



GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ
UNIVERSIDADE REGIONAL DO CARIRI - URCA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA –
PRPGP
CENTRO DE EDUCAÇÃO – CE
MESTRADO PROFISSIONAL EM EDUCAÇÃO – MPEDU



ENILSON FERREIRA DA SILVA JÚNIOR

**DO “FOR ALL” AO PAREDÃO DE SOM: MASCULINIDADES
GENÉRICAS NO FORRÓ DA BANDA GAROTA SAFADA**

CRATO-CE

2021

ENILSON FERREIRA DA SILVA JÚNIOR

**DO “*FOR ALL*” AO PAREDÃO DE SOM: MASCULINIDADES
GENÉRICAS NO FORRÓ DA BANDA GAROTA SAFADA**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Profissional em Educação da Universidade Regional do Cariri, como requisito parcial à obtenção de título de mestre em Educação. Linha de pesquisa: Práticas Educativas, Culturais e Diversidades. Sublinha: Gênero, Sexualidades e Diferenças nos processos educativos.

Orientadora: Prof.^a Dra. Iara Maria de Araújo

CRATO – CE

2021

FICHA CATALOGRÁFICA

SILVA JÚNIOR, Enilson Ferreira da.

Do “*for all*” ao paredão de som: Masculinidades genéricas no forró da banda Garota Safada / Enilson Ferreira da Silva Júnior.

Dissertação (Mestrado Profissional em Educação) –
Universidade Regional do Cariri, Centro de Educação, Crato-CE,
2021.

Orientação: Prof^a. Dr^a Iara Maria de Araújo

1. Forró eletrônico. 2. Masculinidade. 3. Nordeste.

ENILSON FERREIRA DA SILVA JÚNIOR

**DO “FOR ALL” AO PAREDÃO DE SOM: MASCULINIDADES
GENÉRICAS NO FORRÓ DA BANDA GAROTA SAFADA**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Profissional em Educação (MPEDU) da Universidade Regional do Cariri (URCA), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

Aprovado em 08 de dezembro de 2021.

Banca Examinadora

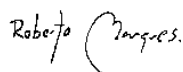


Profa. Dra. Iara Maria de Araújo

Orientadora



Prof. Dr. Josier Ferreira da Silva (URCA)



Prof. Dr. Roberto Marques (URCA/UECE)

Ao meu pai, Enilson Ferreira da Silva, que não pode concluir sua formação acadêmica, mas que acreditou que um dia eu chegaria aonde ele não chegou. À minha mãe, Joana Maria de Freitas e à minha esposa, Iris Marly Bezerra Leite Ferreira.

AGRADECIMENTOS

Expresso toda a minha gratidão ao meu amado pai, Enilson Ferreira da Silva, que me doou o seu nome e sua coragem. Agradeço à minha mãe, Joana Maria de Freitas que sempre de forma afetuosa e paciente me amou e me protegeu ao longo da vida. Agradeço à minha esposa, Iris Marly Bezerra Leite Ferreira, que é a luz dos meus olhos. Agradeço à querida profa. Dra. Iara Maria de Araújo que de forma sábia, me orientou durante o percurso deste trabalho e acreditou neste empreendimento acadêmico. Agradeço ao prof. Dr. Josier Ferreira da Silva e ao prof. Dr. Roberto Marques, membros da banca de qualificação, por tecerem comentários e correções que serviram como norte na elaboração desta pesquisa. Agradeço ao apoio prestado pelo Programa de Mestrado Profissional em Educação da Universidade Regional do Cariri (URCA) e a todos os professores que fazem parte deste programa.

“Eu tô chegando, fazendo aquela badalação!
Bebendo tudo, zoando com meu carro e o som
tá detonando. Vou curtir a vida! Hoje eu quero
ficar ‘bêbo’, com quatorze raparigas...”

(Wesley Safadão)

RESUMO

Este trabalho pretende discutir acerca dos papéis de gênero atribuídos ao homem nordestino nos enunciados das canções da banda Garota Safada. O forró eletrônico em termos de currículo cultural representa para o Nordeste brasileiro bem mais do que um simples estilo musical ou dança. É um mecanismo formador de hábitos, gerador de desejos, gerenciador de relações, tensões, difusor de saberes e valores que atravessam a cultura e encarnam nos corpos, em articulação com gênero e sexualidade. Pode-se delegar a função de pedagogo cultural por meio de um currículo de gênero embutido em suas canções. A banda Garota Safada nasce na cidade de Fortaleza – Ceará, por volta do ano de 2003, fundada por dona Bil, mãe de Wesley Safadão e por irmãos, primos e pelo tio, que permaneceu como vocalista durante três anos Apaixonados pelo forró, a família investiu seus limitados recursos para seguir com o projeto da banda Garota Safada. Em 2003, aos quatorze anos de idade, Wesley atuava como dançarino, porém, com a saída do tio, foi incentivado pela mãe, dona Bil, a assumir o vocal, foi aí que a banda começou a decolar no mercado fonográfico local. Embora Garota Safada não seja a instância fundadora de um tipo regional, ela contribui para a sua efetivação performática. Esse tipo masculino não se configura em masculinidade hegemônica denominada por autores e autoras pós-estruturalistas. Mesmo urbana e consumidora de produtos de grife, trata-se de uma masculinidade desfavoravelmente interseccionada, uma sub-masculinidade, bruta, rústica, atribuída a uma região pobre do Brasil. Um homem musicalizado por um som que é herdeiro de um estilo que até algumas décadas atrás narrava em seus versos a pobreza e a fome no interior do Nordeste, não é de um ideal de homem que Garota Safada fala, mas de um projeto de masculinidade que transgrediu a norma, que escapou dos modelos impostos pela matriz colonial. Essa masculinidade expressa em Garota Safada e em outros veículos do forró eletrônico não está em seu estágio final de acabamento, mas em constante movimento e em instabilidade. É perigoso falar em imutabilidade quando o assunto é forró, visto que sua história é marcada por constantes mudanças.

Palavras-chave: Forró eletrônico, Masculinidade, Nordeste.

ABSTRACT

This work intends to discuss about the gender roles attributed to the northeastern man in the enunciations of the songs of the band Garota Safada. Electronic forró, in terms of cultural curriculum, represents much more for the Brazilian Northeast than a simple musical style or dance. It is a mechanism for forming habits, generating desires, managing relationships, tensions, diffusing knowledge and values that crosses culture and embodies in bodies, in conjunction with gender and sexuality. The role of cultural pedagogue can be delegated through a gender curriculum embedded in their songs. The band Garota Safada was born in the city of Fortaleza, Ceará around 2003 founded by Dona Bil, mother of Wesley Safadão and by brothers, cousins and uncle, who remained as vocalist for three years. resources to continue with the project by the band Garota Safada. In 2003, at the age of fourteen, Wesley acted as a dancer, however, with the departure of his uncle, he was encouraged by his mother, Dona Bil, to take over the vocals, that's when the band began to take off in the local phonographic market. Although Garota Safada is not the founding instance of a regional type, she contributes to its performative realization. This masculine type is not configured in what some poststructuralist authors and authors call hegemonic masculinity. Even urban and consumer of designer products, it is an unfavorably intersecting masculinity. A crude, rustic sub-masculinity, attributed to a poor region of Brazil. A man musicalized by a sound that is heir to a style that until a few decades ago recounted in his verses the poverty and hunger in the interior of the Northeast. Garota Safada is not talking about a man's ideal, but about a project of masculinity that transgressed the norm, which escaped the models imposed by the colonial matrix. This masculinity expressed in Garota Safada and in other electronic forró vehicles is not in its final stage of completion, but in constant movement and instability. It is dangerous to talk about immutability when it comes to forró, as its history is marked by constant changes.

Keywords: Electronic forró, Masculinity, Northeast.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	1
2	METODOLOGIA	11
3	DO “FOR ALL” AO PAREDÃO DE SOM Error! Bookmark not defined.	
4	MASCULINIDADES NO PLURAL	20
5	O NORDESTE ENQUANTO ESPAÇO DE PRODUÇÃO DE SABER E PODER	25
5.1	Cultura e mercadoria	32
5.2	Homem no forró: Da dominação simbólica à tecnologia de gênero	34
6	BANDA GAROTA SAFADA: PRÁTICAS E SOCIABILIDADES	39
6.1	“Tô solteiro e tô feliz”: Performances de liberdade	40
6.2	“Bebendo e reparigando, doido pra fazer amor”: O álcool enquanto dispositivo de sociabilidades.....	42
6.3	“Pense numa mulher traiçoeira, vagabunda e desordeira”: Expressões do patriarcado.....	43
6.4	“Não existe homem feio, nem existe homem bonito”: Masculinidades intersseccionadas.....	47
6.5	“Aonde eu vou, sempre tá cheio de mulher” Uma crônica do poder	49
6.6	“Eu vou trair a minha namorada”: Aventuras e traição.....	50
6.7	“Homem que esculacha”: Virilidade sexual e subjugação	53
6.8	“Quando a gente ama, vira escravo do amor”: O amor romântico e sua prática social.....	54
6.9	“Quem é o gostosão daqui”: Homem de fala e falo.....	56
6.10	“A novinha vai no chão”: Geografia dos desejos	57
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	60
8	TEXTO DE APRESENTAÇÃO DO PRODUTO EDUCACIONAL	63
8.1	Cordel Forró de barro	65

9	REFERÊNCIAS	69
----------	--------------------------	-----------

1 INTRODUÇÃO

Parte dos estudos em educação esteve voltado por muito tempo para o campo da instituição escolar como lugar exclusivo de operacionalização da pedagogia e do currículo. Atualmente, faz-se necessário atentar-se para outros espaços que se afirmam como produtores de conhecimentos. A indústria cultural munida de um saber e poder pedagógico fabrica artefatos que se inserem em um sistema de instâncias culturais, agenciando mecanismos de representação, ao mesmo tempo em que constrói e replica identidades culturais. Muito mais do que seduzir o consumidor, tais pedagogias e currículos culturais produzem valores e conceitos, regulam hábitos, fabricam representações e identidades; estabelecem formas de relações sociais (SABAT, 2001).

O forró eletrônico em termos de currículo cultural representa para o Nordeste brasileiro bem mais do que um simples estilo musical ou dança. É um mecanismo formador de hábitos, gerador de desejos, gerenciador de relações, tensões, difusor de saberes e valores que atravessa a cultura e encarna nos corpos, em articulação com gênero e sexualidade. Pode-se delegar a função de pedagogo cultural por meio de um currículo de gênero embutido em suas canções (MAKNAMARA; PARAÍSO, 2012).

Mesmo não havendo dispositivos sociais de educação, há difusores de currículos culturais além da escola tradicional, e se a escola fosse pensada como a única produtora de educação, em seu espaço físico, ainda assim, seria uma fiel veiculadora do forró, porque “o forró eletrônico está presente em escolas (...) é comum ouvir música na entrada e na saída do período escolar, no recreio, e ainda, de forma bastante acentuada, nos momentos de festividades” (LOUREIRO, 2003, p. 13 *apud* MAKNAMARA; PARAÍSO, 2012, p. 143) e porque “frequentemente professoras utilizam em suas práticas pedagógicas as produções musicais já consagradas fora da escola” (NOGUEIRA, 1998 *apud* MAKNAMARA; PARAÍSO, 2012, p. 151). Diante desses argumentos, no campo do universo das construções discursivas, como o forró eletrônico validaria novos hábitos, que depois de integrados à vida nordestina torna-se tradição?

Seja de uma maneira ou de outra, o forró carrega teias de significado que interage como uma suposta realidade local (TROTTA, 2009). De acordo com Marques (2014) as festas de forró eletrônico facilitam a dinâmica de um modo identitário, classificado pelo autor como identidades locais e de gênero. O forró facilita uma identidade que só é desempenhada em certos espaços. O forró eletrônico com seus enunciados e valores narrados nas canções promovem um ambiente atravessado por construções discursivas de gênero:

Notadamente, em inúmeras músicas, não só da banda Garota Safada, mas da maioria dos grupos musicais de forró eletrônico, observa-se, além da aceitação social, a construção social de comportamentos naturais e papéis sociais relacionados a homens e mulheres, legitimando e sedimentando valores, ideologias e realidades sociais através da linguagem do forró eletrônico (COSTA; RODRIGUES, 2017, p. 5).

Forró também é movimento: dança que mexe a cintura, nádegas, pernas, ombros. Todo o corpo rebola e entra em um estado rítmico, quase de transe. Dançando, o corpo expõe sua sensualidade e demarca seus espaços: Para Trotta (2014) há sensualidade na letra e na dança. “A safadeza do forró é um contínuo entre as festas, as letras, a sonoridade e dança” (TROTTA, 2014, p. 76). O autor usa o termo “safadeza” para se referir a um elemento que funde em suas engrenagens amor e sexo em um mesmo ambiente de sentimentos conflituosos (TROTTA, 2014).

A mulher dança de uma forma e o homem dança de outra, deixando claro que há expectativas e funções socialmente construídas para os gêneros nas coreografias. E como toda ação social, pode ser manifestada na pele e na linguagem, ou seja, pelas imagens que inaugura e dão vida às relações. Ao usar o corpo como dispositivo estético, a dança está envolvida em processos linguísticos que atuam na formação cultural do corpo. Portanto, a dança não está neutra em relação à operacionalização de práticas do uso dos corpos, tal como uma pedagogia cultural dos corpos, do qual as desigualdades e diferenças sociais dos gêneros são representadas, por meio de performances corporais e maneiras adequadas ao uso do corpo para homens e mulheres (ANDREOLI, 2011).

Os corpos (seja no forró eletrônico ou fora dele) se posicionam e elaboram seus contornos de acordo com os intercursos sociais, se movimentam em um espaço simbólico conforme aplica e sofre interdições, portanto, todo corpo é social. “A dicotomia natureza (corpo) *versus* cultura (gênero) não tem sentido, pois não existe um corpo antecessor a cultura; muito pelo contrário, o corpo é produzido por tecnologias precisas” (BENTO, 2006, p. 21). O corpo em todas as sociedades funciona como um ponto da estrutura simbólica. Para

Le Breton (2021), se tratando de corpo, a biologia ocuparia uma posição secundária quando se busca classificar os gêneros, sendo o masculino e feminino meras definições sociais. Ser homem e ser mulher são posicionamentos desenvolvidos e experienciados no campo da cultura (LOURO, 2008). O que faz dos corpos elementos de um processo histórico (SANT'ANNA, 2000),

Para Pazetto e Samways (2018), os papéis de gênero também estão presentes em outros estilos de dança. Tal como no forró, a dança de salão tradicional também pode ser compreendida como um mecanismo do sistema de identificação causal entre sexo, gênero e orientação sexual, sendo uma técnica de regulamentação e programação dos corpos e dos sujeitos. Ou seja, para os autores, a dança não é baseada em supostas diferenças prévias entre homens e mulheres, ela constrói essas diferenças: constrói a mulher como dama – frágil, delicada, submissa, graciosa, sensual, atenta e obediente aos comandos dos homens – e constrói o homem como cavalheiro – forte, soberano, dominador, viril, responsável por cuidar da mulher e determinar seus movimentos, seus rumos, seus ritmos –, em plena concordância com a complementaridade “natural” entre os gêneros que fundamenta a relação heterossexual como norma (PAZETTO; SAMWAYS, 2018).

Para Trotta (2014) a masculinidade arregimentada no forró não é expressa apenas na letra. O ambiente da festa em si exerce uma influência social para uma postura sedutora por parte do macho. O mesmo ator considera que ao homem que participa desse espaço, é esperado que convide muitas mulheres para a dança, sendo a figura feminina, o alvo principal do enredo musical/perfomático do forró. Dançando, o macho exibe uma narrativa metafórica de sua masculinidade. O contato físico socialmente aceitável é para homem e mulher, por se tratar de uma subcultura conservadora, o forró eletrônico ignora interações homossexuais. Além de uma dança sedutora, o forró possibilita a aproximação afetiva entre casais heterossexuais. Sendo difícil dissociar onde começa a “malícia” do forró e onde termina o romantismo (TROTТА, 2014). Ao mesmo tempo em que é marcado por padrões relativamente estáveis, também é atravessado por ambiguidades e cisões, falar de forró é falar de contradições inerentes ao próprio estilo musical (OLIVEIRA JR; ZAIATZ, 2019).

Não cabe à parceira a condução da dança, apenas acompanha-se os movimentos e gestos de comando masculino:

“Quando [uma mulher aceita] um convite para dançar forró, permite que [o] parceiro masculino lidere, [concordando] em segui-lo sem reservas. Este pacto não é feito de forma explícita em palavras; ao contrário, é feito implicitamente, através da música

e dos movimentos corporais” (FERNANDES, 2005, p. 239 *apud* TROTTA, 2009, p. 138).

Ao aceitar a condução masculina sem relutância, estabelece-se uma hierarquia corporal entre o par. Ao dançar forma-se uma assimetria imaginária (homem: forte, macho, dominante *versus* mulher: fraca, meiga, dominada) que se torna regra na negociação da sexualidade (TROTTA, 2014).

Essa dança seria um elemento simbólico, um sintoma de como se estruturam as relações sociais no cotidiano. Uma mudança nos papéis da dança é inapropriada para o contexto da versão eletrônica do forró, ou seja, o homem não dança como a mulher e nem a mulher dança como o homem, de maneira alguma os papéis poderão ser invertidos. São formas de elaboração de subjetividades no interior das normas binárias de gênero, machistas e heterossexistas. O gênero só existe por meio de uma identificação subjetiva e corporal com a norma. Nas danças, os sinais – figurinos que adornam os corpos, gestos e olhares sensuais que normatizam a heterossexualidade, a prática do cavalheirismo – são colocados em ação, agindo como “citações” de verdades estabelecidas para os gêneros (PAZETTO; SAMWAYS, 2018).

A produção das subjetividades dos dançarinos é também expressa nos corpos, orientando condutas, posturas e gestos. A “coreografia do sarro” contida no forró é uma oportunidade para as aproximações sexuais e eróticas. O convite para dançar forró é uma espécie de dramatização que metaforiza o sexo (TROTTA, 2014). De acordo com Faria (2002) existe a construção de uma lógica de dominação, em que a divisão dos gêneros masculino e feminino são originados em esquemas de percepção de mundo que regulam códigos e práticas cotidianas. Os sujeitos orientados por suas percepções assimilam que estão agindo de acordo com a “natureza” e que os princípios de “normalidade” que balizam os comportamentos para homem e mulher presentes em seu tempo, são verdadeiros e universais.

A coreografia, que é inspirada na salsa e na lambada parece fechada para mudanças, o homem sugere ritmos e a mulher segue seu fluxo. Não existe no forró eletrônico um “espaço simbólico para um intercâmbio entre os papéis [de gênero] e muito menos para uma versão *queer*” (TROTTA, 2014, p. 79). Cada qual tem seu papel. A dança de par atua como uma arena de performance para desempenho da masculinidade e feminilidade (TROTTA, 2014). Assim, os corpos vão se ajustando às normas e reproduzindo um esquema denominado habitus: “Moldados por tais condições, portanto objetivamente concordes, eles funcionam como matrizes das percepções, dos pensamentos e das ações de todos os membros da

sociedade” (BOURDIEU, 2019, p.61). O forró articula uma encenação simbólica do ato sexual, onde o homem é agente ativo e a mulher recebe a ação (TROTТА, 2014).

Quem se atreve a questionar a ordem das coisas? Quem ousa desobedecer às configurações sociais para ser relegado a uma condição de margem e excluído da comunidade? Bourdieu (2019) argumenta que a dominação masculina é uma forma própria de violência simbólica. Até que ponto o forró eletrônico opera segundo a lógica de dominação simbólica sobre corpos e projeta no imaginário nordestino uma performance identitária de macho que deverá ser assumida?

O *modus operandi* da pedagogia cultural é o ensino por meio da repetição contínua de seus valores. O currículo cultural é estruturado em uma disciplina ideológica promotora de regulações e cerceamento ao corpo:

Os significantes são muito semelhantes e utilizados como forma de ensinar por repetição. São significantes que vão constituindo um currículo cultural e, no caso deste estudo, ensinando representações hegemônicas de gênero. Tal como o currículo escolar, o currículo cultural envolve um conhecimento organizado em torno de relações de poder, de regulação e controle. Não se trata de afirmar que existe um lugar onde tal organização é detalhadamente planejada, mesmo porque tal lugar não existe. O que importa aqui é relacionar o conhecimento produzido pela publicidade com as práticas de autocontrole e auto-regulação que se concretizam na vida cotidiana, através do corpo, do comportamento, das relações sociais estabelecidas (SABAT, 2001, p. 19).

Para Louro (2000), os discursos hegemônicos de gênero consideram o corpo inequívoco; nutrem a esperança que o corpo fomente a identidade dos sujeitos, sem ambiguidades nem conflitos. Deduzem que a identidade de gênero, sexual ou étnica estejam vinculadas às “marcas biológicas”; o processo porém é muito mais confuso e essa dedução pode ser errônea. Para a autora, os corpos são fabricados pela cultura, recebendo dela atribuições. Talvez pudéssemos nos questionar como determinadas características passaram a ser reconhecidas como marcas definidoras da identidade, questionar quais parâmetros estão sendo utilizados nesta cultura para atribuir valor ou desvalor a determinada categoria.

Embora gênero se manifeste sobre os corpos, chama-se a atenção para fenômenos sociais. Ou seja, gênero é uma estrutura macro, que engloba o Estado, a política, a economia, a cultura, a religião, a medicina, a família e a sexualidade. Gênero é muito mais complexo do que a dicotomia macho e fêmea:

O gênero é, nos mais amplos termos, a forma pela qual as capacidades reprodutivas e as diferenças sexuais dos corpos humanos são trazidas para a prática social e tornadas parte do processo histórico. No gênero, a prática social se dirige aos corpos. Através dessa lógica, as masculinidades são corporificadas, sem deixar de ser

sociais. Nós vivenciamos as masculinidades (em parte) como certas tensões musculares, posturas, habilidades físicas, formas de nos movimentar, e assim por diante (CONNEL, 1995, p. 189).

Nesta perspectiva, este trabalho tem como desafio refletir sobre as produções discursivamente construídas no forró eletrônico da banda Garota Safada e sobre o papel social estereotipado do macho no Nordeste brasileiro, bem como o modelo ideal de mulher gestada para esse homem. Para isso, se faz necessário compreender as relações fundadas a partir do forró e os arranjos identitários que se colam a essa experiência musical por meio da repetição ordenada – em que quanto mais é discursivamente repetida a sua retórica nos meios de comunicação de massa, mais são assimiladas pelo público.

Ao falar do homem narrado pelo forró, sujeito inscrito sob signos midiaticamente manipulados a fim de descrever uma experiência singular para uma categoria tão múltipla e plural como as masculinidades, também se faz pensar na figura da mulher, potencialmente alvo de produções discursivas que cerceiam sua subjetividade, sexualidade e independência, promovendo assim uma espécie de violência simbólica, “produto incessante de reprodução para qual contribuem agentes específicos” (BOURDIEU, 2019, p 61), que foge das letras e ganham forma no enlaço social.

Sousa e Sousa (2017), consideram que a cultura é autora de sentidos, ela produz ideias no imaginário coletivo e os meios audiovisuais funcionam como formadores de novos costumes e interpretações para questões sociais. A literatura cria a figura do pistoleiro, do coronel, do delegado, e do cangaceiro, personagens culturalmente valorizados, e assim, o nordestino vai sendo desenhado no imaginário sulista (ALBURQUERQUE JR, 2005). Esses tipos regionais figurariam apenas o lugar simbólico das artes e da cultura, preenchendo páginas de cordéis e letras de canções ou eles iriam mais além, levando sujeitos a desempenharem esses papéis no social, conduzindo linguagem para além de uma ideia imagética, assumindo então corpos estéticos?

E quem ou o que é o tipo regional “cabra macho”? Para Albuquerque Jr (2005), essa figura é uma identidade aplicada a um tipo específico de homem viril que “não pode ser covarde, sob pena de ser rebaixado socialmente”. Para habitar no semiárido, somente esse homem austero, cabra macho. O Nordeste é estilisticamente representado nas produções culturais como um lugar naturalmente habitado pelo macho, pelo menos, nesse Nordeste encantado e discursivamente produzido desde o início do século XX na mídia sulista e assumido pela literatura local.

O macho cordelista é rubricado nas narrativas populares como homem de revolta, de insurreição e de orgulho, mesmo apesar da pobreza de sua região. Essa violência se entrelaça com a liberdade. Numa cultura marcada pelo coronelismo, pelo poder latifundiário, a violência dos menos favorecidos poderia ser uma reação contra o poder hegemônico do rico, ranço de uma sociedade recém liberta da escravização. Tolera-se uma violência moralista, em defesa da dignidade do macho, da propriedade privada, da honra da mulher, que é a honra da sua própria família. Tudo aquilo que se configura bens carecem de sua exímia proteção. Se suas terras, seu gado, sua moral e sua mulher são posses, a valentia em nome da ordem se justifica (ALBUQUERQUE JR, 1999). O corpo é um texto culturalmente produzido, um arquivo vivo. Assim, alguns códigos se naturalizam e outros são abandonados (BENTO, 2014).

“Foucault desconfiava que a sexualidade estivesse em silêncio nos enunciados dos dispositivos sociais. Para ele, “o sexo estava colocado em discurso” (FOUCAULT 1993, p 14 *apud* LOURO, 2001, p 14). O sexo é descrito, prescrito, analisado e no contexto do Nordeste, vai mais além; é cantado, dançado e rimado. Thayer (2001) conclui que culturalmente as mulheres do campo foram subordinadas ao clã masculino por toda a vida, testemunhando a transferência do direito à autoridade do pai e dos irmãos para os maridos e quando viúvas aos filhos mais velhos. Elas acompanharam as mudanças de poder dentro de casa. Quando ainda crianças eram educadas para obedecer ao pai macho, quando adultas, serviam ao marido e, ao tornarem-se idosas, sujeitavam-se aos filhos machos. Suas vidas sempre pertenceram a outrem. Na sexualidade, seu corpo era alvo de vigilância; elas deviam abdicar do prazer à procriação.

Se na cultura androcêntrica do sertão, todos os hábitos e comportamentos operam para afirmar e legitimar as masculinidades, então até mesmo a mulher nordestina seria masculina, como a personagem Maria Moura do livro *Memorial de Maria Moura* da escritora cearense Rachel de Queiroz (2001), que de tão acostumada com a vida rude, aprendera a comer e dormir enquanto cavalgava.

No Nordeste, não era apenas o mundo masculino que estava fechado às mulheres, mas a própria região parecia excluir o feminino. A mulher-macho era aí uma exigência da natureza hostil e da sociedade marcada pela necessidade de coragem e destemor constante. Portanto, o discurso regionalista nordestino vai criando não só o homem nordestino, mas a própria mulher nordestina, como caracterizados por traços masculinos, traços herdados do meio rural, das subjetividades agrícolas e pecuárias, em grande medida, traços da sertaneja (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 224).

Assim, o macho sertanejo precisará de um estilo musical para ritmar a vida, alegrar o cotidiano e narrar seus costumes. Inventa-se então o forró: herdeiro este do baião, do coco, do rojão, da quadrilha, do xaxado e do xote, estilos que descreviam uma vida agrária marcada pela seca, aridez do solo e fé católica, elementos identificados com a própria masculinidade (ALBURQUERQUE JR, 1999). “O sujeito da linguagem não é um sujeito em si, idealizado, essencial, origem inarredável do sentido: ele é ao mesmo tempo falante e falado, porque através dele outros ditos se dizem” (FISCHER, 2001, p. 207). Nesse sentido o homem produz forró e o forró produz homem.

Mais tarde, na década de 1990 surge o forró eletrônico. O homem do forró eletrônico é cosmopolita e consumidor de produtos sofisticados. Sua violência permanece, porém haverá uma queda da imagem do ser macho, seduzido pelas vantagens do capitalismo e da vida moderna. Algumas narrativas do forró eletrônico resgatam características antropológicas, etnográficas e culturais do nordestino “tradicional”, porém, o domínio masculino ganha nova simbologia, assumindo sutilmente outro ponto de referência. O forró sai do sertão e adentra o espaço urbano (SAMARA, 1997). Essa mudança sutil de referência identitária acompanha a moda e novas formas de simbolização dos corpos.

A moda é um dos vetores que estimula as múltiplas versões das masculinidades. O interesse da indústria da moda (e podemos incluir também a indústria cultural como um todo) se amplia quando identificam nessas identidades masculinas desejos e necessidades por diferentes objetos (VIEIRA-SENA; CASTILHO, 2011). “O consumo é uma atividade de extrema importância na construção, manutenção e representação da identidade de gênero” (McCRACKEN, 2003 *apud* CUPOLILLO; AYROSA, 2015, p. 24).

A mídia atua com vários sentidos e diversas construções identitárias para manipular a interpretação dos seus consumidores (BARACUHY, 2010). De acordo com o mesmo autor, é nessa relação produto/consumo que o homem forrozeiro vai sendo demarcado e se consolida enquanto categoria de gênero na região, ao consumir “produtos de homem”, sua identidade é reafirmada.

Segundo Connel (1995) o gênero é um produto histórico, então ele está aberto à mudança histórica. É a isso que nos referimos quando falamos de política do gênero. Se quisermos que essa mudança se torne consciente e aberta ao controle democrático, então precisamos saber como o gênero é moldado e como ele pode ser re moldado

Existe uma narrativa convencional sobre como as masculinidades são construídas. Nessa narrativa, toda cultura tem uma definição da conduta e dos sentimentos apropriados para os homens. Os rapazes são pressionados a agir e a sentir dessa forma e a se distanciar do comportamento das mulheres, das garotas e da feminilidade, compreendidas como o oposto. A pressão em favor da conformidade vem das famílias, das escolas, dos grupos de colegas, da mídia e, finalmente, dos empregadores. A maior parte dos rapazes internaliza essa norma social e adota maneiras e interesses masculinos, tendo como custo, freqüentemente, a repressão de seus sentimentos. Esforçar-se de forma demasiadamente árdua para corresponder à norma masculina pode levar à violência ou à crise pessoal e a dificuldades nas relações com as mulheres (CONNELL, 1995, p. 189-190).

Nesse sentido entende-se que pesquisar masculinidades seria uma forma de historicizá-las, discutir seus efeitos e variações regionais. Numa pesquisa é fundamental a escolha de um objeto (ou problema), essa escolha delimita o tema a ser estudado (TRIVIÑOS, 2001). Partindo desta perspectiva, elegemos os discursos sociais produzidos acerca das masculinidades nas letras da banda de forró eletrônico Garota Safada como nosso objeto de pesquisa. Fenômeno esse que ocorre na internet, no rádio, na TV, nos discos e em outros espaços sociais e que envolve uma série de dispositivos de uma indústria cultural (gravadora e mercado).

O objetivo principal desta pesquisa é analisar as regulações da nordestinidade sobre as masculinidades forjadas pela fabricação de subjetividades generificadas nas letras de forró da banda Garota Safada, ou seja, a intenção é investigar se as masculinidades apresentadas discursivamente por esses *hits* se aproximam ou não do que socialmente se entende por homem nordestino.

Esta pesquisa parte das duas seguintes questões: Quais masculinidades são enunciadas nas letras das canções da banda Garota Safada e como são hierarquizadas? Entender a relação do forró com a produção dos gêneros é importante, pois historicizaria essas figuras presentes no imaginário nordestino, tirando-as do campo da “natureza” e da “naturalidade” e apresentando outro olhar sobre os corpos.

Se o forró eletrônico se configuraria em um veículo expositor de uma proposta de gênero masculino, projetado para atuar dentro do recorte social “Nordeste brasileiro” e se historicamente os discursos do forró estariam vinculados a uma teoria enunciativa fabricada sobre o homem nordestino já em curso desde meados do século XX. O que acontece, em termos discursivos quando o forró se apropria desse enunciado e o repete sistematicamente por meio de uma tecnologia de gênero e seus produtos? Certamente, seus efeitos sobre as noções de gênero no Nordeste brasileiro seria de grande influência.

A justificativa desta pesquisa envolve aspectos afetivos e familiares. Há a crença, por parte deste pesquisador, que o sentimento de pertença seja um dos elementos formativos da identidade. Quando se partilha coletivamente de uma linguagem, uma tradição e uma história nutre-se o sentimento de pertencimento. Esse sentimento de comunidade é essencial para a sobrevivência e o desenvolvimento de atributos sociais e humanos. Nessa teia de significados e emoções, o forró funcionaria como um elo identitário, pois ele conecta (amarra) este pesquisador à sua região (Nordeste), ao seu povo, o faz recordar de sua história pessoal e da história coletiva da sua sociedade. O forró eletrônico divulga para o mundo uma linguagem regional, “nosso jeito de ser”, exporta comportamentos e hábitos “de nosso povo”. Além disso, alegra, relembra amores, faz rir e chorar, faz dançar e esquecer das agruras e percalços sociais.

A escolha das letras da banda Garota Safada deu-se pelo fato, desse grupo de forró eletrônico ter sido, na última década, um dos mais consumidos pelos mais variados meios de suportes comunicacionais (Internet, TV e Rádio). A banda durante muito tempo teve forte presença nas maiores festas populares da região Nordeste, sendo uma divulgadora do forró eletrônico pelo resto do país, com sua participação em programas de televisão a nível nacional e tendo milhares de CD’s e DVD’s piratas e originais vendidos em todo o Brasil (COSTA; RODRIGUES, 2017).

Este estudo se torna relevante por concentrar na sua problematização questões sociais. Toda a sociedade ganha quando seus valores são questionados e expostos ao debate público. Velhos conceitos são reformulados e novos conceitos são formulados, assumindo certos espaços no meio científico e comunitário, promovendo assim, outros olhares. Este trabalho questiona figuras tidas como “naturais” (discursos acerca do homem no forró).

2 METODOLOGIA

Pensa-se a metodologia como uma bússola para o pesquisador compreender o universo estudado, muito mais do que uma simples verificação de hipóteses. A mesma é uma ferramenta que guia o cientista para a obtenção das problemáticas por ele formuladas. Tendo isso em vista, essa pesquisa é de caráter qualitativo marcado pelo desenvolvimento de técnicas para a coleta, produção e análise dos dados. Esse tipo de pesquisa, dependendo do modelo adotado, exige uma imersão por parte do pesquisador e, ao mesmo tempo, uma capacidade de abstração de observar além daquilo do que é revelado.

Dessa forma, as particularidades da pesquisa são relevantes justamente por conter elementos oportunos para a análise social visto que, momentos cotidianos a partir de análises ínfimas, podem apresentar ao pesquisador pontos oportunos de revelação de contextos sociais mais amplos de significados.

De modo diferente da pesquisa quantitativa, os métodos qualitativos consideram a comunicação do pesquisador em campo como parte explícita da produção de conhecimento, em vez de simplesmente encará-la como uma variável a interferir no processo. A subjetividade do pesquisador, bem como daqueles que estão sendo estudados, tornam-se parte do processo de pesquisa. As reflexões dos pesquisadores sobre suas próprias atitudes e observações em campo, suas impressões, irritações, sentimentos, etc., tornam-se dados em si mesmos, constituindo parte da interpretação e são, portanto, documentadas em diários de pesquisa ou protocolos de contexto (FLICK, 2009, p.29).

As questões da pesquisa foram aprofundadas por meio de uma revisão bibliográfica, que visa um mapeamento a fim de se conhecer estudos que estão ou que foram desenvolvidos sobre o forró eletrônico e sua relação com gênero. As buscas se deram a partir dos descritores Masculinidade articulado às palavras Forró Eletrônico, Educação e Nordeste, cruzados pelo operador booleano *AND*.

Não se delimitou marcador temporal ou idioma, sendo a busca direcionada por proximidade teórica/temática. As buscas foram realizadas no Portal Periódicos da Capes, Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, Scielo - *Scientific Electronic Library Online* e em livros publicados, a fim de que se atinja o maior alcance possível de trabalhos que abordem direta e indiretamente a discussão. Das pesquisas coletadas, foram incluídos estudos de abordagem qualitativa, quantitativa e mistos; estudos primários, metanálises, metasínteses, teses, dissertações, livros e capítulos de livros.

Por se tratar de uma revisão narrativa, os critérios de inclusão e exclusão das produções científicas mapeadas não seguiram critérios explícitos e sistemáticos, sendo selecionadas aleatoriamente de acordo com a subjetividade e intuição do autor. Essa arbitrariedade metodológica favorece a presença de percepções e um maior envolvimento afetivo por parte do pesquisador. As buscas pelos estudos não esgotaram as fontes de informações, portanto não foram aplicadas estratégias de buscas sofisticadas e exaustivas. As produções científicas foram selecionadas, coletadas, analisadas, lidas na íntegra e interpretadas. As referências das pesquisas selecionadas que corresponderam à questão norteadora deste estudo, também foram analisadas em buscas de pesquisas adicionais.

A metodologia da presente pesquisa apresenta um corpo teórico que permite pensar questões relacionadas à construção social de determinadas identidades musicais a partir de noções de gênero que são partilhadas em certas músicas da banda de forró Garota Safada. A aplicação dos métodos da pesquisa ocorreram a partir da seleção de um repertório de músicas de forró para uma posterior análise de suas letras. Nesse sentido, as próprias canções analisadas foram examinadas como autoras/produtoras de conhecimento e da própria humanização, capazes de elaborar uma práxis transformadora.

Foram incluídos dez *hits* da banda Garota Safada produzidos entre os anos 2003 a 2014, ano de criação e finalização da banda e que abordam em suas letras as categorias homem, mulher, corpo e sexo. Foram excluídas da seleção, letras que não operam explicitamente com as categorias homem, mulher, corpo e sexo.

As letras musicais foram selecionadas e coletadas na internet, nos sites www.vagalume.com.br e www.letras.mus.br. Após sua leitura, assistiram-se *videoclipes* e/ou vídeos de shows com as músicas selecionadas. Já esses materiais audiovisuais foram encontrados no site www.youtube.com e corroboraram para uma maior compreensão da mensagem musical. Analisou-se sonoramente, observando seus ritmos, batidas, efeitos especiais, público presente nas apresentações, desempenho dos bailarinos e cantor.

Ao se explorar fragmentos discursivos retirados de canções da referida banda, se aplicou elementos metodológicos de perspectiva pós-estruturalista – tendo o homem enunciado nas letras de forró eletrônico como objeto de observação e discussão. Assim, a partir de fragmentos de canções forrozeiras, compreendeu-se as formações discursivas que emergem das linhas e entrelinhas do forró.

Essa interpretação das narrativas musicais se deu segundo a análise do discurso produzido pelas próprias letras das canções. O pós-estruturalismo estabelece uma teoria da desconstrução na análise literária, libertando o texto para uma pluralidade macro de sentidos, sendo essa a metodologia que foi aplicada. “A realidade é lida como um constructo social e subjetivo. É um constante devir” (PETERS, 2000, p. 29). A análise do discurso é a abordagem que melhor se aproximou da interpretação do objeto de estudo da pesquisa, no caso, os discursos sociais produzidos sobre o papel do homem nas letras do forró eletrônico da banda Garota Safada. Isso se deve ao seu caráter crítico e interpretativo ao construir uma análise.

Entende-se o discurso como “um conjunto de enunciados que se apoiam na mesma formação discursiva” (FOUCAULT, 1986, p.135 apud FISCHER, 2001, p. 201) e mais, “o discurso não tem apenas um sentido ou uma verdade, mas uma história” (FOUCAULT, 1986, p.146 apud FISCHER, 2001, p. 215). Descrever um enunciado, é compreendê-lo como um acontecimento, é algo que cruza num determinado tempo, num determinado lugar. O que possibilitará um entrelaçamento de enunciados numa determinada instituição é seguramente o fato de eles pertencerem a uma formação discursiva. E essas formações discursivas ocupam sempre espaços discursivos ou campos discursivos (FISCHER, 2001).

Assim, quando falamos em discurso publicitário, econômico, político, feminista, psiquiátrico, médico ou pedagógico, estamos afirmando que cada um deles compreende um conjunto de enunciados, apoiados num determinado sistema de formação ou formação discursiva: da economia, da ciência política, da medicina, da pedagogia, da psiquiatria. Isso, porém, não significa definir essas formações como disciplinas ou como sistemas fechados em si mesmos (FISCHER, 2001, p. 203).

O discurso é um suporte abstrato que mantém inúmeros textos que se deslocam na cultura. A escolha da análise do discurso para a interpretação dos dados coletados nesta pesquisa se deve porque ela possibilita uma análise interna (O que diz o enunciado do forró de Garota Safada? como ele diz? O que ele não diz, mas que permanece nas entrelinhas no discurso – o não dito – mas subentendido) e uma elaborada análise externa (Por que este enunciado de forró diz o que ele diz?). Ao interpretar a retórica discursiva do forró eletrônico, conseqüentemente entra-se em contato com a situação social que o criou. Esta análise não lança seu olhar sobre o texto em si e sua linguística, mas sobre a ideologia que é anterior ao texto (GREGOLIN, 1995).

Para a análise do discurso numa perspectiva foucaultiana, antes de qualquer coisa, é preciso rejeitar explicações unívocas, fáceis e óbvias. Existem enunciados e relações, que o discurso coloca em pleno funcionamento. Analisar o discurso seria dar conta de relações

históricas, de práticas muito sólidas, que “vividamente” mantêm-se no discurso. O discurso organiza a si mesmo, inclusive todas as práticas sociais (FISCHER, 2001).

Gostaria de mostrar que o discurso não é uma estreita superfície de contato, ou de confronto, entre uma realidade e uma língua, o intrincamento entre um léxico e uma experiência; gostaria de mostrar, por meio de exemplos precisos, que, analisando os próprios discursos, vemos se desfazerem os laços aparentemente tão fortes entre as palavras e as coisas, e destacar-se um conjunto de regras, próprias da prática discursiva. (...) não mais tratar os discursos como conjunto de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam. Certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse mais que os torna irreduzíveis à língua e ao ato da fala. É esse mais que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever. (Foucault, 1986, p.56, *apud* Fischer, 2001, p. 199).

Tudo está banhado em relações de poder e saber, que se convergem mutuamente, ou seja, enunciados, dizibilidades, visibilidades, textos e instituições, falar e ver se configuram em práticas sociais presas, vinculadas às relações de poder e que são constantemente atualizadas. Assim, o discurso vai além da simples referência “as coisas”, existe para além do mero uso da letra, frases e palavras, não pode ser entendido como “expressões” de algo: É singularmente intrínseco a si mesmo por meio de uma rede conceitual que lhe é própria (FISCHER, 2001).

Em quase todas as teorizações sobre discurso, Foucault fala do enunciado. “O enunciado se encontra na transversalidade de frases, proposições e atos de linguagem, e nem a língua, nem o sentido podem esgotá-lo” (FOUCAULT, 1986, p. 32, *apud* FISCHER, 2001). Todo enunciado se apoia num conjunto de signos, mas o que de fato importa é que essa função se caracteriza por quatro objetos: um referente (princípio de diferenciação), um sujeito (no sentido de “posição” a ser desempenhado), um campo associado (existência mútua com outros enunciados), e uma materialidade específica – por abordar coisas ditas, escritas, gravadas em alguma tecnologia, sujeitas a repetição e reprodução, influenciadas por meio de técnicas, práticas e relações sociais (FISCHER, 2001).

No enunciado “Quem disse que o homem tem seu jeito de amar, diferente da mulher pode até se enganar”, composição de Rita de Cássia (2002) é formado por signos e palavras, mas discursivamente se apoia nos quatro elementos básicos apresentados anteriormente: I – O referente, no caso a figura do amor. II – O sujeito, homem que declara sua forma singular de sentir. III – o fato do enunciado não existir isolado, mas coexistir com outros enunciados, no caso em questão seria o discurso do amor feminino. IV – a materialidade do discurso, as

formas concretas em que o discurso emerge e é repetido no rádio, na TV, nos shows, nos textos, nas relações sociais.

As “coisas ditas” estão amarradas às dinâmicas de poder e saber de seu tempo – atos de fala, atos enunciativos – se inscrevem no interior de formações discursivas, o que significa dizer que estamos sempre nos orientando por certas veredas, regras outorgadas que se exprimem como verdades. Exercer uma prática discursiva tem haver com falar de acordo com certas regras, apresentando as relações que se organizam dentro de um discurso (FISCHER, 2001). Quando a indústria cultural se apropria do discurso do homem nordestino, faz falar e fala algumas regras que estão ancoradas na figura cabra macho.

Segundo Fischer (2001) o enunciado ao contrário dos atos de fala, palavras e frases, não está absolutamente visível e nem se encontra totalmente oculto. Poderá acontecer de uma frase ser confundida com um enunciado, porém não significa exatamente que são as mesmas coisas. Os enunciados são sempre históricos, ou seja, eles trazem um gênese e sofrem modificações e configurações ao longo do seu percurso. “Os enunciados, depois de ditos, depois de instaurados numa determinada formação, sofrem sempre novos usos, tornam-se outros, exatamente porque eles constituem e modificam as próprias relações sociais” (FISCHER, 2001). Portanto o “Nordeste é apreendido como invenção pela repetição ordenada de determinados enunciados, presentes nos diversos discursos, como sendo definidores na formação do temperamento do seu povo” (FARIA, 2002, p. 09).

Ora, a mídia, ao mesmo tempo que é um lugar de onde várias instituições e sujeitos falam como veículo de divulgação e circulação dos discursos considerados verdadeiros em nossa sociedade, também se impõe como criadora de um discurso próprio. Porém, pode-se dizer que, nela, talvez mais do que em outros campos, a marca da heterogeneidade, além de ser bastante acentuada, é quase definidora da formação discursiva em que se insere. Poderíamos dizer que hoje praticamente todos os discursos sofrem uma mediação ou um reprocessamento através dos meios de comunicação (FISCHER, 2001, p. 212).

Reconhece-se que o forró não seja o único elemento discursivo a elaborar um estereótipo sobre o homem do Nordeste, mas que o forró se alinhe a uma rede de enunciados fabricados por dispositivos de gênero presentes na cultura:

O nordestino é uma figura que também resulta de vários enunciados, feixe imagético-discursivo. Suas imagens construídas historicamente, expressam, dão visibilidade e dizibilidade ao ser nordestino, no sentido de se construir uma “cara”, uma identidade, uma estereotipia. Essa é uma realidade que ultrapassa a territorialidade, é a tentativa da elite regionalista de atingir uma unidade, de construir uma homogeneidade cultural e histórica, com a finalidade de legitimar esse espaço e de afirmá-lo perante o outro, representado pelo Sudeste (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2000 *apud* FARIA, 2002, p. 09)

Outra possível contribuição do pós-estruturalismo a esta pesquisa é quanto ao seu método ímpar de desconstrução, cujo objetivo seria o de desmontar a lógica interna das categorias. O método da desconstrução facilitaria o questionamento de esquemas dicotômicos (SCOTT, 1999; PISCITELLI, 2002 *apud* MARIANO, 2005). Os questionamentos levantados em relação ao que socialmente é visto como “certo e normal”, pressupõe um repensar sobre a maneira como se elabora o conhecimento sociocultural e científico em sua metodologia. Questiona-se o campo que a ciência ocupa enquanto discurso absoluto. O que está em pauta é a análise do próprio discurso científico (AGUIAR; GONÇALVES, 2017).

Ao usar uma análise crítica, são então colocados em suspeição todos os pressupostos positivistas do estruturalismo e da ciência clássica. O homem cartesiano: centrado, racional, epistêmico e o homem humanista: emergente, consciente, autêntico, dono de sua experiência; são postos de cabeça para baixo e expostos às avessas. O homem universal é extinto, visto como um entrave que dificulta o olhar para outras experiências humanas. O que passa a existir é a constituição discursiva do eu – corpo, tempo, finitude, libido, inconsciente, história e cultura, nem sempre operando harmoniosamente (PETERS, 2000).

3 DO “FOR ALL” AO PAREDÃO DE SOM

Há pelo menos três versões para a origem do termo “forró”. A mais conhecida é a de que a palavra surgiu no século XIX, durante as construções das estradas de ferro no Nordeste, realizadas pelos ingleses, que frequentemente realizavam festas para se divertirem, porém, essas festas eram restritas. Quando a festa era aberta a todos, escrevia-se na entrada “*For All*” (Isto, é para todos) (ROCHA, 2004 *apud* QUADROS JR; VOLP, 2005). Então, a palavra forró surgiu como variação da palavra inglesa. Uma segunda versão semelhante que explica a origem da palavra “forró”, afirma que as festas seriam organizadas por soldados estadunidenses instalados em bases no Nordeste brasileiro em meados da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) (ROCHA, 2004 *apud* QUADROS JR; VOLP, 2005). Uma terceira versão para a origem da palavra traz o termo forrobodó – uma expressão africana que significa “algazarra”, “festa para a ralé” e “arrasta pé”. Este termo seria mais antigo do que as duas versões anglófonas mencionadas (CASCUDO, 1972; TRINDADE, 2004 *apud* QUADROS JR; VOLP, 2005).

De acordo com Quadros Jr e Volp (2005) a palavra “forró” aparece pela primeira vez em Forró do Mané Vito de 1949, música composta por Luiz Gonzaga e Zé Dantas (2005):

Seu delegado, digo a vossa senhoria
 Eu sou fio de uma fãmia
 Que não gosta de fuá
 Mas tresantontem
 No forró de Mané Vito
 Tive que fazer bonito
 A razão vou te explicar
 Bitola no ganzá

É Luiz Gonzaga “quem melhor nomeia as imagens e falas do espaço e do ser nordestino” (FARIA, 2002, p. 10). Gonzaga, apelidado de Rei do Baião, cria um estilo com um ritmo próprio, bem diferente do simples e singelo baião, que com seus dedilhados na viola e a marcação rítmica dos violeiros, ganhavam letras ao serem cantadas espontaneamente no momento de sua apresentação pública (FARIA, 2002).

De acordo com Faria (2002) Luiz Gonzaga nasceu na fazenda Caiçara, no dia 13 de dezembro de 1912, no município de Exú-PE. Vindo de família composta por músicos, aos sete anos de idade, além de trabalhar na roça, ouvia o pai em suas cantorias. Ao perceber o gosto do filho pela música, o pai o incentivara a tocar fole e aos doze anos acompanhava o pai em apresentações pelos sítios da região. Na infância, Gonzaga nutria o sonho de pertencer ao bando do cangaceiro Lampião. Essa referência o inspirou a se vestir como cangaceiro e a apresentar características morais de macho nordestino, valores como valentia, virilidade, justiça, honestidade, generosidade e respeitabilidade (FARIA, 2002).

Para Faria (2002) no forró de Luiz Gonzaga identifica-se uma clara “construção imagético-discursiva que permeia o campo cultural, compõe as múltiplas imagens, dando visibilidade e dizibilidade ao texto Nordeste. Nele, os papéis femininos e masculinos são identificados, codificados num constante jogo de poder que institui, agencia, dá significados às práticas sociais” (FARIA, 2012, p. 15). As canções de Luiz Gonzaga e outras tecnologias sociais, tal como a literatura regional da década de 1930, contribuíram na formação de uma imagem atemporal de Nordeste, que apesar de se tratar apenas de uma construção, é internalizada por todos (BRILHANTE, *et al.*, 2018).

Entre as décadas de 1930 a 1950 no Brasil, os meios de comunicação ainda não apresentavam um nível de sofisticação e desenvolvimento que os permitissem ser conhecidos como indústria cultural (ORTIZ, 1988). Em decorrência de uma baixa industrialização e urbanização, desempenhado por um lento desenvolvimento da economia de mercado, não se podia classificar a presença de uma sociedade de consumo, pilar basal da cultura de massa (LIMA, 1992). Os meios de comunicação de massa funcionavam como elementos de mediação na relação entre Estado e massas populares (MARTÍN-BARBERO, 1987).

Depois do forró de Luiz Gonzaga, deu-se luz a outras variantes. Como é o caso do forró pé de serra, que tem como característica principal a ruralidade sertaneja, que é tocada por trios de zabumba, triângulo e sanfona, tendo como marco histórico a década de 1940 (SYLLOS; MONTANHAUR, 2002). E já no final da década de 1990 e começo de 2000, ganha destaque o forró universitário, que conta com violão, contra baixo, bateria e percussão, tendo como destaque as bandas: Fala Mansa, Rastapé e Forróçana (QUADROS JR; VOLP, 2005).

Segundo Farias (2002), também na década de noventa surge o forró eletrônico; tendo como idealizador, o empresário Emanuel Gurgel, que diferente do baião cantado por Luiz

Gonzaga, inclui em sua invenção musical instrumentos como bateria, guitarra elétrica, baixo, etc. “Na época não existia banda específica no estilo forró, sendo Mastruz Com Leite a primeira banda de forró no Nordeste e no Brasil” (FARIAS, 2002, p.22). Apesar das diferenças tecnológicas, o forró eletrônico nasce sob as bases do forró tradicional, gênero musical formado geralmente por um trio masculino, tendo a simplicidade da zabumba, triângulo e sanfona como únicos instrumentos musicais (SILVA, 2016).

O repertório musical do forró eletrônico dos anos noventa era composto, em sua maioria, por músicas de teor romântico. As temáticas românticas ainda são comuns no forró contemporâneo, porém, esse tema disputa espaço com outros enredos, que abordam consumo e urbanismo. Embora estes objetos estivessem presentes na década de noventa, a indústria cultural vem estimulando ainda mais (COSTA, 2014).

De acordo com Silva (2016), isso ocorre porque a indústria descobriu que forró eletrônico pode ser um negócio rentável e muito lucrativo. Apesar de sua presença em todos os estados do Nordeste e nos quatro cantos do país, um dos maiores polos de produção de forró eletrônico é o estado do Ceará. Atualmente o Ceará concentra diversas rádios, programas de TV, produtoras, gravadoras e empresas que exploram esse nicho, gerando milhares de empregos. Os shows de forró aglomeram um grande público em grandes espaços abertos. Segundo o mesmo autor, são comuns shows de forró nas festas de padroeiro, vaquejadas, clubes, parques de exposição agropecuária e em festas de municípios. A pirotecnia dos shows com suas luzes coloridas e fumaça, grandes palcos e figurino excêntrico de cantores e dançarinos abre cada vez mais o abismo que separa o forró eletrônico de seus primos distantes, o baião e o forró tradicional (SILVA, 2016).

“No forró eletrônico é forte a associação entre diversão e o conceito de felicidade. Grande parte das canções remete a noção de que a felicidade acontece em meio à festividade – no encontro com os amigos, na dança, na pegação. O consumo de bebidas alcoólicas”. (PEREIRA NETO *et al.*, 2010, p. 09 *apud* COSTA, 2014, p. 96). E o consumo de bebidas etílicas é compreendida em algumas sociedades como símbolo de masculinidade (VEBLEN, 1988, p. 36 *apud* COSTA, 2014, p. 96).

4 MASCULINIDADES NO PLURAL

Kimmel (1998) entende que as masculinidades são socialmente construídas e não o resultado de qualquer outra ordem. Variam de cultura para cultura, variam dentro de qualquer cultura no transcorrer do tempo, variam em uma cultura através da influência de variáveis e variam ao longo da vida pessoal de cada homem individualmente. As masculinidades são elaboradas concomitantemente em dois polos entrelaçados de relações de poder – nas relações homem e mulher (desigualdade de gênero) e nas relações homem com homem (desigualdade racial, étnica, social, sexual, etc.). Segundo o autor, não podemos falar de uma masculinidade universal e constante, mas de um conjunto de comportamentos fluidos e mutáveis. Connel e Messerschmidt (2013) apontam para a necessidade de mudanças em relação à masculinidade, que se distinguiu de outras formas de masculinidades, principalmente das masculinidades subordinadas.

Connel (1995) concorda com essa ideia de intersecção quando afirma que as masculinidades seriam configurações de práticas em torno da posição dos homens na estrutura das relações de gênero. Comumente, há mais de uma configuração deste tipo em qualquer ordem de gênero dentro das sociedades. Por isso, que é usado o termo “masculinidades”, no plural, em respeito ao caráter plural e dinâmico das diferentes formas de masculinidades. Dentro de uma lógica capitalista, as masculinidades são fabricadas num modo de “produção”. Os estudos sobre as masculinidades dos homens operários e da classe média, em vários países, apresentam o processo de modelagem das masculinidades no ambiente de trabalho, nas grandes corporações, na política e na sociedade em geral (CONNEL, 1995).

A masculinidade hegemônica não se assumiu normal numa perspectiva estatística, possivelmente apenas uma minoria dos homens a desempenhe, o que não faz com que ela deixe de ser normativa. Ela promove uma forma de ser homem, ela exige que todos os outros homens se disponham em relação a ela legitimando-a ideologicamente e subordinando homens e mulheres (CONNEL; MESSERSCHMIDT, 2013).

Segundo Connel e Messerschmidt (2013), embora existam várias formas de expressar e viver as masculinidades, um padrão único é instituído e assumido conscientemente ou inconscientemente pelo coletivo. Para as autoras, os homens que herdaram do patriarcado, sem que houvessem adotado uma versão potente da dominação masculina podem ser tidos

como aqueles que adotaram certa cumplicidade masculina. Foi em relação a esse grupo, e com o apoio entre as mulheres heterossexuais, que o conceito de hegemonia foi mais aceito.

A hegemonia masculina não tinha a ver com violência, apesar de poder ser mantida pela força, significava ascensão obtida por meio da cultura, das organizações e da persuasão. Argumenta-se que a masculinidade não é um imperativo fixado ao corpo ou nos traços de personalidade do sujeito. As masculinidades são atribuições expressas na ação social e, portanto, podem se distinguir de acordo com os contextos sociais e de gênero (CONNEL; MESSERSCHMIDT, 2013).

Os gêneros não são portos seguros, livres de conflitos, embates e contradições. Mas são instáveis, inconstantes e desarmoniosos:

Qualquer forma particular de masculinidade é, ela própria, internamente complexa e até mesmo contraditória. Devemos essa compreensão especialmente a Freud, que enfatizava a presença da feminilidade dentro da personalidade dos homens e da masculinidade dentro da personalidade das mulheres e que analisou os processos de repressão pelos quais essas contradições são tratadas. Mas ela surge igualmente em outros contextos. O fato da contradição faz com que seja essencial ter uma definição de masculinidade que não equacione gênero simplesmente com uma categoria de pessoas. Se a "masculinidade" significasse simplesmente as características dos homens, não poderíamos falar da feminilidade nos homens ou da masculinidade nas mulheres (exceto como desvio) e deixaríamos de compreender a dinâmica do gênero. O gênero é sempre uma estrutura contraditória. É isso que torna possível sua dinâmica histórica e impede que a história do gênero seja um eterno e repetitivo ciclo das mesmas e imutáveis categorias (CONNEL, 1995, p. 189).

Para Scott (1995) o termo gênero aparece para designar as relações sociais entre os sexos. Seu uso opõe-se veementemente às justificativas biológicas como aquelas relacionadas à superioridade masculina. O gênero é uma forma de indicar as construções sociais em torno dos corpos – a elaboração estritamente social de expectativas para homens e mulheres. É uma forma de se referir às origens sociais das identidades subjetivas do homem e da mulher. (SCOTT, 1995). Butler (1990) considera que sexo também não é natural, mas tal como gênero, ele é discursivamente cultural.

E no caso específico do Nordeste brasileiro, o sentimento de nordestinidade irá gerar um padrão genérico de masculinidade específica: “o macho nordestino”. Um gênero ambientado pelo clima de resistência a um lugar hostil, o gênero do homem sertanejo será o sujeito central dessa construção, cria-se uma espécie de personagem genérico, materializando figuras como o vaqueiro, o cangaceiro, o migrante, o beato e o coronel. Todos esses atores sociais têm em comum o seu território e sua posição de “macho” (TROTTA, 2012).

Nordeste é uma produção imagético-discursiva formada a partir de uma sensibilidade cada vez mais específica, gestada historicamente, em relação a uma dada área do país. E é tal a consistência dessa formulação discursiva e imagética que dificulta, até hoje, a produção de uma nova configuração de “verdades” sobre este espaço. Essas figuras, signos, temas que são destacados para preencher a imagem da região, impõe-se como verdades pela repetição, o que lhes dá consistência interna e faz com que tal arquivo de imagens e textos possa ser agenciado e vir a compor discursos que partem de paradigmas teóricos os mais diferenciados (ALBURQUERQUE JR, 2011, p. 62).

As identidades culturais modernas são formadas por meio do pertencimento a uma cultura (HALL, 2006). E, por se tratar de uma invenção, a identidade regional não é menos afetiva: não diz respeito a uma ficção sobre o real, mas a própria formação por meio de uma prática discursiva, a identidade então é então efetivada mediante ao ser legitimada e remodelada pelo capital simbólico do Estado, ou seja, todo repertório cultural de uma nação, aquilo que a torna singular em meio a outras e que ao criar discursos identitários para o seu povo, delimita as formas de produção e a maneira de ver esse mundo mediado pelo poder simbólico- esconde-se um perigo no encantamento romântico das práticas discursivas ao folclorizá-las (MOURA; MENDES JÚNIOR, 2017). Por meio desses discursos, age-se biopoliticamente sobre a consciência das pessoas (FOUCAULT, 2008).

Ao cantar as identidades e uma suposta diferença entre homem e mulher, o forró eletrônico gera símbolos e representações, o que o torna participante do espetáculo da criação, dicotomização, romantização e delimitação de fronteiras de gêneros (MAKNAMARA; PARAÍSO, 2013). Para Stuart Hall (2006), as culturas nacionais não são compostas por instituições nacionais, mas também por símbolos e representações, toda cultura nacional é um discurso – uma forma de direcionar sentidos que de certa forma influencia e orienta as ações e concepções que os sujeitos têm deles mesmos.

“Os endereçamentos do forró eletrônico exercem uma biopolítica” (MAKNAMARA, 2020, p. 64). Para Foucault (2008), a biopolítica é uma forma de organizar e racionalizar o poder que deseja operar no plano coletivo e individual dos fenômenos, exercendo força e administrando as experiências subjetivas. “É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transmitido e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 1999, p. 125). Dessa forma, as canções do forró eletrônico são “pensadas” de modo a disponibilizar determinadas suposições dos sujeitos ouvintes, ou seja, um público só se torna “forrozeiro” mediante determinados endereçamentos envolvidos neste processo, o público funciona tanto quanto objeto, quanto sujeito de endereçamentos (CUNHA; PARAÍSO, 2015). As regularidades discursivas e as discontinuidades escorrem em direção à produção de certas verdades de gênero vinculadas à ideia de nordestinidade – produzindo, dicotomizando,

hierarquizando e combinando significados historicamente atribuídos às masculinidades e feminilidades ditas “nordestinas” (MAKNAMARA, 2020).

Há feminilidades e masculinidades mil à disposição da audiência forrozeira! Há safadas, bichinhas arrumadas, vencedores, perdidas, mulheres-do-babado, marrentos, ioiôs, barbies, rendidas-arrepêndidas, robôs, caras, astronautas, meninas forrozeiras, pegadoras, gatinhos, gaviões, bons-de-copo, vagabundos, homens-do-mundo, detentos, carcereiros, libertas, aeronautas, cowboys, enfermeiras e doentes que assinalam tanto para reiterações de formas já desgastadas quanto para a emergência de singularidades em se tratando de masculinidades e de feminilidades em conexão com o ser nordestino/a (MAKNAMARA, 2020, p. 66).

“A identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganha ou perdida” (HALL, 2006, p. 21). Segundo o mesmo autor, operamos com uma compreensão “simplista” de pertencimento, é fácil cair em uma explicação inatista de identidade: “sou brasileiro, logo amo carnaval e futebol!”. A identidade nacional, por exemplo, não é uma “essência” inata, mas um discurso fabricado, com a finalidade de fundação dos Estados Modernos. Nesse sentido, o conceito de nação não é apenas uma entidade política, mas um elemento produtor de sentidos – um sistema de representação cultural que reúne em si povos, culturas e territórios (HALL, 2006).

Foucault (1999) recusa a ideia de sujeito universal, dono de uma natureza atemporal, vítima das relações de poder, mas narra um sujeito que se elabora por meio das práticas de assujeitamento, através de escolhas éticas e políticas, em atos não apenas de defesa, mas de afirmação frente as suas demandas. O sujeito foucaultiano é inacabado, não inacabado no sentido de inconcluso – inacabado no seu sentido histórico, um somatório de processos subjetivos, não interrompido, pois não há nele uma essência (SAMPAIO, 2011)

De acordo com Maknamara (2020) o forró eletrônico interpela o sujeito para uma identidade nacional ao demandar do público consumidor modos generificados, a ponto das bandas referirem-se a seu público como uma nação forrozeira. No entanto, para o mesmo autor, no currículo do forró a nação forrozeira se porta, sem a reivindicação de uma história ou tradição que sirva de base para demarcar uma identidade fixa, estável e unificada, ao propor ao público uma reflexão sobre seus enunciados, o forró eletrônico produz sujeitos. Os currículos estão “envolvidos numa economia do afeto que busca produzir certo tipo de subjetividade e identidade social” (SILVA, 2002, p. 136).

De acordo com Cunha e Paraíso (2015) ao posicionarem-se como sujeitos políticos, e não como sujeitos coletivos reduzidos por uma perspectiva jurídico-territorial, mas como

coletividades das quais devem emanar diferentes formas de poder, o forró eletrônico invade as divisas do campo da biopolítica.

De acordo com Foucault (2005), as palavras e as coisas são práticas que fundam aquilo que se fala. É dessa forma que a subjetivação, mesmo apesar de não ser um produto unicamente linguístico (ROSE, 2001), mantém fortes vínculos com o discursivo, uma vez que representa “um campo de regularidade para as diversas posições de subjetividade” (FOUCAULT, 2005, p. 61). Essa dominação é executada por um tipo específico de poder, o “bio”, porque está sob a vida de uma população alvo, regulando a vida social dos indivíduos, interpretando-a segundo os seus valores (HARDT; NEGRI, 2003).

A música, assim como outros elementos produzidos pela cultura da mídia, é alvo de investidas de regulação da vida, de coação da conduta e de governo (MAKNAMARA, 2020). O poder é aceito e se mantém porque “produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso” (FOUCAULT, 2007, p. 8). Os discursos se produzem em meio às tensões e de relações de poder (MAKNAMARA, 2020). Ao relacionar-se intimamente com o poder, o discurso não traduz as coisas, mas expõe os efeitos do poder implicado na enunciação das coisas, dessa forma, o discurso fala e faz falar (MAKNAMARA, 2011). Se gênero tem anteposição nas relações de poder (SCOTT, 1995), o currículo do forró eletrônico não está de fora dessas relações, pois suas canções orquestram papéis sociais para homens e mulheres – existe um “dispositivo pedagógico de nordestinidade” implícito e explícito, são fomentadas continuidades e descontinuidades, sentidos e apagamentos enunciativos que moldam e cerceiam identidades nordestinas (MAKNAMARA, 2020).

5 O NORDESTE ENQUANTO ESPAÇO DE PRODUÇÃO DE SABER E PODER

Antes de problematizar o ideal de masculinidade da região Nordeste, é interessante refletir a respeito do processo histórico da formação da região. “Lugar dos gêneros em contexto de ebulição social” (MARQUES, 2015, p. 157) que não surgiu pronto e acabado, mas que foi paulatinamente elaborado discursivamente. Apesar de seus limites geográficos serem relativamente estáveis, o reconhecimento de uma região territorial denominada “Nordeste brasileiro” é recente (BERNARDES, 2007). A região é formada por recortes político-administrativos, criados pelo homem para satisfazer seus caprichos, são espaços de domínio político/social resultante de disputas entre as elites, portanto, desde muito tempo são espaços de poder e saber. A noção de nordestino e de Nordeste é uma concepção moderna na historiografia nacional, sendo datados no século XX entre a década de dez e década de vinte (ALBUQUERQUE JR, 2000 *apud* FARIA, 2002)

Segundo Faria (2002), o Nordeste e nordestino nasceram a partir de um conjunto de ações regionalistas e de um discurso regional pregado entre as elites do Norte do Brasil, iniciado a partir do final do século XIX quando a região enfrentava uma profunda crise econômica e política, sujeitando-se à região Sul do país, sobretudo em relação a São Paulo. Os conflitos políticos e econômicos se intensificaram. Problemas sociais do Nordeste, como a seca, a aridez, a fome e a pobreza foram usados como produtos imagéticos discursivos por diversos veículos, tornando-se sinônimos de Nordeste. Cria-se o Nordeste enquanto periferia do Brasil. Essa imagem é então usada numa disputa política com a finalidade de se barganhar recursos financeiros para a região (FARIA, 2002).

A seca vai inicialmente servir como grande argumento do discurso que a elite nordestina usará para angariar os recursos e as atenções dos políticos, e é a partir dessa base que a edificação Nordeste vai se instituir. A imagem da seca ganha força e expressa-se em todos os setores da esfera cultural na literatura, e principalmente na música, como produto discursivo em "defesa" desse recorte chamado Nordeste. Luiz Gonzaga é o maior expoente artístico, enquanto compositor e cantor em defesa do Nordeste, como se vê em uma de suas composições, nos versos Vozes da Seca de sua parceria com Zé Dantas (FARIA, 2002, p. 10).

Se o nordeste discursivo seria uma invenção moderna criada a partir dos interesses políticos e econômicos de uma elite regional, Nordeste este, cartografado por um discurso pautado na aridez do solo desértico e entorno da miséria de seu povo. Seriam as modernas produções de gênero que abrange as masculinidades dessa região, produzidas a fim de legitimar os domínios de poder e saber de um grupo social específico?

Ao analisar a obra *Fogo Morto* de José Lins do Rego (2012), Albuquerque Júnior (2005) observa que:

As demonstrações de valentia pessoal, de coragem, aparecem (...) como elemento que definia, na sociedade do engenho, o ser homem, o ser macho. No entanto, essas atitudes aparecem como obsoletas, fora do tempo e do lugar numa sociedade que se urbanizava, se “civilizava”, se modernizava (ALBURQUERQUE JR, 2005, p. 170).

Quanto mais interpelados por mudanças sociais nas relações de gênero, mais opressivo o homem sertanejo se tornava. “O nordestino é figurado [em *Fogo Morto*] por um conjunto de personagens que em seus próprios nomes já trazem a marca de violência e, às vezes da crueldade e maldade” (ALBURQUERQUE JR, 2005, p. 161). Há um apontamento para a identidade ‘cabra macho’ que luta para sobreviver enquanto força hegemônica. A violência retratada na obra (REGO, 2012) aponta para um gesto nordestino desesperado pela continuidade de um modelo de masculinidade em declínio. Os homens descritos nesta história apresentariam uma necessidade animalésca de verbalização de sua masculinidade, como se quisessem “convencer os outros e a si mesmos” (ALBURQUERQUE JR, 2005, p. 170; p. 168). Enquanto isso, a mulher nordestina ocuparia “o lugar da negação do masculino” e o “limite do poder masculino que incomoda” (ALBURQUERQUE JR, 2005, p. 168; p. 162).

O macho presente no discurso do forró eletrônico se articula com outros modelos genéricos de masculinidade, que tem despertado interesse dentro do campo dos estudos de gênero. O forró é uma invenção masculina e suas composições narram sua dominância. É interessante citar que embora o forró abranja diversos modelos de masculinidades (e de machismo) em seu repertório musical, o modelo do patriarca continua sendo uma referência de vigor sexual e poder econômico dentro da estrutura de gênero (TROTТА, 2014).

Como a dominação masculina manifesta seu poder simbólico no Nordeste brasileiro? O historiador Albuquerque Júnior (2013) situa o período que vai de 1924 a 1930 como momentos que se intensificam as discussões em torno do homem nordestino. O Nordeste brasileiro era então retratado nos jornais e literatura sulista como lugar de coação simbólica sobre os corpos. Faz-se um paralelo entre o espaço nordestino e a identidade de seus habitantes. Só um macho poderia defrontar-se com uma natureza climática tão rígida e, ainda assim sobreviver; uma terra exaurida pela seca, árida, inóspita, rude; traços simbólicos atribuídos à própria masculinidade (ALBURQUERQUE JR, 2013).

A violência simbólica presente nos jornais e na literatura também despersonalizava a mulher de sua identidade e a marcava com signos masculinos. Segundo o autor, até a mulher

sertaneja seria discutivelmente masculinizada, pela interação embrutecedora com o ambiente, que exigia coragem, valentia e resistência. Portanto, a masculinidade nordestina empreendia uma luta contínua contra um meio em que apenas os mais rijos, os mais valentes, homens que nunca se curvavam diante das intempéries poderiam vencer. Os homens fracos, efeminados e frouxos tomariam num lugar como este. A masculinidade seria a única possibilidade de sobrevivência, não haveria outra. Ser homem era a natureza nordestina (ALBURQUERQUE JR, 2013).

O cidadão nordestino, tradicionalmente creditado como herdeiro de uma história e de uma sociedade violenta, teria como uma de suas qualidades subjetivas a bravura e o destemor diante de situações difíceis. Para Albuquerque Jr (2013), a literatura de cordel e outras expressões literárias da região a partir da década de vinte, não se exauriam de descrever homens valentes capazes de superar conflitos e agruras. Coragem e honra seriam elementos comuns a esses homens, que não levavam desaforo para casa. Machos que prefeririam a morte a ter que perder a honra e serem expostos publicamente. Entregar-se à prisão seria afronta para homens que prefeririam morrer lutando. A posse de arma era símbolo máximo de seu poder e sua liberdade, só a morte lhe faria entregá-la.

Albuquerque Jr (2013) defende que o discurso literário desenhou o nordestino como indivíduo portador de superioridades, temido por ser capaz de lutar e nunca recuar, que não desfalece ao ver sangue escorrer de feridas, enquanto limpa a faca nas folhas dos matos. Essas produções literárias oferecem imagens e enunciados descritos pelas memórias de sujeitos da região. São memórias de pais, maridos, irmãos, avós, esposas ou a sua própria. A virilidade, inclusive por parte das mulheres, o combate pelas armas, se necessário, partisse a afronta de quem fosse; vizinhos, políticos, polícia, e até membros da família, serão temas recorrentes das memórias dos nordestinos. Pelo o que é fabricado, parece nunca ter havido mães ou pais medrosos no Nordeste.

Segundo Albuquerque Jr (2013), a violência está ligada a um tema importante no discurso regionalista, ao traçar os elementos formativos do macho da região, que é da ordem da moral e da honra, conferem a este o direito de matar. A honra não poderia ser ofendida nem por outro homem, nem muito menos por sua esposa. O adultério feminino deveria ser punido pelo marido, incorrendo o risco de ficar desonrado. De acordo com o mesmo autor, só a morte do amante faria o esposo ser novamente aceito no convívio da sociedade. O crime em nome da honra era uma tradição cultural vinda desde os tempos coloniais. Sem à autoridade

do Estado para a resolução de conflitos familiares na colônia, recorria-se a justiça com as próprias mãos.

Albuquerque Jr (2013) afirma que as narrativas justificam que, por ter vivido sem a presença ostensiva da autoridade do Estado, o nordestino teria adquirido um senso de liberdade, que teria impulsionado o povoamento do sertão. Diferente do bandeirante paulista que desbravava o interior interessado nas riquezas, o que já denunciava o espírito comercial e mercantilista dos paulistas do século XX, o homem que foi para o sertão nordestino é romantizado, fala-se que o fez movido por busca de liberdade, muitos deles cristãos-novos, dispersos pela Inquisição. Já outros eram bandidos criminosos que viam no interior a oportunidade de fugir da prisão.

Homens compromissados a nunca mais se submeterem à força alheia, homens bravios, formados pelas lutas que garantiriam suas próprias vidas. A cultura do Nordeste era rústica como seus habitantes, cultura que dava garantia de sobrevivência, fruto da adaptação do homem às condições naturais e sociais de seu lugar, efeito de uma história que carecia ser recordada, uma cultura vinda do passado, que agora sofrera ameaça de uma cultura estranha vinda da cidade. A figura do nordestino é um tipo regional surgido por volta da década de vinte do século passado. Foi construído nos discursos das elites, levando algumas décadas para ser internalizado como elemento identitário para toda a população dessa região do Brasil (ALBURQUERQUE JR, 2013).

Segundo Marques (2014, p. 13):

A partir dos anos 90, portanto, as expressões da identidade nordestina, a literatura; a música; as charges; as artes visuais, não podem mais ser pensadas como epifenômenos de uma realidade que lhes antecede e que lhes dá sentido. Tais imagens encarnam, expressam, revelam e deslocam sentidos em si mesmas.

Seria finalmente a década de noventa, clímax da internalização da identidade nordestina levantada por Albuquerque Jr (2013) após décadas da inauguração do discurso regionalista pelas elites em meados do início do século XX? Para Marques (2014), de tão óbvio, chega a ser inútil afirmar que o Nordeste seja o exemplo mais visível do encruzamento entre espacialidades, identidades, sensibilidades e suas expressividades.

Opera-se uma incorporação desses atores sociais pelo tipo “macho nordestino”. O cangaceiro é assimilado no imaginário coletivo como exemplo de banditismo e heroísmo. O chapéu de couro e a peixeira transformam-se em “vestígios de memórias” do passado violento do sertão. A indústria cultural soube se aproveitar da associação dos símbolos à imagem do

cangaceiro, homem indouto, rude e ríspido, generalizando essa imagem estilística para todo homem nordestino em geral. Os cantores de forró, Luiz Gonzaga, Jakson do Pandeiro e Dominginhos ajudaram a difundir o chapéu de couro enquanto representação simbólica de nordestinidade (BARACUHY, 2010).

Baracuhy (2010) considera que o chapéu de couro – um dos símbolos identitários nordestinos que emerge em várias esferas narrativas como na música, no cinema e na literatura – é usado para fixação identitária, tratando-se de uma construção parcial do macho nordestino. Entretanto sendo as identidades plurais, há também outras construções simbólicas produzidas pelo discurso publicitário para representar a nordestinidade como dispositivo identitário:

Essa identidade espacial fragmentada é cultural e simbólica, visto que é produzida pela repetição de temas que fazem parte da cultura da região (o forró, a quadrilha) e através de uma rede de símbolos imagéticos, dentre os quais (re)encontramos o chapéu de couro, o cacto, o sol (BARACUHY, 2010, p. 174).

Na figura do homem nordestino estereotipado hipervaloriza-se sua coragem e disposição para enfrentamento das adversidades (TROTТА, 2012). Outra característica atribuída à figura do macho e associada ao recorte Nordeste, é a forte presença das características da paisagem natural da caatinga, onde uma natureza inóspita seria o lugar ideal para um típico específico de masculinidade (FARIA, 2002). A função simbólica do termo “típico” é oferecer coesão ao que é associado a ele. Ao se repetir as “tipicidades” cristalizam no imaginário ideais simbólicos (TROTТА, 2014). Por isso, que quando se pensa na figura de homem nordestino, imediatamente se imagina em alguém forte, árido e rude, como o vaqueiro. Além disso, existe uma expectativa posta sobre a imagem desse macho, uma expectativa messiânica de que esse venha resgatar valores em declínio:

O nordestino é definido como um macho, capaz de resgatar aquele patriarcalismo em crise, um ser viril capaz de retirar a região da situação de passividade e subserviência em que se encontrava (ALBUQUERQUE JR., 2003, p. 91 *apud* TROTТА, 2012, p. 156).

Este embate violento pelo poder representa um ato de desespero, reflexo de um patriarcado decadente diante de um novo macho cosmopolita narrado pelo forró eletrônico e por outros seguimentos. O homem nordestino já não é mais o mesmo. Sucumbiu-se a um novo estilo de vida, sem abrir mão de certos valores. No forró eletrônico, abusa-se de uma retórica que reforça a ideia imagético-discursiva de virilidade, adaptando-a a bravura do vaqueiro tradicional às demandas do neoliberalismo. Portanto, o forró eletrônico elabora em

seus enunciados um homem adaptado às circunstâncias sociais em que ele vive (MAIA, 2008).

O macho nordestino é descrito em outros seguimentos culturais que convergem para o mesmo estereótipo. De acordo com Albuquerque Júnior (1999) o que é retratado sobre o homem nordestino na literatura de cordel é a violência enquanto artefato de sociabilidade, uma característica de vivência e convivência, um componente da identidade ‘cabra macho’ que exige do homem: valentia, masculinidade, força física e a disponibilidade para uma boa briga:

Há uma nítida valorização da violência nas imagens neste discurso do cordel. Em várias situações, o ato de violência individual é legitimado pelo código de moralidade popular que este discurso veicula. O enfrentamento pessoal parece ser uma constante nesta sociedade onde o monopólio da violência ainda não estaria com o Estado (ALBURQUERQUE JR, 1999, p. 176).

Falar de violência não é necessariamente falar de sangue, já que ela pode se manifestar por meio da simbolização, mas uma violência social, expressada pela força, vivenciada social e ritualisticamente entre as várias confrontações de gênero (ALBURQUERQUE JR, 2005). O ambiente não é mais o rural, nem castigado pela seca – a juventude, oriundos das capitais e da cidade grande nunca conheceram a ‘seca’. Assim, as letras da versão eletrônica do forró se orientam pela lógica do consumo do que a necessidade de manutenção e cultivo da ‘terra’. “Logo, a aridez da caatinga e os aboiros dos vaqueiros foram substituídos pela frieza do asfalto e pelo som eletrônico das pistas de dança” (COSTA, 2014, p. 95). Luiz Gonzaga seria apenas um símbolo distante do gênero, um avô esquecido pelos netos e trocado por novidades mais atuais. Se na década de noventa ainda havia bandas que cantavam as agruras do sertão era porque havia a necessidade de uma autoafirmação. As bandas que atualmente reúnem grandes públicos não cantam temas regionais (COSTA, 2014).

Como essa mensagem repercute na formação de um sistema de códigos culturais, éticos, morais e sociais da região, especialmente entre os jovens? A cultura é co-autora da realidade que cada sujeito interpreta. As nossas avaliações estão sob controle, não apenas de variáveis fisiológicas e psicológicas, mas, também de contingências culturais e históricas (MORIN, 2012).

De acordo com Louro (2003) no interior das culturas, há marcas que valem mais e marcas que valem menos, possuir ou não essas marcas valorativas pode abrir possibilidades e ampliar alguns direitos para certos sujeitos. Essas marcas podem ser simbólicas ou físicas. As

festas de forró são ambientes atravessados por essas marcas que demarcam espaço. O direito à fala depende do lugar em que o sujeito ocupa e quais marcas de poder ele carrega.

A sexualidade é outra marcação de poder que se apresenta no corpo e na linguagem forrozeira. Começa na música, em seguida materializa na vida social nordestina. Na dança, a sexualidade flutua nos movimentos pélvicos do ritmo a dois, no corpo colado e suado, no rosto enrubescido pelo ritmo quente da batida, e no bailado da saia rodada que revela a calcinha. Este último é um dos elementos de erotização visual do corpo feminino, que serve para admiração masculina (TROTТА, 2009).

Para Le Breton (1999) os corpos são marcados pela linguagem e pela exterioridade do olhar do outro. Em outras palavras, os corpos se ajustam a maleabilidade e a permissividade da cultura. No caso da cultura forrozeira, permite-se a exibição de roupas provocantes por parte da mulher, que é explorada continuamente, o que não se aplica ao corpo masculino. Este exibe seu domínio apenas no campo do simbólico.

O desejo feminino também é marcação, mas ao contrário das marcas sexuais que galgam a masculinidade, ele aparece negado no forró ou realocado num plano afetivo (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1996). Existem duas possibilidades de interpretação das letras erotizadas do forró, por meio da distinção tradicional do papel homem-mulher ou por meio do discurso de empoderamento feminino. Segundo essa última interpretação, as mulheres teriam o controle de sua sexualidade e seu prazer, apesar da submissão e tentativa de controle patriarcal a ela imposta (TROTТА, 2009, p. 192, *apud* MARQUES, 2014, p. 100). Segundo Lucena *et al.*, (2014), a mulher é tema recorrente nas letras de forró. A imagem feminina é desconstruída e construída sobre adjetivos sexuais e de duplo sentido: novinha, gostosa, gata, safadinha...

Para alcançar o público, a indústria musical busca uma identificação do consumidor com seu produto. Por isso, lança mão de elementos linguísticos que atraiam vendas. Se suas narrativas propusessem comportamentos estranhos à tradição, certamente não fariam sucesso. Quando o mercado cria uma nova música, desenvolve um produto para agradar um mercado extremamente competitivo, elaborando canções que “[...] evocam um mundo imaginário bem conhecido” (HOGGART, 1973, p. 59 *apud* COSTA, 2014, p. 96). A música com sua linguagem, ritmo e sons, carregam seus próprios valores e sentidos, variando de pessoa para pessoa, torna-se responsável pela formação da identidade de uma sociedade ou grupo (LIMA; FREIRE, 2010).

5.1 Cultura e mercadoria

De acordo com Hall (2006), o homem pós-moderno não possui uma identidade fixa, estável, ou permanente. Para o autor, a identidade é móvel e cambiante: formada e transformada continuamente a partir da relação com outras identidades. A identidade é cultural e não biológica, sendo uma entidade assumida pelo sujeito em diferentes momentos. Dentro dos sujeitos, há inclusive identidades contraditórias, pressionando-os em diferentes direções, pois a identidade unificada, coerente, essencial, não passa de uma fantasia (HALL, 2006).

Segundo Lopes (2013), a pós-modernidade inaugurou o fim das utopias e certezas, desmoronaram-se as verdades centradas na prova empírica, na objetividade, nas ciências naturais e na estatística. A autora considera a inauguração de uma era de explosão de demandas particulares e de discussões em torno das diferenças, de trocas culturais e de fluxos globais. “Há uma cultura da mídia que tem fornecido os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem-sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente” (KELLNER, 2001, p. 9). Bens culturais como a televisão, os jornais, o cinema, os brinquedos e a música são compreendidos como artefatos pedagógicos (GIROUX, 2001). Os variados elementos acionados pela indústria cultural se constituem em textos curriculares, são textos extra-escolares que precisam ser problematizados em decorrência de sua enorme capacidade de criar e governar indivíduos (MAKNAMARA, 2020).

Os artefatos culturais, assim como qualquer currículo, relacionam-se a processos regulatórios de condutas por meio de saberes, modos de ser, de pensar e de agir (SILVA, 2003). O currículo apresenta aquilo que poderíamos chamar de “vontade de sujeito” (CORAZZA, 2004), que luta pela imposição de significados e elabora suas próprias subjetividades no campo das relações sociais (SILVA, 2001). A cultura invade “cada recanto da vida social contemporânea, fazendo proliferar ambientes secundários, mediando tudo” (HALL, 1997, p. 22).

Naquilo que a cultura da mídia tem de produtivo em termos de significados e posições de sujeito, é possível ver uma “textualidade”. Como um currículo não-escolar que se faz presente na escola, a música envolve-se na produção de sujeitos por meio de diversificadas estratégias discursivas. Ela disponibiliza linguagens para falar dos e para os sujeitos e sistemas conceituais para calcular as capacidades e condutas e calibrar a psique (MAKNAMARA, 2020, p. 61).

Assim, é importante destacar que “toda escolha tende a produzir as relações de dominação” (ORTIZ, 1994, p. 17). O enorme crescimento do número de bandas e a estreia

constante de novos *hits* “dificilmente funcionaria se não houvesse alguma susceptibilidade a ele entre as pessoas” (ADORNO, 2008, p. 174). O forró eletrônico enquanto artefato da indústria cultural serve aos imperativos da lógica de mercado (COSTA, 2012). Pois, a indústria cultural tende a produzir por ela mesma as suas normas de produção e os critérios avaliativos de seus produtos (BOURDIEU, 1987). Por isso, compreende-se que a indústria cultural não é uma estrutura fechada, mas sim um processo de produção e consumo de bens cujas consequências devem ser analisadas como movimentos e tendências banhados em conflitos e contradições (ZAN, 2001).

A distribuição de bens simbólicos pelo mercado ocorre por meio de empresas produtoras, que produzem e divulgam esses bens em larga escala, esse fenômeno é conhecido como “indústria cultural” (TROTTA, 2005). De acordo com Zuin (2001) esse conceito foi descrito por Adorno e Horkheimer no livro *Dialética do esclarecimento: Fragmentos filosóficos*. Para os dois teóricos, a diversão seria uma espécie de prolongamento do trabalho no capitalismo (ADORNO; HORKHEIMER, 1986). Isto porque ela serve como válvula de escape dos processos de trabalho mecanizados, para se por em condições de enfrentá-lo na segunda-feira (ZUIN, 2001).

Segundo Adorno (1986), a indústria cultural assemelha-se a uma indústria comum quando coloca em evidência determinado produto, produzindo-o massificação e suplantando as necessidades de aquisição. Nela o princípio burguês da individualidade se dissolve. Pense-se que para a produção na indústria cultural necessita-se de sujeitos passivos, no entanto, os sujeitos precisam “combater, principalmente em si próprios, de forma enérgica, qualquer tipo de práxis contrária à integração pelo consumo. Para poder ser passivo, o indivíduo deve antes vivenciar ativamente a negação de si mesmo” (ZUIN, 2001, p. 14).

Quanto mais uma mercadoria é oferecida ao consumidor e, quanto mais caro se paga para obter aquele produto, maior é seu sucesso, porque cada vez mais tende a ser valorizada pelo mercado (SILVA, 2000). “As bandas e músicas de maior sucesso conseguem impor seus produtos com maior complacência do público. Assim, o ouvinte sabe, em certo sentido, a força que a indústria do entretenimento musical tem para prescrever o gosto popular” (COSTA, 2014, p. 103).

Quando a indústria cultural submete seu produto à demanda externa: todos a consomem, pois são bens produzidos segundo as necessidades dos consumidores. A partir disso, compreende-se que toda canção de forró é criada de acordo com as regras abertas de

um mercado específico que deseja que tal música seja ouvida por todos sem grandes barreiras - longe de ser apenas um veículo de diversão, o forró eletrônico é um veículo de divulgação e narração de um mundo fetichizado (COSTA, 2012). O uso da música popular como forma de comercialização de discos colaborou para a sedimentação da música enquanto um bem de consumo, ou seja, a música torna-se um produto consumido sob certas condições, tornando toda música um ato de consumo (TROTТА, 2005). Consumo esse que significa ao mesmo tempo um ponto de chegada e um ponto de partida dentro do processo de produção (MARTÍN-BARBERO, 1993).

A mercantilização da produção simbólica possui duas tarefas fundamentais: a integração e a reconciliação forçada entre os grupos sociais desiguais entre si. Esse é o objetivo central do sistema de produção calcado na falsidade de que a massificação da cultura realmente possibilita a emancipação coletiva. Nesse reinado de clichês, tudo que possa vir a público já se encontra tão profundamente demarcado que nada pode surgir sem exibir de antemão os traços e os comportamentos demarcados pelo "gosto popular" (ZUIN, 2001, p. 12).

O consumo pode ser entendido como um “conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e o uso dos produtos” (CANCLINI, 1999, p. 77). A partir desta perspectiva, música popular torna-se objeto de troca “a canção é o mais cotidiano dos objetos de consumo. Para este ou aquele indivíduo que tem seu rádio ligado, que ouve sua radiola, que coloca sua moeda no *juke box* de um bar, há um banho musical contínuo” (MORIN, 1973, p. 150). Abre-se a possibilidade de se trabalhar a música popular industrializada como ‘mediação social’ (ZAN, 2001). Uma perspectiva muito próxima empregada por Adorno ao se referir à obra de arte como produto alvo da subjetivação da sociedade, ou seja, um processo em que “momentos da estrutura social, posições, ideologias (...) conseguem se impor nas próprias obras de arte”. (ADORNO, 1986, p.114)

5.2 Homem no forró: da dominação simbólica à tecnologia de gênero

Ao resgatar o tipo regional cabra macho como tipo único, elemento narrado pelo discurso musical dentro do cenário cartográfico Nordeste, é mister compreender como se sustentam as relações de dominação de gênero a partir de estruturas hierárquicas. A identidade regional do nordestino elaborou-se a partir de um significante que tem como cerne a masculinidade, desempenhada no mundo ocidental através de anos. O cenário político, econômico e cultural encontrado no Nordeste brasileiro favoreceu a implantação desse modelo único de masculinidade e a hipervalorização do macho nordestino em oposição a um Sul ‘feminilizado’, isto é, culto e sofisticado. A violência contra a mulher e os estereótipos de gênero elementares da cultura nordestina não se arrefeceram frente às conquistas femininas,

adaptaram-se diante das novas demandas de gênero do século XXI (BRILHANTE, *et al.*, 2018).

Dentro de uma estrutura de dominação de gênero, as letras do forró eletrônico, funcionariam juntamente com outros elementos que formam o *habitus*. São primazias universalmente outorgadas aos homens que se mantêm na objetividade de estruturas sociais e de atividades produtivas e reprodutivas, respaldadas em divisões sexuais do trabalho de produção e reprodução tanto biológica quanto social, que concedem ao homem a dominância - essas estruturas são entendidas como esquemas de percepção e denominadas como *habitus*: agem como matrizes de sentidos, de crenças, valores, ideais e comportamentos de todos os membros da cultura, tidos como naturais, transcendentalmente históricos e universalmente compartilhados, impõe-se como verdades (BOURDIEU, 2019).

Bourdieu (2019) elabora a categoria violência simbólica. Ao usar o termo “simbólico” não invalida-se a potência da violência física. Ao se compreender o “simbólico” como antítese do real, supõe-se a crença de que a violência simbólica ocupe a margem do espiritualmente abstrato e, indiscriminadamente sem efeitos reais, o que não é o caso. Pensar desta maneira seria uma compreensão simplista, própria de um materialismo primário, ideia baseada na teoria materialista da economia de bens simbólicos. Bourdieu (2019, p. 63) se refere à “objetividade da experiência subjetiva das relações de dominação”, que afeta corpo e experiência subjetiva.

A reação masculina às reivindicações das mulheres pela participação em certos espaços e a ocupação de certos papéis considerados exclusivos aos homens, manifestados em algumas crenças religiosas, nas leis e em algumas culturas, são expressões claras dos arranjos de poder de dominação masculina. Outra maneira de subjugação é o escracho e o humor, armas úteis para controle social (SOIHETE, 2008).

É pensando nisso que Bourdieu (2019) combate a crença de que as estruturas de dominação são as históricas. Ele enfatiza que essas são produtos de um trabalho incessantemente (historicizado) de reprodução, para o qual cooperam seus agentes (homens punhando armas físicas e/ou simbólicas) e instituições sociais, tais como Família, Escola e Estado. A violência simbólica ganha força quando o dominado entende que não pode ceder ao dominador, quando ele não toma consciência de sua realidade, sua relação com o dominador e os instrumentos utilizados para a imposição de dominação, ao não refletir, a relação de dominação é vista como natural. Em outras palavras, os esquemas que o dominado usa para

avaliar o mundo são resultados da introjeção de classificações, que depois de naturalizadas, tornam-se as regras que orientarão suas ações.

Para Bourdieu (2019), o resultado da dominação simbólica (que pode envolver gênero, etnia, condição financeira, nacionalidade, cultura etc.) se apresenta não na esfera da cognição ou da consciência, mas em esquemas perceptivos, avaliativos e comportamentais que se efetivam no *habitus* e que atuam além das decisões da consciência e da volição. Uma pressão que só pode ser compreendida se nos mantivermos atentos às consequências que a ordem social exerce sobre as mulheres (e homens). A força simbólica é uma estrutura de poder que age sobre os corpos, como um feitiço, sem qualquer ação diretamente física; esse “feitiço” só age sob o apoio de predisposições socioculturais.

Marques (2014), ao etnografar uma tradicional festa agropecuária, um clube e um bar na cidade nordestina de Crato, interior do estado do Ceará, observa uma tecnologia de gênero presente nos lugares. Esta tecnologia é materializada por meio de escoamentos, interditos e aproximações. Ao circular nos entornos desses locais, notou-se que não havia grupos predominantemente femininos bebendo nas mesas de postos de gasolina e em bares espalhados, porém, essa liberdade não se dava em relação à mulher em outros espaços sociais, não havia mulheres dirigindo carros com som “estourado”.

O que leva a entender que o homem ganha liberdade de transitar entre fronteiras. Já a mulher é interdita ao usar a tecnologia de gênero carro “estourado”, um elemento falicamente masculino (MARQUES, 2014), convergindo com a violência simbólica descrita por Bourdieu (2019). No entanto, é possível reconhecer a dificuldade de empreender os sujeitos ali localizados através de padronizações categóricas como gênero, etnia, classe social e faixa etária (MARQUES, 2014).

Marques (2012) chama a atenção para o efeito sedutor que o forró exerce sobre o público nordestino na festa, ao etnografar a Expocrato, no Parque de Exposições Pedro Felício Cavalcanti, também na cidade de Crato-Ce. O autor destaca:

Ao longo do meu trabalho de campo, pude perceber como durante os shows homens e mulheres se comunicam dublando as canções de forró. Miram o interlocutor, dão um ar de intencionalidade a seu olhar como se entrassem em cena em um espetáculo para uma platéia exclusiva, com um público formado por um único ouvinte em meio a 60 mil pessoas, e passam a dublar canções que estouram das caixas de som (MARQUES, 2012, p. 258).

Essas atuações performáticas nos levam a entender o papel agenciador do forró quanto às identidades. Forró é gênero formando gênero, gênero formando tipos, gênero lançando moda. Forró é um gênero musical nordestino que organiza cenários cotidianos que são performados tanto na esfera pública quanto privada. Marques (2012) atenta para as dublagens que narram letras românticas, casais dramatizando relacionamentos amorosos, transmitindo mensagem através de olho, boca e corpo. Revelando um forró que reitera o discurso do amor romântico que é tonificado nas expressões corporais.

O envolvimento com a música faz dos participantes usuários das mensagens ali compartilhadas. Letra e ritmo são usados para dar forma aos afetos. Se o forró eletrônico facilita uma gramática comum ao participante da festa, atingindo uma sintonia entre o público, ao se projetar, o forró alcança outras esferas: ocupações espaciais por meio da música, culminando na formação de paisagens sonoras urbanas, movimentando a vida das cidades e mudando rotinas. Mesmo na festa de grande público, parte do tempo é usada na busca da melhor localização para si e o grupo. “O salão principal, os corredores e os arredores das festas são assim locais de trânsito constante, esbarrões, empurra-empurra” (MARQUES, 2012).

Trotta (2012) aborda que o forró eletrônico busca em sua sonoridade discursiva a construção de um novo referencial de masculinidade nordestina. Afastando o homem da sanfona e substituindo-a pela referência transnacional propondo um homem urbano e largando mão do homem rural e rústico, cantado pelo forró pé de serra. Porém, incorre-se num simplismo imaginar que tal possibilidade seja efetiva. No Nordeste contemporâneo, os dois modelos de masculinidade coexistem e dividem espaços sociais e simbólicos, com maior ou menor grau de embate e/ou harmonia.

De acordo com Trotta (2012), apesar dessas variadas formas de negociação da masculinidade, não é um equívoco a afirmação de que elas se respaldam nos papéis de virilidade e resistência como terreno seguro de asseveração da nordestinidade. A posição de macho e de nordestino é largamente referenciada nas letras e nos instrumentos de alta potência sonora. O músico que toca sua sanfona em qualquer tom compartilha tais códigos viris com o rapaz que aluga um veículo e contrata prostitutas. Ambas são fabricações estereotipadas de uma fantasia cultural que associa, rimando, o Nordeste com o “macho cabra da peste”, dominador de mulher, no sertão ou na cidade.

Trotta (2012) considera que o forró eletrônico traz em seu eixo temático a sexualidade e o erotismo. Essa vertente musical acentuou suas referências ao sexo, ao incorporar em sua forma uma visualidade para a temática, que até então estava subentendida nas letras e na dança. O forró pé de serra em oposição a esse eixo temático lança sobre ele um discurso valorativo de rejeição, investindo num romantismo pudico. Porém, existem contradições nesse discurso. Ambas as abordagens estilísticas se mantêm intensamente associadas ao conservadorismo e ao patriarcalismo.

Através do humor, a opressão do patriarcalismo e a rígida divisão de papéis que invariavelmente posiciona a mulher num papel secundário e servil apresenta uma espécie de escape. Diversos artistas se consagraram no mercado musical nacional explorando a vertente bem humorada das narrativas sexuais, que, temperadas com a sonoridade, a dança e a rítmica do forró, constroem um universo de grande poder de sedução (TROTТА, 2009, p. 139).

É no escopo da cultura que os sujeitos rubricam suas identidades, posicionam seus corpos, validam proibições e interditos. É no emaranhado entre sonoridade e práticas discursivas que os sujeitos organizam seus papéis sociais de gênero. No caso específico do Nordeste, o forró eletrônico será esse agente matriciador de identidades. “A nossa identidade nos representa enquanto indivíduo social inserido em um dado momento histórico, ela é, portanto, fruto das relações sociais e culturais existentes na sociedade.” (BARACUHY, 2010, p. 171).

“Gênero - está intrinsecamente ligado ao Nordeste, chegando a constituir um único elemento, a ser a mesma coisa e ainda, pela natureza de sua interpelação, ou seja, nesse contexto, discutir gênero é discutir região” (FARIA, 2002, p. 11). Se gênero corresponde à lógica de uma geografia dos corpos e é produto dos valores culturais de um lugar, então, o forró significa muito para o Nordeste, que seria mais que um estilo musical, por conseguinte, forró funcionaria como uma instituição cultural. Homem faria o forró e o forró faria homem, uma via de mão dupla, onde valores de virilidade, brutalidade e violência simbólica seriam reafirmados e repetidos, até tornarem-se verdades ordinárias que ecoariam sonoramente no horizonte da região.

6 BANDA GAROTA SAFADA: PRÁTICAS E SOCIABILIDADES

A banda Garota Safada nasce na cidade de Fortaleza / Ceará, por volta do ano de 2003, fundada por dona Bil, mãe de Wesley Safadão, por irmãos, primos e pelo tio, que permaneceu como vocalista durante três anos (DICIONÁRIO MPB, 2021). Apaixonados pelo forró, a família investiu seus limitados recursos para seguir com o projeto da banda Garota Safada (VAGALUME, 2021). Em 2003, aos quatorze anos de idade, Wesley atuava como dançarino, porém, com a saída do tio, foi incentivado pela mãe, dona Bil, a assumir o vocal, foi aí que a banda começou a decolar no mercado fonográfico local (WESLEY SAFADÃO, 2021).

O primeiro CD da banda Garota Safada foi lançado em 2003 na cidade de Fortaleza/CE. O *slogan* do primeiro CD “a safadinha do forró” remetia a um humor sexual (COSTA; RODRIGUES, 2017). Em 2007, Wesley foi apresentado a um dos maiores empresários do *show business* no Brasil, Luiz Augusto Nóbrega, diretor da Luan Produções e Eventos, do Chevrolett Hall, Spazzio e Villa Forró. De um rápido encontro em um show da banda no Villa Forró em Campina Grande, surge então uma parceria promissora para o grupo musical Garota Safada. Wesley passa a integrar o *casting* da empresa e é gerenciado por Renan Nóbrega (VAGALUME, 2021).

A banda faz sua primeira aparição em rede nacional no programa Domingão do Faustão, na TV Globo. Após aclamação popular, a banda volta ao mesmo programa seis meses depois e apresenta ao vivo oito músicas em pleno horário nobre de domingo. A partir daí vieram outros programas na TV Globo, como: Caldeirão do Huck, Mais Você, Show da Virada, Criança Esperança, Esquentando, Encontro Com Fátima, TV Xuxa, Vídeo Show e Profissão Repórter (VAGALUME, 2021). De acordo com Alburquerque (2020) até o ano de 2011, a banda Garota Safada gravava cinco CDs, quatro DVDs ao vivo, chegando à média de vinte e cinco shows por mês.

Em 2014, o nome de Wesley se torna maior do que o nome Garota Safada, o que leva a banda a mudar de nome para Wesley Safadão (ALBURQUERQUE, 2020). O termo “Safadão” vem do aumentativo de safado, que significa devasso, libertino, obsceno - a ideia é que a partir da escolha de tal nome artístico, seja transmitido para o público um conceito de qualidade, potência, poder e status para o ser safado, seja para satisfazer as demandas do mercado musical, em decorrência de um estilo de vida ou forma de sociabilidade (PEREIRA, 2016). Com o aumento do sucesso de seus repertórios, Wesley Safadão chega à média de 40

shows por mês entre junho e julho, período de festas juninas, tornando-o um dos nomes mais proeminentes de toda a indústria forrozeira (ALBURQUERQUE, 2020).

6.1 “Tô solteiro e tô feliz”: Performances de liberdade

Segundo Costa e Rodrigues (2017), nitidamente não apenas a banda Garota Safada, mas, na grande maioria das bandas de forró eletrônico, nota-se a construção da naturalização de certos comportamentos e papéis sociais dedicados ao homem e à mulher, legitimando e mantendo valores, ideologias, regras, padrões e tipos sociais através de uma linguagem presente no forró. A relação de poder entre homem e mulher na sociedade é uma prática que se releva na materialidade da linguagem, é um tecido social que oferece pistas dos mecanismos cristalizados de sentido (RIBEIRO, 2006).

Em seu primeiro lançamento fonográfico em 2003, expressou-se já desde o primeiro CD, um *self* lírico masculino, com ênfase na relação entre homens e mulheres, baseada no binômio poder / sujeição (COSTA; RODRIGUES, 2017). Com relação ao universo simbólico das festas nordestinas inscritas nas letras do forró eletrônico, Verunschik (2015) aponta a presença de uma performance erótica, tema recorrente na construção imagética do homem e da mulher. O forró é rubricado como espaço de “cabra macho”, nordestino, rude, hiperssexualizado e conquistador .

Na música “Tô solteiro e tô feliz” (LETRAS, 2021) é performado um homem livre de obrigações, um homem que sem um relacionamento fixo, o que antes lhe era uma corrente. Ele sente-se a vontade para sair e se socializar com seus amigos. A masculinidade ocupa o espaço público e de circulação espacial conforme é ilustrado a seguir:

Eu to solteiro e tô feliz
 Tô sorrindo à toa
 Tô do jeito que sempre quis
 Mas que vida boa!
 Depois de muito tempo acorrentado
 Me bateu uma vontade louca de se divertir
 Sair, reencontrar velhos amigos, passear tomar um *chopp*
 Relaxar e me distrair
 Curtir a minha liberdade
 Agora tô solteiro, resolvi pensar em mim

Já tava mesmo com saudade
 Da minha adolescência, quero mais é ser feliz
 Por isso tô de boa, tô do jeito que sempre quis
 Eu tô solteiro e tô feliz
 Tô sorrindo à toa
 Tô do jeito que sempre quis
 Mas que vida boa!

O homem é apresentado nessa canção sob uma referência narcísica, um tipo social egocêntrico, em busca da satisfação pessoal que somente a liberdade da vida de solteiro pode lhe proporcionar, à revelia de outras circunstâncias e possibilidades (COSTA, RODRIGUES, 2017). Mesmo sendo adulto, ele sente urgência em aproveitar a “adolescência”. A felicidade e a liberdade são seus principais objetivos de vida. De acordo com Sampaio (2011) a liberdade como uma experiência, transforma o sujeito e seu mundo. Tal liberdade só é possível por dar-se ao encontro com o outro. Ao invés de ser uma experiência solitária, a liberdade só é possível se existir um outro. Para a mesma autora, a noção de liberdade aqui não pode ser concebida em seu sentido “naturalmente bom”, mas supõe a possibilidade de homens e mulheres como sujeitos sociais.

A anunciação “bar” condiciona o ambiente à sociabilidade e o uso espacial coletivo (LOPES; GOMES, 2014). Na canção acima referida, a liberdade no bar está vinculada à possibilidade de contato social. De acordo com Jardim (1991) o consumo de álcool entre amigos se configuraria em uma espécie de “bem social”, pois quando consumida por homens em uma mesa de bar, estabelecer-se-ia um jogo de trocas e vínculos sociais, ao passo que beber sozinho, representaria uma quebra da sociabilidade. A solidão poderia representar um ato egoísta (STRAUSS, 1977). Dessa forma, “o conteúdo temático dominante das músicas de forró eletrônico, em geral, utiliza-se do trinômio ‘festa, amor e sexo’ em suas canções” (COSTA, 2014, p. 93).

A sociabilidade seria, portanto, uma consideração de modos ou formas de se socializar em certos círculos de convívio, atuar de forma coordenada e conjunta é uma das regras que sustenta o grupo (FRÚGOLI, 2007). Beber no bar entre amigos se configuraria em uma especial de ritual de sociabilidade (SILVA, 2006). De acordo com Lopes e Gomes (2014), a música dentro de um contexto gera reflexões acerca da relação do sujeito e sociedade, uma

vez que a mesma exerce influência de sedução sobre as pessoas, influenciando assim, a vida pessoal, social e identitária das pessoas.

No entanto, se tratando de forró, entende-se que não apenas o ambiente “bar” facilitaria essa matriz identitária de liberdade para o homem, mas sim, diversos outros espaços musicalizados pelo forró, também fomentariam a ideia de sujeito livre, tais como, por exemplo, “postos de gasolina, calçadões de cidades do interior, na periferia ou em centros comerciais das grandes cidades do Nordeste, lojas de departamento, ou no cotidiano das casas, sua presença remete a algo decalcado desse cotidiano” (MARQUES, 2014, p. 43). Ou seja, o forró eletrônico, independentemente de onde tocado e consumido, arregimenta a noção de liberdade.

6.2 “Bebendo, raparigando, doido pra fazer amor”: O álcool enquanto dispositivo de sociabilidades.

Sincrônico ao tema ‘bar’, é importante destacar que existem outras temáticas recorrentes no forró: dança, festa, paquera, encontro sexual e cerveja; elementos esses produzidos para um público numericamente grande e diverso (COSTA, 2014). O consumo de álcool e os altos gastos em uma festa aparecem em muitas canções da banda Garota Safada com o é o caso da música “Bebendo e Raparigando” (LETRAS, 2021). Na canção, o consumo exagerado equivale a “rasgar dinheiro”:

Olha que tá que tá
 Eu tô que tô
 Bebendo, raparigando doido pra fazer amor
 Eu tô bebendo eu tô pagando
 Tô rasgando dinheiro
 Bota mais uma que eu vou repetir
 Eu tô bebendo eu tô pagando
 Tô rasgando dinheiro

O alto consumo de álcool e o gasto exagerado surgem na canção como elementos de poder aquisitivo, que se estendem também para a vida sexual. O termo “raparigar”, muitas vezes, é usado coloquialmente para se referir a encontros com garotas de programas. Ao “raparigar”, o sujeito “consume” mulher, reafirmando assim, suas marcas de poder e de

consumo. Quanto mais ele gasta, mais poderoso ele é, o ato de pagar valida sua potência diante dos observadores.

Ao fazer uma análise descritiva da discografia dos cinco primeiros álbuns da banda Garota Safada, Costa (2014) chama a atenção para uma predominância de músicas tidas como “românticas”, ou seja, aquelas que narram elementos afetivos entre homem e mulher, tal temática abrange cerca de 48, 1% das canções. O tema “sexo” está presente em 15, 27% e o tema “álcool” aparece em 5, 55% das músicas (COSTA, 2014). Nas canções de Garota Safada, a mulher é pouco retratada como consumidora de álcool, sugerindo sutilmente que o álcool não faz parte de sua vida.

Para Meyer (2003) nos constituímos como homens e mulheres, atravessados por uma gama de instituições e práticas sociais em que os sujeitos se normalizam e aprendem a se reconhecer como homens e mulheres em um processo de formação contínua. Já Michel Foucault, considera que a normalização é definida como uma tecnologia de poder mantida por “[...] avaliação, comparação e classificação dos indivíduos entre si, que ocorre não apenas por meio de uma normatividade científica de caráter corporal, orgânico, biológico, mas também de caráter psicológico e social, que distingue os indivíduos na sociedade [...]” (FOUCAULT, 1999, p. 57).

6.3 “Pense numa mulher traiçoeira, vagabunda e desordeira”: Expressões do patriarcado

De acordo com Saffioti (2002), o patriarcado se configura em um pacto masculino com finalidade opressora. A mesma autora defende que, para a efetivação deste projeto patriarcal são estabelecidos sistemas hierárquicos entre homens, sororidade entre os mesmos e a elaboração de um aparato social de subjugação da mulher. No caso do forró eletrônico, de que forma emergem essas estruturas dentro dos seus enunciados? Nos seus enredos, “com quantos versos se faz um homem ou uma mulher? O que pode oferecer ritmo a essa composição? Nela, que “modos de ser e de comportar-se” podem ser orquestrados?” (CUNHA, 2011, p. 71).

É frequente no forró da banda Garota Safada e em outras bandas do gênero a presença de certos tipos regionais. De acordo com Lopes e Gomes (2014), emergem em seus enunciados, a figura do “raparigueiro”, “cabra safado” e “desmantelado”. Este último, é um termo atribuído ao homem “gastador”, um sujeito dado a farras, consumidor de bebidas

alcoólicas caras e mulherego. Para os mesmos autores, em oposição ao “cabra desmantelado”, surge a figura da “rapariga” e da “mulher doideira”, termos empregados à mulher vista como elemento de fácil conquista. Nesse sentido, o forró eletrônico atua de modo a estabelecer e sustentar relações de dominação nos espaços em que é fabricado, exportado e consumido (COSTA, 2014). Ao atribuir centralidade linguística, os teóricos pós-estruturalistas defendem que os discursos sociais atravessam a vida dos sujeitos “toda (...), continuamente, infindavelmente” (LOURO, 2008, p.18). Ou seja, os discursos sociais aparecem no forró na forma de figuras e tipos, termos atribuídos á homens e mulheres.

Toda gíria ou enunciado emerge em um contexto sócio histórico em questão, tratando-se de um fenômeno ideológico em si mesmo (LEME, 2003). Segundo Costa (2013), a ideologia são significações e representações da realidade, teorizam sobre um mundo físico, social e relacional, que são elaboradas a partir de práticas discursivas e que cooperam para a reprodução ou transformação de relações de poder e dominação. O forró absorve elementos identitários e constroem estratégias de pertencimento por meio de valores, ideias e de um perfil ideologicamente elaborado (TROTТА, 2009).

Podemos concluir que o sentido atribuído para a mulher dentro do forró é ideológico. A música enquanto fenômeno social apresenta uma capacidade ímpar de acentuar diferenças, marcando os corpos com informações que são elaboradas e hierarquizadas de forma a expressar valores (MARQUES, 2018). No forró, toda a diferença entre homem e mulher é cantada, “seus corpos têm sido demandados, radiografados, perscrutados, produzidos e aperfeiçoados” (PARAÍSO, 2013, p. 54). Para Teresa de Laurentis (1994) o sistema sexo/gênero é uma elaboração sociocultural e semiótica, um sistema que atribui significação aos sujeitos.

Definir a submissão imposta às mulheres como uma violência simbólica ajuda a compreender como a relação de dominação, que é uma relação histórica, cultural e lingüisticamente construída, é sempre afirmada como uma diferença de natureza, radical, irredutível, universal. O essencial não é então, opor termo a termo, uma definição histórica e uma definição biológica da oposição masculino/feminino, mas sobretudo identificar, para cada configuração histórica, os mecanismos que enunciam e representam como "natural", portanto biológica, a divisão social, e portanto histórica, dos papéis e das funções [...] (CHARTIER,1995, p.42)

As expressões linguísticas impregnadas de significados culturais e que ilustram muitas de nossas músicas populares revelam a formação e a história de nosso povo (OLIVEIRA *et al.*, 2010), como é vista nas letras de músicas que objetificam o corpo feminino (MATOS, 2001). No forró eletrônico, as músicas narram sobre as mulheres e descrevem performances

para a existência feminina, formando representações aceitas e desempenhadas na prática social, em que os sujeitos veem nessas narrativas uma “representação do real” o que aumenta a sua identificação com a música (LOPES; GOMES, 2014). De acordo com Feitosa (2011) ao longo da história, em qualquer cultura, as identidades de homem e mulher são forjadas e expostas pelas instâncias discursivas. Assim, como em qualquer outro dispositivo discursivo, currículo do forró eletrônico não escapa da primazia de gênero.

É previsível que suas músicas orquestram diversas situações acerca de relações entre homens e mulheres. Entretanto, em tais músicas, gênero não é apenas o componente privilegiado de suas temáticas, mas se afirma como importante dimensão da vida de seus/suas ouvintes, disponibiliza racionalidades a partir das quais eles e elas podem pensar sua existência e concorre para a atualização de experiências de nordestinidade (CUNHA, 2011, p. 69)

Segundo Costa (2013), cria-se uma tensão cultural ao constituir a mulher sob signos de lazer e prazer sexual, surge uma ambiguidade ideológica operacionalizada sob códigos patriarcais, assim, as mulheres são retratadas em algumas canções como de perfil fácil, interesseira e traiçoeira. Nas performances ao vivo, os principais grupos musicais adotam elementos performáticos de cunho erótico: dançarinas com poucas roupas, letras de duplo sentido e cantoras sedutoras (TROTТА, 2009).

De acordo com Silva (2003), o forró eletrônico pode ser apelidado de forró pós-moderno, ele insere em seu escopo um importante elemento semiótico: a exposição da sensualidade feminina. No caso da banda Garota Safada, até o nome do grupo musical sugere uma erotização da imagem da mulher, remetendo-a à “safadeza”. Ao nomear a mulher sob o rótulo de “safada”, seu gênero é então presentificado a partir de uma ordem linguística (SILVA, 2016). Essas características eróticas observadas reforçam a noção de conservadorismo da estrutura social, onde a ação do homem sobre a mulher é um “fato social” predominante (COSTA; RODRIGUES, 2015).

Segundo Scott (1995), a elaboração social dos corpos é materializada, principalmente, por meio de relações estabelecidas por quatro elementos que se cruzam: os símbolos culturais associados aos modelos e representações antagônicos; conceitos normativos; instituições sociais e a identidade subjetiva. Esses dispositivos moldam e moralizam as experiências subjetivas dos gêneros.

Na canção Rosa de Jasmim (LETRAS, 2021), uma ambiguidade discursiva aparece ao comparar a mulher à fragilidade de uma rosa e um poder sedutor capaz de capturar o homem,

arrancar seu o dinheiro e maltratar seu coração. Aqui, o homem é narrado enquanto vítima de uma mulher perigosa, mulher-objeto:

Pense numa rosa de jasmim
 Pense num pedaço de mulher
 Pense numa pele de cetim
 Pense a formosura que ela é
 Pense numa mulher arrumada doida para ser amada
 E te matar de tesão
 Pense numa mulher traiçoeira, vagabunda e desordeira
 Pra brincar com coração
 Pense numa mulher objeto que não tem um canto certo
 Pra deixar seu coração
 Pense numa mulher leviana que só quer a sua cama
 Por dinheiro, atração.
 Mas, ela quer o meu dinheiro
 E eu quero o seu coração
 Vamos ver quem é mais forte
 O interesse ou paixão
 Mas, se acaso eu perder
 Com dinheiro eu compro o corpo
 Depois ganho o coração

Um elemento ambíguo emerge na narrativa “Rosa de Jasmim”: Ao mesmo tempo em que a mulher é apaixonante, frágil e delicada como a rosa, com sua pele viçosa como cetim, ela é traiçoeira, leviana, perigosa e interesseira, que cativa o homem, ganha seu coração e depois, toma-lhe o dinheiro. O homem desavisado cede aos seus encantos, tal como o marinheiro bêbado que é levado às profundezas do mar, encantado pelo belo canto da sereia. A música “Rosa de Jasmim” tem um tom de advertência contra uma mulher sorrateira, vitimizando o homem e demonizando a mulher. Enquanto a interesseira só quer dinheiro, o homem apaixonado quer tomar o seu coração, os dois vivem em embates de interesses (LETRAS, 2021).

Segundo Maknamara e Paraíso (2013), toda empreitada discursiva no forró elabora corpos masculinos e femininos que não somente dançam diante da musicalidade, mas que também terminam por participar como protagonistas do espetáculo criado para o entretenimento dos ouvintes.

Assim, no currículo do forró, o coração, enquanto órgão inanimado assume características humanas, a ponto de ser confundido com o próprio indivíduo. O coração, na banda Garota Safada, não apresenta apenas um aspecto somático fisiológico, mas muito mais do que isso, ele orbita o campo simbólico psíquico (MAKNAMARA; PARAÍSO, 2013). Estar em uma experiência musical se resume em entrar em contato com esses códigos culturais, normas, valores e sentimentos expressos, que oferecem signos para a elaboração de identidades sociais e vínculos afetivos, ou seja, a música traz uma comunicação que circulará nos grupos comunitários, influenciando os sentidos (TROTТА, 2005).

De acordo com Silva (2016), no forró eletrônico ocorrem possibilidades de protagonismo feminino, tendo até bandas cujas vocalistas são mulheres. Em suas performances, elas contrariam e entram em litígio com o vocalista. No entanto, não é uma regra. Dessa forma, o forró eletrônico elabora tensões de gênero. No entanto, na música aqui citada, a mulher aparece objetificada e sem voz, exclusivamente para ser observada e consumida (SILVA, 2016).

Consumir uma música é participar de um sistema simbólico (TROTТА, 2005). Por isso, a música tem o potencial de afetar quem a escuta, tem o poder de produzir emoções, de interpelar e produzir subjetivamente os corpos e as mentes a quem ela se dirige. As músicas expressam modelos: modelo de como ser homem, de como ser mulher, modelo de como ser nordestino e modelo de como ter sucesso (ALBURQUERQUE JÚNIOR, 2012).

6.4 “Não existe homem feio, nem existe homem bonito, existe cara liso”:

Masculinidades interseccionadas

A interseccionalidade é um conceito que leva em conta as mais variadas formas de identidade. Embora não tenha o objetivo de levar em conta múltiplas fontes de identidades, enfatiza a raça, gênero, classe social e sexualidade, que podem contribuir na estruturação das experiências dos sujeitos (CRENSHAW, 1994).

A interseccionalidade remete a uma teoria transdisciplinar que visa apreender a complexidade das identidades e das desigualdades sociais por intermédio de um enfoque integrado. Ela refuta o enclausuramento e a hierarquização dos grandes

eixos da diferenciação social que são as categorias de sexo/gênero, classe, raça, etnicidade, idade, deficiência e orientação sexual. O enfoque interseccional vai além do simples reconhecimento da multiplicidade dos sistemas de opressão que opera a partir dessas categorias e postula sua interação na produção e na reprodução das desigualdades sociais (BILGE, 2020, p. 238)

Assim, o conceito de interseccionalidade não se atenta apenas para as diferenças entre homem e mulher, mas as diferenças entre homem branco e homem negro, mulher branca e mulher negra, ou seja, articulam-se outras identidades para explicar as desigualdades sociais (GUIMARÃES, *et. al.*, 2008). A interseccionalidade enquanto ferramenta analítica avalia como as relações de poder influenciam as interações em culturas marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais dos sujeitos e em quais determinados contextos as categorias identitárias se sobrepõem e funcionam de forma unificada, afetando seus atores sociais (COLLINS; BILGE, 2020).

Entendendo o conceito de interseccionalidade como ferramenta analítica, torna-se possível questionar se as diferenças econômicas, raciais e regionais se alinham ou não na fabricação de um estereótipo de masculinidade única narrada nas letras do forró. No entanto, levando em consideração o caráter plural das masculinidades e suas experiências interseccionais, é possível compreender que a masculinidade desempenhada pelo cantor Luiz Gonzaga e Xandy Aviões não se trata da mesma masculinidade performada pelo cantor forrozeiro Wesley Safadão, visto que, essas três experiências são interseccionadas por raça, lugar e origem socioeconômica variadas.

Cada um desses personagens estabelece novos elos de significação de identidade, musicalidade e de consumo, o que torna possível observar a permanência de modelos alternativos de circulação midiática que correspondem a maneiras diversas de compartilhamento de ideais e de experiência sociomusical de cada um dos sujeitos, nutrindo seus públicos com seus próprios valores e moralidade (TROTТА, 2009), e como essas relações interseccionais de poder conquistam domínio dentro das relações (COLLINS; BILGE, 2020).

As diferenças socioeconômicas que fundamentam noções de superioridade dentro das masculinidades aparecem de forma demasiada nas letras das canções da banda Garota Safada. Como na música “Cara de carrão” (LETRAS, 2021):

Cara de carrão
Tira onda, onda, onda
Cara de carrão
As gatinhas vão atrás
Eu não tenho carro
Mas não sou nenhum otário
Tenho uma bike massa
E uma quebra pra curtir

Querem minha gata
 Mas ela me considera
 Eu não tenho carro
 Só tenho uma bicicleta
 Não existe homem feio
 Nem homem bonito
 Existe o cara liso
 Existe o cara liso

Na música “Cara de carrão”, enquanto o homem sob a posse de um veículo detém poder de atratividade sobre o público feminino, o homem de menor poder aquisitivo não obtém sucesso entre as mulheres, apesar de não existir nem homem “feio” e nem homem “bonito” e sim homem “liso”, conforme a letra expressa, possuir um belo carro funcionaria como demarcador de poder e prestígio social, estabelecendo uma linha fronteira que separa macho rico e macho pobre, tornando as duas experiências de masculinidades distintas e interseccionadas por elementos socioeconômicos. “A partir da experiência do forró eletrônico, possuir um carro com um bom “som” torna-se, portanto, um elemento de destaque na distinção e no prestígio local” (MARQUES, 2012, p. 261).

6.5 “Aonde eu vou, sempre tá cheio de mulher”: Uma crônica do poder

O forró eletrônico é um ritmo marcado por tensões, contradições (TROTТА, 2009) e mudanças discursivas. Novos *hits* contrariam velhos *hits* e formam novas dizibilidades que norteiam a vida. Na música “Rico de Mulher” (LETRAS, 2021), não é mais a riqueza material que torna o homem bem sucedido, mas a eficácia de sedução sobre as mulheres:

Eu sou pobre de maré, maré, maré
 Eu sou rico, rico de mulher
 Eu sou pobre de maré, maré, maré
 Eu sou rico, rico de mulher
 Eu não preciso ter carro importado
 E nem viver, que tô no cabaré
 Eu sou um cara muito cobiçado
 Aonde eu vou tá sempre cheio de mulher
 Ligo com ela no zero, oitocentos
 Eu não preciso nem de farrear
 Chama a gatinha pra ficar lá em casa
 Depois da meia-noite o bicho vai pegar

De acordo com Foucault (2005), deve-se compreender o poder, a princípio como uma multiplicidade de correlação de forças, dos quais, manifesta-se por meio de combates e enfrentamentos. Na canção “Rico de Mulher”, o homem exibe um suposto discurso de poder ao forçar cadeias e sistemas a uma mudança na lógica das coisas, aqui não é mais o homem rico que “pega” mulher, mas sim, o homem pobre e “garanhão”. Foucault (1982) considera que uma relação de poder não atua diretamente ou indiretamente sobre os sujeitos, e sim sobre as suas ações: Uma relação de violência age sobre corpos ou sobre coisas; ela intimida, curva, aniquila ou impede possibilidades - seu polo oposto é a passividade, que ao se defrontar com o poder, sua única opção é minimizá-lo.

Para Foucault (1982) a relação de poder se articula diante do ‘outro’ (sujeito sobre quem o poder será exercido). Deve-se levar em consideração uma análise aprofundada das relações de poder, renunciando o modelo jurídico da soberania, eliminando o sujeito de direitos naturais (FOUCAULT, 1974). Quem é mesmo o sujeito de poder nos enunciados da música “Rico de Mulher”? O homem...? Ou a mulher, que optou por livre e espontânea vontade de se envolver amorosamente com o homem, mesmo ciente da baixa posição social dele? Embora haja uma sujeição ao poder patriarcal narrado nas letras do forró eletrônico, também se pode observar o inverso, reverso e controverso, que são letras que apresentam o empoderamento feminino, valorização da sua liberdade, autonomia, ética e força moral, que pode se desenvolver com ou sem um homem (COSTA; RODRIGUES, 2015).

6.6 “Eu vou trair a minha namorada”: Aventuras e traição

Se entendermos a moral como um conjunto de normas que regula a vida social e individual das pessoas, normatizando um código genérico e um conjunto de ações norteadas a partir de um código de conduta, esse conjunto não seria uniforme, portanto, se apresentaria por meio de dispositivos institucionalizados (família, escola e religião) – e de forma difusa e escapatória, autorizaria simultaneamente obediências e transgressões – que apesar das prescrições normativas da moral, os sujeitos poderiam escapar por meio de suas frestas (FOUCAULT, 2007).

O conceito de dispositivo aponta para algo que “dispõe” sobre uma organização, há endereçamentos que se pautam entre “discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas” (FOUCAULT, 2007, p. 244). Assim, um dispositivo pode

ser pensado como uma elaboração de diversas linhas enunciativas, que exercem derivações e, se vinculam e se desvinculam (DELEUZE, 1999).

Segundo Toledo (2008), a sociedade ocidental estabelecia e ainda estabelece uma relação binária para homem e mulher. Ao homem é determinado o espaço público e à mulher é determinado o espaço privado e doméstico. Lessa (2012) considera que enquanto o homem se afasta de casa para o trabalho militar, fabril, comercial, ou empresarial, desfrutando de uma renda, a mulher se ocupa do espaço não remunerado do lar. A propriedade privada vai inaugurar o aparecimento das classes sociais, da exploração do trabalho e o casamento monogâmico (SANTOS *et al.*, 2014).

A moral implica em uma responsabilidade social sobre os seus próprios atos e que são passíveis de sanções por parte do coletivo (VASQUEZ, 2005). No campo do sexo, as divisas entre o certo e o errado são determinações culturalmente elaboradas e sofrem interferências, variando de época e lugar, construindo assim, códigos sociais (BOZON, 2004). De acordo com Therborn (2006) o casamento, ao ser instituído, torna-se uma das formas de regulação do sexo, solicitando completa fidelidade ao cônjuge. Desde meados dos séculos XII e XIII o casamento confere aos noivos uma natureza monogâmica e indissolúvel à relação (BOZON, 2004). Atualmente, pode-se observar um maior desligamento da moral religiosa sobre o casamento (THERBORN, 2006).

Na música “Vou trair” (LETRAS, 2021), narra a traição como elemento necessário para aliviar as tensões de uma futura vida de casado:

Eu vou sair com a minha barca
 Eu vou curtir, eu vou beber
 Até cair no chão
 Eu vou trair a minha namorada
 E se me perguntar
 Eu não lembro mais não
 Deixei a nega em casa
 E não sou o primeiro
 Jogue as mãos pra cima
 Hoje só quem tá solteiro
 Saí com os amigos

Pra pintar o sete
 Fechei um camarote
 Pra encher de piriguete
 E mês que vem é o meu casamento
 Vou ser um prisioneiro
 Vou ter vida de detento
 Eu vou sair com a minha barca
 Eu vou curtir, eu vou beber até cair no chão
 Eu vou trair a minha namorada
 E se me perguntar
 Eu não lembro mais não

A traição do homem na canção “Vou trair a minha namorada” é tratada como elemento comum e corriqueiro no universo masculino, como no verso “Eu vou trair a minha namorada / E se me perguntar / Eu não lembro mais não / Deixei a nega em casa / E não sou o primeiro”. De acordo com os versos, ele não será o primeiro e nunca será o último homem infiel. O homem, até então noivo, não se sente responsável por uma postura respeitosa para com a companheira, mas sente-se livre para ir às festas e se relacionar sexualmente com outras mulheres. O futuro casamento é por ele tratado como uma prisão: “E mês que vem é o meu casamento / Vou ser um prisioneiro / Vou ter vida de detento”.

Salem (2004) considera que a traição masculina possibilita uma simultaneidade de vínculos sexuais com diversas parceiras. Para Bozon (1998), certos comportamentos e experiências sexuais se apresentam como formas de dominação. A infidelidade masculina poderia representar uma das formas de subjugação da mulher, visto que, para muitas, a separação poderia significar desde perdas afetivas, sociais, financeiras e até familiares (BOZON, 1998). A infidelidade enfatizaria a liberdade sexual masculina, que seria intolerante em si mesma, pois não aceita reciprocidades, subordinando amorosamente a parceira (FRANÇA, et., 2008).

Segundo Minayo (2005), a noção do homem como o sujeito da sexualidade e a mulher como seu objeto é uma tradição antiga na cultura ocidental. A mesma autora considera que na perspectiva patriarcal, a masculinidade é ritualizada como lugar de atividade, de poder e de ação em relação aos outros membros da família, assim, naturaliza-se a posição do homem

dentro da estrutura familiar. Desconstruir a naturalização do sujeito permite pensá-lo como um ser plural, heterogêneo e contingente (MOUFFE, 1999). Scott (1999) associa o binarismo ao essencialismo. Segundo a autora, é necessário quebrar os esquemas tradicionais, baseados em padrões binários, hierárquicos e substituí-los por pensamentos úteis para a ação política.

6.7 “Homem que esculacha”: virilidade sexual e subjugação

Nas últimas décadas, as discussões de gênero e os debates em torno das masculinidades têm gerado certa crise identitária, orientando o homem a buscar uma melhor descrição de si. Essas mudanças, geraram-lhe uma espécie de mal-estar freudiano (FIGUEIREDO, 1998). O advento de novas reflexões, que tiveram como alvo o questionamento da naturalização da superioridade masculina como expressão única, criou-se um dilema para o homem tradicional, que se viu desafiado frente a novos pensamentos (MONTEIRO, 2000). No entanto, a virilidade é um fenômeno social marcado por invenções, reinvenções e sobreposições em períodos de crise (VIGARELLO, 2013).

Por volta do final do século XX, segundo Courtine (2013) a virilidade entra em turbulência cultural, atravessada por incertezas e tempos de mudanças. Historicamente, o conceito de virilidade se firma na natureza do corpo, respaldando-se na imagem corporal, força, agressividade, sexualidade e potência (VOKS, 2021). Baubérot (2013) considera que o homem viriliza-se a partir de um processo social, começando essa construção ainda bem cedo na infância, a partir da internalização de formas de pensamento e comportamentos em torno de posições de poder, sendo instituições as responsáveis por educar a sua conduta.

Embora a virilidade masculina se forme desde a tenra infância, é na juventude que ela se estabelece mais plenamente. O jovem rapaz é considerado viril quando adentra na comunidade adulta que é efetivada em diferentes etapas e validadas por ritos de iniciação, como a primeira relação sexual por exemplo (BAUBEROT, 2013).

No forró eletrônico da banda Garota Safada, a virilidade sexual de um homem “gostosão” e “mulherengo” é retratada na canção “Sou foda” e é referenciada pelo sexo selvagem (LETRAS, 2021):

Sou foda na cama te esculacho

Na sala ou no quarto no beco

Ou no carro

Eu sou sinistro melhor que seu marido
 Esculacho seu amigo
 Na cama eu sou um perigo
 Avassalador um cara interessante
 Esculacho seu amante até o seu
 Ficante
 Mais não se esqueça que eu sou
 Vagabundo depois que a putaria
 Começou rolar no mundo
 Pra ti enlouquecer
 Pra ti enlouquecer
 Todas, todas que provaram não
 Conseguem esquecer

Na canção citada, a sexualidade do homem viril e esculachador beiram o animalesco. Para ele, não tem hora e nem local apropriado para o sexo. Tal como uma besta, sua sexualidade obedece a impulsos instintivos que conduzem a sua ação. Mas, a “esculachação” não se diz apenas ao sexo, mas também a violência e competitividade: “Eu sou sinistro / Melhor que seu marido / Esculacho seu amigo (...) esculacho seu amante até o seu ficante”. Na ordem discursiva, todos são esculachados pelo homem viril, todos estão sujeitos ao seu poder subjugador, sua fala imperativa é cercada de duplo sentido e promessas de prazer absoluto.

6.8 “Quando a gente ama, vira escravo do amor”: O amor romântico e sua prática social

De acordo com Foucault (2000, p. 112), “um enunciado tem sempre margens povoadas de outros enunciados”. O que significa que ao elaborar um enunciado, se reatualiza em uma série de outros enunciados, transferindo os seus sentidos (KALIL, 2013). Não se pode apenas narrar o discurso, mas problematizar os significados do discurso.

Segundo Toledo (2013) o espaço que o amor romântico passou a ocupar no cenário subjetivo e social da vida moderna está relacionado às mudanças na caracterização e função da família dentro das sociedades burguesas, desde meados do século XIX. Antes de o homem ser concebido como unidade autônoma, eram os valores comunitários que regulavam a

conduta, as emoções e os desejos. Para o mesmo autor, o surgimento de mudanças sociais em decorrência da ascensão do individualismo, enquanto ideologia produziu-se uma nova abordagem em torno do conceito de amor. Starobinski (1991) aponta para uma queda do patriotismo e da crença em Deus na modernidade, em detrimento da valorização do conceito de amor enquanto ideal norteador da noção de homem.

Segundo Pires (2009), quem ama tem a necessidade de um objeto amado, pois em todo amor há pelo menos dois seres envolvidos e, se correspondido, há a possibilidade do estabelecimento de uma relação. Exatamente por isso, "aprendemos a crer que amar romanticamente é uma tarefa simples e ao alcance de qualquer pessoa razoavelmente adulta, madura, sem inibições afetivas (...)" (COSTA, 1998, p. 35). Ao emergir nas cifras de Garota Safada, o discurso do amor romântico é narrado como um poder, que de tão intenso, é capaz de tornar o homem seu escravo, conforme ilustrado a seguir (LETRAS, 2021):

Quando a gente ama
 Vira escravo do amor
 É vício que não cura o segredo
 A chave se quebrou
 Quando está perto, tá feliz
 Se tá distante, sente dor
 Faz e desfaz, tem duas faces
 É um mistério, assim é o amor
 Quem nunca amou não sabe entender
 Nem por um instante consegue enxergar
 Mas quando entra no coração
 Mas quando entra no coração
 Faz sorrir, faz chorar
 Ei, ele é rei, ele é cor
 Domina a fera que ninguém dominou
 Tá no ar, tá na flor
 É frio, é fogo, assim é o amor

Ao comparar o homem que ama a um cativo, o discurso do amor romântico exerce sobre o ouvinte uma prática social expressa por um conjunto de relações. Como diz Foucault

(2007), o poder que emana dos discursos não pode ser entendido como uma força que alguns possuem e outros não, mas como relações que são exercidas, negociadas, reivindicadas e fiscalizadas. O mesmo autor considera que o poder forma uma rede de mecanismos e dispositivos que vigiam e controlam a vida como um todo. Assim o poder discursivo é exercido com a finalidade de docilização e disciplinação dos corpos (FOUCAULT, 2014). Seguindo nessa lógica, os enunciados românticos que permeiam algumas canções de forró em Garota Safada fazem parte dessa malha de poder disciplinarizador, dos quais nada e ninguém conseguiriam escapar.

6.9 “Quem é o gostosão daqui?”: Homem de fala e falo

Foucault (2002) considera que os sujeitos são construções históricas e, portanto, elementos de uma formação permanente, apoiada na relação entre saber e poder que perpassa por questões políticas, econômicas e sociais. Da mesma maneira, a masculinidade faz parte de uma construção e é materializada na cultura com inúmeros códigos discursivos e não discursivos, como família, escola, religião, trabalho, sexualidade, raça e mídias (VOCKS, 2017). Das relações com as práticas sociais, surgem os indivíduos e suas histórias passam a ser lidas como relações desse poder (FOUCAULT, 1979).

Na canção “Quem é o gostosão daqui?” (LETRAS, 2021), a masculinidade é posta em uma ordem discursiva na qual a sexualidade do homem é comparada a uma sexualidade bestial e animalésca. O homem morde, lambe, abraça, arranca a roupa da parceira e exerce força, como se dominasse uma presa selvagem. Ao final do sexo, ele a pergunta: “quem é o gostosão daqui?”, então o próprio homem, o único sujeito de fala e falo na canção, responde:

Sou eu!

Sou eu!

Sou eu!

Vou te levar pra cama

Vou te deixar toda nua

Vou te morder

Vou te lambe safada!

Você vai ficar tesuda

Vou te abraçar

Vou te beijar

Vou te deixar nas nuvens
 É loucura de amor
 Eu sou força total
 No sexo sou campeão
 Vamos fazer amor
 Quem é o gostosão daqui?
 Sou eu!
 Sou eu!
 Sou eu!

Lacan (2008) ao interpretar a masculinidade sob o olhar psicanalítico divide o complexo de Édipo em três tempos: o primeiro tempo que abrange o relacionamento mãe/filho; o segundo tempo com a entrada do pai, e o terceiro tempo que marcaria o declínio do complexo, com a total renúncia da criança ao amor materno e sua identificação com o pai (portador do falo), elemento conhecido como castração. Essa fase do desenvolvimento psicosssexual é reconhecida por apresentar à criança um conjunto de demandas que perpassam o campo social da cultura e da linguagem. Lacan (2008) não pensa o falo como sinônimo de pênis, mas como uma forma de exercício de poder. Assim, quando o interlocutor da canção questiona: “quem é o gostosão daqui?” estaria discursivamente declarando sua possessão fálica.

6.10 “A novinha vai no chão”: Geografia dos desejos

Ao tratar sobre a geografia dos desejos, Parker (1999) aponta que diante de um espaço sexualizado, em que os desejos são flutuantes e multáveis, as identidades também seguem esse fluxo, pois são identidades/passagens, ativadas naqueles momentos de fruição. Para o autor, na geografia dos desejos, os sujeitos se entrelaçam ao ambiente, trazendo à tona elementos performáticos vinculados àqueles espaços. Ao acionar uma identidade de forma “estratégica”, dentro do escopo situacional pode remeter-se também à desconstrução de identidade de gênero. A performatividade redireciona os sujeitos em exclusão da norma para o mesmo *status* dos gêneros dominantes, o ideal normativo deixa de ser dominante na classificação das identidades que até então as categorizava como “normais” e “anormais” (BUTLER, 1990).

Neste sentido, a noção de “novinha” emerge como um deslocamento de um eixo normativo definido para a noção de mulher. De acordo com Soares (2012) o termo “novinha”

orbita o imaginário sexual e performance de gênero. O autor considera que o conceito é uma variação de ninfeta, Lolita, moça jovem e sedutora, sexualmente ativa e aberta para relacionamentos casuais - uma verdadeira utopia da conquista masculina -, pois a “novinha” surge como representação da polaridade menina/mulher.

O tipo “novinha” é comum nas letras do forró eletrônico. Em *Garota Safada* o termo aparece em diversas canções como “Mulher do patrão” (SUAS LETRAS, 2021), “Novinha você é uma flor” (MUSICAS, 2021) e “Novinha vai no chão” (LETRAS, 2021). Este último é analisado a seguir:

Novinha vai no chão, chão

Novinha vai no chão, chão

Novinha vai no chão

Chão, chão, chão

Novinha vai no chão, chão

Novinha vai no chão, chão

Novinha vai no chão

Chão, chão, chão

Mas a galera ta pedindo

Pra tocar no paredão

As novinhas tão subindo

E descendo até o chão

Novinha vai no chão, chão

Novinha vai no chão, chão

Novinha vai no chão

Chão, chão, chão

Se eu quero poesia

Escuto roupa nova

Escuto Djavan

Os cara que sou fã

Mas eu tô novo

Tô solteiro na balada

Tô nem aí pra nada

Eu quero é curtir

Eu quero é beijar

Ir pro show do safadão

A galera vai dançar

Na canção “Novinha vai no chão”, a jovem garota que sobe para dançar em cima do paredão de som é apresentada como elemento de diversão da “galera”, é a estrela principal da festa. Na letra, o homem que vai ao show do Safadão, busca por fruição e relacionamentos fortuitos, ele não está aberto a velhos romantismos, do contrário ouviria Roupas Nova e Djavan, sua identidade jovial o impele à curtição. Assim, a geografia do desejo opera em espaços que são ressignificados dentro de uma lógica de performance de paquera e curtição, ambientes pré-estabelecidos para o exercício de determinadas formas de sociabilidades (PARKER, 1999).

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O forró eletrônico é um ritmo alegre e empolgante que agita casas noturnas, quermesses, festas agropecuárias, festas de padroeiras e shows pelo Nordeste e Brasil a fora. Ele é o resultado da contribuição de diversos outros ritmos como o baião, o xote, o coco, o xaxado, o forró tradicional e o forró pé de serra. Cada um desses forneceram elementos musicais e culturais que compõe o seu estilo. Assim, o forró eletrônico é o resultado de um extenso processo de formação, que sofreu ao longo do tempo e ainda continua a sofrer interferências musicais, políticas, ideológicas, mercadológicas, religiosas e regionais.

Há uma tentativa intencional e deliberada de vinculação do forró eletrônico enquanto ritmo musical ao recorte “Nordeste”, transformando-os em categorias discursivamente justapostas. Quando se pensa em forró, automaticamente o sujeito se percebe falando de Nordeste e vice-versa. Essa conexão entre os significados e significantes não são naturais, mas produtos de uma elaborada construção histórica que atende aos interesses de mercado. Assim como o Nordeste enquanto cartografia e lógica enunciativa teve um início na primeira década do século XX, o forró eletrônico tem seu início no final do século XX, mais precisamente no começo da década de 1990, tendo como marco, o surgimento da banda Mastruz com Leite. Portanto, ambos os discursos (Nordeste e forró eletrônico) são duas construções narrativas, cada qual em uma extremidade do mesmo século, separadas pelo tempo, mas fundidas em torno de valores identitários e de um projeto político em comum.

Enquanto o forró tradicional narra uma masculinidade fundamentada na bravura e virilidade do homem do campo, elementos inspirados na aridez do solo do sertão nordestino, o forró eletrônico apresenta um homem urbano e de natureza única. No entanto, não se pode entender gênero como um incidente biológico ou como uma essência inerente à condição masculina, mas como um processo ativo do sujeito, influenciado por fundamentos culturais e discursivos que se elaboram durante toda a vida.

Apesar da existência de várias formas de expressão e vivência das masculinidades, um padrão único é instituído no forró eletrônico e assumido conscientemente ou inconscientemente pelo coletivo. Esse homem autocentrado e portador de uma “essência” é descrito como alguém moderno, vaidoso, conquistador e consumidor de produtos caros. O paredão de som, o carro rebaixado, o consumo de bebidas caras e os itens pessoais de grife,

são marcações de poder que destacam a presença desse homem na festa. A fé e a terra não são seus valores, os símbolos que referenciam esse novo modelo de homem sofreram e continuarão a sofrer mutações no forró eletrônico. Tal como o forró não é o mesmo, o homem descrito em suas letras também não é o mesmo.

De acordo com a análise de dez letras de canções da banda Garota Safada foi possível observar a presença de um discurso enaltecedor da figura masculina no repertório de algumas de suas discografias. O homem em Garota Safada é enunciado como o único sujeito de linguagem. Amante de relações fortuitas ele não se prende a ninguém e a nada, suas relações são breves e sujeitas a rápidas trocas de parceiras amorosas, denunciando certa fluidez afetiva. É intensa a presença de letras que abordam o tema bebidas alcoólicas, sugerindo que para o homem narrado, o bar é o seu ambiente preferido, pois é nesse espaço que se costumam todas as suas relações sociais, tendo o álcool como elemento facilitador nessas trocas.

Para Foucault (1982), toda relação de poder é exercida diante de um outro e sob o outro. Quando se aborda a figura da mulher, as letras analisadas referem-se a ela como sinônimo de perigo ou de conotação sexual. Esses apontamentos laçam sobre a mulher uma teia de representações negativas que ao serem repetidas e ecoadas, são assumidas como “verdades”. Nas músicas analisadas do grupo Garota Safada foi observado que não existe nada para além do padrão binário homem e mulher, sendo excluídas qualquer outra experiência de gênero ou sexual em suas narrativas.

Tanto a sexualidade masculina quanto a feminina são alvos de uma disciplina. O corpo da mulher torna-se alvo ainda maior de controle e punição, visto que diante da infidelidade feminina, ganha sobre si rótulos depreciativos. O poder discursivo é exercido com a finalidade de docilização e disciplinação (FOUCAULT, 2014). Já o controle sobre o corpo do homem costuma sofrer outro tipo de abordagem quando o assunto é traição. Nesse aspecto, o forró analisado não vigia e pune sua conduta, muito pelo contrário, sua infidelidade é estimulada e enaltecida. Sendo assim, o forró em Garota Safada produz um saber acerca do corpo e desejo masculino. Dessa forma o discurso materializa corpos e produz verdades sobre os sujeitos. Apesar da constante presença do tema “mulher” nas canções, ela não parece ser a protagonista, mas objeto de endereçamentos discursivos.

Apesar de sua tentativa, o forró eletrônico de Garota Safada não produz um tipo masculino, porque ao produzir um produto para grandes massas, ele o anuncia. Esse homem exposto em suas letras vem sendo produzido há algumas décadas por diversos outros

dispositivos de poder, saber e de ser que influenciam a vida e a conduta dos sujeitos. Embora Garota Safada não seja a instância fundadora de um tipo regional, ela contribui para a sua efetivação performática. Esse tipo masculino não se configura no que alguns autores e autoras pós-estruturalistas chamam de masculinidade hegemônica. Mesmo urbana e consumidora de produtos de grife, trata-se de uma masculinidade desfavoravelmente interseccionada, uma sub-masculinidade, bruta, rústica, e periférica, atribuída a uma região pobre do Brasil, que apresenta um homem musicalizado por um som que é herdeiro de um estilo que narrava em seus versos a pobreza e a fome no interior do Nordeste.

Não é de um ideal de homem que Garota Safada fala, mas de um projeto de masculinidade que transgrediu a norma, que escapou dos modelos impostos. Essa masculinidade expressa pela banda Garota Safada e por outros veículos do forró eletrônico, não estão em seu estágio de finalização e acabamento, mas em constante movimento e em instabilidade. É perigoso falar em imutabilidade quando assunto é forró, visto que sua história é marcada por constantes mudanças.

8 TEXTO DE APRESENTAÇÃO DO PRODUTO EDUCACIONAL

Como parte da dissertação de mestrado com o título “Do “*for all*” ao paredão de som: masculinidades genéricas no forró da banda garota safada” foi desenvolvido um produto educativo em formato de literatura de cordel abrangendo temática de estudos de gênero e sexualidade e tem como público alvo professores da educação básica do município de Crato/CE, onde será distribuído gratuitamente nos encontros de formação de professores. O material de título “Forró de barro” tem 12x18 centímetros e apresenta seis páginas, com uma ilustração em xilogravura na capa. A escrita se ocupa de uma linguagem regional e informal utilizada para a composição do texto, assim, o cordel mantém aspectos da literatura oral e popular. O folheto elaborado traz como objetivos: apresentar uma crítica social dos papéis tradicionais masculinos em seus costumes locais; expor o forró como artefato de uma cultura historicamente falocêntrica e, apresentar o Nordeste brasileiro enquanto espaço de ebulição cultural. O produto educacional foi produzido sob a supervisão da profa. Dra Maria Iara de Araújo, docente do programa de Mestrado Profissional em Educação da Universidade Regional do Cariri.

Ao produzir negociações de sentidos entre o discurso do macho historicamente enunciado e o forró eletrônico da banda Garota Safada, o texto desconstrói dicotomias e coloca sob análise as representações hegemônicas do homem nordestino. Enquanto documento popular, o cordel tem muito a oferecer ao permitir que as pessoas conheçam a realidade social que as cerca. Ao se trabalhar com estes recortes temáticos espera-se trazer para a discussão aspectos culturais que não são comumente abordados na literatura.

A escolha do folheto como produto desenvolvido, é devido a sua importância histórica, didática e cultural para o Nordeste brasileiro. Ao utilizar o cordel, materializa-se uma dizibilidade discursivamente elaborada sobre a região. O cordel em oposição ao livro didático representa, na visão do autor uma literatura de subversão, devido ao seu caráter informal, “matuto” e regionalizado, em oposição à cultura “eurocentrada” e formal do livro. Esse gênero literário popular simboliza a literatura dos excluídos, é a voz e a escrita dos povos silenciados do semiárido brasileiro.

FORRÓ DE BARRO



AUTOR: ENILSON FERREIRA DA SILVA JÚNIOR
XILOGRAVURA "FORRÓ DE REGINA" /
REGINA DROZINA/ARQUIVO SESC.

LITERATURA DE CORDEL

8.1 Cordel Forró de barro

Forró é um estilo
De uma velha construção
Ele narra as histórias
De uma parte da nação
Muitos o cantaram
Mas não superam Gonzagão.

Se toca nas esquinas
Do noturno ao matutino
Nordeste sem forró
É um grande desatino
Alegra o coração
E faz lembrar de Virgulino.

Era um cabra invocado
Chamado de pai do cangaço
Pois todos o temiam
Qualquer coisa era um balaço
Quando a bala não pegava
Acertava com estilhaços.

O forró tem suas lendas
Ele forma os seus heróis
De safadeza à santidade
Tudo o forró constrói

Riqueza tão grande
Que a ferrugem não corrói

Forró fala de homem
Fala pouco de mulher
Quando é apresentada
Mais parece um mister
Criticar o forró por isso
É remar contra a maré

Só se fala de seu corpo
O quanto é desejada!
E assim se mantém
Com a boca bem fechada
Se intenta à falar
Logo é calada!

No forró ele é machão
Exala virilidade
Só fala putaria
Cachaça e obscenidade
Começa cedo na vida
Desde a puberdade

Eles definem papéis
Não pode ser burlado
Homem fica com mulher
Transgressor é rotulado
Tal discurso do forró

Precisa ser mudado!

Garota safada faz jus
Ao novo jeito do forró
O homem é vaidoso
Não vive em caritó
Só quer beber e farrear
Pense 'num' cabra sem nó!
Expocrato é todo ano
Só se toca Safadão
Movimenta o Cariri
Já virou foi tradição
Parece um formigueiro
Tão amada exposição!

Todo mundo se arruma
Em Crato é feriado
Sete dias de folia
Ficar em casa é morgado
É só forró e alegria
Ninguém fica parado.

Zabumba não tem mais
Agora é eletrônico
O forró evoluiu
Tudo está harmônico
Viver é se adaptar
Resistir é anacrônico!

Mas o passado não passou
A gente ama sanfona
Um forrozinho pé de serra
Não é coisa de cafona
Se dança agarradinho
Parece maratona.

9 REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. As estrelas descem à terra. A coluna de astrologia do Los Angeles times. Um estudo sobre a superstição secundária. Trad. Pedro Rocha de Oliveira. São Paulo: Ed. UNESP. 2008.

ADORNO, T. W. "A Indústria Cultural". In: Cohn (Org.), Theodor W. Adorno, Trad. de Amélia Cohn. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1986.

ADORNO, T. W. Teses sobre sociologia da arte. in: Cohn, G (Org.). Theodor W. Adorno: Sociologia. São Paulo: Ática, 1986

ADORNO, T. W; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Trad. de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

AGUIAR, M. A. B; GONÇALVES, J. P. Conhecendo a perspectiva pós-estruturalista: breve percurso de sua história e propostas. Conhecimento Online. Novo Hamburgo, a. 9. vol. 1. jan./jun. 2017.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. "Quem é froxo não se mete": Violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino. Projeto história. Revista do programa de estudos pós-graduados de história. v 19, 1999. Jul./Dez.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. De fogo morto: Mudança social e crise dos padrões tradicionais de masculinidade no Nordeste do Séc. XX. Revista História, 10 (1): 153-182, jan/jun 2005.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. As malvadezas da identidade. In: Revista NUDOC. João Pessoa: UFPB, 1996.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. Nordeste: Invenção do “falo” – Uma história do gênero masculino (1920-1940), 2ª Ed. – São Paulo: Intermeios, 2013.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. A Invenção do Nordeste e outras artes. 5ª Ed.- São Paulo: Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. “O Nordeste de Saia Rodada e Calcinha Preta ou as novas fases do regionalismo e do machismo no Nordeste”. In Queiroz, André (Org). Arte e pensamento: a invenção do Nordeste. V. I. 2 ed. Fortaleza: Serviço Social do Comércio-AR/CE, 2012. p. 61 a 86.

ALBURQUERQUE, R. A. Limites da indústria cultura cearense do forró à formação humana omnilateral. 2020. Dissertação (Mestrado em educação) – Programa de Pós-Graduação de Educação Brasileira – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

ALMEIDA, G. J. As Representações Sociais, o imaginário e a construção social da realidade. In: SANTOS, M. F. S; ALMEIDA, L. M. (Orgs) Diálogos com a Teoria das Representações Sociais. Pernambuco: Ed Universitária UFPE, 2005. pg 41-50.

ALMEIDA, Solange. Homem é tudo igual. Fortaleza: Sol Produção e Administração Artística Ltda, 2017. Disponível em: <https://genius.com/Solange-almeida-homem-e-tudo-igual-lyrics>. Acessado em: 15 de outubro de 2019.

ANDREOLI, G. S. Dança, gênero e sexualidade: um olhar cultural. Conjectura, Caxias do Sul, v. 15, n. 1, p. 107-118, jan./abr. 2010.

BARACUHY, M. R. Análise do Discurso e Mídia: nas trilhas da identidade nordestina. Veredas on line – análise do discurso – Fev/2010

BAUBEROT, A. “Não se nasce viril, torna-se viril”. In: COURTINE, Jean-Jaques (ed.). A história da Virilidade: a virilidade em crise. 1ª ed. Petrópolis: Vozes. 2013 .

BENTO, Berenice. A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual. 2ª edição –Rio de Janeiro:Garamond, 2006.

BERNARDES, D. M. Notas sobre a formação social do Nordeste. Lua Nova, núm. 71, 2007, pp. 41-79 Centro de Estudos de Cultura Contemporânea São Paulo, Brasil.

BHABHA, H. K. O local da cultura. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

BILGE, S. Panoramas recentes do Feminismo na Interseccionalidade. Rev. Escritas do tempo, v. 2, n. 6, out-dez/2020–p. 238-256.

BOZON, M. Sociologia da sexualidade. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

BRILHANTE, A; SILVA, J; VIEIRA, L; BARROS, N; CATRIB, A. Construção do estereótipo do “macho nordestino” nas letras de forró no Nordeste brasileiro. *Interface (Botucatu)* vol.22. n.64. Jan./Mar. 2018.

BOURDIEU, P. A dominação masculina. 15ª Ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

_____. O mercado de bens simbólicos. IN: MICELI, S. (Org.) *A economia das trocas simbólicas*. 2. Ed. São Paulo. Ed. Perspectiva. 1987.

BONZON, M. Demografia e sexualidade. En: M. A. Loyola, (Comp). *Sexualidade nas ciências humanas*. Rio de Janeiro: UERJ. p 227-251. 1998.

BUTLER, Judith. "Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do pós-modernismo". *Cadernos Pagu*, n. 11, p. 11-42, 1998. Tradução de Pedro Maia Soares para versão do artigo "Contingent Foundations: Feminism and the Question of Postmodernism", no Greater Philadelphia Philosophy Consortium, em setembro de 1990.

BUTLER, J. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

CANCLINI, N. G. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

CHARTIER, R. Diferença entre os sexos e dominação simbólica. (nota crítica). *Cadernos Pagu* (4). Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero/UNICAMP, 1995.

CONNEL, R; MESSERSCHMIDT, J. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Rev. Estud. Fem.* vol.21 no.1 Florianópolis Jan./Abr. 2013.

CONNEL, R. Políticas da masculinidade. *Rev. Edu. e Realidade*. 20(2): 185-206, jul./dez. 1995.

CORAZZA, S. *O que quer um currículo? – pesquisas pós-críticas em educação*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2004. 150 p.

COSTA, J. F. *Sem fraude nem favor. Estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

COSTA, A. A. *Mulheres no forró: estilizações de gênero, discurso e ideologia*. 2013. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) - Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza.

COSTA, G. H. Interpretando temáticas hegemônicas no forró eletrônico. *Acta Scientiarum. Language and Culture*. Maringá, v. 36, n. 1, p. 93-102, Jan.-Mar., 2014

COSTA, F; RODRIGUES, J. Enunciações de gênero no forró eletrônico: uma análise das capas de CD da banda Garota Safada. *Rev. do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFJF*, Vol.11, nº1, abril 2017.

COSTA, F; RODRIGUES, J.. A erotização dos corpos no forró eletrônico: um estudo da recepção juvenil em Caxias-MA. *Rev. Cambiassu*, São Luís, v.15, n.16, janeiro/junho 2015.

COSTA, J. H. Indústria cultural e forró eletrônico no Rio Grande do Norte. 2012. Tese (Doutorado em ciências sociais) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

COSTA, J. H. Puxe o fole sanfoneiro! Para pensar a produção e o consumo do forró eletrônico no Rio Grande do Norte. *Rev. Pós-Grad. Ci. Soc. UFRN*, Natal, v. 15, n.1, p.87 - 117 jan./jun. 2014.

COLLINS, P. H; BILGE, S. *Interseccionalidade*. Trad. Rane Souza. 1. Ed – São Paulo: Boitempo, 2020.

CRENSHAW, K. W. Mapping the margins: intersectionality, identity politics and violence against women of color. In: FINEMAN, M. A; MYKITIUK, R (orgs.). *The public nature of private violence*. Nova York, Routledge, pp. 93-118. 1994.

CUPOLILLO, F. B. N.; AYROSA, E. A. T. Reflexões sobre consumo, identidade e masculinidade em um bairro carioca. *Revista Interdisciplinar de Marketing*, v. 5, n. 2, p. 19-33, 2015.

CUNHA, M. M. S. Currículo, gênero e nordestinidade: o que ensina o forró eletrônico? 2011. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

CUNHA, M. M. S; PARAÍSO, M. A. Biopolítica de endereçamentos de gênero no currículo do forró eletrônico. *Biopolítica de endereçamentos de gênero no currículo do forró eletrônico*.

DELEUZE, G. Que és un dispositivo? In: BALIBAR, E. et al. *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1999. P. 155-163.

DICIONÁRIO DA MPB. Garota Safada. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/garota-safada>. Acesso em: 08 de abr. 2021.

FARIAS, C. N. Puxando a sanfona e rasgando o Nordeste: Relações de gênero na música popular nordestina (1950-1990), publicação do Dep. de História e Geografia da UFRN, V,03.N.05, abr./mai. de 2002 - Semestral.

FEITOSA, S. “Mulher não vale nem um real” patriarcado nas letras das músicas de forró. 2011. Dissertação (Mestrado em Serviço Social) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

FERNANDES, Adriana. Música popular, moral e sexualidade: Reflexões sobre o forró contemporâneo. Revista Contracampo, Niterói, nº 20, agosto de 2009.

Figueiredo, L. C. O Sintoma Social no Brasil: Mal-estar e Subjetividade Brasileira Trabalho apresentado no Simpósio Internacional Novos Territórios e Novas Subjetividades, Mestrado de Psicologia Social, UFRS Simpósio Internacional Mal-Estar e Subjetividade, Mestrado em Psicologia da UNIFOR, mar/1998.

FISCHER, R. M. Foucault e a análise do discurso em educação. Cad. Pesqui. n.114 São Paulo Nov. 2001.

FLICK, U. Introdução à pesquisa qualitativa. Porto Alegre: Bookman/ Artmed, 2009.

FOUCAULT, M. Microfísica do poder Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1979.

FOUCAULT, M. Ciência e saber - a trajetória da arqueologia de Foucault. Rio de Janeiro, Ed. Graal,1982.

FOUCAULT, M. Vigiar e punir: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1999.

FOUCAULT, M. A arqueologia do Saber. 6 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000

FOUCAULT, M. A ordem do discurso. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

FOUCAULT, M. A arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

FOUCAULT, M A história da sexualidade 2: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal 2007.

FOUCAULT, M. Verdade e poder. In: MACHADO, Roberto (Org.). Microfísica do Poder. 23. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007, p. 01-14.

FOUCAULT, M. Segurança, território, população. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

- FOUCAULT, M. Vigiar e Punir: nascimento da prisão. Petropólis, RJ: Vozes. 2014.
- FRANÇA, C. T; ALMEIDA, R; ROZENDO, A. M. Infidelidade masculina e violência doméstica: vivência de um grupo de mulheres. Rev. Ciencia y Enfermeria XIV (2), 2008.
- FRÚGOLI, H. Sociabilidade Urbana. Coleção Passo a Passo. Jorge Zahar Editores, Rio de Janeiro. 2007. 72 pp.
- GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- GIROUX, H. A. A disneyzação da cultura infantil. In: SILVA, Tomaz T. da e MOREIRA, Antonio F. B. (Orgs.). Territórios contestados: o currículo e os novos mapas políticos e culturais. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 49-81.
- GREGOLIN, M. R. A análise do discurso: conceitos e aplicações. Alfa, São Paulo, 39: 13-21,1995.
- GUERRA, TONY. Etiqueta. Fortaleza: Guerra Produções, 2007. Disponível em: <https://www.cifraclub.com.br/saia-rodada/1719031/letra/>. Acessado em: 15 de outubro de 2019.
- GUIMARÃES, N; ALVES, M. Gênero, raça e trajetórias profissionais: uma comparação entre São Paulo e Paris. In: HIRATA, H; LOMBARDI, M (orgs.). Trabalho e gênero: perspectivas cruzadas. França Europa América Latina. *Mercado de trabalho e gênero : comparações internacionais* . Rio de Janeiro, fgv, 2008, pp. 69-87.
- HARDT, M; NEGRI, A. Imperio. Buenos Aires: Paidós, 2003
- HALL, S. A identidade cultural na pós-modernidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. -Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HALL, S. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. Educação & Realidade. Porto Alegre, v. 22, n. 02, p. 15-46, 1997
- JARDIM, D. *De bar em bar: Identidade masculina e auto-segregação entre homens de classes populares*. 1991. Dissertação (mestrado em antropologia) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

KHALIL, L. M. G. Adaptações musicais e deslocamentos: um exercício de análise do discurso em diálogo com Michel Foucault. EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação, Ilhéus, n.4, p. 48-59, jun.2013.

KELLNER, Douglas. A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001. 454 p.

KIMMEL, M. A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 4, n. 9, out. 1998.

LAURENTIS, T. “A tecnologia do gênero”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.) Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LE BRETON, D. Corpo é artifício de expressão e defende fim da definição de gênero pelo sexo. Disponível em: <https://www.ufjf.br/arquivodenoticias/2014/09/le-breton-diz-que-corpo-e-artificio-de-expressao-e-defende-fim-da-definicao-de-genero-pelo-sexo/>. Acesso em: 26 Mai. 2021.

LEME, M. Que tchan é esse? Indústria e produção musical no Brasil dos anos 90. São Paulo: Annablume; 2003.

LESSA, S. Abaixo a Família Monogâmica, São Paulo: Instituto Lukács, 2012.

LETRAS. Wesley Safadão. A novinha vai no chão. Disponível em: <https://www.lettras.com.br/garota-safada/novinha-vai-no-chao>. Acesso em: 14 de jul. 2021.

LETRAS. MUS. Wesley Safadão. Bebendo e Raparigando. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/garota-safada/920104/>. Acesso em 23 abr. 2021.

LETRAS. MUS. Wesley Safadão. Rosa de Jasmim. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/garota-safada/1582079/>. Acesso em: 23 de abr. 2021.

LETRAS. MUS. Wesley Safadão. Tô solteiro e tô feliz. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/wesley-safadao/1756938/>. Acesso em: 14 de abr. 2021.

LETRAS. MUS. Wesley Safadão. Cara de carrão. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/wesley-safadao/818505/>. Acesso em: 03 de jun. 2021.

LETRAS. MUS. Wesley Safadão. Eu vou trair. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/wesley-safadao/vou-trair/>. Acesso em: 29 de jun. 2021.

LETRAS. MUS. Wesley Safadão. Sou foda. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/wesley-safadao/1910481/>. Acesso em: 29 de jun. 2021.

LETRAS. MUS. Wesley Safadão. Escravo do amor. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/garota-safada/1711636/>. Acesso em: 02 de jul. 2021.

LETRAS. MUS. Wesley Safadão. Quem é o gostosão daqui? Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/wesley-safadao/824273/>. Acesso em: 06 de jul. 2021.

LACAN, J. “A Significação do falo” In: Escritos, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LIMA, M, O; FREIRE, L. S. Os discursos no forró eletrônico: comportamento masculino x feminino. Revista Internacional de Folkcomunicação, vol. 2, 2010.

LIMA, M. E. O; FREIRE, L. S. Os discursos no forró eletrônico: comportamento masculino x feminino. Revista Internacional de Folkcomunicação, vol. 2, 2010.

LIMA, L. C. (org.). Teoria da cultura de massa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

LOPES, R; GOMES, B. Mensagem simbólica na música de forró: incentivo ao uso do álcool. Sanare, Sobral, V.13, n.1, p.110-118, jan./jun. – 2014.

LOURO, G. L. (Org.). O corpo educado: Pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LOURO, G. L. Teoria Queer: uma política pós-identitária para a educação. Rev. Estud. Fem. [online]. 2001, vol.9, n.2, pp.541-553.

LOURO, G. L. A emergência do “gênero” In: LOURO, G. L. Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2003a. p. 14-36

LOURO, G. L. Gênero, sexualidade e educação: das afinidades políticas às tensões teórico metodológicas. In: Educação em Revista. Belo Horizonte, n. 46, p. 201-218, 2007.

LOURO, G. L. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. Pró-Posições, Campinas, v. 19, n. 2, p. 17-23, 2008.

LUCENA, S. A; SILVA, BONFIM, V.M; MAIA, AF; ANTUNES, DC. Forró De Duplo Sentido: Só Uma Música Ou Expressão De Uma Visão Desrespeitosa Contra A Mulher? RIF, Ponta Grossa/ PR Volume 12, Número 27, p. 58-73, dezembro 2014.

LUIZ GONZAGA. ZÉ DANTAS. Espetáculo das seis e meia. Rio de Janeiro: BMG Brasil, 2004.

MARIANO, S. A. O sujeito do feminismo e o pós-estruturalismo. Rev. Estud. Fem. vol.13 no.3 Florianópolis Sept./Dec. 2005.

MARQUES, R. Produzindo anonimato em espaços de tradição: o forró eletrônico no Cariri. Latitude, vol. 12, n.1, pp. 31-53, 2018.

MARQUES, R. Cariri eletrônico. Paisagens sonoras no Nordeste. 1ª edição, São Paulo: Ed. Intermeios, 2015.

MARQUES, R. Quem "se garante" no forró eletrônico? - produzindo diferenças em contextos de fronteira e ebulição social. Cad. Pagu n.43 Campinas Jul/Dez. 2014

MARQUES, R. Objetos não-identificados: deslocamentos e margens na produção musical no Brasil. Crato: RDS, 2014.

MARQUES, R. O Cariri e o forró eletrônico. Percurso de uma pesquisa sobre festa, gênero e criação. Ponto Urbe [Online], 15, 2014.

MARQUES, R. Usos do som e instauração de paisagens sonoras nas festas de forró eletrônico. ILHA v. 13, n. 2, p. 249-268, jul./dez. (2011) 2012.

MAKNAMARA, M; PARAÍSO, M. A. Forró eletrônico: uma questão de governo... Uma questão também de educação? Rev. Exitus. Vol. 02. n 01. Jan/Jun. 2012.

MAKNAMARA, M. PARAÍSO, M. Dimorfismos sexuais de origem cardíaca no currículo do forró eletrônico. REU, Sorocaba, SP, v. 39, n. 1, p.53-69, jun. 2013.

MAKNAMARA. Quando artefatos culturais fazem-se currículo e produzem sujeitos. Reflexão e Ação.Santa Cruz do Sul, v. 27, n. 1, p. 04-18, mai./ago. 2020.

MAKNAMARA, M. Currículo, gênero e nordestinidade: o que ensina o forró eletrônico? 2011. Tese (doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

MORIN, E. O método 4: As idéias. Habitat, vida, costumes, organização. Trad. Juremir Camargo. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 2002.

MORIN, E.. “Não se conhece a canção” In: Linguagem da cultura de massas. Trad. Sebastião Veloso e Hilda Fagundes. Petrópolis, RJ: Vozes, 1973. pp. 143-156.

MARTÍN-BARBERO, J. De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonia. Barcelona: Gustavo Gilli, 1987.

MARTÍN-BARBERO. Memória narrativa e Indústria cultural. Comunicación y Cultura, México, n. 10, ago. 1993.

MONTEIRO, M. Tenham piedade dos Homens! Masculinidade em mudança. 1ª ed. Juiz de Fora: FEME. 2000.

MOURA, M. M. E; MENDES JÚNIR, W. L. O sertão sob premissas pós-estruturalistas: nordeste sim, nordeste não. Ciências Humanas e Sociais, Alagoas. v. 4. n. 2, p. 225-234. Nov/2017.

MOUFFE, C. “Feminismo, cidadania e política democrática radical”. Debate Feminista. São Paulo: Cia. Melhoramentos, Edição Especial (Cidadania e Feminismo), p. 29-47, 1999.

MATOS, M, I, S. Alcoolismo: Paixão e Ingratidão In Matos MIS. De Meu lar é o botequim. São Paulo: Companhia Editora Nacional; 2001. p. 79-99.

MEYER, D. E. Gênero e Educação: teoria e política. Em LOURO, G. L., NECKEL, J. F.; GOELLNER, S. V. (Org.). Corpo, gênero e sexualidade- um debate contemporâneo na educação. Petrópolis: Vozes. 2003

MINAYO, M. C. S. Laços perigosos entre machismo e violência. Ciência & Saúde Coletiva, 10(1):18-34, 2005.

MÚSICAS. Wesley Safadão. Novinha você é uma flor. Disponível em: <http://wesley-safadao.musicas.mus.br/letras/3017191/>. Acesso em 14 de jul. 2021.

OLIVEIRA, R, F, V; COSTA, L, B; ARAÚJO, A, O. Uma análise do retrato da mulher dentro do Forró. Anais do XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste; 2010; Campina Grande (PB); 2010.

OLIVEIRA JR, R. J; ZAIATZ, L. L; A emergência de estéticas baitolas pelo ativismo no forró Nordestino: como dançam os corpos dissidentes a música do Rei do Baião?. Rev. Visagem. v. 05, n. 01. p. 199-222. 2019.

ORTIZ, R. Mundialização e cultura. São Paulo: Brasiliense, 2000.

ORTIZ, R. Moderna tradição brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PARKER, R. Beneath the Equator: cultures of desire, male homosexuality, and the emerging gay communities in Brazil. New York: Routledge, 1999.

PAZETTO, D; SAMWAYS, SAMUEL. Para além de damas e cavalheiros: uma abordagem queer das normas de gênero na dança de salão. Rev. Educação, Artes e Inclusão. V. 14, n 3. Jul/ Set 2018.

PEREIRA, J. P. A música como fator de formação de identidade: um estudo sobre o forró estilizado no cariri cearense. 2016. Dissertação (Mestrado em Teologia) – Programa de Pós-Graduação em Teologia, Faculdades EST, São Leopoldo.

PETERS, M. Pós-estruturalismo e filosofia da diferença. Ed. Autêntica: Belo Horizonte, 2000.

PIRES, S. M. F. Amor romântico na literatura infantil: uma questão de gênero. Dossiê: Gênero, sexualidade e educação: novas cartografias, velhos problemas. Educ. rev. (35). 2009.

QUADROS JUNIOR, 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.

QUEIROZ, R. Memorial de Maria Moura. 13. Ed. Siciliano: São Paulo, 2001.

REGO, JOSÉ LINS. Fogo Morto. 73ª edição. Ed. José Olympio: Rio de Janeiro, 2012.

RIBEIRO, M. P. Feminismo, machismo e música popular brasileira. In: Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades. Vol. V, n. XIX, p.73-83, out.-nov. 2006.

RITA DE CASSIA. Jeito de amar. Fortaleza: Som Zoom, 2002. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gLaC-f10EFU>. Acesso em: 23 de Mai de 2020.

ROSE, N. Inventando nossos eus. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 137-204.

humanos: nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 137-204.

SABAT, R. Pedagogia cultural, gênero e sexualidade. Rev. Estud. Fem. vol.9 no.1 Florianópolis, 2001.

SAIA RODADA. Tapa na cara. Natal: Saia Rodada, 2007. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/saia-rodada/792991/>. Acesso em 16 de out de 2019.

SALEM, T. “Homem já viu, né?”: representações sobre sexualidade e gênero entre homens da classe popular. En: M.L. Heilborn, Família e sexualidade. Rio de Janeiro: FGV. p 15-61. 2004.

SAMARA, E. de M.; SOHIET, R.; MATOS, M. I. S. de. Gênero em debate: trajetórias e perspectivas na historiografia contemporânea. São Paulo: Educ, 1997

SAMPAIO, S. S. A liberdade como condição das relações de poder em Michel Foucault. R. Katál., Florianópolis, v. 14, n. 2, p. 222-229, jul./dez. 2011.

SANT'ANNA, D. B. Descobrir o corpo: uma história sem fim. Educação & Realidade, Porto Alegre, n. 25, v. 2, p. 49-58, 2000.

SANTANA, E. A Resistência à dominação masculina em Pierre Bourdieu e a reflexão sobre o direito. Rev. Científica da Fenord, v. 2, 2012.

SANTOS, A. C; FARIAS, D. T. M; PEREIRA, R. F. S; BARROS, A. A violência contra a mulher e o mito do amor romântico. Ciências humanas e sociais. Maceió. v. 2. n. 2. p. 105-120. Nov/2014.

SAFFIOTI, H. I. B. A. Gênero e Patriarcado: Violência contra mulheres. IN: A mulher nos espaços públicos e privados. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2002, página 104.

SCOTT, J. “Igualdade versus diferença: os usos da teoria pós-estruturalista”. Debate Feminista, São Paulo: Cia. Melhoramentos, Edição Especial (Cidadania e Feminismo), p. 203-222, 1999.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Rev Educação e Realidade, 20(2):71-99, jul./dez. 1995.

SILVA, E. L. Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural. São Paulo: Ed. Annablume, 2000.

SILVA, R. Z; ZOBOLI, F, CORREIA, E. O corpo no estruturalismo e no pós-estruturalismo: sobre o nascer de novos corpos. *Artefactum – Revista de estudos em linguagem e tecnologia* ano viii – n° 01/2016.

SILVA, C. T. C. É de verdade ou é de plástico? Formas e sentidos das críticas do forró eletrônico. 2016. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa/PB.

SILVA, K. O consumo de álcool entre os adolescentes estudantes de escolas privadas católicas de Natal-RN [dissertação]. Natal (RN): Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais; 2006.

SILVA, T. T. O currículo como fetiche: a poética e a política do texto curricular. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

SILVA, T. T. Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. 154 p.

SILVA, T. T. Currículo e identidade social: territórios contestados. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 190-207.

SOARES, T. Conveniências performáticas num show de brega no Recife: Espaços sexualizados e desejos deslizantes de piriquetes e cafuços. *Comunicação e Entretenimento: Práticas Sociais, Indústrias e Linguagens*. Vol.19, Nº 01, 1º semestre 2012.

SOIHETE, R. Mulheres investindo contra o feminismo: resguardando privilégios ou manifestação de violência simbólica? *Rev. Estudos de Sociologia* , v.13, n.24, 2008

SOUSA, J. E. P; SOUSA, A.N.P. Das reflexões imagéticas para retratar o Nordeste brasileiro: O Ceará de Cine Holliúdy. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação* 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba - PR – 04 a 09/09/2017.

STAROBINSKI, J. Jean-Jacques Rousseau –A Transparência e o Obstáculo. São Paulo, Cia. Das Letras, 1991.

STRAUSS, L. C. As estruturas elementares do parentesco. São Paulo, Ed. vozes, 1976.

SUAS LETRAS. Wesley Safadão. Mulher do patrão. Disponível em: <https://www.suasletras.com/letra/Garota-Safada/Mulher-do-Patrao/13185>. Acesso em: 14 de jul. 2021.

SYLLOS, G.; MONTANHAUR, R. Bateria e contrabaixo na música popular brasileira. Rio de Janeiro: Lumiar, 2002.

THERBORN, G. Sexo e poder: a família no mundo (1900-2000). São Paulo: Contexto, 2006.

TOLEDO, M. T. Uma discussão sobre o ideal de amor romântico na contemporaneidade: do romantismo aos padrões da cultura de massa. Rev. Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano Artigos. Seção livre. N 2.201-218 Junho2013

TRIVIÑOS, A. N. Cadernos de Pesquisa Ritter dos Reis - vol. IV. Bases Teórico-Metodológicas da Pesquisa Qualitativa em Ciências Sociais. 2ª ed. Porto Alegre: Ritter dos Reis, 2001.

TROTТА, F. Música popular, moral e sexualidade: Reflexões sobre o forró contemporâneo. Rev Contracampo, Niterói, nº 20 , agosto de 2009.

TROTТА, F. Som de cabra-macho: sonoridade, nordestinidade e masculinidades no forró, comunicação, mídia e consumo. São Paulo, ano 9 vol. 9 n. 26 p. 151-172 nov. 2012.

TROTТА, F. No Ceará não tem disso não: Nordestinidade e machesa no forró contemporâneo. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 2014.

TROTТА, F. Música e mercado: a força das classificações. Contemporânea, Vol. 3. n 2. p 181 – 196. Jul/Dez. 2005.

TROTТА, F.O forró eletrônico no nordeste: um estudo de caso. Intexto, Porto Alegre: UFRGS, v. 1, n. 20, p. 102-116, Jan/Jun 2009.

THAYER, M. Feminismo transnacional: re-lendo Joan Scott no sertão. Revista Estudos Feministas. vol.9 no.1 Florianópolis, 2001.

VÁSQUEZ, A. Ética. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005

VERUNSCHK, M. Nordestinidade: identidade e machismo no forró pé de serra e no forró eletrônico. In: Galaxia(Online), São Paulo, n. 29, p. 304-307, jun. 2015.

VIEIRA-SENA, T. CASTILHO, K. Moda e masculinidade: breves apontamentos sobre o homem dos séculos XX e XXI. *Moda Palavra e-periódico*, Ano 4, n.7, jan-jun 2011.

VIGARELLO, G. (Org.). *História da virilidade: A invenção da virilidade, da antiguidade às luzes*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

VOKS, D. J. Discurso sobre a masculinidade: o “novo homem” na revista playboy. Dossiê história, poderes, relações de gêneros e subjetividades. *Caicó*, v. 18. n. 40, p. 91-110, Jan/Jun. 2017.

VOKS, D. J. Virilidade e os discursos masculinistas: um “novo homem” para a sociedade brasileira. *Rev. Sex., Salud y Soc. Rio Janeiro*. N. 37. 2021.

WESLEY SAFADÃO. Relembrando o início da carreira de Wesley Safadão. Disponível em: <http://wesleysafadao.com.br/relembrando-o-inicio-da-carreira-de-wesley-safadao/>. Acesso em: 08 de abr. 2021.

ZAN, J. B. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade *EccoS Revista Científica*, vol. 3, núm. 1, junho, 2001, pp. 105-122.

ZUIN, A. L. S. Sobre a atualidade do conceito de indústria cultural. *Cadernos Cedes*, ano XXI, nº 54, agos/2001.