



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAIBA

CAMPUS III - GUARABIRA

CENTRO DE HUMANIDADES OSMAR DE AQUINO

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM HISTÓRIA CULTURAL

ADRIANA DO NASCIMENTO LIRA

**DE SEVERINA XIQUE XIQUE À LOCADORA
DE MULHER: REPRESENTAÇÃO DO GÊNERO
FEMININO NAS MÚSICAS DE FORRÓ**

**GUARABIRA – PB
2012**

ADRIANA DO NASCIMENTO LIRA

**DE SEVERINA XIQUE XIQUE À LOCADORA
DE MULHER: REPRESENTAÇÃO DE GÊNERO
FEMININO NAS MÚSICAS DE FORRÓ**

Monografia apresentada em cumprimento aos requisitos para obtenção de grau de especialista em História Cultural ao Departamento de Pós Graduação da Universidade Estadual da Paraíba - Campus III, sob a orientação da prof^a. Dr^a. Mariângela Vasconcelos Nunes.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Mariângela Vasconcelos Nunes

**GUARABIRA – PB
2012**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA SETORIAL DE
GUARABIRA/UEPB

L768d Lira, Adriana do Nascimento

De Severina Xique Xique à Locadora de Mulher:
representação do gênero feminino nas músicas de forró /
Adriana do Nascimento Lira. – Guarabira: UEPB, 2012.
49f.:il., Color.

Monografia (Especialização em História Cultural) –
Universidade Estadual da Paraíba.

“Orientação Prof. DR. Mariângela Vasconcelos
Nunes”.

1. Mulher 2. Forró - Música 3. Sexualidade
I. Título.

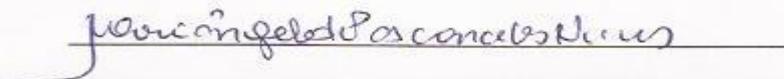
22.ed. CDD 305.4

ADRIANA DO NASCIMENTO LIRA

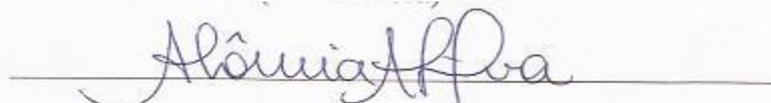
**DE SEVERINA XIQUE XIQUE À LOCADORA DE MULHER:
REPRESENTAÇÃO DO GÊNERO FEMININO NAS MÚSICAS DE
FORRÓ**

DATA DA DEFESA 19 / 06 / 2012

BANCA EXAMINADORA


Prof.^ª. Dr.^ª. Mariângela Vasconcelos Nunes – UEPB

(Orientadora)


Prof.^ª. Dr.^ª. Alômia Abrantes – UEPB

(Examinadora)


Prof.^ª. Dr.^ª. Joedna dos Reis Meneses – UEPB

(Examinadora)

**GUARABIRA – PB
2012**

A meus pais Lourdes e Paulo, que são fontes de referência, minha irmã que mim ajudou muito durante o curso, aos meus amigos, Hosana Barros e Paulo Hipólito que sempre compartilhamos momentos únicos, fazendo com que a vida seja vivenciada com mais alegria e descontração. Dedico.

AGRADECIMENTOS

A Deus, autor de toda força na realização desse trabalho.

A meus pais, Lourdes e Paulo, que sempre mim alicerçaram em todos os passos que caminho.

A minha irmã Patrícia, por ter estado sempre ao meu lado.

A todos os meus amigos, em especial, Hosana e Paulo que compartilharam comigo os anos de estudos e momentos importantes na vida acadêmica, que sempre me apoiaram durante o percurso.

A todos os professores e funcionários da UEPB, pela contribuição prestada para o meu crescimento pessoal e profissional, em especial a professora Mariângela que acreditou nesse trabalho.

À todos meu muito obrigada.

“Uma coisa boa sobre
a música é que quando ela
bate você não sente dor.”

(Bob Marley)

“Sem a música,
a vida seria um erro.”

(Friedrich Nietzsche)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar as representações da mulher nas letras das músicas de forró. Este gênero musical, principalmente a partir dos anos 1990/2000 com o forró eletrônico, traz um novo estilo, associado ao público jovem, as suas letras tem como tema central a sexualidade de forma explícita, que até então no forró pé-de-serra este tema era disfarçado com o duplo sentido. A questão de gênero também está muito presente no forró, sendo a mulher muitas vezes referenciadas de forma pejorativa, sendo subserviente ao homem

PALAVRAS-CHAVE: Mulher, forró, sexualidade.

ABSTRACT

This present study has the objective to analyse the woman's representation in the lyrics of *farró* songs. This musical genre, mainly from the 1990/2000 years on with the *electronic farró*, brings a new style, associated with the young public, its lyrics have the explicit sexuality as central theme, that until then it was disguised with a double meaning in the *farró pé-de-serra* (authentic *farró*). The gender issue is also very present in the *farró* and the woman is many times referred in a pejorative way, being subservient to the man.

Keywords: Woman, *farró*, sexuality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – UMA BREVE HISTÓRIA DO FORRÓ	13
1.1. A origem do forró	13
1.2. Forró tradicional ou forró pé-de-serra	16
1.3. O Baião e a Mulher.....	19
1.4. Reinventando um Nordeste “Machista”	22
CAPÍTULO II – AS QUESTÕES DE GÊNERO NAS MÚSICAS DO FORRÓ ELETRÔNICO.....	29
2.1. Forró Eletrônico	29
2.2. A Indústria e o Forró eletrônico	33
2.4. Forró eletrônico: retratando mulheres	34
CONSIDERAÇÕES FINAIS	44
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	45

I. INTRODUÇÃO

As músicas do Forró Eletrônico, atualmente, traz em suas letras temas relacionados ao gênero feminino, e faz referência a esta de uma forma diferenciada da que ouvíamos no Forró Tradicional.

Nesta pesquisa foram realizadas leituras sobre a história da mulher (LOURO, 1997), (DEL PRIORE, 2010), (CARDOSO, 1981), música (NAPOLITANO, 2002) (ANDRADE, 1976), (CALDAS, 1989), (CASTRO, 1990), (KIEFER, 1977), identidade (HALL, 2006), forró (SILVA, 2003), história cultural (PESAVENTO, 2005) nordeste (ALBUQUERQUE Jr., 2009) entre outros autores que foram bastante importante para desenvolver essa pesquisa. Após o levantamento bibliográfico, foi realizado o levantamento de músicas que abordavam o tema, tanto no forró tradicional como no forró eletrônico, sendo interpretadas por vários cantores e grupos como Luiz Gonzaga, Genival Lacerda, Marinês e Aviões do Forró.

No primeiro capítulo intitulado UMA BREVE HISTÓRIA DO FORRÓ, discuti a história do forró desde os anos de 1940 até 1970. Assim busco mostrar algumas representações femininas neste período.

No segundo capítulo intitulado AS QUESTÕES DE GÊNERO NAS MÚSICAS DO FORRÓ ELETRÔNICO, abordarei como a mulher aparecia nos textos do recente século XXI dentro do forró eletrônico. Assim trato de estilos de forró diferentes: o chamado Forró Tradicional e o Forró Eletrônico que predominam em diferentes épocas mostrando também diferentes mulheres.

Estas questões atualmente vem sendo bastante discutidas pela academia, estudos mais recentes reconfiguram as noções de gênero: masculino e feminino. Estas categorias vem sendo apontadas como uma construção social pautada nos discursos e práticas dos indivíduos de uma determinada sociedade, sendo a música uma das práticas discursivas em que a história das relações de gênero se faz presente.

O conceito de gênero surgiu entre as estudiosas feministas para se contrapor à idéia da essência, recusando qualquer explicação pautada no determinismo biológico, que pudessem explicitar comportamento de homens e mulheres, empreendendo, dessa forma, uma visão naturalista, universal e imutável do comportamento. Tal determinismo serviu para justificar as desigualdades entre ambos, a partir de suas diferenças físicas. (NOGUEIRA; FELIPE; TERUYA, 2011)

O termo era utilizado principalmente pelas feministas americanas, que indicava uma rejeição ao determinismo biológico. O gênero se tornou uma maneira de indicar as construções sociais, as ideias sobre os papéis das mulheres e dos homens. Dessa forma gênero é uma maneira de ver as mulheres e os homens dentro da sociedade e consequentemente dentro da história.

De acordo com Guacira Lopes Louro (1997) “Enquanto sexo se refere à identidade biológica de uma pessoa, gênero está ligado à sua construção social como sujeito masculino ou feminino.” (p.22). Sendo assim gênero é uma construção sócio-cultural, as peculiaridades do gênero são construções que modificam de acordo com a história e fazem referência aos papéis construídos pelas mulheres e pelos homens na sociedade, e as relações de poder exercidas entre eles.

A ascensão historiográfica da mulher teve o seu nascimento nos Estados Unidos na década de 1960. Firmando-se como um campo de estudo, suas contribuições fizeram avançar as campanhas feministas, como também implicaram na exposição dos limites da história. Assim, tanto o movimento feminista quanto a história das mulheres trilhavam nas tentativas de responder a questão inerente ao ser mulher. No Brasil a abordagem sobre o tema iniciou-se nos anos de 1980. Até então, as referências teóricas no que se refere à história das mulheres, dividia-se entre dois campos de atuação: as feministas e as não-feministas. (FARIA, 2002)

A sociedade humana, como sabemos, é histórica e muda de acordo com a produção, os valores e as normas sociais. A partir do momento que o homem começou a produzir seus alimentos, os papéis femininos e masculinos foram definidos. As mulheres ficaram com a função das domésticas, reprodutoras, que tinha como obrigação cuidar da casa e de seus filhos, ficando restrita no mundo doméstico e submissa ao homem. (COSTA et al., 2011)

Ao tratar das questões de gênero, vêm à tona as relações de poder que envolve homens e mulheres. Segundo Foucault (1998) “o poder funciona como rede de dispositivos ou mecanismos a que nada ou ninguém escapa, a que não existe exterior possível, limites ou fronteiras” (p.14). Essa concepção de poder sugere a desconstrução da ideia de que o poder é propriedade de um grupo, classe ou pessoa em detrimento ou submissão do outro, mostrando que o mesmo pode estar disseminado e presente nas relações e por toda estrutura social. Portanto, não há um lugar fixo, permanente para o

poder e seu exercício, pois ele está presente em vários pontos móveis e passageiros que também se encontram presentes na estrutura social. (FARIA, 2002)

No século XX as mulheres começaram uma luta organizada em defesa de seus direitos. A luta contra as formas de opressão a que eram submetidas foi denominada de feminismo e a organização em prol de melhorias sociais foi conhecida como movimento de mulheres. A luta feminina também tem divisões dentro dela. Os valores morais impostos às mulheres durante muito tempo dificultaram a luta pelo direito de igualdade. As mulheres que assumiram o movimento feminista foram vistas como "mal amadas" e discriminadas pelos homens e também pelas mulheres que aceitavam o seu papel de submissas na sociedade patriarcal. (COSTA et al., 2011)

Ao discutir a questão de gênero, outros assuntos são colocados à vista, que são essenciais ao processo de construção dos códigos e práticas sociais. E esse processo passa pela construção da subjetividade expressa nos corpos, determinando posturas, gestos, comportamentos masculinos e femininos, ou ainda posições de dominação e submissão. Bordieu (2002) afirma em seu artigo **A Dominação Masculina** “que o mundo social exerce uma espécie de ‘golpe de força’ sobre os sujeitos e imprime em seus corpos não apenas um modo de estar, mas todo um programa de percepção” (p. 104). Pensado assim, tem-se construído uma lógica de dominação, onde a divisão de papéis masculinos e femininos estão originados dos esquemas de percepção do mundo que, por sua vez, estão de acordo com a “ordem objetiva na natureza das coisas”. Essa lógica leva a que se absorva o mundo como dado, portanto inquestionável.

São enunciados que elaboram uma lógica de que todo nordestino, todo sertanejo é homem valente, trabalhador, cabra macho, conservador, rústico, áspero, masculino. Assim, discutir as relações de gênero numa região onde "ser macho" é um imperativo, pressupõe exercitar a desconstrução da lógica da história de homens que se construindo com os atributos acima citados, vivenciam a concepção binária homem *versus* mulher e constroem uma história da produção de subjetividade masculina e feminina, em suas diversas formas. (FARIA, 2002)

CAPÍTULO I

UMA BREVE HISTÓRIA DO FORRÓ

1.1 A origem do forró

O forró é um símbolo da identidade nordestina, quando se fala em forró lembra-se do nordeste e vice-versa. Dessa maneira o forró além de fazer parte da identidade regional, faz parte da cultura nordestina. Para conhecermos melhor esse símbolo da cultura, discorreremos um pouco sobre a sua origem.

De acordo com Silva (2003) o forró é uma das maiores manifestações musicais do Nordeste brasileiro, conhecido e praticado em todo o país. É um gênero musical e, por conseguinte, uma dança que surgiu nesta região. O forró também é conhecido por arrasta-pé, bate-chinelo, forrobodó e fobó. Diversos ritmos são aglutinados ao forró, como o baião, o coco, o xaxado e o xote, geralmente esses ritmos são tocados por trios, um zabumbeiro, um triangueiro e o principal componente do Forró Tradicional, o sanfoneiro.

A origem do nome forró não possui uma definição exata. Esta expressão apresenta duas versões. A primeira versão vem de pesquisadores da área de etimologia, estes defendem que o termo originou-se da expressão inglesa *For all* (para todos). No início do século XX, quando engenheiros britânicos estavam construindo a ferrovia Great Western, em Pernambuco. Estes promoviam festas para a população, e na entrada do baile era colocada uma placa com o nome *for all*, ou seja, para todos, essas festas eram regadas a ritmos dançantes que prediziam o forró de hoje, essa versão era defendida por Luiz Gonzaga. Dessa forma ao abrigar a palavra inglesa, *for all* passou a ser forró, a pronúncia mais próxima do termo (SILVA, 2003).

A segunda perspectiva mais aceita pelos acadêmicos é a dos folcloristas e pesquisadores da cultura popular, a exemplo de Luiz Câmara Cascudo, de acordo com este grupo a expressão vem do termo africano “forrobodó”, de origem banto e significa arrasta-pé, farra, confusão, desordem, o termo era utilizado para fazer referência a festas populares nordestinas, que eram animadas por sanfona, com o tempo a palavra forrobodó foi abreviada para forró, por ser uma maneira mais fácil de ser pronunciada (SILVA, 2003).

Independente da origem do nome, a palavra forró foi utilizada para designar uma expressão musical, englobando, dessa forma tanto os bailes dançantes quanto as músicas tocadas nesses lugares. O baile em evidência é popular e nordestino, com ênfase para a sanfona de oito baixos, acalorado por diversos ritmos, como o xaxado, o xamego, o xote, e o baião, que é o ritmo precursor do forró. O termo é mais utilizado como expressão musical, englobando todos os gêneros acima citados. O forró ganha mais expressão a partir de 1940, quando Luiz Gonzaga chega ao Rio de Janeiro e lança a música para todo o país, de início conhecida por Baião.

“o baião é uma transformação dos batuques e maracatus africanos e, da Bahia para cima, recebe diversas denominações: baiano, baião, rojão ou choradinho. Durante muito tempo acreditou-se que Luiz Gonzaga teria sido o criador desse ritmo. Apesar de sabermos hoje que isto não é verdade, não se pode negar a importância de Gonzaga como produtor cultural. Foi ele que modificou o ritmo com a inconsistente influência local dos sambas e cangas cubanos cariocas e paulistas.” (SILVA, 2033, p. 74)

Desde 1940, o baião, posteriormente forró, tornou-se uma forma de identificação do nordeste, sendo dançado e cantado há mais de 60 anos. É interessante destacar que o em 06 de setembro de 2005, o então Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, sancionou a Lei nº 11.176, que institui o dia 13 de dezembro como o Dia Nacional do Forró, a data é uma homenagem ao dia do nascimento de Luiz Gonzaga.

A partir dos anos 50, do século passado, o vocábulo *Forró* começou a ser largamente empregado no Brasil, em virtude da grande migração de nordestinos para a região Sul, com isso diversas casas de forró foram abertas. Nestas casas, o sertanejo aliviava a saudade de sua terra natal e se identificava com suas raízes. Ainda na década de 1950, o ritmo foi um grande sucesso nacional, tendo influenciado a música brasileira, como faz até os dias atuais. Exemplo disto foi a mistura feita por Raul Seixas, na década de 70, unindo o rock com o baião, criando o que chamou de *baioque* (REBELO, 2005).

O forró tornou-se um fenômeno *pop* em princípios da década de 1950, tornando-se cada vez mais popular devido a intensa imigração dos nordestinos para outras regiões do país, e a consequente identificação com esse ritmo:

“A identificação com o forró decorre em grande medida do poder que tem a voz do cantador. Talvez por isso o baião tenha obtido tanto sucesso e repercussão nos principais jornais e revistas, por se tratar de

uma referência ao migrante e ao Nordeste, por ser um signo de nacionalidade.” (SILVA, 2003, p. 76)

Além de influenciar outros ritmos, o forró foi influenciado pelos novos ritmos surgidos, como a Bossa Nova (década de 1950) e o Tropicalismo (década de 1960), novos instrumentos foram inseridos ao forró, com isso o acordeon foi perdendo importância, chegando a ser um instrumento detestável que ninguém queria ouvir falar dele, mas Dominginhos e Luiz Gonzaga permaneceram usando-o para tocar:

“Mas eu permaneci. Disse não! Eu não vou passar para um instrumento [órgão] que eu nem gosto! Continuei tocando [acordeon] e Gonzaga já reclamando, dizendo que as coisas estavam muito ruins e que o baião estava abandonado e que ele ia largar de cantar, não queria mais saber de baião, que era um retorno que não estava mais dando certo... Só que no outro dia ele viajava para o Nordeste, esquecia tudo e começava a tocar.” (Dominginhos apud SILVA, 2003, p. 95-96)

Como podemos perceber na fala de Dominginhos, Gonzaga pensou em desistir de cantar, por causa do desprestígio do baião, e a consagração de novos ritmos estrangeiros. Ninguém mais queria tocar a sanfona, por não ser o instrumento que estava fazendo sucesso, mas sim instrumentos como a guitarra e outros inseridos pelos novos movimentos musicais. O Baião então, entra em crise “e Luiz Gonzaga, por mais que utilizasse sua popularidade, não conseguia manter o baião em evidência, porque o grande destaque foi transferido para a música estrangeira.” (SILVA, 2003, p. 95)

Assim, nas décadas de 1990 a mídia não divulgava mais o forró, o mercado não aceitava as músicas que faziam referência ao homem do campo, a temática agora estava voltada para o urbano, ao contrário dos textos de forró.

“A princípio, a grande mídia nunca valorizou o forró. Isso ocorreu devido à própria concorrência mercadológica e, nesse aspecto, a música nordestina tradicional levava desvantagem. Seu repertório de caráter regionalista de certa forma permaneceu até 1990, tendo por base o universo melancólico e saudosista do homem nordestino.” (SILVA, 2003, p. 97)

O forró, de início, teve dificuldades para projetar-se nacionalmente, o mesmo não acontece com outros estilos de músicas como: o samba carioca (que apesar de não ser

tocado nem dançado em todo o país é considerado o símbolo nacional), o axé baiano e o sertanejo paulista.

1.2 Forró tradicional ou forró pé-de-serra

O forró tradicional ou forró pé-de-serra, tornou-se conhecido, sobretudo na década de 1940, sendo caracterizada por uma criação artística urbana com base no universo do homem do campo.

Este estilo do forró é caracterizado por trazer em suas músicas uma linguagem de cunho rural, com nostalgia, remetendo sempre para uma região pobre, subdesenvolvida e esquecida pelo poder público, mas não é só o sofrimento que está presente nas letras.

Ao reunir os costumes e os sons que ouvia quando ainda era criança, Luiz Gonzaga modificou tais informações para uma linguagem acessível à população da região sudeste. Desde que a expressão forró passou a ser um gênero musical, Gonzaga começou a chamar “pé-de-serra”, fazendo referência ao tipo de música que ele e seus amigos faziam. Questionado por um grupo de jovens cearenses o porquê de não tocar alguma coisa do seu pé-de-serra, Gonzaga foi para casa e compôs a música “No meu pé-de-serra” (1946) e a partir daí começou a dedicar ao estilo nordestino. Esse termo foi usado para nomear um movimento moderno e diferenciá-lo das demais modificações do forró (SILVA, 2003).

As imagens das mulheres também apareciam vinculadas ao casamento e a maternidade. Esta era uma questão inquietante para as mulheres e aparecia nas músicas de Gonzaga em ambientes fechados, considerados “lugar de mulher”, ou seja dentro de casa, pois a mulher foi criada socialmente e culturalmente para cuidar da casa, do marido e dos filhos. Em algumas canções a mulher era retratada com carinho, como podemos perceber na música Gibão de Couro, composta por Luiz Gonzaga, 1958.

Minha velha tão querida

Proteção da minha vida

Vale muito mais que ouro

Porque ela é, porque ela é porque ela é (bis)

Meu gibão de couro

*Nas antigas batalhas romanas
 Armadura era grande proteção
 Aparava o homem
 O homem batalhador
 Contra todo ataque
 Do mais bruto contendor*

*No meu sertão
 Armadura é gibão de couro
 O forte gibão
 Pro vaqueiro, seu tesouro (bis)*

*Nas modernas lutas desta vida
 A esposa representa o gibão
 Protege o seu homem
 O homem trabalhador
 Defendendo o lar
 Briga pelo seu amor*

*No meu ranchinho
 O gibão é a companheira
 Boa e amiga
 Minha honesta conselheira (bis)*

Na primeira estrofe, podemos perceber que o compositor se refere com carinho a sua mulher chamando-a de “querida” e dizendo que ela “vale muito mais que ouro”. A mulher é comparada com o gibão de couro¹, que protege da fauna agressiva e é símbolo

¹ Gibão de couro é a roupa típica do vaqueiro nordestino utilizada para proteger-se quando encontra-se em corrida nas matas tentando dominar um animal

da própria existência do vaqueiro. À mulher também é atribuído o lugar de proteger toda a família. Ela enfrenta os verdadeiros combates da vida, é forte, “boa”, “amiga” e “honesto conselheira” para o seu companheiro.

Em 1950 este cantor juntamente com Humberto Teixeira compuseram “Dona Vera Tricotando”. Na música a mulher era destinada ao casamento, o desvio incomodava a sociedade passando a mulher a ser vista de forma diferenciada, como podemos observar na composição citada.

*Dona Vera, quando moça
Foi bonita, foi dengosa
Foi catita
Mas não soube aproveitar
Levava a vida em casa
Tricotando, tricotando
Tricotando, tricotando
Sem sair pra namorar*

*Mas passou a primavera
E ficou a Dona Vera
Solteirona toda a vida
Sem casar
E agora sem dinheiro
Tá difícil Dona Vera
Com esta cara
Só se a sorte
Lhe ajudar*

*Dá pena, ora se dá
Dá pena, mas dá raiva também
Muié véia sem vintém
Ai, querendo se casar*

Nesta música, a mulher já tem seu futuro traçado pela sociedade, o casamento, ao passo que se não casar será ridicularizada. Percebemos que o compositor expressa o sentimento de pena, que neste caso, está relacionado a “frustração feminina”, entendida assim pela sociedade, considerando o contexto histórico e social da década de 1950, ano em que a música foi produzida.

Ao mesmo tempo o autor da composição fala da necessidade da mulher ser esperta e usar sua juventude, enquanto a possui, como arma de sedução. Assim quando mais jovem ela deve buscar um marido, atividade executada fora do espaço doméstico. Outro fator importante para o casamento é a classe social a que pertence, é necessário

ter dinheiro para que houvesse pretendentes, pois na música além de ser além de Dona Vera ser “veia” também não possui dinheiro, fato este que dificultava o matrimônio desta.

Todavia, embora a mulher pudesse circular em ambientes fora do espaço do lar estes deveriam ser considerados adequados e de decoro para as mulheres, pois o território por excelência da mulher era o lar.

1.3. O Baião e a Mulher

A inclusão do forró no mercado começou a partir de 1940, quando Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira, Zé Dantas, e outros artistas deram visibilidade ao Baião, fazendo ser conhecido e admirado em todo o território nacional e outros países, que posteriormente foi chamado de forró.

Nascido na Fazenda Caiçara, na cidade de Exu, em Pernambuco, no dia 13 de dezembro de 1912, filho de Januário e Santana. Ajudava na roça e consertava sanfona na oficina de seu pai, quando havia alguma festa ele sempre acompanhava o seu genitor, pois Januário era sanfoneiro, e muito requisitado para tocar nos festejos, a partir daí surge a paixão de Gonzaga pela música. (ALBUQUERQUE Jr., 2009 p.174)

Luiz Gonzaga está vinculado ao que foi denominado de Forró Tradicional, em suas músicas podemos encontrar as questões de gênero, ainda que de forma diferente da que vemos atualmente. Aquelas mostram uma mulher submissa, dependente do marido, devendo seguir o seu futuro já traçado pela sociedade. Gonzaga trazia o sentimento do homem, relatando o sofrimento da vida do ser boiadeiro, tendo que emigrar para a região sulista para conseguir sustentar a família, ficando a mulher sempre a sua espera, sendo submissa, inferior ao homem e predestinada ao casamento. Em suas músicas a presença da mulher estava quase sempre marcada por uma cultura patriarcal, que o homem domina, e a mulher tem que ser subserviente ao seu marido, sem questionar, difundindo as características da vida do homem e da mulher nordestinos, como em

músicas como “Vem Morena”² e “Karolina com K”³. Nestes textos aparecem com frequência homens sempre viris, corajosos, enquanto a mulher tem o papel apenas de cuidar da casa e dos filhos. Em outra composição “A mulher do meu patrão”, de Nelson Valença, 1973, os papéis masculinos e femininos aparecem bem definidos.

*Eu tenho pena da mulher do meu patrão
Muito rica, tão bonita ai meu Deus que mulherão
Não tem meninos para não envelhecer
Mais nervosa sofre muito por não ter o que fazer*

*No atiço da panela, no batuque do pilão
Tem somente quinze filhos mais o xaxo do feijão
Sarampo catapora, mais roupa pra lavar
Resfriado, tosse braba, lenha para carregar
Pote na cabeça, tem xerém pra cozinhar
Tira o leite da cabrinha, tem o bode pra soltar
Vivo com minha nega num ranchinho que eu fiz
Não se queixa não diz nada e se acha bem feliz*

*Com tudo isso ainda sobra um tempinho um agrado um carinho eu não quero
nem dizer
Com tudo isso ainda sobra um tempinho e um moleque sambudinho todo ano é pra
nascer*

A mulher tem o papel apenas de ser uma boa dona de casa. O compositor associa a felicidade desta a maternidade, aos afazeres domésticos, dessa forma o ato de lavar roupa, carregar lenha é associado à felicidade, ao contrário daquela que é muito rica, embora casada não tem filhos nem afazeres domésticos, por isso é muito infeliz. Outro trecho interessante da letra é quando o compositor diz que “não se queixa não diz nada”, ou seja a mulher tem que aceitar tudo, não pode se queixar de nada, apenas obedecer ao seu marido e dessa forma viver feliz. Esses discursos tiveram lugar em uma sociedade patriarcal, a mulher tem a função já definida desde o seu nascimento. Segundo Mary Del Priore (2010) nos anos 1950 o casamento, o cuidado com os filhos faz parte da natureza feminina:

² Composição de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, 1950

³ Composição de Luiz Gonzaga, 1999.

“Ser mãe, esposa e dona de casa era considerado o destino natural das mulheres. [...] maternidade, casamento e dedicação ao lar faziam parte da essência feminina; sem história, sem possibilidades de contestação. A vocação prioritária para a maternidade e a vida doméstica seriam marcas de feminilidade, enquanto a iniciativa, a participação no mercado de trabalho, a força e o espírito de aventura definiriam a masculinidade. A mulher que não seguisse *seus* caminhos estaria indo contra a natureza, não poderia ser realmente feliz ou fazer com que outras pessoas fossem felizes. Assim, desde criança, a menina deveria ser educada para ser boa mãe e dona de casa exemplar. As prendas domésticas eram consideradas imprescindíveis no currículo de qualquer moça que desejasse se casar. E o casamento, porta de entrada para a realização feminina, era tido como “o objetivo” de vida de todas as jovens solteiras.” (pag. 609-610)

Como podemos perceber a música retrata elementos culturais do contexto no qual foi para ser uma boa esposa, aquela que não tem filhos, nem afazeres domésticos, sofre muito porque não seguiu o caminho atribuído pela natureza, ao contrário da que teve filhos e cuida da casa e do marido, essa é “bem feliz”. As práticas culturais asseguram que “homem não chora”, ou quando afirmam que “a mulher é frágil devido ao seu sexo”. Estes elementos discursivos são construtores de uma cultura machista, criando uma ideologia de distinção e submissão para o gênero feminino.

A mulher foi e é considerada inferior ao homem desde muito tempo, na Grécia Antiga a “sociedade essencialmente viril, na qual, a mulher, ser passivo por natureza e por estatuto, assim como o escravo, deveria se manter sob a proteção e a dominação de um homem” (Sant’Anna, 2001, p. 14), Aristóteles fez referência àquela como sendo um “homem incompleto”, já Platão via a natureza e os seres vivos numa hierarquia “abaixo dos deuses, encontravam-se os homens, e mais abaixo, a mulher e os demais animais, estes considerados formas degredadas do homem” (Sant’Anna, 2001, p. 9) através disso as mulheres ficaram sendo discriminadas, dentro de casa. Ainda no século XX permaneceu de forma acentuada marca do patriarcalismo. Assim para ser considerada uma “boa mulher” era preciso ser uma boa esposa e uma boa dona-de-casa. Havia a submissão ao casamento, a extrema preocupação com a “reputação” – o tabu da virgindade dividia as moças entre as “de família” e as “de fora”. A questão da virgindade era primordial para o desempenho do papel feminino. A mulher possuía o corpo vigiado por regras de uma sociedade patriarcal. O rompimento da ideia de virgindade como valor acabou apenas nos anos 60. No Brasil essa ideia chegou através

do Tropicalismo. Com o movimento hippie surgiu à defesa do sexo aberto. Além disso, as mulheres deveriam ser sensíveis, pois era a principal característica feminina, sendo as mais rudes vistas com maus olhos pela sociedade (CARDOSO, 1981).

Ainda, segundo Cardoso (1981) a mulher conquistou e vem conquistando o espaço na sociedade que é seu por direito, pois não se deve discriminalizar apenas por fatores genéticos. Na política, aos poucos conquistaram espaço, onde era considerado, apenas, lugar de homem. Somente em 1932, a mulher conquistou o direito ao voto. Durante os anos 60 e 70 houve a expansão do ensino universitário, e com isso as mulheres puderam entrar para a universidade, passaram a pensar a vida profissional de uma maneira diferente das décadas passadas. Até então, elas faziam o curso Normal para serem professoras, ou um curso técnico de enfermagem. A partir da universidade, foi ampliado o campo de atuação no mercado de trabalho, mas as profissões permaneceram as carreiras consideradas de mulher como professora, enfermeira, funcionária burocrática, médica, assistente social, vendedora, entre outras.

“[...] eram nítidos os preconceitos que cercavam o trabalho feminino nessa época. Como as mulheres ainda eram vistas prioritariamente como donas de casa e mães, a ideia da incompatibilidade entre casamento e vida profissional tinha grande força no imaginário social. Um dos principais argumentos dos que viam com ressalvas o trabalho feminino era o de que, trabalhando, a mulher deixaria de lado *seus afazeres domésticos* e suas atenções e cuidados para com o marido: ameaças não só à organização doméstica como também à estabilidade do matrimônio.

Considerado o mais próximo da função de “mãe”, o magistério era o curso mais procurado pelas moças, o que não significava sequer que todas as estudantes fossem exercer a profissão ao se formarem, pois muitas contentavam-se apenas com o prestígio do diploma e a chamada “cultura geral” adquirida na escola normal” (DEL PRIORE, 2010, p. 624-625).

1.4. Reinventando um Nordeste “Machista”

Nesse nordeste e de modo mais amplo, o Brasil, em que o lugar da mulher era em casa desempenhando funções consideradas submissas, era também território do macho viril e corajoso, o cabra macho.

Segundo Albuquerque Jr. (2009), o termo Nordeste, criada em 1919, foi usado apenas para identificar a área que a Inspeção Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS) atuava. O Nordeste era uma parte do Norte, que se destacava pelas secas e por isso era necessário uma atenção maior sobre essa região. O Nordeste “[...] nasce da construção de uma totalidade político-cultural como reação à sensação de perda de espaços econômicos e políticos por parte dos produtores tradicionais de açúcar e algodão, dos comerciantes e intelectuais a eles ligados” (p. 80-81).

A linguagem também foi fundamental para construir a região Nordeste, pois essa região sempre foi identificada como sendo um lugar onde todo nordestino, todo sertanejo é homem valente, trabalhador, cabra macho, conservador, rústico, áspero, enquanto as mulheres estavam prontas para obedecê-los. As imagens femininas encontradas nas músicas de Luiz Gonzaga e seus parceiros instituem um perfil, especificando as práticas cotidianas dos homens e mulheres do Nordeste, que no dia-a-dia criam e/ou reproduzem os códigos, os valores sexuais de uma região.

Na música “Forró de Zé Antão”, composta por Zé Dantas e Luiz Gonzaga, em 1962 é possível identificar as imagens que rotulam as mulheres, assim práticas consideradas inadequadas que feria a reputação feminina:

*Fui num folguedo no forró de Zé Antão
 Convidei Mané Tião
 Mas que noite de azar!
 Zefa Doida com Maria Reboiço
 Foi o primeiro estropício
 Que nós encontremo lá*

*Zefa Doida com Tião dançando xote
 Enganchou-se em seu cangote
 Num fungado de matar
 Reboiço atracou-se em meu pescoço
 Como um porco com um caroço
 De uma fruta de cajá*

*Zefa e Maria estavam sendo disputadas
 Por uns quatro camaradas
 Todos roxos pra brigar
 Quando um deles, apagando o lampião
 Deu-me logo um bofetão
 E gritou: "Olha o punhá!"*

*Assustado, saí doido na carreira
Com Tião na dianteira
Saiu sem me consultar
Faz um ano, nunca mais eu vi Tião
E no forró de Zé Antão
Deus me livre de pisar!*

*No forró de Zé Antão
O diabo é quem vai lá!*

Podemos observar que os valores conferidos a "Zefa Doida" e a "Maria Reboição" são atributos inferiores de exclusão àquelas mulheres, as quais possuíam condutas distintas do padrão normatizante existentes na sociedade nordestina, sendo chamadas de *estropício*. O espaço do forró, é cercado por mulheres transgressoras de seu papel, elas são expostas e disputadas pelos homens, e são rotuladas como "doidas". Na frase "*Todos roxos pra brigar*" podemos observar a questão da violência, sendo este um componente que construiu a identidade do homem nordestino, um homem que defende a honra.

Luiz Gonzaga trazia enraizado a si os valores culturais da região em apreço, que vem legitimá-lo em seu discurso musicalizado. Suas canções, como instrumento discursivo, são feixes imagéticos, ou seja, construções subjetivas que, ao serem verbalizadas, dão forma e cor à realidade em constante processo de construção/desconstrução do Nordeste e do ser que habita esse espaço (FARIA, 2002).

A mulher que trabalhava fora de seu ambiente "natural", a casa, era mal vista pela sociedade, sofrendo diversos preconceitos, sendo rotulada de mulher macho, de leviana, entre outros termos. A sociedade em geral foi construída, sobretudo, pelos masculinos.

O forró de duplo sentido também esta presente no forró tradicional, este tornou-se marcante nos anos de 1970 com Genival Lacerda, seu primeiro sucesso foi "*Severina Xique Xique*" (1975), composta por ele e João Gonçalves, cuja personagem central se chama Severina Xique Xique, é narrada num tom jocoso e de duplo sentido, a história de uma moça que montou uma boutique para melhorar de vida, antes de colocar a boutique ninguém queria casar com a mesma, mas depois da boutique vários pretendentes surgiram em sua vida.

*Quem não conhece Severina Xique-xique,
que montou uma boutique para vida melhorar.*

*Pedro Carço, filho de Zéfa Gamela,
passa o dia na esquina fazendo aceno para ela.*

*Ele tá de olho é na boutique dela!
Ele tá de olho é na boutique dela!*

*Antigamente Severina,
coitadinha, era muito pobrezinha,
ninguém quis lhe namorar.
Mas hoje em dia só porque tem uma boutique,
pensando em lhe dar trambique,
Pedro quer lhe paqueirar, haih.*

*A Severina não dá confiança, Pedro,
eu acho que'la tem medo de perder o que arranhou.
Pedro Carço é insistente, não desiste,
na vontade ele persiste, finge que se apaixonou, haih.*

*Severina, minha filha não vai na onda de Pedro.
Olha! ele só tem interesse em você, sabe porque?
Por que você tem uma boutique, minha filha!
Agora você querendo um sócio, olha aqui seu Babá.
Hahahahai... passa lá Severina! Lá ta tão bonzinho agora!
Oh meu Deus, xau!.*

*O Severina, como é? Resolve minha filha!
Se quiser, psiu, passa lá! Hahai...
Ai Jesus, olha se tu não vier já tem uma loira!
Dona Graça ta lá! hiheiehee ai, xau!.*

“Severina Xique Xique” fala de uma mulher que pertence às camadas populares. Todavia conseguiu montar uma boutique com a esperança de melhorar de vida. A personagem ao montar seu próprio negócio passa a ser cortejada por Pedro Carço, este só se interessa pela sua boutique.

Severina, embora objeto de cobiça dos homens é dona de um patrimônio, mas não consegue conquistar o respeito destes. Este aspecto é expresso no tom jocoso do autor. Severina desrespeita regras: pobre, mas é exibida, quer ascender socialmente, torna-se chic, esnobe, ademais, Severina invadiu o mundo dos negócios, o mundo dos homens, mas não conquistando o carinho, o respeito destes, apenas a cobiça devido ao seu patrimônio, aliás, ela tornou-se alvo de cobiça masculina, inclusive do próprio cantor, que nos últimos versos demonstra-se interessado.

Neste forró o duplo sentido e toda narrativa nos conduz para duas leituras possíveis: o patrimônio genético, a bunda e o patrimônio material. Ora, mas sabemos que Genival Lacerda refere-se ao primeiro. Ele nos fornece outras pistas, neste sentido: o olhar malicioso, o jogo do corpo, o tom jocoso. O conjunto de elementos desde a estética do interprete ao texto da música que reforçam esta linha de interpretação. Desse modo não temos dúvida que a boutique é aqui usada para referir-se a bunda de Severina.

Genival Lacerda em parceria com outros autores compôs diversos sucessos de duplo sentido, entre eles podemos citar, “Rita Caxeado” (Genival e Luiz Santa Fé, 1978), “Melô da Bochecha” (Ciço do Pará e J. Cícero, 1977), “Mate o Véio” (Genival e João Gonçalves, 1983), e outro grande sucesso “Radinho de Pilha” (Nand e Graça Góis, 1979), que narra a história de um “Paraíba” que foi para o Rio de Janeiro trabalhar e com todo esforço conseguiu comprar um rádio e enviou para sua mulher que estava em sua terra natal⁴, mas “ela deu o rádio e nem mim disse nada/Ela deu o rádio/Ela deu sim foi pra fazer pirraça/Mas ela deu de graça/O rádio que eu comprei e lhe presenteei.’ ‘Rádio no lugar de ‘rabo’ é muita imaginação, mas isso os porno-forrozeiros tinham de sobra.” (FAOUR, 2008, p. 310).

Com Genival, diversos artistas surgiram tentando o imitar com as músicas de duplo sentido como João Gonçalves, João Caetano, Zé Duarte, Sandro Becker, Manhoso, Zenilton. As mulheres também fizeram sucesso com o forró de duplo sentido como, Clemilda, Maria Alcina e Marinês fazendo muito sucesso com “Gosto de tudo grande”, composição de Adolpho de Carvalho e Adélio da Silva, 1980.

*Eu sou pequenininha
Mas gosto de tudo grande
Só gosto de tudo grande
Só gosto de tudo grande*

*A minha mãe escolheu pra me criar
Me levou pra uma cidade
Com o nome Campina Grande*

⁴ Mais uma vez a representação da mulher que fica em casa e o marido vai procurar serviço em outras cidades e a mulher fica em casa esperando a volta do marido.

*Eu sou pequenininha
Mas gosto de tudo grande
Só gosto de tudo grande
Só gosto de tudo grande*

*Quem não tiver para me oferecer
Não me chame pra comer
Que eu sou meio extravagante*

*Na minha terra botei gente pra correr
Meio-quilo de mulher
Que só gosta de tudo grande*

*Eu sou pequenininha
Mas gosto de tudo grande
Só gosto de tudo grande
Só gosto de tudo grande*

Vixe! Sai pra lá bicho! Pequeninha sou eu!

*Eu sou pequenininha
Mas gosto de tudo grande
Só gosto de tudo grande
Só gosto de tudo grande (2x)*

*Na minha casa comida só faço muita
Com a sala e cozinha
Mandei fazer tudo grande*

*Fiz uma festa e muita gente se espantou
Com o peru no meio da mesa
Gordo, gostoso e grande*

*Eu sou pequenininha
Mas gosto de tudo grande
Só gosto de tudo grande
Só gosto de tudo grande (2x)*

A própria Marinês conta que:

“Essa música foi feita por mim, mas não botei no meu nome porque na época não poderia explicar. Ia pegar mal para mim. Mas a verdade é que fiz uma casa enorme no rio de Janeiro, mas era só para eu e meu filho morarmos. E as pessoas perguntavam: ‘Mas Marinês, como é que você faz uma casa enorme dessas?’ E eu respondia: ‘Pequeninha só eu!’ Aí, numa madrugada me veio a inspiração. Hoje em dia não mim perdoe de ter vendido essa música só por vergonha de botá-la no meu nome” (FAOUR, 2008, p. 311).

Como podemos perceber, ainda nos anos de 1980, as músicas que falavam sobre sexualidade o faziam de forma mais velada, ou melhor, disfarçadas. As referências ao sexo e as partes mais íntimas do corpo masculino e feminino não são explícitas, são disfarçadas. As frases “só gosto de tudo grande” e “fiz uma festa e muita gente se espantou com o peru no meio da mesa, gordo, gostoso e grande” pode ser remetido ao órgão sexual masculino, mas isso não é dito de forma explícita. Na ocorrência de um duplo sentido, o receptor pode, até certo ponto, optar pela interpretação que deseja dar ao enunciado, sendo, em parte, responsável pela obscenidade nele contida. Cabe ao leitor/ouvinte a iniciativa de entender o que não é dito explicitamente, interferindo na construção do texto onde lacunas são deixadas intencionalmente pelo emissor (RODRIGUES; SANTOS; SIMÕES, 2011).

Nos anos 70 o forró de duplo sentido, dentro do forró tradicional era bastante produzido, a partir dos anos 1990/2000 as letras de forró está muito mais explícito, essas músicas consideradas pornografias nessa década, se tocadas hoje não denotam nada de mais. O próprio Genival Lacerda, o grande mestre na arte de produzir duplo sentido, descreve que nos dias atuais as pessoas escancararam muito e isso fez com que a graça fosse perdida. “Eu dizia uma letra para você pensar, eles já passaram a dizer logo o palavrão” (FAOUR, 2008, p. 317).

A música, de certa forma contribuiu e vem contribuindo para cristalizar a ideia de que lugar de mulher é na cozinha, ou até mesmo no cabaré (pois é o que se ouve nas músicas do forró eletrônico nos dias atuais). A partir de 1975, o forró passou por grandes transformações, tomou novas dimensões, avançou fronteiras e conquistou o público adolescente. O forró foi reinventado, surgiram novos estilos como o Forró Universitário e o Forró Eletrônico. Os anos mudaram, mas as letras das músicas atuais, ainda predominam características machistas. Nas letras das músicas do forró eletrônico, a mulher sempre é vista como propriedade do sexo oposto, sendo esta obrigada a fazer/realizar seus desejos, principalmente sexuais. Sobre isto aprofundaremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO II

AS QUESTÕES DE GÊNERO NAS MÚSICAS DO FORRÓ ELETRÔNICO

2.1 Forró Eletrônico

O forró eletrônico é uma modificação estilizada e moderna do forró, que emprega elementos eletrônicos em sua execução, como o teclado, o contrabaixo e a guitarra elétrica. Este novo estilo surgiu a partir de 1990, mas atingiu seu auge nos anos 2000.

Segundo Silva (2003, p. 17):

“Sua característica principal é a linguagem estilizada, eletrizante e visual, com muito brilho e iluminação, empregando equipamentos de ponta, com maior destaque para o órgão eletrônico, que aparentemente ‘substitui’ a sanfona. Inspira-se na música sertaneja romântica (*country music*), no romantismo dito brega e na *axé music*. A banda é composta em média por dezesseis integrantes, todos jovens, incluindo músicos e bailarinos.”

Este estilo é uma renovação do forró. Suas letras abordam temáticas como amor, sedução e sexo, de forma mais explícita e objetiva, se comparadas às do forró pé-de-serra. O timbre de voz dos cantores também costuma ser mais agudo que do pé-de-serra e, na maioria dos casos, há dançarinas no palco com roupas coloridas e sensuais.

O termo forró eletrônico expressa algo novo, contemporâneo, isso com relação aos instrumentos, e com um grande aparato tecnológico, que produzem amplos shows. Já com relação às composições, podemos perceber que o conteúdo de suas letras não trazem mais temas como a seca, o migrante, o conteúdo trata quase que unanimemente de

sexo, na maioria das letras retratam a mulher como objeto sexual, servindo apenas para satisfazer o homem⁵.

O forró eletrônico utiliza uma linguagem mais estilizada, eletrizante e apela para o visual, as bandas investem muito em brilho e iluminação. São utilizados equipamentos de alta tecnologia nas gravações e apresentações, o órgão eletrônico está sempre em evidência (SILVA, 2003).

O precursor desse movimento foi o ex-árbitro de futebol, produtor musical e empresário Emanuel Gurgel, responsável pelo sucesso de bandas como Mastruz com Leite, Cavalo de Pau e Catuaba com Amendoim, todas surgidas nos anos 90, do século passado. O sucesso aconteceu devido à grande divulgação do forró na década de 1990, na rádio SomZoom Sat, e a principal gravadora, a SomZoom Estúdio, ambas pertencentes ao empresário, sediadas no estado do Ceará.

Mané veio em entrevista concedida a Silva (2003, p.114), relata como foi o surgimento da Banda Matruz com Leite, e fala um pouco das características das novas bandas:

“(…) Começou com a banda Mastruz com Leite ao som da guitarra, baixo, sanfona, bateria, teclado, sax, etc. E colocou umas meninas muito bonitas lá na frente, formando um lindo visual e, a partir daí, o forró ganhou uma nova conotação. Esse forró é rejeitado pelos tradicionalistas, mas [tem um direcionamento] comercial. Ora, todo produtor musical sabe que ele [o forró como produto] é comercial, ele tem que gerar recursos. Se Luiz Gonzaga foi o “Rei do baião” foi porque vendia, fazia shows; caso não fosse assim, ele não iria tocar na rádio e, se não tivesse comércio, ele não existiria. Com o lançamento dessa banda [ampliou-se o mercado], o artista nordestino tradicional – aquele que só gravava em novembro e dezembro para lançar o disco em março e vender até junho porque o disco tinha como referência as festas de São João, quadrilha, seca, saudade da minha terra, etc. -, o artista tinha que faturar para o ano inteiro até julho, depois só no fim do ano de novo. Esse procedimento com o tempo foi mudando até desaparecer. O que aconteceu com Matruz com Leite? Aconteceu uma febre, porque o filho do nordestino, necessariamente, não é obrigado a gostar de Luiz Gonzaga, do

⁵ Essa característica não prevalece em todas as músicas do forró eletrônico, mas em grande parte das músicas podemos perceber a presença de elementos que fazem associação com o sexo e tendo a mulher como produto a ser consumida.

Dominguinhos, do Genival Lacerda, e outras. O cara [artista] diz a música, ela tem que mostrar uma coisa nova [para o público]. E foi justamente a banda que preencheu esta lacuna, porque ela veio com gente diferente, com os jovens, com os cabeludos, com as guitarras, com as moças de coxas de fora, com a linguagem do jovem e uma letra não necessariamente trazendo aquela história de seca, saudade da terra ou da festa de São João (entrevista).”

Além de levar para o palco dançarinas com um figurino, que chama a atenção dos jovens adolescentes, podemos perceber também que os cantores das bandas estão sempre dizendo o nome da banda durante a canção (podemos observar isso na banda Aviões do Forró, que será abordada posteriormente), isso ocorre porque a maioria dos cantores dessas bandas possuem o mesmo timbre de voz, ficando difícil para o ouvinte identificar qual banda está tocando, além de possuir um estilo de se vestir muito parecido. (SILVA, 2003)

Como já falamos, o grande sucesso do forró eletrônico ocorreu por causa da grande divulgação nas rádios e a consequente aceitação dos jovens que se identificaram com ritmo mais eletrizante.

O forró eletrônico chegou à região sul graças aos migrantes nordestinos que moram naquela região como relata Mané veio em entrevista a Silva (2003, p. 121):

“Esse forró novo ganhou força nas grandes cidades, como São Paulo e Rio de Janeiro. Existe esse vai-e-vem do nordestino visitando a família, e este é um sistema de comunicação muito mais eficiente do que Embratel, Rede Globo, Bandeirantes, etc., porque é fidedigno. Ele [o migrante nordestino] sabe o que está rolando na cidadezinha dele, qual é a banda que surgiu, qual é o tecladista que surgiu, qual é a vaquejada que houve, qual é a banda que gravou ao vivo – por isso é um meio de comunicação fantástico. E permite que a periferia da Grande São Paulo esteja bem informada. Se a grande rádio não toca – por exemplo, a rádio Cidade não toca, a Nativa não toca, a Band só toca de madrugada, entre outras -, a periferia está tocando, ou seja, as rádios comunitárias estão com um movimento vindo da periferia para o centro. E esse mercado surgiu porque é um mercado poderoso, um mercado muito forte. Os artistas sobrevivem porque estão na periferia, estão fazendo os seus showzinhos lá. O exemplo maior é Frank Aguiar, que começou na periferia, e nós acreditamos no Frank. Hoje, a classe média adora o Frank Aguiar, e o cara da periferia já conhecia o Frank subindo em poste, colocando o cartaz dele de madrugada. (entrevista)”

Existe muito preconceito em relação a este novo estilo de forró. As músicas do forró eletrônico contêm letras muito diferenciadas do forró tradicional, por exemplo,

não existe mais duplo sentido, está tudo muito explícito, podemos até dizer que nos dias atuais predomina sobretudo um sentido: o pornográfico.

As letras são criadas, não para ter um sentido especial, mas para fazer sucesso, não interessa o conteúdo das letras, o que importa mesmo é a aceitabilidade da população, principalmente adolescente.

A partir dos anos 2000 esse novo modo de cantar ficou mais intenso, as músicas tornaram-se cada vez mais passageiras, são sucessos rápidos que tocam constantemente nas rádios, mas prontamente são esquecidas, com o surgimento de novas músicas. Os empresários e os próprios cantores das bandas não se preocupam muito com a venda de CDs, pois a obtenção de lucro advém de shows. O sucesso das bandas que conseguem reunir multidão em seus shows se dá, principalmente, pela vendagem de CDs piratas.

A maioria das letras das músicas do forró eletrônico abordam temas claramente de cunho sexual, sendo essa uma das características desse novo tipo de forró. As letras possuem temas atuais e traz representações ligadas ao masculino e ao feminino. As composições possuem uma apelação sexual e com palavras que desvaloriza, sobretudo, a imagem do gênero feminino.

De acordo com estudos recentes como HALL (2006) e GIROUX (1995) os discursos midiáticos interferem na formação das identidades culturais de mulheres e homens que escutam, dançam e cantam essas letras. Assim o forró eletrônico tornou-se uma mercadoria cultural, fazendo uso de uma linguagem que possui, quase sempre, apelo sexual, explorando os sentidos para estabelecer uma relação de intimidade e identificação com o público, unindo as pessoas, pelas preferências por determinada banda, influenciado pela produção midiática que massifica as bandas.

2.2. A indústria e o Forró Eletrônico

Principalmente a partir das décadas de 1990 e 2000, o forró ganhou uma nova roupagem, novos instrumentos, como a guitarra, o baixo e os instrumentos eletrônicos. Estes substituem de certa forma a sanfona, antes indispensável no forró. O surgimento de novas bandas, comandadas por empresários, deixaram de lado o forró tradicional para dedicar-se ao forró eletrônico. Os jovens logo foram atraídos por shows com luzes, efeitos especiais, som alto, dançarinas apelando para uma dança vulgar, além de letras

que falam abertamente e até de forma “escrachada” sobre a sexualidade. Os produtores das bandas investem na contemplação visual, atraindo a massa para assistir um espetáculo plenamente para os olhos. Conforme Subtil (2009) “vê-se e menos ouve-se música, de tal sorte que os apelos visuais são uma espécie de condição para a audição” (SUBTIL apud FREIRE, 2010, p. 6).

Podemos perceber esse show visual realizado pelos produtores, no show da banda Aviões do forró através da fotografia abaixo. Nela podemos ver as luzes, as dançarinas com roupas que deixam a mostra o seu corpo. Os produtores fazem uso de todo aparato tecnológico e visual para atrair o público. Neste contexto a qualidade poética e partitural das músicas são secundarizadas.



Imagem disponível em: <http://www.avioesdoforro.com.br/v2/2011/12/retrospectiva-avioes-do-forro-2011>, acessado em 13 de janeiro de 2012.

Segundo Chianca:

“Do ponto de vista cenográfico, o forró elétrico é espetacular, pois é executado em grandes espaços para um público de milhares de pessoas, envolvendo muita iluminação e presença de dançarinos

executando cenografias de forró no palco – inspiradas em danças como a salsa e a lambada.” (CHIANCA apud FREIRE, 2010, p. 2)

Os compositores buscam estabelecer partilhas com o público. Nas músicas fala-se uma linguagem acessível sobre o cotidiano, o gestual, o vestuário e as posições sociais e culturais do público, e discute temas como alcoolismo, amor não correspondido e traição. O comportamento feminino é também alvo das canções, sendo por ela representados (FREIRE, 2010).

2.3. Forró eletrônico: retratando mulheres

Nesse novo estilo do forró, principalmente a partir dos anos 2000, as mulheres vêm sendo alvo de desrespeitos e vulgarização. Nos textos musicais prevalece a opinião masculina, passando a mulher a ser um objeto que está para servir o homem, especialmente na cama. Atualmente, nas músicas, parece que a moda é banalizar discriminar, e violentar as mulheres, elas são colocadas como objeto de prazer ou de violação. Através da linguagem são empregados com frequência termos como “vagabunda”, “pistoleira”, “fuleira”, “safada” e “puta”, entre outros, os quais são usados de forma pejorativa e de mau gosto.

O forró eletrônico nutre a distinção entre os papéis masculinos e femininos, podemos perceber através dos nomes sugestivos das bandas como Solteirões do Forró, Gaviões do Forró, Taradões do Forró, Cavaleiros do Forró e a banda Aviões do forró que denotam essa perspectiva masculina do ambiente forrozeiro. Outras, como Saia Rodada, Calcinha Preta e Garota Sarada evocam a forte erotização visual do corpo feminino, exposto para ser admirado pelos homens. Observa-se que todas as nomenclaturas das bandas elencadas fazem referência assim como suas canções, ao comportamento das mulheres em relação ao exercício da sua sexualidade. Tarados, solteiros, gaviões e cavaleiros são metáforas diretas, intensificadas pelo uso do superlativo, que remetem ao estado de um jovem – “macho” – em busca de “fêmeas” para acasalamento nas noites de festa (forró), identificadas por sua vez por saias curtas e rodadas, que deixam ver suas calcinhas pretas e corpos sarados. (TROTТА, 2009)

A banda Aviões do Forró, estreou nos palcos cearenses no ano de 2002, seu nome foi estrategicamente escolhido:

“Foi uma idéia de Zequinha Aristides e de Isaias, que são os proprietários da banda. Eles imaginavam formar uma banda em que mulheres bonitas ficassem em destaque, porque a maioria dos homens, quando vêem uma mulher bonita costumam chamar de avião. Então é por isso que a banda se chama Aviões do Forró. Nós temos 8 dançarinas, muito bonitas por sinal, e a intenção de Zequinha e Isaias, foi justamente essa”.⁶

A banda cearense Aviões do Forró é uma das principais representantes do segmento de mercado conhecido como forró eletrônico, que atualmente movimentava numeroso público em feiras, arraiais, eventos e vaquejadas em todo o Nordeste brasileiro (TROTTA et al, 2012). A partir do ano de 2002 a dupla Xandy Avião e Solange Almeida, agradaram o público, principalmente a juventude, com músicas que versam sobre a sexualidade. A questão da sexualidade não começou agora a ser inserida nas músicas, desde o seu início esse tema já estava presente, mas de uma forma humorada, de duplo sentido, como nas músicas de Genival Lacerda entre outros, como observamos no primeiro capítulo. Podemos perceber que nos dias atuais o sexo encontra-se de forma explícita nas letras, não tendo mais um duplo sentido, mas são ditas de forma direta. De acordo com Trotta (2007) a partir deste reconhecimento, as redes de pertencimento e identidade são reforçadas através do compartilhamento dessa “cultura auditiva” que expressa idéias, símbolos e valores que circundam a experiência musical. Este processo se complementa com o conteúdo verbal das canções, que estabelece temas e refrões reconhecidos e repetidos. As letras são estreitamente casadas com o perfil sonoro conhecido e padronizado, a sua temática principal gira em torno do trinômio: festa, amor e sexo.

O teor sexual pode ser percebido ainda nos trajes das dançarinas que usam roupas muito curtas, possuem corpos sarados e que sempre fazem uso de performances sexuais,

⁶ Entrevista com a cantora Solange Almeida, vocalista da banda Aviões do Forró, disponível em: <http://ibahia.globo.com/entrevistas/artigos/default.asp?modulo=1990&codigo=121865>. Acessado em 19.08.2011

de forma apelativa, ficando sempre em destaque nos shows, como podemos perceber na imagem.



Disponível em : <http://brejo.com/nggallery/post/fotos-festa-da-luz-2012-dia-30-show-de-avioes-do-forro-e-camarotes/image/30820/> acessado em 01.02.2012

O forró, com essa nova roupagem ganhou muitos antipatizantes:

“O surgimento do forró eletrônico no cenário musical nordestino provocou intensas disputas simbólicas e mercadológicas em torno da classificação “forró”. Com razoável consenso, artistas, mediadores e empresários ligados afetiva e comercialmente à vertente “pé de serra” rejeitam a atribuição do termo à música produzida e divulgada pelas “bandas”. O argumento é que as alterações promovidas deturpam os fundamentos do forró distanciando-se de forma radical dos limites aceitáveis para o pertencimento ao gênero.” (TROTТА, 2007, p. 11)

Como podemos perceber o forró eletrônico sofreu e sofre muitas críticas, tanto por ter *secundarizado* a sanfona de seus shows, como também por inserir palavras que

era considerado de mau gosto, notadamente pela classe média. Além de expor temas como sexo de forma explícita.

A mulher também passou a ser referenciada nas músicas, não da mesma forma do forró pé-de-serra. Neste novo forró ela é representada de forma mais vulgar, sendo muitas vezes mostrada como “rapariga” entre outros termos utilizados pelos vocalistas, muitas músicas coisificam a mulher, fazendo-a de objeto sexual, e tendo que ser submissa ao homem, o qual este exerce o poder sobre ela.

Podemos perceber estas características na música “comendo água”⁷.

Alô, tô num bar chego já
 tô aqui batendo um papo
 comendo água
 Alô, tô num bar chego já
 pode ir fazendo a cama
 pra quem te ama
 Hoje convidei alguns amigos pra beber
 Mas daqui a pouco só vai dar eu e você
 Não fique preocupada nem grilada
 porque que não vou demorar
 Eu não vou te deixar abandonada
 vale a pena me esperar
 Pra gente se amar
 Alô, tô num bar chego já
 tô aqui batendo um papo
 comendo água
 Alô, tô num bar chego já
 pode ir fazendo a cama
 pra quem te ama
 Daqui a pouco amor

⁷ Música interpretada pela Banda Aviões do Forró, composta por Marquinhos Maraiial e Isac Maraiial, 2007.

volto pra casa
Pra gente dar um show
de madrugada
Vamos fazer amor
beijar na boca
Vou te dar meu calor
vou te deixar louca
Alô, tô num bar chego já
tô aqui batendo um papo
comendo água
Alô, tô num bar chego já
pode ir fazendo a cama
pra quem te ama
Alô, tô num bar!

Podemos observar que o homem nessa composição está em posição superior em relação à mulher. No início da música, o cantor inicia o discurso cantando sozinho, deixando entender que ele está dando um recado para a mulher que está em casa, para que ela não se preocupe. Nota-se que ele está na rua e a mulher em casa esperando por ele, pois “vale a pena me esperar pra gente se amar”, esta frase é destacada pelo intérprete. A fala não demonstra exclusivamente a divisão sexual dos espaços entre homem e mulher, mas que a diversão para o homem não envolve necessariamente a mulher, mas para a mulher seria indispensável à presença do homem, reforçando a relação de dependência dela com ele.

Nesse caso a mulher é mencionada de acordo com a visão do homem machista, aquela que diz que lugar de mulher é em casa, cuidando da casa e dos filhos, e à espera de seu marido.

É perceptível nessas novas bandas a presença de mulheres vocalistas, o que era mais raro no forró tradicional (as mais conhecidas no forró tradicional foram, Marinês e Carmélia Alves), também representadas de forma negativa, resumidas em objeto tanto nas letras quanto na forma como as cantoras e dançarinas aparecem nos shows com roupas curtas e coreografias extremamente erotizadas. As próprias cantoras cantam

composições, em que a mulher é moralmente desvalorizada que consideram os bens materiais mais importantes do que um amor. Muitas vezes as mulheres assumem um discurso masculino em algumas canções, nessa ótica representam o homem como objeto, como na música “Tacar a mão”, composta por Jamaica (2007) e interpretada pela Banda Aviões do forró.

Olha esse papo de carinho comigo não rola não
Homem tem que ser safado me domar com a sua mão
Tem que faltar com respeito e me amar no chão
Se não puxar no meu cabelo, amor não rola não.

E tem que “tacar” na parede me chamar de lagartixa,
Me chama de pneu e me da uma calibrada
Me jogar no chão como se eu fosse um tapete
Sou mulher indomada só aprendo no cacete.

Não caio mais nesse negócio de amorzinho
Beijinho, carinho de me dar paixão
Eu quero um tarado que dê em mim o dia inteiro
Que me ame no banheiro e que me taque a mão.

Tacar a mão, Tacar a mão, Tacar a mão,
Me taca na parede me amar no chão,
Tacar a mão, Tacar a mão, Tacar a mão,
Me taca na parede e me amar no chão.

Como podemos perceber, essa letra descreve a história de uma mulher com fortes características sados-masoquistas, que só se acalma quando seu homem lhe tacar a mão, pois, “nesse negócio de amorzinho beijinho, carinho de me dar paixão” não funciona mais. A mulher, segundo a letra, gosta de apanhar. Podemos perceber que o compositor dessa música é um homem, então ele relata, talvez, como a mulher quer ser tratada por eles ou como eles querem tratar a mulher, entendemos que se trata de um homem com ideias extremamente machistas que coloca a mulher como submissa, inferior ao homem. Se pararmos pra refletir, a região Nordeste está entre as regiões que mais registram

casos de espancamento contra as mulheres⁸, mesmo com a implantação da lei “MARIA DA PENHA”, que pune os homens que agridem as mulheres. Esse fato se deve ao fator cultural do nordestino de ser valente, forte e ter que limpar sua honra. Diante desse fato, ainda surge músicas que fazem apologia a violência contra a mulher, e o pior é que quem faz a interpretação da música citada é uma mulher, ou seja, esta que deveria defender o gênero faz o inverso, denigre a sua imagem e ainda contribui para a violência contra esta.

As músicas apresentadas possuem em suas letras questões que vão de encontro à luta das mulheres por uma sociedade igualitária, e a viver sem opressão, discriminação e violência. Contrário a estas pretensões, as músicas de forró depreciam o gênero feminino, banalizam os corpos, as características e atributos que lhes são essenciais, coloca-se como limites “invisíveis” a edificação de sujeitos igualitários, independentes e capazes.

Neste estilo de forró, existe um grande número de vocalistas, destacando-se mulheres e homens, além da repetitiva troca de figurinos durante o show, e também por interagir com o público. É corriqueiro ver durante os shows, os cantores falarem com o público, mandar recados para as pessoas ou até mesmo inventar determinado tipo de pilhéria. O cantor Xandy de Aviões do Forró é um exemplo, em alguns de seus shows ele falou as seguintes frases, as duas fazendo referência a mulher “E como diz o velho marujo mulher só presta pra duas coisas pra fazer raiva e pra fazer falta ,bora aviaooooooooo” e “triste do homem que tem uma conta pra pagar e uma mulher pra beber hein Abel”. Outra prática comum durante as apresentações é a leitura dos patrocinadores e a veiculação de merchandising, durante o refrão das músicas, e na passagem de uma música para a outra.

A representação da mulher nas letras do forró eletrônico chega a ser um negócio, pois a mulher passa a ser um produto consumível que depois é descartado, essas representações muitas vezes são levadas para a vida propriamente dita, a música

⁸ Dados disponíveis no site: <http://www.ipclfg.com.br/artigos-de-convidados/quais-tipos-de-violencia-domestica-sao-mais-conhecidos-e-dentre-eles-quais-sao-considerados-mais-graves-com-a-palavra-a-sociedade>. Acessado em 13.06.2011

“Locadora de Mulher”⁹ passou da letra de música para ser colocada na vida real, onde “tem mulher do tipo que o homem quiser”, como se essa fosse um produto descartável, que todos podem usar e devolver quando se cansarem.

Eu descobri uma locadora de mulher

Lá tem mulher do tipo que o homem quiser (3x)

E tem mulher de cara linda, tem mulher de cara feia, mulher tipo violão, mulher do tipo baleia, lá tem mulher carinhosa, mulher cheia de frescura, mulher rabo de peixe, da bunda de tanajura

Eu descobri uma locadora de mulher

Lá tem mulher do tipo que o homem quiser (2x)

Lá tem mulher que até parece um avião

Pelo cartão, pelo cheque pré datado

Tem pitelzinho que não entra em promoção

Tem paparão que tem muito real guardado

Da pirangueiro que tá morrendo na mão

Só tem ripunga, abacaxi e tem virado (2x)

Eu descobri uma locadora de mulher

Lá tem mulher do tipo que o homem quiser... (3x)

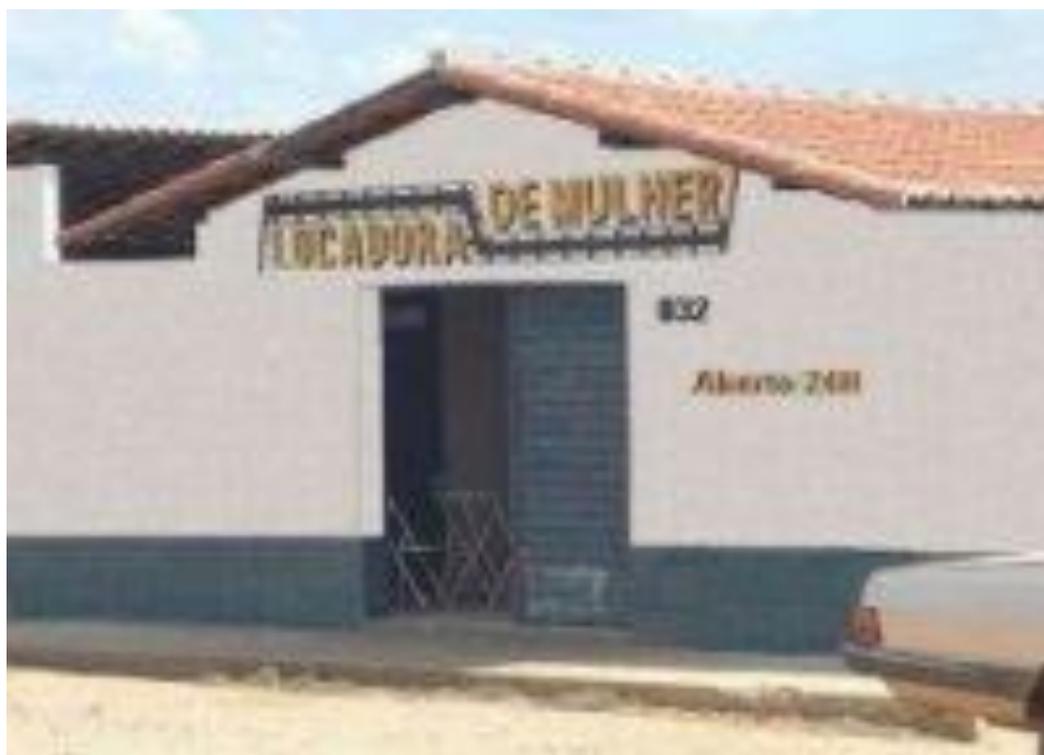
O discurso agressivo e discriminatório às mulheres presentes nestas músicas são explícitos, podendo a mulher ser comprada “pelo cartão, pelo cheque pré datado” enfim a mulher torna-se um produto de consumo. Essas produções tem uma boa aceitação pública e, conseqüentemente, são tocadas em espaços de diversão que aglomeram um número expressivo de pessoas, seus DVDs batem recorde de vendas, como também são tocadas repetidas vezes nas rádios, fazendo com que os sujeitos internalizem sua mensagem, sem nenhuma reflexão crítica em relação ao seu conteúdo. Tais incorporações acríticas de valores discriminatórios se constituem em expressões do patriarcado, traduzindo-se nas mais variadas formas de discriminação e violação de direitos humanos.

⁹ Música interpretada pela Banda Aviões do Forró, composta por João Gonçalves, 2008.

Para se ter uma ideia em março de 2011, em Cajazeiras – PB, a mídia divulgou em todo estado a inauguração de uma “Locadora de Mulher”, (como pode ser visto na foto a baixo). A empresária Carla Simone Braga disse que está trazendo para a “Terra do Padre Rolim” uma novidade que já existe em várias capitais do Nordeste. Ela informou que além da locadora vai abrir um bar, intitulado de “Brega e Chick”. De acordo com a proprietária, o cliente vai até o estabelecimento e lá será disponibilizado um catálogo de mulheres, para que ele escolha a jovem que deseja passar algumas horas ou até uma noite. “O preço será discutido comigo, de acordo com a escolha do cliente e ele vai levá-la para um motel, pois não dispomos de quartos”, esclareceu a empreendedora. Carla informou que suas funcionárias são todas maiores de idade, entre 18 e 25 anos. “São mulheres de alto nível. Todas profissionais do sexo” . Segundo a empresária, o seu negócio não tem restrição para estado civil “Se o homem procurar não vou perguntar se ele é casado, isso não é pré-requisito”. O assunto foi discutido na sessão da Câmara Municipal da cidade e alguns vereadores se posicionaram contra o novo negócio na cidade. Um deles chamou atenção para o problema da prostituição e do tráfico de drogas, pois, segundo o parlamentar esse tipo de negócio pode facilitar essas práticas ilícitas¹⁰.

È importante destacarmos que as “locadoras” sempre existiram, mas de uma forma camuflada, todos sabem da existência desse fato, mas como não havia uma explicitação desse negócio, a sociedade finge não saber, mas tem plena consciência que ele existia. Esse fato de Cajazeiras chama a atenção devido a sua divulgação e explicitação, pois não se tem conhecimento de uma casa com o nome de Locadora de Mulher, pois como disse antes, era camuflado.

¹⁰ Diário do Sertão Disponível em: http://pbagora.com.br/conteudo.php?id=20110323163_221_&cat=paraiba&keys=inauguracao-locadora-mulher-cajazeiras-gera-polemica acessado em 24.03.2011



Este acaso de Cajazeiras revela a influência dos meios de comunicação, notadamente a música nas práticas das pessoas comuns, influenciando-as, pedagogizando-as e implicando nos processos identitários.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de meados da década de 80, o forró foi reinventado, surgiu um novo meio de fazer forró, com a introdução de novos instrumentos musicais como: guitarra, bateria e baixo. Também as letras deixaram de ter como o foco a seca e sofrimento dos nordestinos, e passaram a abordar conteúdos que atraíssem os jovens. Esse novo estilo de fazer forró, conhecido por Forró Eletrônico ganhou muito adeptos, principalmente os adolescentes, que se identificavam com o ritmo dançante das músicas. Diversas foram as críticas recebidas dos tradicionalistas com o novo forró, acusando de transformar o forró em um produto.

Ao analisar as músicas percebemos que os compositores representam ideologias como as de dominação, machismo e sexismo, por exemplo. Estas escolhas não são acidentais, elas representam a visão de mundo dos enunciadores. Essas análises demonstram que, como em qualquer ambiente onde o poder é constituído e disseminado, o consumo cultural do forró eletrônico não apresenta uma integral determinação entre os ditos das letras das músicas e os discursos e práticas juvenis, pois, nesses espaços, onde vemos em ação as pedagogias culturais, há sempre lugar para a crítica e para a reformulação de novos discursos.

As músicas representam mulheres com estereótipos construídos através de pensamentos e ideias de uma sociedade com pensamentos patriarcais, predominantes nos dias atuais. Mesmo com a grande ascensão do papel feminino na sociedade, esta continua sendo representada como inferior ao homem, devendo respeito e obediência. Quando ela é vista fora do cenário destinado a sua feminilidade, ela é representada como um desvio da sociedade, dos padrões impostos.

Diante do exposto, destaca-se ainda, que o forró apresenta um vasto território possibilitando, assim, outras indagações de caráter acadêmico que apresentem um olhar interdisciplinar tendo a música e gênero como focos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Martha. SOIHET, Rachel. (orgs.) Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologia. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

ADORNO, Theodor W. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. Dialética do esclarecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz. A invenção do Nordeste e outras artes. 4ª edição. São Paulo: Cortez, 2009.

ANDRADE, Manuel Correia de. O Nordeste e a questão regional. São Paulo; Editora Ática, 1988.

ANDRADE, Mario de. Música, doce música. São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1976.

BORBA, Jociane André de. Livro Didático: Um Aliado à Imposição Social do Gênero. disponível em:
<http://www.projetos.unijui.edu.br/matematica/cdegem/fscommand/CC/CC_62.pdf>
acessado em 13/05/2011.

BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. 3.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BURKE, Peter. A escrita da História: novas perspectivas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

BUTLER, Judith P.. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

COELHO, Teixeira. O que é indústria cultural? São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986 (Coleção Primeiros Passos).

CALDAS, Waldenyr. Iniciação à Música Popular Brasileira. 2ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CARPEAUX, Otto Maria. Uma Nova História da Música. São Paulo: Ediouro.

CARDOSO, Irede. Os tempos dramáticos da mulher Brasileira. São Paulo: Centro Editorial Latino-Americano, 1981.

CASTRO, Ruy. Chega de Saudade: A histórias e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHAGAS, Golbery de Oliveira. Os Homens do Forró: Perfis De Masculinidades na Música Nordestina. Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Literatura e Interculturalidade. Campina Grande, UEPB, 2008.

COSTA, Lúcia Cortes da et al. Gênero: Uma Questão Feminina?. Disponível em: <<http://www.uepg.br/nupes/genero.htm>>. Acesso em: 13 ago. 2011.

CRUZ, Luiz Carlos Lodi da et al. Gênero: que é isso?: por trás dessa palavra esconde-se toda uma ideologia.... Disponível em: <<http://www.providaanapolis.org.br/genero.htm>>. Acesso em: 24 jun. 2011.

DEL PRIORE, Mary (org). História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2010.

DOUGLAS, Kellner. A Cultura da Mídia – Estudos Culturais: Identidade e Política entre o moderno e o pós-moderno; Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001

ESMERALDO, Gema Galgani Silveira Leite. O feminismo na sombra: relações de poder na CUT. Fortaleza: UEFC, 1998

FARIA, Cleide Nogueira de. Puxando a sanfona e rasgando o Nordeste: relações de gênero na Música popular nordestina (1950-1990). Publicação do Departamento de História e Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte V. 03. N. 05, abr./mai. de 2002 – Semestral ISSN - 1518- 3394. Disponível em: www.cerescaico.ufrn.br/mneme, acessado em: 07.12.2011

FEITOSA, Sônia de Melo; LIMA, Marwyla Gomes de; MEDEIROS, Milena Gomes de. Patriarcado e Forró: Uma Análise de Gênero. Disponível em:<http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278196429_ARQUIVO_PATRIARCADOEFORRO.pdf>. Acesso em: 25 maio 2011.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. São Paulo. Editora Graal, 2007.

FREIRE, Libny Silva. É Rapariga, É cabaré: Retratos Femininos no Forró Eletrônico. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Campina Grande – PB – 10 a 12 de Junho 2010 Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

GIROUX, Henry A. “A Disneyzação da Cultura Infantil”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. MOREIRA, Antonio Flavio (Orgs.). *Territórios Contestados – O Currículo e os Novos Mapas Políticos e Culturais*. Petrópolis: Vozes, 1995.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11 edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?* 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

KIEFER, Bruno. *A Modinha e o Lundu, duas raízes da música popular brasileira*. Porto Alegre: Movimento Universidade Federal do rio Grande do sul, 1977.

LOPES, Ibrantina Guedes de Carvalho. *Forró pé-de-serra: descompasso entre letra e Música*. Monografia submetida ao corpo docente da Pós-Graduação em Letras da Faculdade Frassinetti do Recife. Pernambuco, 2007.

LOPES, Luiz Paulo da Moita. *Identidades Fragmentadas: A construção discursiva de raça, gênero e sexualidade em sala de aula*. Campinas, SP; Mercado de Letras, 2002.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópoles: Vozes, 1997.

MIGNONI, Francisco. Música. Biblioteca Educação e Cultura. Rio de Janeiro: Bloch: FENAME, 1980.

MOTA, Fábio. Biografia do rei do Baião. Sobral/Ceará: Universidade Estadual Vale do Acaraú – UVA, 2001. Disponível em: <<http://fabiomota1977.wordpress.com/2009/11/14/biografia-do-rei-do-baiao-1912-a-1989-luiz-gonzaga-do-nascimento>> Acessado em 05/10/2011.

NASCIMENTO, Clebemilton Gomes do et al. “Piriguetes e putões”:: representações de gênero nas letras de pagode baiano. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST55/Clebemilton_Gomes_do_Nascimento_55.pdf>. Acesso em: 02 maio 2012.

NAPOLITANO, Marcos. História e Música. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NOGUEIRA, Juliana Keller; FELIPE, Delton Aparecido; TERUYA, Teresa Kazuko. Conceitos de gênero, etnia e raça: reflexões sobre a diversidade cultural na educação escolar. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST1/Nogueira-Felipe-Teruya_01.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2011.

OLIVEIRA, Rachel Facundo Vasconcelos de; COSTA, Lígia Barbosa; ARAÚJO, Alessandra Oliveira. Uma Análise do Retrato da Mulher Dentro do Forró. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2010/resumos/R23-1306-1.pdf>>. Acesso em: 17 abr. 2011.

REBELO, Samantha Cardoso Forró: Mais Definições em Trânsito, 2005.

REBELO, Samantha Cardoso et al. As Conexões do Forró Com Diferentes Realidades na sua Trajetória oral e Sexualidade. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2007/SamanthaCardosoRebello.pdf>>. Acesso em: 29 out. 2011.

RODRIGUES, Maria Dulcinéa de Sousa; SANTOS, Morgana Ribeiro Dos; SIMÕES, Darcilia Marindir Pinto. O Duplo Sentido no Forró: Aspectos Semântico-Estilísticos. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_4/2967-2979.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2011.

SANT'ANNA, Dense (2001): "É possível realizar uma história do corpo?", in SOARES, Carmen: Corpo e história. Campinas, Autores Associados.

SILVA, Expedito Leandro. Forró no Asfalto: Mercado e identidade sociocultural. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2003.

TROTTA, Felipe et al. Música Popular, Moral e Sexualidade: Reflexões Sobre o Forró Contemporâneo. Disponível em: <<http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/4/19>>. Acesso em: 17 mar. 2011.

_____ Música popular, valor e identidade no forró eletrônico do Nordeste do Brasil. Disponível em: <<http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2009/files/TrottaFelipe.pdf>>. Acesso em: 26 jun. 2011.

_____ O Forró de Aviões: A Circulação Cultural de um Fenômeno da Indústria do Entretenimento. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_392.pdf>. Acesso em: 01 jun. 2012.