

Maria Neile Alves da Silva

**Os forrozeiros e seu outro feminino: a
constituição discursiva de estereótipos da
mulher em canções de Luiz Gonzaga, Jackson
do Pandeiro e Dominginhos.**

Fortaleza
2008

Maria Neile Alves da Silva

**Os forrozeiros e seu outro feminino: a
constituição discursiva de estereótipos da
mulher em canções de Luiz Gonzaga, Jackson
do Pandeiro e Dominginhos.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Linguística da Universidade
Federal do Ceará, como requisito para a obtenção
de grau de Mestre em Linguística.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Barros da Costa

Fortaleza - Ceará
2008

"Lecturis saltem"

Ficha Catalográfica elaborada por
Telma Regina Abreu Camboim – Bibliotecária – CRB-3/593
tregina@ufc.br
Biblioteca de Ciências Humanas – UFC

S581f

Silva, Maria Neile Alves da.

Os forrozeiros e seu outro feminino [manuscrito] : a constituição discursiva de estereótipos da mulher em canções de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e Dominginhos / por Maria Neile Alves da Silva. – 2008.

232 f. ; 31 cm.

Cópia de computador (printout(s)).

Dissertação(Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza(CE), 05/09/2008.

Orientação: Prof. Dr. Nelson Barros da Costa.

Inclui bibliografia.

1-GONZAGA,LUIZ,1912-1989 – CRÍTICA E INTERPRETAÇÃO.2-JACKSON DO PANDEIRO,1919-1982 – CRÍTICA E INTERPRETAÇÃO.3-DOMINGUINHOS,1941- – CRÍTICA E INTERPRETAÇÃO.4-ANÁLISE DO DISCURSO.5-MULHERES NA MÚSICA. 6-FORRÓ(MÚSICA) – HISTÓRIA E CRÍTICA.7-CANÇÕES - BRASIL,NORDESTE – HISTÓRIA E CRÍTICA.I- Costa,Nelson Barros da, orientador. II- Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Linguística.III- Título.

CDD(22ª ed.) 782.42164014

Esta dissertação foi submetida ao Programa de Pós-Graduação em Linguística como requisito necessário à obtenção do grau de Mestre em Linguística.

A citação de qualquer trecho desta dissertação é permitida, desde que seja feita de acordo com as normas da ética científica.

Dissertação: Os forrozeiros e seu outro feminino: a constituição discursiva de estereótipos da mulher em canções de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e Dominginhos.

Dissertação aprovada em: ___/___/_____

Conceito obtido: _____

BANCA EXAMINADORA:

AGRADECIMENTOS

Agradeço carinhosamente

Ao Professor Doutor Nelson Barros da Costa, pela orientação, pelas sintonias (e desintonias) com essas idéias, pela paciência e confiança que demonstrou diante dos infortúnios que nos acometem cotidianamente e por sua postura acadêmica de quem diz e “sabe” dizer.

A todos os professores (e ex-professores), funcionários do Programa de Pós-Graduação em Lingüística e amigos que, de uma forma ou de outra, contribuíram para a existência dessa pesquisa.

A todos os colegas de sala de aula que, com uma palavra, atitude ou mesmo um olhar (concordando ou discordando de minhas idéias) contribuíram para meu crescimento intelectual e humano.

Ao CNPq, por me proporcionar certa tranqüilidade financeira para me dedicar a essa pesquisa.

À minha mãe, pela adesão ao que é meu como se fosse dela.

Ao meu pai, que já não está, mas continua.

Ao meu marido, que está aprendendo a viver me “ensinando”.

Aos meus irmãos e irmãs, pela existência que soma.

A todos que, de alguma maneira, contribuíram para o término desse trabalho.

Ao Deus Todo Poderoso, por permitir, de uma forma muito especial, a existência de tudo.

HOMENAGEM ESPECIAL IN MEMORIAN

Com este trabalho, quero homenagear àquele que foi a pedra angular de uma família de vinte e quatro irmãos unidos não pelo sangue somente, mas pelos sentimentos vividos e apreendidos nos percalços e dificuldades do dia-a-dia. Aquele que deixou como lição maior a lembrança do sorriso e da alegria buscados como bandeira.

Homenageio um homem simples do sertão que viveu em meio à “modernidade”, mas não perdeu a sensibilidade expressa no aboio, no toque do violão, na contação de estórias e “causos” (tantas vezes repetidos), mas sempre ouvidos com atenção.

Um homem que semeou, a seu modo, a luta pela vida bem vivida até os últimos instantes: meu pai, Milton Araújo da Silva.

EPÍGRAFE

“O valor das coisas não está no tempo em que elas duram, mas na intensidade com que acontecem. Por isso existem momentos inesquecíveis, coisas inexplicáveis e pessoas incomparáveis”.

Fernando Pessoa

RESUMO

Este estudo tem como objeto principal as constituições estereotípicas femininas emergentes no posicionamento dos *forrozeiros* (especificamente em canções de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e Dominginhos). Seu objetivo é investigar as estratégias discursivas do sujeito para “construir”, no seu universo de sentido, imagens femininas valorizadas que, por sua vez, correspondem às disposições éticas dele no discurso. A justificativa decorre do argumento de que a análise ético-discursiva, na possibilidade dialética da relação entre sujeito e sociedade, especificamente na apreensão do feminino no posicionamento, proporciona uma melhor compreensão do que estamos considerando “*etos projetado*”, ou seja, projeção das imagens de si (sujeito discursivo) em imagens construídas e projetadas num terceiro (neste caso, em imagens femininas nas canções). Nesta pesquisa, estamos considerando “*etos projetado*” as imagens femininas valorizadas emergentes nas canções e que, por um lado, materializam-se em estereótipos do tipo *mães-de-família*, *donas-de-casa*, *mulheres-honestas* etc., por outro, antagonizam com imagens desvalorizadas como *mulher-namoradeira*, *mulher-interesseira*, *mulher-fatal*, *mulher-macho*, entre outras. Esses estereótipos são (assim como as imagens do sujeito) ancorados num mundo ético socialmente construído. Uma análise dos representantes selecionados acrescenta dados empíricos à hipótese sobre as pretensões (e efetivação) constituintes do discurso literomusical em nossa sociedade (COSTA, 2001), à perspectiva mangueneuniana dos discursos constituintes (MANGUENEAU e COSSUTA, 1995), além de corroborar, em termos mais gerais, com a eficácia de conceitos, como dialogismo, interdiscursividade, intertextualidade e, em termos mais específicos, posicionamento, investimentos cenográfico, lingüístico e ético (MAINGUENEAU, 1997, 2001, 2005; COSTA idem), escolhidos para embasamento teórico dessa pesquisa. Tendo este estudo natureza qualitativa, criamos um dispositivo teórico-analítico para traçar o perfil estereotípico feminino, cuja apreensão se deu a partir de três critérios: a) estereótipos construídos pela designação direta do referente (nome próprio); b) estereótipos construídos pela designação genérica feminina do co-enunciador; e c) estereótipos construídos pela designação indireta do referente (3ª pess). Utilizaremos alguns procedimentos intertextuais, como referência e alusão, imitação captativa e subversiva (COSTA, idem); e interdiscursivos, além dos já referidos anteriormente (*etos*, cenografia, etc.), ainda, cenografias validadas, gêneros, entre outros, numa reelaboração deste último autor. Estamos dividindo esta pesquisa nas seguintes partes: 1. Pressupostos Teóricos: em busca do discurso e do sentido; 2. Opções metodológicas; 3. Análise. 3.1 Os “saberes” do masculino “construindo” as representações do feminino; 3.2 O investimento topográfico e a “construção” do feminino; 4. Considerações finais.

Palavras-Chave: Discurso Literomusical; Estereótipos; Posicionamento

RÉSUMÉ

Ce travail a comme but principal les constitutions stéréotypées féminines émergentes dans le positionnement des forrozeiros (spécifiquement dans des chansons de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro et Dominginhos). Son objectif est d'investiguer les stratégies discursives du sujet pour "construire", dans son univers de sens, des images féminines valorisées qu' à leur tour correspondent aux dispositions éthiques de cet univers dans le discours. La justification vient de l'argument selon lequel l'analyse éthique et discursive, dans la possibilité dialectique du rapport entre le sujet et la société, spécifiquement dans l'appréhension du féminin dans le positionnement, offre une meilleure compréhension de ce que nous considérons "ethos projeté", c'est-à-dire, la projection des images de soi-même (sujet discursif) dans des images construites et projetées sur une troisième personne (dans ce cas-là, dans des images féminines dans des chansons). Dans cette recherche, nous considérons "ethos projeté" les images féminines valorisées émergentes dans les chansons et que, d'un côté, se matérialisent dans des stéréotypes comme mães-de-família, donas-de-casa, mulheres-honestas, etc., de l'autre côté, sont antagonistes des images dévalorisées comme mulher-namoradeira, mulher-interesseira, mulher-fatal, mulher-macho, entre autres. Ces stéréotypes sont (ainsi que les images du sujet) ancrés dans un monde éthique socialement construit. Une analyse des représentants sélectionnés ajoute des données empiriques à l'hypothèse sur les prétentions (et la mise en oeuvre) qui constituent le discours littéromusical dans notre société (COSTA, 2001), selon la perspective des discours constitutifs de Maingueneau (MANGUENEAU e COSSUTA, 1995). Elle corrobore aussi, dans des termes plus généraux, avec l'efficacité de concepts comme: dialogisme, interdiscursivité, intertextualité, et dans des termes plus spécifiques: positionnement, investissements scénographique, linguistique et éthique (MANGUENEAU, 1997, 2001, 2005; COSTA Idem), choisis pour donner un support théorique de cette recherche. Cette étude, ayant une nature qualitative, nous avons créé un dispositif théorique et analytique pour construire le profil ou le profil stéréotype féminin dont la saisie est arrivée à partir de trois critères: a) stéréotypes construits par désignation directe du référent (nom propre); b) stéréotypes construits par désignation générique féminine du co-énonciateur; c) stéréotypes construits par désignation indirecte du référent (3e p). Nous utiliserons quelques procédés intertextuels comme la référenciation et l'allusion, l'imitation captive et subversive (COSTA, idem); et interdiscursifs, outre les procédés qui ont été déjà mentionnés avant (ethos, scénographie, etc.), et encore, scénographies validées, genres, entre autres, dans une réélaboration de ce dernier auteur. Nous divisons cette recherche dans les parties suivantes: 1. Les supports théoriques: à la recherche du discours et du sens; 2. Les Options méthodologiques; 3. Analyse. 3.1 Les "savoirs" du masculin "qui construisent" les représentations du féminin; 3.2 L'investissement topographique et la "construction" du féminin; 4 Les considérations finales.

Mots-Clés: Discours Littéromusical; Stéréotypes; Positionnement.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS.....	19
1.1) Em busca do discurso e do sentido.....	19
1.1.1) A Análise do Discurso.....	19
1.1.2) A proposta de Dominique Maingueneau.....	22
a) O interdiscurso	22
b) O dialogismo	24
c) A noção de posicionamento.....	26
d) A estrutura enunciativa	29
d.1) A cena enunciativa	29
d.1.1) O investimento em uma corporalidade (etos)	29
d.1.2) O investimento cenográfico	32
d.1.3) O investimento em um código de linguagem.....	33
1.1.3) O discurso <i>literomusical</i>	34
a) Especificidades do gênero canção	34
b) O discurso <i>literomusical</i> brasileiro	36
1.1.4) Interdiscursividade e Intertextualidade	39
1.1.5) O feminino	41
1.1.6) A “invenção” da cultura nordestina	46
a) Os representantes do posicionamento	48
CAPÍTULO 2. OPÇÕES METODOLÓGICAS	54
2.1) Hipóteses	54
2.2) Opções metodológicas	56
CAPÍTULO 3. ANÁLISE	62
3.1) Os “saberes” do masculino “construindo” as representações do feminino.....	62
3.1.1) As imagens da mulher valorizada (idealizada)	62
a) Os estereótipos da <i>dona-de-casa, mãe-de-família</i> : as representações da mulher casada em canções gravadas por Luiz Gonzaga	63
b) Os estereótipos da <i>mulher-liberal</i> , da <i>mulher-sedutora</i> e da <i>mulher-valente</i> : o “antiestereótipo” da mulher casada valorizada. Algumas representações da <i>mulher casa</i> em Jackson do Pandeiro	84
c) O estereótipo da <i>menina-moça</i> : as representações da mulher solteira valorizada em canções gravadas por Luiz Gonzaga.....	95
d) O “antiestereótipo” da <i>menina-moça</i> : algumas representações da mulher solteira em canções gravadas por Jackson do Pandeiro	105
e) O estereótipo da <i>mulher-forrozeira</i> : as imagens da morena cinturinha de pilão	115

3.1.2) As imagens da mulher desvalorizada (moderna)	130
a) O estereótipo da <i>mulher-interesseira</i>	131
b) O estereótipo da <i>mulher-namoradeira</i> ou <i>leviana</i>	140
c) O estereótipo da <i>mulher-fatal</i> ou as imagens da <i>mulher-diabólica</i>	146
d) O estereótipo da <i>mulher-macho</i>	153
3.1.3) A “apreensão” do feminino em canções gravadas por Dominginhos	161
3.1.3.1) As imagens da mulher valorizada (idealizada).....	161
a) As imagens da mulher casada.....	163
a.1) O estereótipo da <i>mulher-sedutora</i>	167
b) As imagens da mulher solteira	169
b.1) O estereótipo da <i>mulher-janeleira</i>	174
c) As imagens da <i>mulher-forrozeira</i>	175
3.1.3.2) As imagens da mulher “moderna”	181
a) As imagens da mulher “moderna” no trabalho.....	188
3.2) O “investimento” topográfico e a construção do feminino	193
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	208

INTRODUÇÃO

Esta dissertação não é sobre estereótipos femininos ou masculinos, *ipsis literis*. A prioridade aqui não são tanto as investigações sobre a construção das imagens ou dos papéis sociais (ou sexuais) na sociedade. Num primeiro momento, podemos estranhar que temas como estes constem numa pesquisa lingüística (e não mais precisamente numa pesquisa sociológica, ou psicológica da comunicação ou, ainda, semiologia etc.). Mas, conforme dissemos, num primeiro momento, pois, ao melhor analisá-la, veremos que o próprio arcabouço teórico possibilitante a tal façanha não terá menor relevância do que os temas mencionados. As imagens femininas (e masculinas) aqui, “exibir-se-ão” sob a indiscreta peneira da linguagem e sob o atento olhar da Análise do Discurso (AD).

A AD surgiu a partir da necessidade de se superar o quadro teórico de uma lingüística frasal e imanente e de focar a posição sócio-histórica dos enunciadores, como “o estudo lingüístico das condições de produção de um enunciado” (MAINGUENEAU, 1997). A AD já nasce filiada a uma dupla tradição: a uma conjuntura intelectual acostumada a unir reflexão sobre textos e história (Lingüística, marxismo e Psicanálise) e a certa prática escolar de “explicação de textos” muito comum nos anos anteriores à década de 1960, e inscreve-se num quadro em que questiona a ideologia, analisa o interdiscurso, o papel do sujeito, enfim. Acreditamos ser a AD, mais do que nunca, um “mecanismo” de apreensão dessa complexidade de sentidos emergentes a partir do momento em que se percebeu não ser bastante separar a língua da fala para se ter uma ciência verdadeiramente humana.

Maingueneau (2006), em seus mais recentes trabalhos, tem procurado justificar a necessidade de agrupar, em uma unidade consistente, discursos como o filosófico, o literário, o religioso, o jurídico, o científico etc. Esse agrupamento tem possibilitado a abertura de um campo de trabalho bastante promissor: *os discursos constituintes*. Estes se apresentam como uma categoria um tanto insólita, de estatuto tipológico incerto. Com embasamento nessa categorização, Costa (2001), numa abordagem discursiva pioneira sobre a Música Popular Brasileira, discute em tese a hipótese de que, no âmbito da produção discursiva brasileira, o discurso *literomusical* se pretende elevar à posição de *discurso constituinte*, função que, entre outras coisas, pretende “interferir em outras práticas discursivas, em comportamentos da coletividade, apresentar interpretações de fatos recentes ou passados e discutir questões sociais e psicológicas”. A partir disso, entendemos que o discurso *literomusical*, em vários e

específicos movimentos estéticos, tem procurado efetivar suas pretensões com o intuito de se estabelecer como discurso constituinte em nossa sociedade, tendo em vista não serem estes constituintes em si e de uma vez por todas. Eis o porquê da hipótese de Costa com relação ao discurso *literomusical*.

Para o autor francês mencionado, o discurso é entendido como uma prática cujo poder de persuasão decorre, em boa medida, do fato de poder levar o co-enunciador a identificar-se com a movimentação de um “corpo” investido de valores historicamente especificados, de outra maneira, o texto (travestido em um gênero) não é para ser contemplado, ele é voltado para um co-enunciador que adere “fisicamente” a certo universo de sentidos. Dessa forma, segundo Maingueneau (2001), o discurso lança mão de alguns investimentos (código de linguagem, cenografia, etos) que funcionam como persuasão para alcançar seus objetivos. Assim, tomando como referenciais teóricos tanto a AD (na perspectiva magueneana, mais precisamente 1997, 2001, 2005) quanto à abordagem de Costa (2001), recortamos de dentro do campo discursivo *literomusical* o posicionamento dos “*forrozeiros*”, especificamente na prática discursiva de seus *arqui-enunciadores* Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e Dominginhos, propondo investigar mais profundamente de que forma elementos (estereótipos) relacionados ao investimento ético são tomados como instrumento de persuasão daquele. Nosso objetivo é a estereotipização feminina emergente a partir de um “universo de sentido” construído discursivamente naquele posicionamento, verificando a relação entre estereótipos femininos, aspectos geográficos e lingüísticos (estes últimos quando se mostrarem extremamente relevantes).

As nossas hipóteses de trabalho são: a) Não há uma disposição feminina correspondente à dualidade da imagem masculina eufórica e melancólica (estamos considerando a possibilidade de o sujeito construir essa dualidade numa mesma enunciação cf. as canções “**Boiadeiro**”, “**Asa Branca**”, “**A Volta da Asa Branca**”, entre outras; embora ela possa ser construída em separado cf. “**A Morte do Vaqueiro**” (anexo), “**Assum Preto**” (anexo) – imagem melancólica – e “**Vem Morena**”, “**Cintura Fina**” – imagem eufórica). Se, por um lado, o *forrozeiro* investe na descrição de uma mulher ingênua, zelosa, companheira e fiel, capaz de esperar o amado por anos a fio (as imagens da mulher casada e solteira valorizada), por outro, temos a imagem de uma mulher maliciosa, desprendida, ousada, consciente de seu “domínio” sobre o homem (mulheres *forrozeiras*). Temos mulheres que “encarnam” a maliciosa, a ousada, a *forrozeira*; outras, ao contrário, aceitam “pacificamente” uma posição mais recatada (no domínio privado), ingênua (admitindo a superioridade

masculina), conformada. Noutras palavras, cada uma cumprindo seu “papel”: a *esposa* (companheira do *dono-de-casa*, *pai-de-família*, religioso) e as “*outras*” (companheiras de forró, de farra, de viagem etc.). Entre uma e outra tendência podemos encontrar estereótipos que sinalizam uma “ruptura” não necessariamente em aspectos sexuais, mas existenciais, ou seja, a *mulher-macho* seria aquela que não busca “enformar-se” ou subverter papéis pré-estabelecidos, revertir-se de caracteres “próprios” da mulher valorizada por esse sujeito, mas ela constrói sua identidade indiferente à aprovação/desaprovação desse sujeito; b) Construimos nossa hipótese em relação à cenografia na medida em que esta fez referência, também, às imagens femininas emergentes no posicionamento. Entendemos que os estereótipos femininos mantêm uma relação com certa topografia (aspecto físico rural “castigado” por uma realidade climática distante do enunciador, reverenciada pelo estilo de vida “simples”, sem complicação ou refinamentos). Alguns estereótipos (como a *dona-de-casa* que cuida do lar, dos filhos, ao mesmo tempo em que realiza tarefas domésticas, como carregar lenha, tirar leite dos animais, pegar água no poço etc.) estão condizentes com um lugar no qual as condições materiais de subsistência desta mulher dependem de sua compleição física. Outros estereótipos femininos estão relacionados aos costumes, às festas, aos forrós. Desse modo, a habilidade corporal autoriza a presença nesses lugares. Ainda em nossa hipótese, os “*forrozeiros*” investem num código lingüístico marcado pelo *plurilingüismo* interno. Nesta pesquisa, priorizamos o nível lexical quando este se fez relevante para a construção dos estereótipos femininos. Acreditamos que estes são construídos num complexo interativo sócio-lingüístico cujas imagens consideradas valorizadas são tributárias desse complexo.

Trabalhar com as categorias masculino/feminino é operar com uma seção da realidade do sujeito histórico (ser humano), pois ambas as categorias referem-se a uma dada realidade social, histórica e cultural. Homem/ mulher, relação fundamental, cria-se na história, no agir, nas condições dadas pela história que os homens e mulheres alteram com sua ação. Neste sentido, o enunciador, no posicionamento, é inscrito numa realidade histórica, cultural, numa dada estrutura de classes, à qual corresponde uma dada divisão de trabalho social e sexual. Os estereótipos, nesse posicionamento, são, pois, enquanto categoria, uma objetivação simbólica, cultural, e, portanto, histórica, que se faz ao longo do processo de transformação social, assim como o homem, de quem são feitos complementos, ambos submetidos às mesmas condições sociais. A partir disso, a linguagem, ao se constituir como tal, expressaria

os sentimentos e as emoções mais íntimas dos seres humanos e se constituiria, ao mesmo tempo, uma “ponte” entre a história e a sociedade¹.

Quando, no posicionamento, há referência a uma mulher delicada e sensível (semas do feminino), porém trabalhadora, submissa e passiva, é comum o uso de diminutivos, por exemplo, Rosinha “é pequeninha, é miudinha, é quase nada, mas não tem outra mais bonita no lugar”. Nesta Rosinha, afetividade e competência parecem ser asseguradores de um “lugar” social para a mulher. Em “**Karolina com K**”, temos a imagem (reforçada pela repetição da primeira letra do nome) de uma mulher consciente de si (grande ou “mulhezona pedaço de mau caminho”, “estrupício”, “bagunceira”). Nesta canção, todos os semas sustentam a construção da mulher do forró, consciente de seu poder encantatório sobre o homem: “cabelão cumprido”, “mulhezona”, “rola de nega”. Aqui, o enunciador não se utilizou de sufixos aumentativos, mas as referências à grandiosidade do corpo funcionam como índice de consciência (que por sua vez remete à atração).

O tema forró (tal como aparece em sua multiplicidade rítmica) foi escolhido devido à sua seminal importância como representante das tradições culturais brasileiras, especialmente nordestinas. Este tema (nacionalizado, no início, através do ritmo baião) fez parte de uma série de eventos e práticas dispersas que fizeram emergir e se institucionalizar a idéia de um Nordeste, inclusive entre as camadas populares, como uma “*paisagem imaginária*” do país, no final da primeira década do século XX, fundada na saudade e na tradição. De acordo com Albuquerque Junior (2007), para legitimar o Nordeste (um recorte dentro do Brasil), o primeiro trabalho foi o Congresso Regionalista de 1926, denominado de regional e tradicional. Os discursos tradicionais tomam a história como o lugar da memória, noutras palavras, como verdadeiros depósitos de materiais referentes à sociedade rural, patriarcal e pré-capitalista do Nordeste, vendo o folclore como um elemento decisivo na

¹ Como exemplo do que queremos dizer, vejamos a “hierarquia” masculina. Acreditamos que esta se reproduz na linguagem. Nesta, encontramos sentenças carregadas de preconceitos, pois abafam as nuances, as possibilidades de comportamentos não “gramaticalizados” pelo senso comum, a atividade da mente e das sensações humanas. A linguagem é ao mesmo tempo expressão, “veículo”, lembranças do lugar que uma cultura idealizou homens e mulheres. Analisemos um trecho da reportagem “A fala que só pensa naquilo”, que diz: “com o triunfo do cristianismo e a aniquilação dos rituais pagãos, a adoração do falo decaiu, mas antigos rituais libidinosos ficaram no DNA de muitas palavras. O falo deixou de ser um dado religioso, mas virou um conceito lingüístico e cultural, não só biológico. A linguagem cotidiana, ainda hoje, expressa inveja do pênis, do falo como objeto de culto e do homem como signo do que há de viril, fecundo e positivo no mundo. Hoje, muito do que está relacionado ao tamanho (ao mais, ao maior) tem um valor para o universo masculino e outro para o feminino, ‘Pistolão’ é o poderoso, ‘Pistoleira’ a prostituta. (...); ‘Peitudo’ é homem de coragem, mas seu feminino é pejorativo. Ter o pé grande é masculino, mas na mulher denegri, é a lésbica, o não-homem que se passa por tal”. (Língua Portuguesa Especial: sexo e linguagem, o prazer na palavra – junho de 2006).

defesa da autenticidade nacional. O folclore seria expressão da mentalidade popular, e esta, da mentalidade regional.

Há pelo menos duas versões da origem da palavra forró. A primeira versão popular é de que o nome teria sua origem nos dizeres “*For All*” (em português “*para todos*”); uma segunda versão é dada pela pesquisa histórica de Luiz Câmara Cascudo, cuja origem vem do termo africano “*forrobodó*”, surgido nas classes menos favorecidas (financeira e intelectualmente). O forró (ou *forrobodó*), como era conhecido no início do séc. XX, passou por diversas transformações, ou adaptações (é o caso do baião), atingindo, aos poucos, as classes “privilegiadas” da sociedade, inclusive a universitária. Enquanto baião (e outros ritmos), descreveu a cultura do povo nordestino em suas festas e costumes mais representativos, além do sentimento de um povo que, apesar das diversidades sócio-naturais, jamais desistiu.

O forró “resurgiu” ao final da década de 1970, por meio dos intelectuais, numa resistência à música estrangeira: é o momento das “casas de forró”. Além do agrupamento de ritmos e danças, agora, forró era também o lugar aonde se dançava. Ressurge não só o “velho” ícone Luiz Gonzaga, mas artistas como “Marinês e Sua Gente”, “Trio Nordestino”, “Genival Lacerda”, “Zé Nilton”, “Osvaldinho”, “Sivuca” e ainda na mesma onda nomes como Elba Ramalho, Alceu Valença e Fagner, misturando música nordestina com certas doses de *Rock*.

A escolha do *corpus* (canções de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e Dominguinhos) deu-se de forma gradual, tendo em vista a captação de acordes enunciativos que voltados para a tradição não deixaram de olhar para o futuro. Nas canções de Luiz Gonzaga, essencialmente, é flagrante o caráter dilacerador do tempo. Este aspecto mantém uma relação direta com o caráter passageiro e mutável da historicidade, provocadora de um sentimento de angústia e, ao mesmo tempo, de uma visão estática e atemporal do Nordeste.

Outro fator importante para a nossa escolha se deu pelo fato de muito se ter discorrido sobre a obra de Luiz Gonzaga sem, no entanto, haver uma compreensão dela como forma de ação sobre o mundo, produzida fundamentalmente nas relações de forças sociais, como modo de organização dos homens (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2006). Luiz Gonzaga está sendo aqui considerado *arqui-enunciador mor* deste posicionamento; ele é autor de *baião*, canção que se tornou, segundo Dreyfus (1996), verdadeiro manifesto de uma nova música ou de um novo ritmo praticamente “inventado” por ele. Não temos compreensão de sua obra enquanto prática de um discurso que pretende interferir em comportamentos e atitudes, apresentar interpretações de fatos ou discutir questões sociais e psicológicas. O

mesmo se pode pensar em relação à obra de Jackson do Pandeiro. Este, de personalidade criativa e estilos tão originais e fortes, não apenas marcou a música do Nordeste, como também criou uma verdadeira escola musical nordestina. É um dos principais responsáveis pela popularização e a quebra do preconceito sócio-econômico-racial que alguns ritmos, como o coco, encerravam. Ele tem importância não só para o posicionamento, mas por ser um *arquienunciador* citado e reverenciado por vários integrantes de outros posicionamentos, símbolo da versatilidade, da efervescência, da malevolência, enfim da “malandragem² enunciativa *forrozeira*”.

Por fim, com a mesma intenção, consideramos relevante a inclusão de Dominginhos, reconhecidamente o principal “herdeiro” de Luiz Gonzaga, pelo fato de este ter, também, filiação com Jackson do Pandeiro. Além do mais, ele acrescenta à nossa análise elementos, em termos discursivos, do posicionamento num momento particularmente interessante para a música popular brasileira: a década de 1970, em que influências da música estrangeira – *techno-music*, *reggae*, *blue*, *funks* e discotecas – davam uma nova orientação à música nacional. Dominginhos, com sua técnica “mais avançada”, suas harmonias “modernas”, oferece-nos uma síntese do que “produziram” Gonzaga e Jackson.

O posicionamento dos *forrozeiros*, em sua “pré-história”, momentos que antecederam seu “nascimento”, constituiu-se permeado de signos não-lingüísticos (música, dança, comportamentos, atitudes etc.), mas simbólicos que, por motivos de força “maior” (econômica, social, técnica), foram excluídos em diversos processos seletivos (TATIT, 2001).

A perspectiva teórica embasadora dessa pesquisa (AD em termos mais gerais e mangueneaniana em termos mais específicos), através do “resgate” do ethos retórico (agora discursivo), intencionando uma dialética da relação entre sujeito e sociedade, entendendo o texto como “enunciação estendida a um co-enunciador” que implica uma vocalidade de base,

² O verbete *malandragem*, definido inicialmente como sf. **1.** Súcia de malandro. **2.** Qualidade, ato ou dito de malandro; malandrice (FERREIRA, 2005), aqui não há relação alguma com a definição: “aquele que abusa da confiança dos outros, ou que não trabalha e vive de artifícios, velhaco, patife, preguiçoso, mandrião” (idem). Estamos nos utilizando desse adjetivo numa referência à denominação dada ao artista por Ruy Fabiano na reportagem: “Jackson do Pandeiro: o malandro do Nordeste” (Jornal do músico, RJ, 1976). Além disso, autores como Fernando Moura e Antônio Vicente em “Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo” fazem inúmeras referências à performance “malandra” do artista, advinda, em parte, da relação com o samba nos anos iniciais de sua carreira (1940). É claro que, essa performance se devia, em boa medida, a uma característica peculiar da personalidade de Jackson, sua veia cômica manifestada desde a infância e que envolvia a todos com seu carisma. È a essa incrível capacidade de misturar elementos essencialmente nordestinos como a coragem, o machismo, a violência, a esperteza e a fanfarronice bem como suas habilidades com os instrumentos que lhe renderam o título de “homem-orquestra” referência ao domínio de instrumentos, fora àquele que lhe deu fama, Jackson tocava qualquer objeto de percussão (bateria, bongô, afoxé, reco-reco, triângulos), ainda não fazia feio com o violão e a manola, e ainda, tinha alguma familiaridade com a sanfona de oito baixos.

um tom de uma voz que atesta o que é dito, uma corporalidade e um caráter, possibilita o resgate de alguns daqueles elementos próprios e constitutivos do sujeito visto ser essa noção ancorada num “mundo ético” socialmente construído.

O “resgate” ético revela-se importante, pois não é necessário apenas dizer, mas também e principalmente mostrar-se (não só com o tom da voz, mas com gestos, movimentos do corpo, modo de vestir), o que pressupõe “um” *co-enunciador* e uma diversidade de “estratégias” discursivas para a *incorporação* dele. Admitindo-se a possibilidade de escolha do sujeito (sua singularidade) ao mesmo tempo em que se constitui na interação (ancorado num mundo ético), os estereótipos femininos, aqui, estão sendo tomados como reflexo de um *etos* projetado, de certa forma, no co-enunciador e num terceiro (imagens emergentes no/do discurso), dando a noção de “outro” construído.

Como este estudo é de natureza qualitativa, os pressupostos teóricos que nos guiaram consistem numa vertente que se interessa pelos processos histórico-sociais de produção da linguagem. A partir disso, criamos um “dispositivo analítico” para traçar o perfil estereotípico feminino, tendo em vista três critérios para a seleção das canções: a) as imagens construídas pela designação direta do referente (nome próprio); b) as imagens construídas pela designação genérica feminina do co-enunciador; e c) as imagens construídas pela designação indireta do referente (3ª pessoa.).

Para a constituição desse dispositivo analítico, levamos em conta os procedimentos gestados no âmbito da Análise de Discurso francesa na perspectiva de Dominique Maingueneau (imitação captativa/subversiva, referência, metáfora), complementados por outros tantos utilizados por COSTA (2001), como investimento ético, cenográfico e lingüístico e, ainda, cenografias validadas, gêneros, entre outros, numa reelaboração deste autor. Dividimos a análise nos seguintes subtópicos: 3.1. **Os “saberes” do masculino “construindo” as representações do feminino** e 3.2. **O “investimento” topográfico e a construção do feminino**. Por questões metodológicas, estamos aglutinando, quando necessário, neste último, elementos de cunho lingüístico pelo fato mesmo de torná-los mais instigantes.

Delimitamos o *corpus* em 60 canções (vinte de cada representante), selecionadas de vários momentos (décadas diferentes) de suas carreiras artísticas. Optamos por não fazer um recorte cronológico de apreensão simultânea de suas atividades artísticas. Feito isso, muitas canções seriam excuídas, principalmente, no que tange à produção artística de Dominginhos cuja carreira já tem dezessete anos a mais do a de que Luiz Gonzaga,

falecido em 1989. Dessa forma, fizemos uma “viagem” ao longo das canções gravadas (78 rpms, LPs e CD) pelos três cantores-compositores, disponíveis em literatura especializada, com o cuidado de selecionar aquelas que, ao término da análise, tenham-nos dado uma visão da diversidade estereotípica da mulher no posicionamento. Neste sentido, acreditamos que o presente estudo veste-se de uma importância, no mínimo, curiosa.

Neste momento, acreditamos dar passos significativos na continuação de uma pesquisa voltada, preferencialmente, para a reconstrução da identidade e da história artístico-cultural de nossa sociedade, admitindo a confluência de nosso interesse teórico pelo funcionamento discursivo e de nossa paixão pela música popular brasileira. Acreditamos ainda que o arcabouço teórico selecionado (a AD, o discurso *literomusical* e o etos discursivo) é de extrema relevância para o resultado final dessa pesquisa, porque faz referência não somente a aspectos discursivos artísticos e culturais, mas à história de homens, mulheres, sociedade e sentidos que são plenamente entendidos num complexo dialógico constitutivo ininterrupto.

Gostaríamos de destacar como contribuição desta pesquisa algumas questões teóricas levantadas ao longo dela. Não pretendemos listá-las, mas retomamos a que consideramos de maior relevância: a possibilidade de discussão da condição do feminino (estereótipos, representações), em categorias discursivas ou a mulher sob a ótica da Análise do Discurso (por meio de um procedimento analítico-interdiscursivo) e sob a ótica do discurso *literomusical* - posicionamento dos *forrozeiros* - (por meio de um investimento identitário-enunciativo), vindo conferir eficácia à teoria em geral (num momento em que a esta interessa muito mais explorar seu poder heurístico) e aos investimentos discursivos (etos), em particular.

CAPÍTULO 1

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

1.1 EM BUSCA DO DISCURSO E DO SENTIDO

1.1.1 A Análise do Discurso

O suporte teórico para nossa pesquisa tem como base textos da Análise do Discurso de Linha Francesa, tendência que se iniciou na década de 60 do séc. XX e teve Michel Pêcheux como fundador. Atualmente se desenvolve sob várias perspectivas nos trabalhos de um conjunto de autores bastante diferenciados (e diferenciadores) entre si.

Antes de adentrarmos aos termos específicos utilizados nesta pesquisa, faremos uma breve incursão pela história da AD. Costuma-se falar em três épocas da Análise do Discurso. Uma primeira época, conhecida como “*o primado do mesmo*” começa naturalmente com a fundação da *École Française D’Analyse du Discours*, em 1969, ambicionado a construção de um dispositivo capaz de produzir a leitura automática de um conjunto de discursos previamente selecionados e organizados segundo critérios que garantissem homogeneidade e estabilidade em termos de circunstâncias sociais e históricas de produção, numa palavra, em termos de condições de produção (COSTA, 2005:17). O discurso era então visto como “*uma máquina autodeterminada e fechada em si mesmo*”. Os sujeitos acreditavam-se sujeitos de seus discursos quando, na verdade, eram “servos” assujeitados pela ideologia. Por aquela época, a AD nascia afetada por um importante pólo de influência, as idéias de Karl Marx e, principalmente, pela releitura que de sua obra fez o filósofo Louis Althusser, além da influência do método de análise do discurso de Harris (1952/1969). Não era de se estranhar, no entanto, que o propósito fosse de se construir “*sítios de identidade parafrásticos*” ou “proposições de base” na intenção de se chegar ao sentido dos textos. Nessas proposições, poder-se-ia estabelecer a ideologia materializada na linguagem. Concebia-se o discursivo, então, como um dos aspectos materiais da ideologia.

A idéia de ideologia, para Althusser (COSTA: 2001), antes de ser apenas um conjunto de idéias, visões de mundo, concepções culturais, científicas ou cotidianas, era de considerar a ideologia atos materiais inseridos em práticas materiais. A ideologia eram atitudes, gestos.

Outra idéia de Althusser que teve boa acolhida na Análise do Discurso é a de que a ideologia assujeitava o indivíduo, ou seja, subtrair-lhe-ia a individualidade, passando, este, a colaborar em atitudes não conscientes. Os sujeitos acreditavam-se “senhores” de suas atitudes quando, na verdade, seriam servos assujeitados pela ideologia. Desse modo, comportamentos, representações seriam controlados pelas formações ideológicas, ou melhor, pelo que podia e devia ser dito pela formação discursiva a partir de “lugares” no interior daquelas.

Foi ainda das pretensões de Pêcheux (1993) integrar ao quadro epistemológico da AD uma teoria da subjetividade de natureza psicanalítica. Para ele, as condições de produção não se centrariam somente nas relações do indivíduo com a sociedade, mas as impressões subjetivas também influenciariam a enunciação. O imaginário que subjaz às interações lingüísticas, lacunas na consciência do falante, denominadas por Pêcheux de “esquecimentos”, ou inconsciência do falante de que não é senhor de seu discurso, de um lado, fariam parte, ainda, das condições de produção. É a idéia de que “o discurso não é reflexo da unidade de consciência que se sabe dispersa” (PÊCHEUX, idem).

A desestabilização do “*primado do mesmo*” se inicia a partir de uma segunda fase, com Michael Foucault. Na obra *A Ordem do Discurso* (1971), o autor defende a hipótese de que

(...) em toda sociedade a produção do discurso é simultaneamente controlada, selecionada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem como papel exorcizar-lhe os poderes e os perigos, refrearem-lhe o acontecimento aleatório, disfarçar sua temível e pesada materialidade (1971).

Segundo esse autor, noutro texto (2004), “a economia dos enunciados que compõem um campo de saber funciona não como um domínio de objetos cheios, chamados, fechados, contínuo, geograficamente bem recortados, mas como sistema de dispersões” (p. 42). De outra forma, um campo de saber funcionaria através de uma tensão constitutiva entre índices de regularidades e de dispersões. Para Foucault, esse espaço de tensão denominar-se-ia “*sistema de dispersão*” ou “*formação discursiva*”.

Uma “*formação discursiva*” consistia exatamente na descrição de regras que descreviam uma “*formação ideológica*”, assim definida por Brandão (1997:38), citando Haroche et alli (1971:102):

Um elemento dentro de determinado aspecto na luta dos aparelhos suscetíveis de intervir como uma força confrontada com outras forças na conjuntura ideológica característica de uma formação social em um momento dado (...). Cada FI constitui um conjunto complexo de atitudes e

representações (...) nem individuais nem universais, mas se relacionam mais ou menos diretamente a posições de classes em conflito.

Fica claro, a partir de Foucault, o papel desestabilizador da idéia sobre a noção de máquina discursiva, ou “máquina autodeterminada e fechada sobre si mesmo”, originalmente idealizada por Pêcheux. É a partir d’*Arqueologia do Saber* que a noção de interdiscurso surge para designar um “exterior específico” de uma formação discursiva. O interdiscurso foucaultiano consiste na relação “entre uma formação discursiva e seu exterior”. Estamos então no primado da relação. Relação entre formações discursivas, entre uma Formação Discursiva (FD) e o interdiscurso, ou ainda, entre uma FD e o “*pré-construído*” ou “*memória discursiva*”. Tais relações implicarão em diferentes procedimentos: no primeiro caso, a relação é polêmica entre FDs, no segundo é entre FD e um “exterior específico”, o exterior discursivo que a legitima e lhe confere o lugar do “verdadeiro”; no terceiro caso, a relação é entre uma FD e “seu anterior”, sua memória.

A partir da década de 1980, eclode com mais consistência uma série de críticas à teoria e à prática das ADs anteriores. Eclode também a “desconstrução das maquinarias discursivas”, é “o primado teórico do outro sobre o ‘mesmo’, que se acentua empurrando até o limite a crise da noção de máquina discursiva estrutural” (PÊCHEUX, 1990: 315). Inicia-se, então, nessa terceira época, um verdadeiro movimento de renovação da AD, trazendo nomes como Jacqueline Authier-Revuz, Courtine, Marandin, e Maingueneau.

Até aqui, o que se tinha em evidência na história da AD era a função informativa do discurso, a qual criava um espaço homogêneo que se poderia até mesmo dizer especializado: “o espaço político e da luta ideológica”. Dessa forma, entendia-se que o lingüístico (mecanismos formais) e as condições de produção (dados institucionais) poderiam se articular num todo homogêneo. A partir de então, toda aquela concepção homogenizante, implicada nos procedimentos dos métodos harrisianos, não daria mais conta de reconhecer a “heterogeneidade estrutural de toda formação discursiva”, visto que esta não era mais “um espaço estrutural fechado, era constitutivamente ‘invadida’ por elementos provenientes de outros lugares” (PÊCHEUX, 1993), noutras palavras, outras formações discursivas.

A partir daquele momento, o que se assistiu foi a uma verdadeira proliferação do termo análise do discurso, fato advindo, também, da diversidade de acepções do termo discurso na literatura lingüística, seis pelo menos. (MAINGUENEAU, 1997). Tal fenômeno pode ser explicado ainda pelo fato de a lingüística, uma das disciplinas pertencentes ao quadro epistemológico da AD (da qual esta apóia alguns dos seus conceitos teóricos e

metodológicos), possuir um campo de contornos bastante instáveis. Se por um lado há um núcleo considerado bastante “rígido”, cujo estudo da língua no sentido saussuriano e formalista parece inabalável, do outro há uma periferia cujos contornos instáveis “dialogam” constantemente com outras disciplinas (Sociologia, Psicologia, História, Filosofia etc.). São duas zonas cujas fronteiras não estão de forma alguma demarcadas, gerando uma situação por demais conflituosa.

De acordo com o autor, ainda, a AD não seria uma parte da Lingüística, mas uma disciplina que atravessaria todos os ramos desta e que consideraria outras dimensões textuais, como suas condições de produção. Para apreender essas condições de produção, o autor define o conceito de prática discursiva integrando-o ao de comunidade discursiva. Neste momento da AD, Maingueneau aponta para um assujeitamento relativo (singular e social ao mesmo tempo) dos sujeitos que são capazes de intervir no mundo, construindo, destruindo ou lutando para manter instituições. A interdisciplinaridade passa a ser com áreas como a etnografia, a midiologia etc. Rejeitam-se os procedimentos de análise estatística, a concepção do texto (objeto empírico) como um recorte na cadeia verbal e, por fim, o estudo da discursividade passa a perseguir a articulação entre uma prática enunciativa e o lugar social dos sujeitos dessa prática. É com embasamento nesta última perspectiva preferencialmente que elaboramos esta pesquisa.

1.1.2 A proposta de Dominique Maingueneau.

a) O interdiscurso

A noção de interdiscurso reporta-se, diretamente, àquele que talvez seja a mais profícua noção dos estudos não tão recentes de linguagem: o dialogismo bakhtiniano. A partir de uma tradição ligada à noção de dialogismo e de dispersão de Foucault, Maingueneau elabora uma noção de interdiscurso. Para este, há uma impossibilidade da identidade discursiva se constituir sem a *alteridade*, o que implica que não se devem pensar os discursos constituídos independentemente para depois relacioná-los, mas é a relação interdiscursiva que estrutura a identidade de um discurso. O interdiscurso não subentende “a núcleos de invariância em torno de alguns pontos privilegiados do discurso”, o que para Maingueneau (2005) consistiria uma espécie de “intradiscurso” e não se constitui na relação entre diversos “intradiscursos” compactos. De acordo com o autor acima,

No espaço discursivo, o Outro não é nem um fragmento localizável, uma citação, nem uma entidade exterior; não é necessário que seja localizável

por alguma ruptura visível da compacidade do discurso. Encontra-se na raiz do mesmo sempre já descentrado em relação a si próprio, que não é em momento algum possível de ser considerado sob a figura de uma plenitude autônoma (idem).

Num outro texto (1997), o mesmo autor afirma ainda que

O interdiscurso consiste em um processo de reconfiguração incessante no qual uma formação discursiva é levada (...) a incorporar elementos pré-construídos, produzidos fora dela, com eles provocando sua redefinição e redirecionamento, suscitando, igualmente, o chamado de seus próprios elementos para organizar sua repetição, mas também provocando, eventualmente, o apagamento, o esquecimento ou mesmo a denegação de determinados elementos.

Podemos esperar a revelação do Outro³ independente de qualquer forma de alteridade marcada. É possível pensar na presença de uma alteridade a partir de um “eu do qual o enunciador discursivo deveria constantemente separar-se”, o que seria de alguma forma o “*interdito*” de um discurso, ou seja, a zona entre o “dizível legítimo” e o “dizível errado”. Esse dizível legítimo seria de alguma forma controlado pelas formações discursivas, conceito que emerge de uma trilogia denominada “*universo discursivo*”; “*campo discursivo*”; “*espaço discursivo*”.

O termo “*universo discursivo*”, para Maingueneau (op.cit.), consiste no “*conjunto de formações discursivas de todos os tipos que co-existem, ou melhor, interagem em uma conjuntura*”; já “*campo discursivo*” seria definido como “*um conjunto de formações discursivas que se encontram em relação de concorrência, em sentido amplo, e se delimitam, pois, por uma posição enunciativa em uma dada região*”; o termo “*espaço discursivo*” delimitaria “*um subconjunto do campo discursivo, ligando, pelo menos duas formações discursivas que, supõe-se mantêm relações privilegiadas, cruciais para a compreensão dos discursos considerados*” (p. 116-117).

Maingueneau (2005) não considera o discurso como um conjunto de textos, mas como uma prática discursiva. Para ele, prática discursiva deve ser entendida numa relação de imbricação entre a formação discursiva e a comunidade que a produz e a difunde. Devemos ver este conceito como “*uma forma de ação, sobre o mundo, produzida, fundamentalmente, nas relações de força social*”. Não há, no conceito de prática discursiva uma relação de exterioridade entre o funcionamento do grupo e de seu discurso, e não podemos dizer, por

³ Em *Gênese dos Discursos*, Maingueneau chama a atenção para não se confundir esse “Outro” com maiúscula, com seu homônimo lacanianiano. O autor usa esse artifício por falta de um termo melhor. Segundo ele, nas ciências humanas não é um homônimo que vai fazer a grande diferença.

exemplo, que o grupo gera um discurso do exterior, mas tal conceito articula as faces social e textual do discurso.

Além do mais, o conceito de comunidade discursiva “não deve ser entendido como de forma excessivamente restrita, ela não remete unicamente aos grupos (instituições e relações entre agentes), mas também a tudo que estes grupos implicam no plano da organização material e modo de vida” (MAINGUENEAU, 1997: 56).

Mais ainda, os grupos visados aqui são aqueles que existem unicamente por e na enunciação, na gestão destes textos e não os que encontram sua razão de ser em outro lugar.

De acordo com o autor mencionado no parágrafo anterior, o termo “prática discursiva” pode ter as mesmas zonas de emprego que discurso, no entanto, quando dizemos prática discursiva ao invés de discurso, efetuamos um ato de posicionamento teórico: considera o discurso como uma ação sobre o mundo. Nessa perspectiva, a formação discursiva é pensada como conteúdo, como modo de organização dos homens e como rede específica de circulação dos enunciados (MAINGUENEAU & CHARANDEAU, op.cit).

Acontece que a heterogeneidade de um discurso, por ser polêmica, não é tão facilmente distinta. Em *Gênese do Discurso* (2005), seu autor, retomando Jacqueline Authier-Revuz, diz que há duas formas de heterogeneidade: a constitutiva e a mostrada. Segundo ele, a mostrada pode ser perfeitamente apreendida, mas a constitutiva não deixa marcas visíveis. A palavra e os enunciados estão tão intimamente ligados que não podem ser apreendidos por meio de uma simples abordagem.

Em *Novas Tendências em Análise do Discurso* (1997), o mesmo autor considera o estudo do léxico importante, embora não seja crucial. Para ele, a identificação das formações discursivas passa freqüentemente pela descoberta das palavras características, “objetos de amor ou de ódio”. E acrescenta ainda que, por mais que o analista afirme não ser a unidade lexical o essencial, mas as proposições e, além delas, o texto no qual ela intervém, nem por isso esta unidade perde seu estado singular.

b) O dialogismo

O termo dialogismo é cunhado por Bakhtin e desenvolvido quando o autor dirige suas críticas ao *objetivismo abstrato* e ao *subjetivismo idealista*. A primeira se interessa por formas lingüísticas em si mesmas, independentes dos sujeitos que a enunciam e de suas condições de enunciação; a outra entendeu a linguagem como um fenômeno lingüístico

enquanto criação individual, tradução de um conteúdo pessoal processado no interior da mente. Para aquele, toda linguagem é, pela sua natureza dialógica, uma dupla orientação. Primeiro, pelo fato de toda fala procurar um destinatário. Ao enunciar, o enunciador instala um diálogo com o discurso do receptor, compreendido este não como mero decodificador, mas como elemento ativo, ao qual o primeiro atribui a imagem de um contradiscurso. Em segundo lugar, pelo fato de todo ato lingüístico ser um diálogo com outros discursos.

Um enunciado vivo, significativamente surgido (...) não pode deixar de tocar em milhares de fios dialógicos vivos, tecidos pela consciência sócio-ideológica (...). é dele que o enunciado saiu: ele é como uma continuação, uma réplica. (Bakhtin, 2006)

Esses fios vivos são os “outros discursos” ou o discurso do *Outro*, que tem lugar não ao lado, mas tece, polifonicamente, num jogo de várias vozes cruzadas, complementares, concorrentes e contraditórias, o *Mesmo*, o interdiscurso, o que faz da heterogeneidade um princípio constitutivo essencial da própria natureza da linguagem. A verdadeira essência da língua, segundo o autor, não estaria nem na imanência de um sistema abstrato nem na mente dos falantes, mas na interação verbal, e a unidade de estudo apropriada seria o enunciado. Este, na verdade, é um elo de cadeia verbal, uma resposta a enunciados anteriores e, ao mesmo tempo, algo que terá como respostas enunciados posteriores a eles e que já estão, de certo modo, previstos na sua produção. Há, portanto, um diálogo nesta cadeia verbal, que não pode, conseqüentemente, ser tomado fora de uma dimensão histórica, de um contexto imediato e de um contexto social mais amplo. O dialogismo é um princípio constitutivo e deve-se, primeiramente, ao caráter ideológico do signo advogado pelo lingüista russo. Segundo ele, toda palavra é marcada pelos contextos nos quais ela foi usada, sendo, portanto, habitada por pontos de vista de outrem. Conseqüentemente, seu significado nunca é acabado, mas re-elaborado a cada uso.

Sendo assim, há um movimento bastante complexo na compreensão de enunciados. Neles está envolvida a compreensão dos contextos específicos em que os enunciados são produzidos e as ideologias que se materializam através da linguagem, de modo que, segundo o autor, “não são palavras que pronunciamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006). O dialogismo, tal como Bakhtin o “constrói”, está profundamente atravessado por uma concepção marxista de ideologia. Dessa forma, de acordo com o autor, “a vida social e o devir histórico criam no interior de uma língua nacional, abstratamente única, diversos mundos concretos, perspectivas literárias, ideológicas e

sociais”. Somente o Adão mítico, abordando com sua primeira palavra um mundo ainda não questionado, poderia ter escapado à orientação dialógica inevitável com o já-dito da palavra do outro.

Bakhtin inscreve sua pesquisa no campo das práticas significantes literárias: embora a meta ou *translingüística* que ele tenta elaborar questione a língua estruturalmente conceituada, ele não tenciona ocupar o terreno da lingüística. No entanto, autores reconhecem que é muito fácil “puxar” Bakhtin em direções muito diferentes. Tal fenômeno não surpreende, se observarmos que, com um horizonte não propriamente lingüístico, essa reflexão multiforme sobre o dialogismo atravesse campos que dizem respeito à Análise do Discurso, às teorias da enunciação, à sociolingüística, à pragmática etc.

Da teoria de Bakhtin, depreendemos que a comunicação só existe na reciprocidade do diálogo, entendido como um princípio filosófico de conduta da pessoa em situação de conversação, seja verbal ou por meio de ações, ou através de silêncio. Disto inferimos que diálogo é entendido como unidade mínima da língua e não necessariamente como conversa entre duas pessoas; a fala é essencialmente dialógica e a dialogia é constitutiva da linguagem. Esse entendimento de diálogo tem a ver com a concepção de comunicação: sentido antropológico de processo pelo qual o homem se constitui enquanto consciência no auto-reconhecimento e pelo reconhecimento do outro, numa relação de alteridade – o eu se constitui pelo reconhecimento do tu. O sujeito constitui-se na relação de intersubjetividade que precede a própria subjetividade. O “outro” desempenha um papel fundamental – o ser humano é inconcebível fora das relações que o ligam ao outro; a palavra não é monológica, mas plurivalente.

É a partir dessa concepção de enunciação que o autor desenvolve seus estudos sobre a polifonia. Embora essa idéia esteja muito mais relacionada aos estudos sobre a criação poética, aponta para um descentramento do sujeito e é possível compreendermos que uma enunciação polifônica pode materializar um embate entre diferentes relações de forças que se estabelecem e podem ser apreendidas no funcionamento do discurso. É a partir da introdução do conceito de polifonia de Bakhtin na AD que autores como Authier-Revuz e Maingueneau aprofundam seus estudos sobre a heterogeneidade discursiva.

c) A noção de posicionamento

O termo **posicionamento** trata de uma categoria de base da Análise do Discurso, excepcionalmente na perspectiva de Maingueneau (2001). De acordo com o autor, este

mesmo termo pode ser entendido em dois eixos principais: numa acepção pouco específica, designa apenas o fato de, pelo uso de tal palavra, tal vocabulário, tal registro, o enunciador indicar sua posição num determinado espaço conflituoso; numa acepção mais específica, a que nos interessa mais precisamente, ou conforme o autor acima, numa identidade enunciativa forte, o autor designar um lugar de produção enunciativa bem específica. O termo designa, ao mesmo tempo, as operações pelas quais uma identidade enunciativa se instaura e se conserva num campo discursivo e essa própria identidade. Dessa forma, as operações que instauram a identidade podem ser identificadas, também, como tomada de posição. Por exemplo, o investimento num gênero, num modo de citar, a escolha de conteúdos, entre outros.

N’*O contexto da obra literária* (2001), Maingueneau relaciona a noção de **posicionamento** à de **gênero discursivo**. O autor ressalta a importância do gênero e afirma que este não é somente um procedimento para a transmissão de conteúdo, mas um dispositivo de comunicação.

De acordo com Costa (2001), o estabelecimento de posicionamentos é uma característica básica de toda prática enunciativa; noutras palavras, a inserção de sujeitos em um percurso anterior ou a fundação de um percurso novo no interior de um espaço conflitual. Neste trabalho, consideramos o termo como a tomada de posição de um enunciador cuja referência incidirá mais diretamente a uma heterogeneidade campo-discursiva do que a uma identidade social ou ideológica, entendendo posicionamento não restrito somente às operações lingüísticas, mas a outras operações tomadas como identidade enunciativa.

Talvez por isso, diz Maingueneau, a noção de posicionamento conheça um crescente sucesso correlativamente à diminuição da preferência por “formação discursiva”, percebida, talvez, como muito próximo do domínio sócio-político.

Conforme mencionado anteriormente, o termo posicionamento implica numa comunidade discursiva, também já definida. Ritos e normas são compartilhados por autores, discípulos, críticos e vulgarizadores, enfim. São estes que produzem, reproduzem, consomem e fazem circular os discursos. Os enunciadores dos discursos constituintes (caso em que pretendemos incluir o discurso *literomusical*) são inscritos numa rede que só existe na e pela enunciação dos textos. Inscrever-se implica associar-se a modelos de posicionamentos e, em última instância, à fonte fundante do discurso. É abrir-se à possibilidade de ser citado e reatualizado. Entendemos posicionamento como referência a uma heterogeneidade campo-discursiva. Essa capacidade do discurso de se reatualizar é também dos posicionamentos, já que a identidade enunciativa não é fechada e cristalizada: ela se conserva por meio do

interdiscurso, por um trabalho incessante de reconfiguração. (MAINGUENEAU & CHARANDEAU, 2006).

O posicionamento dos *forrozeiros*, sistematizado por Costa (2001) como “*agrupamento em torno de gêneros musicais*”, não apresenta dados empíricos suficientemente exaustivos, por isso consideramos esta a oportunidade de uma primeira abordagem sobre este posicionamento numa perspectiva analítico-discursiva, considerando-o como uma tomada de posição de uma determinada comunidade discursiva em termos mais específicos, ou seja, como uma tomada de posição dentro de um campo discursivo, a saber, *literomusical*.

Entendemos que, analisando o investimento ético do posicionamento dos *forrozeiros*, estamos contribuindo diretamente para a efetivação do discurso *literomusical*, visto que nos situamos no âmbito da comunidade discursiva que produz o discurso (críticos, analíticos etc.) e para uma acepção (que nos interessa mais diretamente) do termo posicionamento, qual seja, a que o entende como uma identidade enunciativa, construída no interdiscurso, que aponta para um lugar uma posição específica num campo discursivo (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, idem)

Costa (2001) acentua que os *forrozeiros* investem, em linhas gerais, no etos de um *sertanejo idealizado* de temperamento ao mesmo tempo eufórico e melancólico. A habilidade é considerada uma das principais qualidades desse sujeito. Habilidade para exercer a prática da montaria e da vaquejada, ou habilidade corporal para dominar instrumentos musicais, como a sanfona (por ex.), ou dominar as mais diversas modalidades de dança forrozeira. Percebemos, além da dualidade (euforia x melancolia), certa dubiedade como uma característica que remete à dificuldade de definir de uma vez por todas o etos desse sertanejo nordestino. Mais ainda, esse mesmo autor, citando Dreyfus (1996), diz que o baião é o principal gênero da nossa música popular depois do samba. No entanto, uma gama de outros gêneros folclóricos nordestinos foi fundamental enquanto referência identitária de uma enorme população dispersada pela necessidade de abandonar seus lares de origem para tentar melhores condições de vida no sul do país. Esses gêneros se urbanizaram e adquiriram maior estabilidade e formalidade.

Ora, o posicionamento que Costa denominou de *forrozeiros* se constituiu a partir dessa diversidade genérica. Esses mesmos gêneros folclóricos, desde sua origem, estão associados à dança, aos ritos religiosos, às procissões ou até mesmo às lutas, como a capoeira, por ex., e assimilaram sua sonoridade diretamente da expressão corporal e da elaboração cênica.

d) A estrutura enunciativa

d.1) A cena enunciativa

Segundo Maingueneau (2005), “um texto não é um conjunto de signos inertes, mas o rastro deixado por um discurso em que a fala é encenada”. Ora, um texto (materializado num gênero discursivo) é envolvido simultaneamente em três cenas: a **cena englobante** (corresponde ao tipo de discurso); a **cena genérica** (corresponde ao gênero de discursos particulares) e por fim a cenografia. As duas primeiras “cenas” definem conjuntamente o que poderíamos chamar de quadro cênico do texto, em que é definido o espaço estável. Vejamos mais detalhadamente a última “cena”, ou a cenografia.

A **cenografia** não é simplesmente um quadro, um cenário como se o discurso aparecesse inesperadamente no interior de um espaço já construído e independente dele; é a enunciação que, por seu desdobramento, esforça-se para constituir progressivamente o seu dispositivo de fala. Logo no início, a fala supõe uma situação de enunciação que, na realidade, vai sendo validada progressivamente por intermédio da própria enunciação.

d.1.1) O investimento em uma corporalidade (ethos).

Uma forma de o discurso se instituir seria a extensão da enunciação ao co-enunciador, o que implicaria numa *vocalidade*, um tom de voz que atestaria o “dito”. Dizer é preciso, mas não basta, é preciso “mostrar-se” (voz, gestos, modo de vestir, movimentar-se socialmente). O texto para se constituir precisa constituir-se como corpo: *um jeito de habitar os espaços sociais*.

As *representações* construídas pelo co-enunciador (a partir de indícios de várias ordens fornecidos pelo texto) desempenham o papel de *fiador* (atesta a legitimidade do “dito”) por possuir um *caráter* e uma *corporalidade*. É uma construção imaginária social acerca do corpo. O *ethos* suscita uma dimensão *analógica* da comunicação: ao se dizer algo se imita esse dizer no movimento mesmo da enunciação.

A partir da instância enunciativa, estabelecem-se os protagonistas (discursivos) da interação lingüística: o enunciador (eu) e o co-enunciador (tu). Esta consiste numa estratégia do discurso para legitimar o seu dizer. Ao enunciador implica uma voz que atesta o “dito”, e ao habitar dos espaços sociais do discurso atribuímos uma posição institucional e marcamos sua relação com o saber, o dizer e o mostrar-se.

O *ethos* (MAINGUENEAU, 1997) não se relaciona somente à voz, mas também ao tom. Este se relaciona tanto ao falado quanto ao escrito. Por ser discursivo, a noção de *ethos* se relaciona ao imaginário do corpo que a atividade da palavra implica.

Nenhum texto se destina à contemplação, é enunciação estendida a um co-enunciador que é necessário mobilizar para fazê-lo aderir a certo “universo” de sentido. Não se trata, no entanto, de considerar o escrito/dito como o “vestígio” ou o “pálido reflexo de uma oralidade primeira”, pois, como já mencionado, “não se trata de apreender a gênese, mas a maneira como a cenografia gere sua vocalidade, sua relação inelutável com a voz” (MAINGUENEAU, op.cit.).

É importante não confundir a instância que assume o tom de uma enunciação com o autor efetivo da obra. Trata-se de representações do enunciador recriadas pelo co-enunciador.

De acordo com Charadeau & Maingueneau (op. cit.), o termo representações, em AD, inspirado nas proposições do filósofo e semiólogo Marim (1993), assume três funções sociais: de “representação coletiva”, que organiza os esquemas de classificação, de ações e de julgamentos; de “exibição” do ser social por meio dos rituais, estilização de vida e signos simbólicos que os tornam visíveis; e de “representação”, uma forma de encarnação, em um representante de uma identidade coletiva. São exatamente essas representações que desempenham o papel de fiador que se encarrega da responsabilidade do enunciado. A elas, também, o co-enunciador confere um caráter (feixe de traços psicológicos do enunciador, em função do seu modo de dizer) e uma *corporalidade* (uma compleição corporal, inseparável de uma maneira de se vestir e se movimentar no espaço social).

É importante chamar a atenção para o fato de não considerarmos aqui a *characterologia*, mas estereótipos (valorizados ou não) que circulam numa cultura determinada, nem o corpo em sua presença plena, mas uma espécie de “fantasma” induzido pelo destinatário.

Sendo os elementos do *ethos* integrados à discursividade, esta passa a ser indissociável da forma pela qual “toma corpo”. A partir disso, o co-enunciador assimila, ou “*incorpora*”, esquemas que definem uma maneira de habitar o mundo e a sociedade, aderindo, dessa maneira, à comunidade imaginária que comunga a adesão de um mesmo discurso. Apelando-se para a etimologia, podemos usar essa “incorporação” em três registros indissociáveis:

- a enunciação da obra confere uma *corporalidade* ao fiador, *dá-lhe corpo*;
- o co-enunciador incorpora e assimila, desse modo, um conjunto de esquemas que correspondem a uma maneira específica de relacionar-se com o mundo, habitando o próprio corpo;
- essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um corpo, o da comunidade imaginária, que comunga no amor de uma mesma obra. (MAINGUENEAU, 2001).

A origem do conceito de *ethos* remonta à retórica antiga. Nela, este era compreendido como “*as propriedades que os oradores se conferem implicitamente através de sua maneira de dizer: não o que dizem explicitamente de si próprios, mas a personalidade que mostram através de sua maneira de se exprimir*” (MAINGUENEAU, idem). Dessa forma, este procedimento seria muito mais uma retórica da prova, do raciocínio e da argumentação persuasiva. O *ethos* retórico estava relacionado ao texto falado; na AD está tanto ao falado quanto ao escrito.

Na canção, o *ethos* pode ser identificado nas duas semioses que a compõem: letra e melodia e na própria voz do cantor. Em nossa pesquisa, pretendemos ampliar essa identificação para além das semioses constitutivas da canção e da voz do cantor. Estamos considerando extensão do *ethos* as imagens (antecipações) que o enunciador faz do(s) co-enunciador (es); estas são tributárias daquelas. Além disso, há as imagens construídas e projetadas num terceiro. Nesta pesquisa, estamos considerando “*ethos* projetado” num terceiro as imagens femininas valorizadas emergentes nas canções, por exemplo, *Rosinha*, *Sebastiana*, *Ana Rosa*, *Creuza Morena*, *Karolina* etc, e a cada uma se refere em particular. Este gesto faz referência, na enunciação, a estereótipos ancorados num mundo ético (MAINGUENEAU, 2005) e (COSTA, 2005). Trabalhar com as categorias homem/mulher é operar uma seção da realidade do sujeito histórico (ser humano), pois ambas as categorias referem-se a uma dada realidade social, histórica e cultural. Homem/mulher, relação fundamental, cria-se na história, no agir e nas condições dadas pela história que os homens e as mulheres alteram com sua ação. Neste sentido, o criador na Música Popular Brasileira, sujeito, é inscrito numa realidade histórica e cultural, numa dada estrutura de classes, à qual corresponde uma dada divisão de trabalho social e sexual. A mulher na Música Popular Brasileira é, pois, enquanto categoria, uma objetivação simbólica, cultural e, portanto, histórica, que se faz ao longo do processo de transformação social, assim como o homem, de quem é feita complemento. Ambos estão submetidos às mesmas condições sociais.

A noção de estereótipo

Para a AD, o estereótipo é uma construção de leitura emergente somente no momento em que um alocutário recupera, no discurso, elementos espalhados e lacunares, para reconstruí-lo em função de um modelo cultural pré-existente. Dessa forma, depende do cálculo interpretativo do alocutário e de seu conhecimento enciclopédico. Para Pêcheux, o estereótipo se relaciona ao pré-construído, aparecendo como aquilo que permite naturalizar o discurso. Por outro lado, esse fenômeno está ligado ao dialogismo generalizado, que foi colocado em evidência por Bakhtin: *“todo enunciado retoma e corresponde necessariamente à palavra do outro que está inscrita nele.”* Por isso, o enunciado se constrói sobre o já-dito, o já-pensado que ele modula, e o locutor não pode se comunicar e agir sobre os alocutários sem se apoiar em estereótipo, representações ou crenças familiares.

Além dessa conceitualização da AD sobre estereótipo, estamos considerando, ainda, conhecimentos advindos da psicologia social dos estereótipos, ou seja, aspectos referentes à caracterização deles (consenso, homogeneidade, elementos descritivos e avaliativos), formação, desenvolvimento e mudanças dos estereótipos na perspectiva de Pereira (2002).

d.1.2.) O investimento cenográfico

O discurso implica um conjunto de coordenadas que servem de referência direta ou indireta à enunciação. Em outras palavras, os protagonistas da enunciação (enunciador e co-enunciador) são um lugar e um momento dela, através dos quais se configura um mundo que, pelo seu próprio desdobramento, valida o discurso. A cenografia é uma construção discursiva que define essas posições: *“é o efeito da cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que, em troca, deve validar através de sua própria enunciação”*. (MAINGUENEAU, 2000).

A cenografia, ou situação de enunciação, não pode ser entendida como as condições empíricas de um enunciado (tal discurso foi produzido no decorrer de tal (is) período (s), em tal (is) lugar (es), por tal (is) indivíduo (s)), já que não convém apreender os discursos em sua gênese, mas como dispositivo de comunicação. Não se pode reduzir também a situação de enunciação à data e ao local de publicação, pois permaneceríamos, ainda, fora do ato de comunicação discursivo. O que pretendemos com a cenografia é ter acesso à

situação através da qual um *discurso* coloca *sua* enunciação, a que a torna legítima e que ela legítima. (MAINGUENEAU, 1997).

Assim como o posicionamento, a cenografia mantém uma relação muito próxima com o gênero discursivo, afinal é exatamente como ritual discursivo instituído por um gênero que o co-enunciador se depara, e não com o discurso diretamente. Dependendo do gênero, pode haver uma maior ou menor abertura à variação de cenografias. Alguns gêneros não são suscetíveis de variação, é o caso da lista telefônica, das bulas de remédio, entre outras. O anúncio é um gênero de plasticidade particularmente interessante: em alguns casos chega-se a confundir com o próprio suporte. Noutros casos, há gêneros que, por natureza, exigem a escolha de cenografias variadas, é o caso dos literários e do gênero canção, no qual incluímos essa pesquisa. Aliás, é a uma trilogia que Maingueneau relaciona a cenografia, ou mais precisamente a uma cena englobante (discurso) e a uma cena genérica (gênero discursivo).

Alguns enunciados são construídos a partir de cenografias validadas, ou seja, de cenas que são bastante familiares ao público aos quais os enunciados se destinam. Trata-se de modelos que podem ser valorizados ou rejeitados pela memória coletiva.

O termo “cena”, na verdade, adentra a Análise do Discurso advindo da pragmática, ao que esta diz que a “língua comporta a título irredutível, todo um catálogo de relações inter-humanas, toda uma panóplia de papéis que o locutor pode escolher para si e impor ao destinatário” (DUCROT, 1972b, apud MAINGUENEAU, 2006). A cena de fala não pode, nesse caso, ser percebida como um simples quadro ou uma decoração. Para se pensar na cenografia como investimento de um discurso para se tornar legítimo, devemos lembrar que este não sobrevém a um espaço já construído e independente de si, mas a cena de fala é constitutiva do próprio discurso.

d.1.3) O investimento em um código de linguagem

Com pretensões de constituir para si o papel de discursos fundadores, os *discursos constituintes* lançam mão de um *código de linguagem* que seria muito mais um meio de legitimar-se.

O próprio conceito do termo “código” já nos transmite uma noção de “*espaço de confrontação*”, de prescrição, de escolha. Maingueneau (1997) diz que um discurso não é situado num gênero mais do que é situado numa língua, mas a maneira como aquele a gere faz parte do sentido da obra. Ora, os discursos não são confrontados com a língua, mas com uma

interação de línguas e de usos. Noutras palavras, com aquilo que poderíamos chamar de *interlíngua*, entendida como ‘as relações, numa dada conjuntura, entre as variedades da mesma língua, mas também entre essa língua e as outras passadas ou contemporâneas. O discurso negocia através da *interlíngua* um *código de linguagem* que lhe é próprio. A noção de “código”, aqui, associa estreitamente a noção de sistema de regras e de signos que permite uma comunicação à noção de código como conjunto de prescrições.

Por definição, o *código de linguagem* se mostra como a maneira como é necessário enunciar, pois é a única conforme o universo que ela instaura e a única reconhecida (pois ligada à fonte legitimadora) pela comunidade, porque define um posicionamento. (MAINGUENEAU, *idem*).

Podemos encarar a *interlíngua* sob dois aspectos: na relação com as “outras” línguas, entendendo “outras” como a coexistência de fragmentos de diversas línguas estrangeiras à língua em que a obra é enunciada, *plurilingüismo externo*; e o *plurilingüismo interno* (*pluriglossia*), ou seja, uma relação com a diversidade de uma mesma língua. Essa variedade pode ser de ordem geográfica (dialetos, regionalismos etc.), estratificação social (popular, aristocrática), situacional (médica, jurídica) e níveis de língua (familiar oratória).

O conceito de *plurilingüismo*, retomado de maneira mais restrita por Maingueneau, é bastante amplo e vem da obra do autor russo Mikhail Bakhtin, que o desenvolve quando discute diferenças estilísticas entre o discurso no romance e o discurso na poesia.

1.1.3. O discurso literomusical

a) Especificidades do gênero canção

Algumas considerações a respeito do gênero canção devem ser mencionadas. Para tanto, consideramos os trabalhos de Tatit (1997, 2002) e COSTA (2001).

No primeiro capítulo, Tatit (2002) se refere ao que chama de “dicção do cancionista”. O autor mostra a relação embricativa entre texto e melodia, duas semioses que compõem essencialmente o gênero canção. Ele compara o cancionista a um malabarista cujo empenho é voltado para o equilíbrio entre texto e melodia, para engatar e desengatar significados e equilibrar a tensão entre uma força de continuidade (a melodia) e uma força de segmentação (fonemas, palavras, frases, narrativas). Segundo Tatit, *o texto verbal recupera*

apenas uma parte (grifo nosso) (a menos pessoal) da experiência pessoal traduzida em uma canção.

Ainda neste trabalho, o autor aplica as categorias da Semiótica Discursiva à canção, caracterizando três processos possíveis de articulação entre letra e melodia: a *figurativização*, a *passionalização* e a *tematização*.

O primeiro processo consiste em aproximar canto de fala, através da entoação que produz um efeito de naturalidade. Esse tipo de programação de melodia sugere ao ouvinte verdadeiras cenas. Exemplo de tal processo seriam versões originais de algumas canções gravadas por Luiz Gonzaga (exemplos de nosso *corpus*), como “Respeita Januário”, na qual faz uma verdadeira descrição oral de sua volta ao sertão; e as canções “O Jumento É Nosso Irmão” e “Samarica Parteira”. Nestas últimas, não sabemos ao certo em que ponto começa a canção e termina a fala e vice-versa. O tom de naturalidade do diálogo é enfatizado pela melodia, através da qual canto e fala são aproximados.

Na passionalização, prolongamento de vogais remete para o /ser/, desviando a atenção para um estado psíquico, para uma vivência introspectiva. É o caso das canções que tratam de desunião amorosa, de sentimento de falta. Na obra de Luiz Gonzaga, canções como “A Morte do Vaqueiro” e “Légua Tirana” nos podem dar exemplos disso.

Por fim, a tematização, que trabalha com a segmentação, nos ataques consonantais, investindo-se no /fazer/. Esse trabalho sonoro é propício, segundo o autor, à construção de personagens e de valores-objetos à materialização de uma idéia.

Em outro trabalho, Tatit (1997:87) trata de como a canção é produzida a partir de duas linguagens, a musical e a natural (verbal). Desse modo, ao estudarmos a canção, entramos numa “área nebulosa”, em que as linguagens não são nem totalmente “naturais” nem totalmente “artificiais” e precisam das duas esferas para produzir sentido. A linguagem oral é marcada, segundo o autor, por uma estabilidade lingüístico-gramatical e por uma instabilidade musical entoativa. Essa *interinidade* oral produz a sensação essencial para que aconteça uma conexão com o ouvinte: a de que o que está sendo dito, está sendo dito de maneira envolvida aqui e agora.

Já a forma musical é o que confere ao que Tatit chama de *perenidade estética* à canção. É a forma musical que regula a expressão sonora, perenizando, assim, a canção. O sentido seria construído com essas duas instâncias.

Além dessas duas semioses que compõem o gênero (letra e melodia), Costa (2001), tomando a produção *literomusical* brasileira enquanto prática discursiva, propõe levar em conta uma interdiscursividade (que seria constitutiva) entre diversos planos da canção: as linguagens verbal, musical, cenográfica, pictórica e escrita. Baseado nesta idéia de semiose constitutiva, o autor fala da categoria de *gesto enunciativo*, que seria “o ato complexo de mobilizar competências semióticas (inclusive a verbal) no sentido de realizar intentos expressivos, comunicativos e interativos”.

Em nosso trabalho, procuraremos abranger, quando se fizer necessário, o movimento intersemiótico entre as linguagens verbal, musical, escrita e pictórica (as duas últimas no caso dos encartes e CDs) quando da análise das canções.

b) O discurso *literomusical* brasileiro

Em sua tese sobre as pretensões constituintes do discurso *literomusical* brasileiro, Costa (2001) propõe que o forte parentesco entre canção e poesia literária possa ser considerado como uma das justificativas para tal. Há, segundo o autor, um forte consenso em torno de uma lista básica de nomes de *arquienunciadores* que são, por vezes, mencionados com elogios (Rita Lee, Pixinguinha, Dorival Caimmy), homenageados (Nana Caimmy, Tim Maia, Hermeto Paschoal), citados etc. As escolhas das canções, pelos intérpretes, nunca são aleatórias e representam a *inscrição* em uma *memória discursiva* (construção de um *archéion*). Ainda neste sentido, há autores que compõem, cantam e escrevem sobre a música, é o caso de Caetano Veloso, com o livro “Verdade Tropical”.

Em suas pretensões constituintes, aquele discurso lança mão de dois modos principais de atividade metadiscursiva: função *autoconstituente*, ou seja, a decantação do poder encantatório da canção e a argumentação, enfatizando o valor da prática *literomusical* ou de elementos dela. Como prova disso, temos letras legitimando gêneros musicais como “Frevo Diabo”, “O Fole Roncou”, “Som Conquistador”, entre outras. Há, ainda, letras fundando novas propostas, polemizando a condição da prática discursiva etc.; e função *heteroconstituente*, como canções que discutem os atos e os comportamentos sociais, a música popular (e a própria atividade de musicar), relacionamentos amorosos e sexuais, relações de trabalho, amizade, meio-ambiente, paz, enfim. Pretende interferir sobre todos esses fatos sociais e ainda psicológicos. Ainda de acordo com o autor, este discurso está ligado a mais de uma fonte legitimadora, que se apresentam figuradas sob a forma de várias entidades. A mais comum seria a “Energia”, como referência à materialidade da própria música. Outra fonte

legitimante seria a “Expressividade”, ou seja, “*um poder especial de expressar que escaparia a outras práticas discursivas*”. (COSTA, 2001: 260-262).

O mesmo autor menciona, no entanto, não ser a perspectiva analítico-discursiva (de todas, talvez a mais “jovem”) a única abordagem sobre a Música Popular Brasileira. Há pelo menos sete tipos de trabalhos, a saber: historiografia, resenha jornalística, exegese literária, análises histórico-sócio-antropológicas, trabalho de catalogação, análise semiótica e análise textual.

Costa esboça o perfil lingüístico-discursivo da produção musical brasileira numa diversidade de posicionamentos que, segundo ele, não se esgotam nessa diversidade. Estes se organizam em movimentos estético-ideológicos (Bossa Nova, Canção de Protesto, Tropicalismo); agrupamentos de caráter regional (os mineiros do Clube da Esquina, Pessoal do Ceará); agrupamentos em torno de temática (canção catingueira, canção romântica); agrupamentos em torno do gênero (sambistas e *forrozeiros*); e agrupamentos em torno de valores relativos à tradição (canção pop, MPB). Segundo o autor, é freqüente os agentes da Música Popular Brasileira não se deixarem rotular. E mais freqüente ainda é que cantores e compositores transitem por vários posicionamentos, ao longo de sua carreira, ou ainda que um único cantor faça parte, ao mesmo tempo, de vários posicionamentos. A nós interessa mais precisamente a descrição geral do posicionamento dos *forrozeiros*.

Segundo Dreyfus (1996), citando Gilberto Gil, é o baião o principal gênero da nossa música popular depois do samba. É exatamente o baião, formalizado e difundido a partir da década de 1940 por Luiz Gonzaga (considerado *arquienunciador* fundador do posicionamento), juntamente com outros gêneros folclóricos nordestinos fundamentais, que forma a referência identitária de uma enorme população dispersada pela necessidade de abandonar seus lugares de origem para tentar uma vida com melhores condições no sul e no sudeste do país.

O posicionamento denominado “*forrozeiros*” tem como “fundadores” Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, que começam a “fazer escola”, principalmente quando a música popular brasileira começa a se tornar um gênero de massa e se generalizar pelo Brasil, num momento em que o samba começa a perder sua força enquanto símbolo musical do país.

Convém, aqui, uma ressalva: estamos adotando o termo *fórró* não como um ritmo, como bem o lembra Costa, mas uma festa popular que envolve danças de ritmos variados (baião, xote, xaxado, coco, toada, entre outra). Noutras palavras, como um complexo

genérico, sem, no entanto, estarmos alheio ao seu desdobramento em modalidades derivadas ou adjetivas, como forró universitário, forró pé-de-serra, forrok etc. Notemos que aqueles subgêneros, como no posicionamento dos sambistas, são os únicos adotados pelos membros da comunidade discursiva.

É com esse olhar que tomaremos os representantes Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, considerando-os *arquienunciadores* “fundadores” do posicionamento e compreendendo que ambos representam, dentro de uma heterogeneidade discursiva, a marca de uma identidade enunciativa (a dos *forrozeiros*) em sua dimensão mais singular. De acordo com Dreyfus (*idem*), Gonzaga não se furtava a ironizar sobre a “dose de samba que o pandeirista colocou, conscientemente, nos ritmos nordestinos”. Todavia, não deixava de reconhecer o talento de Jackson.

O terceiro nome selecionado para compor nossa tríade identitária, Dominginhos, é considerado continuador (herdeiro) de Luiz Gonzaga e, ao mesmo tempo, sintetiza nas harmonias de sua sanfona a herança musical de Jackson do Pandeiro.

Muitos outros cantores e compositores passaram a adotar o modelo e a dar continuidade à prática discursiva desse posicionamento: Sivuca, Nando Cordel, Anastácia, Trio Nordestino, Marinês e sua gente, Flávio José, Waldonys, Cascabulho e muitos outros. Alguns cantores são considerados simpatizantes: Elba e Zé Ramalho, Amelinha, Luiz Gonzaga Jr., Geraldo Azevedo, Moraes Moreira etc.

Como este posicionamento se define a partir do ritmo, é uma forte preferência investir na tensão temática, no apelo somático irresistível. Mesmo quando investe na tensão passional, fica claro que ele se dá em ambiente de baile (forró). A concepção camerística do forró: triângulo, sanfona, zabumba (formação de base) não se sustentou por muito tempo. Outros instrumentos, como violão, baixo elétrico, pandeiro e bateria, também fazem parte da composição sonora do posicionamento.

No plano verbal, verificamos em suas letras (COSTA, 2001) um esforço na legitimação de uma cenografia legitimada referente à paisagem humana e natural do sertão nordestino. Dois efeitos surgem: cativar o imaginário da população nordestina imigrante, residente no sul, e diminuir o preconceito urbano contra a música considerada “caipira”, de origem rural.

A referência ao “paraíso perdido” do sertão nordestino consiste num gesto enunciativo do posicionamento e na preocupação interlingüística, procurando, na maioria das vezes, retratar o dialeto do sertanejo.

O posicionamento dos *forrozeiros* investe fortemente num *ethos* de um sertanejo nordestino idealizado, dotado de “grande habilidade corporal, seja para manusear um instrumento como a sanfona, ou dominar as modalidades de danças *forrozeiras*, ou, ainda, exercer práticas como a vaquejada e a montaria” (COSTA, idem). Este mesmo *ethos* é, por outro lado, resistente moral e fisicamente e cultiva a própria cultura.

Outro gesto bastante comum e identitário do posicionamento é a vida viajeira que o dispersa aos lugares de difusão e pré-difusão; rádio e outros meios fonográficos não são suficientes: é preciso andar pelo país divulgando suas canções, prática retratada em inúmeras delas. No entanto, mesmo longe da terra, consegue se firmar e manter o cultivo às coisas da terra. Em nosso trabalho, procuraremos abranger, quando se fizer necessário, o movimento intersemiótico entre as linguagens verbal, musical e escrita quando da análise das canções.

1.1.4 Intertextualidade e interdiscursividade

Conceitos como o de intertextualidade, por exemplo, são de grande importância para uma pesquisa como esta. No entanto, como nosso propósito é a apreensão estereotípica feminina a partir do olhar masculino do posicionamento dos *forrozeiros*, estamos mais interessados nas relações interdiscursivas, às quais passarão a ser contempladas mais adiante. No referente à intertextualidade, a nós interessa, nesse momento, fazer uma breve exposição de alguns conceitos.

Costa (2001) reelabora o conceito de intertextualidade, a partir da proposta de Nathalie Piégay-Grós (1996). Esta autora propõe uma noção intermediária entre os conceitos de Julia Cristeva – que toma a intertextualidade como algo constitutivo – e o conceito de Gérard Genette, que reduz o fenômeno a um dos tipos de transtextualidade que ele designa. Para Piégay-Grós, a intertextualidade deve ser vista como “*estratégias de escrita deliberada*”, ou seja, são formas de presentificar outros textos que resultam em certos efeitos de sentidos, como, por exemplo, buscar o cômico e o satírico quando se faz uma paródia. A autora propõe um esquema com as seguintes relações:

RELAÇÕES DE CO-PRESENÇA:

a) **citação** – ocorre quando a inserção de um texto é claramente marcada em outro através de formas tipográficas, como aspas, itálico, entre outras;

b) **referência** – consiste na remissão a outro texto sem que se transcrevam as palavras dele. Evocam-se lugares, épocas, títulos etc.;

c) **plágio** – quando uma passagem de um texto é citada em outro sem que se faça a marcação;

d) **alusão** – sem a retomada literal ou formal do texto referente; é recuperado com base na memória e na inteligência do leitor.

RELAÇÕES DE DERIVAÇÃO:

e) **paródia** – quando se toma a estrutura de um texto, modificando o assunto tratado;

f) **travestimento burlesco** – o conteúdo de outro texto é retomado e a sua estrutura ou seu estilo são deturpados;

g)- **pastiche** – consiste na imitação de um estilo: a estrutura é mantida e o conteúdo é indiferente.

A partir deste esquema, Costa elabora outro, com o qual trabalha, que consiste no seguinte: relações de co-presença (citação, referência, plágio e alusão) propostas pela autora, porém as relações de derivação captativa (pastiche, estilização); subversiva (paródia) são reelaboradas, tomando como referência os conceitos de captação e subversão propostos por Maingueneau (1997). Deve-se notar que, para o estudo sobre a canção, aquele autor não considerou necessário conservar o travestimento burlesco, isto porque a modalidade serve bem mais aos propósitos do discurso literário.

O conceito de interdiscursividade (já definido noutra parte deste texto), conforme elaborado por Maingueneau (op.cit.), em consonância com a idéia de dialogismo de Bakhtin e a idéia de heterogeneidade discursiva, refere-se a um espaço de trocas de um enunciado com outros discursos. Neste espaço, são percebidas as vozes de outros discursos, ou seja, as relações interdiscursivas. Além dos enunciados se referirem aos outros discursos, há uma referência também às cenografias e ao *ethos* desses outros discursos. Tendo a cenografia e o *ethos* como elementos de interdiscursividade e não o texto (conforme definido pela lingüística textual), podemos pensar em mecanismos interdiscursivos semelhantes aos intertextuais.

Novamente, Costa, adaptando o esquema de relações textuais, propõe o seguinte esquema de relações interdiscursivas.

RELAÇÕES DE CO-PRESENÇA:

a) **referência** – quando uma formação discursiva é referida de algum modo por outra através de descrição, representação etc.;

b) **alusão** – quando há referência à palavra do interior do discurso através de palavras, disfarces, implícitos etc.;

RELAÇÕES DE IMITAÇÃO:

c) **captativa** – consiste em utilizar certo *ethos* ou uma cenografia de forma a legitimar o próprio discurso;

d) **subversiva** – ocorre quando se incorpora parodicamente *ethos*, cenografias de outras formações discursivas;

Podemos estudar estas relações interdiscursivas por meio de cenografias validadas, de *ethos*, de palavras, de código de linguagem, de gêneros discursivos etc.

1.1.5 O feminino

A grande dificuldade de pesquisar estereótipos ou representações femininas advém da complexa definição do adjetivo nos sintagmas em questão. Falar sobre *o feminino* não tem sido tarefa fácil. Não temos aqui a pretensão de abordá-lo exaustivamente. Intencionamos trazer algumas questões relacionadas ao tema, não pretendendo esconder a nós mesmos que, num campo assim delimitado, nossa apreciação de não-especialistas expõe-nos (independentemente de eventuais desacordos) a diversas críticas quando fazemos apelo a textos que nos parecem muito esclarecedores e significativos, sem que estejamos necessariamente desejosos de esmiuçá-los.

Para abordar o conceito de feminino, é imprescindível que outros conceitos intimamente relacionados àquele sejam considerados. O principal e o único a ser abordado aqui, de forma sucinta, é o conceito de gênero.

O conceito de “identidade de gênero” proposto pelo psicanalista Robert Stoller (1963), citado por Azerêdo (2007), vinculava o sexo à biologia (hormônios, sistema nervoso etc.) e o gênero à cultura, considerando o trabalho desta última sobre a primeira. No entanto, um conceito de gênero que perturbou as certezas das ciências sobre sexo e sexualidade foi

inicialmente proposto por Gayle Rubin (1975), como diz a autora citante. A grande importância do trabalho do autor foi definir o conceito de “sistema de sexo/gênero” considerado por ele como

(...) um conjunto de arranjos [presente em toda sociedade] através do qual a matéria-prima biológica do sexo e procriação humana é modelada pela intervenção social humana e satisfeita de uma forma convencional (grifo nosso), não importa quão bizarras algumas dessas convenções possam ser (RUBI, 1975 apud AZERÉDO, 2007).

Ainda a autora de *Preconceitos Contra a Mulher: diferenças, corpos e poemas*, citando Haraway (2004), tem alertado para o perigo de cairmos em uma nova dicotomia. Assim como Haraway, Butler tem mostrado como a relação sexo e gênero é complexa, e que gênero não é um simples atributo que vem substituir sexo. Para esta, há o perigo de se manter o “discurso de identidade de gênero como sendo intrínseco às ficções de coerência heterossexual” e define o termo dessa forma:

Gênero não é um substantivo, mas também não é uma série de atributos vagos, pois vimos que o efeito substancial do gênero é performativamente produzido e obrigado pelas práticas reguladoras da coerência de gênero. Assim, no discurso herdado da metafísica da substância, o gênero prova ser performativo – isto é, constituindo a identidade que se propõe que ele seja. Neste sentido, gênero é sempre um ato, embora não um ato feito por sujeito que possa ser considerado como preexistindo o ato (BUTL, 1990 apud AZERÉDO, 2007).

Esse conceito de gênero, pensado não como um simples atributo, ligado ao sexo, mas como “performativamente induzido” por práticas reguladoras permanentemente reiteradas conduziu diretamente à (des)construção de outros conceitos diretamente relacionados como o de identidade, diferença, experiência etc. (AZEREDO, 2007)

A problemática sobre gênero, considerada pela autora acima, num estudo abrangendo o preconceito sobre a “mulher”, examina exatamente a (des)construção da imagem feminina pelo que ela chamou de “ousadia feminina”, ou seja, a ousadia em aventurar-se no que significa a singularidade das mulheres no mundo capitalista, falocêntrico e racista, o que está diretamente relacionado à afirmação da *diferença* e à abertura para o desejo, como “todas as formas de vontade de viver, crias, amar, inventar outra sociedade, outra percepção do mundo, outros sistemas de valores”, no sentido que assim o deram Guatarri e Rolnik (1993).

O tema da (des) construção do feminino passa pela (des) construção da “mulher”, para mostrar que não existe uma essência de mulher, que esse conceito, construído sócio-

historicamente, teve sua chance de (des) construção a partir do movimento feminista e que recebe respaldo, ainda, na genealogia, método proposto por Foucault, que tem como objetivo, desafiar a busca de origem, que tenta capturar a essência e a identidade, que acredita que a perfeição esteja na origem, que, ali, encontra-se a verdade. Foucault, n' *A Ordem do Discurso* (1977), diz que o acontecimento

(...) não é da ordem dos corpos. Entretanto, ele não é imaterial; é sempre no âmbito da materialidade que ele se efetiva, que é efeito; ele possui seu lugar e consiste na relação, coexistência, dispersão, recorte, acumulação, seleção de elementos materiais; não é um ato nem a propriedade de um corpo; produz -se como efeito de e em uma dispersão material (FOUCAULT, 1997).

É assim que o autor se refere à diferença, como “um puro acontecimento”, e não como a diferença *de* algo ou *dentro de* algo, muito menos como um mero agrupamento de elementos comuns que tomam a identidade como referência. Para o autor, é preciso libertar as diferenças das amarras de uma origem essencial que ignora o movimento da história. A diferença tem a ver com os processos de singularização e está aí como acontecimento, nesse colocar em questão a demarcação de fronteiras que proíbe o “devir feminino” numa sociedade masculinizada.

O mesmo autor intenciona fazer a história da “ginecologia”, que transforma o corpo da mulher em “objeto médico por excelência”; atravessar as fronteiras; e sair do lugar em que se procuram fixar as mulheres para afirmar as diferenças.

Durante muito tempo se tentou fixar as mulheres à sua sexualidade. “Vocês são apenas o seu sexo”, dizia-se a elas há séculos. E este sexo, acrescentaram os médicos, é frágil, quase sempre doente e sempre indutor de doença. “Vocês são a doença do homem”. E este movimento muito antigo se acelerou no séc. XVIII, chegando à patologização da mulher: o corpo da mulher torna-se objeto médico por excelência. (...) Ora, os movimentos feministas aceitaram o desafio. Somos sexo por natureza? Muito bem, sejamos sexo em sua singularidade e especificidade irreduzíveis. Tiremos disso as conseqüências e reinventemos nosso próprio tipo de existência, política, econômica, cultural... Sempre o mesmo movimento: partir desta sexualidade na qual se procura coloniza-las e atravessa-las para ir em direção a outras afirmações (FOUCAULT, 1979).

A contribuição de Foucault funda uma verdadeira metodologia para o feminismo, no seu combate ao preconceito, à (des) construção de significados sobre a “mulher”, sobre estereótipos e representações femininas.

O conceito de estereótipos, aqui, não tem uma conotação nefasta, como é freqüente, mas de representação coletiva, cristalizada e fixa, como imagens pré-concebidas,

abreviadas, fatiadas das coisas e dos seres que o indivíduo faz sobre a influência de seu meio social. (Monfoux apud MAINGUENEAU & CHARADEAU, 2006).

Para a AD, o estereótipo é uma construção (coletiva, cristalizada) de leitura, uma vez que ele emerge somente no momento em que o *alocutário* recupera, no discurso, elementos espalhados e freqüentemente lacunares, para reconstruí-los em função de um modelo cultural pré-existente, definido assim por Maingueneau:

Pode-se, então, dizer que o estereótipo (...) constitui, como o topoi ou lugares-comuns, uma das formas adotadas pela doxa, ou conjunto de crenças e opiniões partilhadas que fundamentam a comunicação e autorizam a interação verbal. (p.215)

Neste trabalho, trazemos à tona uma discussão sobre o tema porque, em nossa concepção, a categoria de feminino, embora fortemente pressionada pela dominação masculina, fez-se mutuamente com esta categoria através da história, ou seja, o homem, tentando construir uma “categoria” de feminino a partir do que ele construiu como masculino, acaba por ser influenciado pela própria “criação”. A partir de então, nem homens nem mulheres foram ou são livres para definir sua forma de ser e de agir, no que diz respeito ao comportamento social e como se postar diante do outro. Temos sido “escravos” um do outro e pressionados pelo meio social para que isso se perpetue.

O que chamamos feminino não se relaciona exclusivamente a aspectos cuja natureza está ligada à sensibilidade, maternidade, natureza ou à fé em oposição à razão, tampouco ao modelo tradicional da mulher submissa e recatada, mas à verdadeira memória das sensibilidades, dos sentimentos e dos detalhes, tanto de ordem pública quanto privada, enfim das “*pequenas coisas que foram jogadas no calabouço do privado e trazidas para os discursos triunfantes masculinos como o avesso da ordem e do progresso*” (ZIMMERMANN & MEDEIROS, 2004). Ainda de acordo com as autoras, repensar o feminino consiste em trazer para o cenário não apenas o sexo frágil, mas a própria cultura feminina, num amplo jogo de relações entre o público e o privado e em “problematizar a relação estabelecida com o mundo, com o outro e consigo mesma” (RAGO, 2001).

Temas como estes, amplamente abordados na passagem do séc. XIX para o séc. XX, entre outros, foram discutidos em obras de Flora Tristan (1977) e de Clara Zetkin (1976), ambas citadas por Álvarez (2003). Diziam elas que todas as desgraças do mundo vinham do esquecimento e do desprezo aos direitos do ser mulher. Álvarez, ainda, citando Bachofen e Morgan (1884), ao comentarem Engels, diziam que na origem havia um comunismo primitivo

que equiparava homens e mulheres, mas isso finalizou com a sociedade privada. Por fim, a autora do artigo *O Conflito Classe-Sexo-Gênero na Tradição Socialista* cita Alexandra Kollontai (1977), que incluiu a mulher numa revolução da vida cotidiana e dos costumes, numa nova concepção de mundo e relação entre os sexos, enfim, numa revolução psicológica da humanidade.

Para Kollontai (op. cit.), um “novo homem” surgiria fruto de uma transformação psicológica que tem início com a tomada de consciência por parte das mulheres e de sua condição miserável ao longo da história. É exatamente por meio de traços psicológicos (a finalidade de sua vida não é mais o amor, mas sua individualidade; a paixão serve-lhe para encontrar a si mesma, para firmar sua personalidade) que percebemos o surgimento de uma “mulher nova” em oposição à mulher do passado, cujo conteúdo fundamental de suas vidas reduzia-se aos sentimentos de amor. A “mulher nova” encontrar-se-ia em todas as classes sociais: são todas aquelas que deixam de ser um simples reflexo do homem. São inegáveis as conquistas femininas nas mais variadas áreas. Tais conquistas, como dizia Kollontai (op. cit.), “nascidas” de um longo e doloroso processo de transformação feminino, originaram não só o aparecimento de uma “mulher nova”, mas também, e principalmente, o aparecimento de um “homem novo”.

No entanto, percebemos que há, ainda, em muitos lugares a construção de identidades fixas para homens e mulheres. Para elas cabe a maternidade enquanto função exclusiva do feminino, as tarefas domésticas e o espaço do privado e, sendo assim, muitas delas deixam de *ser* para existirem em função de dominação masculina. Em nossas reflexões sobre imagens femininas no posicionamento dos *forrozeiros*, estamos considerando (assim como Bourdieu, 2007)⁴ “*o enorme peso que exercem os códigos psicoanalíticos na percepção ocidental das relações entre os sexos*”.

Para o autor acima, a dominação masculina é objetivada em mitos, rituais, murais, discursos, objetos técnicos e práticos; é também incorporada e subjetivada em *habitus* (estrutura, ao mesmo tempo estruturada e estruturante) sob forma de disposições duráveis, categorias mentais, estratégias cognitivas, capacidades perceptivas, formas de sensibilidades etc. A concordância entre estruturas objetivas e cognitivas produz, como efeito principal, a naturalização da dominação masculina.

⁴ A análise antropológica de Bourdieu se centra nas estruturas de mitologia coletiva dos berberes das montanhas argelinas. E a cultura de La Kabília pode servir, a seu juízo, como paradigma de um “antigo fundo de crenças mediterrâneas organizadas em torno ao culto à virilidade”

Diante disso, Boudieu põe de manifesto a grande plasticidade do sistema de oposições binárias nas formas de classificação vinculadas à divisão sexual⁵ e à dominação masculina. Estamos conscientes, entretanto, da enorme distância que medeia entre as sociedades berberes e as sociedades de capitalismo avançado.

É extamente para não ignorar a história, para não essencializar a dominação masculina e extrapolar o âmbito da cultura de La Kabília em direção às nossas sociedades pós-industriais que trazemos a tese de Giddens (1995) que, para responder à questão de como se poderia caracterizar na atualidade, em nossas sociedades ocidentais, as relações entre os sexos, defende a percepção de processos de larga duração e mudanças aceleradas⁶ que se estão produzindo na atualidade. Existe um paralelismo entre a esfera pública e a esfera íntima ou pessoal: ambas se caracterizam no desenvolvimento das sociedades modernas pela reflexividade. Frente às culturas pré-modernas, governadas por influências externas, um dos movimentos característicos da modernidade é a tendência para a criação de sistemas internamente referenciais e parcialmente submetidos à intervenção social e ao controle por parte dos cidadãos. Essa reflexividade está ligada ao desenvolvimento administrativo das instituições modernas e também ao projeto reflexivo do eu, para o qual contribui a literatura psicológica que permite aos sujeitos conhecerem melhor a si mesmos.

Entre os recentes processos de aceleração de mudança, destaca Giddens (idem) a contínua incorporação reflexiva do saber que proporciona impulsos para as transformações que se produzem tanto em contextos globais de ação como pessoais. Segundo ele, a crescente mobilidade geográfica, os meios de comunicação e outros fatores têm contribuído também para erradicar elementos tradicionais da vida social.

Para estudar o presente, o autor ainda elabora uma série de conceitos, como sexualidade plástica, relação pura, amor confluyente etc. Pretendemos nos utilizar, quando necessário, dos conceitos elaborados pelo autor na tentativa de captar estereótipos femininos.

⁵ Os homens – como se pode comprovar em um elaborado esquema sinóptico de oposições pertinentes – estão vinculados ao alto, ao reto, ao exterior, ao seco, ao oficial, ao público, ao descontínuo, et., e a eles correspondem os atos ao mesmo tempo breves, perigosos e espetaculares, a matança, a lavoura, a colheita, a guerra, trabalhar os instrumentos mediante o fogo. As mulheres, vinculadas ao interior, ao úmido, ao baixo, ao curvo, ao contínuo, etc. Além disso, a divisão sexual mais do que inserir-se em uma cosmovisão caracterizada por uma separação binária (sol e lua, dia e noite, sementeira e colheita) tem um caráter fundante e abarca todos os espaços culturais.

⁶ Essas mudanças apontam tendencialmente para uma relação de igualdade sexual e emocional que rompe as normas preexistentes “das relações de poder entre diversos papéis sexuais” instituídos. Segundo o autor, se se pudesse sintetizar a mudança mais substancial que tenha acontecido nas sociedades modernas na esfera da vida pessoal ela se poderia registrar na autonomia, que é por sua vez, a condição feliz do projeto reflexivo do eu, a condição para relacionar-se com os demais de forma igualitária e também a condição para a democratização para a vida pública.

1.1.6 A “invenção” da cultura nordestina

Neste trabalho, quando fazemos referência ao posicionamento dos *forrozeiros* como uma prática discursiva dentro do campo discursivo *literomusical*, estamos, entre outras coisas, justificando a necessidade de apreensão de outros elementos constitutivos (sociais, históricos, culturais) desse posicionamento. Com isso queremos dizer da importância de considerarmos o contexto sócio-cultural em que emergem, em nossa sociedade, as canções de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e Dominguinhos.

Conforme Matos (2007), apesar do viés folclorizante, é interessante observar o pertencimento da origem do forró a “*um contexto histórico-cultural profundamente relacionado com a modernidade, com o mundo midiático, com os processos de difusão da música popular brasileira capitaneada pelo rádio e pelo disco*”. A partir disso, quando fazemos referência a uma tradição nordestina na análise, estamos concordando com Albuquerque Jr (2006) quando este mostra que a produção do Nordeste, enquanto lugar, e de seus habitantes, não pode ser explicada se nos colocarmos apenas numa perspectiva econômica ou política. Ele busca pensar o Nordeste (e sua cultura tradicional) como identidade espacial, construída em um preciso momento histórico, final da primeira década do século passado e segunda década, como produto do entrecruzamento de práticas e discursos “regionalistas”. Em seu trabalho, o autor considera diversas formas de linguagem, como a literatura, o cinema, a pintura, o teatro, a música e a produção acadêmica, todas, práticas inseparáveis de uma instituição que não representa o real, mas o instituem; não enunciam o Nordeste a partir de um espaço objetivamente determinado, mas produzem-no, increvem-no e pressupõem-no para se legitimar. O autor, ainda, pensa o Nordeste como “*um grupo de enunciados e imagens que se repete, com certa regularidade em diferentes discursos, em diferentes épocas, em diferentes estilos*”.

As várias práticas discursivas foram tomadas como produtos de textos, imagens e sons, que formaram um agregado sensível em torno da idéia de Nordeste. Os autores e artistas escolhidos para a análise, segundo o autor, constituíram um grande emissor de signo que deu textos e imagens à região, e suas trajetórias como indivíduos pouco se levaram em conta. Albuquerque Jr lembra que

Tanto para se pensar o Nordeste como para se pensar a emergência de sujeitos que o tomam como objeto, como tema, tem de estar atento ao fato de que o que permite a emergência de objetos e sujeitos históricos são as relações estabelecidas entre instituições, processos econômicos e sociais, forma de comportamentos, sistemas de normas, técnicas, tipos de

classificação, (...) uma dispersão de práticas e enunciados coexistentes, laterais, como fios soltos de diferentes cores que vão se encontrando em diferentes pontos e vão dando origem a um desenho sem que para isso seja necessária a convergência de todos para o mesmo ponto (...). (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2006)

É precisamente essa concepção de Nordeste (como construção discursiva) que denuncia o autor como leitor obstinado do filósofo Michel Foucault, considerado um dos precursores da Análise do Discurso. Não obstante essa aproximação, elegemos a obra de Durval Muniz de Albuquerque Jr pelo fato mesmo de sua análise arqueo-genealógica permitir a percepção das relações de forças que atravessam os discursos instituintes da idéia de Nordeste enquanto um espaço natural. Isso permite percebê-lo na dimensão das práticas discursivas que o recortam, classificam-no, definem-no e incluem-no na História, simultaneamente excluindo-o da Cultura e da Civilização. Sua distribuição está assim configurada.

Primeiro capítulo: a emergência do Nordeste está vinculada às ações que estabelecem a emergência dos dispositivos das nacionalidades. Sem as ações é impossível pensar as regiões, passando por uma mudança na sensibilidade social em relação ao espaço, à mudança da relação entre olhar e espaço trazido pela modernidade e pela sociabilidade burguesa, urbana e de massas.

Segundo capítulo: a invenção do Nordeste como um novo recorte espacial no país, rompendo com a antiga dualidade Norte/Sul e estabelecendo uma redistribuição das espacialidades no país, que acompanhava, por sua vez, as próprias redefinições na estrutura de forças sociais no âmbito nacional, com a crise da sociabilidade pré-industrial e o desenvolvimento de códigos burgueses, notadamente, nas cidades. Os discursos políticos estão dispostos a se agrupar em torno de temas que sensibilizam a opinião pública nacional e podem carrear recursos e abrir *locus* institucionais no Estado. A seca, o cangaço, o messianismo e as lutas de parentela pelo controle do Estado são os temas que fundarão a própria idéia de Nordeste.

Terceiro capítulo: o autor aborda uma série de reelaborações da idéia de Nordeste feita por autores e artistas, a partir da inversão das imagens e enunciados consagrados. Obras como as de Jorge Amado, Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto, entre outros, produzem o Nordeste visto pelo avesso. Para Albuquerque Jr, esse Nordeste aprofunda a própria elaboração regional feita pelos discursos regionalistas. As considerações a respeito da

música do Nordeste, mais precisamente à obra de Luiz Gonzaga, serão, a seu turno, retomadas na análise quando for necessário.

a) Os representantes do posicionamento

Segue um breve resumo da vida de cada um dos artistas selecionados para esta pesquisa:

a.1) Luiz Gonzaga

Luiz Gonzaga do Nascimento foi um dos mais conhecidos artistas brasileiros e ficou conhecido como o "rei do baião". Nasceu na fazenda Caiçara, no sopé da Serra de Araripe, na zona rural de Exu, no sertão de Pernambuco. O lugar seria revivido anos mais tarde em "Pé de Serra", uma de suas primeiras composições. Seu pai, Januário, trabalhava na roça e nas horas vagas tocava acordeão (também consertava o instrumento). Foi com ele que Luiz Gonzaga aprendeu a tocá-lo. Não era nem adolescente ainda, quando passou a se apresentar em bailes, forrós e feiras, de início acompanhando seu pai. Autêntico representante da cultura nordestina, manteve-se fiel às suas origens mesmo seguindo carreira musical no sul do Brasil. O gênero musical que o consagrou foi o baião, e a canção emblemática de sua carreira foi *Asa Branca*, que compôs em 1947, em parceria com o advogado cearense Humberto Teixeira.

Aos dezoito anos, ele se apaixonou por Nazarena, uma moça da região e, repellido pelo pai dela, o coronel Raimundo Deolindo, ameaçou-o de morte. Januário e Santana lhe deram uma surra por isso. Revoltado, Luiz Gonzaga fugiu de casa e ingressou no Exército em Crato, no Ceará. A partir dali, durante nove anos ele viajou por vários estados brasileiros, como soldado. Em Juiz de Fora-MG, conheceu Domingos Ambrósio, também soldado e conhecido na região pela sua habilidade como sanfoneiro. Dele, recebeu importantes lições musicais. Em 1939, deu baixa do Exército, no Rio de Janeiro, decidido a se dedicar à música. Na então capital do Brasil, começou por tocar na zona do meretrício. No início da carreira, apenas solava acordeão (instrumentista), tendo choros, sambas, fox e outros gêneros da época. Seu repertório era composto basicamente de músicas estrangeiras que apresentava, sem sucesso, em programas de calouros. Até que, no programa de Ary Barroso, ele foi aplaudido, executando *Vira e Mexe* (a primeira música que gravou em 78 rpm; disco de 78 rotações por minuto), um tema de sabor regional, de sua autoria. Veio daí a sua primeira contratação, pela Rádio Nacional.

Em 11 de abril de 1945, Luiz Gonzaga gravou sua primeira música como cantor, no estúdio da RCA Victor: a mazurca *Dança Mariquinha*, em parceria com Saulo Augusto Silveira Oliveira. Também em 1945, uma cantora de coro chamada Odaléia Guedes deu à luz um menino, no Rio. Luiz Gonzaga tinha um caso com a moça - iniciado provavelmente quando ela já estava grávida - e assumiu a paternidade do rebento, adotando-o e dando-lhe seu nome: Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior. Gonzaguinha foi criado pelos seus padrinhos, com a assistência financeira do artista.

Em 1948, casou-se com a pernambucana Helena Cavalcanti, professora que tinha se tornado sua secretária particular. O casal viveu junto até perto do fim da vida de "Lua". Não teve filhos, já que ele era estéril. Gonzaga sofria de osteoporose. Morreu vítima de parada cardíaco-respiratória no Hospital Santa Joana, na capital pernambucana. Seu corpo foi velado em Juazeiro do Norte e posteriormente sepultado em seu município natal.

a.2) Jackson do Pandeiro

Intérprete de uma música brasileira feita para dançar, criou um estilo único de cantar. Nasceu em Alagoa Grande, Paraíba, a 31/08/19, numa família de artistas populares. Sua mãe, Flora Mourão, era cantora e folclorista de Pastoril e o batizou como José Gomes Filho e o apelidou de Jack pela sua semelhança física com um ator norte-americano de filmes de *western* dos anos 30, Jack Perry.

Começou, na verdade, tocando zabumba, para acompanhar a mãe, mas fazia sucesso na região com o instrumento que marcaria sua trajetória: o pandeiro. Com ele, viajou em busca do sucesso. Passou por Campina Grande e João Pessoa, onde adotou o pseudônimo de “Zé Jack”. Sua busca pelo sucesso o levou à capital pernambucana.

Decidiu se tornar músico quando ouviu *A Jardineira* (Benedita Lacerda e Humberto Porto). Trabalhando numa padaria, formou uma dupla de brincadeira com José Lacerda, irmão mais velho de Genival Lacerda.

No início da década de 1950, ainda em Recife, começou a se apresentar na Rádio Jornal do Comércio onde, por recomendação de um diretor da emissora, adotou o nome artístico de Zé do Pandeiro. Tendo chamado a atenção da direção da emissora, conseguiu gravar seu primeiro compacto de 78 rpm. Era o xote *Sebastiana*. Ele já demonstrava que, além de ser o rei do ritmo, Jackson do Pandeiro iria buscar inovações estéticas na música

nordestina. Ele já arriscava nas suas improvisações de vocalizações, com tempo variado dentro de uma mesma música.

Tornou-se, depois de alguns compactos, um verdadeiro sucesso no Nordeste e Norte do país. Os ecos do seu sucesso já começavam a chegar ao Rio de Janeiro. O xote *Forró no Limoeiro* foi um sucesso estrondoso e Jackson se impôs cada vez mais como um artista popular que se pautou pela ousadia, numa época de poucos improvisos tupiniquins, vindo a se tornar referência para artistas oriundos tanto da classe popular quanto da classe média brasileira.

No Recife, conheceu sua futura esposa, Almira Castilho, ex-professora que cantava mambo e dançava rumba. Nessa época, conseguiu gravar pela gravadora pernambucana "Mocambo" seu primeiro sucesso: o xaxado *Sebastiana*, de autoria do pernambucano Rosil Cavalcanti.

Jackson e Almira formavam a dupla perfeita. Desde o início se preocupavam com o visual e com as performances de palco. Ela, sensual, com um belo jogo de cintura, e ele, com toda musicalidade, explosão de ritmos e voz especial. Almira teve um papel fundamental na vida de Jackson, pois o ensinou a escrever seu nome e o estimulou a expandir sua música além das divisas da Paraíba.

Esta paixão avassaladora os uniu e os levou, em 1954, ao Rio de Janeiro. A união em casa e no palco durou até o ano de 1967, quando se desfez a dupla e o casamento. A trajetória de Jackson de Pandeiro não registra números de vendas significativos, nenhuma aventura pelo exterior e muito menos o charme que cerca os ídolos da música popular brasileira.

Antes de mais nada, Jackson do Pandeiro pôde bancar a viagem ao Rio de Janeiro com o dinheiro obtido com o compacto do rojão *Forró no Limoeiro*. Ele queria conhecer os jornalistas que escreviam sobre sua música nos jornais cariocas. Conheceu a maioria deles. Faz ainda algumas apresentações em São Paulo, em boates e em programas de auditório de rádio e tv.

Convidado pelo empresário Vitorio Lattari, ele gravou alguns compactos. O público sulista se apaixonou, então, pela embolada *Um a um*. Retornou a João Pessoa e gravou *O xote de Copacabana*, uma homenagem à Cidade-Maravilhosa, que o fascinou. Casou-se em outubro de 1954, em João Pessoa, com sua parceira.

Devido à aceitação pelo público e pela crítica na sua primeira ida ao Rio de Janeiro, decidiu, em 1955, mudar-se definitivamente com a esposa Almira. Apresentou-se nas emissoras de rádio, Tupi e Mayrink Veiga, e foi contratado pela Rádio Nacional. A partir daí, Jackson do Pandeiro começou a transformar o rumo da música nordestina, freqüentando, assim como Luiz Gonzaga, o eixo central da indústria cultural do país. O paraibano Jackson do Pandeiro foi o maior ritmista da história da música popular brasileira e, ao lado de Luiz Gonzaga, o responsável pela nacionalização de canções nascidas no seio do povo nordestino. Pelas cinco gravadoras por que passou em 54 anos de carreira artística, estão registrados sucessos como *Meu enxoval*, *17 na corrente*, *Coco do Norte*, *O velho gagá*, *Vou ter um troço*, *Sebastiana*, *O canto da Ema* e *Chiclete com Banana*.

A história da sua carreira artística reforça a herança da influência negra na música nordestina - via cocos originários de Alagoas - que lhe permitiram, sempre com o auxílio luxuoso de um pandeiro na mão, adaptar-se aos sincopados sambas cariocas e à música de carnaval em geral.

Dono de um recurso vocal único, ele conseguia dividir seus vocais como nenhum outro cantor na música popular brasileira. Seu maior mérito foi ter levado toda a riqueza dos cantadores de feira livre do Nordeste para o rádio e a televisão, enfim para a indústria cultural. Grandes nomes da MPB lhe devotam admiração e já gravaram seus sucessos, depois que o Tropicalismo decretou não ser pecado gostar do passado da música brasileira, principalmente a de raiz nordestina.

a.3) Dominginhos

Dominginhos (José Domingos de Moraes), instrumentista e compositor, nasceu em Garanhuns, PE, em 12/2/1941. Aos seis anos, com seus irmãos, Moraes (pianista) e Valdo (acordeonista), já tocava sanfona de oito baixos nas portas dos hotéis e nas feiras de Garanhuns, Caruaru e municípios vizinhos. Aos sete anos, foi ouvido por Luiz Gonzaga, que lhe deu seu endereço no Rio de Janeiro. Seis anos depois, indo morar com o pai e o irmão mais velho no subúrbio carioca de Nilópolis (onde aos sábados participava de forrós), resolveu procurar Luís Gonzaga e ganhou dele uma sanfona. Formou, em 1957, um trio, com Borborema e Miudinho, e pouco depois precisou aprender os ritmos da moda, como boleros e sambas-canções (pois só sabia baião), para se apresentar com o irmão, Moraes, num cassino em Vitória, ES. De volta ao Rio de Janeiro, tocou na gafeira Cedo Feita, na Churrascaria

Gaúcha, na boate Balalaica e no Dancing Brasil, onde formou o grupo Nenê e seu Conjunto (Nenê foi seu primeiro apelido).

Em 1967, apresentava-se na Rádio Nacional e foi convidado por Pedro Sertanejo para gravar pela etiqueta Cantagalo seu primeiro LP (gravaria a seguir mais sete LPs de forró nessa etiqueta). Formou, em 1968, uma dupla com a compositora e cantora Anastácia e, em 1972, tocou pela primeira vez em teatro, no show de Luís Gonzaga (*Luís Gonzaga volta pra curtir*), apresentado no Teatro Teresa Raquel, no Rio de Janeiro, no qual se destacou. No ano seguinte fez parte do grupo que se apresentou com Gal Costa no MIDEM, em Cannes, França, acompanhando, na volta, a cantora no seu show *Índia*. Um de seus maiores sucessos como compositor foi *Eu só quero um xodó* (com Anastácia), gravado por Gilberto Gil, em 1974, ano em que participou do show *A feira*, com o Quinteto Violado. Tomou parte ainda em vários espetáculos de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa e Maria Bethânia. Em 1980 apresentou-se no II Festival Internacional de Jazz, em São Paulo, e, no ano seguinte, teve presença destacada no programa *Som Brasil*, da TV Globo.

Em 1984, sua música *Tantas palavras*, parceria com Chico Buarque, foi gravada por Chico no álbum Chico Buarque, com sucesso. As vendas de seus discos cresceram, em meados da década de 1980, puxadas por dois sucessos, ambos com Nando Cordel: a romântica *De volta pro aconchego*, gravada por Elba Ramalho, e o forró *Isso aqui tá bom demais*, que ele gravou com Chico Buarque. As duas versões foram incluídas na trilha sonora da novela Roque Santeiro, da TV Globo. Nesse ano, acompanhou Toquinho no show *Canta Brasil*, no Teatro Sistina, de Roma, Itália. Em 1993, criou o projeto Asa Branca, patrocinado pela Caixa Econômica Federal, levando shows gratuitos às praças públicas, nos Estados de Minas Gerais, Goiás, Tocantins etc. Lançou, em 1997, o CD *Dominguinhos e convidados cantam Luís Gonzaga* (2 CDs, Velas) e participou da trilha sonora do filme *O cangaceiro*, de Aníbal Massaine Filho, lançada em CD pela RCA/BMG.

Entre outros intérpretes de suas músicas, destacam-se Maria Betânia, com *Lamento sertanejo* (com Gilberto Gil); Fagner, com *Quem me levará sou eu* (com Manduka); e sua parceira e esposa Guadalupe (Maria de Guadalupe Vieira Mendonça), com *Esse mato, essa terra*, incluída na trilha sonora do filme *Aventuras de um paraíba*, de Marco Altberg (1985). Em 1997 compôs a trilha de *O cangaceiro*, filme de Aníbal Massaini Neto.

CAPÍTULO 2

HIPÓTESES E OPÇÕES METODOLÓGICAS

2.1 HIPÓTESES

Partindo-se do pressuposto de que se podem captar estereótipos femininos nas canções de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e Dominginhos, fazemos os seguintes questionamentos:

Problema central:

- Como, no posicionamento dos *forrozeiros*, emerge a constituição discursiva dos estereótipos da mulher?

Problemas específicos:

a) Como é o investimento ético do posicionamento e qual (is) constituição (ões) estereotípica (s) feminina (s) podemos depreender a partir deste investimento?

b) De que forma sufixos e adjetivos mantêm relação com as imagens sobre a mulher?

c) Como aspectos topográficos ajudam a construir imagens femininas emergentes no discurso?

A partir de então, propomos as seguintes hipóteses:

a) A partir do investimento ético dos enunciadores do posicionamento, ou seja, sério, ingênuo, melancólico, ao mesmo tempo alegre, eufórico e versátil, desenhando um indivíduo “dúbio”, supomos haver uma disposição feminina nesse sentido. Se, por um lado, a tendência é ser ingênua, zelosa, companheira e fiel (capaz de esperar o amado por anos a fio), por outro, tende a ser maliciosa, desprendida, ousada e consciente de seu “domínio” sobre o homem. Devemos notar que em oposição ao ethos da versatilidade e da dubiedade masculina, parece não haver uma disposição feminina nesse sentido. Há mulheres que “encarnam” a maliciosa, a ousada e a *forrozeira*; outras, ao contrário, aceitam “pacificamente” uma posição mais recatada (no do domínio privado), ingênua (admitindo a superioridade masculina) e conformada. Noutras palavras, parece haver uma dicotomia em que cada uma, por seu turno, cumpre “seu” papel: a esposa (companheira do dono de casa, pai de família, religioso) e “as outras” (companheiras de forró, de farra, de viagem). Entre uma e outra tendência, podemos

encontrar estereótipos que sinalizam para uma resistência: emergem a *mulher-macho*, a *mulher-sedutora*, a *mulher-fatal*, entre outras, mulheres que não aceitam tão pacificamente “enformar-se” em estereótipos pré-estabelecidos pelo sujeito. O posicionamento dos *forrozeiros* investe numa dualidade ética, ou seja, euforia e melancolia. Por sua vez, essa dualidade remete a outra disposição ética: a versatilidade (capacidade de adaptação a outros lugares, capacidade de dialogar com outros ritmos, com outros posicionamentos, habilidade com vários instrumentos e danças *forrozeiras* etc.), referente a estereótipos relacionados a uma determinada região: o sertão. Daí, o tom, muitas vezes, sério e grave, percebido no verdadeiro “culto” às tradições (principalmente a religiosa) e ao apego às origens (comportamentos e valores). No entanto, em determinados momentos, dada a uma suposta “ingenuidade”, condição *natural* dos indivíduos dessa região, esse tom desliza, deixando-se transparecer em “debilidade”, admiração e extasiamento, referências a uma corporalidade dúbia. Se por um lado há uma resistência em quebrar paradigmas comportamentais (evitar transformações no vestir, no andar, no falar etc.), fica claro, ao mesmo tempo, o desenvolvimento de outras competências, como a capacidade de adaptação, a capacidade de viajar pelo país etc.

b) O posicionamento investe num código lingüístico marcado pelo plurilingüismo interno. Em nossa pesquisa, priorizaremos os níveis lexical e fonológico, quando estes se fizerem relevantes para a construção dos estereótipos femininos. Em nossa hipótese, estes são construídos num complexo sócio-lingüístico, ou seja, imagens sociais e compleição física são reforçadas pelas estruturas lingüísticas e vice-versa. Quando, no posicionamento, há referência a uma mulher delicada, sensível e amorosa, porém, trabalhadora e resistente, é comum o uso de diminutivos, por ex., “Rosinha” (“*é pequeninha, é miudinha, é quase nada, mas não tem outra mais bonita no lugar*”). Além do mais, essa mesma “Rosinha” é mãe de dez filhos, ou seja, afetividade e competência se unem para assegurar esse “lugar” social da personagem. Em “Karolina com K”, já a partir da duplicação da primeira letra do nome, temos a imagem da mulher “*estrupício*”, “*bagunceira*”, ou “*mulhezona pedaço de mau caminho*”. Aqui, todos os sentidos se unem na construção da *mulher-forrozeira*, “*cabelão cumprido*”, “*mulhezona*”, “*rola de nega*”, na construção de uma imagem de mulher consciente de seu poder encantatório sobre o homem. Não há aqui o uso do diminutivo referente à afetividade, mas o aumentativo remetendo à admiração e ao encantamento.

c) Construimos nossa hipótese em relação à cenografia na medida em que esta faz referência, também, às imagens femininas emergentes no posicionamento. Entendemos que os

estereótipos femininos mantêm uma relação com certa topografia (aspecto físico rural “castigado” por uma realidade climática distante do enunciador, reverenciada pelo estilo de vida “simples”, sem complicação ou refinamentos). Alguns estereótipos (como a *dona-de-casa* que cuida do lar, dos filhos, ao mesmo tempo em que realiza tarefas domésticas, como carregar lenha, tirar leite dos animais, apanhar água no poço etc.) são condizentes com um lugar no qual as condições materiais de subsistência desta mulher dependem de sua compleição física. Outros estão relacionados aos costumes, às festas, aos forrós. Desse modo, as habilidades corporais autorizam sua presença naqueles lugares.

2.2 OPÇÕES METODOLÓGICAS

Até aqui, intentamos justificar nossa escolha pelo posicionamento dos *forrozeiros*, assim como a intenção de apreender, a partir da constituição ética masculina, a(s) constituição(ões) estereotípica(s) feminina(s) nele. A partir de então, cabe-nos “delimitar” *corpus* e método com base nos quais estamos desenvolvendo a pesquisa.

Ao mencionar o posicionamento dos *forrozeiros*, queremos com isso nos referir a um “*movimento*” de identidade cultural (costumes, linguagens, representações sociais, etc.) que teve “início” com a vida artística de Luiz Gonzaga, considerado o “criador” do *baião*, gênero musical tema desse movimento; com mestre do “samba nordestino”, Jackson do Pandeiro, não só contemporâneo de Luiz Gonzaga, mas o verdadeiro iniciador de uma escola nordestina de ritmos oriundos de várias raízes: negra, indígena e brasileira; e com Dominginhos, o “continuador” desse patrimônio artístico-musical, o qual reúne em seus acordes uma síntese dos mestres, sem, no entanto, deixar de acrescentar algo “novo” ao *movimento*.

Como este estudo tem natureza qualitativa, os pressupostos metodológicos, ou seja, nossos dispositivos analíticos, compreendem os conceitos da Análise do Discurso que nos guiaram, tendo em vista os processos sócio-históricos de produção da linguagem. Como todo discurso é, por definição, um produto de interdiscursos, pois nele se inscreve o outro, reconfiguram-se outros discursos que lhe dão origem e lhe predeterminam, ele está, assim, em permanente e aberto diálogo. Estamos assumindo essa heterogeneidade e tomando os procedimentos gestados no âmbito da Análise de Discurso francesa, na perspectiva de Dominique Maingueneau (1997), (2004) e (2001), essencialmente, no que tange à imitação (captativa e subversiva), a ironia, a metáfora e a enunciação proverbial. É importante ressaltar que importante à AD não é uma atividade metafísica, tampouco uma mera leitura subjetiva do

analista, mas uma atividade de compreensão dos modos como o texto organiza gestos interpretativos que relacionam sujeito e sentido.

Para a investigação dos estereótipos femininos no posicionamento, contamos, ainda, com procedimentos analíticos pioneiramente aplicados à canção brasileira por Nelson Barros da Costa, em sua tese de doutorado (2001), preferencialmente alguns procedimentos interdiscursivos, como investimento cenográfico (cenas validadas, enunciador, co-enunciador, topografia, resgate das tradições e recriação da memória popular), investimento lingüístico e, evidentemente, investimento ético, que aparece para nós como elemento fundamental na construção dos estereótipos.

Estamos, em boa hora, ressaltando que não consideramos relevante delimitar os procedimentos metodológico-analíticos, pois estamos concordando com Costa (idem) quando este diz que “*um trabalho científico abordando o mundo da música popular, ele é parte do objeto que analisa, qual seja, a interdiscursividade entre práticas discursivas constituintes*”. Ainda mais, segundo o autor, o analista, procurando demonstrar a instabilidade de um tipo de discurso constituinte (literomusical) em processo de emergência, depara-se com um objeto movediço, sem traços definidos *a priori*. Além do mais, prender-nos a dois ou três procedimentos, em nossa concepção, empobreceria significativamente nosso resultado. Desse modo, deixamo-nos guiar pelas próprias especificidades do discurso literomusical. Acreditamos que a análise de nosso *corpus* é associada direta e arbitrariamente à nossa subjetividade e aos nossos conhecimentos (e desconhecimentos) acerca desse posicionamento (*forrozeiros*), já que, segundo o autor, o próprio discurso *literomusical* consiste num objeto de análise em constituição; além do mais, obras de jornalistas e pesquisas especializadas, entre outras, constituíram fonte de pesquisa para essa análise.

Delimitamos o *corpus* em 60 canções (vinte de cada representante), adotando os seguintes critérios para a seleção delas: (a) - canções que fazem referência diretamente às mulheres, nomeando-as, por exemplo, “Sebastiana”; “Karolina com K”; “Ana Rosa”; “Madalena”; (b) - canções cujo co-enunciador da cena genérica é feminino, por exemplo, “Anjo da Guarda”, “Sorriso Cativante”; (c) - canções cuja referência à mulher é feita em terceira pessoa, por exemplo, “Eu Me Lembro”. Esta disposição criteriosa se deu, em parte, pelo fato de não haver, em Dominginhos, um número significativo de canções com nomes femininos. Achamos por bem elencar canções que, embora não nomeando a mulher, esta seja tema principal da canção, por exemplo: “Zé do Rock”; “O Pai da Gabriela”, entre outras.

Procuramos ainda selecionar canções de vários momentos (décadas diferentes) de suas carreiras artísticas. Optamos por não fazer um recorte de tempo que apreendesse, simultaneamente, suas atividades artísticas, visto que, feito isso, muitas canções seriam deixadas de fora, principalmente no que tange à produção artística de Dominginhos, porque ele já conta com dezessete anos a mais do que Luiz Gonzaga, falecido em 1989. Dessa forma, fizemos uma “viagem” ao longo das canções gravadas (78 rpms, LPs e CD) pelos três cantores-compositores, disponíveis em literatura especializada, com o cuidado de selecionar aquelas que, ao término da análise, tenham-nos dado uma visão da diversidade estereotípica feminina do posicionamento.

A seleção feita por nós é consciente de “paradoxos teórico-metodológicos”; apesar disso, tem as mesmas escolhas que orientam Costa, no tangente ao posicionamento. Desse modo, tomamos os cantores-compositores referidos como *arquienuciadores* fundadores do posicionamento e Dominginhos como continuador dessa prática. A associação entre eles é comumente feita não só pela crítica e a mídia, como também por enunciadores de outros posicionamentos que não só os referenciam como os reverenciam.

A seguir elencaremos os representantes e suas canções. Consideramos, ainda, que esta escolha esteja submetida à injunção de caráter metodológico que nos força a deixar de fora muitas canções que certamente teriam tanto valor para os resultados finais quanto as aqui selecionadas.

Canções de Luiz Gonzaga

1. “*Karolina com K*” – (Luiz Gonzaga; 1977).
2. “*Ana Rosa*”- (Humberto Teixeira; 1972).
3. “*Xanduzinha*” - (Humberto Teixeira/Luiz Gonzaga; 1950).
4. “*Xote das Meninas*”- (Zedantas/Luiz Gonzaga; 1953).
5. “*Vem Morena*” - (Luiz Gonzaga/Zedantas; 1949).
6. “*Cintura Fina*” - (Luiz Gonzaga/Zedantas; 1950).
7. “*Paraíba*” - (Luiz. Gonzaga/H. Teixeira; 1950).
8. “*Asa Branca*” - (Luiz Gonzaga/H. Teixeira; 1947).
9. “*Creuza Morena*”- (Lourival Passos/Luiz Gonzaga; 1961).
10. “*Rosinha*”- (Nelson Barbosa/Joaquim Augusto; 1961).
11. “*Boiadeiro*” – (Klécius Caldas/ A. Cavalcante; 1950).
12. “*Légua Tirana*”- (Humberto Teixeira/ Luiz Gonzaga; 1949).

13. *“O Xamego da Guiomar”*- (Luiz Gonzaga; 1943).
14. *“A Mulher do Meu Patrão”* - (Nelson Valença; 1973).
15. *“Rosa do Mearim”* – (Luiz Guimarães; 1968).
16. *“Nega Zefa”*- (Severino Ramos/Noel Silva; 1964).
17. *“Saudades de Helena”*- (Antonio Barros Silva; 1968).
18. *“Óia Eu Aqui de Novo”* – (Antônio Barros Silva; 1967).
19. *“Samarica Parteira”*- (Zédantas; 1973).
20. *“A Volta da Asa Branca”*- (Luiz Gonzaga e Zédantas; 1950).

Canções de Jackson do Pandeiro:

1. *“Maria do Angar”*- (Antônio Barros e Alixo Ourique; 1962).
2. *“Ai, Tertulina”*- (Elias Soares e Sebastião Rodrigues; 1964).
3. *Na Base da Chinela”*- (Jackson do Pandeiro e Rosil Cavalcante; 1962).
4. *“Aquilo Bom”*- (Jackson do Pandeiro e José Batista; 1961).
5. *“Madalena”*- (Rosil Cavalcante; 1963).
6. *“O Pai da Gabriela”*- (Elino Julião e José Jesus; 1976).
7. *“Liberdade Demais”*- (Raimundo Olavo e Jackson do Pandeiro; 1976).
8. *“A Mulher Que Virou Homem”*- (Jackson do Pandeiro e Elias Soares; 1961).
9. *“Proibido no Forró”*- (Maruim e Ary Monteiro; 1961).
10. *“Rosa”*- (Ruy de Moraes e Silva; 1956).
11. *“Sebastiana”* - (Rosil Cavalcante; 1953).
12. *“Cremilda”*- (Edgar Ferreira; 1955).
13. *“A Mulher do Aníbal”* – (Genival Macedo/Nestor de Paula; 1960).
14. *“Falsa Patroa”*- (Geraldo Jacques e Isaias de Freitas; 1955).
15. *“Mane Gardino”*- (Elias Soares e Ary Monteiro; 1959).
16. *“Tem mulher Tô Lá”* – (Zé Catraca e J. Luna; 1973).
17. *“Secretária do Diabo”*- (Osvaldo Oliveira e Reinaldo Costa; 1966).
18. *“Forró no Limoeiro”*- (Edgar Ferreira; 1953).
19. *“Careira de Velho é Choto”*- (José Pereira; 1976).
20. *“Que Trabalho Deu”*- (Jackson do Pandeiro e Rosil Cavalcante; 1960).

Canções de Dominginhos:

1. *“Anjo da Guarda”*- (Dominginhos/ Nando Cordel; 1985).
2. *“Pode Morrer Nessa Janela”*- (João Silva/ Manoel Euzébio; 1979).

3. *“Abri a Porta”* – (Dominguinhos/ Gilberto Gil; 1980).
4. *“O Que Aconteceu Menina”* – (Dominguinhos/ Anastácia; 1977).
5. *“Lisbela”*- (José Almino/ Caetano Veloso; 2002).
6. *“Quando Chega o Verão”* – (Abel Silva/ Dominguinhos; 1980).
7. *“Rala o Coco Lili”*- (Dominguinhos; 1964).
8. *“Doidinho, Doidinho”*- (Dominguinhos e Anastácia; 1978).
9. *“Tantas Palavras”*- (Chico Buarque / Dominguinhos; 2001).
10. *“Eu me Lembro”*- (Dominguinhos/ Anastácia; 1978).
11. *“Minhas Desculpas”* – (Zé Mocó/ João Silva; 1983).
12. *“Ô Menina Chega Cá”* – (Guadalupe/ Dominguinhos; 1983).
13. *“No Forro de Dona Zefa”* – (Manduca/Dominguinhos; 1979).
14. *“Zé do Rock”* – (João Silva/ Raimundo Evangelista; 1986).
15. *“Chega Morena”* - (Climério/ Guadalupe/ Dominguinhos; 1979).
16. *“Retrato da Vida”* - (Djavan/ Dominguinhos; 2005).
17. *“Sete Meninas”* – (Toinho/ Dominguinhos; 1980).
18. *“Bota Severina Pra Moer”* – (Zé Mocó/ Zé Marcolino; 1986).
19. *“Sorriso Cativante”* – (Dominguinhos/ Anastácia; 1998).
20. *“A Costureira”* – (Manduka/ Dominguinhos; 1979).

Nesta pesquisa, estamos desconsiderando, em virtude do caráter estereotípico feminino do objeto, elementos das dimensões melódico-pictóricas (planos da canção em função de seu caráter semiótico). Entretanto, além desses diversos planos semióticos, Costa (2001) postula a noção de gesto enunciativo (atos de organização das enunciações em um suporte). Alguns exemplos de gestos enunciativos ligados à prática discursiva literomusical são “composição”, “interpretação”, “gravação”, entre outros. O ato de compor, por exemplo, inclui os atos de “versejar”, “musicar”, “cantar”, “tocar” etc. Como em nosso *corpus* observamos que nem todas as canções escolhidas são de autoria dos artistas selecionados para essa pesquisa, consideramos que esse fato não altera a legitimidade de nosso trabalho. Primeiro porque a noção de subjetividade discursiva com a qual estamos trabalhando nos permite desvincular um enunciado de um correlato individual ou singular. Não é necessário que a “reiteração de uma série seja atribuída à iniciativa de um indivíduo para que ela se transforme, por esse fato, num enunciado” (FOULCAULT, 1997).

Sabemos que a relação de um enunciado com seu sujeito não se dá de uma única forma. Por isso, o analista se depara com “séries lacunares e emaranhadas, jogos de diferenças, de desvios, de substituições, de transformações...”, “responsabilidades estratégicas diversas que permitem a ativação de temas incompatíveis”, etc. O que nos interessa reter dessa idéia de “dispersão” é a possibilidade de detectar regularidades. Dessa forma, a autoria no posicionamento é tomada como a possibilidade de se “definir o sistema de formações das diferentes estratégias” que se desenrolam, todas derivando de um mesmo jogo de relações inerentes ao posicionamento (FOULCAULT, op. cit). Por isso acreditamos que o fato de analisarmos canções cujo ato de composição pode ser creditado a vários autores que não são os artistas escolhidos não invalida sua legitimidade.

Segundo, valemos-nos da quarta característica da função autor (FOUCAULT apud BAPTISTA, 2005), que se refere à “pluralidade de eu”, ocasionando uma dispersão do autor. Dito de outra forma, o próprio autor, assim como o sujeito, é definido em termos de dispersão, noção que se opõe à unidade, à coerência e à origem da escrita. Além disso, segundo Costa (op. cit.), o gesto de um artista escolher e gravar uma canção nunca é casual. Certamente ela se integra aos cânones de seu posicionamento.

Ainda mais, reiteramos a visão de Costa (2001), que considera a canção popular, mais do que qualquer outro, um objeto polifônico, sobretudo por ser uma produção coletiva (de uma só vez, ouve-se uma torrente de vozes que advêm do(s) autor(res), do cantor, dos personagens figurados na canção, do arranjador, dos instrumentistas, do produtor musical, da gravadora, do meio de comunicação que a veicula, etc.). Consideramos também seu caráter polifônico advindo de sua definição enquanto objeto cultural que faz “falar a cultura que a torna possível”, conforme Costa (2007) citando Amorim (1998). A partir disso, entendemos que, embora autores empíricos não devam ser confundidos com sujeitos discursivos, há uma relação necessariamente dialógica entre eles, uma vez que o próprio sujeito discursivo se institui a partir de seus pressupostos culturais (história e sociedade) nos quais os autores empíricos estão imersos. Dessa forma, acreditamos que as gravações e parcerias adotadas pelos artistas Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e Dominguinhos são amplamente legítimas para nossa metodologia de pesquisa.

CAPÍTULO 3

ANÁLISE DO *CORPUS*

3.1 OS “SABERES” DO MASCULINO “CONSTRUINDO” AS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO.

3.1.1 As imagens da mulher valorizada (idealizada)

Considerando o posicionamento dos *forrozeiros* como uma *prática discursiva* que implica numa *comunidade discursiva* (COSTA, 2001)⁷ bifurcada em dois tipos estreitamente imbricados: a dos que *geram* e a dos que *produzem* o discurso⁸, entendemos que o estudo do sujeito, em qualquer posicionamento discursivo, dá-se de forma a apreendê-lo em sua multiplicidade enunciativa que rompe, evidentemente, com uma visão subjetivista, singular e una (centrada racionalmente) para estabelecer uma posição ativa na qual o sujeito enuncia a partir da gerência de sua relação com seus constrangimentos (MAINGUENEAU, 2005).

A partir disso, faz-se necessário compreender o sujeito *forrozeiro* bem menos como resultado da prática discursiva de um sujeito apreendido unicamente nas canções gravadas por Luiz Gonzaga (se assim o considerássemos, estaríamos compreendendo o sujeito como tradicional e reducionista) e mais a partir de uma totalidade assumida em consonância com os outros representantes (Jackson do Pandeiro e Dominginhos). Estes são tomados como contraponto/continuidade, nos quais podemos *reconstruir* as imagens da mulher valorizada (*idealizada*).

Atentemos para o fato de que o sentido de idealização que subjaz a essa pesquisa deve ser entendido como signo de um “*universo de sentidos*”, cujos traços fundamentais (positividade e valorização) emergem no movimento mesmo da prática enunciativa desse sujeito. O termo *valorizada* está relacionado à posse das características constitutivas consideradas positivas dos estereótipos que, entre outras coisas, são tributárias, diretamente, de aspectos geográficos do Sertão. Entretanto, bem entendido, o termo *idealização*, ainda, acha-se perpassado por elementos romantizados (apego à tradição, inaccessibilidade à mulher, concepção de “*eterno*”, entre outros), além de ser interpretado num movimento dialógico com

⁷ A Produção do Discurso Lítero-musical Brasileiro. 486f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada). Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

⁸ Para maiores esclarecimentos sobre esses termos ver: MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas de enunciação*. (Org: Sírio Possenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva). Curitiba: Criar Editores, 2006.

o “real”, perspectivando a apreensão de “hesitações” desse sujeito num possível rompimento do tecido discursivo do posicionamento. A mulher valorizada (*idealizada*) é, para o *forrozeiro*, aquela que emerge de seu “querer”, evidentemente, estando reunidas todas as condições necessárias para essa emergência.

a) Os estereótipos da *dona-de-casa* e da *mãe-de-família*: as representações da mulher casada em canções gravadas por Luiz Gonzaga.

A título de introdução à apreensão do feminino nas canções do posicionamento, tomamos a descrição da *personagem* Rosinha, na canção “**Boiadeiro**”⁹, que no repertório considerado nos ajuda a reconstruir a imagem discursiva da mulher legitimada (valorizada(idealizada)) para o casamento. São imagens sócio-culturais (estereótipos) da *dona-de-casa*, da *mãe-de-família*, da *mulher-honesta* que, em termos *forrozeiros*, podemos materializar na imagem da “Rosinha”. Esta imagem é recorrente na maioria das canções de Luiz Gonzaga que fazem referência direta ou indireta ao casamento. Vejamos um trecho da canção:

(...) // **Vai boiadeiro que a noite já vem/ Guarda o teu gado e vai pra junto do teu bem // E quando eu chego na cancela da morada/ Minha Rosinha vem correndo me abraçar/ É pequenina, é miudinha, é quase nada, mas não tem outra mais bonita no lugar.**(“*Boiadeiro*”, Klécio Caldas/ Arnaldo Cavalcante, 1950).

Nesta canção, o enunciador se utiliza, preferencialmente, dos traços físicos das imagens, deixando claro ser a mulher pequena ou o “tipo” *mignon* seu preferido, no que se refere à escolha para a dona de sua casa e mãe de seus filhos; noutras palavras, para a mulher casada. Notemos que esse “tipo” parece o apropriado por suposta agilidade, desenvoltura e destreza que uma mulher pequena possa ter, estritamente, naquele “lugar”, qualidades necessárias que são enaltecidas pela desqualificação do tipo “mulherão”, na canção “**A Mulher do meu Patrão**”. Nesta, o enunciador relaciona o “tipão” da mulher ao nervosismo e à ociosidade advindos de exagerados cuidados estéticos, desqualificando-a para a “missão” doméstica. Além de sua compleição física, nada se acrescenta às habilidades de Rosinha

⁹ Vai boiadeiro que a noite já vem/ Guarda teu gado e vai pra junto do teu bem//De manhãzinha quando eu sigo pela estrada/ Minha boiada pra internada eu vou leva/ São dez cabeças e muito pouco é quase nada/ Mas não tem outras mais bonitas no luga//Vai boiadeiro que a noite já vem/ Guarda o teu gado e vai pra junto do teu bem// De tardezinha quando eu venho pela estrada/ A fiarada tá todinha a me esperar/ São dez fiim é muito pouco é quase nada/ Mas num tem outros mais bonitos no luga// Vai boiadeiro que a noite já vem/ Guarda o teu gado e vai pra junto do teu bem// E quando eu chego na cancela da morada/ Minha Rosinha vem correndo me abraçar/ É pequenina, é miudinha, é quase nada/ Mas não tem outra mais bonita no lugar.(“**Boideiro**”, Klécio Caldas/ Arnaldo Cavalcante, 1950)

quando às tarefas domésticas pressupostas pelo seu lugar social. Entretanto, o enunciador deixa claro que beleza é, neste caso, elemento importante, sem, no entanto, representar uma obrigatoriedade para a escolha.

Um dado interessante é acrescentado, anteriormente à estrutura da canção, quando o sujeito menciona a quantidade de filhos do casal (“São dez “fiim” é muito pouco, é quase nada.”). O enunciador se refere, primeiramente, à quantidade de filhos e à beleza de Rosinha. Desse modo, entendemos que, ao sujeito, interessa muito mais chamar atenção para suas qualidades (sexuais, por excelência). Entretanto, a habilidade para ter muitos filhos, apesar de aparecer em segundo plano, constitui característica essencial da mulher casada. Não é sem razão, pois, que o sujeito investe na construção da imagem de *mulher-mãe* quando na canção “**Samarica Parteira**”¹⁰ retoma a **cena validada** de um parto no interior. Acompanhemos um fragmento da canção:

(...) Lula?!/ pronto patrão/ Monte na bestinha melada e risque/ Vá ligeiro buscar Samarica parteira que Juvita já tá com dor de menino/ há, há menino/ (...). Samarica/ Ô, Samarica parteira/ Qual o quê, aquelas hora no sertão, meu fio só responde s’a gente der o prefixo/ louvado seja nosso senhor Jesus Cristo/ Para sempre Deus seja louvado/ Samarica, é Lula/ Capitão Barbino mandou vê a senhora que d. Juvita ta com dor de menino/ Essais hora, Lula?! È nesse instante/ Capitão Barbino cuspiu no chão/ Eu tenho que voltar antes do cuspe secar. (...) Samarica chegou!!!/ Samarica sartou do cavalo véi embaixo, cumprimentou o Capitão, entrou prá camarinha, vestiu o vestido verde e amarelo, padrão nacioná, amarrou a cabeça c’um pano e foi dando as instrução:/ - Acende um incenso. Boa noite, D. Juvita./ Ai, Samarica, que dô !/ -É assim mermo, minha fi’a, aproveite a dô. Chama as muié dessa casa, p’a rezá a oração de São Reimundo, que esse cristão vem ao mundo nesse instante. B’a noite, cumade Tota/ - B’a noite, Samarica./ - B’a noite, cumade Gerolina./ - B’a noite, Samarica./ - B’a noite, cumade Toinha/ - B’a noite, Samarica./ - B’a noite, cumade Zefa/ - B’a noite, Samarica/ - Vosmecês sabe a oração de São Reimundo?/ - Nós sabe/ - Ah Sabe, né? Pois vão rezando aí, já viu??/ [vozes rezando]/ (...) - Ai Samarica, se eu soubesse que era assim, eu num tinha casado com o diabo desse véi macho/ - Pois é assim merm’ minha fi’a, vosmecê casou com o vein’ pensando que ela num era de nada? Agora cumpra seu dever, minha fi’a. Desde que o mundo é mundo, que a muié tem que passar por esse pedacinh’. Ai, que saudade! Aguenta nas oração, muié! [vozes rezando alto]. (“Samarica Parteira”, *Zé Dantas*; 1973).

¹⁰ Por ser, esta canção, de grande extensão escrita, não a disponibilizaremos em roda-pé. O leitor a encontrará na íntegra na seção anexos

Nesta canção, o enunciador (usando o artifício da contação de história, já que a canção é “falada”) articula uma série de estratégias para legitimar a imagem da *mulher-mãe*. Além de descrever o parto em seus íntimos detalhes, aproveita-se da imagem da parteira para legitimar a maternidade como “um dever” estabelecido pelo criador (“desde que o mundo é mundo, que a muié tem que passar por esse pedacinh”). Ainda na canção, o enunciador legitima algumas ocupações femininas no Sertão: parteiras, rezadeiras etc. Ora, a maioria dos partos, não só no Sertão, mas no Brasil, de um modo geral, é feita por parteiras. Estas “suspendiam a mulher pelos braços e pelas pernas e a sacodiam vigorosamente para expulsar a criança” (FORT, 1882 *apud* LEITE, 1984).

De acordo com o autor acima, que era médico, a grande maioria das parteiras nas cidades brasileiras abusava demasiadamente do *forceps*. Uma parteira sem esse instrumento seria uma exceção. O autor ainda critica a falta de conhecimento especializado, falta de higiene, preconceitos quanto à alimentação da parturiente e provocação de dores adicionais à mulher.

Evidentemente, não nos interessa criticar negativa ou positivamente essa “prática”, mas mostrar que era necessária grande coragem às *mulheres-mães*, principalmente no interior, pois elas estavam dispostas a situações de risco de morte, visto que, nem sempre, havia a proximidade de um médico para auxiliá-las em casos extremos. Além do mais, como veremos na canção seguinte, a presença de muitos filhos faz parte do dia-a-dia dessa mulher. Talvez por isso, a meiguice apareça associada a atributos femininos valorizados, aparece associada a uma série de outras qualidades inerentes a essa mulher (valorizada): inexperiência e submissão são as mais relevantes. Ambas devem ser inferidas pelo grupo social a partir do domínio corporal (andar atrás do marido, não alterar a voz, conter seus desejos sexuais até o casamento, mesmo quando o pretendente se encontra distante etc.) e psicológico feminino (aceitar o trabalho sem reclamar, obedecer ao marido, reconhecer o “seu” lugar e o de seu marido etc). Temos, dessa forma, a emergência de uma imagem feminina valorizada: a *mãe-de-família*. Ora, Rosinha surge como uma mulher que recebe o marido de braços abertos, literalmente, sempre que ele retorna para casa. Esta é uma atitude esperada da mulher (de um modo geral) em relação ao sujeito *forrozeiro*, já que este se constrói a partir de suas idas e vindas (situações próprias do tipo de trabalho: vaqueiro, sanfoneiro etc.), mas, na canção, enseja, provavelmente, momentos de intimidade que resultarão na existência de uma “nova vida”.

A canção “**A Mulher do Meu Patrão**” oferece-nos uma complementação do estereótipo da *mãe-de-família*, entretanto, temos a descrição detalhada e minuciosa, até, da mulher *dona-de-casa*. São as atividades típicas de uma mulher “apta” a preencher estes lugares na mente do sujeito *forrozeiro* que se acham elencadas no fragmento a seguir.

(...) No atiço da panela, no batuque do pilão/ tem somente quinze filhos, mais o xaxo do feijão/ sarampo, catapora, mais a roupa pra lavar/ resfriado, toce-braba, lenha para carregar/ pote na cabeça, tem xerém pra cozinhar/ tira o leite da cabrinha, tem o bode pra soltar (...). (“*A Mulher do Meu Patrão*”, Nelson Valença; 1973).

Esta canção materializa uma compleição física feminina prevista (e valorizada) pelo enunciador de “**Boiadeiro**”, quando este delimita o espaço da morada como sendo próprio da amada (Rosinha). A mulher competente para assumir o papel de *dona-de-casa* é aquela que tem habilidades para o preparo de alimentos para a família (“*atiço da panela*”; “*batuque do pilão*”); para a “prática médica” (*sarampo, catapora, resfriado, toce-braba*); para cuidar de animais domésticos (“*tirar leite da cabrinha*”); para carregar lenha, água, entre outras atividades, devendo, inclusive, aceitar como sua “obrigação” tais tarefas. O aspecto da obrigatoriedade da mulher casada implica num sentimento de resignação (desta e da mulher valorizada (*idealizada*), em termos gerais) diante dos fatos, sentimento que abordaremos mais adiante e que remete à imagem de um sujeito resignado diante de situações às quais ele não compreende (caso do fenômeno da seca).

Aqui, não há referência ao nome da mulher, no entanto a associamos à Rosinha por conta do caráter repetitivo de certas idéias, no campo específico do casamento, que conferem regularidade entre essas canções. Ao contrário do que afirma Maingueneau (2005) (“*o nome próprio designa diretamente seu referente*”), no posicionamento os nomes próprios femininos, quando usados, tendem à negação mesma da identidade feminina, ou seja, não referenciam mulheres, direta e individualmente, mas estereótipos; reforçam imagens já definidas, conjunto de atitudes e não seres. Quando o sujeito designa a mulher amada pelo nome e noutra canção a define pelas qualidades, concluímos que o que está em jogo, aqui, não são, propriamente, as singularidades femininas, mas uma coletividade, uma tentativa de resgatar o coletivo no sintético que se materializa no estereótipo.

Na canção “**Boiadeiro**”, o sujeito descreve o “espaço” doméstico, retratando-o até a “*cancela da morada*”. O espaço, desde então, é “construído”, a partir da disposição das atividades domésticas, como tirar leite, carregar água, cortar lenha etc. (em muitos casos, as mulheres, nas residências sertanejas nordestinas, ausentam-se alguns quilômetros de suas

casas para abastecê-las com água). Observamos, aqui, uma atitude que marca a identidade do sujeito *forrozeiro*: a retomada das tradições que, nesse caso, materializa-se no processo alusivo ao *modus vivendi* dos primeiros séculos da colonização portuguesa, que, por sua vez, está fundado em alguns aspectos que se assemelhavam ao mundo feudal da sociedade europeia: vilarejos distantes uns dos outros, população que desenvolvia uma agricultura de subsistência etc. (situações vivenciadas, ainda hoje, em diversas regiões do país).

A retomada das tradições, evidentemente, é percebida, ainda, em resquícios característicos da organização familiar que se implantou na sociedade colonial, como, por exemplo, a referência ao “patrão”, aludindo, certamente, ao que restou de um modelo social centrado na figura de um patriarca; a referência, pelo menos, a dois *modus vivendi* femininos distintos, o da mulher do patrão, referenciando uma classe (bem) mais privilegiada, economicamente, e o da mulher do empregado, uma classe menos favorecida, economicamente; em síntese, a referência a um núcleo central (casa-grande) e um núcleo periférico (parentes, agregados, serviçais, aqui, morador).

Vejamos que esse sujeito se mostra cauteloso diante de seu co-enunciador. Por isso, os estereótipos são marcados por traços captados de modelos sociais tradicionais, em fragmentos de um passado rural e pré-capitalista. No entanto, simultaneamente à retomada de tradições quase medievais de existência, o enunciador abole elementos, aparentemente, deslocados da estrutura social à qual ele faz referência. Senão vejamos: já na descrição da família do morador, todos os trabalhos domésticos são realizados pela mulher e não por agregados ou familiares. Ora, não se trata, aqui, de uma incapacidade financeira da família, já que, mesmo nas mais pobres, era comum a reprodução, em menor escala, da estrutura familiar da fazenda, ou seja, pessoas de uma mesma família residirem na mesma casa.

O que percebemos é uma tentativa de representação da família centrada na figura do homem, da mulher e dos filhos; noutras palavras, de um modelo familiar *moderno* que aboliu os elementos periféricos das famílias agrárias tradicionais, evidentemente com suas adaptações regionais. Esse modelo será retomado e reforçado em outras canções no posicionamento e terá influência direta na constituição dos estereótipos, pois é, a partir dele, que o sujeito manterá uma relação aprovada/desaprovada com as outras mulheres na sociedade.

Vejamos a canção “**Rosinha**”, mais adiante, em que o enunciador abdica até mesmo do amor materno em favor do amor conjugal, reforçando assim a centralização da família. Até aqui, temos observado a construção de uma corporalidade que se adapta aos

trabalhos duros da “roça”, ligada à imagem de uma mulher “*mãe-dona-de-casa*”, da qual esperamos dedicação exclusiva ao marido, aos filhos e ao lar. Em nenhuma das canções percebemos a imagem da *mulher-ser-humano*. Quem é? O que pensa? Quais seus desejos, anseios e frustrações? Estas questões são respondidas pelos enunciadores, e é através do olhar masculino prevalecente que chegamos a conhecer as expectativas femininas, já que a “concessão” à expressão verbal lhes é negada. Para o sujeito, os estereótipos valorizados referenciam uma mulher inserida numa paisagem, logo a hierarquia que sustenta a sociedade conjugal, aqui, nasce da inscrição da mulher numa ordem natural instituída pela natureza e por Deus. O estereótipo materializado pela Rosinha emerge em meio a uma ambientação cujos referentes se encontram, naturalmente, definidos em seus “devidos” lugares, inclusive o próprio enunciador. Este sujeito demarca (não em um gesto proposital, mas natural) o seu ambiente (ao sair “de manhãzinha” e retornar “de tardezinha”), seu trabalho e seu lugar referenciado pela expressão “a morada” (fora) em oposição ao de sua amada (dentro). O mesmo sujeito (pelo menos nas canções de nosso *corpus*) não questiona estes lugares ou posições, simplesmente os revela em sua “contemplação”.

Na canção “**A Mulher do Meu Patrão**”, o estereótipo da *dona-de-casa* é construído em oposição a outro: o da *mulher-nervosa*, “criatura médica” surgida, no final do séc. XIX, do âmago dos consultórios médicos aonde as mulheres iam para “*repousar dos maridos e do padre, confessar doenças e dores de intimidades do corpo*” (COSTA, 1983). Dessa imagem feminina desqualificada, tiramos traços que, por oposição à *mulher-mãe*, são considerados negativos para o sujeito.

A princípio, o enunciador faz um confronto entre o nervosismo ou a melancolia da mulher do patrão e a “suposta” vida feliz de sua companheira, reiterando o ar modesto e irônico daquele. Modéstia pela felicidade de sua mulher, apesar da vida simples com muitos “afazeres” (inclusive filhos) e da infelicidade da mulher do seu patrão, aparentemente, sem preocupações; e ironia pela crítica à imagem da ociosidade-passividade da mulher rica que se preocupa apenas com o corpo e com a beleza. Vejamos o fragmento seguinte:

**Eu tenho pena da mulher do meu patrão/ Muito rica tão bonita/
Ai, meu Deus que mulherão/ Não tem meninos para não
envelhecer/ Mas nervosa sofre muito/ Por não ter o que fazer (...).**
(“*A Mulher do Meu Patrão*”, Nelson Valença, 1973).

Dois traços são marcantes neste estereótipo: a ociosidade, motivo pelo qual a mulher fica nervosa; e a vaidade. Conforme estamos observando, a imagem valorizada/idealizada da mulher casada inclui uma série de tarefas e obrigações, além de

disposições mentais para cumpri-las. Dessa forma, não há espaço para ociosidade feminina, pois o primeiro componente da fórmula da felicidade conjugal, para o *forrozeiro*, são as prendas domésticas consideradas, naturalmente, inerentes à mulher. Além disso, a *mulher-nervosa* não parece habilitada para cumprir suas “funções” naturais de *mãe-de-família* pelo fato de se preocupar, excessivamente, com sua estética (por isso, não tem filhos). De acordo com o enunciador, o fato mesmo de a mulher se preocupar em manter-se jovem e atraente consiste numa atitude considerada inadequada para a mulher casada, pois pressupõe a não maternidade, algo inconcebível para o sujeito *forrozeiro*, e a perspectiva de a mulher casada conservar um corpo esbelto (ver o significado da cintura fina para o estereótipo da *forrozeira*) e atraente. Notemos que o sujeito subverte essa imagem feminina, considerando-a ilegítima e inadequada ao rol de imagens valorizadas.

Se pensarmos bem, inúmeras questões que não se definem esteticamente (cf. “para não envelhecer”) podem estar relacionadas ao “nervosismo” da mulher do patrão. Como exemplo, citemos uma infertilidade dela ou do marido (assumida por ela para manter a posição “*machista*” dele). Ora, numa sociedade profundamente marcada pela função do homem como provedor e protetor, garantindo a dominação masculina, além de esperarmos obediência (mito da mulher submissa) da esposa também esperamos dela a função de genitora dos herdeiros, e dificilmente admitiríamos (o homem) a uma mulher casada a não maternidade, simplesmente, por questões estéticas.

Costa (op.cit.) reforça que o nervosismo foi solicitado em sua versão sexual para combater pais e maridos e em sua versão mundana para dedicar-se aos filhos. A *mulher-nervosa* utilizava o nervosismo para impor seus interesses. Ora, essa situação se estabeleceu por conta de ter sido o machismo uma espécie de “compensação” dada ao homem que, em função da nova paternidade moderna, perdeu benefícios que eram oferecidos aos poderosos senhores coloniais, diminuindo, significativamente, a liberdade (principalmente sexual) da mulher demudada em *mulher-mãe*. Dessa forma, o nervosismo passou a constituir um verdadeiro dispositivo médico-sexual contra a opressão do *pai-patriarca* (resquícios da família colonial) e do *marido-machista* (fruto da família moderna), enfim, uma verdadeira arma de agressão. Nesta canção, o nervosismo é considerado conseqüência de um estilo de vida “*sem o que fazer*”, ou seja, sem dedicação, exclusiva, aos filhos e ao marido. É uma imagem que fere o princípio da abnegação da mulher casada, comportamento tão caro ao *forrozeiro*.

Diante do nosso propósito, é indiferente saber se o nervosismo foi, desde sempre, “próprio” das mulheres ou se aquele teve sempre causas sexuais, biológicas, enfim. O fundamental, no momento, é percebermos que essa imagem feminina, a da *mulher-nervosa*, subversivamente desconstruída, possui valor negativo para o sujeito *forrozeiro* pelo fato de se opor a uma imagem de mulher casada que assume todas as tarefas domésticas e por estar relacionada à estética, a vaidade da mulher casada que deixa de cumprir seu papel – ser mãe – para continuar bonita e atraente.

A “dominação” masculina se inscreve, desde milênios, na objetividade das estruturas sociais e na subjetividade das estruturas mentais (BOURDIEU, 2007)¹¹. Para esse autor, embora as condições “ideais” que a sociedade cabila¹² às pulsões do inconsciente androcêntrico tenham sido, em grande parte, abolidas e a dominação masculina tenha perdido algo de sua evidência imediata, alguns dos mecanismos que fundamentam essa dominação continuam a funcionar, como a relação de causalidade circular que se estabelece entre as estruturas objetivas do espaço social e as disposições que elas produzem, tanto nos homens como nas mulheres (p. 71). Ainda, para o autor acima, injunções continuadas, silenciosas e invisíveis do mundo sexualmente hierarquizado *preparam as mulheres* a aceitar como evidentes, naturais e inquestionáveis prescrições e proscições arbitrárias que, inscritas na

¹¹ Para o autor acima, a dominação masculina é objetivada em mitos, rituais, murais, discursos, objetos técnicos e práticos. É também incorporada e subjetivada em habitus (estrutura, ao mesmo tempo estruturada e estruturante) sob forma de disposições duráveis, categorias mentais, estratégias cognitivas, capacidades perceptivas, formas de sensibilidades, etc. A concordância entre estruturas objetivas e cognitivas produz, como efeito principal, a naturalização da dominação masculina. Diante disso, Bourdieu põe de manifesto a grande plasticidade do sistema de oposições binárias (os homens estão vinculados ao alto, ao exterior, ao seco, ao oficial, ao público, ao descontínuo, et., e a eles correspondem os atos ao mesmo tempo breves, perigosos e espetaculares, a matança, a lavoura, a colheita, a guerra, trabalhar os instrumentos mediante o fogo; as mulheres, vinculadas ao interior, ao úmido, ao baixo, ao curvo, ao contínuo, etc. Além disso, a divisão sexual mais do que inserir-se em uma cosmovisão caracterizada por uma separação binária (sol e lua, dia e noite, semeadura e colheita) tem um caráter fundante e abarca todos os espaços culturais) nas formas de classificação vinculadas à divisão sexual, à dominação masculina. Esse autor nos oferece uma leitura de como a posição superior do homem tem sido estabelecida nas sociedades. É preciso, entretanto, entender que a prática discursiva forrozeira se dá, em linhas gerais, em meio à emergência de uma nova sociedade (moderna brasileira) e, em linhas específicas, de um novo regionalismo que, de acordo com Albuquerque Jr., não mais se confunde com aquele difuso e provinciano do séc. XIX e início do séc. XX, mas um regionalismo que reflete as diferentes formas de se perceber e representar o espaço nas diversas áreas do país. Com mudanças substanciais no campo econômico e técnico, com a industrialização, a urbanização, a imigração em massa, o fim da escravidão, o Centro-Sul, notadamente, São Paulo vai se tornando uma área bastante diferenciada do país. Somem-se a isto, as novas formas de sensibilidade artística e cultural trazidas pelo modernismo; os novos códigos de sociabilidade que aí se desenvolvem mais intensamente; as novas concepções acerca da sociedade, da modernização e da modernidade (ALBUQUERQUE JUNIOR: 2006).

¹² Bourdieu em *A Dominação Masculina* (2007), transforma um exercício de reflexão transcendental visando a exploração das “categorias do entendimento” ou, na expressão de Durkheim, “as formas de classificação” com as quais construímos o mundo em uma espécie de experiência de laboratório: a que consiste em tratar a análise etnográfica das estruturas objetivas e das formas cognitivas de uma sociedade histórica específica, a dos berberes da Cabília, como instrumento de um trabalho de socioanálise do inconsciente androcêntrico capaz de operar a objetivação das categorias deste inconsciente (p.13).

ordem das coisas, imprimem-se insensivelmente na ordem dos corpos. “Expectativas coletivas” ou “potencialidades objetivas” que os agentes sociais descobrem, a todo o momento, nada têm de abstrato, nem de teórico, mas estão inscritas na fisionomia do ambiente familiar, na oposição entre o público e o privado, entre a praça pública e a casa.

Posições oferecidas às mulheres e disposições ditas “femininas”, inculcadas pela família e pela ordem social, criam uma espécie de “vocação”, que faz com que as “vítimas” da dominação masculina possam cumprir com *felicidade* as tarefas subordinadas. Ora, na canção em questão, o enunciador estabelece a morada como o lugar físico para sua companheira e, ao mesmo tempo, estabelece não só como posição social, mas como “vocação” o ser dona-de-casa, mãe de família, que pressupõe, entre outras coisas, habilidades para tais funções. Por outro lado, ele investe na eficácia de um sujeito que manifesta um forte sentimento de contemplação e de natividade, vinculado a certo tom de falar: modesto, desvinculando a atenção de si para as pessoas, para as coisas, enfim, para a “paisagem”. Em nossa concepção, esse tom, na verdade, disfarça uma falsa modéstia, disfarça, inclusive, uma ironia do enunciador.

Dessa forma, pela escolha e pela organização das palavras, ele mostra um tom que atesta sua imagem de contemplador, enunciando com certo ar de modéstia ao reconhecer suas qualidades.

Vejamos, nos fragmentos “São dez cabeças, é muito pouco, é quase nada, (...)”; “São dez ‘fiim’, é muito pouco, é quase nada (...)” e “É pequenina, é miudinha, é quase nada (...)”, a retomada dos traços da humildade, da simplicidade e da despretensão, incubindo, inclusive, habilidades e competências que, aparentemente, passam despercebidas na canção, como a “competência” masculina (macheza), aqui, medida pela prole numerosa.

(...) De tardezinha quando eu venho pela estrada/ a “fiarada” tá todinha a me esperar/ são dez “fiim” é muito pouco é quase nada/ mas num tem outros mais bonitos no lugar // Vai boiadeiro que a noite já vem/ guarda o teu gado e vai pra junto do teu bem (...)
 (“Boiadeiro”, Clécius Caldas/ Arnaldo Cavalcante, 1950).

Como já comentamos anteriormente, a lógica da “vocação” tem por efeito produzir encontros harmoniosos entre as disposições e as posições que fazem com que os “subordinados” cumpram *com felicidade* as tarefas que lhes são atribuídas por suas virtudes *de submissão, de gentileza, de docilidade, de devotamento e de abnegação* (BOURDIEU, op. cit.). Neste caso, submissão e abnegação consistem em características fundamentais da psicologia da mulher idealizada para o casamento. Vejamos o fragmento a seguir:

(...) Vivo com minha nega, no ranchinho que eu fiz/ não se queixa, não diz nada e se acha bem feliz// Com tudo isso ainda sobra um tempinho/ um agrado, um carinho/ eu não quero nem dizer // Com tudo isso, ainda sobra um tempinho/ e um moleque sambudinho/ todo ano é pra nascer. (“A Mulher do Meu Patrão”, Nelson Valença, 1973).

De acordo com o enunciador, que se mostra conhecedor de uma diversidade esteotípica feminina, inferindo (a partir de suas suposições masculinas) necessidades, desejos, aspirações e angústia das mulheres, a mulher casada não deve se queixar diante de sua “missão” doméstica. Para ele, “aquela” vida (“cheia do que fazer”) e “aquele” fazer (dentro daquele mundo) seriam plenamente satisfatórios para ela, e a ausência de tudo isso a deixaria infeliz. Noutras palavras, para este enunciador, há um estilo de vida (isso inclui todo um disciplinamento corporal e uma maneira de pensar), o valorizado por ele, significativo à existência das mulheres e, fora dele, estas se sentiriam infelizes e incompletas.

Com efeito, considerando que o posicionamento dos *forrozeiros* está inserido como parte de uma produção discursiva sobre o Nordeste, aqui, entendido, em parte, não como um lugar “real”, mas como um discurso que se funda sob o signo da saudade e da tradição (ALBUQUERQUE JR., 2006), entendemos que a prática discursiva *forrozeira* tende, em linhas gerais, a apagar a multiplicidade de vidas, práticas, histórias e costumes que permitem pensar o Sertão como uma unidade discursiva. Conseqüentemente, neste representante, o sujeito promove o apagamento da diversidade estereotípica da mulher casada, inserido-a numa espécie de mundo “idealizado”, cujas imagens femininas apreendidas são aquelas valorizadas. De dentro desse mundo, o sujeito seleciona espaços e práticas sociais; promove a busca do típico, do modelo na vida social; escolhe os perfis relevantes do “original” e os caracteres que falam da essência da situação representada, para transformá-las em figuras fixas. Já percebemos uma tendência do sujeito em direção à dicotomia mulher valorizada/desvalorizada. Esse apagamento torna-se possível pelo fato mesmo de o sujeito, até aqui, ter privilegiado em seu processo de organização textual aquilo que Costa (2001), em concordância com Maingueneau (1997), chama de imitação captativa de imagens e cenografias. Ora, a captação, para este último autor, resume-se à imitação de um gênero ou de um texto singular e seu gênero. Costa, no entanto, acresce que a captação pode se dar, também, em se utilizar certo ethos ou certa cenografia de forma a legitimar o próprio discurso. O processo de captação, nos *forrozeiros*, reveste-se de singularidade própria: pinça traços característicos da estrutura familiar agrário-nordestina ao mesmo tempo em que complementa

sua imitação com características estruturais da família moderna. Por outro lado, o mesmo sujeito investe numa outra estratégia de imitação: a subversão de estereótipos como o da *mulher-nervosa* em “**A Mulher do Meu Patrão**”. Dessa forma, joga com a imitação ora como método de valorização direta das imagens (captação), ora como método de desvalorização delas através do uso de estereótipos desvalorizados (subversão).

Outro traço da mulher casada valorizada consiste na compreensão como é explicitado na canção seguinte:

(...) O nosso amor é tão grande/ Maior que o nosso não tem/ Helena me compreende/ Juntinhos vivemos bem/ Mas, logo vem a saudade/ Distantes vamos ficar/ Se Helena fica chorando/ Eu também fico a chorar (“*Saudade de Helena*”, Antonio Barros Silva, 1968).

Além das prendas domésticas, habilidades primordiais da dona-de-casa, e da reputação (fidelidade, inclusive, na ausência), a compreensão é motivo de união e origem da felicidade conjugal, pois cada um teria seu papel, naturalmente, definido no casamento. Logo, qualidades como paciência, espírito de sacrifício e abnegação (a arte de ser uma boa esposa exige muita perspicácia e espírito de dedicação aos filhos e ao marido), como vimos, são fundamentais. A partir disso, observamos que, no posicionamento, aos maridos sempre coube um pouco mais de regalias atribuídas por regras sociais menos rígidas com relação às suas aventuras erótico-extraconjugais. Com o casamento, o homem não perde, na prática, o direito de ter “liberdades” terminantemente proibidas à sua esposa. Possivelmente, essa compreensão mencionada pelo enunciador tem referência a atitudes masculinas tanto dentro dos limites domésticos (como a divisão do trabalho) quanto fora dele (como sua presença no forró ou sua necessidade de ausentar-se). Um aspecto interessante da compreensão é ao fato de que há uma grande ênfase dada às prendas domésticas e à maternidade (a esposa ideal deve, antes de tudo, ser um complemento do marido no cotidiano doméstico), entretanto um bom desempenho erótico da mulher casada não parece fazer parte das expectativas do sujeito *forrozeiro*. Possivelmente, o argumento das necessidades sexuais diferentes e bem maiores dos homens se comparadas as das mulheres – característica natural masculina – parece recorrente. O desempenho sexual da mulher casada se resume à gestação e não à satisfação sexual quase negada pela sua condição materna. Ora, a quantidade de filhos mencionada nas canções “**Boiadeiro**” (dez) e “**A Mulher do Meu Patrão**” (quinze) remete, diretamente, à indissociabilidade (pelo menos tácita) da virilidade enquanto questão de honra, princípio da conservação e do aumento da honra, da virilidade física observada, sobretudo, nas provas de

potência sexual. Observemos que o esquema ambíguo do *enchimento* (da barriga) passa a ser o princípio gerador da ação fecundadora da potência masculina (BOURDIEU, 2007).

Nesse momento, achamos por bem esclarecer algumas questões relacionadas ao sujeito ou, mais precisamente, à imagem que o *forrozeiro* dá de si para que essas imagens femininas sejam angariadas com um juízo de valor positivo. Até aqui, são estereótipos tributários da imagem de um sujeito contemplador. Não foi uma contemplação descompromissada, simplesmente pelo prazer de apreciar, mas uma contemplação fotográfica, com o intuito de apreender a “realidade” em seus mais ínfimos detalhes, de retratá-la, de guardar um cenário imagético que condense um espaço e uma memória que se está acabando, perdendo-se. Entendemos que este procedimento, desde a contemplação até a descrição minuciosa, além de marcar uma posição enunciativa do sujeito *forrozeiro*, intensifica nossa hipótese quando dissemos que o enunciador, no posicionamento, em termos gerais, fala a um co-enunciador que conhece a realidade por ele descrita (propósito de “criar” uma identidade cultural), todavia não se mantém alheio aos que a desconhecem (propósito de reforçar a existência de uma unidade cultural). Noutras palavras, é um procedimento que está de acordo com a proposta do posicionamento. Atentemos primeiro para o fato de que a canção deste posicionamento (essencialmente na obra de Luiz Gonzaga), em linhas gerais, “*trouxe de volta o tom rural que hibernou durante toda a fase de implantação e consolidação do samba urbano*”; segundo, para o fato de esse “tom rural” vir matizado em cores próprias da região Nordeste, marcado por imagens (psicológicas e melódicas) que divergiam dos temas bucólicos, até então abordados nas entoações sambistas. (TATIT, 2007)

Notemos, entretanto, uma particularidade das canções desse posicionamento (nas produções de Luiz Gonzaga em parceria com Humberto Teixeira) e que, segundo Tatit (idem) consiste na grande contribuição à música popular, que foi a “*concepção de uma canção (texto e melodia) semelhante às que tocavam no rádio, mas com vigor especial de pulsação rítmica sustentada pela base instrumental*”. Noutras palavras, uma combinação aparentemente paradoxal, entre *tematização* e *passionalização*. A partir disso, a imagem de contemplador (aquele que olha atentamente, origem do sentimento de nostalgia), cujas imagens psíquicas são mais recorrentes, desdobra-se, por vezes, em “contemplado”, ou seja, aquele que recebe algo pelo seu fazer, por suas ações. Isso contribuirá tanto para o desdobramento ético (apreendido em vários cenários) do sujeito quanto para o desdobramento estereotípico feminino. À medida que o sujeito deixa transparecer estados passionais (interiores), pontecendo imagens femininas concordes com esses sentimentos, deixa transparecer também

ações ou qualificações capazes de deflagrar ações e persuasões, fazendo emergir estereótipos “apropriados” para seus estados de ânimo. Vejamos como isso ocorre na canção “**Boideiro**”.

Inicialmente, E-1 (aquele que diz “vai boiadeiro...”) anuncia que “(...) a noite já vem.”, criando um efeito paradoxal de segurança/insegurança. Esse efeito é criado por quem conhece e domina o ciclo das estações: Deus, o criador. Esse sentido é inferido pela recorrência, em outras canções, de signos inerentes a um determinado posicionamento (cristianismo medieval) pertencente ao campo discursivo religioso.

Vejamos em “**Asa Branca**”, na qual o enunciador pergunta a Deus pelos percalços da seca, pelo êxodo etc. e em “**Légua Tirana**” quando o enunciador faz referência a signos do cristianismo-popular (“Padim Ciço”), também pertencentes àquele discurso. Aquele efeito paradoxal faz emergir sentimentos de melancolia e de nostalgia, estados interiores construídos a partir do alongamento das vogais no refrão, procedimentos referentes à tensão local¹³ entre a linearidade contínua da melodia e a linearidade articulada da linguagem verbal. Aqui, o enunciador desloca a tensividade em favor da frequência, desacelerando, esvaziando os estímulos próprios para a ação humana. (TATIT, 2007)

Estiramento vocálico e estados interiores são procedimentos que perpassam toda a canção como uma voz que faz lembrar, que traz constantemente a melancolia e a nostalgia como uma marca identitária do posicionamento.

Observamos que as frases entoativas do refrão, apesar de iniciar com uma intensificação (tendendo para o alongamento da vogal “a”), tendem a um arranjo descendente que culmina na segunda frase entoativa, cuja finalidade é a afirmação.

A tensão passional que se estabelece no prolongamento das vogais (e perpassa toda a canção) parece estar em constante atrito com o conflito temático. Noutras palavras, há uma tensão constante entre um sujeito que por vezes marca sua prática discursiva pelo movimento, o que pela maior vivacidade rítmica enseja o “cantar requebrado” e ao mesmo tempo entoa um canto mais lamuriento, cheio de “ais” (TINHORÃO, 1998).

Ora, essa estrutura aparece aqui e em outras canções (“**Asa Branca**”, “**A Volta da Asa Branca**”, “**Ana Rosa**”) como uma marca identitária do fazer *forrozeiro*, ou, mais ainda, como em nossa hipótese, numa referência à imagem dúbia do enunciador ou, em

¹³ As tensões locais são produzidas diretamente pela gestualidade oral do cancionista (compositor ou intérprete), quando se põe a manobrar, simultaneamente, a linearidade contínua da melodia e a linearidade articulada do texto. O fluxo contínuo da primeira adapta-se imediatamente às vogais da linguagem verbal, mas sofre o atrito que interrompem sistematicamente a sonoridade (Tatit, 2007).

termos mais gerais, ao sujeito que, simultaneamente, contemplando sua realidade, é afetado por certa nostalgia e pela falta de algo que ainda não viveu (a migração por causa de seca), mas que não se deixa sucumbir. Essa tensão melódica remete à constante tensão vivida por um sujeito que já nasce “marcado” para a desertão, para o êxodo e para a saudade. Evidentemente, as imagens femininas que emergem dessa situação contemplativa são aquelas revestidas de ternura, de carinho e de sentimento de continuidade como a esposa, a mãe, a dona-de-casa.

É agora, em outro nível de apreensão do discurso, o musical, que encontramos elementos para perceber mais claramente a continuidade estratégica do sujeito, inclusive reiterando a religiosidade aludida pela cena bíblica. Constatamos na canção “**Boiadeiro**” uma oposição ao que acontece em “**Asa Branca**”: a superioridade do cantar “lamuriendo, cheio de ‘ais” em detrimento ao cantar “requebrado”. Noutras palavras, o (E-2) (aquele que diz: “De manhãzinha quando eu sigo pela estrada”) relata seu dia-a-dia, seu trabalho, seus sentimentos etc., deixando transparecer certa monotonia que se “derrama” por toda a canção (como uma paixão por aquilo que perderá). Como que antevendo seu sofrer, o enunciador-contemplador procura captar, sob todos os ângulos, aquilo que mais lhe interessa. No entanto, essa canção não sucumbe em sentimentos, pois, de alguma forma, o (E-1) anuncia a ação no enlaçamento da cenografia que retoma a imagem do homem, priorizando seu trabalho cansativo, a uma “pitada” de ironia que desdenha do suposto cansaço dessa vida monótona. O movimento, vital para esse sujeito porque vinda do criador, ronda a canção a cada vez que (E-1) enuncia, mas é impedida a cada enunciação de (E-2), cuja eterna monotonia é “derramada” em todas as direções. Esta acompanha o percurso da canção, fazendo esmorecer a vitalidade da pulsação que acompanha a movimentação.

Estas informações se referem diretamente ao âmbito musical do fazer *forrozeiro* e não aos estereótipos femininos. No entanto, como já comentado, são de importância tal que nos permitem apreender traços (psicológicos) do próprio sujeito e, por extensão, dos estereótipos femininos inerentes a certas cenografias (como a do forró). Notemos que naquela cenografia a imagem da *forrozeira* será seminalmente implantada no propósito do posicionamento de caracterizar todos os ritmos e fusões rítmicas que se praticam no evento do forró como exclusivos para a dança em “pares enlaçados”, instaurando o clima de sedução sensual. Isto está de acordo, inclusive, com o vigor especial de pulsação rítmica sustentada pela base instrumental inaugurada pelo posicionamento.

Até aqui, apreendemos a imagem de um sujeito contemplador com forte sentimento de natividade, vinculado a certo tom modesto (e irônico) de falar; evidentemente, as imagens femininas possuem traços (psíquicos, comportamentais, atitudinais etc.) condizentes com este sujeito. Como comentamos, a abnegação consiste numa característica fundamental da mulher valorizada/idealizada (tanto a casada quanto a solteira como veremos) que, de certa forma, o sujeito também possui.

Lembremos, de antemão, que para a constituição de um discurso, toda uma “rede de formulações” é acionada, o que faz com que este se fundamente, sempre, em um interdiscurso. Na intenção de aprofundar este conceito, Maingueneau (1997) recorre ao conceito de campo discursivo para se referir ao “conjunto das formações discursivas que se encontram em relação de concorrência” e se delimitam “por uma posição enunciativa numa dada região”. A discussão que mais nos interessa aqui é a relação que o posicionamento dos *forrozeiros* tem com uma dessas formações inerentes ao campo discursivo religioso, mais precisamente à formação discursiva católica, considerada por muitos uma ramificação do Cristianismo. A partir disso, para apreender o traço da abnegação feminina, reconstituímos a imagem abnegada do *forrozeiro* e que melhor nos aparece na canção “**Légua Tirana**”, chegando às suposições imagéticas das mulheres.

A partir da continuidade de uma imagem contempladora, iniciada na canção “**Boiadeiro**”, percebemos que o sujeito se considera parte de um projeto superior (estando hierarquicamente no nível mais alto numa escala da “ordem dos corpos” no plano terreno), governado também por entidade superior, da qual recebe papéis e funções pré-estabelecidos, delegando-os aos que o cercam. É por esta pré-disposição para a obediência, pela fé, que o enunciador sofre dores físicas e psíquicas com “alegria” (inclusive a distância da amada) e as suporta em favor desse plano maior. O sentimento de confiança (nos desígnios divinos) o faz suportar, na canção, o cansaço e o “estropiamento”, emengindo, então, a imagem da **resignação**. Em “**Asa Branca**”, “**A Volta da Asa Branca**”, “**Ana Rosa**”, “**Creuza Morena**”, “**Rosinha**” e “**Rosa do Mearim**”, a resignação recai sobre a aceitação da cisão entre o enunciador e a amada, o enunciador e a terra natal. Na canção “**Légua Tirana**”¹⁴ a resignação recai, além da separação (que não é duradoura como nas canções mencionadas

¹⁴ Ó que estrada mais cumprida/ Ó que légua tão tirana/ Ah! Se eu tivesse asa, inda hoje eu via Ana// Quando o sol tostou as folhas/ E bebeu o riachão/ Fui “inté” o Juazeiro pra fazer minha oração/ Tô voltando estropiado, mas alegre o coração/ Padim çico ouviu minha prece/ Fez chover no meu sertão// Ó que estrada mais cumprida/ Ó que légua tão tirana/ Ah! Se eu tivesse asa, inda hoje eu via Ana// Parei mais de vinte serras/ De alpergatas e pé no chão/ Mesmo assim com linda farda/ Pra chegar no meu rincão/ Trago um terço pra Das Dôres/ Pra Reimundo um violão/ E pra ela, e pra ela/Trago eu e o coração.

anteriormente), sobre a aceitação do sofrimento físico considerado sacrifício. Aqui, o corpo, mutilado e dolorido, porém renovado pela fé, sofre e paga tributo ao “deleite” da alma, metaforizada pelo termo coração, conforme o fragmento da canção:

(...) Quando o sol tostou as folhas/ E bebeu o riachão/ Fui “inté” o Juazeiro/ pra fazer minha oração// Tô voltando estrupiado/ mas, alegre o coração/ Padim çico ouviu minha prece/ Fez chover no meu sertão// Parei mais de vinte serras/ De alpergatas e pé no chão/ Mesmo assim com linda farda/ Pra chegar no meu rincão
(...) (“*Léguas Tirana*”, Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, 1949).

Em complementariedade, é também o traço da resignação que o enunciador pretende encontrar nas mulheres que se acham em casa a espera de seu retorno. Este mesmo traço é recorrente noutras canções quando a jovem solteira aguarda, virgem, seu futuro companheiro, que se ausentou por causa da seca em “**Asa Branca**” e “**A Volta da Asa Branca**” ou na imagem da mulher casada que “não se queixa, não reclama e se acha bem feliz (?)” em “**A Mulher do Meu Patrão**” ou, ainda, nas mulheres que não fazem a “linha” da delicada e da desprotegida, em “**Paraíba**” e em “**A Mulher do Aniba**”, e que precisam transpor suas características, consideradas masculinas, para o plano do “feminino”, ou seja, da fidelidade ao homem para serem aceitas. Segundo Durkheim apud O’dea (1969), “a religião pressupõe uma classificação de todo o conteúdo da experiência humana em duas categorias: o sagrado e o profano”.

A partir disso, nesta canção, a imagem do enunciador transfigurada em resignação simboliza, podemos dizer, a relação do sujeito *forrozeiro* com o sagrado, aqui o divino¹⁵; e “duela”, intimamente, com outra eufórica, sedutora e maliciosa voltada para o amor venal, o amor livre, o amor “jogo” tão “natural” ao *ser-masculino* (cujo desenvolvimento se dará quando analisarmos o estereótipo da *mulher-forrozeira*). Notemos que há um desdobramento¹⁶ do sujeito em direção ao sagrado, pois ele se subjugava obediente a um plano

¹⁵ Retomando as palavras de Brandão (1989), quando diz que “praticamente isolada entre uma fronteira de trabalho e de cultura de camponeses, a religião dos caipiras (...) reunia todos os atributos de um sistema religioso católico que, nos estudos atuais sobre o assunto, aparece adjetivado como: “popular”, “rural”, “tradicional” (...). Não é uma criação religiosa exclusiva e isolada dentro de uma cultura camponesa, mas, ao contrário, retraduz para a sociedade caipira dependente, segundo os seus termos, o conhecimento e a prática erudita da religião dominante”. É a partir disso que acreditamos que a religiosidade no posicionamento dos forrozeiros combina componentes do sistema simbólico do sertanejo – visão de mundo, ideologia religiosa, código de trocas familiares e sociais – com elementos mais ou menos fragmentados da História Sagrada, da doutrina e das regras de prática devocional da Igreja Católica.

¹⁶ Não seria temerário pensar que, desde o séc. XII, os maridos (os homens) ficassem exasperados ao sentir, entre suas esposas (mulheres) e eles, a presença do esposo celestial ou mesmo a do padre (BRANDÃO, 1989). Mas o que dizer, então, do oposto, neste posicionamento, das mulheres que presenciam o desdobramento de seus homens (aludimos aqui ao sujeito forrozeiro genericamente) nas “paragens celestes”, não em uma outra companheira, mas na confiança, na fé em um plano superior? Ora, o desdobramento nas relações afetivas sempre

superior, que, pelo caráter da paciência, da humildade e da fé, divide o corpo não só com sua esposa (ou amante), mas com o senhor celestial.

Este corpo é também motivo de prazer (pela dor, pelo sofrimento) dedicado ao seu santo protetor: “*Padim Çiço*”. É nessa perspectiva que o dito, na canção, deve ser afeiçoado também por um “corpo”, aparentemente, dúbio (as mutilações maltratam, mas trazem alegria).

A atitude provocada pelos símbolos evoca o sagrado, o profundo respeito e a verdadeira reverência. Isto pode ser visto tanto pelas práticas rituais (como na relação do enunciadador com a romaria) quanto no comportamento do fiel na presença de “*objetos*” sagrados (como veremos na relação da mulher com os objetos terço e com o “*objeto*” coração). É na “presença” destes últimos que apreendemos a posição da mulher em sua relação com o sagrado.

Como a experiência religiosa não é apenas intelectual ou filosófica, mas uma necessidade primária causada pela condição humana (é uma resposta a frustrações e privações decorrentes de contingência, impotência e escassez), entendemos que a religiosidade feminina se dá numa relação de complementariedade da relação do masculino. O sujeito é estabelecido numa relação direta com o sagrado (primeira instância), ao passo que a mulher numa relação indireta (segunda instância), porque viabilizada pelo homem.

Esta última se dá entre o sagrado e o profano, na qual o homem fixa, inclusive, a distância da mulher em relação ao Sujeito maior. Notemos que, definindo a mulher como ambígua (meio sagrada, meio profana), sua religiosidade não deve beirar a beatice. Entretanto, como a mulher está em segundo plano para o catolicismo institucional, aqui também a relação dela com a religiosidade se dá num plano secundário. A relação que se exprime na experiência religiosa, seja no culto ou em qualquer outra prática sagrada, é, em primeiro lugar, relação com o objeto sagrado. A partir disso, a conexão do enunciadador com a

foi típico da mulher. Se na Idade Média ela se desdobrava entre dois esposos: um terreno outro celestial, em tempos modernos, se passou a esperar esse desdobramento redirecionado para a maternidade, retomando inclusive a equiparação da mulher casada à Virgem Maria a qual “emprestara” um de seus atributos à mulher-mãe: a santidade. É a partir dessa analogia: mulher=mãe e mãe=santa que se tratou de atualizar o antigo desdobramento medieval da mulher casada. A partir disso, entendemos que o sujeito forrozeiro não só atualiza o desdobramento “moderno” feminino, mas inova com o seu próprio. Se ele se multiplicava em diversos “outros” no plano terreno como marido e amante, agora também em fiel (essas relações entre o fiel e o sujeito sagrado - divindade, santo padroeiro, santos específicos (neste caso “*Padim Cico*”), almas de mortos, objetos de devoção (neste caso o terço), eram consideradas por meio de trocas simples entre a pessoa e um santo (BRANDÃO, idem), aquele que mantém uma relação com um sujeito sagrado. Podemos definir assim, dentro do contexto religioso, o forrozeiro como um “novo” homem herdeiro de uma forma “popular” e autônoma de crenças e práticas de cultos intermediados pelo catolicismo erudito na figura de dois tipos de emissários: o padre capelão e o padre missionário e de uma situação tradicional de encontro: as romarias

prática religiosa se dá de forma bastante peculiar, isto porque se trata de uma estratégia de afirmação discursiva.

Dessa forma, a resignação masculina deve ser entendida de forma particular na ligação do homem com o “santo”, cuja capacidade de realização é parte de uma competência maior pertencente ao plano espiritual (assim, é que se dá a competência de Padre Cícero para realizar os pedidos (via orações) dos fiéis). O que se delinea, de agora em diante, é resultante de processos introspectivos do enunciador e dos aspectos psicológicos da imagem de resignação do sujeito *forrozeiro* que assume Padre Cícero como elemento autorizado por Deus. O enunciador não só assume suas crenças, mas as expressa (as materializa) por meio de suas práticas: orações, preces, romarias etc. São, agora, aspectos corporais dele que emergem e que este passa a descrever na prática da romaria¹⁷.

Notemos, inclusive, que é ao homem que se delega a ação de agradecer diretamente ao santo de devoção: Padre Cícero.

O enunciador, num processo de resignificação da religiosidade nordestina (que já consiste numa resignificação da religiosidade tradicional católica) estabelece sua posição na relação com as coisas sagradas, aquele que vai agradecer *diretamente* ao santo protetor, aquele que se comunica *diretamente* com Deus (ver “**Asa Branca**”, na qual o enunciador pergunta a Deus pelos motivos causadores da seca).

Analisando a distribuição dos “*objetos*”, feita pelo enunciador, notemos que *terço*, somente, consubstancializa-se no universo de sentido do religioso, ao passo que *coração* não se materializa, primariamente, na esfera do sagrado, mas no ordinário e no cotidiano das paixões humanas, para este sujeito. Ora, segundo Durkheim (1954, op. cit), são o utilitário e o prosaísmo modos estranhos ao sagrado.

Além disso, na prática *forrozeira*, o coração é considerado objetificação do amor (ver em “**Asa Branca**” o trecho “guarda contigo meu coração”). Por isso, o amor é a forma eminente da atividade profana e reforça inclusive a relação mulher/diabo estabelecida por outra: Eva/serpente/pecado no relato da criação. Eva, pela sua condição, tornou-se mais

¹⁷ Os romeiros são pessoas que se deslocam de suas cidades até as cidades por eles consideradas santas, para orar, fazer e pagar promessas. Estas são atitudes às quais o fiel se obriga a pagar em troca de uma graça (aqui, a chuva), ou seja, o atendimento por parte do santo de um pedido. A relação santo-fiel é, portanto, uma relação de troca. Segundo Granjeiro (2002), o santo dá a proteção ao romeiro em troca de algum ato de resignação e sofrimento (geralmente, físicos), normalmente, vir a pé de sua cidade até Juazeiro (como se dá na canção), andar de joelhos um determinado trecho, deixar de fumar ou de beber, etc. de acordo com a autora, ainda, o sentido do sofrimento é para reviver uma cena do discurso cristão institucionalizado: as chagas de Cristo, toda dor que Ele suportou pela humanidade, na ocasião da crucificação.

acessível às tentações da carne e à vaidade, enfim às fraquezas humanas e ao profano. Por isso, a mulher simboliza um ponto crítico para a religiosidade *forrozeira*.

Enquanto ao homem cabem as práticas diretas com Deus, com o santo protetor, à mulher cabe um relacionamento secundário de adoração. Esta representa inclusive uma forma de rotinização do sagrado, por isso suas práticas religiosas dão-se no limite entre o sagrado e o profano. Dessa forma, o enunciador reintera o “lugar” feminino no posicionamento, como o da espera e o da inércia, marcado pelo traço da passividade e da aceitação (esses “lugares” são inferidos pelos *agentes* do catolicismo popular a partir da hierarquia mesma da instituição católica que exclui a mulher dos lugares de direção nos cultos e práticas mais importantes na esfera da religião¹⁸). Como já comentado, ela deve aceitar resignadamente o que se decide para ela, ficar esperando o homem que se retira, que sai, que vai; a mulher aqui não toma decisões, mas as acata. É aqui que observamos, ainda, a especificidade da resignação feminina: aceitar pacificamente o discurso masculino como construtor de sua posição sócio-religiosa, de sua relação com o Criador e de sua “identidade”.

Não basta falar em imagens e “lugares” valorizados sócio-historicamente. É preciso compreender que essa *situação de enunciação* (captação, subversão, alusão) ou, ainda, esses processos apreendidos até aqui, estão amplamente inseridos numa *situação de comunicação* que autoriza o sujeito a construir esses sentidos. Essa *situação de enunciação* aparecer alicerçada numa tradição, muitas vezes, centrada em elementos inerentes a outros discursos.

Como observamos, é flagrante a relação polêmica em que o posicionamento se “envolve” com o campo discursivo religioso responsável pela instituição de uma imagem da mulher casada sacralizada. Ora, grande parte das imagens valorizadas da mulher às quais herdamos (e que aparecem valorizadas para esse sujeito) foi construída por formações discursivas religiosas, entre elas a de maior influência para o posicionamento, a Católica Apostólica Romana (Cristianismo).

Divinizada nas sociedades pagãs tradicionais, no ocidente cristão medieval a mulher passou a ser associada à imagem do demônio, sofrendo um processo de diabolização. A imagem da mulher casada passa, então, a ser relacionada à imagem da Virgem Maria, ou seja, uma imagem de pureza, resignação, castidade e bondade, aquela que é capaz de

¹⁸ Na história do cristianismo, não existe prova de que o ato da Eucaristia, por exemplo, fosse de tal ordem que o papel da liderança pudesse ser assumido por qualquer um, principalmente por mulher. Aqui, encontramos uma das importantes raízes da divisão que mais tarde se desenvolveu entre o clero e os leigos (ODEA: 1969).

sacrificar-se constantemente, vivendo em função da família. Desse modo, o amor carnal não fazia parte dos atributos dela. Honesta e decente, ela deveria dedicar sua existência à procriação e ao cuidado com o lar e com o marido, devendo, pois, amortecer seus desejos carniais considerados demoníacos, impuros e impróprios para esta mulher¹⁹.

Além do mais, para reforçar essa imagem de santidade, surgiu, no século XIX, um discurso médico-jurídico que relacionava o prazer carnal à imagem da prostituta, considerando-a como “*mulher anormal*”. Noutras palavras, para os médicos, a mulher “normal” teria baixa necessidade sexual, pois seus instintos maternos a levariam a fazer sexo, apenas, para procriar. Para os juristas, a prostituição era uma forma de loucura e de insanidade, devendo ser evitada.

Obviamente, essas imagens (santa x diabólica) fizeram parte do imaginário coletivo da Idade Média, no entanto consideramos presentes em nossa sociedade residualidades dessas imagens, ainda que, profundamente, afetadas por vários discursos (filosófico, científico, médico etc.) que, em nossa sociedade, tiveram o intuito de redefinir os contornos de uma nova estrutura familiar: a moderna.

Dessa forma, na linha de uma referência cuidadosa a discursos outros (ou ao interdiscurso), entendemos que é dessa relação que emerge no posicionamento dos *forrozeiros* um conceito de família meio tradicional e meio moderna, conforme observaremos a partir de então; emergem, também, os diversos estereótipos, que se opõem à imagem da “*santa*”, relacionando-se à imagem da prostituta ou das mulheres que romperam com os limites do “*lar-doce-lar*”, com as amarras do “*casamento-prisão*”, reforçando, ainda mais, aquela imagem de mulher digna e apropriada para o casamento, imagem desejada pelo homem e cultivada pela mulher.

O que nos interessa é perceber a presença de elementos que delineiem as imagens que o sujeito *forrozeiro* tem das mulheres e suas estratégias utilizadas para sustentar essas imagens. Dessa forma, entendemos que o estereótipo da “*Rosinha*” emerge em meio a uma

¹⁹ Nos primeiros tempos de nossa colonização se definiu o corpo feminino como um palco nebuloso e obscuro no qual se degladiavam Deus e o Diabo. Dessa forma, crenças como a possibilidade de se enfeitiçar o corpo feminino era considerada como natural. Acreditava-se, inclusive, numa relação entre as doenças femininas e a ira celestial contra os pecados cometidos pelas mulheres. A partir disso, iniciou-se um enorme esforço da medicina em estudar o corpo feminino (útero, menstruação, etc.) recobrando-o de mitos e crenças, transformando a mulher ora num monstro ora numa eterna enferma, dispondo-a, inclusive, às práticas do curandeirismo (mal provocado pela demanda médica e conhecimento advindo do progresso intelectual da França, Inglaterra e Holanda, p. ex.) das benzedeiras, das parteiras e de uma mentalidade mágico-milagrosa que levavam às práticas brutais. Um exemplo disso, era a prática da sangria (apontada pelo médico dos séculos XVII e XVIII como instrumento de higiene interna) das parturientes levando-as a morte por esgotamento. (Cf. Mary Del Priore: magia e medicina na colônia: o corpo feminino In: História das Mulheres no Brasil, 1997).

ambientação cujos referentes se encontram, exatamente, em seus “devidos” lugares, inclusive o próprio enunciador. Este sujeito demarca (propositadamente) o seu ambiente (ao sair “de manhãzinha” e retornar “de tardezinha”), seu trabalho e seu lugar (fora) em oposição ao de sua amada (dentro), aqui “a morada”. O mesmo sujeito (pelo menos nas canções de nosso *corpus*) não questiona estes lugares ou posições, simplesmente os revela em sua contemplação.

O *ethos*, para Maingueneau (2005), ultrapassa a dimensão argumentativa. Essa noção permite, segundo ele, refletir sobre processos mais gerais de adesão dos sujeitos a certa posição enunciativa. A partir disso, entendemos que há, nos discursos, outras dimensões em que podemos apreendê-los, tendo em vista aspectos culturais, históricos, morais etc., que devem ser considerados. A apreensão dos estereótipos femininos, neste caso, contribui para uma visão menos simplificada do *ethos forrozeiro*, pois leva o co-enunciador à percepção de sua plasticidade (projetada em imagens femininas dentro de seu discurso) e à criticidade, no tocante às crenças, às imagens e às atitudes em relação ao co-enunciador, inclusive, se este for feminino.

Entendemos, pois, que o discurso deste sujeito o toma como um “investimento” de eficácia do seu dizer, já que os estereótipos, em linhas gerais, consistem em formas simplificadas, cognitivamente falando, de compreensão da realidade, distribuindo coisas, fatos e, principalmente, pessoas em escaninhos, ou caixinhas, previamente rotulados. Entretanto, entendemos que o discurso dos *forrozeiros* conserva certos tabus (criados pelo discurso masculino) e desvia a reflexão individual para conceitos e sentidos que se aceitam geralmente sem discussão ou crítica.

O *forrozeiro* se utiliza produtivamente, na “construção” de uma imagem feminina valorizada, de procedimentos alusivos. Flagramos ainda a referência que este faz a discursos que têm sido considerados dominadores e historicamente “*eternos*” (gesto referente à tradição reverenciadora do homem nordestino com seu moralismo, suas questões de honra e seu patriarcado intacto). Estes, não são mais do que o produto de um trabalho de eternização por parte de instituições como a Igreja, o Estado, a Medicina, em linhas gerais, e a Família, entre outras. A partir disso, entendemos que a referência à superioridade (física e intelectual) masculina consiste num “gesto” enunciativo do sujeito *forrozeiro*, e o estudo dos estereótipos, certamente, permite a apreensão de aspectos psíquicos e físicos relativos a essa superioridade, quando mostra estereótipos femininos cujos aspectos corporais e intelectuais se mostram “*impróprios*” para a mulher por serem inerentes ao homem.

Bourdieu (2007) faz referência a mecanismos que fundamentam a dominação e que “continuam a funcionar” como “a relação de causalidade circular que se estabelece entre as estruturas objetivas do espaço social e as disposições que elas produzem, tanto nos homens como nas mulheres”. Consideramos que as estruturas discursivas deste posicionamento têm-se apresentado, até aqui, delineando estruturas sociais relacionadas a certos sentidos, de forma a enaltecer a superioridade masculina de diversas formas. No entanto, deixamos claro que não pretendemos fazer um juízo de valor sobre os assuntos ou temas das canções selecionadas ou pretendemos julgar atitudes dos sujeitos empíricos. Tomamos as canções como objeto de análise empírico, mas são às regularidades do sujeito discursivo que fazemos referências.

Estamos frisando que as regularidades presentes no modo de organização social e textual remetem de certa forma a essa “ideologia” machista. Estamos, inclusive, tomando a própria multiplicidade do sujeito como possibilidade de apreensão desse machismo, visto que este comportamento aparece mais objetivado em Jackson do Pandeiro do que em Luiz Gonzaga.

Deixemos claro, ainda, que essa fragmentação do sentido discursivo, promovida na análise, torna-se possível pelo caráter prático-metodológico inerente mesmo ao gênero acadêmico com o qual estamos trabalhando e que, somente neste ambiente, estamos autorizados a fazê-la, conscientes, porém, de que o sentido (no discurso literomusical), em sua totalidade, somente pode ser apreendido na imbricação dos diversos níveis de análise (a saber: linguagem verbal e linguagem musical). Nesta análise, estamos priorizando elementos da linguagem verbal (tomando o texto, inclusive, como um “elo da cadeia” do fluxo ininterrupto que é a linguagem), visto que, para a apreensão de estereótipos femininos, a análise de elementos musicais não se mostrou relevante.

b) Os estereótipos da *mulher-liberal*, da *mulher-sedutora* e da *mulher-valente*: os “antiestereótipos” da mulher casada valorizada (idealizada). Algumas representações da mulher casada em Jackson do Pandeiro.

É precisamente em Jackson do Pandeiro que encontramos características que diferenciam (da valorizada/idealizada) e particularizam as estereotípias relativas à *mulher-honesta* casada. Em “**Liberdade Demais**”, “**Mané Gardino**” e “**A Mulher do Aniba**”, a imagem da mulher casada não se confunde com a imagem da “*Rosinha*” no que tange propriamente às características definidoras da *mãe-dona-de casa*. Ora, se tomarmos o “ideal” de mulher casada, mais propriamente a estereotípiia da *mulher-submissa* advinda do modelo social agro-patriarcal, vamos perceber que aquela imagem foi construída sob o signo da

autoridade total do homem, tendo como objetivo primeiro a preservação da linhagem e da honra familiar. Ademais, nela, a mulher tinha um papel restrito ao âmbito da família, sua movimentação social restringia-se a casa e sua tutela passava imediatamente do pai para o marido, após o casamento. Aqui, o sujeito, em seu processo de apreensão dos estereótipos, não mostra, efetivamente, interesse em captar as imagens valorizadas (idealizadas), embora elas permaneçam nas entrelinhas e sua valorização/legitimação seja o alvo dessa estratégia do sujeito. As descrições, de certa forma, “captam” com maior realismo as variações (apagadas em Luiz Gonzaga) nos padrões de comportamentos das mulheres casadas, *strictu sensu*, e das mulheres, *lato sensu*, provenientes, inclusive, dos diferentes níveis sociais. Isso tem uma importância ímpar para a compreensão global do sujeito que se abre para uma multiplicidade enunciativa e para uma multiplicidade de formas pelas quais esse sujeito apreende o fenômeno do feminino em sua prática discursiva.

Em Jackson, algumas imagens de mulheres casadas são dotadas de certos “atributos” que se não masculinizantes (vigor físico, impetuosidade, coragem, autodomínio etc.), pelo menos são, excessivamente, perigosos para a imagem feminina, por isso são avaliados como negativos, desvalorizando, até certo ponto, a imagem da mulher. Este procedimento faz parte de um processo de desconstrução dos estereótipos desqualificados empreendido pelo sujeito, e se dá pela incorporação paródica, ou seja, apreensão/negação deles. Noutras palavras, estamos nos referindo ao que Maingueneau (1997), complementado por Costa (2001), chamou de imitação subversiva, ou seja, a imitação de uma estrutura que se desqualifica no movimento mesmo da imitação. Acreditamos que a subversão promovida pelo sujeito jacksoniano, tal qual a captação, em Luiz Gonzaga, recebe um tratamento singular (inovador se considerado em relação à prática discursiva do sujeito nas canções de Luiz Gonzaga), pois, aqui, o sujeito não imita gêneros ou textos específicos, mas estereótipos e cenografias com a intenção de desconstruí-las. Essa desconstrução acontece desmontando-as sob diversos aspectos estruturais. Incorporando imagens desvalorizadas pelo enunciador, este promove certos “concertos”, “remendos”, com a intenção de torná-los estereótipos valorizados. E esse processo de subversão tem como alvo principal a valorização das imagens valorizadas/idealizadas que permanecem implícitas como pano de fundo para esse procedimento do sujeito.

A desqualificação de traços masculinizantes é, aqui, analisada, inclusive, pelo viés da comparação da “masculinidade” a uma nobreza (BORDIEU, op.cit.). Para este, além de o homem não poder rebaixar-se a realizar certas tarefas consideradas socialmente inferiores

(ditas femininas), elas podem ser consideradas nobres ou difíceis quando realizadas por eles, ao passo que fúteis e fáceis se realizadas por mulheres. A partir disso, entendemos que certas habilidades e qualidades masculinas (coragem, astúcia, força, impetuosidade) não são permitidas àquelas sob pena de desvalorização do masculino, que constrói a própria ideantidade a partir de tais qualidades consideradas nobres (em canções como “**Karolina com K**”, “**Sebastiana**”, “**Maria do Angar**”, “**A Mulher que Virou Homem**”, “**Proibido no Forró**”, gravadas por Jackson, e “**Paraíba**” gravada por Luiz Gonzaga, entre outras, encontramos a desconstrução do estereótipo da *Rosinha* pelo fato de as mulheres apresentarem características próprias do masculino sob diversos aspectos). Por outro lado, certas qualidades (cantar, dançar, tocar) podem ser referidas à mulher sem prejuízo a ambos os gêneros. Nas duas primeiras canções analisadas no estereótipo da mulher casada em Luiz Gonzaga (“**Boiadeiro**” e “**A Mulher do meu Patrão**”), notamos a descrição do cotidiano masculino e a descrição do cotidiano feminino, numa nítida referência às habilidades e competências de ambos, valorizadas pelo *forrozeiro* através de seu discurso.

A partir disso, notamos que, na perspectiva jacksoniana, a mulher casada não se comporta estritamente segundo padrões estabelecidos pelo sujeito (*forrozeiro*). Isto fica mais claro na canção “**Liberdade Demais**”, na qual analisaremos alguns aspectos do estereótipo da *mulher-liberal*. Pela maneira, até certo ponto, irônica de se expressar, temos um bom exemplo do que o sujeito *forrozeiro*, em linhas gerais, considera liberdade feminina, algo muito próximo do que o *liberalismo* “idealizou” em termos de autonomia para a mulher na sociedade moderna.

É demais, é demais, é demais/ Essa mulher quer me passar pra trás/ Se vai pra rua só volta se eu for atrás/ É demais, é demais, é demais(2x)/ Se ela vai sem me dizer/ Alguma coisa tá pra acontecer/ O meu ciúme, não é um ciúme qualquer/ Liberdade demais, veja o que dá, mulher. (“Liberdade Demais”, Raimundo Olavo e Jackson do Pandeiro, 1976).

Nessa canção, o sujeito utiliza o processo subversivo de uma forma interessante: ele imita uma estrutura cenográfica validada (a estrutura familiar tradicional) e, a partir disso, incorpora a estrutura estereotípica (a imagem de uma mulher casada) de uma mulher dentro dessa cenografia, subvertendo-a no processo mesmo de incorporação. Aqui, o enunciador incorpora a imagem de uma mulher liberal cujo traço característico subversivo é o “excesso” de liberdade, tendo seu efeito de referência enfatizado pela repetição do advérbio “demais”. Não há nada de “errado” em ter liberdade, mas é o excesso dela e de outros comportamentos, como veremos noutras canções, que, segundo o enunciador, pode ser prejudicial para a

compreensão da estrutura familiar, subvertida a partir da imagem feminina social, à qual ele pretende se referir como tradicional. Desse modo, o enunciador utiliza um processo discursivo cujo efeito de sentido, em linhas gerais, referencia uma imagem de mulher casada que busca romper com a idéia de submissão total e restrita ao marido; noutras palavras, a imagem da *mulher-liberal*.

A liberdade “excessiva” dessa mulher estabelece um aspecto que desqualifica essa imagem: o fato de a mulher não mais ter o lar como espaço de realizações. Antes de qualquer coisa, percebemos o desnudamento da mulher que representava, rigorosamente, a vida privada e que, agora, passa a representar a vida “pública”. A *mulher-liberal*, figura construída pela subversão, é uma mulher que tem domínio sobre seus “passos”, ou seja, não se sente mais, como outrora, pertencente a alguém, mas a si própria, rompendo com uma visão de submissão/passividade muito comum à imagem da mulher idealizada, romântica. Podemos localizar, aqui, uma possível motivação para a introdução da mulher no mundo do trabalho. Geralmente, o senso comum tem classificado esse “tipo” de mulher como péssima “*dona-de-casa*”.

A imagem da mulher casada, neste representante, como veremos, não consiste numa imagem a que seja negado o espaço “público” (ver, a seguir, a análise da canção “**A Mulher do Aniba**”), entretanto essa liberdade é definida a partir e em função do masculino. Ora, não parece haver, na prática discursiva dos *forrozeiros*, referência a uma “emancipação” feminina, pelo contrário, a presença feminina, até aqui, continua sendo referenciada a partir de categorias masculinas responsáveis, inclusive, pela construção do “projeto” de existência feminina. Qualquer atitude, comportamento ou sentimento feminino que escape ao “script” idealizado pelo homem, passa a ser interpretado como doença, histeria, perversão, anormalidade, enfim, como categorias rejeitadas.

Notemos que o processo imitativo estabiliza a subversão (desconstrução do estereótipo da *mulher-liberal*) da imagem quando o enunciador define este comportamento como sendo de uma mulher que “*quer passar o homem para trás*”, ou seja, que ameaça abalar as estruturas da “supremacia” masculina instaurada no posicionamento, por isso a asserção do sujeito ao final da canção: “*Liberdade demais, veja o que dá, mulher!*”. Notemos, nessa última expressão, uma possível proximidade com a ironia, no entanto, enquanto esta anula o que enuncia no próprio ato de enunciar, aqui, o enunciador mantém uma distância entre duas fontes enunciativas, assumindo o dito, mas também o remetendo à “sabedoria popular” que se confunde com o parodiador desse quase provérbio. Além do mais, o enunciador define esse

estereótipo como alguém que está prestes a fazer algo “errado” ou que fora dos “domínios” dele a mulher está fadada ao erro. Implicitamente, reforça a própria condição defeituosa, incompleta, doentia e incapaz da mulher recorrente no estereótipo da mulher solteira valorizada (idealizada) (cf. o estereótipo da *menina-moça* nas canções de Luiz Gonzaga). Ademais, recorreremos à idéia de que, sempre que sai sem avisar ou passa um tempo considerável fora de casa, a mulher estará fazendo algo errado. Esses sentidos conferem um certo ar de libertinagem à liberdade feminina, tornando-a indesejável. É por esse processo subversivo que o sujeito atribui um valor positivo à imagem idealizada.

Resquícios da *mulher-liberal* podem ser encontrados na análise de outros estereótipos, como o da *mulher-namoradeira* (“**Tertulina**” e “**Madalena**”), da *mulher-interesseira* (“**Cremilda**”), da *mulher-sedutora* (“**Mané Gardino**” e “**Zé do Rock**”) e da *mulher-fatal* (“**Falsa Patroa**” e “**Secretário do Diabo**”). Todas essas imagens são perpassadas pelo traço que caracteriza representações da mulher *moderna*: o excesso. O enunciador deixa bem claro que namoro, interesse ou sedução não são “errados”, mas é o excesso dessas práticas ou comportamentos que ele considera desvalorizado.

Notemos que, além de apreender a mulher casada desapegada ao lar, como vimos, o sujeito, agora, principia a “captação” de certas imagens femininas que, embora desejadas por ele, são subvertidas por se referirem, em primeira instância, às imagens femininas cuja aproximação com a casada não lhe é bem vinda: a *forrozeira* (nessa canção) e a *mulher-macho* na canção seguinte. Na canção “**Mané Gardino**”, o enunciador, notadamente, atrela as qualidades femininas à cenografia festiva (do forró)²⁰. Entretanto, estando a mulher casada acompanhada pelo marido, não devemos esperar a transgressão dela no plano da força, da violência ou da coragem, como acontecerá em “**A Mulher do Aniba**”, mas da sedução, como veremos. Em última instância, como estamos trabalhando com um sujeito fronteiro (entre tradição e modernidade), podemos aceitar uma aproximação à imagem desvalorizada socialmente da prostituta, da *mulher-pública* ou da *mulher-fatal*. Nessa canção, o atributo da sedução desenha a imagem de uma *mulher-sedutora* que reconhece a sua beleza e sabe que a beleza resume, para esta sociedade, todas as qualidades da mulher e a utiliza contra esta mesma sociedade. Independente, sem procurarmos ler pelo espelho das faces masculinas, a *sedutora* será o maior grau de transgressão da mulher casada sem perder sua respeitabilidade, que o sujeito *forrozeiro* pode aceitar. Vejamos o fragmento a seguir:

²⁰ O forró, como se verá, não representará um lugar apropriado para a mulher casada. Por isso, o enunciador realiza alguns procedimentos com a intenção de subverter, de mostrar os perigos dessa relação. O principal é envolver a mulher num clima erótico-sedutor

Taí, taí, taí, Mané Gardino/ Taí, taí, taí pra você ver/ Taí, taí, taí, Mané Gardino/ Fulorinda bota os homens pra roer// Mané dizia/ Que era mentira minha/ Que a mulher que ele tinha/ Não dançava com ninguém/ Eu disse a ele/ Compadre, não se avexe/ Tu vai ver como ela mexe/ Quando cai no xenheném (...) (“*Mané Gardino*”, Ary Monteiro e Elias Soares, 1959)

Notemos que o sujeito apreende, a partir do olhar do outro, não só um excesso de sedução, mas todo um conjunto de habilidades para seduzir, levando-o, possivelmente, a ver em “sua” mulher resquícios de uma ambigüidade que permeou a concepção masculina da imagem da *sedutora*: se, por um lado, a *meretriz* era associada ao sujo, ao esgoto e ao escuro, por outro, era identificada ao luxo, ao poder e à liberdade. É claro que, no posicionamento, essa multiplicidade de imagens femininas é razoavelmente amenizada, sintetizada em um dos lados da *dicotomia* entre a mulher valorizada (idealizada) casada/solteira (*honestas*, para usar um termo “moderno”) e a mulher do forró (da farra).

Outra forma de desvalorizar a imagem da mulher casada sensualizada é responsabilizá-la pela situação “delicada” do marido diante da possibilidade de que “sua” mulher possa ser objeto de desejo por outros homens, ou objeto de sedução, concomitantemente à percepção de que ela não seria tão “santa”, pura e casta quanto deveria ser (pelo menos para ele), desperta, no enunciador, sentimentos de insegurança, medo e, até, a violência. Ora, esta última seria correlata e contraponto da licenciosidade e permaneceria, assim, limitada, velada e/ou sob controle das normas implícitas e sob risco constante de servir de pretexto à deflagração de conflito.

(...) Mané Gardino/ Quando viu, tremeu o queixo/ Olhando pro remelexo/ Da mulher no xenheném/ Franziu a testa/ E disse num desafogo/ Que botava a vida em jogo/ Sabendo a mulher que tem. (“*Mané Gardino*”, Elias Soares e Ary Monteiro, 1959).

Dessa forma, temos a desconstrução da imagem da uma mulher casada sensualizada que o enunciador procura subverter, reforçando a face perigosa dessa imagem. A partir disso, o enunciador qualifica também a cenografia do forró como imprópria para ela, como sugerindo o perigo que sua exposição pode causar tanto a ela quanto a ele (procedimento retomado em “**A Mulher do Aniba**” como veremos). Ora, segundo Matos (2007), no microcosmo do forró, é praticada uma espécie de compromisso entre a norma e a infração, criando zonas de licenciosidade, notadamente, no que diz respeito à conduta das mulheres, principalmente, as casadas. A autora mostra, inclusive, que a violência física é correlato e contraponto da licenciosidade e que boa parte da energia descarregada nas

situações de conflito decorre da “disputa pelas fêmeas”. Nada mais justo que o enunciador procure desqualificar o ambiente do forró como impróprio para a mulher casada.

A princípio, o enunciador procura chamar a atenção para o perigo que o ambiente representa para a honra feminina, no entanto é a honra dele que está em jogo ao perceber as habilidades *forrozeiras* (remelexo demais, sensualidade demais, sedução demais) da mulher, habilidades não desejadas, causando sua admiração.

Ora, conforme já mencionado anteriormente, nossa sociedade herdou as principais imagens da mulher casada do discurso religioso tradicional, devendo, inclusive, às mesmas formações discursivas, imagens paradoxais desvalorizadas não aceitas pela sociedade. Além disso, é inegável a contaminação de tudo que, à época da emergência do posicionamento, significava moderno. Em conformidade a um “sertanejo idealizado”, que contempla um cenário edênico, que apreende todas as coisas em seus lugares, que vê o sertão como um lugar da pureza que precisa ser preservado contra os avanços da “civilização” (considerados responsáveis pela perda dos valores), temos a rejeição das habilidades sedutoras apresentadas pelas mulheres casadas por “desmoronarem” com as expectativas por ele criadas.

A partir da canção seguinte, “**A Mulher do Aniba**”, a subversão dar-se-á de maneira, particularmente, interessante: qualificação de imagens desvalorizadas. De acordo com essa premissa, os processos de desconstrução (ou dos elementos subvertidos) dos estereótipos, coerentemente com o modelo de análise do discurso que adotamos, são tributários de singularidades inerentes ao discurso aqui analisado. A partir disso, entendemos que o processo subversivo dá-se já na adoção das imagens desvalorizadas para valorizar uma “ideal” e se estabelece no movimento de “concertos” ou “remendos” da imagem, já tomada com valor negativo pelo sujeito, transformando-a em imagem, senão valorizada, pelo menos distante de imagens desqualificadas como o estereótipo da *mulher-macho* ou da *mulher-fatal*. A desnaturalização da cenografia corrobora fundamentalmente com o processo de desconstrução das imagens femininas (que quebram a fixidez do estereótipo da *mulher-honesta*, casada, submissa e passiva) neste representante. De um modo geral, a atitude do sujeito sinaliza para uma apreensão do universo da mulher casada sob diversos olhares, ou seja, considera estereótipos que divergem da *dona-de-casa*, *mãe-de-família*, totalmente idealizada, totalmente submissa, e estabelece os pilares de mulheres casadas valentonas, sedutoras e festeiras.

Conforme mencionamos anteriormente, a imagem valorizada (idealizada) da *mulher-honesta* (casada ou solteira), em Luiz Gonzaga, é construída sob o signo do

apagamento (a apreensão mesma da *mulher-valente*, da *mulher-sedutora* ou da *mulher-libera*, aqui, já desmonta esse apagamento promovido por outros enunciadores), em que o enunciador exclui as demais possibilidades de existência de outras imagens femininas. Em Jackson, o enunciador dá-se conta de uma multiplicidade de mulheres casadas, porém essa observação é cuidadosa, intencionando mostrar o perigo eminente para as mulheres casadas desacompanhadas que se aventuram em “atividades” e ambientes impróprios para elas, a saber, o espaço público.

O processo de subverter, “qualificando” imagens desvalorizadas, concretiza-se na canção “**A Mulher do Aniba**”, gravada por Jackson do Pandeiro, na qual temos a imagem de uma mulher casada forte e destemida, que briga para defender sua honra; noutras palavras, o estereótipo da *mulher-valente*.

Que briga é aquela que tem acolá/ É a mulher do Aniba com Zé do Angar(2x)// Numa brincadeira lá no Brejo véi/ A mulher do Aniba foi pra lá dançar/ Vocês num sabe o que aconteceu/ O Zé enxerido quiz lhe conquistar// Que briga é aquela que tem acolá/ É a mulher do Aniba com Zé do Angar(2x)// (...). (“*A Mulher do Aniba*”, Genival Macedo e Nestor de Paula, 1960)

O processo de desconstrução da imagem de uma *mulher-valente*, ou da aproximação dessa imagem com a de uma mulher máscula, dá-se a partir de alguns procedimentos subversivos do enunciador. Ora, ele incorpora parodicamente essa imagem. No entanto, é no movimento de imitação de comportamento e de aspectos psicológicos dela que acontece a subversão, senão vejamos, a princípio, a concretização fonética do sintagma preposicional “para dançar” (ação implícita pelo ambiente: quem vai a uma festa, vai para dançar). Notamos que a intenção do enunciador é salvaguardar a imagem dessa mulher casada que, embora desacompanhada, não pode ser confundida com outras imagens femininas próprias do ambiente (*a namorada, a interesseira, a sedutora etc.*). Ainda, o enunciador pretende evitar indesejáveis interpretações para a presença dela no forró como uma eventual oportunidade para a traição feminina, já que o estereótipo do homem traído é visto com negatividade para o sujeito *forrozeiro*, pois remete à incompetência sexual masculina.

(...) De madrugada ao terminar da festa/ Era gente a bessa a se retirar/ No meio da estrada o pau tava comendo/ Era a mulher do Aniba com Zé do Angar// Que briga é aquela que tem acolá/ É a mulher do Aniba com Zé do Angar(2x)// Perguntei porque brigam vocês dois, agora/ Diz ela: este cabra quiz me conquistar/ Então fui obrigado a quebrar-lhe a cara/ Pra mulher de homem, saber respeitar// Que briga é aquela que tem acolá/ É a mulher do Aniba

com **Zé do Angar (2x)**. (“*A Mulher do Aníbal*”, Genival Macedo/Nestor de Paula; 1960)

Vejam os que a valentia (percebida através do substantivo “*briga*” e das expressões “*o pau tava comendo*” e “*quebrar-lhe a cara*”) como atributo feminino não é valorizada por si (embora exista). Coragem, força e ímpeto (atributos masculinos) são subvertidos (deslocados) para relacioná-los à fidelidade da mulher (suposto atributo feminino), ou seja, apesar de o enunciador admitir a presença da mulher casada, supostamente desprotegida, num ambiente público, ele a mostra fiel, sustentando sua imagem de *mulher-honesta*, o que a expressão “*mulher-de-homem*” vem garantir. Temos, aqui, o processo de desconstrução de imagens femininas desvalorizadas a partir da qualificação de aspectos inerentes a elas, como vimos.

A expressão “*mulher-de-homem*”, apesar de não ser recorrente em outras canções (embora esse efeito de sentido possa ser retomado parafrasticamente), torna-se emblemática por remeter ao disciplinamento social de uma mulher que, se, aqui, fisicamente foge ao estereótipo da mulher delicada, frágil e ingênua que precisa de proteção, ao mesmo tempo remete a uma mulher forte e corajosa, quase viril, mas que aflora suas “qualidades” para garantir não a sua, mas honra do marido. Ora, a maioria das canções de Jackson que fazem referência a “*uma pessoa do sexo feminino, casada*” categorizam-na por *mulher* em oposição à categoria *moça* para se referir “*a pessoa do sexo feminino, solteira*” (leiamos que não teve relações sexuais, virgem). Vejam ainda que, na expressão “*mulher-de-homem*”, a categoria *mulher* guarda afinidades com o uso dela nas canções “**Mané Gardino**”, “**Liberdade Demais**” e “**A Mulher que Virou Homem**” e que significa “*pessoa do sexo feminino que não é mais solteira, que já passou da puberdade*” (já passou da idade de casar), além de pressupor um sentido de pertencimento.

Primeiro devemos notar que algumas expressões como *mulher-à-toa*, *mulher-da-vida* e *mulher-pública* têm um sentido depreciativo e estão relacionadas à atividade sexual. Somente a expressão *mulher-de-César*, embora apresente como núcleo a palavra *mulher*, não traz conotação sexual depreciativa em face da dependência feminina que o sentido da expressão comporta. Por este motivo, a expressão *mulher-de-homem* usada pelo enunciador seria, em nossa opinião, uma recategorização da expressão *mulher-de-César* que, além de referenciar uma mulher de reputação inatacável, refere-se, ainda, ao fato de esta mulher pertencer a alguém. Notemos que, enquanto a categoria *homem* se refere, simplesmente, ao ser humano do sexo masculino, *mulher*, para os *forrozeiros*, traz em si, implicitamente, uma

conotação de objeto sexual (vejamos no estereótipo da *menina-moça*, o sentido do termo *menina*, referenciando alguém que não teve relações sexuais).

O sentido de pertencimento, na expressão analisada, subverte o comportamento viril e autônomo da mulher, remetendo sua identidade ao homem. Para o sujeito *forrozeiro*, “sua” mulher não tem autonomia, e esta é dada por intermédio dele. Qualquer referência feita ao sexo feminino continua envolvendo o nome do pai ou do marido (cf. “**A Mulher do Aniba**”, “**Maria (do Zé) do Angar**”, “**O Pai da Gabriela**”, ou ainda, “**Zé do Rock**” e “**Mané Gardino**”; nestas últimas, não há sequer menção dos nomes femininos, embora a mulher seja o tema central das canções). Nesse caso, seria interessante refletir sobre a posição social das mulheres nas canções deste tópico e perguntar: quem seria a mulher do Aniba sem a posição social que, certamente, seu marido deve ter para que ela tenha tanto cuidado em honrar e preservar seu nome? Quem seria Fulorinda sem Mané Gardino para “vigiar” ou controlar seus impulsos sexuais instintivos? Talvez mulheres como tantas outras, mas o que os enunciadores destas duas canções deixam claro é que essas mulheres devem suas “presenças” na sociedade a seus “homens”, verdadeiros mentores de suas existências. O alvo dos pomposos “elogios” à valentia e coragem da mulher do Aniba estão direcionados muito mais à figura do marido, que, mesmo ausente, permanece mais presente do que sua mulher.

O estereótipo da *mulher-valente* que emerge, nesta canção, é, como já comentamos, eufemizado (subvertido) pelo enunciador com o intuito de, em primeira instância, desconstruir uma imagem de fêmea viril e, em última instância, afastar características masculinas e femininas. Ter atributos como coragem, força e resistência não implica em se masculinizar (ter autonomia), pois a mulher ainda permanece submissa ao homem. Dessa forma, entendemos que a passividade passa a ser um “atributo” essencial para a mulher que pretende casar, embora essa passividade tenha sido, em alguns casos, manipulada e controlada conscientemente por ela (cf. as canções deste subtópico e, num outro momento, em “**A Mulher do Meu Patrão**”, quando o enunciador mesmo, falando por sua mulher, define o estado de felicidade dela). Embora essa imagem passiva possa se relacionar a outra cujo uso metafórico também se relaciona à imagem da passividade (o antropônimo Amélia²¹), entendemos que a passividade consiste muito mais num mecanismo feminino de resistência, mecanismo dialógico, visto que, por suas atitudes ao longo da análise dos estereótipos anteriores, a mulher admite-se contraditória enquanto o sujeito admite essa contradição.

²¹ Referência à canção de Ataulfo Alves e Mário Lago cujo título é “Ai que saudade da Amélia”

Vejam os que, aqui, novamente, o enunciador se vale de uma cenografia festiva, mais precisamente de “fim de festa” (hora em que, normalmente, acontecem as brigas), introduzindo a figura de uma mulher supostamente casada, desacompanhada, mas com o propósito único de lá estar *apenas* para dançar. Essa cenografia é novamente considerada subversiva, reforçando-se o sentido de lugar perigoso e possibilitando a necessidade dela de demonstrar habilidades impróprias e inadequadas. Esse fato que não se repetiu em “**Mané Gardino**”, quando o traço marcante daquele estereótipo foi a sedução.

A imagem da mulher valorizada (idealizada) está presente, em linhas gerais, em quase todas as canções de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, embora o processo utilizado por ambos para referenciá-la seja, aparentemente, oposto.

Enquanto Luiz Gonzaga “investe” em estereótipos que salientam traços de fragilidade, dedicação, honra e pureza, ou seja, enaltecer uma imagem “tradicional” romantizada da mulher inserida num cenário natural e em estruturas tradicionais (com “pinceladas” modernas) através de um processo de imitação captativa, o “romantismo” jacksoniano se limita a ressaltar a inferioridade da mulher diante do homem, tendo ela, inclusive, sua identidade e seus méritos voltados para a figura do pai ou do marido (ver, além das canções analisadas neste tópico, a canção “**O Pai da Gabriela**”). Essa última apreensão se dá de uma maneira subversiva, bem entendida, como uma maneira especial de “desconstruir” imagens já desvalorizadas pelo enunciador, transformando-as em imagens minimamente aprovadas. Esse comportamento constitui, em nossa opinião, uma marca do sujeito *forrozeiro*, especificamente nesse representante, que consiste em apreender o fenômeno do feminino num *continuum*, ou seja, num movimento centrípeto em direção à multiplicidade, à pluralidade, embora, de um modo geral, reforce-se a dicotomia mulher valorizada/desvalorizada.

De um modo geral, a posição do enunciador, nas canções analisadas nesse último estereótipo, está amplamente de acordo com um projeto discursivo maior do posicionamento de mostrar o Nordeste para o Brasil, ponteando o discurso em matizes folclóricas e rurais sem, no entanto, voltar ao passado numa atitude escapista. O sujeito *forrozeiro* pinça, daquele passado, elementos que lhe permitem mostrar um Nordeste reatualizado. E isso acontece num contexto musical “*afeito às novidades, às modas, ao hibridismo, contatos e influxos artísticos e culturais diversificados*” (MATOS, 2007). É como uma visão do presente, de um sujeito que negocia com uma multiplicidade de outros sujeitos, de outras práticas discursivas e de

instituições, que vemos, em JP: a apreensão de imagens femininas que, se não aprovadas pelo *forrozeiro*, certamente não lhe são alheias.

Devemos notar, pela utilização mesma de estereótipos desvalorizados pelo *forrozeiro*, que este tem ciência de sua existência na sociedade. Apreensão, talvez, limítrofe entre consciente/inconsciente de representações construídas por discursos produzidos à margem da sociedade e que deixam transparecer representações de uma mulher “*moderna*”, no que diz respeito à sua autonomização, que, se por um lado, insiste na idéia do casamento como alvo de satisfação dos instintos sexuais e a realização da maternidade funcionarem efetivamente como remédios capazes de curar e salvar as mulheres da loucura e da morte (ENGEL, 2002), por outro lado, considera o casamento um meio terapêutico importante na prevenção e no tratamento da histeria, mas ao mesmo tempo questiona a possibilidade de generalizá-lo e relativizar sua eficácia (ENGEL, *idem*). O que se pode apreender dessas representações, aqui, é a postura de um sujeito comprometido muito mais com uma certa “realidade” (modernidade) do que com imagens idealizadas, românticas. Se há romantismo nessas mulheres casadas, este não se reduz às imagens fruto de um tradicionalismo egoísta ou da inacessibilidade e endeusamento feminino. Por outro lado, o “realismo” de Jackson está na negação, não no apagamento de imagens; na desconstrução, na desqualificação de traços considerados “perigosos” e não na inexistência dos estereótipos.

Vimos também que o casamento torna-se um elemento construtor dos estereótipos femininos, na medida em que, através dele, explicamos a condição de pertencer a alguém, a condição de posse do “objeto” que, no discurso masculino do posicionamento, caracteriza “destinos” típicos femininos: a mãe-de-família, a dona-de-casa (esposa), a “*outra*”, a mulher solteira, a de muitos amores (*forrozeira*) etc.

c) O estereótipo da *menina-moça*: as representações da mulher solteira valorizada (idealizada) em canções gravadas por Luiz Gonzaga.

A “construção” da imagem da mulher valorizada/idealizada se delinea, mais detalhadamente, a partir das imagens femininas da mulher solteira, cortejada e pretendida para o casamento, em termos gerais, e da imagem de uma *mulher-honesta* ou o estereótipo da *menina-moça*. A delicadeza e a inacessibilidade aparecem como características essenciais nesse estereótipo de mulher amada ao longo de quase todas as canções de Luiz Gonzaga. É interessante notarmos que a sensualidade, componente de “raiz” da Música Popular Brasileira como um todo, fica, neste representante, implícita ao texto, como atributo presente, porém

não mencionado ou, quando feito, mascarado como admiração, carinho ou saudade. A mulher amada é carinhosa e é formosa, mas inocente, ou seja, totalmente disponível para a aprendizagem.

A partir disso, é recorrente, nas canções deste representante que o enunciador faça alusões a estereótipos femininos apropriados para o casamento, como veremos nas canções “**Xote das Meninas**”, “**Rosinha**”, “**Rosa do Mearim**”, “**Creuza Morena**”, “**Ana Rosa**”, “**Asa Branca**” e “**A Volta da Asa Branca**”. É certo que aqui há uma idealização mesmo perpassada por certo romantismo, por uma imagem inatingível, santificada e reforçada pela valorização do caráter e da honestidade feminina (traços tipicamente modernos, já que na sociedade patriarcal a mulher estava em segundo plano no casamento). Apesar da distância, em momento algum o enunciador põe em “xeque” a fidelidade da amada. Há uma situação de total confiança, mesmo diante de possíveis investidas de outros pretendentes.

A construção do perfil da mulher solteira valorizada ou do estereótipo da *menina-moça* se inicia pela demarcação da faixa etária iniciadora do namoro/casamento, ou seja, da puberdade com a idade certa para iniciar o cortejo à mulher solteira. Dessa forma, a mulher solteira com a qual o *forrozeiro* pretende casar é aquela que, apesar de egressa da infância, já demonstra capacidades procriativas, pois é comparada analogamente à estação chuvosa que no sertão representa fertilidade abundante. Na canção “**Xote das Meninas**”²², o enunciador faz uma comparação entre a chegada da chuva, que representa a estação da fertilidade no sertão, e a chegada da puberdade, que representa a “estação” da fertilidade feminina.

O traço essencial desse estereótipo é a virgindade pressuposta pela tenra idade com que a “mulher” deixa de ser menina e inicia sua caminhada rumo a uma fase ansiosamente esperada pelo homem, pois marca o início da vida sexual dela: a puberdade. Confirmamos esse sentido no trecho seguinte:

Mandacaru quando fulora na seca/ É o sinal que a chuva chega no sertão/ Toda menina que enjôa da boneca/ É sinal que o amor já chegou no coração/ Meia comprida, não quer mais sapato baixo/ Vestido bem cintado/ Não quer mais vestir timão (...). (“*Xote das Meninas*”, Zé Dnatas/ Luiz Gonzaga, 1953).

²² Mandacaru quando fulora na seca/ É o sinal que a chuva chega no sertão/ Toda menina que enjôa da boneca/ É sinal que o amor já chegou no coração/ Meia comprida, não quer mais sapato baixo/ Vestido bem cintado/ Não quer mais vestir timão// Ela só quer, só pensa em namorar (bis)// De manhã cedo, já tá pitada/ Só vive suspirando/ Sonhando acordada/ O pai leva ao doutor/ A filha adoentada / Não come, nem estuda/ Não dorme, não quer nada/ Ela só quer, só pensa em namorar/ Mas, o doutor nem examina/ Chamando o pai d’um lado/ Lhe diz logo em surdina / Que o mal é da idade/ E pra tal menina/ Num tem um só remédio/ Em toda medicina (“*Xote das Meninas*”, Zedantas/Luiz Gonzaga, 1953).

Outro traço preponderante que vai permear todas as canções analisadas neste estereótipo é o da beleza. Não uma beleza fabricada, mas uma beleza natural própria da idade (adolescência). Para o *forrozeiro*, a beleza é efêmera, por este motivo ele valoriza o casamento com a *menina-moça* (vejamos na canção “**Madalena**” como o enunciador categoriza a balzaquiana como velhota). Não é raro o sujeito *forrozeiro* fazer referência à beleza da mulher através das expressões “florzinha de muçambê” ou “flor quase botão”. Neste caso, o enunciador está salientando, além do traço referido, os traços da delicadeza, da pureza e da sensibilidade retomados em outras canções, como se veremos.

O enunciador dessa canção trata da demarcação inicial da vida amorosa-sexual feminina e aponta para comportamentos, verdadeiramente, ritualizados de iniciação condizentes com a personalidade da *menina-moça*: sapato alto, meias compridas, vestido bem cintado para marcar a cintura, pintura no rosto etc. Notemos, porém, que a atitude de se pintar e marcar a cintura, ou seja, realçar a beleza natural é, até certo ponto, desvalorizada, pois, se por um lado remete ao antinatural (ver a crítica do sujeito à valorização da beleza cultivada em “**A Mulher do Meu Patrão**”), por outro, a um desvio feminino.

Concluímos, então, que o enunciador define a mulher, neste caso, como um elemento natural em seu estado bruto (leiamos estado instintivo), analogamente, apontando para comportamentos que parecem universais e inerentes ao *ser* mulher. Notemos, entretanto, que o grande dilema do sujeito *forrozeiro* para com a mulher consistirá em “domar” os instintos naturais, ensinando-lhe, controlando-a, vigiando-a com a intenção de moldá-la a seu bel-prazer.

Por outro lado, a *menina-moça* é apresentada como uma sonhadora, não se ocupando de sua vida profissional, intelectual, enfim. Sua única preocupação será com a vida sentimental, ou seja, casamento (pressuposto pelo namoro), pois o estereótipo da *mulher-namoradeira* é desvalorizado por esse sujeito, logo o namoro aqui é indicativo imediato de casamento.

(...) De manhã cedo, já tá pintada/ Só vive suspirando/ Sonhando acordada/ O pai leva ao doutor/ A filha adoentada / Não come, nem estuda/ Não dorme, não quer nada/ Ela só quer, só pensa em namorar (2x)/ Mas, o doutor nem examina/ Chamando o pai d’um lado/ Lhe diz logo em surdina/ Que o mal é da idade/ E pra tal menina/ Num tem um só remédio/ Em toda medicina/ (...).(“*Xote das Meninas*”, Zedantas/Luiz Gonzaga, 1953).

É imprescindível atentarmos para uma questão relevante para a compreensão do estereótipo da mulher valorizada (idealizada) solteira. Trata-se da maneira como o enunciador interpreta aquele ritual de iniciação. Num primeiro instante, como o namoro representa um prelúdio para o casamento, o ritual tem por objetivo atrair (com recato) o homem. No entanto, em determinado momento, esse mesmo ritual (comportamento exagerado da menina) é categorizado como “doença” cujo “remédio” indicado é o próprio homem.

Sabemos que há uma idéia, em nossa sociedade, de que a mulher precisa de um homem para adquirir *dignidade humana*, gozar, procriar etc., e que a ausência de um homem na vida de uma mulher pode ser vista como a origem de vários comportamentos considerados indesejáveis (chatice, frustração, raiva, perturbação ao juízo dos outros etc.). Isto acontece porque a moral de duplo valor limita as relações sexuais femininas ao casamento (vejamos mais adiante a análise do estereótipo da *namoradeira*) e à crença de que a mulher que não tem relações sexuais torna-se nervosa, louca, doente. Assim, quando alguém decide que o comportamento de uma mulher é desagradável, julga, logo, que ela está precisando ter relações sexuais. A partir disso, fica evidente na canção que a mulher já nasce com um “defeito”, ou seja, nasce com uma sexualidade exacerbada por natureza, e homem e casamento são apresentados como a “cura” para esta moléstia. Temos, aqui, novamente, uma relevância do masculino sobre o feminino, dessa vez presente em esquemas de percepção e de apreciação inscritos no corpo dos agentes de interação. Desse modo, o esquema mulher como ser defeituoso (muito sensualizada) é interposto, desde a origem (mulher saindo da infância), entre cada agente e seu corpo. Logo, as reações ou representações que o corpo feminino suscita nos outros e na própria percepção feminina desse corpo são elas mesmas construídas sobre tais esquemas idealizados pelo homem (BOURDIEU, 2007).

Notemos, ainda, que a imagem da *menina-moça* emerge sob certa contradição: se por um lado ela se enfeita (se pinta, marca a cintura), mostra-se como um objeto sexual, por outro, ela desvaloriza atividades que possam vir a influenciar sua formação psíquica (não come, não dorme, não estuda). Para a mulher solteira que pretende casar, nada pode ser mais importante, nem estudo, nem a preocupação consigo própria (como comer ou dormir), mas o encontro com um homem, que será sua identidade (alusão ao mito do príncipe encantado). Vejamos que esta canção é indicativa de uma fase feminina esperada com bastante “excitação” pelo sujeito. Por isso, ele constrói essa imagem, mostrando-a em seu estado bruto, com suas qualidades inatas, inerentes (tendência em mostrar-se para ser a escolhida), porém com a necessidade de refrear seus impulsos ou, pelo menos, controlá-los, lembrando sua

incompletude, afinal a mulher é um ser “defeituoso”. A forma com que o enunciador articula as palavras, nesta canção, deixa implícito o perigo da mulher que se deixa levar por seus instintos “originais”. É preciso, então, casar para ser “curada”; noutras palavras, dominada.

Para Maingueneau (1997), “*as práticas discursivas implicam numa dinâmica organizacional correspondente*”. Dessa forma, entendemos que o apelo à tradição (mencionado anteriormente) como construção da identidade enunciativa do posicionamento remete, em linhas mais específicas, à justificativa para a existência de uma cultura nordestina. Em linhas mais gerais, podemos perceber essa tradição em resíduos da cultura medieval presentes na canção “**Rosinha**”, gravada por Luiz Gonzaga. Nela, a posição “autoritária” (poder) exercida por uma mulher (rainha) sobre um homem (vassalo) em contrapartida à devoção de um homem em favor de uma mulher idealizada (inatingível, honrada), que o domina e tem poder sobre ele, constitui gesto de uma subjetividade. É a estratégia de uma posição enunciativa, a dos *forrozeiros*, que se organiza em torno da noção de tradição como conhecimento compartilhado advindo de uma variedade discursiva considerada como base para o discurso. A partir disso, modelos femininos herdados da cultura europeia que foram atualizados pelos discursos folclórico e religioso, entre outros, como estamos presenciando, fazem parte de um “repertório” estereotípico considerado tradicional para os *forrozeiros*. Vejamos um trecho da canção:

**Rosinha, Rosinha/ Eu sou o teu vassalo/ Rosinha, Rosinha/ Tu és
minha rainha/ Vou vender os meus teréns/ Vou deixar minha
terrinha/ Meu coração tá pedindo/ P’reu rever minha Rosinha/
Rosinha tá longe d’eu,/ eu tô longe de Rosinha/ mode ir pra perto
dela/ Largo inté minha mãezinha (...).** (“*Rosinha*”, Nelson Barbosa /
Joaquim Augusto, 1961).

Notemos que o enunciador lança mão (em primeiro plano) da captação de uma estrutura social valorizada por ele, ou seja, uma cenografia nobre medieval. Nesse momento promove certa imbricação entre elementos tradicionais e modernos. Dessa forma, a captação da estrutura não acontece em sua completude. A “superioridade” feminina é salientada por ser inerente àquela estrutura, que é retomada apenas para se referir à inacessibilidade da amada (traço da idealização feminina). A referência à fidelidade de um cavaleiro a uma rainha, a ponto de deixar a própria mãe (imagem da santidade e da honestidade), referencial maior da reverência do filho homem, fortalece-se de traços próprios, segundo o sujeito, de nossa “infância” cultural, mas evidencia, por outro lado, traços (a exclusividade da esposa) de uma organização familiar moderna. Percebamos que a superioridade feminina no ápice da pirâmide social não é recorrente em outras canções, por isso a intenção do sujeito não é

valorizá-la, mas tomar emprestado resquícios daquela cultura como referencial histórico-tradicional para sua prática discursiva; esta sim uma estratégia discursiva do sujeito. Observemos, em seguida, o fragmento:

(...) Não quero o amor de zabé/ Nem de Ruth, nem Chiquinha/ Só quero mesmo o amor/ Da minha linda Rosinha/ O mundo não vale nada/ Sem o amor de Rosinha/ Por isso, vivo a sonhar/ Com a minha moreninha. (“*Rosinha*”, Nelson Barbosa/Joaquim Augusto, 1961).

Vejam os que o traço da fidelidade masculina é retomado pelo fato mesmo de a cenografia estabelecer alusão a uma estrutura social própria da Idade Média e não faz parte dos traços característicos do *forrozeiro*. Apesar disso, a afetividade cf. “*meu coração tá pedindo/ p’reu rever minha Rosinha*” ou “*Entonce eu disse/ adeus Rosinha/ guarda contigo/ meu coração*”, embora de maneira disfarçada (quando o enunciador remete à imagem do macho nordestino cujos traços caracterizadores são trazidos da figura mítica de Lampião (aspereza, rudeza etc.), parece ser fundante nas atitudes do *forrozeiro*, e motivadora, inclusive, de sua prática discursiva literomusical: a saudade da terra natal e o amor à sua cultura o fizeram “criar” essa unidade cultural (ver “**Légua Tirana**”, em que o enunciador traz como “presente” para a amada a si mesmo e o “coração”).

Semelhante à canção “**Boiadeiro**”, o sujeito faz alusão ao discurso sagrado (“*O mundo não vale nada sem o amor de Rosinha*”), numa atitude valorativa, como fazíamos nos tempos em que “a *Escritura* falava”, quando o texto sagrado era uma voz e ensinava, era um “querer dizer” vindo de Deus e que tinha no leitor, no ouvinte, uma recepção direta, manifestada num “querer ouvir” (DE CERTEAU apud BAPTISTA, 2005). De acordo com este autor, quando tínhamos certeza de que Deus falava, a atenção se voltava para o ato de decodificar os Seus enunciados, os “mistérios” do mundo.

Já nessa canção, principia-se a relação da mulher solteira com a distância, situação que pode prolongar um pouco (ou muito tempo) aquela faixa etária demarcada para o casamento (cf. “*Rosinha tá longe d’eu/ eu tô longe de Rosinha*”), e com a intenção do enunciador de retornar à sua terra natal (cf. “*Vou vender os meus teréns*” e “*Vou deixar minha terrinha*”). Alguns traços caracterizadores do estereótipo da *menina-moça* estão vinculados diretamente à mulher que se encontra nessa situação e passam a ser melhor apreendidos a partir da análise das canções que se seguem:

Na canção “**Rosinha**”, evidenciamos a pretensão de retorno efetivo do enunciador, o que se repetiu na canção “**Creuza Morena**”²³ a partir do enunciado “*Vou-me embora dessa terra*”. Já em “**Asa Branca**”²⁴ e “**A Volta da Asa Branca**”²⁵, abrimos uma possibilidade para o não retorno. Apesar de o enunciador pontear suas idéias com essa imprecisão (“*Quando o verde dos teus óios se espaia na prantação*” e “*Se a chuva não atrapaiá meus prano*”), ele abre uma frecha, dotando os agentes possibilitantes do retorno - a chuva e a safra - de características reais e concretas.

(...) **Inté mesmo a Asa Branca/ Bateu asas do sertão/ Entonce eu disse/ Adeus Rosinha/ Guarda contigo/ Meu coração// Hoje longe muitas légua/ Numa triste solidão/ Espero a chuva/ Cair de novo/ Pra mim voltar/ Pro meu sertão// Quando o verde dos teus óio/ Se espaia na prantação/ Eu te asseguro/ Num chore não, viu?! Que eu vortarei, viu?! Meu coração.** (“*Asa Branca*”, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, 1947).

(...) **Sentindo a chuva eu me arrescordero de Rosinha/ a linda frô do meu sertão pernambucano/ E se a safra num atrapaiá meus prano/ Que é que háí, ô seu vigaro, vou casar no fim do ano.** (“*A Volta da Asa Branca*”, Luiz Gonzaga/ Zédantas, 1950).

Em “**Ana Rosa**”, o enunciador menciona seu estado de saudade, porém define seu retorno como um acontecimento improvável (vejamos a expressão “*Eu com asa, eu avoava...*” como verbo “*avovar*” no imperfeito para expressar um futuro). Essa estratégia, utilizar um verbo no imperfeito para expressar um futuro, deve ser inserida num contexto maior.

Somente assim aceitamos que o enunciador não demonstra aquela convicção das canções anteriores, deixando transparecer certa impossibilidade de retorno, visto que o agente possibilitador, as *asas*, apresenta traços incompatíveis com o “*real*” do ser-humano.

²³ Vou-me embora dessa terra/ Pra melhorar minha sorte/ Um dia eu vortarei/ A Ingazeira do Norte/ Creuza, espere por mim/ Se meu amor merecer/ Eu vortarei paroano morena/ Pra me casar com você/ Creuza morena, mimosa/ Florzinha de muçambê/ O sertão vai pegar fogo morena/ Quando eu casar com você (“**Creuza Morena**”, Lourival Passos/Luiz Gonzaga, 1961).

²⁴ Quando oiêi a terra ardendo/ Quá fogueira de São João/ Eu preguntei-ei/ A Deus do céu, ai/ pru que tamanha judiação/ Que braseiro, que fornáia/ Nem um pé de prantação/ Pru farta d’agua/ Perdi meu gado/ Morreu de sede / Meu alazão/ Inté mesmo a Asa Branca/ Bateu asas do sertão/ Entonce eu disse/ Adeus Rosinha/ Guarda contigo/ Meu coração/ Hoje longe muitas légua/ Numa triste solidão/ Espero a chuva/ Cair de novo/ Pra mim voltar/ Pro meu sertão/ Quando o verde dos teus óio/ Se espaia na prantação/ Eu te asseguro/ Num chore não, viu?! Que eu vortarei, viu?! Meu coração. (“**Asa Branca**”, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, 1947)

²⁵ Já faz três noites que pro Norte relampeia/ A Asa Branca ouvindo o ronco do trovão/ Já bateu asas e vortou pro meu sertão/ Ai, ai eu vou m’embora/ Vou cuidar da prantação/ A seca fez eu desertar da minha terra/ Mas felizmente Deus agora se alembrô/ De manda chuva pr’esse sertão sofredô/ Sertão das muié séria, dos home trabaiaidô/ Rios correndo as cachoeiras tão zoando/ Terra moiada, mato verde que riqueza/ E a Asa Branca, à tarde canta, que beleza/ Há! Hai, o povo alegre, mais alegre a natureza/ Sentindo a chuva eu me arrescordero de Rosinha/ A linda frô do meu sertão pernambucano/ E se a safra num atrapaiá meus prano/ Que é que háí, ô seu vigaro, vou casar no fim do ano. (“**A Volta da Asa Branca**”, Luiz Gonzaga e Zédantas, 1950).

Ana Rosa, ai que saudade/ Tô fingindo de viver/ Eu com asa, eu “avoava”/ Na mesma hora/ Eu “avoava” pra te ver (...).(“*Ana Rosa*”, Humberto Teixeira, 1972).

Por outro lado, a imagem saudosista do sujeito o autoriza a esperar da mulher uma imagem condizente. Dessa forma, a saudade constitui elemento englobante de uma série de outros traços próprios da personalidade dessa mulher, cujos mais salientes são paciência e esperança. A paciência se traduz em espera (inércia diante de uma realidade), o que implica em resignação. Logo, a imagem da mulher solteira que pretende casar é marcada, além dos elementos naturais (instintivos), como observamos em “**Xote das Meninas**”, também por elementos advindos de uma paisagem natural inerente ao sertão: a seca e a retirada (notemos que traços de um estereótipo feminino, mais uma vez, estão imbricados à cenografia).

Em alguns casos, a imagem da mulher passiva, terna e angelical é “sacudida” por atitudes desesperadoras, como lástima e choro (ver “**Rosa do Mearim**”²⁶, “**Asa Branca**” e “**Saudade de Helena**”). Dessa forma, acreditamos que a mulher solteira valorizada é aquela que espera o retorno do amado, mantendo-se casta e pura. No entanto, “paira no ar” uma sensação de desespero pela suposta impossibilidade de retorno dele.

Na verdade, essa atitude pode indicar algo mais do que apreço e saudade ou algo do gênero, mas um *estado-limite* dessa mulher que, sozinha, abandonada, muitas vezes, não voltará jamais a rever o amado, tendo, inclusive, que sufocar seus sentimentos por medo de discriminação (cf. a desvalorização do estereótipo da *mulher-nervosa*). Diante disso, convém questionarmos o grau de preocupação efetiva com que o sujeito aborda os sentimentos da mulher. Notemos que, em “**Rosa do Mearim**”²⁷, o enunciador utiliza uma cenografia onírica (seu próprio sonho) para se referir aos sentimentos da amada.

Percebemos que ele demonstra saudade e desejo de retornar (estes elementos não pertencem à cenografia do sonho), no entanto os *sentimentos* dela vêm como elementos, possivelmente, dispersos de seu inconsciente (esfera dos sonhos), assim como estão todos os elementos de sua formação cultural. Vejamos o fragmento a seguir:

²⁶ Ana Rosa, ai que saudade/ Tô fingindo de viver/Eu com asa, eu “avoava/ Na mesma hora/ Eu “avoava” pra te ver.(bis// Em dezembro, faz um ano/ Que amargo meu sofrer/ E nos cantos de saudade/ Um ano é dez, a dor é mil e eu sem você. (bis)/ Ana Rosa doce amada/ Só, sem tu eu vou morrer/ “inda” que o além da vida/ Não seja o fim, pois eu jamais vou te esquecer. (“**Ana Rosa**”, Humberto Teixeira, 1972).

²⁷ Eu ontem sonhei com Rosa, meu amor/ Chorando a se lastimar/ Depois de me dar um beijo/ Dizia meu benzinho, vivo sempre a te esperar// Rosa morena ficou lá no Mearim/ Eu longe dela e ela tão longe de mim/ Se eu pudesse reviver nossa amizade/ Nosso amor, tudo verdade/ Não podia mais ter fim// Eu ontem sonhei com Rosa, meu amor/ Chorando a se lastimar/ Depois de me dar um beijo/ Dizia meu benzinho, vivo sempre a te esperar// Me alembro nessa noite de São João/ Rosa morena era flor quase botão/ Volta saudade de quebrada e quebrada/ Vai dizer a minha amada/ Que ainda é seu meu coração. (“**Rosa do Mearim**”, Luiz Guimarães, 1968).

**Eu ontem sonhei com Rosa, meu amor/ Chorando a se lastimar/
Depois de me dar um beijo/ Dizia meu benzinho, vivo sempre a te
esperar. (...) Rosa morena ficou la no Mearim/ eu longe dela e ela
tão longe de mim se eu pudesse reviver nossa amizade/ nosso amor
tudo verdade/ não podia mais ter fim (...)** (*“Rosa do Mearim”, Luiz
Guimarães, 1968*).

A partir disso, entendemos a imagem da mulher solteira que pretende casar de forma complexa, visto que abre um precedente para uma questão não abordada, diretamente aqui, embora o sujeito o faça em outras canções e de forma irônica, até a solteirice feminina. Como já constatamos, o *forrozeiro* apresenta-se como “*um sujeito de extrema mobilidade, capaz de se deslocar, de qualquer que seja o meio, para confins do país*” (COSTA, 2001). Dessa forma, a imagem da mulher solteira é revestida por traços de angústia e nostalgia até pelo fato mesmo de antever sua solidão. Notemos que essa vida viajeira abre uma grande possibilidade de o sujeito não retornar e de a mulher ficar “solteirona” ou, como nas próprias palavras do sujeito *forrozeiro*, “ficar no caritó”. O forte apelo para manter a honra, possivelmente, faz com que algumas mulheres jamais se casem com outros pretendentes. Essa realidade não é abordada em toda sua complexidade pelo sujeito, que trata da questão apenas do “seu” ponto de vista ético, já que ela deve se adaptar ao conjunto de normas e regras sociais impostas por ele. Mais uma vez, o sujeito promove o apagamento da complexidade sócio-cultural que, aqui, pode levar a mulher ao não casamento.

Essas imagens da mulher solteira representam, além de tudo, uma característica tributária de uma imagem resignada do *forrozeiro*, analisada no estereótipo da mulher casada.

Neste subtópico a *resignação* se reveste, até certo ponto, de um tom crítico (advinda da contemplação da natureza transformada pelo fenômeno da seca). Essa contemplação não se assemelha, exatamente, àquela na canção “**Boiadeiro**”, pelo fato mesmo de aquele enunciador, investido pela sensação de equilíbrio, contemplar uma paisagem organizada e estruturada na qual os elementos são classificados pelo traço da beleza. Neste momento, remetemo-nos, mais uma vez, à canção “**Boiadeiro**”, a qual, em nossa hipótese, o enunciador se utiliza como alusão ao ato da criação do homem no livro do Gênesis (caps. 2 e 3). Na análise daquela, dissemos que o enunciador passa a criar um “mundo”, ou seja, passa a estruturá-lo conforme sua vontade. No entanto, este projeto humano está subjugado a um projeto maior (o divino). Vejamos que, em “**Asa Branca**”, o enunciador contempla uma paisagem em total desequilíbrio, desestruturada e metaforizada pelo fogo. A indecisão e o medo da morte são inevitáveis. Notemos que o enunciador, não tendo “*o alcance para avaliar a causa real do drama*”, dirige-se ao “*Deus do céu*”, pedindo um entendimento e chegando

até mesmo à retirada. É a partir disso, diante do fenômeno que o ameaça, que ele se rende e se retira.

É somente a partir da relação com o discurso religioso que se pode explicar (e entender) o sentimento de desolação do sujeito *forrozeiro*, o sentimento de nostalgia que constitui este sujeito e a paixão constante que ronda seu fazer discursivo, inclusive, a construção das imagens femininas. Por que tanto sofrimento e judiação? Essa interrogação parece buscar explicações noutra fonte, alusão ao terceiro ato da criação no Gênesis: as maldições. Ora, todos sabemos de cor as duas primeiras lançadas sobre Eva: “*Multiplicarei grandemente a tua dor (sofrimento) e a tua conceição; com dor parirás teus filhos*” e “*A tua paixão (grifo nosso) será para o teu marido e ele te dominará*”. Notemos que o conceito de paixão, na construção dessas imagens, implica, necessariamente, nas idéias de passividade, submissão, sofrimento (masculinos) e passividade, submissão, sofrimento e certo desequilíbrio emocional (atributos conferidos às mulheres cf. a análise anterior). Enquanto o homem experimenta outra cultura (embora a rejeite, em parte), a mulher sofre resignada e se transforma na imagem da resistência (cf. a canção “**Paraíba**”, na qual analisaremos a imagem da mulher sob o olhar da resistência feminina que se equipara à resistência do *forrozeiro* que consegue se firmar e manter, pelo menos em sua prática discursiva, o cultivo das coisas de sua terra).

A partir disso, entendemos que o movimento do sujeito em direção ao estereótipo da mulher solteira, particularmente neste representante, reveste-se de intenções captativas de imagens femininas (estereótipos) que, por sua vez, apóiam-se em cenas familiares, em cenas validadas pela instituição familiar e, ainda, em estruturas inerentes ao passado medieval, como observamos em “**Rosinha**”, procedimentos recorrentes já observados na análise das imagens da mulher casada neste mesmo representante.

O sujeito *forrozeiro* passa a arrazoar em linhas gerais, sobretudo, imagens estéticas da mulher pretendida para o casamento comparável à flor (amorosa, perfumosa, formosa) e à rosa, como atestam os nomes femininos principalmente nas canções de Luiz Gonzaga. O desejo, substituído neste pela inocência, está nas entrelinhas do verso dirigido a alguém que parece não ser completamente real, mas evanescente imagem doce, pura, distinta, discreta e comparada à delicadeza da flor. Neste estereótipo idealizado de mulher, talvez "a beleza não seja fundamental", mas a inocência e a pureza, qualidades que dão ao homem a sensação de poder, de controle e, em última instância, de superioridade. Inteligência, astúcia, coragem e força, atributos masculinos, são perenes e não necessários, já que o homem está

disposto a lhe ensinar e a protegê-la. A mulher permanece em desvantagem em relação ao homem mesmo nas qualidades cobiçáveis e desejáveis. A “intenção” do enunciador é construir a imagem de uma mulher virgem, pura e casta. É importante comentarmos que estas imagens são provenientes de percepções estereotipadas do sujeito e que não correspondem necessariamente à realidade.

Podemos sintetizar os estereótipos femininos recorrentes até aqui, como remetendo, em linhas gerais, à figura da *mulher-amante*, idealizada tanto na louvação da mulher cortejada, pretendida para o casamento, quanto da mulher casada ou da mulher que representa a contraproposta: a que seduz, a que se emancipa, enfim a materializada noutros momentos por Jackson do Pandeiro. A construção do estereótipo da *amada* está descrita de forma quase completa desde os atributos das meninas que “enjoam das bonecas”, com seus “vestidos bem cintados”, nas meninas que desabrocham como botões de flor, até as que, combinando fidelidade com resignação, perseveram e esperam, por longo tempo, castas, intocadas e sozinhas. O resultado desse trabalho, até aqui, é a idealização de um *objeto* de desejo inacessível, dentre cujas qualidades e atributos “de um eterno feminino”, produto e manipulação da cultura masculina, devem ser acrescidos devotamento e renúncia em função do sujeito. Os estereótipos da *mulher-amante* estão presentes em todas as canções de Luiz Gonzaga analisadas até aqui e em algumas de Jackson do Pandeiro, diferindo, entretanto, as linguagens, as condições sociais e históricas e de classes em que se podem situar os “criadores” destes.

d) O “antiestereótipo” da “menina-moça” ou algumas representações da mulher solteira valorizada em canções gravadas por Jackson do Pandeiro.

Segundo Albuquerque Júnior (2006), a música de Luiz Gonzaga, mais do que reproduzir uma visão tradicional camponesa, atualiza-a e a reafirma em outro nível: “*resiste à destruição de seus territórios tradicionais, ao mesmo tempo, constroi novos territórios*”. Evidentemente, esses “territórios”, para o posicionamento dos *forrozeiros*, significam uma reorganização de valores, idéias que, aparentemente contraditórias, têm a função de garantir uma continuidade histórica para a prática discursiva desse posicionamento. A partir disso, entendemos que a “posição” do sujeito em Jackson do Pandeiro, se, por um lado, joga com elementos tradicionais (conteúdos que sofrem permanentes processos de atualização), por outro, já apresenta o cerne de um dos aspectos característico da discussão de fenômenos culturais da virada do século XXI: a constante preocupação com o interrelacionamento do local com o global e já problematiza assuntos que virão a ser seminais para outros

posicionamentos (Tropicalismo), como a internacionalização da música popular ao especular sobre “*as condições de intercâmbio cultural que permitiria acrescentar algo do jazz norteamericano (bebop) ao emblema musical da brasilidade (samba)*” cf. a canção de Jackson do Pandeiro “*Chiclete com Banana*” (PERRONE, 2007). Dito de outra forma: nas canções de Jackson do Pandeiro, temos as primeiras imagens de um sujeito que demonstra certa “consciência pop” no fazer da prática discursiva em nossa sociedade (cf. Dunn (1996) citando Caetano em Perrone (op. cit.)).

A partir disso, percebemos que, se em Luiz Gonzaga acontece a “construção” da imagem valorizada/idealizada da mulher solteira pela captação (imitação de certos esterótipos valorizados de uma sociedade tradicional, buscados, inclusive, na sociedade medieval e pontuados por alguns poucos elementos inerentes ao modelo de sociedade que se formara desde o séc. XIX), é precisamente em Jackson que a captação se reverte de uma tonalidade singular (principalmente porque se opõe à apreensão do moderno na mulher casada nesse mesmo representante) quando o sujeito incorpora às imagens femininas elementos, aparentemente, contraditórios modernos sem que isso constitua subversão (negação dos elementos). Aqui, traços de imagens femininas, próprias da sociedade moderna, não pontuam, mas constituem os estereótipos, ou seja, a mulher solteira é constituída para além dos traços de ingenuidade, virgindade e inexperiência, também pelos traços de *faceirice*, *danadice*, autodeterminação etc. Essa atitude se torna interessante pelo fato de sugerir a intenção de apreender a mulher em sua totalidade, admitindo “sua” multiplicidade (o que se contrapõe à imagem dicotômica muito próspera em Luiz Gonzaga) e inserindo-a num complexo cultural mais amplo. A nosso ver, contemplar as canções aqui selecionadas como peças cristalizadas, seria uma redução significativa para a compreensão da prática discursiva *forrozeira* e literomusical, em nossa sociedade.

No processo de desconstrução da mulher casada em Jackson do Pandeiro, o sujeito utilizou imagens desvalorizadas para justificar uma imagem “ideal”. Esse processo, embora subversivo, não deixa de ter uma conotação “modernizante” realista do sujeito. Aqui, as canções “**Que Trabalho Deu**”, “**Rosa**”, “**Maria do Angar**” e “**Carreira de Vêi é Choto**”, gravadas por Jackson do Pandeiro, situam a mulher solteira num limiar entre a idealização e certo realismo. Não obstante, há, neste representante, outras canções que fazem referência à mulher solteira (“**Tertulina**”, “**Madalena**”, “**Cremilda**” etc.), ou seja, a mulher não casada. Entretanto, entendemos que essas outras imagens não atendem ao perfil da mulher solteira com quem o sujeito pretende casar, ou seja, o enunciador não demonstrar intenção em

tê-las como parceiras para o casamento. Dessa forma, fica claro que as intenções do sujeito para com a mulher *não casada* são relevantes para a emergência de outras imagens, como a *solteirona* (“**Madalena**”), a *outra* (“**Cremilda**”), a *leviana* (“**Tertulina**”), entre outras, as quais não se assemelham ao estereótipo da mulher solteira pretendida para o casamento.

Para a compreensão das imagens da mulher solteira, é necessário entendermos que a posição do sujeito contemplador, de certa forma, persiste. Entretanto, há ocasiões em que o enunciador se desdobra na imagem de um “sábio”, assumindo o lugar de alguém com experiência o bastante para transmitir seus conhecimentos, ou seja, habilidades relativas às festas (como veremos mais adiante), habilidades mais específicas referentes aos lugares e aos papéis sociais de cada um. Esse “saber” pode ser percebido através do “tom” incontestável do *saber-dizer* inerente à intelectualidade do homem e inseparável da condição de ser masculino. Vejamos como isso aparece na canção “**Que Trabalho Deu**”. Aqui, o enunciador ocupa a posição daquele que pensa, reflete, planeja, executa, enfim. Vejamos a letra:

Eu era solteiro sem ter atrapalho/ Morava em Pau d’Alho resolvi casar/ Pensei, matutei, medi consequência/ Pra minha tendência se realizar/ Fiquei “resurvido”, a moça encontrei/ A ela contei o desejo meu/ Namoro, noivado, “casório” no fim/ Ninguém sabe a mim que trabalho deu// Quem sabe de tudo e de tudo sou eu/ Ninguém sabe a mim que trabalho deu// (...).(“*Que Trabalho Deu*”, Jackson do Pandeiro e Rosil Cavalcante, 1960)

A construção dessa imagem feminina se inicia com o enunciador captando (imitando) a imagem da mulher idealizada para o casamento, comum em Luiz Gonzaga. Noutras palavras, aquela mulher igênuo, do ponto de vista sexual (virgem), sem iniciativa (passividade) para tomar uma decisão importante como a escolha de um parceiro para o casamento, ficando, esta tarefa, a cargo do homem. Além do mais, como elemento inerente à natureza (objeto “encontrado”), o “lugar” que se estabelece para a mulher, no casamento, é o da espera, simplesmente, de cumprir com sua “função”: casar e procriar. Até aqui, percebemos que a imagem da mulher solteira pretendida para o casamento, em Jackson do Pandeiro, segue a linha da idealização. Em oposição a esta posição feminina, o enunciador se define numa situação de solteirice, aparentemente, confortável (sem “atrapalho”, segundo ele) e resolve, por conta própria, mudá-la, mostrando-se capacitado intelectualmente (pensar, matutar, medir consequências são processos psíquicos) para planejar sua vida amorosa, escolhendo, inclusive, a futura esposa.

“Sem ter atrapalho” é uma expressão que não dá outra informação sobre o sujeito, a não ser a de que ele deva ter uma “boa vida”. Por isso, o fato de o enunciador se referir à

situação de solteirice dele como não “atrapalhada” demonstra certo confronto, embora não bem esclarecido e assumido pelo sujeito desse posicionamento, entre o casamento e a solteirice masculinos. Ora, a solteirice para o homem, em nossa sociedade, tem sido uma questão de escolha (assim como a decisão de casar também), é motivo de inveja e pressupõe liberdade (o casamento para muitos é considerado uma prisão) para ter o comportamento que quiser sem sofrer nenhuma crítica maliciosa. Por isso, o casamento, aqui, é apresentado como uma experiência até certo ponto traumática, já que o processo do “casório” não lhe redeu boas lembranças (vejamos que o sujeito idealiza esta instituição como infalível, como uma resposta para os problemas femininos. Aqui, o enunciador abre espaço para uma visão mais “realista”, chegando mesmo a considerar o casamento um “atrapalho” para o homem)

Excetuando-se a questão cultural supracitada, “atrapalho” nos remete ao outro extremo da relação “ensino-aprendizagem” estabelecida pelo enunciador: ser feminino categorizado como “moça” (termo utilizado pelo sujeito para se referir à *menina-moça*, como vimos em Luiz Gonzaga) considerada uma tábua rasa, sem conhecimento algum nas práticas do casamento (principalmente sexual) cf. o fragmento.

(...) Pra moça casar, sozinha ficar/ Comigo morar, que trabalho deu!/ Pra se acostumar, se adaptar/ Não posso contar que trabalho deu!/ Um dia ela sonha que vê a cegonha/ E haja vergonha, que trabalho deu!/ Depois é que é, lá vem um bebe/ Chamou-se José, que trabalho deu! (*“Que Trabalho Deu”*, Jackson do Pandeiro e Rosil Cavalcante, 1960).

Ora, a imagem de um sujeito sábio e experiente pressupõe um co-enunciador aberto à aprendizagem. Como vimos anteriormente, esse “saber” (conhecimento) que precisa ser compartilhado (disseminado) assume nuances diferentes, assim como diferentes são as habilidades que o sujeito *forrozeiro* precisa desenvolver para atingir seus objetivos. Se o caso é “ensinar” sobre sua cultura, sua tradição e sua “gente” para outra “civilização”, ele assume uma imagem contemplativa, um ar de modéstia; se o caso é “ensinar” comportamentos, atitudes para “sua gente” (nesse caso, incluímos a mulher) sua postura é mais autoritária, mais convencida e às vezes irônica.

Na canção, o “saber” está diluído como pressuposto para tomar decisões e como instrumento de realização, apresentado de maneira objetiva quando o enunciador se mostra como aquele que sabe tudo diante da mulher (*“Quem sabe de tudo e de tudo sou eu”*) que não sabe nada (condizente com essa condição de aprendiz temos uma imagem da mulher que casa cedo sem experiência sexual em oposição à *namoradeira* que pressupõe experiência) e,

simultaneamente, mostra-se como aquele que tem condição de avaliar o grau de dificuldade do processo de ensino ensejado, possivelmente, pela assimetria entre a construção de sentidos articulados por ele e a “realidade” feminina. Até aqui, o sujeito tenta seguir a linha de descrição recorrente no posicionamento, a idealização: ser feminina para o enunciador desta canção significa mostrar-se igênuo, passiva, fútil, meiga e submissa. Qualquer tentativa de afirmação depõe contra sua feminilidade.

Entretanto, em “**Rosa**”²⁸, tal como se deu com a subversão, acontece aspecto que singulariza a captação dos estereótipos promovido por ele, quando este reveste sua pretendida de traços valorizados como a morenice, a beleza, a juventude e a delicadeza, todos referenciados pela expressão “flor de quixabeira”, que, ao mesmo tempo, promove a apreensão de traços outros não condizentes para essa imagem, como o desdém ao homem (recorrente em “**Karolina com K**”, e, de alguma forma, no estereótipo da namorada), e a faceirice (em oposição ao recato que deve ser conservado após o casamento), traços inadequados para a mulher que pretende casar. Vejamos o fragmento a seguir:

Rosa, Rosa, vem, ô Rosa/ Estou chamando por você/ Eu vivo lhe procurando/ Você faz que não me vê / Eu vivo lhe procurando/ E nem sinal de você// Rosa danada/ Minha morena faceira/ Minha flor de quixabeira/ Não posso mais esperar (...)(“*Rosa*”, Ruy de Moraes e Silva- 1956)

Notemos que a percepção da mulher solteira pretendida para o casamento, a partir dessa canção, será atravessada por atitudes de auto-estima feminina, ou seja, de valorização de suas escolhas e necessidades. A apreensão dessas atitudes (melhor delineadas na canção “**Maria do Angar**”) marcará, definitivamente, o afastamento da imagem da mulher solteira da idealização total. Vejamos que, nesse caso, o sujeito “objetiva-se” mais realista (por contemplar uma multiplicidade) e menos idealista, não somente percebendo os traços inerentes àquelas atitudes, mas os aceitando. Notemos que o fato de ele “chamar” e “procurar” pela mulher e ser ignorado por ela não afeta sua intenção de casamento. Por isso, o sujeito, em Jackson do Pandeiro, mostra-se mais “flexível” quanto à imagem de uma mulher “boa” para casar. A partir disso, consideramos que “**Rosa**” representa o limiar de uma

²⁸ Rosa, Rosa, vem ô Rosa/ Estou chamando por você/ Eu vivo lhe procurando/ Você faz que não me vê/ Eu vivo lhe procurando/ E nem sinal de você (coro repete)// Rosa danada/Minha morena faceira/ Minha flor de quixabeira/ Não posso mais esperar/Fique sabendo/ Se casar com outro homem/ O tinoso me consome/ Mas eu lhe meto o punhá/ (coro repete tudo)/ Comprei um papel florado /um envelope pra mandar dizer/ numa carta bem escrita/ o que sinto por você /a carta está esperando/ porque não sei escrever/ A coisa pior da vida/ É querer bem a mulher/ A gente deita na rede/ Maginando por que é/ Com tantas no mei do mundo/ Só uma é que a gente quer// Coro: “Rosa, Rosa, vem ô Rosa...(**Rosa**”, Ruy de Moraes e Silva; 1956).

imagem concebida entre a imagem ideal e a imagem da *namoradeira* (desaprovada). Essa imagem, apenas sugerida aqui, é desenvolvida melhor na canção seguinte.

Em “**Maria do Angar**”, vamos perceber uma aproximação, cada vez mais, com o estereótipo da *namoradeira*²⁹, comportamento desvalorizado para o posicionamento, imagem criada pelo discurso *forrozeiro* para mulheres que supostamente tiveram alguns namorados (notemos que, embora na canção “**Tertulina**”, o enunciador se refira ao número dez como tolerado, esse não parece ser o limite aceito em outras canções cf.o estereótipo da *menina-moça*).

Notemos que o enunciador não parte da retomada dos traços valorizados/idealizados, como o faz em “**Rosa**” (o que não quer dizer que alguns não permaneçam nas entrelinhas), mas dos traços de uma mulher decidida que tem plena consciência de suas atitudes. É dessa perspectiva que vamos considerar a imagem de mulher solteira pretendida para o casamento. Vejamos o fragmento a seguir:

Tanto que eu gosto de Maria filha de Zé do Angar/ E ela não quer casar(2x)// A Maria diz que tá muito cedo/ Que prefere gozar a mocidade/ Porque sua maior felicidade/ É viver namorando em segredo/ Tem rapaz que já vive comentando/ Que a Maria é do tipo do xodó/ Como eu, todos ficam esperando/ E ela vai acabar no caritó (...) (“*Maria do Angar*”, Antônio Barros e Alixou Ourique, 1962).

Aqui, o enunciador não se refere diretamente ao fato de a mulher ser ou não namoradeira (o que se torna implícito para ele pelo fato de ela não querer casar cedo), mas às atitudes de autonomia³⁰ feminina que implicam em preocupar-se com suas necessidades afetivas (felicidade, gozar a mocidade, namorar) e, por conseguinte, desinteressar-se por opinião alheia (característica masculina), comportamentos potencializadores dessa mulher que se recusa a casar numa determinada idade³¹.

²⁹ Este estereótipo está, entre outras coisas, relacionado à existência de uma moral de duplo valor (uma permissiva, para o homem, outra restritiva, para a mulher) em nossa sociedade, que não se restringe somente ao casamento (LEITÃO: 1988). Segundo essa autora, o homem solteiro que tem muitas namoradas é visto como gostosão, gavião, garanhão, etc. Ao contrário, se a mulher não se casa com um dos primeiros namorados, passa a ser considerada assanhada, sem-vergonha, galinha, etc. Este é um exemplo marcante da desigualdade de valores atribuídos ao homem e à mulher.

³⁰ Além dessas implicações, há o fato de que em nossa sociedade, a mulher não escolhe seu destino (grifo nosso). Já nasce com uma trajetória de vida traçada, um programa de vida definido. Ela nasce para ser esposa e mãe. Suas aspirações individuais (seus desejos, “curtir a mocidade”) contam pouco (LEITÃO: 1988).

³¹ Outra questão que se estabelece é o fato da dependência da mulher, situação que não permite a esta, preocupar-se consigo antes de ao homem e ao lar. Princípio imposto pela sociedade. Além disso, mesmo que o grau de aceitabilidade de uma mulher solteira varie de uma sociedade para outra, parece que os princípios básicos de inevitabilidade do casamento são um traço comum em todas as culturas (LEITÃO: op. Cit.).

São essas atitudes autônomas que intrigam o enunciador que traz à tona a presença do outro (olhar masculino, exclusivamente) como elemento determinante e vigilante da conduta e do comportamento adequado para a mulher (embora não seja desejável para todas conforme se observamos).

Essa atitude do enunciador é relevante quando entendemos que, para o sujeito *forrozeiro*, a referência a elementos sociais e culturais, como justificativa para determinadas atitudes e/ou sentidos por ele construídos, é recorrente. Aqui, o olhar do masculino (e mais adiante na canção o julgamento de o “povo”) reforça esse ato como gesto identitário, assim como o uso de frases feitas e provérbios (principalmente em Jackson do Pandeiro), até mesmo o uso da ironia como subversão da própria enunciação, como um descompromisso (distanciamento) para com o sentido que se estabelece, lançando-o para outras fontes: a tradição, o conhecimento popular, Deus, a natureza etc. Vejamos que este gesto de referência ao “outro” está dissolvido praticamente em todas as canções desse posicionamento (cf. a análise do estereótipo da *interesseira* mais adiante na canção “**Cremilda**”).

A última estrofe é bastante emblemática, pois define as bases limítrofes do “conservadorismo” *forrozeiro* ao fazer a comparação de Maria à Rosa Bela, moça que teve um desgosto profundo consequência de sua atitude de namoro excessivo, perdendo assim o valor para a sociedade (ou seja, para os homens, inclusive, por que não vêem mais nela as qualidades pressupostas pela comparação da mulher com a flor). O estereótipo da Rosa Bela referencia a mulher que ultrapassou os limites aceitos pelo sujeito. Ora, percebemos nitidamente um sentimento de rejeição social às mulheres que não conseguem, por motivos de namoro excessivo, alcançar um matrimônio. Esse julgamento pode ser compreendido, entre outras coisas, pelo fato de que a vida de indivíduo que não constituísse uma família, no início do século XX, era tida como perigosa para a sociedade. Em se tratando das mulheres, estas eram honestas (as que casavam) ou prostitutas e não havia meio-termo.

(...) A Maria me lembra Rosa bela/ Moça que namorava todo mundo/ E depois teve um desgosto profundo/ Até mesmo quem não gostava dela/ Teve pena porque a sua vida/ Para o povo não tinha mais valor/ Rosa bela hoje já não é mais querida/ Já não é mais aquela linda flor. (“Maria do Angar”, Antônio Barros e Alixo Ourique, 1962).

Há, implicitamente, nessas três canções um tema que consideramos central para o posicionamento e que nos traz uma melhor compreensão desse estereótipo: a objetivação da mulher em detrimento de sua humanização. É com base nessa questão, construída

culturalmente, que o enunciador chama para si a responsabilidade de escolher uma parceira, ignorando, em parte, os desejos e sentimentos dela, como podemos ver na primeira canção analisada quando o enunciador simplesmente comunica à “escolhida” seu desejo de namoro-noivado-casamento, em “**Rosa**”, quando o enunciador ignora o fato de ela não ter interesse nele, chegando mesmo a ameaçá-la, e em “**Maria do Angar**”, em que o enunciador desconsidera a autonomia dela em relação ao número de namorados, controlando a idade “certa” de casar, a perda da inocência (leiamos aqui, uma possível perda da virgindade). Vejamos, ainda, as canções “**Tertulina**” e “**Madalena**”. A construção da imagem da mulher solteira pretendida para o casamento neste posicionamento parece complexa, pois, apesar de não encontrar respaldo em todas as canções analisadas para a compreensão desse estereótipo, a imagem de uma mulher autônoma que prefere “gozar a mocidade” (até certo ponto) e correr o risco de ficar no “caritó” continua a ser uma imagem pretendida para o casamento.

Por outro lado, os estereótipos femininos são apreendidos num momento mesmo de admissão do sujeito como ser que ama, que quer bem. Noutras palavras, o sujeito esboça de si uma imagem que será melhor definida na análise nas canções de Dominginhos, como podemos conferir no fragmento a seguir:

(...) **Comprei um papel florado/ um envelope pra mandar dizer/
uma carta bem escrita/ o que sinto por você/ a carta está
esperando/ porque não sei escrever/ A coisa pior da vida/ É querer
bem a mulher/ A gente deita na rede/ Maginando por que é/ Com
tantas no mei do mundo/ Só uma é que a gente quer.**(“*Rosa*”, *Ruy de
Moraes e Silva, 1956*)

Vejamos que, em Luiz Gonzaga, o sujeito se refere à mulher como física e afetivamente distante. Perfeição é o termo que a define. Aqui, “realismo”, ou seja, apesar dos traços “desqualificadores”, ele admite que não são suficientes para interferir no sentimento.

Processo semelhante acontece na canção seguinte, “**Carreira de Véi é Choto**”³², na qual há a retomada de um traço da mulher “idealizada”: a submissão ao homem (aqui, pai e irmão). Entretanto, a imagem que se segue é de uma mulher “*muito viva*” e esperta, reforçada por atitudes próprias do homem: gritar e se fazer ouvir.

³² Carreira de véi é choto, quando cai é morto (2x)// Um velho milionário residente em Paquetá/ Namorou munha irmã na intenção de se casar/ Porém, quando me contaram a triste situação/ Eu disse logo, meu pai não dê autorização (porque...)// Carreira de véi é choto, quando cai é morto (2x)// Minha prima passeava comigo em Copacabana/ Quando apareceu um velho todo metido a bacana/ Dizendo que era rico e tinha um bom apartamento/ Mas, a moça muito viva gritou no mesmo momento// Carreira de véi é choto, quando cai é morto (2x)// A filha do meu vizinho/ Casou-se com um ancião/ Só porque tinha dinheiro que emprestava à nação/ Mas, logo no outro dia/ Procurou se desquitar/ E anunciou no rádio que podia se casar// Carreira de véi é choto, quando cai é morto (2x) (“**Carreira de Velho é Choto**”, José Pereira; 1976).

(...) Um velho milionário residente em Paquetá/ Namorou minha irmã na intenção de se casar/ Porém, quando me contaram a triste situação/ Eu disse logo, meu pai não dê autorização (...). Minha prima passeava comigo em Copacabana/ Quando apareceu um velho todo metido a bacana/ Dizendo que era rico e tinha um bom apartamento/ Mas, a moça muito viva gritou no mesmo momento (...) (“*Crreira de Vêi é Choto*”, José Pereira, 1976)

Notemos que, ao longo de toda a canção (nas três cenografias), o interesse, traço mais saliente, é subvertido em função da negação do dinheiro como bem superior (situação melhor analisada no estereótipo da mulher *interesseira*). Um fato particularmente relevante que observamos nessa canção consiste na intenção do enunciador de construir a imagem feminina numa espécie de *continnum*, ou seja, numa certa “evolução” nos comportamentos da mulher que, considerada submissa ao pai e ao irmão (primeira cenografia), é mostrada depois como “muito viva”, já gritando, ou seja, assumindo uma personalidade masculinizada, no que concerne à assertividade (segunda cenografia). Finalmente, a mulher é mostrada com autoridade suficiente para anular o próprio casamento; noutras palavras, rejeitar o homem (terceira cenografia). Essa canção é especialmente interessante porque exhibe, exemplarmente, o próprio processo em que o sujeito *forrozeiro* tem mostrado a mulher até este momento da análise, ou seja, de forma fragmentária, porém numa atitude de compreensão da totalidade a partir dessa fragmentação. Embora, em certos momentos, tenhamos uma imagem dicotômica (como em Luiz Gonzaga), a análise, de um modo geral, mostra a mulher numa multiplicidade de imagens.

(...)A filha do meu vizinho, casou-se com um ancião/ Só porque tinha dinheiro que emprestava à nação/ Mas, logo no outro dia, procurou se desquitar/ E anunciou no rádio que podia se casar (...). (“*Careira de Velho é Choto*”, José Pereira, 1976).

Notemos que uma característica complementar do ser feminino que parece se sobressair é a rejeição à velhice. Temos, aqui, indiretamente, uma questão que remete à estereotipização do órgão genital masculino, fundamentalmente, sob dois aspectos: a importância de privilégios masculinos numa sociedade cuja força e poder são medidos pela capacidade sexual do homem e pelo desprezo que a sociedade manifesta quando este se mostra fraco ou insatisfatório.

A questão fundamental que se estabelece aqui é, em linhas gerais, a relação amorosa-sexual entre mulheres jovens e homens idosos (velhos). De antemão, o enunciador expõe um juízo de valor negativo sobre o homem “velho” (velhice). Num sentido mais restrito, o que percebemos é a desconstrução (entendemos desvalorização) dessa imagem para

a então valorização da virilidade masculina como atributo necessário e valorizado do sujeito *forrozeiro*. Estereótipos masculinos que emergem, a partir desta condição, desdenham a impotência, dando origem a imagens discursivamente identificadas por expressões como “*impotência é doença de velho*”, “*todo velho é impotente*” ou, ainda, “*a impotência é sinal de fraqueza*” (PRETI, 1983). Essas imagens presentes, embora de forma implícita, nas três estrofes, conjuntamente com a voz mesma do enunciador, garantem um sentido que vamos estabelecer ao longo das canções: a “velhice” é o fim da vida amorosa-sexual ou, por ser uma presença infecunda e improdutiva para o *forrozeiro*, a “velhice” é completamente estigmatizada, e o “velho” é banido do convívio amoroso. Embora economicamente esta figura tenha ainda certo reconhecimento como vemos nas passagens “*metido a bacana*”, “*emprestava dinheiro à nação*”, para o *forrozeiro* isto não representa um valor positivo (ver “**O Xamego da Guiomar**” e “**Xanduzinha**”), pois importam muito mais suas habilidades corporais (seja para manejar um instrumento como a sanfona, seja para as mais diversas modalidades de danças, seja para exercer práticas como a vaquejada e a montaria) que remetem à resistência em diversas instâncias. Além do mais, a masculinidade (macheza, atributo imprescindível para este homem e negado às mulheres) é medida, entre outras coisas, pela capacidade de ter uma família numerosa (ver o número de filhos em “**Boiadeiro**” e “**A Mulher do Meu Patrão**”).

Nessa canção, o efeito de referência que emerge a partir dos termos “riqueza” e “dinheiro” não confere um valor ao homem, principalmente ao homem velho, porque o distancia da capacidade sexual e o aproxima dos valores da modernidade urbana. Observemos, ainda, que em ambas as paráfrases desse efeito de referência o sentido de idade avançada está presente. Acrescentamos que, se “velho” significa vulgarmente “desusado” e “obsoleto”, “ancião” complementa a imagem com o sentido de “respeitabilidade” (FERREIRA, 2007). Ora, como os estereótipos da mulher solteira pretendida para o casamento fazem referência à tenra idade feminina (a partir do momento em que a menina enjoa da boneca) e isso pressupõe um forte vigor sexual dela, o enunciador constrói uma imagem masculina correspondente às expectativas dessa mulher, ou seja, homem jovem e vigoroso que não se identifica com um senhor respeitoso.

Por outro lado, a forma como o sujeito articula a velhice em diversas canções representa uma visão tributária, em termos gerais, ainda, do processo de desvalorização da imagem do “velho” na sociedade moderna, imagem condizente com todos os esforços para higienizar aquela, excluindo certos elementos considerados inúteis e supérfluos. Notemos que,

no mundo colonial, este personagem jamais teria sido etiquetado de “metido a bacana”. O velho antigo era sábio e sereno, seus cabelos brancos e sua aparência eram imitados pelos jovens ainda no séc. XIX. (Gilberto Freire em *Casa Grande e Senzala*). Imitá-lo era motivo de orgulho e admiração social, jamais de vergonha. Ora, a junção entre velhice e poder econômico na canção recebe ainda uma desqualificação, pois remete, em linhas gerais, aos esforços dos “higienistas” do séc. XX em fornecer normas e regras para as relações matrimoniais. A desproporção entre os cônjuges passou a ser desaconselhada e as condições físicas dos noivos papel importantíssimo. A mulher era alertada a “procurar” um marido “sadio e esbelto segundo o melhor tipo do seu sexo...” (COUTINHO, 1849 apud COSTA, 1983). Enfatizamos a força moral do homem desqualificando a riqueza diante do caráter. Outro aspecto interessante dessa relação é o fato do dinheiro e do poder, na Colônia, serem suficientes para comprar o corpo das mulheres jovens (até demais, quando lembramos que a idade ideal para o casamento das mulheres naquela época era entre os doze e os quatorze anos) e corromper sua progeneritura.

Era nesse contexto que a imagem do homem velho era carregada de traços físicos e morais repulsivos. Aqui, o enunciador não se furta a lembrar a noiva e a seu pai a “triste situação” do pretendente, possivelmente, referindo-se à provável impotência sexual fruto da velhice e da fraqueza. Essa imagem masculina é totalmente oposta à imagem do homem viril, cuja maior virtude, numa sociedade masculinizada por tradição, é a capacidade para o ato sexual. Para o *forrozeiro*, como perceberemos, a capacidade sexual é demonstrada pela valorização de relacionamentos extraconjugais e pela numerosidade de filhos.

e) O estereótipo da *mulher-forrozeira* (as imagens da *morena cinturinha de pilão*).

Até aqui, temos observado que a prática discursiva do posicionamento dos *forrozeiros* participa, em linhas gerais, da construção da identidade nacional e de seu “povo” (num código de gosto que valoriza as músicas dançantes e lúdicas) como elemento de reação à produção de uma música atrelada a padrões estrangeiros. Desta feita, temos a fundição do “baião” (ritmo considerado fundador daquela prática discursiva) com o samba e outros ritmos urbanos. Ora, com isso, entendemos que a descrição dos estereótipos femininos, principalmente nas canções de Jackson do Pandeiro, acha-se fundada nas habilidades corporais de uma mulher *forrozeira*, por excelência, mas também permeada por elementos inerentes ao domínio corporal da prática sambista (elementos urbanos). A prática da estereotipia pode ser entendida, nesse caso, pela confluência de duas dimensões ideológicas:

uma psicológico-cultural e outra de classe. Evidentemente o conceito de classe aqui não se restringe ao “antagonismo” marxista, mas sobressai-se um sentido que a entende como pluralidades de grupos sociais que se interrelacionam na história de uma formação social (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006). Para esse autor, as diferenças de registro corresponderiam às diferenças sociais numa espécie de plurilingüismo.

A partir disso, percebemos no *forrozeiro*, sujeito que contempla para descrever, um desdobramento em função de seu deslocamento social, que se materializa sob a ordem de um *continuum*, ou seja, vai desde uma movimentação dentro da mesma comunidade (frequência a festas, missas, casamentos etc.), passando pelas romarias (a Juazeiro p.ex.), até a migração definitiva (?) causada pela seca. Ora, o próprio fenômeno da migração (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006) reforça a identidade por ela mesma possibilitar a “invenção” da cultura nordestina, principalmente no tocante à prática discursiva musical, servindo, inclusive, como reforço do que já principiara com a produção “freyreana” e com o romance de trinta.

Ademais, Maingueneau (1997), citando Debray (1981, p.59), diz da necessidade de “*indagar se a relação de um ‘pensamento’ com um sistema de forças não está implicada pela e dada com a produção deste pensamento mesmo (...)*”. Assim, entendemos que esse desdobramento do sujeito (materializado em estruturas e conteúdos diversos) tem relação com a proposta do posicionamento em mostrar o Nordeste para o nordestino e para o Brasil, mas também em “fundar” um ritmo (ou ritmos), uma forma de dançar, de tocar, de falar, enfim, criar uma prática discursiva resultante da relação do posicionamento com um sistema de forças inerente a certa ordem social afeita ao hibridismo, às diversidades artístico-culturais, enfim, às novidades (era assim que a sociedade dos anos de 1940, p. ex. via a música do Nordeste pobre e rural). Dessa forma, o próprio “forró” se orgulhava e tirava partido dessa novidade, afirmando-se como “dança da moda”.

O estereótipo da *forrozeira* participa desse processo de afirmação, pois relaciona traços sonoros propriamente musicais – esquemas rítmicos, melódicos, formações instrumentais, estilos vocais etc. – e conjunto de temas, valores sociais e comportamentos evocados pelas letras que contribuem para formar no horizonte da expectativa do público a imagem de um complexo genérico. Essa configuração é mencionada nas próprias canções evocadas pela camada sonora como observaremos na análise da canção “**Karolina com K**”, mais adiante.

Até aqui, o sujeito está relevando sua contemplação ao primeiro plano. Entretanto, em determinados ambientes, essa contemplação é transferida para um segundo plano, visto que se torna coadjuvante de práticas mais “importantes”: a dança, o toque, a conquista etc. O nordestino está acostumado a fazer música, logo tocar sanfona e viola, pandeiro, zabumba e outros instrumentos é prática quase generalizada. A partir disso, delineia-se, nas canções seguintes, a imagem do sujeito *forrozeiro* propriamente dita ou (cf. as palavras de Costa (2001)) a imagem do legítimo representante de “*um agrupamento em torno de gênero musical*” que deverá demonstrar habilidades como tocar (inclusive ensinar), dançar, conquistar, brigar, entre outras, diferentes das exigidas para o trabalho rural. O enunciador se desdobrará em outras imagens: a de um sujeito conquistador, a de um sujeito instrumentista e a de um sujeito valentão e briguento (cf. “**Proibido no Forró**”) etc.

Na canção “**Óia Eu Aqui de Novo**”, gravada por Luiz Gonzaga, em 1967, é retomada a imagem de um sujeito que se apresenta com habilidades suficientes para ensinar a prática da dança, do canto, enfim, o ritmo apropriado para essa cenografia (festa). Vejamos:

**Óia eu aqui de novo, xaxando/ Óia eu aqui de novo, para xaxar/
Oia eu aqui de novo, xaxando/ Oia eu aqui de novo, para xaxar//
Vou mostrar pra esses cabras/ Qu’eu ainda dou no couro/ Isso é
um desaforo/ Qu’eu não posso levar/ Oia eu aqui de novo,
cantando/ Oia eu aqui de novo, xaxando/ Oia eu aqui de novo
mostrando/ Como se deve xaxar (...).** (“*Óia Eu Aqui de Novo*”, Antônio Barros Silva, 1967).

Expressões como “*mostrar*” e “*como se deve*” tornam essa canção emblemática pelo fato de o enunciador mostrar elementos importantes da prática *forrozeira*, como a dança e o canto (toque), essenciais para o posicionamento, pois remetem não só à alegria, ao movimento, à festa, mas a um verdadeiro estado de euforia que, ao mesmo tempo em que complementa, contrapõe-se a certa melancolia descrita na canção “**Boiadeiro**”. O enunciador diminui aquele tom modesto, já que também “*ensina para uma outra civilização*”, para incorporar, desta vez, a imagem da experiência e da sabedoria. Ora, essa experiência dá-se tanto no plano das atividades festivas quanto no das relações afetivas (cortejo e casamento) como vimos em “**Que Trabalho Deu**”, de Jackson do Pandeiro, e se mostra até certo ponto de forma autoritária (imagem construída e sustentada dentro do seu “território”) como podemos atestar nos usos de certos imperativos.

A retomada de expressões e de termos regionais é interpretada, aqui, como estratégia do enunciador para conseguir a adesão do co-enunciador ao seu discurso. Lembremos que aquele está disposto a ensinar, a mostrar a “verdadeira” prática *forrozeira*.

Ora, essas expressões e termos agenciam uma forma de comportar-se diante dos “aprendizes” e das mulheres, inclusive. O “sotaque” do *forrozeiro*, por assim dizer, provoca a escuta de sua voz, de sons familiares, que o aproxima, numa primeira instância, dos migrantes, distanciando-o dos sulistas. Permite enquadrá-lo em conceitos morais, em valores, num regime de escuta que não são as pessoas que falam, mas o discurso que diz às pessoas. A partir disso, o enunciador direciona seu “ensinamento”, numa primeira instância, ao universo masculino em especial, nomeando o co-enunciador pelo termo *cabra*, usado na região nordeste, em linhas mais gerais, para designar cangaceiros. Aqui, o termo pode ser interpretado no contexto mesmo da cena enunciativa como o sertanejo corajoso, forte e impetuoso, traços considerados inerentes ao “macho” nordestino.

Numa segunda instância, pelo fato de a cenografia referir-se ao forró (à festa), possivelmente o sujeito *forrozeiro* esteja se referindo aos seus seguidores ou discípulos de prática discursiva (cf. aquela instância da comunidade discursiva que se refere à gênese do discurso Maingueneau, (2007)). O sintagma “*como se deve*” atesta um sujeito cuja maneira de dançar é a apropriada e valorizada por ele, devendo, este, inclusive, repreender sua parceira quando esta não demonstra eficácia (vejamos a canção “**Sebastiana**”, de Jackson do Pandeiro, na qual o enunciador exige excelência de sua parceira advertindo-a para “*não dar mais fracasso*” como diz o enunciador, forçando-a a se adaptar ao ambiente festivo). Quase todas as canções de nosso *corpus*, cuja cena enunciativa remete ao baile de forró, fazem menção à performance da mulher como dançarina ou à performance do homem como instrutor, ou tocador. O tom de afirmação é percebido ainda pelo uso dos imperativos “*deve*” e “*vem*”, reiterando a assertividade do enunciador.

Finalmente, o sujeito faz uma analogia da prática discursiva com outra prática bastante valorativa para si e para a sociedade nordestina: a prática sexual, ou a vitalidade sexual masculina materializada pela expressão *dar no couro*. Esta expressão, ligada ao campo da sexualidade, aqui se sobressai com um sentido referente ao “fazer” *forrozeiro*, ou seja, tocar, cantar, inclusive, ensinar, embora, ao entrecruzar a prática *forrozeira* com a sexual, o enunciador marque o ambiente do forró pelo princípio da sensualidade, passando a construir não só um tipo (morena), mas um estereótipo (bela, vestida de chita, a mais bonita, cintura fina) aprovado e se mostrando capacitado a ensiná-la.

A escolha das expressões é significativa ainda pelo fato de que sua polissemia, transitando entre o campo do sexual e do discursivo, permite uma melhor compreensão das estratégias de identidade do sujeito *forrozeiro*, principalmente no tocante à construção de

certa corporalidade que parece universal às pluralidades estereotípicas apresentadas até aqui e que se desenvolverão a partir das canções seguintes, nas quais observaremos a predominância da imagem de um sujeito conquistador e o desenrolar do estereótipo da *forrozeira* como elemento conquistado.

(...) Vem cá, morena linda/ Vestida de chita/ Você é a mais bonita/ Desse meu lugar/ Vai chamar Maria, chamar Luzia/ Vai chamar Zabé, chamar Raque/ Diz qu'eu tô aqui com alegria/ Seja noite ou seja dia/ Eu tô aqui pra ensinar xaxar/ Eu tô aqui pra ensinar xaxar/ Eu tô aqui pra ensinar xaxar/ Eu tô aqui pra ensinar. (“*Óia Eu Aqui de Novo*”, Antônio Barros Silva, 1967).

Aqui, o enunciador estabelece o estereótipo da *forrozeira* a partir de dois traços marcantes: a cor morena e a beleza. A expressão “*morena linda*” marca um traço feminino bastante valorizado pelo sujeito *forrozeiro*, o da morenice, que se tornará parte imprescindível desse estereótipo. A construção da imagem da morena (mestiças-mulatas) ou negra tem sido recoberta de preconceitos, tabus e mitos. Essa imagem tem origem no que alguns escritores (NETO, 1994 e CUNHA, 1989) têm denominado de complexo de virgindade ou “madonismo”, exaltação da mulher virgem. Ora, sabemos que nossa tradição católica nos legou o culto à Virgem Maria, idealizando fortemente à imagem da mulher (branca). Por outro lado, a associação da mulher, genericamente falando, a poderes mágicos, processada na Idade Média, foi retomada em especial na sociedade brasileira com o tipo mestiço descendente de escravos, a quem foi atribuída ainda uma série de poderes mágicos, feitiços e encantos especiais, profundamente ligados a tabus de ordem sexual. Notemos que aquela imagem, bem antes de se relacionar a atributos e habilidades de conquistador-dançarino do sujeito *forrozeiro*, está relacionada, ainda, como vimos na canção anterior, à imagem da virilidade masculina retomada e reconstruída pelo sujeito. Foi em função dessa imagem que foi criado o mito da “superexcitação” da mestiça-mulata, ou seja, a imagem daquela como feiticeira, cujos feitiços seriam manifestados através dos trejeitos sensuais do seu corpo e através do sexo. Por outro lado, a *forrozeira* é descrita como a mulher “mais bonita desse meu lugar”, e seu vestido de chita materializa, romanticamente, a imagem da cabocla sertaneja, queimada do sol, o estereótipo da mulher tropical, mas também da mulata do samba. É uma mistura das raças e das coisas simples do sertão, sem dúvida alguma, um estereótipo feminino validado que se relaciona às singularidades da formação cultural brasileira, principalmente a da cultura nordestina.

É interessante que esse comportamento feminino advém de uma visão que a própria mulher constrói (ou reproduz) de si enquanto objeto sexual, em detrimento a uma visão humanizante

A imagem emergente na canção “**Karolina com K**”, gravada por Luiz Gonzaga, prototipiza a mulher forrozeira. É a partir dessa imagem que pretendemos reconstruir traços da mulher “habilitada” para as festas sertanejas (farró). Tendo em vista a imagem de um sujeito conquistador, aqui passamos a delinear a imagem de uma mulher sedutora, fisicamente dotada de um corpo escultural: cabelão grande, cintura fina, tipo violão etc. Vejamos um fragmento da letra.

Karolinaaa../ Hahaa./ Karolina foi o maior estrupicio que encontrei na minha vida!!/ ahh..mulé bagunceira da mulesta, mulé cangaceira./ Conheci Karolina num farró que eu tava tocando./ quando eu avistei aquela mulézona diferente no meio do salão/ sem dançar com ninguém, só mangando dos matutos../Eu pensei comigo:/ -aquilo deve ser um grande pedaço de mal caminho!!/ mulé bunita, morena trigueira, cabelo comprido, boa linha de lombo..haha..!!/ Ai eu comecei a caprichar no Fole vei pra ver se ela dava fé de mim../ mais ela nem fé deu./ E eu pensei comigo./ - Destá danada..deixa aparecer um colega pra me da uma ajuda, eu vou ai pra/ tu ver o que é bom pra tosse!!../ (...). (“*Karolina com K*” Luiz Gonzaga, 1977).

Como o sentido do termo farró que estamos assumindo (COSTA, 2001) o considera mais do que um gênero musical, como querem alguns, mas uma síntese dos ritmos, danças, comportamentos próprios das práticas do meio social que primeiro sucitou nossas necessidades culturais e que, bem entendido, assume uma configuração própria na discursividade do *forrozeiro*, o estereótipo da *forrozeira* se refere, em linhas gerais, a uma concepção meio sagrada meio profana em que a mulher tem sido inserida em nossa cultura, principalmente em se tratando de rituais festivos em lugares públicos. Como percebemos na canção, essa inserção feminina em lugar público é, para o *forrozeiro*, extremamente valorizada, enaltecida até. A *forrozeira* é a mulher lasciva de “danças desonestas e músicas profanas” (cf. “mulé bagunceira da mulesta, mulé cangaceira”) cujos remelexos e requebrados são herdeiros das “*umbigadas características das coreografias das danças de rodas ao ar livre introduzidas pelos escravos africanos e adotadas por seus descendentes crioulos (...)*” (TINHORÃO, 1989).

É uma imagem que se inicia chamando a atenção para o corpo a partir do termo “mulézona”, que remete a um sentido de exuberância, de monumento de apreciação, ao tipo

de mulher de físico sedutor, o qual é descrito em várias canções como “nega tipo violão” da “cintura fina”, “cintura de pilão”, “cintura de menina”. Marca, ainda, uma oposição à construção estereotípica da “Rosinha” pequenina e miudinha, quase nada (falsa delicadeza) supondo uma disposição tanto para a adaptação e para a habilidade, quanto para a feminilidade (em todos os sentidos do termo).

Notemos que o enunciador promove uma perfeita associação entre as camadas rítmico-sonora e temática, ou seja, lança mão de ritmos esfuziantes e repinçados (como o baião, o xaxado), próprios para diversos movimentos do corpo (levando-o ao êxtase), e a temática das paqueras, das conquistas erótico-sensuais etc. Para isso, o sujeito se apropria de um modo oralizado (vejamos que essa canção é praticamente declamada num limiar entre canção (inferida pela musicalidade) e fala (oralidade)), progredindo para uma voz gritante até certo ponto “rasgada”. Há momentos em que o sujeito chega mesmo a imitar prosodicamente a voz feminina de Karolina, tamanha é a vontade de causar uma imbricação entre diversas camadas do discurso. Observemos o fragmento seguinte:

(...) Ai me butei pro salão com mais de mil!!./ xeguei perto dela e disse./ -Que mal pergunte..vois mi cê que é a Carolina??./ ela escorou na perna esquerda..descançou a direita./ botou as mão nos quartos..balançou,e disse./ -Perguntas bem..Karolina com K../ -Que dançar mais eu??./ ela disse./ -Só se for agora!!./ abufelei!!..e sai com essa mulé!!./ jogue ela pras direita, ela veio..joguei pra esquerda,ela tava ia../ mulé era adivinhona!!..chamei a mulé no vôo do karkará./ sabé comé o karkará né?..ele voa na vertical para no ar e fica penerando../ ai eu vim descendo com ela bem devagazinho nos meus braços../ quando ela triscou o chão..ela deu uma gaitada!../ -Hahaii!!..eh hoje../ eu digo é hoje mermu!!/ ai saimos fazendo aqueles fuxico todo, a mulé pegou o cabelão enrrolou na mão../ ki nem o vaqueiro quando vai derrubar boi..pendeu a cabeça pro lado../ e saiu rodado..e eu rodando mais ela dando cheiro no kangote dela!!/ nessa altura nois ja tava fazendo era triato..era o maior burburi da mundo!!/ ai eu disse pra ela:/ -Karolina vamu aculá??/ ela respondeu:/ -Boraa (...)(“Karolina com K”, Luiz Gonzaga, 1977).

Ainda, o sujeito faz uso de termos que remetem à sensualidade, à perfeita harmonia que se estabelece e culmina numa aventura sexual aqui inferida pelo convite feito a Karolina, cujo resultado pode ser deduzido a partir da frase “lavei a égua” ao final da canção.

Na canção que se segue, “**Vem Morena**”³³, vamos apreender o elogio às habilidades dançarinas dessa imagem. Vejamos:

Vem morena pros meus braços/ vem morena vem dançar/ Quero ver tu requebrando/ quero ver tu requebrar/ Quero ver tu remexer no resfulego da sanfona até o sol raiar (...). Esse teu fungado quente/ Bem no pé do meu pescoço/ Arrepia o corpo da gente/ Faz o “véio” ficar moço/ E o coração de repente bota o sangue em “arvorço” (...). (“*Vem Morena*”, Luiz Gonzaga e José Dantas, 1949)

A dança é um momento de comprovação do vigor físico e da plenitude sexual, logo é ao “poder” encantatório do requebrado feminino que o enunciador faz referência nesta canção. Essa imagem é significada como uma mulher que detém as habilidades para dançar (requebrado, remexido), evidentemente qualidades de uma mulher que não se cansa nem esmorece quando está no forró, no entanto habilidades para dançar e sedução são duas faces de uma moeda, ou seja, a dança tanto comprova as habilidades *forrozeiras* quanto sedutoras da mulher. Associado a esse complexo qualitativo, implicitamente é reconstruído um traço que, associado à beleza, complementa o estereótipo: a juventude. Isto se dá pelo fato de o *forrozeiro* exigir da companheira de forró uma performance idêntica à sua (já que ele “dá no couro”). Além do mais, a *forrozeira* é considerada como uma “personagem” com capacidades multidançantes: dança xote, coco, baião e xaxado. Em certas circunstâncias, são exigidas dela, até mesmo, habilidades para cantar (ver “**Sebastiana**”, mais adiante).

Por outro lado, o enunciador promove uma imbricação entre a atmosfera festiva e a sensual, associando sanfona e sensualidade feminina (vejamos os termos “resfulengo” e “fungado”) à energia e potência viris. Aqui, a mulher é transmutada de “elemento” inerente ao forró a objeto sexual. Ora, considerar a mulher como objeto tem sido uma das maneiras de desvalorização (desumanização) dada a ela. Isto é mostrado pelo fato de darmos ênfase a aspectos físicos (corpo suado, suor salgado) em detrimento de sua capacidade intelectual. Mais do que isso, podemos dizer que, aqui, a mulher é considerada como objeto sexual, ou seja, tem que ser bonito para ocupar um determinado lugar na sociedade (forró). A mulher, além de um “objeto” bonito, agradável aos olhos, é também sexual “*deixa o sangue em*

³³ Vem morena pros meus braços, vem morena vem dançar/ Quero ver tu requebrando, quero ver tu requebrar/ Quero ver tu remexer no resfulengo da sanfona até o sol raiar// Esse teu fungado quente/ Bem no pé do meu pescoço/Arrepia o corpo da gente/Faz o “véio” ficar moço/E o coração de repente bota o sangue em “arvorço”// Vem morena pros meus braços, vem morena vem dançar/ Quero ver tu requebrando, quero ver tu requebrar/ Quero ver tu remexer no resfulengo da sanfona até o sol raiar// Esse teu suor “sargado” é gostoso e tem sabor/ Pois, esse teu corpo suado com esse cheiro de “fulô/ Tem um gosto temperado dos temperos do amor. (“**Vem Morena**”, Luiz Gonzaga e José Dantas, 1949)

arvorozo” ou ainda “*faz o velho ficar moço*”. Outro aspecto de sua objetificação sexual é o fato de ela ser considerada como algo que tem sabor (o corpo da mulher é descrito como algo que tem “um gosto temperado dos temperos do amor”), revelando o efeito gustativo que a mulher em questão causou ao homem. Ao defini-la assim o homem mostra que a mulher causou nele um prazer similar a algo que se come e tem tempero. Logo, para o enunciador, a mulher é vista não como um ser humano, mas sim como um objeto comível, e, portanto, um objeto sexual, uma vez que *comer* pode ser usado para significar manter relações sexuais.

Como, a princípio, a contemplação está a serviço da conquista, o enunciador reconstrói, discursivamente, o corpo feminino, chamando atenção para determinadas partes supervalorizadas por ele. Dentre elas, a cintura é, certamente, uma parte do corpo feminino cujo elogio parece ter uma significação especial para o enunciador (notemos que, em “**Xote das Meninas**”, a marcação da cintura representa uma atitude apreciada pelo homem e algo que a *menina-mulher* aprende desde cedo).

Vejamos a canção “**Cintura Fina**”³⁴, gravada por Luiz Gonzaga, que, a partir do título, contribui para uma visão mais totalizante do estereótipo da *forrozeira*.

(...)Tu és mulher pra home nenhum/ botar defeito e por isso sastifeito/ contigo vou dançar/ Vem cá cintura fina, cintura de pilão/ Cintura de menina vem cá meu coração// Quando eu abarco essa cintura de pilão/ Fico todo arrepiado quase morro de paixão/ E fecho os óios quando sinto teu calor/ Pois, o teu corpo só foi feito pros caprichos do amor (...). (“*Cintura Fina*”, Luiz Gonzaga e José Dantas, 1950)

Antes de tudo, é preciso mencionar (o que desenvolveremos no estereótipo da *mulher-macho*) que assim como a percepção dos órgãos sexuais, a do corpo é produto de uma construção efetuada à custa de uma série de escolhas socialmente orientadas. A partir disso, o corpo (masculino e feminino) tem sua parte alta (positiva) e sua parte baixa (negativa) delimitada pela cintura (limite simbólico entre o puro e impuro) que tem, no corpo feminino, um significado similar a uma clausura, uma barreira que protege a vagina, socialmente constituída como objeto sagrado, por isso fetichizada, cercada de tabus e de regras estritas de acesso. Dessa forma, o elogio à cintura de menina demonstra a percepção fetichizada do enunciador sobre esta região. Porém, a superexcitação da cintura fina, neste estereótipo (que

³⁴ Minha morena venha pra cá/ Pra dançar xote se deite em meu cangote/ E pode cochilar/ Tu és mulher pra homi nenhum botar defeito/ E por isso sastifeito contigo vou dançar/ Vem cá cintura fina, cintura de pilão/ Cintura de menina vem cá meu coração// Quando eu abarco essa cintura de pilão/ Fico todo arrepiado quase morro de paixão/ E fecho os óios quando sinto teu calor/ Pois, o teu corpo só foi feito pros caprichos do amor// Vem cá cintura fina, cintura de pilão/ Cintura de menina vem cá meu coração. (“**Cintura fina**”, Luiz Gonzaga e José Dantas, 1950)

não acontece nas imagens que o enunciador constrói da mulher valorizada/idealizada solteira ou casada) deixa claro que, para o enunciador, o corpo da mulher *forrozeira* não é cercado de tantos pudores ou tabus quanto o corpo da virgem ou da mulher casada, mas é um corpo com maior liberdade de expressão, de movimento e de acesso. É um corpo para ser mostrado e não coberto ou resguardado. Dessa forma, entendemos que não há condições rigorosas de contato, não há profanação ao ser tocado, apertado, cobiçado, etc.

O elogio constante a essa região (signo de fechamento do corpo feminino juntamente com cruzamento dos braços, pernas unidas e vestes amarradas) representa um indicativo de que a percepção do órgão sexual da *forrozeira*, para o enunciador, não está revestida de sacralidade, logo a relação sexual (ensejada pelo contato físico, pelos galanteios, pelos olhares) é desvinculada da maternidade e dos rituais do casamento (como a defloração da virgem, por exemplo). Esses sentidos são reforçados pelo sujeito na canção “**Nega Zefa**”, entretanto esse reforço parece direcionado à mulher nordestina essencialmente. Vejamos a letra:

**Gente, olha a Zefa/ como dança o xaxeado/ êita nega da molésta/
do cabelo arrepiado (2x)// É bonito a gente vê a nega no salão/
Todo mundo fica olhando/A nega tipo violão/ É bonito a gente vê/
A nega no salão/ Êita, nega damolésta/ Pra dançar coco e baião
(2X)/ A nega não é mineira, não!/ A nega não é baiana, não!/ Se
não é pernambucana/ Viche, a nega é paraibana// Gente, olha a
Zefa como dança o xaxeado/ Eita, nega da moléstia/ Do cabelo
arrepiado (2x).** (“*Nega Zefa*”, Severino Ramos/Noel Silva, 1964).

Obviamente, os traços constitutivos desse estereótipo (morenice, beleza, sedução, juventude, malícia etc) também estão presentes em outras imagens da mulher nordestina, como já observamos. No entanto, a *forrozeira* é aquela mulher para o deleite, para o extasiamento do macho (casado ou solteiro), é “*mulher pra homi nenhum botar defeito*”. A partir disso, temos um traço preponderante para a personalidade da *forrozeira*: a aceitação da imagem de si como objeto de satisfação.

Ela tem consciência de sua sensualidade, de seu fascínio sobre os homens e de suas habilidades de dançarina, no entanto aceita, pacificamente, o fato de se considerar seu corpo como “*feito para os caprichos do amor*”. Dessa forma, percebemos que tudo, na gênese desse estereótipo, “*ocorre para fazer da experiência feminina do corpo o limite da experiência universal do corpo-para-o-outro, incessantemente exposto à objetivação operada pelo olhar e pelo discurso dos outros*” (BOURDIEU, 2007).

Notamos que a apreensão da *forrozeira*, em Luiz Gonzaga, dá-se de maneira muito próxima da apreensão da mulher valorizada casada/solteira já demonstrada nas canções desse artista, ou seja, de forma captativo-valorativa. Ora, o enunciador não trata desse estereótipo como “algo” a ser desvalorizado, desconstruído ou subvertido, mas apreendido, decantado numa atitude valorativa.

Entretanto, uma vez considerando a necessidade de se buscar a “*origem da relação de um ‘pensamento’ com um sistema de forças na produção mesma do pensamento*” (Maingueneau, 1997) e considerando-se que a imagem da *forrozeira* está, seminalmente, implantada no propósito do posicionamento de caracterizar todos os ritmos e fusões rítmicas que praticados no evento do forró como exclusivos para a dança em “pares enlaçados”, instaurando o clima de sedução sensual, acreditamos que o estereótipo da *forrozeira* implica na imagem do “forró” como um lugar considerado como o paraíso da paquera, a ocasião ideal para se permitir um xamego, um “fungado no cangote”, um jeito sensual e manhoso de se mover e se tocar. Por isso, temos a descrição do corpo feminino como um estimulante para o namoro, acoitando e celebrando o contato erótico dos corpos.

Todavia, necessário se faz atentarmos para uma atitude singular na apreensão da mulher *forrozeira*, em Jackson do Pandeiro. Este segue, basicamente, a mesma estrutura de apreensão em Luiz Gonzaga: capta imagens femininas, chamando atenção para seu corpo, suas qualidades de dançarina e seus aspectos sedutores. Há, porém, um acréscimo de elementos que, além de complementar a multiplicidade de imagens femininas, funcionam como uma “tonalidade” especial desse estereótipo (pois dotam-no de outras características). Além de referenciar essas origens dançantes e cantantes da nossa cultura, aqui, há a mistura com o lado rítmico-religioso profano (dos candomblés e dos terreiros), sintetizando “a fome de ritmos das primeiras gerações de cariocas sugestionados pela trepidação dos bondes, dos automóveis e das novas formas de diversão de massa, como o futebol e o cinema” (TINHORÃO, op.cit.).

A princípio, notamos que a *forrozeira* jacksoniana perde um pouco da referencialidade da imagem da mulher impregnada de bucolismo (marcante em Luiz Gonzaga) para acrescentar traços de uma mulher urbana, até certo ponto possuidora de elementos compartilhados da poética da malandragem, veiculada, sobretudo, pelo samba sincopado (NEVES, 2007). É certo, porém, que, apesar de toda a multiplicidade de mulheres no forró (a *sedutora*, a *mulher-macho*, a *valente* e a *forrozeira*), assim como em Gonzaga, a

forrozeira de Jackson está isenta dos traços da coragem, da força e da valentia, como constatamos.

O sujeito parte de traços característicos definidores deste estereótipo como a retomada da figura centralizada da mulher como atração principal que tem o requebrado como elemento indutor à sedução (traço recorrente e caracterizador do estereótipo da *forrozeira*) (cf. as canções “**Na Base da Chinela**”, “**Sebastiana**”, “**Aquilo Bom**” e “**Tem Mulher, Tô Lá**” que refletem elementos inerentes à atmosfera *forrozeira*). O enunciador retoma, inclusive, o traço peculiar à imagem da mulher *forrozeira* e que, em última instância, reflete a imagem da mulher idealizada, o fato de ela se apresentar sempre em função do homem, esquecendo seus próprios interesses e necessidades. Devemos notar que o processo criativo da *forrozeira* se dá de forma um tanto inusitado, já que este lança mão de alguns elementos inerentes ao ambiente urbano que participarão da reestruturação desse estereótipo.

A princípio, convém notar que o enunciador parece “recriar” uma cenografia de forró (festa do interior), dotando o baile de elementos e costumes de uma festa típica do interior nordestino, onde se dançava de chinelo. Ao longo dessa “recriação”, ele processa uma articulação entre dois mundos (sertão x cidade), e dessa imbricação temos a *forrozeira* jacksoniana. Vejamos o fragmento da canção “**Na Base da Chinela**”³⁵:

Eu fui dançar um baile na casa da Gabriela/ nunca vi coisa tão boa, foi na base da chinela// (...) O baile estava animado só na base da chinela/ Toda turma disputava dançar com a Gabriela/ Requebrar naquela base no salão só tinha ela/ Todos convidados riam gostando da base dela (...).(“*Na Base da Chinela*”, Rosil Cavalcante e Jackson do Pandeiro, 1962).

Alguns elementos referenciam, *a priori*, a imbricação sertão/cidade. O primeiro deles consiste no tratamento dado à festa: o uso do termo “*baile*” em vez de forró. Aqui, podemos tomar um termo pelo outro, tendo em vista a retomada simultânea das características da mulher do baile identificadas à *forrozeira*. O segundo elemento consiste no uso do termo “*turma*”, referindo-se aos homens que disputavam dançar com Gabriela. Ora, esse termo, muito mais próximo de sentidos como “*grupinho*”, “*galera*”, não apresenta uma aproximação

³⁵ Eu fui dançar um baile na casa da Gabriela/ Nunca vi coisa tão boa/Foi na base da chinela(2x)// O sujeito ia chegando tirava logo o sapato/ Se tivesse de botina sola grossa bico chato/ Entrava pra dançar no baile da Gabriela/ Tirando meia e sapato/ Calçando par de chinela// Eu fui dançar um baile na casa da Gabriela/ Nunca vi coisa tão boa/Foi na base da chinela(2x)//O baile estava animado só na base da chinela/ Toda turma disputava dançar com a Gabriela/ Requebrar naquela base no salão só tinha ela/ Todos convidados riam/ Gostando da base dela/Jogaram no salão pimenta bem machucada/ O baile da Gabriela acabou com chinelada/ (falando)Home numa pisada dessa eu vou até amanhecer o dia,só nessa base a chinelinha no chão (“**Na Base da Chinela**”, Jackson do Pandeiro e Rosil Cavalcante; 1962).

mais concreta com “*cabras*”, termo normalmente usado pelo sujeito para se referir ao conjunto dos homens freqüentadores do forró.

Outros elementos que representam bem a cultura urbana são referenciados pelos termos *sapatos, meias, botinas, garçon, gafeira e boate*, incluindo instrumentos musicais não típicos do posicionamento (piston, trombone) e outros ritmos (cf. a canção seguinte, na qual o enunciador, além dos elementos mencionados, promove uma imitação captativa da cenografia do samba). Ora, o enunciador não desconstrói imagens femininas ou cenas impróprias, mas agrega, incorpora, acrescenta elementos a uma imagem que parece fixa, acabada e completa numa atitude mesmo de ampliá-la, distendê-la. Vejamos o fragmento de “**Aquilo Bom**”³⁶:

Chega ser aquilo bom, aquilo bom, aquilo bom (2X)/ Aquilo bom, é dançar numa boate/ Onde a gente só encheria o paletó do garçon/ (...) E quando a orquestra toca samba de teleco-teco/ A gente escutando o eco/ Do trombone e do piston/ Agarrinho com uma dona bem cheirosa/ Ai, que coisinha gostosa/ Chega a ser aquilo bom. (“Aquilo Bom”, Jackson do Pandeiro e José Batista, 1961).

Notemos, entretanto, que alguns elementos nessas canções são considerados inovações do sujeito para com este estereótipo. Logo na canção “**Na Base da Chinela**”, o enunciador mostra certa ambigüidade com relação aos protagonistas do forró. Ora, sabemos que nas canções *forrozeiras* é clássica a referência ao dono da casa ou dono da festa como sendo do sexo masculino. O homem é o chefe da folia, é quem organiza e controla a estrutura da festa, inclusive é responsável por botar ordem nas brigas e garantir a continuidade da festa (vejamos “**Forró de Surubim**”, José Batista e Antonio Barros; “**Forró do Zé Lagoa**”, Rosil Cavalcante, em anexo).

Aqui, o enunciador parece “quebrar” uma tradição de referenciar a mulher a partir do homem e promover o desenvolvimento das idéias em torno da mulher, inclusive, referenciando sua casa como ponto de encontro (é preciso dizermos que ele não deixa claro ser a mulher a organizadora do baile ou se havia um homem responsável por ela).

O inusitado, neste representante, em relação a uma imagem geral da mulher, é o fato de a *forrozeira* estar aberta ao novo, ao diferente, ser um elemento de interseção cultural

³⁶ Chega ser aquilo bom, aquilo bom, aquilo bom (2x)// Aquilo bom, é dançar numa boate/ Onde a gente só encheria o paletó do garçon/ Depois que a gente toma quatro ou cinco quente/ Aí é que o ambiente/ Chega a ser aquilo bom/ Chega ser aquilo bom, aquilo bom, aquilo bom (2x)// E quando a orquestra toca samba de teleco-teco/ A gente escutando o eco/ Do trombone e do piston/ Agarrinho com uma dona bem cheirosa/ Ai, que coisinha gostosa// Chega a ser aquilo bom Chega ser aquilo bom, aquilo bom, aquilo bom (2x). (“**Aquilo Bom**”, Jackson do Pandeiro e José Batista; 1961).

neste plano (cf. a canção “**Sebastiana**”), o que não é permitido no plano da estrutura familiar bem mais tradicional.

**Convidei a comadre Sebastiana/ Pra cantar e xaxar na Paraíba/
Ela veio com uma dança diferente/ E pulava que só uma guariba/
E gritava: a, e, i, o, u, y// Já cansada no meio da brincadeira/ E
dançando fora do compasso/ Segurei Sebastiana pelo braço/ E
gritei, não faça sujeira/ O xaxado esquentou na gafeira/ E
Sebastiana não deu mais fracasso// Mas gritava: a, e, i, o, u, y**
(“*Sebastiana*”, Rosil Cavalcante, 1953)

Para o *forrozeiro* não basta, somente, ser bonita e atraente, mas ter competência como dançarina, sob pena de envergonhar o homem; precisa acompanhar a performance masculina. A *forrozeira*, recebendo um convite para dançar, não pode “*negar fogo*”.

Como já observamos, a beleza é traço marcante para a *forrozeira*. No entanto, em “**Aquilo Bom**”, a mulher bonita categorizada como “*gostosa*” nos dá a idéia de que a *forrozeira* é considerada para além de uma parceira “*boa*” de forró, uma mulher da qual é esperada uma boa performance como amante. Ora, essa imagem sexualizada da mulher *forrozeira* está de acordo com a musicalidade dos ritmos praticados pelo *forrozeiro* (xaxado, xote, baião, coco, samba etc.) que convocam e encenam o movimento do corpo, o embute à dinâmica sexual que “*rola*” entre os parceiros (macho e fêmea) na dança. O forró ou o baile é o lugar onde os homens fruem a presença das mulheres (belas) e exercem, ostensivamente, a própria masculinidade perante as fêmeas e perante outros homens.

Por isso não aceitamos que os estereótipos da *sedutora* e da *valentona* sejam identificados à imagem da mulher *forrozeira*, embora todas essas imagens co-existam numa cenografia de festa, como já comentado. Não aceitamos pelo fato mesmo de aqueles estereótipos se referirem às mulheres casadas. Por isso, o enunciador promoveu os “consertos” nos estereótipos com a intenção de desconstruí-los.

É preciso que se diga que a *forrozeira* não é uma *mulher-liberal*, herdeira das conquistas revolucionárias (feminista e sexual). Sua imagem remete à uma multiplicidade estereotípica da mulher sertaneja valorizada/idealizada, sócio-discursivamente dicotomizada em *mulher-honesta*, “*boa*” para casar, de um lado, e *forrozeiras*, mulheres “*gostasas*”, “*boas*” para namorar, conquistar e farrear, do outro. Desta feita, percebemos que o sujeito *forrozeiro* não inova com essa apreensão, já que a polarização mulheres valorizadas/desvalorizadas apenas se reflete no universo de sentidos construído por ele. O que é relevante comentarmos é a maneira como o *forrozeiro* trata essa dicotomização, aprendendo no pólo das mulheres

valorizadas tanto (alguns tipos de) mulheres solteiras ou casadas quanto mulheres *forrozeiras* e a que valores cada um desses pólos estão relacionados, garantindo assim os sentidos aqui emergentes (Notemos que este estereótipo não tem uma relação direta com valores sócio-culturais modernos (dinheiro, trabalho, prostituição); a mulher *forrozeira* faz parte do “projeto” *forrozeiro* como elemento natural tanto quanto a mulher idealizada casada ou solteira). Por isso, a “nascente” do estereótipo da *forrozeira* se origina na captação de traços valorizados da mulher idealizada (cor morena, “a mais bonita do lugar”, passividade, submissão etc.), entretanto, à medida que segue seu curso, avoluma-se de características próprias cuja intensão é muito menos se ancorar em imagens valorizadas do que “criar” uma “identidade”. A apreensão do estereótipo da *forrozeira*, tanto em Luiz Gonzaga quanto em Jackson do Pandeiro, não acontece revestido de conotação negativa, não pertence ao pólo da mulher desvalorizada como acontece com a da mulher *moderna* (*fatal, sedutora, liberal, interesseira* etc.) e não é um estereótipo desconstruído ou subvertido: seus traços (sedução, “liberdade”, beleza, autoestima, entre outros), pelo contrário, não a desqualificam, mas a autorizam a estar naquele lugar (forró).

O que acrescentamos de novo em Jackson é o fato deste fazer a apreensão de outros estereótipos que co-existem numa cenografia de festa, como a *mulher-valente*, a *mulher-sedutora*, a *mulher-macho* e que parecem estranhos ao ambiente (por isso são desvalorizados), entretanto a *forrozeira* é a mais bonita do lugar, é a “*gostosa*” que requebra, que “*manga dos matutos*”, enfim, é a que “*chega a ser aquilo bom*”. Esta imagem não combina com o recato da mulher casada ou com a inocência da virgem, a *menina-moça*. A *forrozeira* tem algo de singular que transforma todas as atividades em algo bom, até mesmo o trabalho (valor considerado próprio da “civilização” moderna, agrega traços como dinheiro, troca, entre outros). Vejamos o fragmento da canção “**Se Tem Mulher, Tô Lá**”:³⁷

Se tem mulher, tô lá / Toda diversão é boa/ Porém sem mulher não dá/ Eu não gosto de dar duro / Fazer força não dá pé/ Trabalhar é ruim demais/ Porém se tiver mulher/ O trabalho acaba logo/ Que a gente nem dá fé./ (...).(“*Tem Mulher, Tô lá*”, Zé Catraca e J. Luna, 1973)

Se pudermos pensar como Kehl (2002), refletindo Freud (1927, publicado em 1973), entendemos que, de um modo geral, para o *forrozeiro*, a imagem da mulher é considerada como “*complemento perfeito*” do homem. Este estabelece certa dependência

³⁷ Se tem mulher, tô lá/ Toda diversão é boa/ Porém sem mulher não dá/ Eu não gosto de dar duro/ Fazer força não dá pé/ Trabalhar é ruim demais / Porém se tiver mulher/ O trabalho acaba logo/ Que a gente nem dá fé/ Se não houvesse mulher/ Eu preferia morrer/ Gosto muito de dinheiro/ Mas se tiver de escolher/ A mulher ou o dinheiro/ É mulher que eu vou querer. (“**Tem mulher Tô Lá**”, Zé Catraca e J. Luna; 1973).

diante da mulher *objeto-construído* (castrado), contraposto ao masculino como *sujeito-construtor* (fálico), que ignora não ser do *falo*, mas da falta, que se sustenta a sua posição viril desejante.

A imagem da mulher (na apreensão bipolar “boas” para casar/*forrozeiras*), de um modo geral, permanece tributária de uma filosofia que definiu o homem em dois grandes conceitos universais: razão e natureza. Nessa filosofia, a mulher é definida a partir do corpo e de sua função procriadora. A imagem (implícita) feminina aprovada e valorizada pelo sujeito, de um modo geral, fortalecida por certos processos de desconstrução, como já observado, não é aquela imagem de mulher sujeito de um desejo cuja satisfação está além da maternidade e do casamento, não é aquela mulher sexuada, feminina e sedutora, não necessariamente destinada à maternidade ou capaz de desenvolver capacidades sublimatórias, participante, com o homem, na construção das obras de cultura, parceira do homem na construção da linguagem, de uma mulher que dispõe de quase todos os recursos fálicos (com excessão do pênis) que caracterizam o campo masculino. Mas a mulher “toda” sexualidade, a quem é preciso coibir, inibir e refrear, de modo a desenvolver nela o pudor e o recato sexuais capazes de sustentar o homem numa posição viril. Dessa totalidade, a *forrozeira* é aquela que se faz *toda faló* para o outro a partir do corpo e da beleza das formas do corpo (KEHL, op.cit.).

Evidentemente, o ser mulher não pode aceitar a condição feminina absoluta de objeto do desejo para fazer funcionar a ficção das relações sexuais construídas por esse sujeito. Ora, a falta, condição do desejo e do encontro com o outro, faz da mulher sujeito (do desejo), assim como o homem. É porque ela dispõe de recursos fálicos dos mais diversos e é capaz de inventar diferentes destinos para a pulsão: sublimar, gozar particularmente disto ou daquilo e substituir objetos perdidos (KHEL, idem).

Por isso, entendemos que o processo de “construção” dos estereótipos femininos, até aqui, de um modo geral, flagra os significados de uma “identidade” feminina diferente dos ideais de feminilidade produzidos pelo discurso do *forrozeiro*, em particular, e de discursos de autoridades, da autoria de homens com os quais as mulheres tinham que se “adequar” para serem consideradas “*mulher de verdade*”. São momentos flagrantes da passagem (da mulher) de objeto a sujeito do discurso, emergentes nos “intervalos” do projeto discursivo e “captados” pelo sujeito, quando este utiliza “*antiestereótipos*” em sua “construção” de um feminino.

3.1.2 As imagens da mulher desvalorizada (*moderna*)

As imagens das mulheres desvalorizadas (*modernas*), aqui, são típicos exemplares de “*representações femininas que existem à margem, nas entre-linhas e nas novas formas de organização*” (SANTANA, 2002). A imagem de *liberalidade*, traço existencial moderno, condensa as mulheres reais, que, movidas por múltiplos desejos e não por poucas razões, experimentaram, de alguma forma, exercer sua liberdade, sua autonomia. São, para o *forrozeiro*, imagens de mulheres subversivas, que não aceitaram a forma “idealizada” por ele, não aceitaram se enquadrar em seus estereótipos “fantásticos”, não admitiram o tratamento alienado que insiste em considerá-las personagens de romances (heroína, rainha, deusa) ou imagens fruto da alucinação extasiada de “desbravadores” ou da intervenção de “inquisidores” famigerados. Desse modo, o enunciador descobre a mulher corajosa e destemida que faz as próprias escolhas, tendo quantos pares amorosos desejar, as que não casam cedo (ou não casam nunca) e ainda as que não têm pudor algum em relacionar afetividade e dinheiro para viverem.

Por outro lado, podemos dizer que é esta imagem que deixa transparecer o conceito de liberdade a que foram submetidas as mulheres dentro do processo de formação da hegemonia burguesa e do pensamento político liberal. Para as mulheres, nunca houve *igualdade, fraternidade* ou *liberdade*. Ora, o espírito iluminado representou a emancipação e a libertação intelectual e moral dos indivíduos, no entanto o que percebemos, até hoje, é que “*na concepção liberal, a esfera do privado será um espaço das mulheres, com o objetivo de atender às necessidades do homem e garantir as condições básicas para sua atuação na esfera pública*” (SANTANA, *idem*).

Apesar do viés folclorizante da prática discursiva dos *forrozeiros*, é interessante observar, para a compreensão da imagem *moderna* feminina para esse sujeito, um traço etimológico desde cedo agregado a essa prática: trata-se de seu pertencimento a um contexto histórico-cultural relacionado com a modernidade (mundo midiático, processo de difusão da música popular brasileira capitaneada pelo rádio e pelo disco). Desse modo, é compreensível essa aparente postura antimoderna sobre a imagem feminina. Essa recusa gratuita em aceitar certos padrões culturais (e sexuais) que adentram o sujeito numa nova ordem de comportamentos e que, de certa forma, estão de acordo com o discurso tradicionalizante do posicionamento remetente ao apreço pelas suas “raízes”.

a) O estereótipo da *mulher-interesseira*

Notamos que o processo de apreensão/construção das imagens valorizadas/idealizadas deu-se essencialmente através da captação (embora não tenhamos limitado a este), ou seja, os enunciadores imitaram traços de imagens sócio-historicamente valorizadas. Evidentemente, esse não foi o único processo acionado pelo sujeito para legitimar as imagens femininas; uso da subversão, da tradição, das cenas validadas, dos provérbios, das frases feitas, das topografias regionais etc. são algumas estratégias coadjuvantes de seu processo discursivo. Nosso trabalho de apreensão dos estereótipos desvalorizados/*modernos* nos conduziu à percepção de estratégias terminantemente subversivas, porém o sujeito não dispendo de imagens valorizadas para captá-las inicia um processo de construção das imagens que terão outras estratégias (além da subversão) como processo desqualificador.

As canções de Jackson do Pandeiro trazem uma contraposição interessante para a apreensão de um sujeito que, definido por meio de uma multiplicidade *ética*, “cria” comportamentos femininos estereotípicos como os mencionados nos tópicos anteriores, não ficando alheio, porém, à diversidade de comportamentos que fogem às imagens “idealizadas” por ele. Na linha de apreensão desses comportamentos, apreendemos uma imagem feminina carregada de valor negativo para o sujeito por divergir de suas idealizações, mas essencialmente por associar seus comportamentos, atitudes e idéias a elementos típicos das sociedades modernas (notemos que essas “propriedades” fazem referência às imagens da mulher “*moderna*” de um modo geral). É o caso do fragmento da canção “**Cremilda**”³⁸ a seguir, na qual o enunciador se refere a uma relação amorosa, aparentemente, intermediada pelo interesse (dinheiro). Vejamos:

Cremilda quer, quer meu sabiá/ O que Cremilda quer eu dou, o que eu quero ela não dá (2x)// Eu dei a ela uma casa mobiliada/ Com uma empregada/ Um carro pra passear/ Ela em troca me deu/ Um tal de periquito/ Um bichinho mexerico danado para beliscar/ (...). (“*Cremilda*”, Edgar Ferreira, 1955).

A construção dessa imagem gira em torno de dois traços fundantes. Em primeiro lugar, a *interesseira* é aquela mulher cujo relacionamento “gira” em torno de seus desejos

³⁸ Cremilda quer, quer meu sabiá/ O que cremilda quer eu dou, o que eu quero ela não dá. (2x)// Eu dei a ela uma casa mobiliada/ Com uma empregada/ Um carro pra passear/ Ela em troca me deu um tal de periquito/ Um bichinho mexerico danado para beliscar// Cremilda quer, quer meu sabiá/ O que cremilda quer eu dou, o que eu quero ela não dá. (2x)// O periquito é bicho interessante/ Não fala, não é galante, bilisca pra se vingar/ É um presente que vale mais do que ouro/ Por ele eu mato, eu morro/ E deixa que quiser falar// Cremilda quer, quer meu sabiá/ O que cremilda quer eu dou, o que eu quero ela não dá. (2x). (“**Cremilda**”, Edgar Ferreira; 1955).

sexuais. Acima de qualquer coisa ela quer satisfação sexual. Notemos que por trás desse traço caracterizador há a imagem de uma mulher com *autonomia* sobre sua sexualidade (“*Cremilda quer, quer meu sabiá*”) ou um dos vários estereótipos de uma *mulher-liberal* (cf. já mencionamos). Segundo, mas não menos importante, o relacionamento entre o enunciador e sua amada evidencia-se, nitidamente, como um negócio, ou seja, uma troca de bens, serviços, afetos etc.; por outro lado, mulher almeja uma vida “boa” e folgada. Neste caso, o traço mais relevante da imagem feminina é a capacidade de *explorar* economicamente o homem, já que não está devolvendo em troca o que deveria. Aqui, a mulher aparece como astuta, articulada e mentirosa (promete dar o que seu parceiro deseja, mas nem sempre o cumpre). Na verdade, essa é uma estratégia feminina para prender afetivamente o amado e não satisfazê-lo completamente. Essa imagem não agrada o sujeito que vê a mulher como um objeto sexual (tanto no lar como procriadora/continuadora de sua descendência quanto na “rua” como diversão) e não como um ser humano. O enunciador procura, então, subvertê-la sob vários aspectos.

O primeiro aspecto subversivo é analisado a partir de sentidos ambíguos possibilitados pela polissemia dos termos designadores do órgão sexual masculino e feminino (sabiá e periquito³⁹). A disposição deles acontece de maneira a desqualificar a mulher. Vejamos que o enunciador qualifica o *periquito* como inferior ao *sabiá*, classificando aquele de “mexerico”, “muidinho”, não galante. Ora, ao definir a masculinidade como uma nobreza, Bourdieu (idem) acresce que “*indícios e signos que designam as coisas a serem feitas (...) não se dirigem a um agente qualquer (...), mas especificam-se segundo as posições e disposições de cada agente*”.

Dessa forma, seria a posição “dada” a uma mulher não casada (como aparece na canção) motivo ainda mais desqualificador não somente para o órgão sexual em si, mas à própria relação sexual praticada com esta mulher. Desse modo, retomamos toda uma estereotipização social dos órgãos genitais que privilegia o masculino enquanto desqualifica o feminino.

³⁹ O uso de metáforas zoomórficas para se referir à mulher, na língua portuguesa, tem sido, consideravelmente, negativo ou até mesmo envolvendo julgamentos morais e sexuais. Quando aplicados ao homem o seu significado é geral e encontra-se, normalmente, dentro do campo semântico profissional, do valor pessoal, etc., p.ex.: cachorro (indivíduo indigno, cafajeste, canalha)/cachorra (desavergonhada, meretriz); galo (ter o orgasmo demasiadamente rápido)/galinha (mulher que “se entrega” com facilidade); touro (homem fioso e robusto)/vaca (mulher leviana que “aceita” qualquer um). As formas mariposa, piranha, tanajura e jararaca são tomadas, exclusivamente, para se referir à mulher sem haver um correspondente semântico-lingüístico masculino. (LEITÃO, 1988).

Segundo, na relação da imagem feminina há clandestinidade, ou seja, uma situação de desigualdade (por ser a outra e não a esposa). Essa estratégia de desvalorização faz sentido quando levamos em conta a perspectiva sob a qual o sujeito está considerando prostituição e que vai de encontro às palavras de Rago (1991) sobre esta questão. Para a autora, a prostituição seria “um fenômeno, essencialmente, urbano e que se inscreve numa economia específica do desejo em que todo um sistema de codificações morais, (...) que destina um lugar específico às sexualidades insubmissas”. Como justificativa para tal, consideremos o fato de o sujeito, ao se referir à geografia humana sertaneja “idealizada” por ele não considerar a imagem da *mulher-forrozeira* como desvalorizada. Certamente essa imagem feminina não é tão valorizada socialmente porque as regras usadas para medir o comportamento da mulher são muito mais rígidas para ela do que para o homem. Diríamos mesmo que, por conta da permissividade (no campo sexual) maior ao homem, notamos um ar de segurança do enunciador (por ser do sexo masculino) ao se expressar, não dando atenção ao julgamento alheio.

Sabemos que, ao sexo masculino, a “poligamia” é permitida, mas a mulher que cultiva esse comportamento está condenada a ser marginalizada pela sociedade. Essa estratégia, se por um lado desqualifica a mulher, por outro estabelece uma situação complexa, como vimos em Luiz Gonzaga, e o casamento tem um valor positivo, sob o ponto de vista desse sujeito. O que acontece em Jackson do Pandeiro é, conforme já mencionamos, um quadro mais “real”, menos idealista do sujeito em relação ao casamento. Por isso, o enunciador promove a apreensão de um caso extraconjugal que não tem a pretensão em disfarçá-lo (apesar de ser reprovado socialmente), caso contrário, daria importância à opinião do “outro” (cf. a última estrofe). Notemos que ele investe nessa relação intermediada pelo interesse, mantendo economicamente sua “amada”. É o que aparece na frase “(...) *ela em troca me deu* (...)” configurando nitidamente uma relação intermediada não somente pelo “amor”, mas, também, pelo dinheiro e tudo o que este pode comprar (casa, carro, empregada etc.).

Por fim, a construção da imagem da mulher como interesseira que só pensa em si, logo, um estereótipo desqualificado. A questão que se estabelece, aqui, é interessante, pois tem sido comum canções, no Brasil, abordarem a condição da mulher, valorizando essa situação. Como exemplo, temos a canção “**Ai Que Saldade da Amélia**”, de Azael Pereira e Mário Lago, em que apesar de o enunciador elencar as qualidades de Amélia (passar fome ao lado dele, chegando mesmo a achar bonito não ter o que comer), esposa abnegada, dedicada

ao lar e ao marido, é à “outra” para quem ele dedica a música e que é consumista, noutras palavras, *interesseira*: “*Você só pensa em luxo e riqueza, tudo que você vê você quer.*”

Por outro lado, a apreensão mesma deste estereótipo deixa claro que, apesar da valorização do casamento, para este posicionamento, deve haver algo desagradável nessa “prática”, pois, se o casamento fosse realmente tão maravilhoso (vejamos a denominação “atrapalho” na canção “**Que Trabalho Deu**”), não haveria a necessidade de outros relacionamentos conjugais.

A partir dessa canção se estabiliza uma atitude que consideramos uma marca enunciativa da prática *forrozeira*: a referência a um “outro” social que, em última instância, referencia o *Outro* do interdiscurso. Notemos, portanto, que, para o *forrozeiro*, este “outro” é, genericamente, representado ora como elementos culturais (religiosos, folclóricos, históricos), fundamentando sentidos que emergem no posicionamento, ora por um *continuum* entre indivíduos pertencentes ao convívio social do enunciador (cf. “**Mane Gardino**”), passando por elementos de uma classe. Na canção “**Maria do Angar**”, o enunciador, que é do sexo masculino, faz referência à classe dos rapazes da qual ele faz parte. Por fim, nessa canção, o enunciador faz referência a qualquer pessoa de uma comunidade (cf. o indefinido *quem*).

Esse gesto está perfeitamente de acordo com a proposta da teoria segunda a qual “*quando uma formação discursiva faz penetrar seu Outro em seu próprio interior, (...) ela está apenas traduzindo o enunciado deste Outro através de suas próprias categorias*” (MAINGUENEAU, 1997). É por essa forma bem particular de tratar seu “outro” (ora remetendo o sentido ao exterior, ora ao seu interior) que o sujeito elabora seu processo de “tradução” interdiscursiva. Essa estratégia se torna mais nítida quando analisamos, em linhas gerais, a atitude do sujeito de trazer a cultura para garantir a necessidade de a mulher ser vigiada. Essa atitude fará com que ela se autodiscipline, além de “trabalhar” para se adequar às imagens esperadas pelo homem.

Ora, essa atitude de vigiar a mulher casada era, perfeitamente, adequada ao “*grupo de homens que acolhia e que dominava uma esposa*” no séc. XII. Era necessário vigiar por dois motivos, entre eles o mais importante era o de às esposas ser conferido o papel de “*dar filhos àquele primeiro grupo de homens, transmitindo, assim, todo um capital de bens, glória e honra, além de garantir à descendência uma condição, uma posição pelo menos igual àquela de que se beneficiavam os ancestrais*”. (DUBY, 1989). Segundo a estrutura de parentesco, eram privilegiadas, na sucessão, a masculinidade e a primogenitura. Dessa forma, o número de “jovens” cavaleiros celibatários expulsos da casa paterna era muito grande. Até

mesmo as damas corriam o risco de serem seduzidas por esses “jovens”. Era necessário vigiar, ainda, pelo fato de, desde o séc. XII, as mulheres serem consideradas seres perversos devido a um desregramento natural, devendo, portanto, ser vigiadas para não introduzir no seio da parentela (pela infidelidade) intrusos (herdeiros) nascidos de outro sangue (DUBY, *idem*). Ora, vigiar a mulher é uma atitude estabelecida desde o séc. XII, como observamos. Por isso, o enunciador traduz (e transfere) para sentidos sociais modernos (o fato de se desvalorizarem relações extraconjugais) a construção (e a vigilância) deste sentido.

Dito isso, notamos que o processo de desvalorização desse estereótipo se dá pelo seu atrelamento aos valores considerados modernos ou valores que, embora não sejam originários da sociedades modernas, assumem um significado todo próprio nessa conjuntura social, entre eles, o entrelaçamento das relações afetivo-sexuais ao dinheiro.

A apreensão de amor feminino versus relações comerciais pode ser vista sob outro olhar, como veremos na canção “**O Chamego da Guiomar**” (que se opõe à canção “**Xanduzinha**”, a qual materializa o “antiestereótipo” da *interesseira*, em cuja canção a mulher nega os prazeres de uma vida financeiramente mais abastada em favor do *amor romântico*⁴⁰). Vejamos o fragmento da canção:

Acho muito interessante o chamego da Guiomar/ Ela diz a todo instante que comigo quer casar/ Eu não creio muito nisso, ela sabe muito bem/ Assumo compromisso pela gaita que ela tem/ (...). (“*O Xamego da Guiomar*”, Luiz Gonzaga, 1943).

Nessa canção, o enunciador lança mão de uma estratégia “interessante”: ele próprio assume o ethos do interesse, da malandragem (subvertendo ele mesmo a “boa” imagem do *forrozeiro*) para, então, iniciar seu processo de desqualificação da imagem feminina sustentada sobre a subversão do sentimento da mulher, munido de um tom, preponderantemente, irônico. De acordo com Maingueneau (1997), a ironia consiste numa subversão da própria enunciação, ou seja, a enunciação irônica tem a particularidade de desqualificar a si mesma, de se subverter no instante mesmo em que é proferida. É

⁴⁰ O amor romântico teve início a alguns séculos com o “seqüestro da sexualidade” que reduziu o espaço vital das mulheres ao âmbito familiar e à reprodução. Os varões, voltados fundamentalmente aos assuntos públicos, relegaram as mulheres ao espaçosocial da privacidade. Durante o séc XIX, o amor romântico, que tinha suas raízes inicialmente em grupos burgueses, difundiu-se por toda a ordem social e converteu o matrimônio numa empresa emocional conjunta (grifo nosso). O amor romântico, escreve Giddens, “foi um complô dos homens contra as mulheres, para encher suas mentes de sonhos vãos e impossíveis”. Mas os homens não podiam suspeitar que esse amor ia proporcionar um novo significado à maternidade e ao papel de esposa, pois as mulheres, a partir dessa filosofia impregnada de realidade, optaram pela remodelação das condições de vida pessoal. (VARELA & ÁLVAREZ URÍA, 2003)

classificada como polifonia uma vez que esse tipo de enunciação é analisada como uma encenação na qual o enunciador dá voz a um outro que se expressa de maneira ridícula. Ainda, Possenti (1998), analisando piadas, diz que o discurso do humor é veiculado indiretamente, porque, em certos casos, fazê-lo abertamente criaria problemas graves para quem ousasse produzir determinados discursos.

A partir disso, entendemos que, nessa canção, a desvalorização da imagem da *mulher-interesseira* se dá por meio do processo subversivo obtido pelo enunciador a partir do efeito cômico-humorístico causado por uma possível ambigüidade instaurada pela presença de “*dois mundos através de dois sentidos veiculados por um único material verbal*” (POSSENTI, op. cit.), e pela maneira como se apresenta “*um tema ou uma tese sobre tal tema*”. Noutras palavras, é o descompromisso estabelecido pelo tom irônico e bem humorado (“*eu não tô aqui pra bobear*”) que faz com que o enunciador justifique sua imagem de interesseiro (e não a assuma totalmente) e ao mesmo tempo desqualifique a imagem feminina, desvendando o enlace estabelecido pelas atitudes dúbias da mulher (dessa forma o enunciador duvida da veracidade dos sentimentos dela). Vejamos que a subversão do estereótipo se dá em criar uma situação que instala uma ambigüidade com relação ao sentimento feminino.

O efeito ambíguo (que permeia toda a canção) causado pela ironia aparece já, a partir do primeiro verso, com o sintagma “*muito interessante*” que não tem, na canção, um sentido institucionalizado como “*algo importante*” ou “*algo que prende a atenção*” (FERREIRA, 2005), mas parece ir ao encontro de um sentido de descrença, de depreciação do sentimento da mulher. Ainda, o sentido ambíguo se materializa nas atitudes: se ela “*diz a todo instante*” que com ele quer casar, em contraposição “*não ata nem desata*”. Além disso, o enunciador, descrevendo o sentimento feminino como “chamego”, definido em Ferreira (op. cit.) como “*excitação para atos libidinosos*”, ou seja, algo muito mais próximo do desejo físico, do apego, afasta definitivamente essa imagem daquela da mulher idealizada para o casamento. Aquela mesma frase inicial que serve como mote para a desconstrução do sentimento da mulher introduz o processo de desconstrução da imagem masculina. Confirmamos a seguir:

(...) Por causa dela eu já perdi/ A calma e o sossego, credo/ Nunca vi tanto chamego/ Pois, a Guiomar está doidinha pra casar/ E eu também num tô aqui pra bobear/ Todo sabe, todo mundo diz/ Que ela tem por mim um grande apego/ Porém não ata nem desata/ Com a bossa do chamego/ Assim não há quem possa/ Ter calma nem sossego/ Mas, digo francamente, posso até jurar/ Que a gaita da Guiomar vai se acabar. (“O Xamego da Guiomar”, Luiz Gonzaga, 1943).

Vejams que na canção “**Cremilda**”, analisada anteriormente, o enunciador atribui, à mulher, toda a carga semântica do interesse. Aqui, além das estratégias eufeminizantes mencionadas que o mantêm a certa distância, o efeito de ambigüidade criado pela ironia permite que o enunciador transfira a responsabilidade de seu interesse para a mulher (o enunciador cria a imagem de uma mulher que dissimula seus interesses, intermediando a relação amorosa com o dinheiro). Logo, é a suposta indecisão dela a “causa” do interesse masculino pelo dinheiro. Aqui, temos de forma disfarçada, um traço característico da *mulher-interesseira*: a dissimulação, traço apreendido na canção anterior quando a mulher não satisfaz, totalmente, seu amante para, prendê-lo afetivamente. Aqui, a dissimulação se materializa nas atitudes de suposta indecisão, o que, na verdade, equivale à “compra” do homem.

A imagem de um sujeito interesseiro e malandro, que subverte esse interesse em função da conquista, reflete muito mais o propósito *forrozeiro* que não intenciona capturar e transferir para a sociedade a imagem de um homem interesseiro justamente por esta estar relacionada à mulher e aos traços de dissimulação e falsidade como relevantes. Vejamos como essa imagem masculina é reforçada no trecho da canção “**Tem Mulher, Tô Lá**”, gravada por Jackson do Pandeiro.

(..) **Se não houvesse mulher/ Eu preferia morrer / Gosto muito de dinheiro/ Mas se tiver de escolher/ A mulher ou o dinheiro / É mulher que eu vou querer.(...)**. (“*Tem mulher Tô Lá*”, Zé Catraca e J. Luna, 1973).

Notemos que as estratégias de desqualificação das imagens de mulheres casadas ou solteiras se deram a partir da subversão de traços estereotípicos e/ou inserção destas em cenografias consideradas inadequadas para elas. Na apreensão da mulher “*moderna*”, o enunciador se mune de outras estratégias, como a que descrevemos aqui, principalmente, pela associação da mulher a aspectos sociais que instauram questões de moralidade (já mencionado na canção anterior). Por isso, há, nas duas últimas canções (“**Cremilda**” e “**O Xamego da Guiomar**”), um aspecto interessante que deve ser mencionado, o preconceito contra relações amorosas (sexuais) femininas intermediadas pelo dinheiro.

A associação do sexo ao dinheiro, vendo no corpo da mulher uma fonte de renda, tem sido propícia à expressão dos mais variados estereótipos seguidos de perto pelos preconceitos. Desta feita, assim como Preti (1983), entendemos o estereótipo como um

mecanismo de defesa, aqui, do sujeito *forrozeiro*, em particular no que se refere à “ideologia” sexual. É conveniente para este sujeito a criação de estereótipos que prolonguem, inclusive, suas expectativas (certas práticas esperadas e desejadas pela comunidade) através das gerações. Quaisquer outras oferecidas em seu lugar provocam reações negativas na mente coletiva. Em “**Xanduzinha**”, é enaltecida a postura da mulher que nega qualquer aproximação do erotismo com o dinheiro. Vejamos a canção:

**O caboco Marculino/ Tinha oito boi zebu/ Uma casa com varanda/
Dando pro Norte e pro Sul/ Seu paiol tava cheio/ De feijão e de
andu/ Sem contar com mais uns cobres/ Lá no fundo do baú/
Marculino dava tudo por um cheiro de Xandu// Ai, Xanduzinha/
Xanduzinha minha flor/ Como foi que você deixou/ Tanta riqueza
pelo meu amor/ Ai, Xanduzinha/ Xanduzinha meu xodó/ Eu sou
pobre, mas você sabe/ que o meu amor/ vale mais que ouro em pó.
(“*Xanduzinha*”, Humberto Teixeira/Luiz Gonzaga, 1950).**

Por outro lado, em “**O Chamego da Guiomar**” não se exige a mesma postura do homem, o que nos leva a crer que, assim como nas canções “**Boiadeiro**” e “**A Mulher do Meu Patrão**” há a indicação do *locus* próprio do masculino e do feminino. Aqui chamamos atenção para *aspectos psicológicos* (que se encontram implícitos) próprios a ambos, que se tornam claros pela conduta mesmo esperada, inclusive da mulher.

Em “**Xanduzinha**”, apesar de o enunciador se mostrar um tanto surpreso com a atitude da mulher, essa atitude (de escolher o amor ao interesse) é valorizada e enaltecida por ele, inclusive, reiterada pelo tom de ironia e desprezo do homem em “**O Xamego da Guiomar**”.

Ora, não é à toa que o posicionamento tem como gesto enunciativo, pela recorrência em canções desse *corpus* e fora dele, uma “visão bem-humorada da vida matuta” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006). Essa visão “bem-humorada” não se reduz, a nosso ver, unicamente à vida no sertão, como quer aquele autor. Evidentemente, podemos perceber, em nosso *corpus*, canções que atestam a tese dele (“**Óia Eu Aqui de Novo**”, “**O Chamego da Guiomar**”, gravadas por Luiz Gonzaga e a grande maioria das canções gravadas por Jackson do Pandeiro, nas quais percebemos um leve toque de ironia à velhice - do homem e da mulher, à valentia masculina, à possibilidade da mulher governar sua sexualidade etc). No entanto, essa visão humorística e irônica, até certo ponto, ridícula e se estende à própria condição do sujeito *forrozeiro*, como podemos ver nas canções “**Ovo de Codorna**”⁴¹, “**O Vêi**

⁴¹ Eu quero um ovo de codorna pra comer/ O meu problema ele tem que resolver (bis)// Eu tô madurão/ Passei da flor da idade/ Mas ainda tenho/ Alguma mocidade/ Vou cuidar de mim/ Pra não acontecer/ Vou comprar ovo de

Macho⁴², entre outras que atestam, de forma bem-humorada, a impotência masculina numa sociedade cuja força e poder são comumente medidos pela capacidade sexual do homem.

O processo de (des) construção do enunciador, aqui, não se refere ao uso que dele fez Nietzsche, “*associando frequentemente o conhecimento a uma perspectiva, o que anula a própria possibilidade da existência de um suposto ‘em si’*” (FERRAZ, apud AZERÊDO, 2007). Ainda, Derrida, comentando Nietzsche, diz que “*não há uma verdade em si, mas um excesso, mesmo para mim, sobre mim, a verdade é plural*”. Nesta perspectiva, o enunciador desta canção inicia a (des) construção de certo sentido para então validar aquele que, para ele, é “o” sentido porque emerge de “seus” investimentos.

b) O estereótipo da *leviana* ou a *mulher-namoradeira*

O processo de desvalorização dessa imagem se dá, essencialmente, associando a mulher a atitudes fracassadas de autonomia com relação à sua sexualidade. Essas atitudes não agradam ao sujeito *forrozeiro* por fazerem referência à ausência da ligação de posse, aqui, cantada como um mal, à ambição feminina pela mobilidade social, representada pela “busca da rua”, em última instância, ao abandono das tarefas domésticas, sempre penalizado nesse posicionamento, inclusive, por se relacionar, nas entrelinhas, à prostituição.

Ora, a *leviana* ou a *mulher-namoradeira* nos dá a exata “medida” da mulher que decidiu não ter suas atitudes definidas em função de um homem, sinônimo da realização da dependência. De acordo com Bassanesi (1997), “*as levianas eram as mulheres com quem os rapazes namoram, mas não casam*”. A sua companhia deve, inclusive, ser evitada pelas *moças de família* para que estas não sejam afetadas pela sua má fama (*namoradeira, vassourinha, maçaneta* ou *garota fácil*). É aquela que permite beijos ousados, abraços intensos

codorna pra comer// Eu quero um ovo de codorna pra comer/ O meu problema ele tem que resolver (bis)// Eu já procurei/ Um doutor meu amigo/ Ele me falou/ "Pode contar comigo"/ Ele me ensinou/ E eu passo pra você/ Vou lhe dar ovo de codorna pra comer// Eu quero um ovo de codorna pra comer/ O meu problema ele tem que resolver (bis)//Eu andava triste/ Quase apavorado/ Estavam me fazendo/ De um pobre coitado/ Minha companheira/ Tá feliz porque/ Eu comprei ovo de codorna pra comer// Eu quero um ovo de codorna pra comer/ O meu problema ele tem que resolver. (Severino Ramos)

⁴² O que eu faço todo dia é bem pensado/ E calculado bem direito na medida/ Capricho muito quando puxo esta sanfona/ Em qualquer zona enquanto tive vida/ Cantando côco, baião, xote e toada/ Essa puxada que eu faço aqui no baixo/ Quem me escuta se alegra não tem jeito/ E grita satisfeito ô veio macho!/ Ô veio macho! ô veio macho!// Cabra danado nunca passa embaixo/ Ô veio macho! ô veio macho!/ Cabra danado nunca foi capacho/ Ô veio macho! ô veio macho// Com meu gibão e meu cavalo na puxada/ A rês montada vai ligeiro pro currá/ Sou sertanejo já gostei de acabá samba/ Sempre fui bamba no manejo do punhá/ Não tenho medo de careta nem de nada/ E a moçada no lugá onde eu me acho/ Atentamente vai ouvindo e vai vibrando/ E comigo vai cantando ô veio macho!/ Ô veio macho! ô veio macho// Cabra danado nunca passa embaixo/ Ô veio macho! ô veio macho/ Cabra danado nunca foi capacho/ Ô veio macho! ô veio macho (Rosil Cavalcanti)

e outras formas de manifestar a sexualidade. A canção “**Tertulina**” materializa, além de traços dessa imagem, também procedimentos tomados pelo sujeito para subverter o estereótipo da *mulher-namoradeira*, como veremos a seguir:

**Voces tão vendo qual é o resultado/ De moça nova ter mais de dez
namorado (2x)// A Tertulina namorava até demais/ Qualquer
rapaz para ela estava bom (...)**(“*Ai, Tertulina*”, *Elias Soares e Sebastião
Rodrigues, 1964*)

A característica fundamental dessa imagem é a ousadia, ou seja, a *namoradeira* é uma mulher extremamente ousada que desafia as “leis” estabelecidas por esse sujeito. Dentre elas, a principal é a que diz que a mulher solteira deve casar dentro de um determinado período. Noutras palavras, para o *forrozeiro* a mulher tem uma época “certa” para o casamento. Para mostrar as conseqüências da mulher que ousa desafiar essa “lei”, o enunciador adota uma postura um tanto determinista, materializando mesmo (com exemplos) essas conseqüências. Ora, desde a infância, a mulher foi “ensinada” para ser dependente, sabendo que para se integrar à sociedade é necessário que se case. A partir de tudo que dissesmo até aqui, percebemos que, para o *forrozeiro*, o fim último da existência feminina é o casamento. Desse modo, a partir dessa canção, o sujeito inicia a apreensão de uma imagem perpectivada a partir de sua “ousadia”: a possibilidade de vários relacionamentos com rapazes diferentes.

A segunda característica desse estereótipo é marcada pelo excesso de relacionamentos amorosos (vejamos a expressão: “até demais”). As atitudes dessa mulher estão identificadas ao excesso de relacionamentos e, por fim, à solidão (solteirice, caritó). Notemos que o fato mesmo de ele limitar abaixo de dez o número permissível de namorados não significa que a mulher possa tê-los. Ora, pelas características da mulher solteira valorizada/idealizada, esta deve ter ingenuidade e inexperiência (principalmente sexual); não acreditamos que para o *forrozeiro* esse número seja realmente aceito. O que mostramos aqui é o fato de o sujeito, nessa canção, aparecer mais tolerante do que em outros. Por isso, é ao excesso de namorados que o enunciador responsabiliza pela situação de abandono e desvalorização de Tertulina.

Uma outra característica da mulher *namoradeira leviana* é namorar qualquer rapaz, ou qualquer um. Ora, os privilégios masculinos são também ciladas e encontram sua contrapartida na tensão e contensão permanentes que impõe a todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade (BOURDIEU, 2007). Desse modo, assim como às mulheres, os homens aplicam a si próprios códigos de valor que os discriminam e o

separam em estereótipos do tipo o *aproveitador* (sedutor que abusa da ingenuidade feminina, partindo sem se importar com os prejuízos causados), o *mulherengo* (homem casado), entre outros, criando para si também um modelo de homem ideal, ou seja, o *bom caráter, correto e respeitador*, que jamais tenta ultrapassar com carinhos os *limites da decência*, pelo menos com uma *moça de família*. A partir disso, a ousadia feminina (considerada um erro) passa a ser duplamente marcada: namorar *muitos* homens e namorar homens *desclassificados* socialmente.

Notemos, entretanto, que o enunciador retoma o termo *moça* nova (já comentado no estereótipo da mulher solteira). Certamente esse procedimento não é desprovido de um significado subversivo, pois o termo engloba o traço da juventude e da inexperiência, chamando atenção para o fato de essa última qualidade não autorizar essas atitudes autônomas (é o fato de ela querer ser esperta e experiente que a leva a derrocada, ao estado de lastima, de decadência).

Ainda no sentido de reforçar a desvalorização da imagem, o sujeito insere a mulher em outra “civilização”, contrapondo valores nordestinos a valores modernos (Rio). Se a mulher, no Nordeste, pode ser “um pouco namoradeira”, em contato com a sociedade moderna seus valores se deterioram de vez. Desse modo, para o *forrozeiro*, somente o homem pode/deve se ausentar de sua terra natal e isto somente pode ser feito em extremas circunstâncias. Aqui, a mulher se joga na perdição (fica solteira, mal falada) por se achar esperta, achar que pode tomar as próprias decisões, fazer as próprias escolhas. Ora, para o *forrozeiro*, essa noção desliza para outro sentido: a ingenuidade ou o fato de a *namoradeira* considerar-se capaz de fazer seu destino. Esse fato se desconstrói pelos fracassos: sem marido e com filhos para criar, enfim, sem sorte. Por esse caminho, o enunciador concebe o homem (marido) como um prêmio que é dado a quem o merecer, ou seja, a quem tiver um comportamento adequado a suas normas e regras. Vejamos o fragmento a seguir:

(...) Menino, um belo dia/ Ela se mudou pro Rio/ E nesse clima frio/ A coisa mudou de tom/ Agora anda na esplanada do castelo/ Com três bruguelo se lastimando da sorte/ Ah! Tertulina quem mandou tu vim do norte?/ A tertulina, lá no Ceará/ Danou-se a namorar/ Desde o tempo do colégio/ Chegou no Rio/ Queria fazer pior/ E lá se foi a vaca pro brejo. (“Ai, Tertulina”, Elias Soares e Sebastião Rodrigues, 1964).

A canção seguinte fecha, de certa forma, o conjunto de predições sobre o futuro de uma mulher *leviana* que namorou demais e que não casou, iniciado na canção anterior: as desgraças, decepções, desilusões, enfim, todos os fracassos que tanto a humilham e

decepcionam. O enunciador associa a imagem da mulher namoradeira agora a uma imagem desvalorizada: a “mulher de uns trinta anos” (a balzaquiana) cf. Ferreira (2007), imagem digna de pena, vagando de casa em casa. Provavelmente, a decadência profissional e física dessa mulher deve ser atribuída ao fracasso amoroso (notemos o quanto o sujeito atribui o sucesso (ou fracasso) existencial da mulher ao seu sucesso (ou fracasso) amoroso-sexual). O enunciador chama a atenção para os traços de uma mulher “derrotada”, negativa, humilhada por sua condição de solteirice (caritó), conseqüência de uma vida distanciada dos padrões comportamentais de uma mulher honesta e decente com uma personalidade submissa.

Madalena, até dá pena vê/ Madalena, até dá pena/ Madalena, no trabalho não engrena/ Madalena, até dá pena (2x)// Se arranja um novo amor, o cara desiste/ Se tem uma dor de dente, essa dor existe/ Se consegue um novo emprego pra que vida amena/ O patrão não vai com ela/ Despede Madalena (...)(“Madalena”, Rosil Cavalcante, 1963)

Se por um lado a mulher pode ficar solteira e com filhos para criar, por outro, pode amargar uma solidão sem filhos, sem lar, sem ninguém. Em “**Madalena**”, o que enfatizamos é a solidão referente à ausência de um marido (não de homens), de uma família.

A canção torna-se emblemática ainda pelo fato de o enunciador tomar a imagem de Madalena em contraposição à imagem erguida na canção “**Xote das Meninas**”, criando uma espécie de faixa etária limítrofe para a mulher que pretende casar. O enunciador não faz referência, nem mesmo, a uma suposta “meia-idade”, mas à velhice a partir das atividades fracassadas da mulher (*é um amor que não dá certo, é um trabalho que não engrena, uma dor que existe*), situações penosas, do ponto de vista dele, que sinalizam para o crepúsculo da juventude feminina. A partir disso, chegamos ao ponto culminante da construção do feminino: o fim das possibilidades de um casamento, o que, noutras palavras, podemos chamar de “caritó”. De um modo geral, “**Madalena**” simboliza uma fase na qual a mulher fecha o círculo dos atrativos físicos desejados pelo *forrozeiro*: a *balzaquiana*, ou a mulher de trinta anos.

(...)Já foi moça bem querida quando era brotinho/ Hoje é balzaquiana, não tem amiguinhos/ Faz crochet em toda casa/ Nunca entre em cena/ Quem te viu e quem te vê, velhota Madalena. (“Madalena”, Rosil Cavalcante, 1963).

Devemos notar que o enunciador não comenta os motivos que levam a mulher a esta situação, no entanto, pelo fato mesmo de ele mencionar seus *novos amores* que nunca engrenam, pressupomos que uma balzaquiana, solteirona, tenha sido namoradeira (“*hoje é*

balzaquiana não tem amiguinhos”). É particularmente interessante observarmos o efeito de sentido que se estabelece pelo sujeito no que se refere ao juízo de valor sobre esse estágio final de uma mulher que não casou: uma situação digna de pena. O mesmo tom crítico/irônico à retirada de Tertulina para outra civilização que, entre outras coisas, representa um desafio (a partir dos aspectos que já comentamos) às posições sociais já estabelecidas pelo *forrozeiro*, notamos aqui. Vejamos, ainda, que o termo “velhota” parece equivaler ao sentido do termo “ancião” na canção “**Carreira de Vêi É Choto**”, ou seja, fase subestimada pela impotência, pela fraqueza, totalmente oposta à imagem da virilidade ou procriação.

Todavia, é comum no posicionamento a representação da *mulher-objeto-idealizado* (as representações do feminino no imaginário *forrozeiro*) procurar possivelmente ser modelo para a mulher, que assim procura corresponder às qualidades e atributos que lhe define o homem. Por outro lado, este *objeto* feminino elaborado na imaginação não resiste ao cotidiano. Quando ganha a dimensão do real, desfaz-se a beleza e a idealização e o enunciador passa ao relato de uma *mulher-objeto-construído*, ou seja, a apreensão de uma diversidade feminina materializada em outros estereótipos: *a festeira, a falsa, a interesseira*, que utiliza o homem como valor de uso para sua sobrevivência, *a namoradeira, a valentona, a mulher-macho* etc. Utilizar-se do homem para sobreviver só é possível quando a *mulher-objeto-construído* é vista sob novo ângulo, não mais o inacessível ser desejado (como em Luiz Gonzaga), mas objeto possuído, conquistado, dependente, sobretudo, financeiramente (cf. a canção “**Cremilda**”). Falsidade, liberdade, sedução e interesse feminino estão, no posicionamento, relativamente associados à prostituição, dando origem aos mais diversos estereótipos, quando se trata de analisar as possíveis relações sexuais fora do casamento. Nesse sentido, a “*ideologia falocrática*” é impiedosa com qualquer atitude dúbia que ponha em risco a moral feminina (o que não acontece com o homem), estereotipando comportamentos e relacionando-os a preconceitos exclusivos à mulher. Esse efeito de sentido pode ser observado também na canção “**O Pai da Gabriela**”⁴³, na qual o enunciador designa a mulher de “afoita”, tendo “passado o pé pela mão”, expressão que retoma o sentido negativo de um comportamento feminino “avançado”. Noutras palavras, um cortamento não padrão idealizado para a mulher (ainda) solteira.

⁴³ O pai da Gabriela tem razão/ Eu vou casar com ela/ é minha obrigação(2x)// Um homem como eu/ Não pode ser derrotado/ Eu fiquei danado/ Com a sua decisão/ Comigo não/ meu compadre Zé da moita/ Sua filha não casou/ E passou o pé pela mão/ De baixo do arvoredo/ Lá na maiadinha/ De manhã cedinho/ Eu encontrei com ela/ Falei pra Gabriela/Sai do meu caminho/Ela me fez carinho/Eu fiz carinho pra ela/Por causa da Gabriela/Eu caí na espárela/De manhã cedinho. (“**O Pai da Gabriela**”, Elino Julião e José Jesus; 1976).

(...) **Sua filha é muito afoita e passou o pé pela mão (refrão)// De baixo do arvoredor/ Lá na maiadina/ De manhã cedinho/ Eu encontrei com ela/ Falei pra Gabriela/ Sai do meu caminho/ Ela me fez carinho/ Eu fiz carinho pra ela/ Por causa da Gabriela/ Eu caí na esparrela/ De manhã cedinho.**(*“O Pai da Gabriela”*, Elino Julião e José Jesus, 1976)

Neste momento, consideramos oportuno fazer um comentário, tendo em vista a farta exemplificação atualizada nas canções até o momento analisadas. Para iniciar é indispensável assumir, segundo Ferreira (2005), o conceito de lúdico como adjetivo “relativo a jogos, brinquedos e divertimentos”. Ora, não pretendemos aqui abordar essa classificação em termos estritamente lingüísticos, porque a ludicidade à qual nos referimos se encontra dissolvida em meio a várias canções e atualizada em vários processos discursivos. Logo, nossa pretensão é refletir a possibilidade de considerá-la um processo que vem, em primeira instância, conferir autenticidade ao discurso *forrozeiro* essencialmente no sujeito jacksoniano.

A partir disso, notemos que as canções “**Tertulina**”, “**Madalena**”, “**Carreira de Vêi é Choto**” e “**Xamego da Guiomar**” (esta última gravada por Luiz Gonzaga) apresentam algumas afinidade interessantes. A principal delas e a que mais nos interessa é com relação ao processo da subversão. Como esta pesquisa inside sobre os estereótipos femininos, notamos que o sujeito, em primeiro plano, subverte essas imagens, porque nessa pesquisa, como já observamos, a subversão tem um efeito de sentido negativo que legitima as imagens femininas valorizadas (implícitas).

Por outro lado, o sujeito subverte a própria enunciação dando voz a uma personagem ridícula por meio da ironia (vejamos que nas quatro canções encena-se a imagem de um “sujeito” que ridiculariza ou ironiza as personagens femininas, exceto “**Carreira de Vêi é Choto**”, em que se ridiculariza a condição masculina). Ainda utilizando Ferreira (op. cit.), ridículo é definido como aquilo “que provoca riso ou escárnio”. É por esse viés que estabelecemos a ludicidade como uma marca identitária do *forrozeiro* e que está plenamente de acordo com um ethos eufórico, alegre e expansivo desse sujeito. Vejamos como é o modo de dizer a mulher, nessas canções, e como esse dizer se relaciona com essa posição lúdica do sujeito.

Na ironia é próprio do sujeito se afastar do “dito”, dando voz a um “outro” ridículo (o que se percebe pela entonação da voz do intérprete).

No texto o enunciador dispõe de um leque de termos que são interpretados ironicamente por se agregarem às cenografias, estabelecendo uma maneira de dizer

característica delas. Essas cenografias descrevem situações cotidianas descontraídas (passeios, namoros) ou situações constrangedoras de deslocamento para lugares desconhecidos (do norte para o sul do país).

Em “**Carreira de Vêi é Choto**” o enunciador ridiculariza a imagem do velho (categorizando-o inclusive de ancião) que, em última instância, está valorizando um conceito de masculinidade que tem o traço relevante no aspecto sexual do “macho”. Por outro lado, é o jogo lúdico da recusa feminina envolvente na cena que se torna marca de Jackson, ou seja, é o jogo de sedução (intermediado pelo poder econômico como se vê nas expressões “bom apartamento” e “emprestava dinheiro à nação”) do velho que torna a recusa feminina um tanto engraçada. Ora, a riqueza é um valor moderno irrecusável. Por esse viés o sujeito promove a comicidade por quebrar a expectativa da aceitação feminina. Acentuando a ironia com os termos “trite situação” e “carreira de vêi é choto”, o sujeito cria um ar de pena que acontece também na canção “**Madalena**”.

Essa quebra da expectativa é retomada em “**Tertulina**”, levada, porém, para outro ângulo (a saída da mulher para o sul). É o que atesta a expressão “Ah! Tertulina quem mandou tu vim do norte?” reforçada por outra “E lá se foi a vaca pro brejo”. Frase feita ou ditado popular resultado obtido também em “**Madalena**” com a expressão “Quem te viu quem te vê”. É necessário lembrar que o contexto social em que se desenvolveu o discurso *forrozeiro* impunha a necessidade de articular idéias e valores modernos, mas por outro lado havia o preconceito social contra a cultura (digamos música) de “seu país”, inclusive a das camadas menos favorecidas por “ser julgada ultrapassada e pobre, por refletir naturalmente a realidade do seu subdesenvolvimento”. Essa espécie de vergonha da própria realidade, desenvolvendo-se principalmente entre as camadas de classe média com caráter de autêntico complexo de subdesenvolvimento, forçou o surgimento de diversas estratégias de resistência das canções populares, como a ludicidade⁴⁴ em suas letras (TINHORÃO, 1998). Aliada a essas coerções culturais, tínhamos as dos próprios subgêneros musicais praticados por esse sujeito, visto que Jackson misturava emboladas, sambas, cocos e repentes numa maestria perfeita e elogiada (MOURA & VICENTE, 2001)

Observemos que o sujeito pontua suas “narrativas” com expressões, corruptelas e “anomalias” próprias da região Nordeste. Esses “causos” contados pelos enunciadores nem

⁴⁴ Não devemos esquecer que essa posição cômica do sujeito jacksoniano deve muito à veia cômica manifestada por Jackson desde sua infância e aprimorada por seu contato com compositores como Manuelzinho Araújo e pelo jeito debochado de letras engraçadas de Benigno de Carvalho. Essa singularidade do artista rendeu-lhe até o apelido de “Alegria da casa” dado pelo ator Paulo Gracindo (MOURA & VICENTE, 2001)

sempre terminam em final feliz. Mais uma vez se estabelece a graça, o riso em debochar, desdenhar das próprias mazelas, defeitos ou situações reais transformadas em “lições de vida”. A escolha por uma linguagem solta, fácil, popular (em oposição à linguagem “clássica” em Luiz Gonzaga) está também ligada às características básicas da linguagem popular do migrante nascido e criado nos morros do Rio de Janeiro, em particular do vocabulário gírio, ou seja, ao sentimento de ridículo produto de uma visão cômica do mundo. Nada mais fácil de ridicularizar do que o relacionamento entre assimétricos (jovem/velho, pobre/rico, nortista/sulista).

c) O estereótipo da *mulher-fatal* (ou as imagens da *mulher-diabólica*).

Um olhar mais atento sobre as canções do posicionamento tem nos mostrado que na prática discursiva dos *forrozeiros* a emergência do efeito de sentido que relaciona imagens femininas com o processo de “diabolização” (imagem feminina que emerge em oposição à Maria) que a mulher sofreu na Idade Média, cujos resquícios têm chegado até os dias de hoje, tem sido freqüente. Desse modo, temos, em linhas gerais, a imagem de uma mulher cuja característica principal é a exacerbação da capacidade de sedução a partir de suas “qualidades” de fêmea noutras palavras, a imagem de uma *mulher-diabólica*. Ora, nas imagens da mulher valorizada (idealizada), a sedução se dá por meio da inocência, da igenuidade, propriedades femininas que alimentam uma série de atributos masculinos, como a inteligência e a experiência, afirmando a relação assimétrica dos papéis homem/mulher; noutras palavras, a dominação masculina. Aqui, o sujeito procura codificar essa imagem a partir de atributos comuns de comportamento e modo de se expressar.

Utilizando o mesmo processo de transferência de um sentido histórico-culturalmente estabilizado para sentidos mais modernos, já mencionados na análise do estereótipo da *mulher-namoradeira*, o enunciador recategoriza essa imagem *diabólica* em *mulher-fatal*⁴⁵, definido mais claramente nas canções “**Falsa Patroa**” e “**Secretário do**

⁴⁵ Estamos observando, desde a análise sobre a mulher casada nas canções de Jackson do Pandeiro, que parece haver explícito pela prática mesma do *forrozeiro*, um certo “apelo” realista, no que concerne a apreensão do feminino. Não estamos nos referindo, aqui, a um realismo no qual o homem adota uma atitude cientificista perante o mundo, mas a possibilidade de diferentes maneiras de existência de um “objeto”. Evidentemente, a relação entre indústria cultural e realismo tem sido apontada por vários autores (Janet Staiger, 1985). Ortiz (1988), retomando afirmação de Edgar Morin diz que o imaginário burguês se aproxima do real multiplicando os sinais de verossimilhança e decreditibilidade. A partir disso, estamos considerando que a própria “criação” de uma imagem feminina valorizada(idealizada), tributária, diríamos de um tipo de “heroína” forjada pela mitologia do cinema mundial até os anos trinta, dificilmente poderia se manter inabalada ou se adaptar, unicamente, aos tempos de verossimilhança experimentados por esse sujeito (ou seja, sua inserção num contexto moderno). Necessário se faz compreender que o estereótipo da *mulher-fatal*, como se verá, se afasta de um tipo abstarato, de uma mulher semifantástica, ou seja, aquela imagem que sofre, vive seus problemas, arruína os homens que

Diabo”, nas quais se podem apreender elementos que remetem à construção de uma imagem feminina cujos atributos são, aprioristicamente, desqualificados, negativos (do ponto de vista da ineficácia masculina diante deles). Noutras palavras, discursivamente construído como perigoso (pela impotência masculina diante dele), impróprio e desvalorizado (se desenvolvido pela mulher casada). Vejamos o processo de construção discursiva de alguns traços da *mulher-fatal* na “**Falsa Patroa**”⁴⁶:

Doutor delegado/ eu não tive culpa/ Foi a sua criada que me convidou/ Doutor, dizendo que o apartamento era dela/ Me pegou pelo braço, para jantar com ela/ O senhor compreende, né doutor, a cabrocha é “boa”/ Eu fiquei iludido/ até pensando que ela fosse a patroa (...). (“*Falsa Patroa*”, Geraldo Jackes e Isaias de Freitas, 1955)

Aqui, a expressão categorizadora essencial é *cabrocha* “boa”. Ora, o termo *cabrocha*, segundo Ferreira (2005), equivale à *mulata jovem*. Dessa forma, temos inicialmente recorrência aos traços da juventude e da morenidade feminina comuns ao “tipo” preferido do *forrozeiro*; já o termo “boa” é recategorizado na canção “**Aquilo Bom**” como “*coisinha gostosa*” e em “**Secretário do Diabo**” como “*muito boa*” e se refere, exclusivamente, às dimensões físicas da imagem feminina.

Entretanto, o sujeito inicia uma série de procedimentos desestabilizadores dessa imagem. Primeiro, a *mulher-fatal* seduz, despudoradamente, usando aqueles atributos físicos, indispensáveis para a construção dessa imagem (voz: “*me convidou*”; toque: “*me pegou pelo braço*” e estilo: jeito de andar “*quando ela passa e provoca um arrepio*; gestos: sentar: “*sentou de uma tal maneira*” na canção seguinte, como veremos).

Segundo, estabiliza-se a desqualificação do estereótipo com o estabelecimento, no ritual de sedução, do contato físico como elemento persuasivo e de grande importância para o *forrozeiro*. É como estratégia que devemos atentar para essa característica. Notemos que a expressão “*Me pegou pelo braço*” aparece seqüencializada como ato terceiro naquele ritual. Senão vejamos: em primeiro lugar, há uma suposta “paquera”, ou seja, há o pressuposto de que o enunciador, usando de suas sensações visuais (que, segundo a teoria evolucionista são

por ela se apaixonam, etc. O enunciador “constrói” a *mulher-fatal* misturando partes desse estereótipo ao real: tipos de trabalhos próprios da sociedade moderna.

⁴⁶ Doutor delegado, eu não tive culpa/ Foi a sua criada que me convidou/ Doutor, dizendo que o apartamento era dela/ Me pegou pelo braço, para jantar com ela/ O senhor compreende, né doutor, a cabrocha é “boa”/ Eu fiquei iludido, até pensando que ela fosse a patroa. (2x)/ Olha eu quero ir embora, doutor/ Estou muito aflito, não me sinto bem/ Dentro do distrito/ Passe um sabão nela, dê isso por acabado/ Êita, eu sei, se houver processo eu serei condenado/ Que vergonha vê meu nome no jornal/ Sou de boa família e não quero deixar minha gente mal. (“**Falsa Patroa**”, Geraldo Jacques e Isaias de Freitas; 1955).

mais aguçadas no homem que na mulher), capta a presença de uma mulher considerada por ele como “*boa*”, “*muito boa*”, “*gostosa*” etc. Na seqüência, há o convite da mulher para ir a seu apartamento (transgressão do lugar feminino na conquista); como aquele se mostrasse reticente (!) aparece, então, o contato físico supostamente como “bote” final. Se a última ação parece sem grande importância, na verdade, todo o processo de investida da mulher, que toma a iniciativa, ocorre em função do contato físico. Aqui, eufemizado e metonimizado pelo simples *pegar pelo braço*, apagando tudo o que pode ter acontecido depois.

Vejamos que o enunciador vem construindo uma imagem que passa a ser desqualificada, ainda, a partir da inserção, no exercício da sedução *fatal* (ou na tentativa de iludir o homem), da palavra como coadjuvante de grande importância (alusão às *palavras* da serpente que iludiram, que enganaram Eva e o homem na cena bíblica do Éden). Comparemos isso aos estereótipos da mulher valorizada/idealizada, cuja expressividade verbal feminina é secundária, visto que o sujeito promove a construção identitária da mulher a partir de si próprio (para falar sobre a mulher, o homem sempre toma a si como identidade), promovendo, inclusive, a “invisibilidade” feminina em algumas canções, ou seja, a mulher é um ser humano anulado, sem expressão própria (cf. “**A Mulher do Meu Patrão**”).

É pelo homem que sabemos sobre seus pensamentos, seus sentimentos (quando ela os tem). Aqui, a palavra é categorizada, principalmente, como convite para a transgressão. Ora, como já vimos anteriormente, fazer uso público e ativo da parte alta (masculina) do corpo, inclusive a fala, é monopólio do homem, por isso, entre outras coisas, o uso da palavra como elemento sedutor é duplamente desqualificador por referenciar uma subversão do papel (objeto construído) e do lugar (passividade) feminino já estabilizado por esse sujeito. O enunciador reforça o valor negativo do exercício do uso da palavra, na conquista, pela mulher quando atrela àquela um atributo considerado feminino por excelência: a mentira. Ao mentir, dizendo que o apartamento era seu, a mulher não só estabelece um atributo (mentira), mas uma característica (astúcia) desse estereótipo. Em contrapartida, a imagem do enunciador é construída como ingênua quando este acredita (ou se deixa iludir) na mentira dela. Mais uma vez temos alusão à cena original do Éden.

Ora, como as sensações visuais são um pressuposto para todo e qualquer contato do sujeito com as mulheres (casadas, solteiras, honestas, “fáceis” etc.), o contato físico é de primeira importância para o *forrozeiro*, que não o dispensa em nenhuma das esferas de sua vida (privada/pública). Enquanto a palavra não é essencial para a mulher “idealizada”, o contato físico não goza dessa insignificância. Notemos que, em “**Boiadeiro**”, a atitude

primeira de Rosinha foi o abraço, o aconchego físico. Entretanto, o marco divisório entre essas imagens, mais uma vez, é o exacerbamento do contato físico na imagem da *mulher-diabólica*. O estereótipo da *mulher-fatal* recebe reforços na canção “**Secretário do Diabo**” cujos primeiros acréscimos encontram-se no fragmento a seguir:

O diabo quando não vem/ Manda o secretário/ Eu não vou nessa canoa que não sou otário (2x)// Eu reconheço/ Que ela é muito boa/ Mas não vou nesta canoa/ Que dá confusão/ Quando ela passa/ E provocando um desafio/ Sinto logo um arrepio/ No meu coração/ Não vou na onda/ Nem no conto do vigário/ Que o diabo quando não vem/ Manda o secretário (...). (“*Secretária do Diabo*”, Osvaldo Oliveira e Reinaldo Costa, 1966).

Aqui, o enunciador retoma o traço físico da mulher muito “*boa*”. Entretanto, chama atenção para aspectos de sua personalidade: a provocação e o desafio, traços de uma personalidade consciente de seu corpo como objeto de sedução, mas e principalmente de sua capacidade de tomar a iniciativa na conquista. Por isso, a *mulher-fatal* desperta o medo, a insegurança ou, nas palavras do enunciador, um “*arrepio no coração*”; o homem se sente afetado em seu comando, em seu lugar de conquistador (já que está sendo conquistado, segundo ele); ele se sente presa, caça. Uma observação mais atenta dos sentidos emergentes na análise nos permite constatar que, apesar do traço da sedução aproximar os estereótipos, o enunciador não constrói este estereótipo numa semelhança ao da *forrozeira* que, apesar de ser sedutora, reconhece sua passividade, sua condição de “objeto” e deixa-se admirar, cortejar, conquistar sem inverter as posições⁴⁷. Por suas atitudes, a *forrozeira* estabelece uma assimetria entre ela e o homem.

Vejamos que o enunciador, naquele estereótipo, sente-se totalmente seguro, inclusive para demonstrar sua masculinidade, seu lugar “natural” de macho que procura a fêmea (vejam-se as expressões “*Vem morena...*” e “*Minha morena chegue pra cá...*” às quais deixam clara a posição de ambos.)

As atitudes da *mulher-fatal* causam medo por promover a desestabilização de “verdades” *eternas* e inabaláveis para o sujeito. Provocam a desestabilização, inclusive, de suas convicções sobre “masculinidade” e “feminilidade”. Em síntese, podemos dizer que este estereótipo, pela apreensão mesma nesse posicionamento, remete-nos não a uma situação

⁴⁷ Embora possa ser visto como a matriz original a partir da qual são engendradas todas as formas de união dos dois princípios opostos (céu/terra, fogo/água, etc.), o próprio ato sexual é pensado em função do princípio do primado da masculinidade (BOURDIEU, 2007). A oposição entre os sexos se inscreve numa série de oposições místico-rituais (dentro/fora, em cima/embaixo, ativo/passivo, etc.). Resulta daí que a posição considerada normal na conquista é aquela em que o homem toma a iniciativa, faz uso da palavra para convidar. É uma posição ativa, enquanto a mulher aceita sua passividade.

conflitiva, já que esta é inerente à condição humana e à própria existência do discurso, mas aos modos como o conflito atravessa o projeto de identidade *forrozeira* e como este se relaciona com seus conflitos.

A *femme fatale*, estereótipo feminino usado muito em literatura e cinema do gênero policial e no drama europeu, geralmente seduz e engana o herói e outros homens para obter algo que eles não dariam livremente. Apesar de ser tipicamente uma vilã, a *femme fatale* também pode ser uma anti-heroína em determinadas histórias e às vezes até se arrepende e se torna heroína no final das contas. Aqui, o estereótipo da *mulher-fatal*, *diabólica* não conserva sequer resquícios de uma imagem “heróica”, ou seja, de uma *mulher-ideal*. Na vida social, a *femme fatale* tortura seu parceiro numa relação assimétrica, negando confirmação de seu afeto, e muito menos o contrário, até o ponto em que o homem se torna obcecado, viciado, exausto e incapaz de tomar decisões racionais ou gerenciar a própria vida pessoal.

Na linha simétrica estabelecida pela *fatal*, algo parecido se pode apreender na canção “**Cremilda**”, na qual a mulher parece não cumprir, integralmente, com um “certo” acordo. Notemos, entretanto, que no estereótipo da *mulher-fatal*, o enunciador reconhece todas as qualidades femininas sem, no entanto, colocar-se exatamente como “um otário”; reconhece sua fraqueza diante dela, mas deixa escapar um “fio” de dignidade e de supremacia masculinas, atitude condizente com a imagem masculina que o sujeito se esforça para construir.

Essa canção acresce um outro “investimento” estratégico do enunciador (recorrente na análise de outros estereótipos) para desqualificar a *mulher-fatal*: inseri-la numa cena de trabalho feminino fora do lar. Ora, este foi, durante muito tempo, um campo definido pelos homens como “naturalmente” masculino (RAGO, 1997). Os obstáculos que as mulheres enfrentaram começavam pela hostilidade com que o trabalho era tratado no interior da família. Por isso, uma estratégia desse sujeito é a desqualificação da cenografia de trabalho feminino fora de casa. Desse modo, desqualifica-se o estereótipo da *mulher-fatal*, atribuindo-lhe traços qualificadores de uma mulher cujo comportamento e personalidade se distanciam muito de uma *mulher-ingênua*, inexperiente e submissa. Aqui, os traços caracterizadores são a ousadia em convidar o homem (se for preciso, pega-o pelo braço) ou tentar seduzi-lo com atitudes provocativas, numa atitude de mulher experiente, instintivamente dotada de malícia e sedução.

(...) Ela Chegou/ Em nossa reunião/ Provocando confusão/ E foi de amargar/ Nos cumprimentou/ E sentou-se numa cadeira/ Mas de tal maneira/ Que eu vou te contar/ Manjei que era uma isca/ Mas pra um peixe muito otário/ Desta vez ele não veio/ Mas mandou o secretário. (“*Secretária do Diabo*”, Osvaldo Oliveira e Reinaldo Costa, 1966).

A subversão em associar a mulher a cenas de trabalho fora do lar se dá em associar este trabalho a questões de moralidade social. Atitudes de sair sozinha e namorar vários homens são consideradas desvalorizadas pelo sujeito *forrozeiro* que consegue, ainda, construir um limite para essas “transgressões”; todavia, trabalhar fora de seu domicílio é inaceitável para esse sujeito e representa uma ameaça à honra feminina, pois o mundo do trabalho libera a mulher para atitudes “desnaturalizadas”. Vejamos que o *forrozeiro*, de um modo geral, consegue ver certo “valor” numa mulher que teve alguns namorados (“**Maria do Angar**”) e numa mulher que tem alguma liberdade (“**Liberdade Demais**”). No primeiro estereótipo, apesar de os namorados, o enunciador tem a mulher como uma suposta pretendida para o casamento; no segundo, apesar da liberdade da mulher, o enunciador encontra-se casado com ela. Aqui, ele não admite em hipótese alguma o trabalho fora do lar. Apreende-o na íntegra, porém o desqualifica por meio de algumas estratégias.

A *mulher-fatal* é, metaforicamente, construída com características degradantes de prostituta, de perdição moral. Aliás, algumas profissões, como florista, moldista, costureira, vendedora, figurantes de teatro, ainda mais, mulheres cujas profissões têm mais contato direto com o público, como comerciária, ou trabalhar como doméstica, (até hoje), são rotuladas na “mente coletiva” pela simplificação de “fáceis” (RAGO, idem).

Consideramos que as estratégias discursivas, até este momento arroladas, podem ser consideradas como tradicionais no sentido mesmo do estabelecimento de um *archeión*. Este, segundo Costa (2001), consiste na elaboração de “corpo de enunciadores e de uma memória” (p. 194). Por outro lado, o mesmo autor considera que a formação de um *archeión* se dá pela referência aos nomes sobre os quais pretendemos formar a memória discursiva. Desse modo, julgamos que a forma mais profícua de o discurso literomusical (no posicionamento dos *forrozeiros*) se efetivar como constituinte é na concepção da temática referente à mulher, sendo a temática um gesto enunciativo do *forrozeiro*.

Há certa recorrência dos temas femininos e da forma de tratá-lo entre os enunciadores que pode ser recuperada (embora as estratégias dos dois representantes deixem transparecer suas singularidades com bastante nitidez) através de comportamentos, de

atitudes, de uma corporalidades perceptível nas canções. Esses comportamentos envolvem lições de como agir em casa com os filhos, de como agir com o marido ao retornar de suas viagens, como agir na ausência do ser amado e prometido. Por outro lado, há lições de como a mulher não se comportar em relação ao dinheiro, em relação ao relacionamento com homens velhos ou com vários homens etc. Enfim, as atitudes femininas são detalhadamente reforçadas ou desencorajadas mesmo que de forma diferente.

Como percebemos até aqui, mesmo inovando em relação ao sujeito gonzagueano, em Jackson do Pandeiro as estratégias subversivas e irônicas do sujeito têm como base fundamental a legitimação de uma imagem valorizada de mulher que se inicia com a prática discursiva de Luiz Gonzaga. Notamos nitidamente o elogio à mulher morena, faceira, brejeira, dançarina, sedutora (mesmo que esta tenha que disfarçar partes dessas características para ser aceita como esposa). Fica clara a dicotomia valorizada/desvalorizada ao relacioná-la ao trabalho extradoméstico (cf. **“Falsa Patroa”** e **“Secretário do Diabo”**), ao espaço público (cf. **“Liberdade Demais”**), aos excessos (sexuais, liberais, sedutores etc.). Desse modo, o sujeito procura estabelecer uma memória discursiva por meio de regularidades conteudísticas sobre a mulher, nesse posicionamento. A partir disso, entendemos que essas atitudes vêm coadunar com a idéia de que o discurso literomusical tem efetivado suas pretensões constituintes em nossa sociedade.

Ora, citando Costa (2007) quando este diz que “no Brasil, a canção, no âmbito do que chamamos Música Popular Brasileira, adquiriu a peculiaridade de procurar intervir na esfera afetiva e cognitiva da população” (p.27), estamos compactuando com a idéia de que as canções dos *forrozeiros* “recomendam” insistentemente, por “seu modo interativo de circulação”, que a boa dona de casa é aquela que “não reclama, não se queixa e se acha bem feliz”; a mulher solteira valorizada é a que diz “meu benzinho, vivo sempre a te esperar”. Complementando, esse mesmo discurso exalta e convida “vem morena pros meus braços/ vem morena vem dançar/ quero ver tu requebrando, quero ver tu requebrar/ quero ver tu remexer no resfulengo da sanfona até o sol riar”. Dessa forma, instituindo um *archeión*, legitima a si e se estabelece como uma memória para os enunciadores posteriores.

d) O estereótipo da *mulher-macho*

De acordo com Maingueneau (1995), todo texto implica uma “vocalidade de base”, um tom de uma voz que atesta o que é dito: o ethos. Essa “vocalidade radical das obras manifesta-se através de uma diversidade de tons, na medida de suas respectivas cenografias”.

Além disso, o ethos se evidencia num mundo ético ancorado em estereótipos construídos socialmente. A partir disso, julgamos pertinente considerar o processo da estereotipia (PEREIRA, 2002), como uma estratégia discursiva utilizada pelo sujeito *forrozeiro*, visto que que os estereótipos se enquadram no investimento ético já tomado como critério para a apreensão das imagens femininas. O sujeito se vale do conhecimento estereotipado da mulher, que em nossa sociedade é consideravelmente preconceituoso, retira seu poder e sua força de um conjunto de idéias, extremamente genéricas, para credenciar seu universo significativo, utilizando-se da valorização/desvalorização dos estereótipos como mais uma estratégia discursiva.

Notemos que o *forrozeiro* relaciona os estereótipos valorizados (assim como os desvalorizados) a certa cronografia, ou seja, a espaços, lugares sociais, conceitos morais, valores que, por sua vez, sinalizam para uma topografia - o Sertão - como o lugar da pureza, do verdadeiramente nordestino. Essa estratégia, resultante da imbricação entre cenografias e ethos, não apresentaria nada de novo se não considerássemos a possibilidade de o sujeito trabalhar na construção dos estereótipos com um propósito: preservar o próprio sistema de crenças, o que o leva a distorcer ou subverter (cf. “**A Mulher do Aniba**”, “**Paraíba**”) as informações incongruentes que recebe, ao mesmo tempo em que procura se aproximar das informações que confirmam os estereótipos previamente disponíveis.

Vejamos que as imagens da mulher casada valorizada (idealizada), em Jackson do Pandeiro, conforme observamos, permanece nas entrelinhas das canções, nos estereótipos que são, astutamente, “remendados”. Com o propósito de “valorizá-los” pela desconstrução, o sujeito promove alguns “consertos” nas imagens, quando este não consegue (e não pretende) sustentar de todo uma postura demasiado conservadora. Teoricamente encontramos em Maingueneau (1997) suporte para essa estratégia discursiva. Conforme já comentamos, o sujeito, na apreensão da mulher valorizada, utiliza a estratégia do processo de captação das imagens aprovadas. Entretanto, aqui, temos o processo inverso: a subversão.

Para o autor acima, “*imita-se subversivamente um gênero ou um texto singular e seu gênero*”. Entretanto, Costa (2001), ampliando as possibilidades, acresce que a subversão ocorre quando se incorpora, parodicamente, ethos ou cenografias de outras formações discursivas. A partir disso, entendemos que o sujeito usa aquelas imagens (a *valentona*, a *sedutora* e a *liberal*) para, de certa forma, “arruiná-las”, tornando-as imagens valorizadas (promovendo a subversão de certos traços considerados inerentes). Não é a elas que ele qualifica e valoriza, mas às imagens femininas que estão implícitas. Notemos que o processo

da subversão se dá no movimento mesmo da sua imitação, ou seja, o enunciador mantém-se fiel à estrutura do estereótipo e da cenografia, incorporando elementos “desvalorizados” para ele. Todavia o processo mesmo de “remendos” e “consertos” destes, como o desvio de qualidades consideradas masculinizantes para outro plano (cf. “**A Mulher do Aniba**”), já significa um movimento subversivo. O mesmo se pode dizer das cenografias consideradas inadequadas em que o enunciador apreende aqueles estereótipos.

Reconhecemos que os estereótipos surgem em diferentes tipos de contextos, cumprindo uma série de funções relacionadas às características particulares de sua emergência. Podemos entender como uma função do estereótipo “responder aos fatores ambientais, como nas situações de conflito grupais e nas diferenças no poder e nos papéis sociais, justificar o *status quo* e, por fim, atender às necessidades da identidade social” (PEREIRA, *idem*). Por isso, é natural supor que devamos compreendê-los numa perspectiva multidimensional. Ora, a distintividade do estereótipo está relacionada à homogeneidade de traços comuns, capazes de servir como critério para a atribuição do estereótipo, ou seja, a elementos inerentes a processos (cognitivos, afetivos, motivacionais, sociais e culturais) que contribuem para seu surgimento e desenvolvimento.

Desse modo, entendemos a prática discursiva dos *forrozeiros* comprometida com uma posição dentro de um campo discursivo (literomusical) e inserida num complexo dialógico ininterrupto, inclusive, com outros campos discursivo. Naturalmente, alguns elementos constitutivos⁴⁸ do fenômeno do estereótipo (saliência, por exemplo) são “traduzidos” para aquele discursivo. Desse modo, as bases delimitantes dos estereótipos dentro do posicionamento tornam-se tributárias das categorias discursivas, ou seja, recebem das cenografias elementos que possibilitam sua discriminação. A partir disso, é possível entender que o traço da sedução atribuído à mulher casada que se encontra num ambiente festivo faz emergir o estereótipo da *sedutora*. Por outro lado, essa mesma característica atribuída às mulheres *forrozeiras* não será considerada excesso, mas atributo essencial e necessário (emerge o estereótipo da *forrozeira*).

⁴⁸ Outros elementos constitutivos dos estereótipos são: a interpretação, a homogeneidade, a categorização e o conteúdo. Como estamos considerando neste trabalho a saliência devemos entendê-la como os vários traços constitutivos dos estereótipos. Obviamente, alguns desses traços ocupam uma posição de proeminência. Assim, um estereótipo pode vir a ser modificado na medida em que algum traço que anteriormente ocupava uma posição de centralidade, passe a ocupar uma posição mais periférica, enquanto outros inicialmente situados na periferia se deslocam para uma posição mais centralizada. (WORCHEL E ROTHBERG apud PEREIRA, 2002).

A partir disso, estamos entendendo as cenas validadas como “uma espécie de estereótipo autonomizado e descontextualizado disponível para reinvestimento em outros textos” (MAINGUENEAU, 1997). Desse modo, os estereótipos, nesse posicionamento, são “investimentos” cuja plasticidade permite a reutilização em cenografias diferentes. Notemos, entretanto, que a relevância de traços característicos subjuga-se às cenografias, por isso entendemos que o estereótipo da *mulher-valente* não se confunde propriamente com o da *mulher-macho*, pelo fato mesmo de se agregar, no primeiro, o traço da valentia às singularidades da cenografia: mulher casada e desacompanhada que precisa manter sua honra (é essa singularidade que confere a subversão estereotípica), enquanto, no segundo, o traço da valentia não está agregado diretamente à condição de casada da mulher, mas à mulher que “rivaliza com os machos em valentia e ferocidade” (fato que não subverte o estereótipo) (MATOS, 2007). Vejamos a canção “**Proibido no Forró**”, que *objetiva* a imagem da *mulher-macho*.

**Quando Joca chegou/ Quiz entrar no forró ninguém deixou/
Quando Joca chegou/ Quiz entrar no forró ninguém deixou/ Ficou
a ciscar no terreiro/ Com uma peixeira na mão/ O Joca era um
tipo desordeiro/ Danou-se a dizer palavrão/ No momento sai cada
nome/ E gritava: aí dentro num tem “home”/ E se tem que pule
para fora/ Que na hora eu mostro que o pau come/ Uma negra
que estava no forró/ Achou que a coisa estava demais/ Correu
dento e pegou um pau-cipó/ E gritou: vou tirar o seu cartaz/
Quando o povo aquela voz escudou/ Muito homem valente
desmaiou/ E o Joca correndo disse: eu vou/ Essa é mulher-macho,
sim, senhor. (“Proibido no Forró”, Maruim e Ary Monteiro, 1961).**

A disposição formal da canção, no que se refere às estrofes, segue uma estrutura equiparativa entre o comportamento masculino (conjunto de atitudes como a prática da desordem, a prática de dizer palavrões, contar vantagens, desafiar, gritar etc.) e o comportamento feminino (gritar, desafiar, cf. o sentido da expressão “*correr dentro*” igual a chamar para a briga). Esse procedimento (que não se confunde com a comparação entre masculino e feminino no estereótipo da *mulher-valente*) faz toda diferença quando entendemos que o enunciador não se vale da estratégia da desconstrução dessa imagem feminina tal como nos estereótipos anteriores (a *mulher-valente*, a *mulher-sedutora* e a *mulher-liberal*), mas promove uma apreensão do estereótipo, simplesmente, como “elemento” natural, assim como acontece com o estereótipo da *forrozeira*. Notemos, porém, que este movimento não representa uma captação (não pretende se beneficiar dessa estrutura), mas

uma “subversão” quando entendemos que ele a desvaloriza por outros meios: equiparação masculino/feminino.

A equiparação é reforçada a partir do sentido da expressão “*tirar o seu cartaz*” (pressupomos que mulher e homem sejam iguais, no que tange à coragem e a confiança). É a partir desse procedimento equiparativo, na verdade, que acontece a desvalorização, a desaprovação do estereótipo feminino. O termo “proibido” consiste num indício de que o comportamento de uma mulher que briga num forró é reprovado. Notemos que o enunciador não promove “concertos” ou “remendos” neste estereótipo; na verdade, procura aproximá-lo, ao máximo, da imagem masculina para, então, desvalorizá-lo. Percebamos que, pela equiparação mesma, o enunciador “eleva” a condição feminina e, de certa forma, impõe respeito a essa imagem.

O enunciador não toma cuidado em distanciar esta “figura” de características masculinizantes. Por isso, informações sobre o estado civil ou o “cuidado” em estar desacompanhada não tem a menor relevância. Pelo contrário, as características são reforçadas com relevância para traços físicos (o timbre da voz) e psicológicos (ênfase aos processos internos da mulher cf. o sentido do verbo “achar”) que referenciam o homem. A equiparação se fortalece ainda mais a partir de uma situação: expor-se, publicamente, chamar atenção para si (falar alto e grave) é coisa de homem e não de mulher. Evidentemente, essas “qualidades” masculinas têm a função de elevar a mulher à posição do homem.

Essa leitura está de acordo com estruturas que “representam uma forma paradigmática da visão ‘falo-nascísica’ e da cosmologia androcêntrica, comum a todas as sociedades mediterrâneas e que sobrevive, até hoje, mas em estado parcial e como se estivesse fragmentada, em nossas estruturas cognitivas e em nossas estruturas sociais” (BOURDIEU, 2007). De acordo com esse autor, os mesmos esquemas que estruturam a percepção dos órgãos sexuais e, mais ainda, da atividade sexual se aplicam também ao próprio corpo masculino e feminino. Por isso, o corpo tem seu alto e seu baixo, sua frente (lugar de diferenciação sexual) e suas costas (sexualmente indiferenciadas), suas partes *públicas* (face, fronte, olhos, bigode, boca), órgãos nobres nos quais se condensa a identidade social e suas partes íntimas. É exatamente aqui que se encontra o ponto nevrálgico das contradições entre a imagem feminina e a figura masculina. Por isso, é igualmente através da divisão sexual dos usos legítimos do corpo que se estabelece o vínculo entre o falo e o *lógos*, os usos públicos e ativos da parte alta masculina do corpo – fazer frente a, enfrentar, frente a frente, olhar no

rosto, nos olhos, tomar a palavra publicamente – são monopólio do homem. Por isso, a mulher deve, de algum modo, renunciar a fazer uso público do próprio rosto e de sua palavra.

Vejamos que, seguindo uma linha já recorrente no posicionamento, o enunciador se vale do procedimento da designação definida para o masculino: “Joca” (nomeação), enquanto a designação indefinida para o feminino: “uma nega”. Embora essa imagem não tenha afinidades com a mulher valorizada/idealizada pelo *forrozeiro*, entendemos se tratar de um gesto automatizado do sujeito advindo de estruturas de dominação entranhadas em seu subconsciente, que têm como intenção básica referenciar uma identidade feminina através da identidade masculina já construída; em última instância, referenciar uma supremacia masculina. Numa outra linha, também recorrente, temos a utilização de expressões regionais como “*ciscar no terreiro*” e o “*o pau come*”, gesto que, em última instância, está de acordo com a proposta do posicionamento em utilizar-se de uma tradição sob signos de ordem cultural. A partir disso, assim como na enunciação proverbial, entendemos que o ato mesmo de retomar expressões da região tem como intenção primeira, “fazer com que seja ouvida, por intermédio da própria voz, a da ‘sabedoria popular’, à qual se atribui a responsabilidade pelo enunciado” (MAINGUENEAU, 1997).

Em nossa concepção, temos materializado, aqui, o estereótipo da *mulher-macho* que mantém uma proximidade considerável com a imagem do “macho” nordestino, tipo idealizado que se, por um lado, institui sua imagem a partir de resquícios do homem agropatriarcal (cuja sexualidade é medida pelo número de filhos), por outro, busca na figura mitológica do cangaçeiro a ferocidade, a coragem e a valentia. Não se trata, como em “**A Mulher do Aniba**”, de uma mulher corajosa, destemida, simplesmente, mas de uma mulher máscula com personalidade desafiadora. A *mulher-macho* não se confunde com a *mulher-valente*, além de tudo, pelo fato desta última fazer referência à mulher casada. Por isso, neste estereótipo, a mulher apresenta aspectos psicológicos da submissão, da passividade, e o sentimento de pertencimento torna-se claro: apesar da valentia, a mulher se sente preza ao homem. A *mulher-macho*, entretanto, apresenta os traços físicos já mencionados (voz grave, destreza para brigar), mas são os traços psicológicos que se sobressaem. É o fato de a mulher buscar, antes de tudo, a própria honra (a honra da mulher é essencialmente negativa, só pode ser defendida ou perdida), ou seja, buscar “estar à altura da possibilidade que lhe é oferecida de fazer crescer sua honra, buscando a glória e a distinção na esfera pública” (BOURDIEU, *idem*). Pomos em primeiro plano, aqui, suas intenções materializadas pelo verbo “achar”; ela

expõe publicamente suas idéias, enfrenta o homem no mesmo nível (cf. o sentido do verbo “gritar”).

A imagem da *mulher-macho* é, particularmente, complementada na canção “**A Mulher que Virou Homem**”⁴⁹. Nesta, a imagem feminina se distancia, definitivamente, de uma imagem romantizada. Aqui, temos a confirmação dos traços mencionados na canção anterior: voz masculinizada (reforçada pelo substantivo “trovão”), autonomia etc., complementados pela troca de nome (Joana para João) e, possivelmente, uma troca de sexo. Aspectos psicológicos do indivíduo macho são reforçados na frase “*Fale comigo de homem pra homem*” em que a altivez própria do homem que olha no olho torna-se saliente. Fica claro, ainda, que a *mulher-macho* é aquela que se assume como tal, enfrenta não só o homem de igual pra igual, mas o próprio preconceito social. São suas características psíquicas e físicas que a aproximam do macho. Vejamos trechos desta canção:

(...) **Minha mulher apesar de ter saúde/ Foi pra Hollywood, fez uma operação/ Agora veio com uma nova bossa/ Uma voz grossa que nem um trovão/ Quando eu pergunto: o que é isso, Joana?/ Ela responde: você se engana/ Eu era a Joana antes da operação/ Mas de hoje em diante meu nome é João/ Não se confunda nem troque meu nome/ Fale comigo de homem pra homem/ (...).** (“*A Mulher Que Virou Homem*”, Jackson do Pandeiro e Elias Soares, 1961).

Essa canção traz elementos importantes para a equiparação da imagem feminina à masculina. Essa equiparação pode ser interpretada, em última instância, como desvalorização da imagem da *mulher-macho*, da mulher viril. Entretanto, em primeiro plano, é a masculinidade, enquanto nobreza, que é construída e enaltecida no movimento próprio da canção. Senão vejamos o processo pelo qual o enunciador metamorfoseia o ser feminino em masculino que se inicia a partir do título “**A Mulher que Virou Homem**”. Na seqüência, o enunciador traz a figura paterna como ícone central da figura masculina, “realeza”, cujas palavras são verdadeiros veredictos. Ora, “as proposições paternas têm um efeito mágico de constituição, de dominação criadora, porque falam diretamente ao corpo, que, como lembrou Freud, toma ao pé da letra as metáforas (...)”. Dessa forma, a figura do pai (ou o nome do pai em outras canções), no início mesmo da estrutura, tem a função de retomar esquemas de

⁴⁹ Meu pai me disse: meu filho tá muito cedo/ Eu tenho medo que você se case tão moço/ Eu me casei e veja o resultado/ Eu tô atolado até o pescoço (2x)// Minha mulher apesar de ter saúde/ Foi pra Hollywood, fez uma operação/ Agora veio com uma nova bossa/ Uma voz grossa que nem um trovão/ Quando eu pergunto: o que é isso, Joana?/ Ela responde: você se engana/ Eu era a Joana antes da operação/ Mas de hoje em diante meu nome é João/Não se confunda nem troque meu nome/ Fale comigo de homem pra homem/ Fique sabendo mais de uma vez/ Que você me paga tudo que me fez/ Agora eu ando todo encabulado/ E essa máfia é que me consome/ Por onde eu passo todo mundo diz/Aquele é o marido da mulher que virou homem.(“**A Mulher Que Virou Homem**”, Jackson do Pandeiro e Elias Soares; 1961).

dominação cuja figura dominante é o homem; dentro dessa definição genérica, é o pai figura centralizadora e opositora à compreensão materna, “que objeta ao veredicto paterno uma constatação de necessidade e uma afirmação da contingência baseadas em um ato de fé” (Idem, *ibidem*).

Notemos que o *não* do pai (recorrente nas canções: “**Carreira de Vêi é Choto**” e “**O Pai da Gabriela**”) não precisa ser expreso, nem se justificar. Notemos, ainda, que a palavra do pai (masculina) tem uma implacável solicitude, fala de “um futuro temível” para exorcizá-lo (“*Meu pai me disse: meu filho tá muito cedo/ eu tenho medo que você case tão moço*”) e cuja contínua confirmação nos fatos é motivo para um triunfo retrospectivo (“*Eu me casei e veja o resultado/ estou atolado até o pescoço*”).

Ora, a expressão “*de homem pra homem*” proferido por um ser do sexo masculino indica um ato de reconhecimento prático da fronteira entre dominantes e dominados. Demonstra o conhecimento dos limites dos usos legítimos do corpo, estabelecendo o vínculo entre o falo e o *logos* (enfrentar frente a frente é monopólio do homem). Nesse caso, o enunciador (o homem), no movimento mesmo da enunciação, dá voz e vez à mulher, fato de extrema importância, pois ao mesmo tempo em que, pela voz, equipara estritamente essa imagem ao masculino, também pela voz a distancia da mulher idealizada que se deixa expressar pela voz masculina (contrastemos com a canção “**A Mulher do Meu Patrão**” em que o enunciador (homem) mesmo fala pela mulher).

Como já comentamos, o estereótipo da *mulher-macho* está evidentemente vinculado a aspectos topográficos advindos das cenografias (cf. mulher casada desacompanhada num forró (festa) ou mulher casada ocupando o lugar do “macho” (casamento)). Desse modo, numa cenografia que remete à “retirada” causada pela seca, que referencia distância entre os “amantes”, a imagem feminina, vista como elemento resistente (aquele que fica), não se aproxima de uma imagem masculinizada. Aqui, a resistência feminina não se equipara à resistência masculina. Vejamos a canção “**Paraíba**”, gravada por Luiz Gonzaga, que, por se instituir numa cenografia diferente das duas anteriores, põe em relevância a resistência feminina comparada à masculina, sem, no entanto, equiparar esta imagem ao homem.

**Quando a lama virou pedra/ E mandacaru secou/ Quando ribaçã,
de sede/ Bateu asa e voou/ Foi aí que eu vim m'embora/
Carregando a minha dor/ Hoje eu mando um abraço pra ti
pequenina/ Paraíba masculina/ Muié macho, sim sinhô / Éita pau
pereira/ Que em Princesa já roncou/ Éita Paraíba muié macho,**

sim sinhô/ Êita pau pereira, meu bodoque não quebrou/ Hoje eu mando um abraço pra ti pequenina/ Paraíba masculina, muié macho, sim sinhô/ Êita, êita, muié macho, sim sinhô (Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira, 1952).

Aqui, podemos inferir aprioristicamente se tratar do estereótipo da *mulher-macho* a partir da expressão: “Paraíba masculina, mulher macho, sim, senhor”. Ora, percebamos que a imagem do sujeito se consolida como um saudosista que, estando distante, não esquece de sua terra, sua mulher, sua origem. A partir disso, o enunciador elenca uma série de situações causadas pelo fenômeno responsável pela sua retirada, a seca: “a lama virou pedra”, “o mandacaru secou”, “ribeirão, de sede, bateu asa e voou”.

Essas são situações limítrofes às quais o enunciador, não resistindo, retira-se, indo embora. Diante desse cenário, emerge a imagem de uma mulher como símbolo da resistência (força e coragem) contra um adversário cujas características não podem ser superadas pelo homem (ser-humano) como nas canções anteriores. O enunciador não faz referência às características físicas dessa “mulher-macho”, a não ser para equipará-la à fragilidade da mulher idealizada (vejamos a passagem “hoje eu mando um abraço pra ti pequenina”). Ora, essa imagem da mulher pequenina parece rivalizar com os adjetivos “masculina” e “macho” de certa forma que não entendemos a construção desse estereótipo como uma “distensão” da imagem da *mulher-macho*, aquela que “rivaliza com os homens em valentia e ferocidade”, mas a imagem de uma mulher possuidora do atributo da resistência, considerado pelo enunciador como propriedade masculina.

Com relação a aspectos da personalidade, apesar da resistência, fica nítida a passividade da mulher que fica esperando, que não age para mudar um destino que parece traçado. Dito de outra forma, é a resignação que parece mais proeminente, a aceitação da situação como natural.

Devemos observar que o processo de “construção” da imagem da *mulher-macho*, no que se refere aos estereótipos, como já comentado, não se dá conforme o sujeito “constrói” a mulher casada e solteira, ou seja, captando traços de imagens valorizadas, mas o sujeito apreende esse estereótipo em sua potencialidade fenomenológica (SARTRE, 1997). A *mulher-macho* se impõe com muita propriedade e o *forrozeiro* a apreende quase num gesto de respeito e admiração.

Até aqui, observamos que se vem mostrando, a partir dos estereótipos femininos, uma tentativa de capturar uma essência, uma identidade feminina, ou seja, um conjunto de

características que pretendem estabelecer uma suposta origem (associando-a inclusive a Deus como elemento natural) para a mulher. Esse conjunto de características, ou melhor, essas qualidades e atitudes credenciam as mulheres para assumir determinados lugares no posicionamento e na sociedade. Aquela essência é tomada como fronteira para julgamentos negativos dos comportamentos ditos “diferentes”. Ora, como estamos percebendo, a diferença toca na questão da identidade. E esta permeia o objeto deste estudo, mas também da própria existência do posicionamento dos *forrozeiros* e do discurso literomusical como um todo. São os apagamentos da diversidade comportamental das mulheres e (dos homens), pelo menos em tese, promovidos pelo sujeito *forrozeiro* e apreendidos, até aqui, que conferem a este posicionamento uma estratégia na construção de sua identidade.

3.1.3 A “apreensão” do feminino nas canções gravadas por Dominginhos

3.1.3.1 As imagens da mulher *valorizada (idealizada)*

Vaitsman (1994), comentando argumentação de Dummont (1977) sobre a origem do indivíduo como uma “categoria histórica”, diz que a hierarquia deixou de ser pensada como algo natural entre as pessoas, passando a ser pensada a partir do princípio de que existe uma igualdade natural entre elas. Ora, a individualidade, no início da sociedade moderna, estava muito mais para “*uma noção do ‘humano em geral’, que pressupõe a existência, em cada pessoa, de uma natureza humana uniforme que só precisa de liberdade para emergir*” (SIMMEL (1971) *apud* VAITSMAN idem). É, precisamente, essa concepção de uma “essência” do humano, sustentada no que o “homem” tem em comum, que encontramos na “construção” do feminino nas canções de Luiz Gonzaga.

Não se deve entender o romantismo, naquele primeiro representante, como tributário de um movimento estético emergente no início do século XIX (quase especificamente na literatura), cujas características principais⁵⁰ são conhecidas por muitos, porque, o romantismo não se revela apenas pelo ângulo intimista e evasivo, típico de um determinado período histórico (Restauração – 1815-1848), mas se manifesta, igualmente, sob forma de protesto ativo. Dessa forma, devemos entendê-lo como *posição* de um sujeito que

⁵⁰ Algumas das principais características do Romantismo (século XIX até 1850) são: predomínio da fantasia e da emoção; subjetivismo, lirismo, senso de solidão; temas cristãos nacionais e medievais; integração do homem com natureza; fuga da realidade – volta ao passado; ampla liberdade criadora, aceitação de temas imperfeitos, nacionais e populares; espiritualismo, idealização das coisas divinas; a arte é um sistema aberto; instrumento de mensagens de evasão, sonhos, quimera, confissões, fraquezas, dores, etc.; preferência por temas históricos, com personagens extraordinárias; crença na inspiração, no arrebatamento. ROSA, Maria da Glória Sá. Cultura, literatura e língua nacional: 2 grau [por] Maria da Glória Sá Rosa [e] Albana Xavier Nogueira. São Paulo, Ed. Do Brasil, 1976.

recorre ao passado, à tradição (Idade Média, p.ex.), porém numa atitude antiescapista, numa tentativa de “capturar” estruturas (femininas, nesse caso), tradicionalmente, construídas e conservá-las no “presente”.

A mulher, enquanto indivíduo, obviamente, tributária do universo de sentidos emergentes no posicionamento, constituiu-se como algo para o qual convergiam diversidades de “forças” exteriores. Notemos, porém, que aquela “essência” não se sustentou por completo, embora ela permaneça *in absentia*, nas canções gravadas por Jackson do Pandeiro. Neste, percebemos a presença do romantismo numa outra perspectiva: a singularidade. É a partir dessa perspectiva que se apreendem, no *forrozeiro*, as mulheres naquilo que elas têm de diferente, naquilo que as separa e não as aproxima.

Ora, o séc. XIX chega trazendo um sentido de singularidade conferido pelo romantismo, versando que “*cada pessoa assume e deveria assumir uma posição que ela e ninguém mais pode preencher* (SIMMEL, 1971). Dessa forma, a apreensão do feminino em Dominginhos constitui-se “recheada” de singularidades femininas como veremos nas imagens da mulher valorizada (idealizada). Vamos perceber que os traços caracterizadores dessas imagens (e da mulher de um modo geral) vão-se emaranhar aos traços das imagens antagônicas (*modernas*) num movimento gerador de um “novo” conceito de moderno para o posicionamento.

De acordo com Costa (2001), a idéia de posicionamento se refere “*à inscrição dos sujeitos em um percurso anterior ou a fundação de um percurso novo no interior de um espaço conflitual*”. Compreendendo Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro como “fundadores” do percurso discursivo cujo autor acima denominou *forrozeiros* e que assumimos como objeto empírico dessa pesquisa, admitimos tomar o sujeito discursivo em Dominginhos numa perspectiva continuísta das estruturas já estabelecidas, obviamente, no sentido cronológico (por ser o único dos três representantes que continua efetivando sua prática discursiva), mas e, principalmente, no sentido mesmo de inovação, de novidade. Dessa forma, esse conteúdo inovador⁵¹ do sujeito vem significar singularidade nesse representante, mas também uma perspectiva de novas estruturas para o posicionamento. É tomado em tópico separado devido à importância para a continuidade do fazer discursivo como já comentado no capítulo da fundamentação teórica.

⁵¹ Estamos pensando em inovações no sentido mesmo de elementos indiciais da prática discursiva do “sujeito” dominguiniano não reconhecidos como retomados (continuidade) da práxis dos arqueenunciadores Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro.

a) As imagens da mulher casada

O processo de “construção” da mulher casada nos *arqueenunciadores* anteriormente analisados, deu-se, amplamente, de forma captativa (Luiz Gonzaga) e subversiva (Jackson do Pandeiro), tendo como coadjuvância outros procedimentos, como a alusão a sentidos advindos de formações religiosas (comparação da *mulher-mãe* à Virgem Maria numa idéia de que a maternidade é instituída por Deus e que toda mulher “*deve passar por esse pedacinho*”, (cf. “**Samarica Parteira**”); a crítica do enunciador à vida da mulher casada que não tem filhos para não envelhecer em “**A Mulher do Meu Patrão**” etc.); afastamento da imagem da mulher casada de certos valores considerados *modernos*, como o cuidado de si, a superexcitação sexual, o excesso de liberdade, a desconsideração do homem como construtor de sua identidade (o que percebemos a partir dos títulos de algumas canções), a não aceitação do lar como seu “espaço” e do trabalho doméstico como seu por excelência etc.

Nesse representante, a retomada⁵² das imagens da mulher casada (*dona-de-casa, mãe-de-família*) se dá de forma assaz seletiva, não apresentando a variedade de estereótipos como nos artistas anteriores (essa atitude não significa, como em Luiz Gonzaga, um apagamento “proposital”, tendo como embasamento essencial uma moral consolidada pelo discurso religioso, mas por características urbanas mesmas desse sujeito que o autorizam a apreender a mulher pelo viés erótico-sensualizante). O sujeito investe numa imitação captativa em que elementos das imagens (e cenografias) valorizadas referenciam muito mais uma apreensão do que uma “construção” do feminino. A canção que retoma vestígio da mulher casada valorizada (idealizada) ou a configuração da Rosinha é “**Sorriso Cativante**” que analisaremos agora.

Quando chego no meu rancho/ vejo minha moreninha de sorriso cativante/ eu sacudo a poeira da estrada/ e os contratemplos da vida deixo em lugar distante/ (...) (“*Sorriso Cativante*”, *Dominginhos/ Anastácia; 1998*).

A captação se dá com o sujeito apreendendo uma cenografia valorizada que é a de um sujeito comentando a satisfação de reencontrar a mulher amada após uma temporada distante. Essa atitude está condizente com a imagem de um sujeito que se vem construindo no

⁵² O sentido do termo “retomada” está sendo considerado aqui tal qual o sentido de “deixis discursiva” (cf. CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Expressões Indiciais em Contextos de Uso*. Tese de Doutorado (UFC)), no qual a autora considera que “elementos gramaticais e lexicais (...) mudam do campo dêitico canônico para o ambiente textual”. Desse modo, por essa peculiaridade de remeter não ao espaço do emissor, na instância do discurso real, mas de localizar porções do discurso em andamento (...)

diálogo com o outro social, ou seja, com um co-enunciador disperso ou estrangeiro, mas também com o amigo, com o grupo social ou com a própria mulher. Para apoiar essa cenografia, ele lança mão de uma **cena validada**, que é o retorno para casa (acontecimento recorrente nesse sujeito, inclusive idealizado em diversas canções como “**Abri a Porta**” e bastante experienciado por muitos co-enunciadores). Aqui, o enunciador, não só faz menção à sua satisfação, ao seu prazer, mas convida o co-enunciador a participar, imaginariamente, dessas emoções com ele. São os termos usados para definir o lar (*rancho, rincão, a morada, etc*) que nos fornecem elementos que sustentam a tese de que se trata de um relacionamento institucionalizado (casamento). Não fica claro, entretanto, se esse retorno se dá em virtude do trabalho na lida com o gado, p.ex, ou em virtude da “vida viajeira” que o leva a que se dispersem.

Notemos, porém, que essa imitação tem também caráter redefinidor para alguns traços que se acham perpassados por características inovadoras, se tomarmos como contraponto as imagens “construídas” pelos *arqueenunciadores* primevos. Senão vejamos os traços físicos da morenice e do sorriso cativante (tomados impregnados de afetividade masculina): eles reforçam traços da beleza feminina como traços marcantes da mulher casada. Entretanto, aspectos relacionados ao “tipo” pequeninha, miudinha e as qualidades relacionadas à maternidade não são mencionados. Desse modo, temos a apreensão do estereótipo sob aspectos mais sensualizantes, isso quer dizer que, nesse representante, a mulher casada perde sua relação fundante com a santidade (aspectos sagrados) para se aproximar cada vez mais de uma imagem carnalizada (aspectos profanos). Vejamos que a manifestação da afetividade masculina (desenvolvida, principalmente, nas imagens da mulher “moderna” como veremos) possui um caráter significativo para esse sujeito. Ora, naqueles *arqueenunciadores* ela era disfarçada (porque tributária da identidade enunciativa do sujeito em cada representante), aqui se manifesta em sua diversidade emocional, ou seja, as emoções se misturam de maneira diferente, dando origem a toda uma variedade de efeitos ou impressões “da alma” (BELTRÁN, 2002), o que podemos conferir em atitudes que demonstram introspecção, questionamento e análise dos próprios sentimentos. Esses aspectos inovadores não estabelecem uma subversão no estereótipo, uma vez que não há propriamente oposição, distorção ou traição quanto aos traços ou caracteres redefinidos (como veremos) com o intuito de valorizar a própria enunciação. O que observamos, como já mencionado, é um movimento do sujeito ao encontro da “apreensão”, da descrição mesma de uma realidade, ou seja, o sujeito, em Dominginhos, apreende a mulher conforme a vê.

Na verdade, se podemos falar em subversão, melhor será pensarmos que tal atitude masculina apreende comportamentos e idéias, em outras palavras, estratégias femininas de “resistência”, como já mencionado. Percebemos, no sujeito *forrozeiro* anteriormente representado em Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, a “construção” do feminino de certa forma desenvolvido, tendenciosamente, para uma dicotomia⁵³ (mulher valorizada (*idealizada*) // mulher desvalorizada (*moderna*)) que não se sustentou. Desse modo, a mulher mostrou-se, resistentemente, sob diversos ângulos, diversas faces, e é esse “mostrar-se” que consideramos subversão do feminino. A apreensão de estereótipos desvalorizados pelo *forrozeiro*, essencialmente em Jackson, mas que foram apagados em Gonzaga, se não contestam o estabelecido pelo sujeito, pelo menos assinalam as contradições que não podem ser aprisionadas em dicotomias. Acompanhemos mais um fragmento da canção “**Sorrizo Cativante**”:

**(...) minha paz tá ali dentro/ essa moreninha é meu calmante/
troço gostoso é o amor e coisa gostosa é querer bem/ é uma
fogueira bem acesa e uma quentura só faz bem/ quando chego
perto da morena sinto que eu pego fogo também. (“Sorrizo
Cativante”, *Dominginhos e Anastácia*; 1998)**

Vejam, ainda, que o enunciador prossegue essa “apreensão”, envolvendo-a num certo paradoxo quando fala em “paz” (relacionamento calmo e tranqüilo) construída sob o signo antagônico do “fogo”. Categoriza a mulher como um “calmante” e, ao mesmo tempo, equipara-a a uma “fogueira bem acesa”, a uma “quentura que só faz bem”. Notemos que esse paradoxo é fundante de um sujeito marcado pela ambigüidade (tradicional/moderno; eufórico/melancólico), porém, nessa ocasião, podemos considerá-lo índice de subjetividade, uma vez que o sujeito já não se apresenta carregado de pudor como os representantes “tradicionais” que procuraram eufemizar (até apagar) os aspectos sexualizantes da mulher casada.

Por outro lado, notemos ainda que o aspecto do “fogo” é fundante e recorrente de outros estereótipos como o da *mulher-forrozeira* (“pedaço de nega quente”).

⁵³ Chauí (1986) citando Queiroz (1983) que analisa as figuras taumatúrgicas de Padre Cícero e do Padre Donizete, diz que “O dualismo conceitual não parece repousar em definições precisas, e sim originar-se em juízos de valor (...). a dúvida aqui expressa para com a dicotomia ‘religião oficial’ e ‘religião popular’ se estende, na verdade, a toda utilização de conceitos dicotômicos em sociologia que que parecem originar-se de um racocínio sistemático e teórico, tendo como ponto de partida concepções ideológicas de bem e de mal e não uma consulta direta à realidade estudada; como resultado, em lugar de serem apropriadas à análise da realidade social, a deformam no sentido que convém melhor à ideologia do pesquisador”.

Na canção “**Abri a Porta**”, algumas atitudes do sujeito nos informam sobre a a referenciação de uma relação afetiva institucionalizada (casamento). A primeira é a (suposta) retomada da **cena validada** do retorno para casa (comum ao *forrozeiro*); a segunda é o traço da beleza materializado na expressão “a mais bonita”; e a terceira, a retomada do sorriso como “elemento cativante”, conquistador. Ora, a retomada (captação) desses elementos não parece suficiente para garantir que se trata de um relacionamento institucionalizado, aparentemente são elementos dispersos que poderiam referenciar qualquer outro estereótipo, mas vejamos que o enunciador tende a atenuar esse impasse. É o que vemos, por exemplo, na continuidade da canção na qual aquele retoma alusivamente elementos do cenário paradisíaco construído por ele, inserindo a si e a amada entre as coisas boas da vida (sentido construído em “**Boiadeiro**”, gravada por Luiz Gonzaga).

Ora, essa estratégia está plenamente de acordo com Maingueneau (2005), que diz ser no movimento do texto, na dinâmica da leitura que se resolvem praticamente as dificuldades, pois “*enunciar não é somente expressar idéias, é também tentar construir e legitimar o quadro de sua enunciação*”. Vejamos uma estrofe da canção “**Abri a Porta**”:

Abri a porta, apareci, a mais bonita, sorriu pra mim/ naquele instante, me convenci que o bom da vida vai prosseguir// vai prosseguir vai dar pra lá do céu azul/ onde eu não sei, lá onde a lei, seja o amor/ e usufruir do bom, do mel e do melhor seja comum/ pra qualquer um, seja quem for// abri a porta, apareci/ isso é a vida é a vida, sim. (“*Abri a Porta*”, *Dominguinhos/ Gilberto Gil; 1980*).

Nesse momento da análise, consideramos pertinente fazer uma apreciação sobre a expressão “a mais bonita”, recorrente no posicionamento, e que certamente nos renderá considerações mais generalizadas sobre as marcas de identidade enunciativa do sujeito *forrozeiro*. Ora, estamos considerando o discurso *literomusical* (posicionamento dos *forrozeiros*) como prática de um discurso que se pretende constituinte. Desse modo, é lícito considerar as canções como “relatos de vida” contaminados pela vivência, carregados de significação e avaliações que fazemos, tendo como centro o momento da rememoração. Por isso, flagramos o passado descrito, muitas vezes, em termos românticos, como se o sujeito tivesse vivido um tempo áureo, idílico. Em nossa concepção, esse efeito de sentido está ligado ao fato mesmo de estarmos lidando com uma “área” em que a “individualidade” como marcação de identidades enunciativas é valorizada ao máximo.

Considerando o que dissemos, é conveniente que o sujeito *fetichize* a força do seu “eu” como se ele fosse de fato o demiurgo dos acontecimentos que o circundam. Desse modo,

o “ego” *forrozeiro* está sempre vinculado a atividades consideradas pioneiras, num esforço de valorizar e diferenciar aquele que realiza determinadas ações, empreendimentos ou, como no posicionamento, possui determinadas qualidades. Considerar a mulher como “a mais bonita (do lugar)” tem o caráter fundante de conceber o sexo feminino valorizado, marcado por experiências exclusivas de sua “existência”, e constitui característica, modo específico de dizer a mulher, não significa marca particular das identidades definidas por cada representante, mas da totalidade do sujeito.

Essas duas canções mostram que o enunciador agiu de maneira seletiva ao mostrar para o co-enunciador uma mulher casada muito mais sob o âmbito do afetivo (entendamos sensual) ou do “ser” mulher do que sob o âmbito dos aspectos cenográficos como as atividades domésticas (que não são sequer mencionadas). Entretanto, são os critérios embaixadores dessa seleção que conferem uma singularidade marcante a esse sujeito visto serem eles responsáveis, em parte, pelo olhar sensualizante com o qual a mulher casada é apreendida.

a. 1. O estereótipo da *mulher-sedutora*

Não é à toa que o estereótipo da *mulher-sedutora* vem corroborar, de uma vez por todas, com a posição que delineamos desse sujeito. Um olhar mais atento mostrou que ele fez uma triagem ao apreender a mulher casada, optando por “apagar” as imagens da *mulher-mãe* ou da mulher *dona-de-casa*. O sujeito optou por apreendê-la em seus aspectos sensuais (incluam-se, aqui, aspectos sexuais). Entretanto, reforçando os aspectos sensuais na retomada das imagens da mulher casada, o estereótipo da *mulher-sedutora* mantém, quase na íntegra, seus elementos “tradicionalmente” constitutivos.

A canção “**Zé do Rock**”⁵⁴, a seguir, retoma de maneira captativa vários elementos comuns a esse estereótipo.

Zé do Rock cada dia tá pior/ jura que a nega dele não cai no forró// Zé do Rock cada dia tá pior/ jura que a nega dele não cai no forró/ ”Tadim” ela cai e bonitinho, pula, roda, vira e mexe ainda faz requebradinho (2x)/ (...). (“*Zé do Rock*”, João Silva/ Raimundo Evangelista; 1986).

⁵⁴ *Zé do Rock cada dia tá pior/ jura que a nega dele não cai no forró/ Zé do Rock cada dia tá pior/ jura que a nega dele não cai no forró/ ”Tadim” ela cai e bonitinho, pula, roda, vira e mexe ainda faz requebradinho (2x)// Zé, acho bom tu vê direito, Zé/ A tua nega leva jeito, Zè/ É pra ninguém botar defeito/ O fogo dessa mulher(2x)// E nessa brincadeira, vai a noite inteira/ mulherada cochichando/E homem pensando besteira (2x).* (“**Zé do Rock**”, João Silva/ Raimundo Evangelista; 1986).

Notemos claramente a cenografia do forró (presença de uma mulher casada acompanhada pelo marido). A cena de uma mulher casada num forró (acompanhada pelo marido), tendo como “vigia” os amigos do marido (retomada do olhar do “outro”) também é patente nessa imagem. Mesmo elaborando a retomada de elementos tradicionais nos estereótipos anteriores, a cenografia é elemento fundante para a imagem da *mulher-sedutora*.

A identidade feminina dada a partir do homem, como a sensualidade na *sedutora* não deve se confundir com a sensualidade da *forrozeira*, pelo fato de aquela ser uma mulher casada: é comum na apreensão daquela imagem a identificação feminina se dar pela identidade do homem (ver o próprio título da canção), procedimento comum no *forrozeiro*.

O olhar do “outro”, como vigia da mulher, aparece com uma sutil diferença entre o “outro” nessa canção e o “outro” em “**Mané Gardino**”. Nesta, a crítica (o “outro”) recai, negativamente, sobre a atitude da mulher, convocando a confirmação do homem (“Tai, tai, tai Mané Gardino (...),” como a significar: “Tai, você não acreditava, agora confira você mesmo!”). Aqui, a crítica recai sobre a atitude do marido (vejamos “Zé do Rock cada dia tá pior (...))”).

Assim como aconteceu nas duas canções anteriores, o sujeito promove a retomada desses aspectos “tradicionais”, garantindo o fio condutor entre os representantes. Isto não quer dizer que características e habilidades para o trabalho doméstico e para a maternidade não sejam importantes ou permaneçam nessa imagem, apenas vemos que o enunciador optou por silenciá-las. Acrescentemos, entretanto, que a adoção efetiva, unicamente desse estereótipo de mulher casada, tem peso de reforço da sexualidade dessa mulher. E é o que interessa mencionar.

Observemos, entretanto, que, já na apreensão das imagens da mulher casada, o sujeito, optando por priorizar aspectos afetivos no relacionamento, exclui aqueles que nos informariam sobre traços valorizados/desvalorizados da mulher casada. De outra forma, parece não importar para o sujeito marcar limites entre essas duas conceitualizações femininas. Assim, traços masculinizantes e viris (força, coragem, resistência, ímpeto) bem como aqueles que a aproximam de imagens *modernizadas*, como liberdade exacerbada, também, não fazem parte das prioridades dele. A partir disso, entendemos que o sujeito aprofunda, seguindo uma linha que já se esborça na multiplicidade de estereótipos em Jackson do Pandeiro, uma visão feminina que dissipa as grandes diferenças entre imagens femininas além de distanciá-las, de vez, de juízos de valor negativo/positivo.

b) As imagens da mulher solteira

Considerando o sujeito *forrozeiro* um misto de romântico/moderno, temos percebido em Dominginhos uma preferência em referenciar a mulher valorizada (idealizada) pelo prisma dos aspectos sensuais. Em parte, sabemos que isso está de acordo com a própria definição de discurso quando consideramos que este “é *“orientado” porque é assumido em função de uma perspectiva do locutor*” (MAINGUENEAU, 2005). Por outro lado, como se trata de um sujeito moderno, compreendemos essa “preferência” também como signo do próprio movimento de fragmentação do amor romântico⁵⁵ devido à pressão da emancipação e da autonomia sexual feminina⁵⁶.

Por um lado, o caráter da projeção do amor romântico cria uma sensação de totalidade com o outro; por outro lado, a identificação projetiva vai contra o desenvolvimento de um relacionamento cuja continuação depende da intimidade. Por isso, a existência de um tipo de intimidade que Giddens (1993) denomina de amor confluyente ou amor ativo e contingente entra em choque com as categorias “para sempre” e “único” do amor romântico.

Isso incide diretamente nas estruturas discursivas de apreensão da mulher dominguiniana e que se sente já a partir deste estereótipo. Noutras palavras, inicia-se um processo de aglutinação da diversidade feminina observada na desconstrução das fronteiras, dos contornos das imagens “tradicionais” em direção ao multifacetado. Vejamos como isso se dá na canção “**Anjo da Guarda**”.

**Quer ser meu anjo da guarda/ Quer cuidar do meu amor/ Quer
ser meu anjo da guarda/ Quer cuidar do meu amor/ venha que tô
esperando alguém que acabe a minha dor / venha que tô**

⁵⁵ Para Anthony Giddens em *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas* (1997), o amor romântico é o relacionamento que pressupõe a possibilidade de estabelecer um vínculo emocional durável com o outro, tendo-se como base as qualidades intrínsecas desse próprio vínculo. É o precursor do relacionamento puro, embora também permaneça em tensão em relação a ele. Ainda, de acordo com o autor, o relacionamento puro é um relacionamento de igualdade sexual e emocional, explosivo em suas conotações em relação às formas preexistentes do poder do sexo. O amor romântico começou a marcar a sua presença a partir do final do século XVIII, utilizou tais ideais e incorporou elementos do amor passion (o amor apaixonado é marcado por uma urgência que o coloca à parte das rotinas da vida cotidiana, com a qual, na verdade, ele tende a se conflitar; semelhante ao carisma, arranca o indivíduo das atividades mundanas e gera uma propensão às opções radicais e ao sacrifício), embora tenha se tornado distinto deste. O amor romântico introduziu a idéia de uma narrativa (para o romântico, a sexualidade esta ligada a um futuro antecipado, em que os encontros sexuais são vistos como desvios no caminho para um relacionamento amoroso definitivo) para uma vida individual.

⁵⁶ Este contexto mostrando que o sujeito discursivo de um posicionamento se configura numa posição relativamente assujeitada. Noutras palavras, mesmo apresentando estratégias singulares de cada representante, como é o fato de o sujeito se apresentar romântico em Luiz Gonzaga e “moderno” em Dominginhos, note-se, de maneira geral, a formação de uma comunidade discursiva que subjuga a subjetividade totalizante, além do mais, há outras dimensões que envolvem o discurso e o sujeito, como a cultura, os modos de vida, maneiras de habitar os espaços sociais, etc.

esperando alguém que acabe a minha dor / (...). (“Anjo da Guarda”, Dominginhos/ Nando Cordel; 1985).

Nessa canção o sujeito principia a recontextualização do processo captativo de uma imagem valorizada (idealizada) e de uma cenografia também valorizada (idéia de paraíso⁵⁷) que se instituirá a partir de uma resposta afirmativa à interrogação na primeira linha da canção. Notemos que a relação entre os dois planos (religioso e literomusical) aparece embricada em alguns termos lingüísticos cujo principal é a expressão “anjo da guarda”. Nela o enunciador confere à imagem feminina as capacidades tranquilizadora, protetora, cuidadora (vejamos na canção “**Sorriso Cativante**” os termos “paz” e “calmente”). A expressão ainda retoma, em linhas gerais, as características que definem a mulher solteira “tradicional”: delicadeza, sutileza, inocência, pureza etc.

Todavia, a equiparação mulher/anjo tem, ainda, uma significação interessante: a retomada da heroína romântica como aquela que encontra e entenece o coração de um homem, produzindo amor, nesse contexto, “acabando com a dor”. “*A heroína romântica amansa (dá paz), suavisa e modifica a masculinidade supostamente intratável do seu objeto amado, possibilitando que a feição mútua transforme-se na principal diretriz de suas vidas juntos*” Giddens (1993). É essa sensação de equilíbrio e segurança, tendo seus melhores sentimentos “guardados” pela mulher amada (solteira ou casada) que legitima a idéia de paraíso. A “*absorção pelo outro*” ou “busca” da auto-identidade a partir da descoberta do outro é, na verdade, “*um processo de criação e uma narrativa biográfica mútua*” (GIDDENS, idem).

Evidentemente, não esperamos encontrar, aqui, essa heroína em toda sua plenitude (já que estamos lidando com um sujeito discursivo que tem grandes aproximações com um sujeito romântico), mas resquícios dessa imagem, o que está condizente com a contextualização do sujeito dominguiniano.

Observemos que todos esses elementos apanhados emblematicamente por retomar aspectos fundantes da imagem valorizada (idealizada) solteira (a imagem de mulher angelical, tomada em seu aspecto protetor, guardador do amor masculino) são coadjuvantes à construção

⁵⁷ Veja-se que aqui, o enunciador enfatiza a idéia de paraíso construída na canção “Boaideiro” e retomada em várias canções dessa análise. Aqui, não há dúvida quanto ao processo de “tradução” do sentido advindo de um posicionamento do campo discursivo religioso (cristão) para um posicionamento do campo discursivo literomusical (forrozeiros). Para este posicionamento, paraíso consiste num sistema organizado, ou como diz o enunciador na canção: “ter um bom carinho, um chameguinhos, estar de bem consigo, poder cantar, achar o sol sempre bonito, achar a chuva cristalina” enfim, contemplar uma paisagem organizada, estruturada em contraposição à paisagem árida e infértil da seca.

paradoxal da mulher como uma “menina dengosa e feminina com vontade de amar”. Nesse gesto, o enunciador aprofunda aspectos de apreensão do feminino sob perspectiva “profana”, desmistificando a imagem sacralizada da *mulher-honesta* e contemporizando com valores e comportamentos modernos. Confirmamos no fragmento.

(...) Quem tem um bom carinho não reclama de ninguém/ Quem tem um xameguinho direitinho vive bem/ E quem é que não quer estar de bem consigo/ Poder cantar, sorrir, viver num paraíso/ Achar o sol sempre bonito/ Achar a chuva cristalina/ Fazer da paz a companheira, amar o verde da campina/ Eu sou que nem o vento, estou sempre no tempo adoro balançar/ Eu quero uma menina dengosa e feminina com vontade de amar/ (...). (“Anjo da Guarda”, *Dominguinhos/Nando Cordel; 1985*).

Essa estratégia de apreensão da mulher solteira aponta para uma visão *turva*, “ambígua” desse sujeito a qual, em hipótese alguma, significa incerteza, indeterminação ou dúvida, mas a forma mesma de existência desse posicionamento (tradicional/moderno), em linhas gerais, e a posição desconstrutiva dessa identidade enunciativa já comentada em parágrafos anteriores. Desse modo, apontamos a impossibilidade de considerar o feminino numa perspectiva dual simplesmente.

Por esse prisma, apreendemos canções com entrelaçamento de perspectivas construtivas. Se, por um lado, há a presença de elementos “tradicionais”, por outro, há aspectos recontextualizados, até mesmo contraditórios, mas que recebem um arranjo todo “especial” desse sujeito cuja intenção parece ser intergir, maximamente, com uma sociedade a qual ele inserido vai conhecendo e construindo, gradativamente. Nessa canção, a apreensão da mulher solteira pretendida, desejada, salvo raríssimas exceções (o sujeito, nesse representante, aborda o tema casamento dentro de uma concepção já discutida anteriormente), é descrita como carinhosa, dengosa, responsável pela paz e felicidade do homem, e pertencente a uma paisagem natural numa referência ao paraíso bíblico, ou seja, num misto entre imitação (tradição) e “inovação” (continuidade).

A mesma recontextualização captativa pode ser intensificada na canção “**Eu Me Lembro**”, na qual o enunciador retoma aspectos de uma **cena validada** muito comum no sertão: passar em frente à casa da mulher amada numa “noite de lua”. Essa cena é intensificada quando aquele retoma aspectos físicos da mulher valorizada como o sorriso, o olhar meigo, a pele cor de jambo (referência à cor morena) e o beijo (referência ao contato físico mencionado no estereótipo da *mulher-fatal*), família gestual que reduz o signo “noite de

lua” ao ato de “endoidar”. Notemos que o enunciador mostra quase uma obrigatoriedade de se apaixonar diante do conjunto desses elementos.

Quando eu passo em frente a casa dela/ Eu me lembro, eu me lembro/ O sabor que tem o beijo dela/ Eu me lembro, eu me lembro/ Foi numa noite de lua/ Que eu passei por lá/ Me lembro do sorriso dela/ Me lembro do seu meigo olhar/ Tua pele cor de jambo/ Me fez endoidar/ tive, tive, tive que me apaixonar (“Eu Me Lembro”, Dominginhos e Anastácia – 1978)

Essa canção referencia um sentimento que se distancia cada vez mais daquele descrito pelo sujeito nas canções gravadas por Luiz Gonzaga. Dois fatos devem ser observados a esse respeito. O primeiro é que essa canção, de um modo geral, pretende provocar uma identificação do co-enunciador com o próprio enunciador. Para isso, notemos a existência de um “eu” que assume o “dito”, demonstrando essa identificação na primeira linha da canção e, insistentemente, repete-o por várias vezes.

Ora, o “eu” singular, conforme Maingueneau (2005), destina-se a servir de lugar de inscrição de qualquer que seja o co-enunciador, convidado, desse modo, a assumir ele mesmo o enunciado. Como a interpretação dos embreantes de pessoa é indissociável da cena enunciativa implicada no texto, essa **cena validada** tem uma importância tal que supera a validação do discurso para legitimar esse “eu” que, diante de todos os elementos responsáveis pelo estado passional do enunciador, não se contém e se apaixonava, “endoida”. A partir disso, e aqui temos o segundo fato a ser observado, a escolha da expressão “me fez endoidar”, a exemplo da outra “tive que me apaixonar”, referencia um dizer que é próprio de um sujeito que confessa seus sentimentos mais avassaladores, que não se importa em alimentar uma imagem recatada (melancólica) cuja pretendente é uma mulher “idealizada”. Por isso, o amor apaixonado, retratado como doidice (na medida em que não se considera a distinção entre enunciador/co-enunciador, “endoidar” reforça a convivência, aproxima o *forrozeiro* com os migrantes “sulistas”, supondo serem todos pertencentes a uma mesma comunidade) e o envolvimento emocional considerado invasivo.

Isso não quer dizer que esse sentimento não tenha sido experienciado pelos enunciadores anteriormente analisados. No entanto, o que nos interessa é a atitude de *confessar-se* apaixonado por uma mulher solteira que parece inusitado (embora na canção “**Rosa**”, gravada por Jackson do Pandeiro, o enunciador deixe transparecer um sentimento esmagador do “eu” muito semelhante à paixão: “Rosa danada/ minha morena faceira/ minha

flor de quixabeira/ não posso mais esperar/ fique sabendo, se casar com outro homem/ o tihoso me consome/ mas eu lhe meto o punhá.”).

Essa potencial “abertura” do sujeito *forrozeiro* se consubstancializa mais a partir da canção “**Quando Chega o Verão**”, na qual alguns aspectos da mulher valorizada (idealizada) são imitados de forma captativa e resignificados. Como exemplo, temos o sofrimento causado pela distância, resignificado como “verão” ao invés de “seca” (teremos elementos para interpretar essa resignificação como atitude proveniente da parceria de Dominginhos com Abel Silva, compositor carioca que provavelmente nunca tenha experienciado a realidade da seca nordestina?). Essa atitude polissêmica se justifica quando entendemos que ela se abre para se referir também ao desassossego amoroso (“quem ama sofre quem não ama sofre mais/ sofre a menina, sofre o rapaz”). Aqui, como na apreensão dos estereótipos da mulher casada, os aspectos afetivos são priorizados, equiparando-se o sentimento feminino ao sentimento masculino.

**Quando chega o verão/ É um desassossego por dentro do coração/
Quem ama sofre/ Quem não ama sofre mais/ Sofre a menina/
Sofre o rapaz/ Sofre a menina/ Sofre o rapaz (...).** (“*Quando Chega o Verão*”, Abel Silva/ Dominginhos; 1980).

Notemos que a presença de estratégias “tradicionais” (como a utilização metáforas zoomórficas comparativa do ser humano ou partes do corpo dele; alusão à cenografia de seca, aqui renomeada por “verão”, retomando o sofrimento da partida, da distância causando desassossego, sofrimento e dor para os amantes, a utilização do termo “menina” no lugar de nomes próprios (comuns em Luiz Gonzaga), mas, ainda, impregnado de sentidos de igenuidade de inocência etc.) do posicionamento se articulam mais consistentemente com uma estratégia já observada nesse sujeito: a recontextualização.

**(...) Canário que muda a pena, dói/ Amor que muda de penas,
dói/ Canário que muda a pena, dói/ Amor que muda de penas,
dói/ E tome xote, mariquinha/ E tome xote, sá zefinha/ E tome
xote, ô/ E tome mais/ E tome xote, mariquinha/ E tome xote, sá
zefinha/ E tome xote, ôi/ E tome mais.**(“*Quando Chega o Verão*”,
Dominginhos e Abel Silva - 1980)

Por isso, “verão” aqui, período de estiagem noutros momentos, parece assumir um sentido de ruptura de relacionamento. Essa estratégia, em primeiro plano, provoca uma atitude particular do *forrozeiro*: o sofrimento pela ausência da mulher amada (o distanciamento em Luiz Gonzaga era sempre causado pela saída do homem). Aqui, como veremos nos próximos estereótipos, os processos de apreensão feminina se farão, tendo em

vista posições que reforçam transformações na relação homem/mulher neste representante. Evidentemente, essas transformações encontram respaldo nos comportamentos e transformações sociais da sociedade moderna.

b.1) O estereótipo da *mulher-janeleira*.

Assim como na apreensão da mulher casada o sujeito apreendeu uma imagem feminina que corroborou com a visão sensualizada da mulher casada, aqui a apreensão do estereótipo da *mulher-janeleira* pode significar a legitimação da imagem de um sujeito moderno que desmorona com bases estabilizadas dos estereótipos femininos, inclusive o da mulher solteira. Na linha de raciocínio das "inovações" desse sujeito, é importante examinarmos mais de perto a canção "**Pode Morrer Nessa Janela**". Notemos um lastro de tradição na retomada de uma **cena validada**: a da mulher solteira que se porta à janela, carregada socialmente de um sentido negativo.

Por mim pode morrer nessa janela que nem te li, que nem te ligo/E agora que arranjei uma mais bela/ estou de mal contigo, tô, de mal contigo/ (...). (*"Pode Morrer Nessa Janela"*, João Silva/ Manoel Euzébio; 1979).

Poderíamos aqui associar esse procedimento discursivo do sujeito ao de compreensão das imagens da mulher casada agenciada em Jackson do Pandeiro, pelo fato de naquele o sujeito utilizar a técnica de subverter pelo "desfazimento" de estruturas femininas desvalorizadas. De fato o sujeito utiliza estereótipos desvalorizados para legitimar uma série de imagens femininas canônicas. Evidentemente, há intenção de reforçar o caráter negativo das imagens desvalorizadas (*modernas*), entretanto, como não podemos considerar o fechamento de um posicionamento, que mesmo no interior de um campo discursivo, as posições enunciativas são "inconsistentes" e instáveis, o enunciador promove a não cristalização do sentido negativo⁵⁸ dessa imagem na última linha da canção.

⁵⁸ Veja-se que essa posição do sujeito (não fechamento do sentido terminantemente negativo) com relação ao estereótipo da *mulher-janeleira* de uma certa forma (evidentemente associado a outros aspectos) abre um precedente para a retomada dessa imagem, mais contemporaneamente, num sentido totalmente valorizado como é o caso da canção "Esperando na Janela" gravada por Gilberto Gil, e que condensa, de certa forma, a ação de passarem frente a casada amada (ver: "Eu Me Lembro") e a expectativa de encontrá-la a janela (ver: "Pode Morrer Nessa Janela"). Ambos os momentos são em "Esperando na Janela" contemporizados. Veja-se a letra da canção a seguir: Ainda me lembro do seu caminhar/ Seu jeito de olhar, eu me lembro bem/ Fico querendo sentir o seu cheiro/ É daquele jeito que ela tem/ O tempo todo eu fico feito tonto/ Sempre procurando, mas ela não vem/E esse aperto no fundo do peito/ Desses que o sujeito não pode aguentar, ah/ E esse aperto aumenta meu desejo/ Eu não vejo a hora de poder lhe falar// Por isso eu vou na casa dela, ai, ai/ Falar do meu amor pra ela, vai/ Tá me esperando na janela, ai, ai/ Não sei se vou me segurar// Ainda me lembro do seu caminhar/ Seu jeito de olhar, eu me lembro bem/ Fico querendo sentir o seu cheiro/ É daquele jeito que ela tem/ O tempo todo eu fico feito tonto/ Sempre procurando, mas ela não vem/ E esse aperto no fundo do peito/ Desses que o sujeito não

**(...) Tu vais aprender/ Como é bom chorar/ Como é bom fazer/
Um coração se machucar/ Tanto mau tu me fizeste/ Tanto bem
que eu só lhe fiz/ Te perdi a paciência/ Viva em paz que eu sou
feliz.** (“*Pode Morrer Nessa Janela*”, João Silva/ Manoel Euzébio; 1979).

Essa atitude do enunciador pode ser considerada “inovação”, visto que o jogo discursivo em Jackson do Pandeiro tem a intenção de coadunar com os sentidos da mulher valorizada (idealizada) em Luiz Gonzaga. Admitimos que a prática da imitação subversiva de estereótipos, em Jackson, significa “inovação” desse sujeito em relação a Luiz Gonzaga. Entretanto, aqueles cancionistas operaram em franco processo de instituição de uma posição discursiva, forjaram, pelo seu fazer discursivo um modo de “dizer” a mulher que, cronologicamente, antecedeu e influenciou Dominginhos, em cujas linhas de sua prática discursiva podemos apreender. Resta-nos acrescentar que uma vez cessada a efetivação dos “mestres”, marcas subjetivas dominguinianas juntaram-se ao escopo pré-existente, contribuindo para um *archéion*⁵⁹ dos *forrozeiros*.

Esse “desdobramento” do sujeito, aqui, condiz com uma postura, diríamos, desenvolvida pela urbanização de Dominginhos, mas também, e principalmente, “sintomas dos novos tempos”, nos quais, imperavam grandes bailes (funks, discotecas etc.) e que o forró, além de significar o baile, a festa, passa a assumir uma conotação rítmica. Ora, o próprio Luiz Gonzaga, até a década de setenta, mantinha-se fiel ao espírito da música que criara na década de quarenta, “evoluindo”, a partir de oitenta, e adaptando-se às tendências da época (DREYFUS, 1996).

c) As imagens da *mulher-forrozeira*.

A análise dos estereótipos femininos, nos dois representantes anteriores, mostrou que o sujeito *forrozeiro*, em linhas gerais, comportou-se de maneira razoavelmente tradicional, arregimentando um conjunto de comportamentos e atitudes femininos centrados numa postura romantizada na qual a mulher foi “construída”, em alguns casos, como imagem sacralizada. O amor “romantizado” do *forrozeiro* mostrou-se um amor sensual, entretanto pôs, entre parênteses, a “arte erótica”. Notemos, porém, que foram “captadas” imagens de mulheres outras que significaram uma resistência à “concepção” de um discurso dual (valorização/desvalorização) do sujeito *forrozeiro* (em primeira instância) e a um projeto, para

pode aguentar, ah/ E esse aperto aumenta meu desejo/ Eu não vejo a hora de poder lhe falar/ Por isso eu vou na casa dela, ai, ai/ Falar do meu amor pra ela, vai/ Tá me esperando na janela, ai, ai/ Não sei se vou me segurar (“**Esperando na Janela**”, Targinho Gondim / Manuca Almeida/ Raimundinho do Acordeon)

⁵⁹ Em Análise do Discurso, *archéion* é um conjunto de enunciadores que constitui uma fonte legitimante para uma dada prática discursiva.

o feminino, advindo do olhar masculino exclusivamente como uma espécie de “transcendental histórico”, de essencialização.

Se pudermos pensar como Chauí (1993), presenciamos, naquela análise, uma verdadeira resistência (um tanto difusa) feminina, uma vez que a mulher não negou o “projeto” masculino para si, mas não o aceitou tal como previsto e subverteu-o de diversas formas. A mulher mostrou-se nos intertícios da “norma”, do regimento, obrigando o *forrozeiro* a usar de artimanhas para desconstruir (e reconstruir) comportamentos e imagens não aprovados por ele. Mostrou-se inclusive de forma imponente (no estereótipo da *mulher-macho* e da *forrozeira*) quando não teve sua imagem desqualificada ou desconstruída, mas apreendida num gesto mesmo de respeito ou de reverência, como vimos. Notamos, inclusive, e aqui tomaremos tal fato como mote para a análise deste representante, certa “plasticidade” do sujeito que rompe com uma postura tradicional, museológica e estática.

Em Dominginhos, estamos percebendo que o sujeito não sucumbiu completamente num provável “projeto” autoritário advindo da sociedade tradicional, mas há fortes indícios que tenha assimilado mudanças substanciais acontecidas na sociedade moderna, concernentes principalmente à constituição social das mulheres como indivíduo. Acontece que alguns estereótipos, de um modo geral, apresentam uma regularidade muito forte, um fio condutor que transcende as singularidades dos diversos sujeitos discursivos. É o que acontece na apreensão da *mulher-forrozeira* aqui e em outros representantes, no que concerne à sua constituição (aspectos físicos e cenográficos). Evidentemente, na apreensão dessa imagem esse sujeito demonstra algumas estratégias que o afastam dos outros, porém a “essência tradicional” da imagem se mantém. Notemos que há uma retomada do “cenário” do forró como sendo realizado em casa de um homem (cf. “**Doidinho, Doidinho**”), porém, tal como acontece em Jackson, o sujeito admite que esse cenário possa ser de domínio feminino também (cf. “**No Forró de Dona Zefa**”). Cofiramos essas duas canções a seguir:

Vai ter forró/ Na casa do Biu/ Você vai ver o que nunca viu//Linda morena/ Com a saia bem rodada/ Dá uma rodopiada/ Que machuca o coração/ E eu tô doidinho, doidinho/ Piso direitinho/ Mas não passo pé pela mão/ Vai ter forró...// Vai ter forró/ Na casa do Biu/ Você vai ver o que nunca viu// De madrugada/ O forró tá animado/ Já tem cabra embriagado/ Que não sabe nem dançar/ E eu tô lá doidinho, doidinho/ Toco direitinho/ Pra morena me olhar. (“Doidinho, Doidinho”, *Dominginhos e Anastácia*; 1978).

Vejamos que, aqui, o sujeito retoma todos os elementos tradicionais: mulheres, homens embriagados e muita sedução, tudo isso embalado pelos ritmos efervescentes tocados pelo sanfoneiro. O cenário é a casa de um homem demoninado Biu.

Pela beleza do pavão/ Da cascavel imperial/ Da labareda do dragão/ Saúdo o reino animal/ A zebra foge do leão/ Macaco brinca no cipó/ Os passarinhos no verão/ Eu nunca vi coisa melhor/ E nós aqui/ No forró de dona Zefa/ Remexendo o corpo todo/ Até o fole se fechar/ Vivendo assim/ Como quer a natureza/ Nunca vi tanta beleza/ Até o mundo se acabar. (“*No Forro de Dona Zefa*”, *Manduca/Dominguinhos; 1979*).

Aqui, a descrição do cenário é um tanto diferente, ou seja, como o forró se passa na casa de uma mulher, o sujeito utiliza estratégia diferente: elogia a beleza, a esperteza do mundo animal como sendo natural e define o forró de Dona Zefa como sendo também um ambiente natural de muita beleza.

Entretanto, a análise do estereótipo da *forrozeira* (única imagem do sujeito dominguiniano “retomada” sem maiores desconstruções) parte dos elementos que evidenciam uma incorporação de sentidos presentes nos *arqueenunciadores* anteriores. Podemos apreender isso na canção emblemática desse estereótipo “**Bota Severina pra Moer**”, na qual analisaremos alguns processos constitutivos que são particularmente retomados. Vejamos a canção:

Bota Severina prá moer Zé/ Bota Severina prá dançar/ Ô Júlio Preto/ Cabra macho puxa o fole/ Pra ver se a nega se bole/ Faz a nega rebolar/ Paraibana da cidade de Sumé/ Nega que dança/ Sempre na ponta do pé/ (...). (“*Bota Severina Pra Moer*”, *Zé Mocó/ Zé Marcolino; 1986*).

Observemos, a partir do título, o processo de imitação captativa tanto na cenografia quanto no estereótipo. O termo “moer” tanto faz referência à construção da imagem *forrozeira* da mulher que dança até cançar-se quanto “reduzir a pó”, “triturar” o coração dos homens. Evidentemente a cenografia construída corrobora com ambos os sentidos, como podemos ver nas expressões “Nega que dança/ sempre na ponta do pé” e “Mata qualquer criatura”. A cenografia é “recriada” com os mesmos elementos fundantes da prática anterior: homens que se divertem tendo como atração principal mulheres e dança compondo um *lócus*: o forró. Vejamos que se podem acrescentar termos próprios do *código lingüístico* do *forrozeiro* como “*cabra macho*”, “*criatura*”; referência a lugares presumidamente identificados pelo co-enunciador (Estado da “Paraíba” e cidade de “Sumé”), procedimento recorrente nas canções de Luiz Gonzaga (“Juazeiro”, “Mearim”, “Paraíba”,

“Pernambuco”) e Jackson do Pandeiro (“Brejo Vêi”, “Ceará”, “Rio de Janeiro”, “Paraíba”, “Pau D’alho”, “Hollywood”, “Limoeiro”, “Paquetá”). A construção da mulher como “espetáculo” permanece, tendo, inclusive, o homem como grande incentivador, através da música, responsável por despertar as qualidades de exímia dançarina da mulher *forrozeira* (dança, rebolado etc.).

O traço da morenidade é aqui tomado em sua negritude inscrita na expressão “pedaço de nega quente”, em nossa concepção, plenamente homologável a outras, como “rola de nega”, em “**Karolina com K**”, e “nega da molesta”, em “**Nega Zefa**”, ambas gravadas por Luiz Gonzaga, todas referenciando não só a exterioridade física de uma mulher, mas um estereótipo.

São as habilidades de exímia dançarina (tão elogiadas em Gonzaga) que introduzem a sedução exacerbada nessa imagem (vejamos “dançar na ponta do pé”). Essas habilidades físicas da *forrozeira* caracterizam-se de forma ameaçadora, dança ameaçante, com a qual o enunciador se percebe impotente, judiado, quase mortalmente afetado. O homem se sente impotente diante de tanta sedução. Confirmamos no fragmento seguinte:

(...) Mas quando essa nega dança ameaçando a gente/ Pedaço de nega quente/ Deixa o corpo em bambolê/ Pra judiar quando ela arrocha a cintura/ Mata qualquer criatura/ Quando aperta o rolitê (“*Bota Severina Pra Moer*”, Zé Marcolino e Zé Mocê, 1986)

Esse traço (atração fatal) é típico da *mulher-fatal*. Aqui, o enunciador promove um processo “simbiótico” entre os dois estereótipos. Finalmente o enunciador retoma o signo da cintura como elemento fatídico, compondo a *forrozeira-fatal*.

Complementando a imagem da *forrozeira*, temos a canção “**Sete Meninas**”, na qual reconstruímos uma *forrozeira* meio ingênua, ou seja, a imagem de uma mulher bela, jovem (inferido pelo termo “menina” e pela denominação “corpinho”), mas que não possui traços ameaçantes para o *forrozeiro*.

“Sabo” de noite eu vou/ vou pra casa do Zé/ “Sabo” de noite eu vou dançar o coco e arrastar o pé (2x)// E a beleza de Maria ela só tem pra dar/ O corpinho que ela tem e seu andar requiebradinho/ mexe com a gente/ e ela nem,nem/ e ela nem, nem/ e ela nem, nem/ (...). (“*Sete Meninas*”, Toinho/ Dominginhos; 1980).

Assim como na canção anterior, o enunciador promoveu uma espécie de “simbiose” entre dois estereótipos: a *forrozeira*, mulher dotada de grande sedução, beleza e

habilidade dançarina, e a mulher valorizada (idealizada) solteira em sua aproximação com a ingenuidade (“e ela nem, nem”). Ora, notemos que a consciência da sedução é uma marca característica da *forrozeira*, e sua ingenuidade pode ser inferida em sua suposta aceitação como objeto sexual. Aqui, o enunciador retoma a segurança, a firmeza do “*macho*” conquistador, entretanto a expressão “mexe com a gente” não abala (ameaça) as estruturas dele como na canção anterior. Ainda, elementos tipicamente “clássicos” são retomados, como referência ao homem como agenciador do forró, à beleza da mulher, ao caráter conquistador do homem forrozeiro, entre outras. Confirmamos a seguir:

(...) mas ela vem dançar o coco e eu vou me arrumar/ na umbigada já ganhei seis e agora vou interar// são sete meninas, são sete fulô, são sete umbigada certa que eu dou. (“Sete Meninas”, Toinho/ Dominginhos; 1980).

Ainda na linha da *forrozeira*, temos a descrição, aparentemente, de uma mulher com traços estereotípicos. Porém, o que já percebemos de novo é uma característica feminina que se vai desenvolver ao longo da análise nesse artista: a ausência da mulher de “*seus*” lugares sociais ou dos lugares sociais idealizados pelo sujeito. Nas canções “**Ô Menina Chegue Cá**” e “**Chega Morena**”, o enunciador, ainda num movimento captativo do cenário sertanejo, inicia um processo, no mínimo curioso, que prosseguirá em outras canções, como veremos: a apreensão de uma imagem feminina *in absentia*⁶⁰, ou seja, a construção de uma mulher que está ausente, presente somente na mente do homem.

Avoando procurei em todo sertão tentei a menina encontrar/ ô, menina, chegue cá onde é que você tá/ que não vê meu sofrimento como é grande esse tormento longe de você ficar/ volta neguinha correndo pros braços de quem te ama/ escuta um conselho meu/ Quem gosta nunca se engana/ chega pra cá, chega pra lá/ entra nessa grande roda/ que a festa tá tão bonita e vai até o sol raiar (“O Menina Chegue Cá”, Guadalupe e Dominginhos, 1983).

Essa imagem permanece “*recheada*” de elementos tradicionais (elementos presentes na descrição feita pelos *arquienunciadores* “*fundadores*”), mas, principalmente, por elementos *modernos* recontextualizados.

Notemos que se intensifica (porque já mencionado), a partir de então, um termo que significará a mulher de um modo geral: menina (até porque o *forrozeiro* não promove

⁶⁰ O processo de apreensão da mulher em sua ausência é um procedimento que se esboça nas estratégias do sujeito em Jackson do Pandeiro e se materializou na valorização da mulher “idealizada”. O que diverge desse sujeito é o fato de, aqui, não haver imagens desvalorizadas para se contrapor. Nos dois modos de apreensão é que lá, o enunciador pelo processo de desconstrução de imagens desvalorizadas reforçava o sentido positivo de imagens “ideais”, aqui, o sujeito nem utiliza a mesma estratégia com imagens e nem supervaloriza a mulher, há uma certa crítica a essa ausência.

uma apreensão dicotômica da mulher como mostramos mais claramente em Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro). Esse termo está presente na retomada do estereótipo da *forrozeira* e, também, numa imagem feminina bem mais *moderna*. Percebemos, sim, conotações etárias, mas não mais em termos de ingenuidade e inocência. A menina aparece, aqui, como “*a menina*”, ou seja, como um termo generalizante para significar o ser “*a mulher*”.

Vejamos que a noção de ausência, ou de uma mulher que se distancia do homem, é reforçada na canção seguinte:

**Morena/ O que foi que aconteceu/ Que pena você não apareceu/
Chega morena, pra gente se divertir/ Nessa pisada a poeira vai
cobrir (2X) // A gente tava no forró que tava bom/ E foi ficando
até o dia amanhecer/ E o corpo foi ficando o coração/ E o peito só
canção e você não apareceu// Morena/ O que foi que aconteceu/
Que pena você não apareceu/ Chega morena, pra gente se
divertir/ Nessa pisada a poeira vai cobrir (2X).** (“*Chega Morena*”,
Climério/ Guadalupe/ Dominginhos; 1979).

O processo de retomada da mulher *forrozeira* por Dominginhos, assim como em Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, não tem um caráter desconstrutor, desvalorizador. Aqui, o sujeito não pretende reformular uma imagem desaprovada por ele, mas o processo de “simbiose” captado por nós, ou seja, a imbricação de estereótipos (“*forrozeira-fatal*” e “*forrozeira-ingênua*”) por um lado e a apreensão da *forrozeira in absentia* por outro consiste num indicativo de que cada vez mais o sujeito se encontra envolto numa atmosfera moderna e nas contradições inerentes ao próprio “arcabouço” dessa sociedade (capitalista, mais tarde chamada de sociedade industrial moderna) que levou a uma redefinição não somente das relações entre classes, mas das relações de gênero (VAITSMAN, 1994).

Em nossa concepção, a apreensão feminina em sua multiplicidade que se consubstancia em Dominginhos remete, diretamente, à postura de de um sujeito discursivo inserido num contexto sócio-histórico-cultural que, em linhas gerais, apreende cada vez mais essa realidade (contradições próprias da concepção de indivíduo moderno, por exemplo).

3.1.3.2 As imagens da mulher “moderna”⁶¹ em Dominginhos

Para Costa (2001), as marcas identitárias (os posicionamentos) na Música Popular Brasileira “*normalmente se entrecruzam e se sobrepõem, podendo-se, assim, falar em nordestinos pop, samba-jazzista, etc*”. Dessa forma, podemos aceitar, então, que não há uma concepção fechada, engessada, estática dos posicionamentos; não há uma visão parálitica, também, dos estereótipos. Algumas canções de Dominginhos recontextualizam a dicotomia intaurada pelos *arqueenunciadores*, anteriormente analisados, a saber, mulher valorizada/desvalorizada ou mulher idealizada/moderna. A partir disso e apesar das “inovações”, em hipótese alguma falamos em ruptura, porque elementos significativos naquele *archéion* são retomados fielmente em certos contextos ou são resignificados em outros.

Julgando que o sujeito discursivo desse posicionamento não pode ser reduzido a uma posição unicamente tradicional⁶², mas tradicional/moderno e que a prática discursiva dos *forrozeiros* é própria de um sujeito inserido e afetado pelos valores da sociedade moderna, consideramos que alguns dos aspectos “modernos” desse sujeito são fortemente apreensíveis em Dominginhos. No que concerne à retomada de aspectos dessas imagens “modernas”, constatamos a inexistência de características (sexualidade exacerbada, por exemplo) formadoras dos estereótipos considerados *modernos*, como a *mulher-interesseira* ou *namoradeira*, ou ainda, imagem da *mulher-fatal*.

Evidentemente, observamos, no posicionamento, a possibilidade de se apreender um estereótipo sob diversos aspectos (o da mulher casada, por exemplo é apreendido sob o aspecto materno, erótico etc.)⁶³. No entanto, por serem aquelas imagens *modernas* consideradas imagens desvalorizadas, entendemos que o sujeito considera desnecessária a retomada delas sob outras perspectivas. Por isso, as imagens desse subtópico (mulher “moderna”) apresentam “características” que as distanciam daquelas “tradicionais”.

Devemos entender que o fato de o sujeito estar inserido num contexto social moderno que passa por transformações explica o fato de, em determinado momento de sua prática discursiva, relacionar trabalho feminino extradoméstico, sexo, dinheiro, liberdade e sedução a uma visão negativa do sujeito.

⁶¹ O termo “moderno” nesse subtópico aparece aspeado pelo fato mesmo de diferenciá-lo do sentido apreendido nos representantes anteriores, ou seja, tanto em Luiz Gonzaga quanto em Jackson do Pandeiro, moderno se aproxima da apreensão de uma imagem feminina relacionada à prostituta ou à situação essencialmente econômica da comercialização do corpo feminino, por isso relacionado ao trabalho estradoméstico.

⁶² Maingueneau/Charaudeau (2006), dizem que o sujeito discursivo “é uma noção necessária para precisar o estatuto, o lugar, a posição do sujeito falante com relação a sua atividade languageira”. É conveniente ainda, considerar que o sjeito do discurso é composto de várias denominações: polifônico dividido, enfim, se desdobra na medida em que é levado à desempenhar papéis diferentes (sujeito que produz e sujeito que recebe).

⁶³ Segundo Ortiz (1988), “a perspectiva que trabalha a pluralidade de apresentações de um mesmo objeto, se contrapõe ao “realismo reflexo” da indústria cultural, o qual, em princípio, procura consagrar uma única versão da realidade, eliminando qualquer tentativa de reflexão sobre ela”.

Esses elementos são subsídios que, quando não recontextualizados, chegam mesmo a desaparecer nessas canções. É no âmbito da recontextualização/resignificação que apreendemos um entendimento do feminino, que se distancia das imagens anteriores, tributário, inclusive, de uma redefinição do masculino distante da imagem tradicional e reducionista, como consideraremos a seguir na canção **“Retrato da Vida”**. Nela, o enunciador assume uma imagem sentimental, chamando a atenção para si, para a *“dor que mora em mim/ não descansa e nem dorme cedo”*. A partir de então, a apreensão de traços característicos do feminino achar-se-á indissociável da apreensão também de traços do masculino, estando mesmo a “construção” de um inscrito na construção do outro. Confirmamos no fragmento a seguir:

Esse matagal sem fim/ Essa estrada, esse rio seco/ Essa dor que mora em mim/ Não descansa e nem dorme cedo/ (...). (*“Retrato da Vida”*, Djavan/ Dominginhos; 2005).

Essa situação descrita remete à mulher, tomada em sua ausência, como aquela que *“pisa no coração”* ou nos sentimentos do homem. Acontece que essa “ausência” tornar-se-á característica distintiva dessa imagem “moderna” com relação à outra *moderna* contruída anteriormente, pois tem peso de atributo, de propriedade.

O processo selecionado pelo sujeito para “criar” essa canção põe em relevância o processo metafórico que tem a função, entre outras, de acordo com a Análise do Discurso, de *“explicar analogamente um domínio novo ou pouco definido por um domínio conhecido”*(CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2006).

Como o sujeito tende a uma apreensão das imagens da mulher “moderna”, aqui, e não a “construção” delas, como acontece nos artistas anteriores, aparentemente, não há captação de estereótipos, visto que o enunciador não intenciona valorizar ou qualificar a mulher “moderna” (o sentido desse termo advém da aproximação da mulher a certos valores que adquirem um sentido próprio dentro da sociedade moderna).

Fica claro que o sujeito desvaloriza as relações e não o trabalho, já que em **“Falsa Patroa”** o enunciador retoma a cena validada do trabalho doméstico, considerado próprio da mulher, desvalorizando-o a partir do deslocamento da mulher em relação ao seu lar. Notemos que a estratégia de captação é, por vezes, utilizada como uma etapa coadjuvante com outras (ironia, p. ex.) que não se excluem, que se distinguem pela natureza de seus objetivos (MAINGUENEAU/CHARAUDEAU, op. cit.). É a metáfora o meio de trazer à tona uma diversidade de elementos que são caros a esse sujeito e que ele não pretende abandoná-los,

entretanto essa mesma estratégia proporciona ao sujeito “negociar” com outros tantos elementos que são novos para si (e para alguns co-enunciadores), ao mesmo tempo que reelabora-os de forma um tanto confusa. O resultado é um sujeito heterogêneo (no uso que dele fez Maingueneau, 1997), cuja prática discursiva heterogênea também mostra isso.

De um modo geral, o enunciador, nessa canção, joga com dois pólos sentimentais estratégicos para ele e geográficos para o homem sertanejo: desilusão de um amor não correspondido (secreto)/seca e a ilusão da esperança/inverno. Logo no início, um contínuo metafórico se estabelece entre os elementos “*matagal sem fim*”, “*estrada*” e “*rio*”, retomados na dor de um “amor secreto” que mora nele que “*não descança e nem dorme cedo*” e que emoldura sua vida. Confirmamos a seguir:

(...) O retrato da minha vida/ É amar em segredo/ Não quer saber de mim/ E eu vivendo da tua vida/ Deus no céu e você aqui/ A esperança é quem me abriga/ Esses campos não tardam em florir/ Já se espera uma boa colheita/ E tudo parece seguir/ Fazendo a vida tão direita (...) (“*Retrato da Vida*”, Djavan/ Dominginhos; 2005).

Por outro lado, há uma situação geográfica construída pela esperança que estabelece o equilíbrio: campos floridos, boa colheita, enfim, “a vida tão direita”. Esse é o percurso de um sentido estabelecido pelo sujeito e que é sacudido pela falta, pela “ausência” da mulher amada, elemento desestabilizador/concatenante da ordem, da estabilidade de todos os elementos.

Notemos que até aqui alguns traços são relevantes para a compensação da “posição” romântica do sujeito: amor não correspondido, apoiar-se no outro (“*Deus no céu e você aqui*”), a idealização de um cenário paradisíaco, a concepção de “eterno” (“*teu beijo em meu destino*”), entre outros, que não convém mencionarmos por não ser o sujeito o objeto relevante dessa pesquisa. Entretanto, e aqui se inicia o viés de apreensão do feminino, são outros traços característicos desse sujeito que nos levarão a compreender o prisma eleito para abordar a mulher “moderna”.

A priori, temos o quadro de um sujeito paradoxalmente confuso, mas decidido a compreender a si mesmo (seus sentimentos, seus sofrimentos etc., quadro que somente pode ser entendido se tomado o sujeito inserido numa atmosfera moderna como já comentado). Não estamos dizendo que este “sentimentalismo” não seja constitutivo do sujeito nas canções de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, entretanto o que difere o sujeito em ambos os quadros analíticos é o fato de neste o sujeito escolher pela materialização, pela objetivação de seus *estados de alma* que lhe conferem um estatuto de introspecção e de reflexão, assumindo

atitudes consideradas próprias da mulher, como amar em segredo (“**Maria do Angar**”) e cultivo da esperança (“**Asa Branca**”). Por outro lado, o fato de o sujeito mostrar-se romântico não o encerra nessa acepção, pois as características românticas são insuficientes para reduzi-lo, mas é o conjunto de seus comportamentos que nos fala de um sujeito moderno, inclusive, na forma de apreensão feminina. Sua principal “inovação”, como estamos percebendo, é a apreensão da mulher como uma “presença ausente”, procedimento que se ressignifica em *Dominguinhos* (se tomarmos o sujeito jacksoniano como contraponto, veremos que aquele, ao analisar as imagens da mulher casada valorizada/idealizada, optou por preencher o “espaço vazio” deixado por aquela através de imagens subversivas, desvalorizadas.)

Ora, nos *arqueenunciadores* antecedentes, a descrição dos traços físicos, do comportamento foi decisivo. Aqui, esses traços não são sequer mencionados, mas são os traços de uma personalidade independente que se revelam em saliência. O sujeito “dialoga” com suas lembranças, fazendo interrogações a uma “imagem” fantasmagórica que, em última instância, aparece como desdobramento de si. Vejamos este sentido no trecho a seguir:

(...) Mas e você o que faz/ Que não repara no chão/ Por onde tem que passar/ E pisa em meu coração?/ O teu beijo em meu destino/ Era tudo o que eu queria/ Ser teu homem, teu menino/ O ser amado de todo dia. (*“Retrato da Vida”, Djavan e Dominguinhos- 2005*)

Essa imagem de mulher “moderna” que “pisa no coração” do homem, ou seja, faz escolhas na vida, não mais tem o homem ou a família como centro de sua existência, é crescente e se vai consubstanzando como uma imagem feminina tributária, inclusive, desse sujeito mais presente “em si”, menos centralizado, liberto de necessidades, como a reprodução, o casamento etc. Fica nítida a “história secreta” das buscas da sexualidade dos homens e mulheres, mantidos separados de suas identidades públicas (GUIDDENS, 1993). Por tudo isso, vejamos que a ausência masculina era descrita como consequência do trabalho (levar a boiada para a inverno ou tocar nos forrós) ou por causa da seca. Aqui, não há essa situação, mas parece ser uma escolha da mulher buscar novos lugares físicos e sociais para si. Essa é uma atitude que se aperfeiçoará à medida que analisarmos outras canções. Atentemos para o fragmento da canção “**O Que Aconteceu Menina**”:

O que aconteceu menina/ Pra você mudar assim/ O que aconteceu menina/ Já não gosta mais de mim/ (...). (*“O Que Aconteceu Menina”, Dominguinhos/ Anastácia; 1977*).

Aqui, o enunciador relata mudanças femininas que, se tomadas em contraponto às imagens esteotípicas “tradicionais” da mulher solteira, principalmente da *namoradeira*, presentificam aquele “medo” da liberdade exacerbada feminina, porém já aparecem como fato. Como nesse representante, os enunciadores assumem uma postura menos autoritária, caminhando em direção a uma posição mais ou menos sentimental⁶⁴; a mulher vem, como delírio, em seus momentos de saudade, em seus momentos de angústia, de incerteza.

Percebamos que o enunciador se mostra em transição, indo de um comportamento que anteriormente funcionava como identidade para o feminino e agora um que reconstrói sua própria identidade, percebendo que a mulher está, aos poucos, construindo a sua (o homem se mostra surpreso: “*O que aconteceu menina?*”). Por isso, em Luiz Gonzaga, tivemos a percepção de que o sujeito discursivo não descrevia indivíduos, mas estereótipos. Aqui, o sujeito apreende, a cada canção, não uma individualidade, mas uma singularidade.

A característica marcante dessa imagem é a mudança ou a adoção de comportamentos que se referem a personalidades também diferentes.

(...) Era tudo diferente/ Era tudo genial/ Mais você mudou menina/ E pra mim tudo vai mal// Se o sonho terminou/ E o seu amor também/ Você não sentiu o amor, menina/ E por isso me esqueceu. (“*O Que Aconteceu Menina*”, *Dominguinhos – Anastácia- 1977*)

A mulher rompe com o mundo de estabilidades masculinas, deixando-o desorientado (o homem sonhador, idealista). Aqui, o homem acusa a mulher de não ter “sentido amor”, por esse amor ter acabado. A sensação é de que para o sujeito esse amor é eterno. Certamente, a recusa de toda essa estabilidade construída pelo masculino produziu uma descontinuidade nos “papéis” esperados pelo sujeito, o que levou a esse quadro de angústia do enunciador.

Na compreensão da mulher moderna, aqui, o sujeito não utilizou (como nos representantes anteriores) a estratégia de captação⁶⁵, visto que as imagens consideradas “modernas” não eram valorizadas.

⁶⁴ As transformações sociais, econômicas, políticas e culturais que se gestavam no país no final dos anos 60 provocaram instabilidades e rupturas na vida social, ao mesmo tempo, estimularam aspirações e projetos individuais, gestaram a contracultura e a rebelião contra a dicotomia de papéis sociais que inroperam nos anos 70. Além disso, a constituição das mulheres como indivíduos passando pela ruptura de dicotomias entre o público e o privado atribuída segundo o gênero, levando a diferenciação das aspirações e projetos de vida, afetou a construção da identidade de homens e mulheres e fez-se acompanhar da instabilidade do casamento e da família.

⁶⁵ (Charandeu (1998) In MAINGUENEAU & CHARAUDEAU, 2006). “A etapa da captação visa fazer o parceiro da troca comunicativa entrar no quadro de pensamento do sujeito falante”

Ele promoveu uma apreensão das imagens perpassadas pela estratégia de credibilidade (MAINGUENEAU/CHARAUDEAU, 2006), ou mais especificamente a partir da “posição” de distanciamento do sujeito, que o levou a tomar uma atitude mais ou menos fria, sem muita paixão, embora o processo mesmo de distanciamento utilizado, a ironia, de um modo geral, sinalize, no *forrozeiro*, uma “posição”. Desse modo, o que repetimos aqui é essa falta de captação em direção a uma “apreensão” afetiva das imagens femininas. Estas deram-se de forma particular: a partir das lembranças do sujeito ou da mulher em sua ausência. Na canção “**Minhas Desculpas**”, o saudosismo é recontextualizado como também a velhice, que deixa de ter conotação irônica. O sujeito aqui é mais flexível (“*Se eu pudesse mandar em mim*”).

Minhas desculpas à você menina/ Por essa hora lhe telefonar/ É que a lembrança vem com a saudade/ Quando a saudade vem/ Não dá pra segurar/ Não...Não dá/ Quando a saudade vem não dá pra segura/ Que bom seria se eu mandasse em mim/ Mas qual o queiro/ O que mais magoa/ É meu coração que está ficando velho/ Está ficando velho e se apaixona à toa (“*Minhas Desculpas*”, João Silva e Zé Mocê - 1983)

É uma canção cuja estrutura prossegue na linha da reflexão masculina sobre seus sentimentos que, em última instância, refere-se ao sentimento feminino. O traço menos machista (menos racional) insere esse sujeito numa posição mais humana e as dicotomias se dispersam de vez. Notemos que o “processo discursivo”, aqui, já não se apresenta de forma imitativa dos estereótipos (o termo “menina” assume uma recontextualização, não perde relação com um sentido já contruído, mas acrescenta-se um dado interessante: consiste num estereótipo lingüístico que sintetiza, generaliza a mulher, porém liberta-a do julgo da identificação a partir do masculino).

Notemos que é precisamente ao recorrermos à *situação de comunicação* na qual na qual se inserem essas estratégias (*situação de enunciação* cf. MAINGUENEAU / CHARAUDEAU, idem) que compreendemos se tratar de estratégias de um sujeito que situado num contexto moderno vai, aos poucos, mudando sua atitude com relação à mulher; e ele muda os próprios conceitos sobre si.

È compreendendo e aceitando essa situação de transformação do sujeito que entendemos a “reelaboração” de sua visão, porque já a mentalidade romântica se vai dissipando, ou melhor, as condições modernas propiciam ambiente para o surgimento de um amor mais ativo, contingente que se choca com as categoria “para sempre” e “único” da idéia do *amor romântico*, que recebe a denominação de *amor confluyente* (Giddens, 1993). Para esse

autor, quanto mais o *amor confluyente* consolida-se, mais se afasta a busca da “pessoa especial” e o que conta é o relacionamento especial. Não percebemos a relação dessas imagens aos traços referentes aos valores modernos escolhidos por Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga. É a ausência e a maneira como o enunciador se coloca em relação a essa ausência que pressupomos se tratar de imagens modernas e não tradicionais. Vejamos a canção “**Tantas Palavras**”:

Tantas palavras que eu conhecia/ só por ouvir falar, falar/ Tantas pala.....vras que ela gostava/ E repetia só por gostar/ Não tinham tradução, mas combinavam bem/ Toda sessão ela virava uma atriz/"Give me a kiss, darling", "Play it again"/ Trocamos confissões, sons/ No cinema, dublando as paixões/ Movendo as bocas com palavras ocas ou fora de si/ Minha boca sem que eu compreendesse/ Falou c'est fini, c'est fini/ Tantas palavras que eu conhecia/ E já não falo mais, jamais/ Quantas pala.....vras que ela adorava/ Saíram de cartaz/ Nós aprendemos palavras duras/Como dizer perdi, perdi/ Palavras tontas, nossas palavras/ Quem falou não está mais aqui (*“Tantas Palavras”, Chico Buarque e Dominginhos – 2001*)

Nesse caso, a mulher “moderna” é relacionada definitivamente à palavra e constrói para si uma imagem através do dito e do mostrado. É uma mulher que ensina, que aprende o novo (inglês, francês, etc.), que ouve e fala o que pensa. A imagem que aparece aqui confirma uma ausência física, mas confirma, também, uma presença no mundo “globalizado”, uma presença inconfundível, inesquecível. Assim como na apreensão do estereótipo da *forrozeira* aponta para o novo de forma ingênua, descompromissada, aqui, a mulher “moderna”, representa, materializa, por si mesma, o novo (o moderno). Na canção seguinte, “**Lisbela**”, vamos perceber o enunciador reconstruindo um cenário entre a ilusão (herança do cinema americano) e a realidade do Nordeste. Tendo a mulher como elemento de uma globalização, imersa numa outra realidade, o sujeito também se sente, aos poucos, imergindo nessa realidade, e a cenografia retomada agora é um complexo entre o novo e o antigo. O conflito se estabelece entre o sertão e a cidade, agora num misto desses valores (cf. “eu quero ser o Bruce Lee do Maranhão”).

Eu quero a cena de um artista de cinema/ Eu quero a cena onde eu possa brilhar/ Um brilho intenso, um desejo, eu quero um beijo/ Um beijo imenso, onde eu possa me afogar/ Eu quero ser o matador das cinco estrelas/ Eu quero ser o Bruce Lee do Maranhão/ A Patativa do Norte, eu quero a sorte/ Eu quero a sorte de um chofer de caminhão/ Pra me danar por essa estrada,

mundo afora, ir embora/ Sem sair do meu lugar/ Pra me danar, por essa estrada, mundo afora, ir/ embora/ Sem sair do meu lugar/ Ser o primeiro, ser o rei, eu quero um sonho/ Moça donzela, mulher dama, ilusão/ Na minha vida tudo vira brincadeira/ A matina e verdadeira, domingo e televisão/ Eu quero um beijo de cinema americano/ Fechar os olhos fugir do perigo/ Matar bandido, prender ladrão/ A minha vida vai virar novela/ Eu quero amor, eu quero amar/ Eu quero o amor de Lisbela/ Eu quero o mar e o sertão/ Eu quero amor, eu quero amar/ Eu quero o amor de Lisbela/ Eu quero o mar e o sertão (*“Lisbela”, José Almino/Caetano Veloso, 2002*)

A canção se materializa como cenas de um filme (realidade estrangeira) ou novela (realidade nacional). O sujeito faz referência em sua linguagem a essas duas realidades ainda numa espécie de sonho, preconizando não uma invasão do sertão pelas coisas da cidade, mas uma integração entre ambos.

É nessa integração que o sujeito insere a mulher como elemento unificador quando diz: “Eu quero amor, eu quero amar/ Eu quero o amor de Lisbela/ Eu quero o mar e o sertão/ Eu quero amor, eu quero amar/ Eu quero o amor de Lisbela/ Eu quero o mar e o sertão”. Aqui como na canção anterior, o sujeito demonstra um certo conhecimento da realidade moderna, expressando-se com termos de línguas estrangeiras ou fazendo referência à realidade do cinema e da televisão.

Notemos que são essas as artimanhas utilizadas por ele para se inserir num contexto moderno no sentido de buscar a interação com as novas formas de tecnologia, de comunicação. Definitivamente a imagem feminina carregada de estigma, de preconceito ou dicotomizada parece se dissolver em meio a essa parafernália moderna. O que notamos é que esse processo de imersão no moderno traz novos elementos que agem sobre esse sujeito, recontextualizando seus valores e proporcionando novas maneiras de ver a realidade em que a mulher está inserida. Dessa forma esta passa a ser também redefinida.

Mesmo firme em seus valores (embora recontextualizados), o sujeito já demonstra sua vontade de se expandir, de se integrar ao mundo moderno nas palavras: “Pra me danar por essa estrada, mundo afora, ir embora / Sem sair do meu lugar/ Pra me danar, por essa estrada, mundo afora, ir/ embora/ Sem sair do meu lugar”. Certamente nessa integração entre o mar e o sertão, a mulher será sua companheira.

a) As imagens da mulher “moderna” no trabalho

Certamente estamos aceitando que os sujeitos discursivos, dentro de um mesmo posicionamento, refletem em sua prática, em pequena escala, o mesmo *mecanismo polêmico* definido por Maingueneau (1997), isto é, o sujeito “constrói”, em um mesmo movimento, sua identidade e sua relação com os outros sujeitos discursivos os quais lhe permitem estabelecer-lhe. Contextualizando esse raciocínio a partir das canções de Dominginhos, apreendemos a recorrência de certos comportamentos da prática “tradicional” do posicionamento. Entretanto, outras estruturas aqui reelaboradas não podem ser interpretadas como ruptura, mas como marca própria do sujeito nesse representante. Dessa forma, são essas marcas que nos interessam, aprioristicamente. Vejamos como isso se dá em algumas relações estabelecidas entre mulher e trabalho nas canções “**A Costureira**” e “**Rala o Coco Lili**”.

Aprioristicamente, notemos que nos representantes anteriores não há nenhuma desvalorização do trabalho em si, mas de certo tipo de trabalho: o feminino extradoméstico. Este é apresentado como negativo pelo *forrozeiro*, que o desqualifica por representar ameaça de aproximação entre mulheres que trabalham fora e a imagem da prostituta ou *mulheres-da-vida*, imagem que se opõe à da *rainha-do-lar*. Ora essa identificação entre trabalho extradoméstico e prostituição parece ser própria da prática discursiva do sujeito, em Jackson do Pandeiro.

Entretanto, em Dominginhos, a relação da mulher com o trabalho se dá por outro viés sócio-cultural, embora o processo discursivo aconteça de forma captativa (imagem da mulher costureira). É a coadjuvância da estratégia metafórica que possibilita a emergência de aspectos “inovadores”. Por essa estratégia, não se separam realidade e ilusão, mas se estabelece a criação de uma imagem ambígua cuja figura, tradicionalmente emergente de um contexto sócio-cultural que a desvalorizava, é instituída, por um lado, sob uma perspectiva do real (trabalhando noite e dia e solitariamente); por outro, sob o ângulo do sonho, da ilusão (realizadora de sonho) numa imagem valorizada, mística, até (que “traça amor no ar”). Confirmemos na canção “**A Costureira**”⁶⁶ a seguir:

⁶⁶ Tarde, toda tarde vai fiando,/ A costureira no silêncio a costurar/ Noite no bordado, vem chegando em retalho,/ E põe suas estrelas no lugar/ Quanto mais a agulha vai brincando/ A costureira vai traçando amor no ar/ Leva esse vestido, que foi prometido,/ Pra quem de manhã vier buscar/ Moça, toda moça tá se vendo/ Nessa elegância no cabide a balançar/ Diga quanto custa, na cintura bem se ajusta,/ Que é pro meu rapaz se admirar/ Preço? Todo preço vai distando/ Não há dinheiro que me tire do lugar/ Diga, minha senhora, se por esse mundo afora/ Há mulher que possa lhe pagar?/ Tarde, toda tarde vai fiando/ A costureira no silêncio a costurar/Aquele vestido, pra ninguém será vendido/ Ficará pra sempre a lhe esperar. (“**A Costureira**”, Dominginhos e Maduka; 1979)

**Tarde, toda tarde vai fiando/ A costureira no silêncio a costurar/
Noite no bordado, vem chegando em retalho/ E põe suas estrelas
no lugar// Quanto mais a agulha vai brincando/ A costureira vai
traçando amor no ar/ Leva esse vestido, que foi prometido/ Pra
quem de manhã vier buscar(...)**(*“A Costureira”*, Dominginhos e Maduka-
1979)

Observemos que, enquanto o sujeito, em Jackson do Pandeiro, optou por relacionar o trabalho feminino a questões de moral sexual da mulher, possibilitando uma aproximação com a prostituta (o sujeito inclusive se mune de dois tipos de trabalho socialmente relacionados à disponibilidade sexual: empregada doméstica e secretária), aqui, o enunciador capta uma imagem bastante conhecida: a costureira. Essa imagem, apesar de ser estigmatizada, construída sob a perdição moral, a degradação e a prostituição, é recontextualizada numa perspectiva doméstica, já que o enunciador fala em “silêncio” e “noite”, indicativos de um trabalho exercido dentro do lar. Ou seja, o sujeito, em oposição ao que acontece na apreensão da mulher casada, em Jackson do Pandeiro, com a intenção de desvalorizá-la, mas por outros meios, não com a subversão de seus traços constitutivos, mas com sua inserção em cenografias valorizadas (o lar). Assim como aconteceu na apreensão da mulher casada, toma as relações de trabalho feminino fora de casa numa outra perspectiva.

A estratégia escolhida pelo sujeito é oposta à utilizada por ele na apreensão da mulher casada, em Jackson do Pandeiro, ou seja, naquela, o sujeito se utiliza de imagens desvalorizadas, subvertendo-as para valorizar imagens idealizadas (através da desconstrução). Aqui, o sujeito capta uma imagem estigmatizada e, associada à imagem da prostituta, desconstrói, ou seja, a “transforma” numa imagem valorizada. Essa estratégia já foi observada na apreensão da imagem da mulher-janeleira. Evidentemente, os dois processos se distinguem um pouco, entretanto é o sentido global que perpassa os dois momentos do sujeito que é recorrente: a inexistência de um juízo de valor (negativo) em ambas as canções. Tal como no estereótipo da moça da janela, a imagem da costureira é aqui tomada de forma quase mística, talvez uma idealização”, um misto de mulher-heroína que tem o poder de “traçar amor no ar”, convocando o traço da “insustentável leveza” dessa profissional. Percebemos a intenção de revalorização dessa categoria.

Na canção “**Rala o Coco Lili**”, podemos considerar a o caráter metadiscursivo que ela assume ao reportar-se ao subgênero musical do coco e se encontra reforçado no título da canção, sendo, a partir de então, transportado para o plano conteudístico da atividade exercida pela mulher.

**Rala o coco Lili/Com bagaço e joga lá / Eu estou com meu amor/
Eu não, que não vou lá/ (...)**

O enunciador, novamente, toma a canção como espaço de ambigüidades, provoca interação entre divesras dimensões num mesmo movimento, ou seja, capta (no âmbito da estrofes) elementos recorrentes “tradicionais”: descrição física da mulher (olhos negros, sorriso), nominalização da mulher “Lili, retomada de cena validada (convite para fugir), estruturas que garantem a inserção do sujeito num percurso discursivo já existente. Acrescentemos que, com relação a outros aspectos, temos atitudes “inovadoras” dele com a apreensão de um trabalho não estereotípico das mulheres sertanejas (ralar coco, mais comum na região litorânea ou zona da mata e agreste) e a substituição da autorização do pai pela da mãe. São temas desse sujeito o uso do termo menina e a ressignificação da inserção da mãe como elemento autorizador e postura romântica do sujeito (“Quero ter uma certeza/ do que você tá sentindo”).

**(...) Menina dos olhos negros/ Que olhou pra mim sorrindo/
Quero ter uma certeza/ Do que você está sentindo/ (...)**

Atentemos para a forma como o sujeito interrelaciona todos esses elementos numa atitude mesmo de recontextualização do trabalho feminino, tomado em suas múltiplas variedades. Vejamos, por exemplo, a retomada de uma cena em que o enunciador rompe com a imagem angelical da *menina-moça* e aparece com uma Maria Madalena. Consideramos isso bastante sugestivo, levando-se em conta, evidentemente, o fato de estarmos analisando um estereótipo dominguiniano “moderno, em sua relação com o trabalho. Cabe mencionarmos, de imediato, a intertextualidade entre essa canção e as cantilenas.

**(...) Do talo nasce o botão/ Do botão vem a açucena/ Minha mãe
me case logo/ Com Maria Madalena// Rala o coco Lili/ Com
bagaço e joga lá/ Eu estou com meu amor/ Eu não, que não vou lá
//Menina se quer ir vamos/ Nós passamos lá no rio/ Da bainha
faço um remo/ Com o facão faço um navio// Rala o coco Lili/ Com
bagaço e joga lá/ Eu estou com meu amor/ Eu não, que não vou lá
(“Rala o Coco Lili”, Dominginhos, 1964)**

Todas essas atitudes do sujeito não desqualificam esses tipos de trabalho feminino, mostrando que há uma atitude reflexiva em relação ao trabalho feminino fora de casa e que, diante de uma situação que não se enquadra em suas idéias, o *forrozeiro* se mostra bastante reticente com o trabalho feminino. Isso faz sentido quando lembramos que o sujeito *forrozeiro* não toma o Nordeste em sua multiplicidade geográfica, mas o recorta em Sertão.

No capítulo sobre a metodologia, fizemos um comentário sobre se considerar a possibilidade de um diálogo entre o autor empírico e o sujeito discursivo. Nesse momento da análise, consideramos propício retomar esse comentário, que de forma alguma será esplanado exaustivamente, mas apenas considerado em suas linhas mais gerais, uma vez que cremos que desse possível diálogo possam surgir indícios significativos sobre o sujeito *forrozeiro*.

Primeiro, retomemos Costa (2001), quando este diz que os gestos de auto-definição dos sujeitos envolvidos na instituição de um posicionamento “não podem ser entendidos como um enquadramento de uma vez por todas”. Desse modo, a relação de parceria na composição de algumas canções de nosso *corpus* apresenta sentidos que não podem ser desprezados. Vejamos o caso de Luiz Gonzaga que, no início de sua carreira, não prosperou uma parceria com Manuelzinho Araújo, pernambucano, embolador, de certa forma cômico até, num momento de transição da carreira daquele artista cuja expectativa era mostrar as coisas do Nordeste em meio a um cenário cultural afeito aos ritmos estrangeiros, como a polca, a valsa, a mazurca, entre outros. Naquele momento foi sua parceria com Miguel Lima mais proveitosa. Este, segundo o próprio Luiz, era muito “caititu”, enquanto aquele “queria botar ritmo de embolada em tudo”. A parceria de Luiz Gonzaga com Miguel Lima rendeu várias composições de sucesso no início de sua carreira como cantor (cf. “**Chamego da Guiomar**”, “**Dança Mariquinha**”, “**Cortando o Pano**”, entre outras).

Ainda sua parceria com o cearense Lauro Maia não foi das melhores. Este, mais compositor (arranjador e pianista) do que letrista, era muito boêmio e não gostava de compromisso a longo prazo. Fato assim não se repetiu em sua parceria com Humberto Teixeira, considerado pelo artista como “cearense da gema” em cujo primeiro encontro surgiu a letra da canção “**No Meu Pé de Serra**”. Sua parceria com este foi tão produtiva quanto com José Dantas, “um autêntico sertanejo”, apesar de estudar por vários anos na cidade (DREYFUS, 1996).

Quando pensamos em algumas parcerias de Jackson do Pandeiro, podemos exemplificar um caso prototípico: sua parceria com José Bezerra da Silva, pernambucano empurrado para o centro do morro do Cantagalo, olho do samba, que mistura coco nordestino com o gingado do samba carioca. José Bezerra foi depois rebatizado de Bezerra da Silva e gravou mais de 12 milhões de cópias anos depois. Pensamos ainda em Antônio Barros, que, no início de sua carreira como compositor, chegara à tentativa frustrada de repassar uma de suas composições para o rei do baião. Essa frustração não se repetiu com o rei do ritmo. Notemos que as grandes influências de Jackson foram autores de músicas folclóricas, cocos,

toadas, maracatus e emboladas, como Benigno de Carvalho e Manuelzinho de Araújo. Este último, como vimos, vindo de uma improdutiva parceria com o rei do baião, por sua tendência embolística.

Por isso, mais do que um rótulo, um posicionamento é um momento historicamente datado. Desse modo, entendemos que a opção de Dominginhos em suas parcerias com *arqueenunciadores* de outros posicionamentos (como Djavan e Chico Buarque (MPB) e Gilberto Gil (Tropicalismo) torna-se possível pela integração destes aos cânones do posicionamento dos *forrozeiros*, embora elementos desses parceiros sejam integrados aos *forrozeiros*. O mesmo se pode dizer da gravação de “**Lisbela**”, de Caetano Veloso. Estamos pensando ainda na canção “**Quando Chega o Verão**”, de Dominginhos e Abel Silva. Este, compositor carioca, provavelmente nunca tenha vivido a realidade nordestina. Este fato, porém, não invalida nossa atitude de encontrar nela uma leitura como a que fizemos, visto que o próprio Dominginhos acrescenta-lhe, por sua vez, elementos inerentes ao posicionamento dos *forrozeiros*. Do mesmo modo Klécio Caldas e Armando Cavalcante, que “não tinham a mínima experiência de vida rural”, mas a inspiração veio a partir da adequação à “trilogia do campo: o boi, os filhos e a mulher” (DREYFUS, op. cit.). O mesmo se pode considerar na canção “**Paraíba**”, originariamente composta para homenagear o estado da Paraíba e que aqui nos serviu muito bem para a apreensão de estereótipos femininos.

Podemos hipotetizar que as parcerias (ou elementos advindos de forças centrífugas) marcam certas posições subjetivas dentro de um posicionamento(?). Teremos elementos para considerar que as parcerias de Dominginhos com Anastácia e Guadalupe referenciam uma dimensão mais tradicional deste, enquanto suas parcerias com aqueles autores urbanos lhe conferem uma dimensão mais moderna?

3.2 O “investimento” topográfico e a “construção” do feminino.

De acordo com Maingueneau (1997), “*no quadro do gênero de discurso encontra-se, pois, uma questão geral, a da autoridade relacionada a uma enunciação*”. É essa autoridade que confere eficácia e, conseqüentemente, o reconhecimento por parte dos co-enunciadores. Por isso entendemos que os elementos estereotípicos em conjunto com elementos cenográficos (topografia) corroboram para a eficácia do discurso *forrozeiro*. Ainda, neste capítulo, estaremos, sempre que possível, agregando elementos lingüísticos (adjetivos e alguns sufixos) à análise, no sentido mesmo de orientar a compreensão num movimento circular em que todos os elementos, ao se instituírem, estejam instituindo o outro. Ora, este

posicionamento é identificado ao agrupamento em torno de gêneros musicais, mas para nosso propósito em apreender as imagens femininas nele, as questões relativas aos gêneros musicais (COSTA, 2001) pouco nos acrescentariam.

Ademais, entendemos que o sujeito *forrozeiro* tem um “*propósito*” e que as estratégias lançadas por ele estão relacionadas a um quadro de coerções, ou “normas” e “regras” que “*asseguram estabilidade e previsibilidade dos comportamentos*” (CHARAUDEAU, 2006). Para nós, as estratégias discursivas se desenvolvem em torno do propósito de “criar” um sentimento de tradição ou um complexo de comportamentos (crenças, manifestações artístico-culturais, enfim, uma cultura perpassada, inclusive, pelo resgate tradicional) entre os migrantes espalhados por vários lugares (especialmente Rio de Janeiro e São Paulo) e mostrar essa mesma cultura àqueles que não a conhecem.

Diante disso, o *forrozeiro* lança mão, além do investimento estereotípico de apreensão das imagens femininas, também de elementos topográficos como complementação que lhe permite asseverar indubitavelmente a autoridade sobre as imagens “criadas” por ele, em última instância, ao “seu” universo de sentido.

Dessa forma, os elementos da topografia (como em nossa hipótese) são constitutivos diretamente da identidade dos estereótipos e indiretamente da identidade do posicionamento. Para comprovação do que dissemos, assumimos a existência de um investimento topográfico (MENDES, 2007). Essa autora constatou, ao analisar o posicionamento *Pessoal do Ceará*⁶⁷, que há um destaque considerável para o componente topográfico⁶⁸ no investimento cenográfico na descrição de posicionamentos discursivos regionais no discurso *literomusical* brasileiro.

Ainda de acordo com a autora, o enunciador (naquele posicionamento) demonstra uma identidade com seu lugar de origem por meio da referência às paisagens (cearense/nordestinas). Considerando a importância de uma tradição relacionada à região, para o investimento dos *forrozeiros*, em nosso trabalho, tomamos o investimento topográfico como complemento para autorizar as imagens femininas, identificando-as, de diversas maneiras, a seu lugar de origem, ou seja, ao Sertão nordestino. Desse modo, os estereótipos valorizados/idealizados são tributários de contextos geográficos próprios do sertão, ao mesmo

⁶⁷ MENDES, Maria das Dores Nogueira. A construção identitária do Nordeste pelas topografias das canções do “Pessoal do Ceará”. Fortaleza: Programa de Pós-graduação em lingüística da UFC, Dissertação de Mestrado, 2007.

⁶⁸ Nesse componente os posicionamentos investem frequentemente em elementos lingüísticos (embreantes espaciais, nomes próprios de lugares, descrições definidas, etc.) para compor topografias discursivas regionais.

tempo em que os estereótipos desvalorizados/modernos instalam uma relação de simbiose entre as imagens e o contexto social dos centros urbanos.

Vejam os alguns elementos que realcionam geografia sertaneja e estereótipos femininos. Em Luiz Gonzaga, a descrição da paisagem sertaneja (reverenciando o trabalho do vaqueiro, valorizado e enaltecido a partir da comparação feita pelo sujeito entre os “afazeres” de sua mulher e os da mulher do patrão), além de deixar clara a predileção pelas coisas do sertão, aclara também uma hierarquia que estabelece assimetria entre lugares sociais e simetria entre esses lugares e trabalhos considerados próprios deles. As duas canções emblemáticas em que o sujeito elabora essas questões são “**Boiadeiro**” e “**A Mulher do Meu Patrão**”.

Na primeira, o enunciador descreve uma das ocupações possíveis (trabalho) do homem sertanejo: a lida com o gado (levando-o de um lugar para outro), saindo de manhãzinha e retornando de tardezinha. Essa rotina é pressuposta, alusivamente, e adaptada em “**Asa Branca**” e “**A Volta da Asa Branca**”.

A partir disso, as imagens da mulher casada valorizada/idealizada são descritas, na canção “**A Mulher do Meu Patrão**”, plenamente de acordo com a geografia sertaneja, valorizando as atividades domésticas daquela região. Esse processo de descrição se inicia desvalorizando (“*Eu tenho pena da mulher do meu patrão (...)*”) o enunciador e o comportamento adotado pelas mulheres ricas (que em última instância, são valores da “civilização” moderna); ele é apenas sugerido, em oposição ao comportamento (trabalho) de sua mulher fartamente exemplificado. Para o *forrozeiro*, a imagem da mulher casada é descrita, primordialmente, a partir de suas responsabilidades com “as panelas” e “o pilão” (*dona-de-casa*). São as suas qualidades na cozinha do sertão que a qualificam acima de qualquer coisa. Notemos que o sujeito, em certas canções, procura intensificar mais o sentido valorativo da relação *dona-de-casa* e aspectos geográficos sertanejos, envolvendo outras mulheres em situações antagônicas àquele cenário, como percebemos na cenografia da canção “**Cremilda**”, em que a “mordomia” (casa /empregada) pressupõe a inserção daquela mulher num cenário modernizado, ou na canção “**Falsa Patroa**”, na qual a suposta ausência da *dona-de-casa* favorece a existência de uma empregada doméstica naquele lar.

Outro aspecto que estabelece a relação dessa imagem de mulher casada com o Sertão são suas habilidades para a maternidade, o que pressupõe não somente ter filhos, mas cuidar deles. São as habilidades de mãe que são enaltecidas (Vejam que entre essas habilidades estão a resistência e a coragem da mulher para dar a luz em casa, predisposta a

toda sorte de riscos para a saúde, visto que os partos eram feitos, na sua grande maioria, por parteiras (cf. “**Samarica Parteira**”). Por isso, a estratégia do sujeito em instituir uma *mãe-médica* tem a função, entre outras coisas, de retomar alusivamente nessa imagem a figura mítica (e mística) da curandeira, da rezadeira, da benzedeira e da parteira, verdadeiras “médicas” dos pobres, merecedoras de grande estima e respeito do povo do sertão, e a importância dessas mulheres naquele lugar.

Como estamos considerando que o *forrozeiro* pensa o sertão em termos de recorte, devemos aceitar que essas imagens valorizadas são “idealizadas” em termos de recorte também (vejamos a estratégia de apagamento das multiplicidades femininas no próprio sertão). Desse modo, as habilidades da *mãe-de-família* devem contemplar a falta dos médicos que não alcançavam as longínquas casas dos moradores sertanejos. Ora, sabemos que, desde nosso distante passado colonial, a relação entre a ciência da medicina e o saber informal das mulheres, com relação ao conhecimento de como tratar do próprio corpo, transmitido de mãe para filha, deu-se de forma polêmica. Entretanto, as mulheres detentoras de um saber autêntico sobre doenças tomaram a frente nos tratamentos capazes de retirar suas famílias das mãos de uma medicina que não se mostrava competente para curar mazelas e doenças de qualquer tipo. Somemos a isso a extensão territorial, a falta da lucratividade da profissão de médico, a precária fiscalização do exercício profissional e do comércio de drogas medicinais (BASSANESI, 1997).

Evidentemente, a imagem da *mãe-de-família/dona-de-casa* condensa, além desse passado importante, o cuidado e o zelo da “*sagrada missão feminina*”, da qual dependia a continuidade da família e o futuro da nação. Como é o sujeito que declara “*Vivo com minha nega num ranchinho que eu fiz/ Não reclama, não se queixa e se acha bem feliz.*”, consideramos interessante retomar as palavras do “*Jornal das Moças*”, 12 de junho de 1958, transcritas no texto da autora supracitada, que diz: “*uma mulher casada, com filhos não tem o ‘direito de escolher’, pertence aos filhos, sendo suas obrigações intransferíveis (...)*”.

Para concluir, o enunciador ainda menciona uma série de trabalhos ou atividades não exclusivas a essa dupla função, mas relacionadas a elas, uma vez que fazem parte da extensão das casas sertanejas cuidar de animais “domésticos”, como porco, galinha, cabra e bode e cortar lenha etc. Vejamos que o enunciador descreve, uma a uma, todas as atividades concernentes à área que circunda uma casa de moradores de fazenda (a descrição passa a ser um modo próprio desse sujeito). Notemos que a “construção” desses estereótipos, num primeiro momento, no posicionamento, leva em consideração o trabalho próprio do sertão, da

caatinga. Dessa forma, trabalhos relacionados às especificidades do fenômeno da “seca” (p.ex. pegar água distante da morada) têm importância crucial.

Ora, o conhecimento e a aceitação dessas especificidades geográficas são elementos importantes quando pensamos que as qualidades da fortaleza e da resistência relacionadas aos aspectos geográficos da região, na canção “**Paraíba**”, são suficientes para afastar a mulher de uma imagem masculinizada. São a resistência e a aceitação da “aridez” e da “indocilidade” da terra, características tributárias da seca, que a valorizam diante do aspecto viril desvalorizado do estereótipo da *mulher-macho*. Essas mesmas bravura e resistência femininas são enaltecidas em “**Asa Branca**” e “**A Volta da Asa Branca**”, porém de maneira eufemizada.

A mulher casada valorizada/idealizada tem na relação aspectos regionais/valor positivo, fundamentos para sua feminilidade. Notemos com isso que, em Jackson do Pandeiro, imagens valorizadas (idealizadas) “aparecem” implicitamente em oposição aos estereótipos desvalorizados. Desse modo, aquelas imagens têm seus traços femininos reforçados em oposição às características destes: o amor à rua e ao forró, o cultivo da força e da violência etc. Acrescentemos que a briga exercita de modo violento, mas também lúdico, a virilidade dos machos. Desse modo, “*o forró é lugar onde os homens fruem a presença das mulheres e exrcem (por meio das brigas) ostensivamente sua própria masculinidade*”, conforme Matos (2008). Ora, a partir disso, as brigas têm um componente erótico-sensual de atração das mulheres, por isso são negadas a estas sob pena de perda da feminilidade. Vejamos o caso da canção “**A Mulher do Aniba**”, cujo processo de deslocamento da força e resistência para aspectos femininos (o que se reforça na canção “**Paraíba**”) se opõe ao que acontece na canção “**Proibido no Forró**”.

É pelo viés da identificação de traços caracterizadores dos estereótipos da *mulher-liberal* e da *mulher-sedutora* à sociedade moderna que o enunciador desqualifica essas imagens. Notemos que no estereótipo da *mulher-liberal*, a livre escolha, sinalizando uma possível autonomia, é estritamente rejeitada. Essa liberdade de escolha fere os princípios fundantes da mulher valorizada: submissão e passividade.

Devemos destacar, entretanto, que o posicionamento dos *forrozeiros* pensa as imagens femininas sob o prisma da inserção deste no espaço urbano, instituindo, assim, uma visão do sertão em termos de recorte. Noutras palavras, as imagens valorizadas/idealizadas são “construídas” numa relação de simbiose com aspectos geográficos do sertão nordestino observado à distância. Por esse viés, o sujeito, distanciado do seu “objeto analítico” procura

captá-lo para o olhar de seus conterrâneos dispersos ou descrevê-lo para outros olhares não afeitos ao sertão. Notemos ainda que o *forrozeiro* não pensa o Nordeste em suas várias realidades, instituindo uma identificação com um lugar constitutivamente plural. Por isso, sua prática discursiva descreve um sertanejo “nordestino idealizado”, por se referir a um espaço também idealizado.

Por outro lado, devemos situar a prática discursiva literomusical do *forrozeiro* num contexto sócio-discursivo que supera as conhecidas homogeneizações criadas por outros discursos (literatura, propaganda turismo etc.). Por isso, embora o sujeito se esforce para apagar as multiplicidades, o fato mesmo de usar estereótipos “próprios” da “civilização” moderna como meio de valorização de imagens “tradicionais” já sinaliza para o conhecimento e a percepção do múltiplo.

Outro lado da construção dos estereótipos “criados” pelo sujeito é contemplado na descrição da mulher solteira pretendida para o casamento. As características marcantes dessa imagem são virgindade (condensando outros traços: pureza, inocência sexual etc.), passividade (que não se confunde com inércia ou ociosidade) e submissão. O traço da virgindade, entendamos, não se pode restringir propriamente a características geográficas do sertão, mas a um “*universo cuja ordem e diferenças sexuais permanecem imersas no conjunto das oposições que organizam todo o cosmos*” (BOURDIEU, 2007). Entretanto, a passividade, como já dito, não se confunde com uma atitude de inércia ou ociosidade, porque a própria condição da mulher casada assim não o permite, mas, possivelmente, com resignação diante das condições naturais (seca) causadoras da migração masculina. (Notemos que a migração feminina é considerada negativa para o sujeito; vejamos “**Tertulina**”). Em contrapartida, a mulher que fica é elogiada cf. “**Paraíba**”. A submissão se refere a uma aceitação dos lugares sociais.

Aspectos da geografia são, ainda, geradores de uma condição, por excelência, da mulher solteira: a solteirice. Esta situação tem grande probabilidade de se definir em função de características próprias do sertão: a estiagem (seca) ou o verão e a migração dos homens afastados por causas naturais geográficas. Notemos que quase a totalidade das canções que define o perfil da mulher solteira valorizada é estruturada em função da distância (Ver “**Asa Branca**”, “**A Volta da Asa Branca**”, “**Rosinha**”, “**Rosa do Mearim**” e “**Creuza Morena**”). Essa mesma idéia ainda participa de algumas canções sobre a mulher casada: “**Légua Tirana**” e “**Saldade de Helena**”.

Durante os períodos de seca, que poderiam se estender por dois anos ou mais, arruinavam-se as plantações, dizimava-se o gado e afujentavam-se os homens para o litoral ou para outras cidades. Ora, a virgindade ou a honestidade feminina (principalmente da mulher solteira) recebiam proeminência como traços característicos essencialmente pelo fato de as mulheres restarem às “tentações” e galanteios dos homens que ficavam. Evidentemente, por esse mesmo contexto, podemos, ainda, compreender a existência de outras imagens femininas consideradas negativas: as *namoradeiras* (cf. “**Maria do Angar**”, “**Madalena**”, “**Tertulina**” e “**Rosa**”). O sujeito constrói o estereótipo da *namoradeira* relacionando comportamentos e idéias femininos a valores tipicamente emergentes do contexto social moderno: liberdade e autonomia sexual, primordialmente. Ora, apaga, em sua prática, essa questão da migração masculina como um possível fator desencadeador da atitude “namoradeira” de algumas. No entanto, não apaga as condições reais do problema. Notemos que em outros momentos (ou outro representante: Dominginhos), o sujeito não consegue sustentar esse apagamento (e suas conseqüências) e acaba por apreender também o sofrimento feminino (ver: “**Quando Chega o Verão**”).

Na intenção de criar uma possibilidade concreta de identidade com lugares ou a região de origem do *forrozeiro*, no que concerne à construção/apreensão das imagens femininas, o enunciador define algumas imagens a partir de elementos subtraídos das paisagens sertanejas. A mulher valorizada/idealizada, de um modo geral, é identificada a elementos dessa região. Vejamos, por exemplo, que o corpo feminino no estereótipo da *menina-moça* (virgem) é constantemente equiparado ao cheiro da flôr em botão, à florzinha de muçambê (branca e delicada), à flor de quixabeira, enfim, “*a linda flor do meu sertão pernambucano*”.

É comum também identificar partes do corpo feminino à paisagem, p.ex., em “**Asa Branca**”, o verde dos olhos de Rosinha é espalhado na plantação numa alusão ao inverno. Ainda outros elementos da região são retomados, numa atitude semiótica, para a construção das imagens valorizadas/idealizadas, como comparar o corpo da mulher à forma de um pilão (utensílio bastante utilizado no sertão para pilar, triturar, socar etc.), em “**Cintura Fina**”; o suor da *forrozeira* ao tempero, em “**Vem Morena**”; a resistência da mulher à solidez do pau pereira, em “**Paraíba**”, ou ao bodoque (pela capacidade de suportar uma força exterior e não se romper). Todos elementos bem conhecidos do sertanejo.

Na canção “**Xote das Meninas**”, o enunciador compara a mulher (menina) em seu estado “bruto” instintivo ao mandacaru “fulorando” na seca. Com essa atitude, ele promove a

imbricação entre aspectos românticos da mulher valorizada/idealizada, representados pelo “florecer na seca”, e o fenômeno arrasador e destrutivo da seca; e abre um precedente para a definição da mulher valorizada/idealizada a partir do pólo da *mulher-honesta*, como um misto de anjo/demônio, ou, nas palavras do enunciador, “florzinha de muçambê” em meio ao sertão encandesciente (cf. “*O sertão vai pegar fogo morena/ quando eu casar com você*” em “**Creuza Morena**”). É a partir disso que entendemos a apreensão das imagens da mulher casada, no sujeito dominguiniano, perpassada pela égide do erótico-sensual (“**Sorriso Cativante**”, “**Zé do Rock**”). Ademais, abre-se um precedente, inclusive, para compreendermos sua formação a partir da condição de “viajante”⁶⁹ do sertanejo sempre relacionada às condições sócio-geográficas da região. Quanto mais tempo os homens se mantinham afastados de suas mulheres, mais aumentava a saudade e seu retorno era acompanhado de grande paixão, por isso os aspectos erótico-sensuais são salientes. Vejamos que em Dominginhos as canções sobre a mulher casada são predominantemente descritas a partir do retorno do amado.

Essa aparente ambigüidade da mulher valorizada/idealizada (solteira/casada) se sustenta se pensarmos a mulher como um ser não-uno, mas complexo. Se por um lado o sujeito idealiza a mulher pela delicadeza, pequenez (inclusive da mulher casada cf. Rosinha em “**Boiadeiro**”), fortaleza e coragem dessa mulher (vejamos “**A Mulher do meu Patrão**”), essa idealização se abre também para sua sexualidade.

A partir disso, fica fácil entendermos porque a imagem da mulher solteira valorizada se abre em direção aos aspectos erótico-sensualizantes, indomados, aqui, identificados ao “fogo”, transferidos para depois do casamento. Para ilustrarmos um dos modos privilegiados com que o sujeito discursivo do posicionamento dos *forrozeiros* dispõe do signo “fogo” para construir um sentido que aproxima aspectos sensuais femininos e aspectos topográficos da região, evocamos a cenografia criada pelo enunciador de “**Asa Branca**”, em que ele retoma o tema da seca, não mencionada diretamente, a partir da metáfora do “fogo”, da “terra ardendo”. Os termos “brazeiro” e “fornalha” acentuam mais a situação de desequilíbrio, cuja origem o enunciador desconhece e teme. Ora, a “seca” é a estação das forças desconhecidas que tudo transforma, desestrutura, desestabiliza. É a estação

⁶⁹ De acordo com Queiroz (1991), as ocupações possíveis para os homens do sertão eram ligadas ao gado: vaqueiros correndo a cavalo atrás de reses; carreiros conduzindo pelas caatingas duas ou três juntas de boi; tangeiros tocando as manadas pelos caminhos; almocreves guiando a longa fila de burros carregados de mercadorias. Todas essas profissões, segundo a autora, definiam também existências em que a circulação nos grandes espaços era habitual. Realmente, o Sertão sempre foi habitado por uma população acostumada às viagens e aos deslocamentos frequentes e periódicos. Note-se, ainda, que enquanto sanfoneiro, o forrozeiro também se ausenta para viagens pelo Sertão, animando festas as mais variadas possíveis.

indomada, ameaçadora e construída em oposição ao inverno ou estação chuvosa do equilíbrio, da tranquilidade e da paz. Por esse viés, a imagem da mulher *forrozeira* é construída sob o signo do “quente” (cf. “**Zé do Rock**” e “**Severina**”), do “sangue em alvoroço”, do “suor salgado”, na canção “**Vem Morena**”, e prossegue no “arrepio” da paixão e do calor do corpo moreno “feito para os caprichos do amor”, desencadeando uma situação semelhante à descrita em “**Asa Branca**”, na qual o que enfatizamos são as forças desconhecidas da paixão, do desejo, enfim, da sedução. É basicamente essa aproximação que fizemos. Por outro lado há uma aproximação também do signo do “fogo” com a habilitação da mulher (e do homem) para dançar (ou pra exercer suas habilidades *forrozeiras* literalmente) quando o sujeito evoca em “**Sebastiana**” essas habilidades na gafeira considerada um ambiente “quente”.

É, particularmente, instigante a compreensão da imagem da *mulher-macho*, pois o enunciador joga, simultaneamente, com elementos dos dois “mundos” (tradicional/moderno) para “construir” a mulher a partir da naturalização de características masculinas. Ora, como já mostramos, anteriormente, o Nordeste apresenta uma multiplicidade não só climática (Zona da Mata, Agreste, Sertão), mas também humana. No que se refere ao Sertão propriamente, Falci (1997) diz que havia uma diversidade de “*mulheres ricas, pobres; cultas ou analfabetas; mulheres livres ou escravas*”. Nessa diversidade, para o *forrozeiro*, a mulher sertaneja poderia e deveria desenvolver coragem, valentia, resistência (atributos masculino), conforme a situação, mas permanecer submissa e passiva. Dessa forma, a construção de uma suposta masculinidade para a *mulher-macho* parece estar relacionada à construção essencialista do gênero masculino e a uma possível preservação desse gênero em detrimento de sua afetação com características femininas.

A diversidade entre as mulheres nordestinas hierarquizava-se da seguinte maneira: a senhora, dama ou, apenas, dona (primeira categoria), seguida pela cunhã ou “pipira” ou, ainda, roceira e, finalmente, escravas e negras (FALCI, op.cit.). Os traços da mulher de elite são bem conhecidos: esguias ou gordas estavam sempre sentadas e rodeadas de filhos. Cabelos crespos e lábios grossos, tez levemente amorenada, nariz regular, fronte elevada e pescoço fino, elas lembravam as origens européias. Apesar da beleza, são lembradas, principalmente na literatura escrita por viajantes estrangeiros, por certa preguiça. As mulheres ricas do sertão não costumavam usar jóias, mas as possuíam. Entretanto, como essas mulheres costumavam assumir muitas responsabilidades com as fazendas, desenvolviam um semblante forte e sério. Eram de fisionomia austera, de comendo, sem nenhum sorriso ou alegria nos

lábios e rosto. Possuam a segurança de quem sabe o que é e o que pode ser, o que faz e o que pode fazer. Enfim, tudo de acordo com o esperado dessa categoria de mulher.

A partir disso, entendemos que a construção da *mulher-macho* se relaciona mais, propriamente, a uma geografia humana do que física (apesar de que a geografia humana passa a ser tributária da física) e retém altivez, seriedade e segurança, aspectos cultivados por mulheres que tiveram seu comportamento como referência para uma época e um lugar. Obviamente, estamos nos referindo às mulheres ricas, de elite (ora, a *mulher-macho* oscila entre a mulher pobre e a mulher de elite; vejamos “**Proibido no Forró**” e “**A Mulher que Virou Homem**”) e não àquelas referenciadas pelo estereótipo da *mulher-nervosa*, mas aquelas fazendeiras que precisavam manter sua postura austera e severa e que influenciaram as mulheres sertanejas de um modo geral. Certamente, o *forrozeiro* não admite muita (ou nenhuma) aproximação com a riqueza e a ostentação por serem valores de uma outra “civilização”. Ademais, essa segurança de quem sabe o que quer da *mulher-macho* transcende os limites impostos por esse sujeito. Aproximá-las ao masculino consiste numa estratégia de desvalorização. Enfrentar o homem, encarando-o no olho, é atitude que ultrapassa os limites da “autonomia” da sertaneja.

Por outro lado, estamos falando de mulheres corajosas e autônomas que estão inseridas no sertão, certamente, tendo seu comportamento estereotipado masculino classificado como negativo. Dessa forma, tende a potencializá-lo e a ser, por isso, cada vez mais discriminada, apontada na rua (cf. “**A Mulher que Virou Homem**”). Nesse caso, o estereótipo pode ser tributário de aspectos geográficos quando a mulher tem que aprender a brigar e a manusear armas masculinas (pau, cipó, cacete etc). Em bom momento lembramos as palavras de Falci (idem), “*Não importa a categoria social: o feminino ultrapassa a barreira das classes. Ao nascerem, são chamadas ‘minimu fêmea’. A elas certos comportamentos, posturas, atitudes e até pensamentos foram impostos, mas viveram a seu tempo e o carregaram dentro delas*”.

Mais do que ultrapassar as barreiras das classes, o feminino ultrapassa as barreiras dos preconceitos e comportamentos que influenciaram os limites das marcas identitárias do posicionamento dos *forrozeiros*. Por isso entendemos que parte da rejeição do comportamento da *mulher-macho* é devido ao “projeto” discursivo do sujeito, mas também a um “projeto” masculino que tende a desvalorizar comportamentos femininos que não se “encaixam” e se enformam em seus princípios. Considerar atitude ativa e severa da mulher, simplesmente, ao que de masculino ela possui, é reduzi-la e enquadrá-la numa dicotomia macho-fêmea que não

se justifica. Ora, até mesmo no cangaço as mulheres mantiveram sua “feminilidade” e foram tratadas com carinho. Bastante para isso considerarmos o apelido carinhoso com que Lampião se referia à Maria Bonita: “santinha”. As mulheres do cangaço tiveram filhos e, na maioria das vezes, foram fiéis e devotadas (QUEIROZ, 1991).

As imagens da mulher *moderna* não tomam aspectos geográficos do sertão como referência explícita, mas valores e idéias que se sobressaíram na sociedade moderna e que, por isso, têm a função de desautorizá-las. Vejamos que os estereótipos *modernos* são, em sua versão “tradicional”, construídos numa aproximação com a imagem da prostituta, cujo traço marcante é a satisfação sexual relacionada aos bens materiais (casa mobiliada, empregada, carro). Notemos, porém, que essa aproximação apenas mascara o traço essencial da mulher *moderna*: a autonomia. Segundo Álvares (2003), a autonomia é considerada faculdade essencial para a emancipação feminina para várias feministas de cunho socialista, como Clara Zetkin, Flora Tristan e Alexandra Kollontai, entre outras. Os comportamentos das mulheres *modernas* se estabelecem em função de uma “troca”, de um interesse (sexo x dinheiro cf. “**Cremilda**”) cujo sentido negativo é tão forte que até mesmo o interesse masculino é tomado para desconstruir a imagem feminina. Ambas as imagens do interesse materializam negativamente o comportamento da mulher contraposto na canção “**Xanduzinha**”.

No estereótipo da *interesseira*, essencialmente, na canção “**Cremilda**”, não obstante a prevalência do amor intermediado pelo interesse, é a autonomia que parece sobressair-se. Ora, a situação em que a mulher se assume na posição de a “outra” somente pode acontecer tendo essa mulher certa consciência de si e de sua época. Regalias como “casa mobiliada”, “empregada” e “carro”, recebidos de um homem, são próprios das cidades e não de sertão. É nas canções que materializam a *interesseira* que se estabelece um domínio corporal e psicológico feminino do “bom viver”, da vida “folgada” sem muitos “atrapalhos”.

Mendes (2007) fala da imbricação entre imagens do enunciador e topografias que estabelecem seu lugar de origem. Ora, como estamos entendendo as imagens femininas, de um modo geral, como extensão/projeção do enunciador, evidentemente, os comportamentos urbanos femininos são tomados, aqui, como inferências a comportamentos de um sujeito em franco processo de modernização. Notemos que algumas imagens “autônomas” são inseridas em situações típicas urbanas, além de retomarem profissões próprias daquele contexto, também outras profissões relacionadas a elas (em “**Falsa Patroa**”, o enunciador, captativamente, traz à tona a cena de sua retenção, a figura do delegado e a movimentação em

uma delegacia, sendo que, em suas explicações ao delegado, retoma uma cena enunciativa no apartamento.)

Sabemos que as imagens *modernas*, tal como são apreendidas em Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, são também “construções” do sujeito, por isso apresentam, deliberadamente, estratégias de desvalorização (críticas à autonomia feminina, aproximação com as imagens da prostituta ou da *mulher-macho*) sem, no entanto, representarem uma imagem fantástica (vejamos estereótipo da *mulher-fatal*). Por isso, podemos ler nas entrelinhas a autonomia como signo de liberdade sexual, mas também de gosto pela aprendizagem de novos comportamentos (a *mulher-fatal* chega mesmo a desenvolver um ritual de sedução), pelo dinheiro, pela riqueza, pelos deleites “mundanos” de um modo geral. É esse gosto que orienta a *moderna* a desenvolver suas habilidades com a palavra (“**Falsa Patroa**”), com gestos e usos do corpo (“**Secretário do Diabo**”). Essas imagens nos dão informações concretas sobre a prática do “cuidar de si”, das diversas maneiras de como o indivíduo (mulher) se decifra para se conhecer como sujeito. Notamos, ainda, a “consciência” do uso do próprio corpo, redefinindo conquistas sociais, inclusive, amorosas.

A consciência de si pela consciência da sedução, da sexualidade (na mulher), de certa forma, acrescenta-nos informação sobre um sujeito moderno que vive a universalidade de um corpo para o mundo, presente numa sociedade em que a mulher, gradativamente, conquista os espaços, decidindo, nestes, os seus “lugares”. É na apreensão da mulher “moderna”, em Dominginhos, que percebemos essa mulher em sua ausência. Talvez por isso, o sujeito não faça mais descrições físicas e se volte mais para seu próprio autoconhecimento.

Os comportamentos da *moderna* são sintetizados em mentira, dissimulação, ousadia (inclusive para namorar “qualquer um”). No caso da *namoradeira*, como já comentado, a aproximação aos valores modernos se dá pelo viés da autonomia feminina. Entretanto, essa autonomia (ousadia) é causadora de uma diversidade de fracassos (vejamos “**Tertulina**” e “**Madalena**”): filhos sem pai, mãe solteira etc. Em “**Tertulina**”, o enunciador associa a situação atual da mulher (mãe de três filhos, solteira) ao fato de ela haver mudado para um ambiente de clima frio (Rio de Janeiro). O próprio clima urbano (frio), em oposição ao clima quente do sertão, é tomado como agravante para o comportamento. Aqui, o elemento moderno está sendo tomado num sugestivo contraste entre Norte (Nordeste) e Sul (Sudeste) ou, ainda, Nordeste e o trecho Rio-São Paulo. Certamente, esse “moderno” emerge do discurso de intelectuais tradicionais. Por outro lado, em “**Madalena**”, o enunciador associa a

mulher ao trabalho feminino que “nunca engrena”. De certa forma, já nesse estereótipo, o sujeito relaciona a mulher ao mundo do trabalho extradoméstico, fator próprio dos centros urbanos. É por esse viés, *mulher-trabalho-sexo*, configuração própria das sociedades capitalistas, de acordo com o sujeito, que ele apreende as imagens da *mulher-fatal*, relacionando-as, estritamente, a sentidos erótico-sensualizantes da mulher que trabalha fora.

Na *mulher-fatal* descrita como “boa”, são os aspectos de sua personalidade que são marcantes. Ora, para o sujeito, a mulher inserida num contexto urbano-industrial desenvolve uma personalidade independente que se entrega aos prazeres do corpo, dominando (“(...) *me levou pelo braço* (...)”) e destruindo (financeira e afetivamente) os homens fracos e de famílias responsáveis (“*que vergonha vê meu nome no jornal/ Sou de boa família e não quero ver minha gente mal*”).

Essa imagem, conjuntamente a essa mesma problemática, é recorrente em “**Secretário do Diabo**”, na qual foi aproximada mais a *mulher-fatal* ao trabalho e ao erótico-sensual. Isto se justifica quando pensamos a partir de Mario Práz (1986) citado por Rago (idem) que sugere que “*enquanto na primeira metade do séc passado prevaleceu a imagem da heroína frágil, franzina e pura, na segunda metade entra em cena a mulher forte poderosa e fatal*”.⁷⁰

Renato Ortiz (1988), ao analisar o conceito de moderno na sociedade brasileira, argumenta que o “ideário liberal” estaria fora do lugar nessa sociedade. Isto porque, de imediato, a presença da escravidão o desqualificaria. Dessa forma, seu caráter de “ornamentalidade” aponta para uma falsidade. Esse mesmo autor, citando Ismail Xavier (1978), diz, ainda, que havia uma aspiração de se manifestar um espírito avançado através do uso de expressões modernas.

Ora, o movimento de modernização do Rio de Janeiro, na virada do século, ou seja, o advento da eletricidade nas casas, nas ruas, o abandono dos salões coloniais para expandir a sociabilidade pelas novas avenidas, praças, jardins são transformações vividas sob o signo do moderno. Nesse contexto, a idéia de moderno se associa aos valores como “progresso” e “civilização”. Entretanto, há outra idéia que gostaríamos de reter desse autor: a de que o moderno seria, sobretudo, uma representação que articula o subdesenvolvimento brasileiro a uma “vontade de reconhecimento que as classes dominantes ressentem”. O que

⁷⁰ Embora “mulher fatal” e prostituta se diferenciem em muitos aspectos, a superposição entre as duas imagens é visivelmente enfatizada pela sociedade. A Mulher fatal inrompe na literatura como uma figura dotada de supersexualidade, noturna, má, bela, encarnando o primado do instinto sobre a razão. O cinema construiu sua imagem associando poder magnético e olhar negro, pele branca e longos cabelos negros (RAGO, idem).

estabelece o problema da anterioridade, ou seja, o modernismo é forçado a se “construir sobre fantasias e sonhos de modernidade” (MARSHALL BERMAN apud ORTIZ, idem); fantasias e sonhos, aqui, significam aspiração e desejo de moderno.

A partir disso, o moderno no Brasil se estabelece como um projeto acrítico a ser construído, não com material diretamente derivado da modernização, e se identifica, imediatamente, à construção da identidade nacional. Como os críticos do modernismo sempre foram os intelectuais tradicionais (Gilberto Freire, por exemplo), não é difícil encontrar a polaridade São Paulo/Nordeste, tendo este como referencial de “terra”, “campo”; seus habitantes representando o “tipo” brasileiro por excelência.

Desse modo, a tradição recebe um estatuto especial para o *forrozeiro*, pois não o relaciona, única e exclusivamente, a essa visão tradicional quando sua prática discursiva parte de dentro do moderno para criticá-lo. Se por um lado o sujeito desvaloriza certos esterótipos e desqualifica-os, observando os perigos que eles representam ao aproximar a mulher do público e da autonomia por outro, trai sua total descrença na modernidade e se deixa flagrar na oportunidade de reconstrução de si, de novos relacionamentos, de uma postura aberta para com a mulher, como percebemos nas canções gravadas por Dominginhos. Quando o sujeito apreende o feminino numa sociedade que o envolve, é pego entre dois movimentos contraditórios que o marcam profundamente: obviamente esses movimentos estão dissolvidos em sua prática e, cf. já comentado, são flagrados em seus “intervalos”, em seus “vacilos”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme estabelecemos previamente, o objetivo primevo desta pesquisa foi analisar (apreender) a emergência do feminino (por meio de estereótipos) nas canções gravadas por Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e Dominginhos, considerados *arqueenunciadores* fundadores do posicionamento dos *forrozeiros*. A proposta desenvolvida aqui está relacionada à hipótese básica de que o sujeito *forrozeiro* pode ser definido, em linhas gerais, como um sujeito melancólico/eufórico, dualidade que não o encerra, mas exige, por seu turno, a existência de uma condição também dual da mulher que se divide em mulheres “boas” para casar e mulheres do forró (companheiras de farra). Em nossa hipótese, sustentamos que essa dicotomia não encerra a totalidade feminina e que essas imagens são legitimadas quando relacionadas aos aspectos geográficos do sertão nordestino.

Para a investigação dos estereótipos, adotamos como referencial teórico básico a Análise do Discurso, segundo a perspectiva de Maingueneau (1997), (2001), (2005) e Costa (2001). Partindo do dispositivo teórico elaborado por esses autores, apresentado na metodologia, e do dispositivo analítico construído nessa pesquisa, acionamos, nas análises das canções aqui estudadas, os conceitos de posicionamento, ethos, topografia, captação, subversão etc.

Pontos de destaque

Chegamos à idéia central de que a mulher é considerada a partir da dicotomia valorizada/desvalorizada. A mulher valorizada, por sua vez, expande-se numa outra dicotomia: mulheres honestas (casadas e solteiras), de um lado, e mulheres *forrozeiras* do outro. Essa dicotomização parece estar relacionada, num primeiro plano, à definição do *forrozeiro* como um sujeito ao mesmo tempo melancólico e eufórico. Como não podemos circunscrevê-lo a esses comportamentos unicamente, a apreensão do feminino também não se circunscreveu àquelas dicotomias apenas. A partir disso, emergiram estereótipos, como a *dona-de-casa*, a *mãe-de-família*, a *menina-moça*, a *mulher-valente*, a *mulher-forrozeira*, a *mulher-interesseira*, a *mulher-fatal* entre tantas outros. Desse modo, a análise demonstrou que as imagens femininas não só projetaram outros investimentos éticos como os transcenderam. É o que mostra, na análise, a apreensão de uma imagem que, apesar de desvalorizada pela sua imposição, foi apreendida num gesto de acatamento e de respeito: a *mulher-macho*. Essas

imagens estereotipadas mantêm em sua maleabilidade estereotípica uma estratégia do sujeito para moldar a mulher conforme suas intenções.

Nas canções gravadas por Luiz Gonzaga, de um modo geral, o sujeito inicia um processo de “construção” das imagens valorizadas (idealizadas) que se dá de forma romantizada (tanto na remissão a elementos advindos de uma cultura tradicional medieva quanto na inacessibilidade da mulher e na concepção de “eterno” e de “único”). Para isso, o sujeito promove o apagamento da multiplicidade feminina e investe suas estratégias numa imitação captativa de imagens que ele considera valorizadas. Sua postura pode ser considerada, por isso, tradicional.

As imagens da mulher casada se valem preponderantemente dos sentidos que definem a mulher como elemento de um arranjo natural em que tarefas domésticas (relacionadas ao sertão) e maternidade são consideradas aptidões naturais da mulher. Para legitimar esses sentidos, o sujeito investe na captação de cenografias sertanejas, na descrição do trabalho feminino (e masculino) e na contação de “causos”, como os partos, por exemplo, na referência à numerosidade de filhos e na comparação com imagens desvalorizadas (*mulher-nervosa*).

Na “construção” da mulher solteira valorizada (e pretendida para o casamento) o sujeito permanece com a estratégia de captar estereótipos. Nesse caso, a estratégia é a criação de uma imagem que oscila entre a pureza e a inocência de uma mulher sexualmente inexperiente (principalmente por ser adolescente) e uma imagem feminina na qual as “virtudes” de sua condição instintivamente sensual devem ser “domesticadas”, por isso a mulher deve ser ensinada por meio do casamento. Além da inexperiência sexual, a submissão e a passividade são convocadas para essa legitimar essa inexperiência. Uma estratégia marcante é a descrição de cenários marcados pela migração masculina (causada por fatores geográficos como a seca) desencadeadora de um estado de solidão feminina que exige comprovação dessas qualidades da mulher solteira.

Ainda do lado da mulher valorizada, o sujeito “apreende” a mulher *forrozeira* como aquela companheira de farra, de festa, enfim, de forró. A *forrozeira* é a morena cintura de pilão que tem consciência de suas habilidades sedutoras através de suas qualidades físicas. O sujeito legitima ainda mais essa imagem com a valorização do requebro, do remeleixo e com a valorização de suas habilidades *forrozeiras*. Esta é uma imagem cujo corpo é “sacralizado” como objeto profano de desejo e de sedução. Por isso, ele não é cercado de tabus ou ragra de aproximação. A cenografia é captada como elemento coadjuvante numa

interação entre corpo ágil, ritmo acelerado e palavras com sentido duplo. Assim como o corpo, o forró (lugar da diversão) é “sacralizado” e transformado pelo sujeito em lugar propício para o namoro, para as paqueras e para as brigas, por isso, impróprio para as mulheres honestas descentes.

As estratégias do sujeito jacksoniano são complementares quando este é entendido de forma não una. É a partir delas que percebemos o *forrozeiro* como um sujeito moderno, pelo seu não fechamento em estruturas e imagens “tradicionais” (porque já estabelecidas por Luiz Gonzaga). Notamos isso quando o sujeito utiliza suas estratégias: subversão, imagens desvalorizadas, ironia, entre outras.

A imagem da mulher casada valorizada (idealizada) pode ser reconstruída nas entrelinhas, porém são as imagens desvalorizadas subversivas que recebem relevância. Essas imagens são subversivas, pois não são desejáveis, e subvertidas por sofrerem um processo de desconstrução. Desse modo, a valentia, a liberdade e a sedução, traços considerados negativos para esse sujeito, são desviados para outro plano: o feminino em oposição ao masculino. Além do uso da subversão dos estereótipos ainda outra estratégia é articulada: a instituição da cenografia do forró e da rua como lugares impróprios para a mulher casada, funcionando como complemento à legitimação desse sentido. Em consonância com essa estratégia, o sujeito faz surgir o olhar de um “outro social” (o amigo) que vigia a mulher e o orienta na condução dela.

As imagens da mulher solteira mostram o *forrozeiro* como um sujeito em transição (que é), desconstruindo seus limites quando desestabiliza as fronteiras das imagens valorizadas. A mulher solteira, para Jackson, não precisa ser totalmente inesperiente. O sujeito já demonstra certa condescendência com suas experiências, porém se mantém firme em sua postura de ensinar, de orientar. As estratégias que reforçam esse sentido são a retomada captativa de imagens femininas fracassadas como exemplo prático e a retomada do “outro social” como cuidador, elemento de aprovação/reprovação. A mulher solteira aqui é constituída num misto de traços físicos que representam, por um lado, uma tadição (juventude, morenice, danadice, faceirice etc) e psíquicos, por outro, representando uma modernidade (busca de uma autonomia, perda do homem como sua identidade, entre outros). Esses aspectos modernos do sujeito, ao construir essa imagem, são reforçadas pela desconstrução da imagem do velho (e a supervalorização do novo e do viril), que o sujeito associa ao dinheiro. Esse último é construído como valor tipicamente moderno que o sujeito ainda não incorporou aos seus, por isso negativo.

A apreensão da imagem da mulher *forrozeira*, neste artista, não acontece tendo o sujeito uma preocupação em relevar os traços físicos e/ou psíquicos, mas usá-la como elemento de inovação, em relação ao artista anterior, por isso a mulher *forrozeira* é transgressora (por assumir a autoridade sobre a casa de forró, feito reservado ao homem) e servir de elemento por meio do qual acontece a criatividade (incorporando elementos novos à prática discursiva do sujeito). O sujeito promove uma imbricação entre cenografias rurais e urbanas e legitima essa imbricação através de termos lingüísticos que deixam claro essa relação (transmudando o termo forró por baile). Notemos, porém, que algumas características modernas desse sujeito não são propositais: elas tornam-se visíveis a partir da análise, ou seja, o sujeito as utiliza por estar ele mesmo inserido num contexto social afeito às transformações modernas.

Em Dominginhos, o sujeito se movimenta em direção à apreensão feminina e não a uma “construção” das imagens da mulher. Aparece como um sujeito mais moderno do que tradicional, tendo em vista as próprias parcerias com autores de outros posicionamentos de dentro do campo literomusical. O sujeito dominguiniano se utiliza da estratégia da captação para retomar as imagens tradicionais da mulher casada, solteira e *forrozeira*. Entretanto, essa captação se dá de forma bem significativa: por exemplo, a imagem da mulher casada é recontextualizada e esta é apreendida sob o ângulo da sensualidade e não das características maternas ou domésticas; a mulher solteira é retomada num gesto de resgate e valorização de imagens desvalorizadas e a *forrozeira* (única imagem que aparece com o maior número de traços da imagem “tradicional”) é apreendida num gesto simbiótico. Essas imagens femininas são tomadas a partir de certas estratégias que sinalizam para a dissolução da dicotomia valorizada/desvalorizada que se vai consubstanciar efetivamente na apreensão das imagens da mulher desvalorizada (moderna).

As imagens desvalorizadas (modernas), tradicionalmente, são aquelas cujos traços característicos são aproximados aos valores da sociedade moderna. As estratégias para garantir esses sentidos são a subversão e a ironia. Como coadjuvante, temos a aproximação da mulher à imagem da prostituta, a aproximação da mulher ao interesse, a intermediação da relação afetiva pelo dinheiro, amor aos bens domésticos e à vida folgada e a aproximação da mulher ao trabalho extradoméstico como desencadeador de uma sexualidade exacerbada feminina, ao desenvolvimento de um ritual de sedução. Mais uma vez a imagem do outro é retomada como exemplo prático e de fracasso. Em Dominginhos, a relação com a mulher “moderna” é mais aberta. O sujeito a apreende como alguém que tem autonomia, existência

própria. Porém, ela é “apreendida” em sua ausência, trazida em momentos de saudade e lembrança do sujeito. Por isso, o processo de apreensão não é nem subversivo nem captativo, mas metafórico. O sujeito a toma como ela aparece para ele, como uma lembrança.

É perdida completamente a noção de aproximação fundante com valores considerados por ele como negativos (dinheiro, liberdade, sexo etc), demonstrando sua maior assimilação ao moderno. Esse fato que se confirma ao analisarmos a relação da mulher com o trabalho em que se percebe uma ressignificação deste. O sujeito capta situações de trabalhos desvalorizados (como a costureira) numa atitude ressignificativa deles. Capta ainda trabalhos não próprios da região sertaneja (como quebrar coco) numa atitude expansiva de suas fronteiras ideológicas e geográficas. Não há desconstrução, mas ressignificação.

De um modo geral, o *forrozeiro* apreende a imagem da *mulher-macho*, numa atitude de desvalorização dela, por não representar um modelo de mulher com quem ele pretenda casar, mas por suas atitudes de autonomia e masculinidade. Entretanto, nesse processo de apreensão, não há desconstrução da imagem. O sujeito se utiliza da estratégia de equiparação da mulher à imagem do homem para desvalorizá-la. Para legitimar os sentidos negativos desse estereótipo, ele releva características físicas, como voz grossa, agilidade para brigar e traços psicológicos, como a altivez, a coragem, a petulância etc. Outra estratégia de legitimação, já utilizada na construção de outras imagens, é a comparação com o comportamento feminino da mulher valorizada. Por fim, o sujeito lança mão de uma estratégia bastante utilizada: o olhar do outro como reprovação. A *mulher-macho* é a virilizada nas atitudes, no comportamento e no corpo.

A partir da análise, concluímos que o *forrozeiro*, em seu comportamento, mostrou-se num limiar entre o tradicional e o moderno. O conceito de tradicional foi entendido como recontextualização (não como fuga do passado) no presente de um conteúdo tradicional que o funda, porém não o encerra. Por outro lado, o moderno aparece, de forma um tanto ingênua, como comportamento de um sujeito cuja prática discursiva encontra-se inserida num contexto social moderno e por isso não à parte dessas transformações.

Após o exposto, gostaríamos de reafirmar nossa idéia de que as imagens femininas são projeções do ethos *forrozeiro* na medida em que representam uma dimensão da natureza relacional, ou dialógica, do discurso *forrozeiro*, colocada aqui como jogo da diferença entre o sujeito e todos os seus “outros”. Essa relação dialógica evidenciou-se não só em formas bastante cruas e lógicas, como a imitação captativa ou subversiva das imagens (estereótipos) valorizadas ou não, imitação de cenários valorizados pelo sujeito (e até sua recriação), as

estratégias irônicas buscando o riso, a comicidade como um modo de resistência simbólica, de uma cultura (nordestina) marginalizada, às hegemonias internas de classes, raça e gêneros (essencialmente musicais), mas também em formas muito mais sutis e difusas relacionadas com os pensamentos, os comportamentos e as ressonâncias destes: as pausas, os silêncios, as acomodações do feminino ao "projeto" do *forrozeiro*, por um lado, e a resistência feminina, por outro, como índices de uma identidade discursiva implícita no que deixamos de dizer, no que foi necessário ser deduzido.

A análise mostrou que o sujeito em sua projeção feminina deve ser visto como um "orquestrador das vozes" das personagens, mas que estas são possuidoras de certa liberdade capaz de discordar de seu "criador" e até rebelar-se contra ele em atitudes de autocompreensão. Dessa forma, o discurso do *forrozeiro* mimetiza o próprio processo dialógico bakhtiniano, cujo tema central é a natureza da relação entre o "eu" e o "outro", em que o "eu necessita da colaboração de outros para poder definir-se e ser 'autor' de si mesmo" (STAM, 1992).

Em linhas gerais, percebemos a prática discursiva do *forrozeiro* como justaposição de duas "tendências" (tradicional/moderna), como contraposição e simultaneidade de seus representantes cujas respectivas estratégias discursivas importam mais do que buscar suas diferenças e entender a troca dialógica entre representantes (e entre sujeito e suas "criações") que são capazes de se comunicar sem perder sua individualidade.

Queremos inclusive ousar, em tão poucas linhas se isso é possível, uma aproximação do discurso desse sujeito à concepção bakhtiniana do carnavalesco ou à transposição para o discurso, nesse caso, do espírito do carnaval. Noutras palavras, "o espírito do carnaval nada mais é que 'a própria vida, transformada de acordo com um determinado modelo de ludismo, de brincadeira'" (STAM, op. cit.). O carnaval para Bakhtin gera um tipo especial de riso festivo. Para o *forrozeiro*, o riso tem um significado comicamente grotesco de escárnio, de desprezo e de certo terror até, diante do que é moderno (novo, desconhecido). O riso do *forrozeiro* diante do velho, do poder econômico, da autonomia e da sexualidade feminina representa um triunfo sobre o pânico desses valores. Por isso, o sujeito provoca a queda simbólica deles por provocar a queda simbólica de imagens femininas e de tudo que o sufoca e o restringe.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. 3ª ed. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo, Cortez, 2006.
- ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do estado*. 6ª ed., Lisboa: Presença/Martins Fontes, 2001.
- ÁLVAREZ, Ana de Miguel. *O Conflito classe – gênero – sexo na tradição socialista*. Fragmento da Cultura Goiânia v.13n. 3p. 523-243. Maio/junho, 2003.
- ARAÚJO, Emmanuel. *A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia*. In: PRIORE, MARY DEL. (Org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 1997.
- AZERÊDO, Sandra. *Preconceito contra a “mulher”: diferença, poemas e corpos*. São Paulo: Cortez, 2007.
- BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. (trad. Waltensir Dutra). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHÍNOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. (Trad. Michel Lahud & Yara Frateschi Vieira). 12ª edição. São Paulo: Hucitec, 2006.
- _____. *Contribuições para a filosofia da linguagem e estudos discursivos*. Ana Zandwais (org.). Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2005.
- BAPTISTA, Livia Márcia Tibas Rádis. *Manobras e Estratégias de Autoria: a singularidade do sujeito na produção escrita em língua espanhola*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas: SP, 2005.
- BASSANEZI, Carla. *Mulheres dos anos dourados*. In: PRIORE, MARY DEL. (Org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 1997.
- BELTRÁN, Maria Mercedes P.de. *Desenvolva sua inteligência emocional e tenha sucesso na vida*. (trad. Gilmar Saint’Clair Ribeiro). São Paulo: Paulinas, 2004.
- BEZERRA, Lúcia Cristine de M. *O Tropicalismo e a vertente nordestina da Nova Geração da Música Popular Brasileira (Lenine, Chico César e Zeca Baleiro): um olhar interdiscursivo*. Fortaleza: Programa de Pós-Graduação em Lingüística da UFC, Dissertação de Mestrado, 2005..
- BORDIEU, Pierre. *O Poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

- _____. *A dominação masculina*. (trad. Maria Helena Kühner). 5ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- BRANDÃO, Helena M. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Memória do sagrado: estudos de religião e ritual*. São Paulo: Ed. Paulinas, 1985.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: a arte de fazer*. (trad. Ephraim Ferreira). Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CHARAUDEAU, Patrik, MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. (Coordenação de tradução. Fabiana Komesu). 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- COSTA, Nelson Barros da. *A produção do discurso litero-musical brasileiro*. Tese de Doutorado. (PUC) – 2001.
- _____. “O primado da prática: uma quarta época para a análise do discurso”. In: COSTA, Nelson Barros da. *Práticas discursivas: exercícios analíticos*. Campinas, SP; Pontes Editores, 2005.
- COSTA, Nelson Barros da. *O Charme dessa nanção: música popular, discurso e sociedade brasileira*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.
- COSTA, Nelson Barros da. *O objeto e o sujeito na pesquisa da canção: uma reflexão bakhtiniana sobre a análise do discurso literomusical*. In: COSTA, Nelson Barros da (Org.). *O Charme Dessa Nanção: música popular, discurso e sociedade brasileira*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.
- COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2ª ed. 1983.
- D’INCAO, Maria Ângela. *Mulher e família burguesa*. In: PRIORE, MARY DEL. (Org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 1997.
- DREYFUS, Dominique. *Vida do Viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- DUBY, Georges. *Idade média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*. (Trad. Jonatas Batista Neto). São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ENGEL, Magali. *Meretrizes e doutores: saber médico e prostituição no rio de janeiro (1840-1890)*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- _____. *Psiquiatria e sexualidade*. In: PRIORE, MARY DEL. (Org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 1997.

- ESTEVEES, Marta de Abreu. *Meninas perdidas: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Èpoque*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1989.
- FALCI, Miridan Knox. *Mulheres no sertão nordestino*. In: PRIORE, MARY DEL. (Org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 1997.
- FARIAS, Zaíra Ary. *Domesticidade: “cativeiro” feminino?* Rio de Janeiro: achiamé, 1983.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário da língua portuguesa*. Coordenação de edição: Margarida dos Anjos, Marina Baird Ferreira. Curitiba: Positivo, 2005.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 1996.
- _____. *Linguagem e ideologia*. 6ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense, 1997.
- _____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. (trad: Maria Tereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque). Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- _____. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. (trad: Maria Tereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque). Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.
- _____. *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- _____. *L'ord du discours, Leson inaugurale ao Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, (trad. Edmundo Cordeiro e Antônio Bento) Editions Gallimard, Paris, 1971.
- _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: GRAAL, 1979.
- FREIRE, Gilberto. *Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 23ª Ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio Editora, 1984.
- GRANJEIRO, Cláudia Rejane Pinheiro. *O discurso religioso nas letras de cordel do juazeiro do norte*. Crato: a província edições, 2002.
- GUARESCHI, Pedrinho A. *Sociologia crítica: alternativas de mudança*. Porto Alegre: Ed. Mundo Jovem, 1990.
- GUIDENS, Antony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. (trad. de Magda Lopes). São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.
- HARAWAY, Donna. *Gênero para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra*. Cadernos Pagu (22), 2004.
- KEHL, Maria Rita. *Sexualidade recontextualizada*. In: Sílvia Lúcia Ferreira e Enilda Rosendo do Nascimento. *Imagens da Mulher na Cultura Contemporânea*. Salvador: NEIM/UFBA, 2002.

- LAPLANTINE, François, TRINDADE, Liana Sálvia. *O que é imaginário?* São Paulo: Brasiliense, 2003.
- LEITÃO, Eliane Vasconcelos. *A mulher na língua do povo*. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1988.
- LEITE, Mírian Moreira. *A condição feminina no Rio de Janeiro, século XIX: antologia de textos de viajantes estrangeiros*. (com a colaboração de Maria Lúcia de Barros Mott). São Paulo: HUCITEC; [Brasília]: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.
- LINS, Ivan Monteiro. *Escolas filosóficas ou introdução ao estudo da filosofia*. 3ªEd. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1955.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Pontes/Unicamp, 1997.
- _____. *Gênese dos discursos*. Curitiba: Criar. 2005a.
- _____. *Analisando Discursos Constituintes*. In: Revista do GELNE, vol. 2, n 2, 2000. Tradução de COSTA, Nelson Barros da.
- _____. *Análise de textos de comunicação*. (trad.Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha). Cortez: São Paulo, 2001.
- _____. *O contexto da obra literária*. Martins Fontes São Paulo: Fontes, 2001.
- _____. *Problemas de ethos*. In: Cenas da Enunciação. (tradução. Sírio Possenti) Criar Edições: São Paulo, 2006a.
- _____. *Os discursos constituintes*. In: Cenas da Enunciação. (tradução. Nelson Barros da Costa) Criar Edições: São Paulo, 2006b.
- _____. *Etos, cenografia, incorporação*. In: *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. (Org: Ruth Amossy) São Paulo: Contexto, 2005b.
- MATOS, Cláudia Neiva de. *Namoro e briga: auto-retrato de um baile popular brasileiro*. In: COSTA, Nelson Barros da (Organizador). *O Charme Dessa Nação: música popular, discurso e sociedade brasileira*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.
- MENDES, Maria das Dores Nogueira. *Palmilhando um chão sagrado: a construção da topografia nas canções do Pessoal do Ceará*. In: COSTA, Nelson Barros da (Organizador). *O Charme Dessa Nação: música popular, discurso e sociedade brasileira*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.
- MORAES, Magna Maricelli Fernandes. *Humor, machismo e linguagem: o cruzamento interdiscursivo entre os discursos lúdico e autoritário em piadas "machistas"*. Dissertação de Mestrado-UFC, 2004.

- MOURA, Fernando e VICENTE Antônio. *Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo*. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- MUSSALIN, Fernanda. “A Análise do discurso”. In MUSSALIN, F.; BENTES, Anna Christina. *Introdução à lingüística 2. domínios e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2001.
- O’DEA, Thomas F. *Sociologia da religião*. (trad. Dante Moreira Leite). São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1969.
- OBATA, Regina. *O livro dos nomes*. São Paulo: Nobel, 2002.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. *A linguagem e seu funcionamento – as formas do discurso*. Campinas: Pontes, 1996.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: editora brasiliense, 1988.
- PATAI, Raphael. *O mito e o homem moderno*. (trad. Octávio Mendes Cajado). São Paulo: Editora Cultrix, 1972.
- PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica a afirmação do óbvio*. (trad. Eni Orlandi et alii). Campinas: Unicamp, 1988.
- _____”Análise do discurso: três épocas” (1983). In: Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Organizado por F. Gadet e T. Rak 2ª ed. Campinas: UNICAMP, 1993.
- PEREIRA, Marcos Emanuel. *Psicologia social dos estereótipos*. São Paulo: E.P.U. 2002.
- PERRONE, Charles A. *Do bebop e o Kaos ao Chaos e o triphop: dois fios ecumênicos no escopo semimilenar do tropicalismo*. In: Nelson Barros da Costa (Org.). *O Charme Dessa Nação: música popular, discurso e sociedade brasileira*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.
- POSSENTI, Sírio. *Os humores da língua: análises lingüísticas de piadas*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1998.
- PRETI, Dino. *A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica (baseado no dicionário moderno de bock, de 1903)*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.
- PRIORE, Mary Del. *Magia e medicina na colônia: o corpo feminino*. In: PRIORE, MARY DEL. (Org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 1997.
- QUINTANEIRO, Tania. *Retrato de mulher: a brasileira vista por viajeiros ingleses e norteamericanos durante o século XIX*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.
- RAGO, Margareth. *Entre a história e a liberdade: Luce Fabri e o Anarquismo*. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

_____. *Os prazeres da noite: prostituição e código da sexualidade feminina em são paulo. (1890 – 1930)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

_____. *Trabalho feminino e sexualidade*. In: PRIORE, MARY DEL. (Org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 1997.

RAMALHO, Elba Braga. *Cantoria nordestina: música e palavra*. São Paulo: Terceira Margem,

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

ROBERTS, Nickie. *As prostitutas na história*. (Trad. Magda Lopes). Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998.

ROSSIAUD, Jacques. *A prostituição na idade média*. (Trad. Cláudia Schilling). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

SAMARA, Eni de Mesquita. *A família brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTANA, Luciana. *Dois períodos e três possibilidades de leituras: mulher romântica, mulher atuante, mulher poeta*. In: Sílvia Lúcia Ferreira e Enilda Rosendo do Nascimento. *Imagens da Mulher na Cultura Contemporânea*. Salvador: NEIM/UFBA, 2002.

SARAIVA, José Américo Bezerra. “*Como analisar a canção popular*”. In: COSTA, Nelson Barros da. *Práticas Discursivas: exercícios analíticos*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2005.

SARTRE, Lean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de antologia fenomenológica*. Petrópolis: Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

SCHURMANN, Ernest F. *A música como linguagem: uma abordagem histórica*. 1989.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. (trad. Heloísa Jahn). São Paulo: Ática, 1992.

STEELE, Valerie. *Fetichismo: moda, sexo e poder* (trad. Alexandre Abranches Jordão). Rio de Janeiro, 1997.

SUCUPIRA FILHO, Eduardo. *Textos críticos dialéticos*. Campinas, SP: Pontes, 1990

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2ª Ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

_____. *A canção*. São Paulo: Atual, 1997.

_____. *Quatro triagens e uma mistrura: a canção brasileira no século XX*. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (organizadoras). *Ao Encontro da Palavra Cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*. Petropolis: Vozes, 1974.

_____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TOMAZ, Lia. *Ouvir o logos: música e filosofia*. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

VAINFAS, Ronaldo. *Homoerotismo feminino e o santo ofício*. In: PRIORE, MARY DEL. (Org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 1997.

VAITSMAN, Jeni. *Flexíveis e plural: identidade, casamento e família em circunstâncias pós-modernas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

VARELA, Júlia e ÁLVAREZ URIAS. *Sociologia do gênero: alguns modelos de análises*. Fragmento da Cultura Goiânia. V. 13 n. 3 p. 509-521. Maio/junho, 2003.

VASCONCELOS, Vânia Nara Pereira. *Mulheres honestas, mulheres faladas: casamentos e papéis sociais*. In: Sílvia Lúcia Ferreira e Enilda Rosendo do Nascimento. *Imagens da Mulher na Cultura Contemporânea*. Salvador: NEIM/UFBA, 2002.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZIMMERMAN, Tânia R, MEDEIROS, Márcia M. de. *Biografia e Gênero: repensando o feminino*. Revista de história regional 9(1): 31-44, Verão, 2004.

ANEXOS

Canções de Luiz Gonzaga

1. “Samarica Parteira”. (Zédantas; 1973).

(falando) Oi, sertão/ sertão do Capitão Barbino/ Sertão dos caba valente/ Tá falan' o com ele/ E dos caba frouxo também/ Já num tôu nessa/ Sertão das mulé bonita/ Opa/ E dos caba fei também/ Lula?/ pronto patrão/ Monte na bestinha melada e risque/ Vá ligeiro buscar Samarica parteira que Juvita já tá com dor de menino/ há, há menino/ Quando eu já ia riscando/ Capitão Barbino ainda deu última instrução/ Olha Lula, vou cuspir no chão hem?/ Tu tem que vortá antes do cuspe secar/ Foi a maior carreira que eu dei na minha vida/ A ieguinha taha muiada/ piririco, piririco, piririco, piririco, piririco, piririco, piririco, piririco, uma cancela/ Nhemmmmm, pá/ Piririco, piririco, piririco, piririco, piririco/ Outra cancela/ Nhemmmmm, pá/ Piririco, piririco, piririco/ Epa, cancela como o diabo nesse sertão/ Nhemmmmm, pá/ piririco, piririco, piririco, piririco... Um lajedo/ Patataco, patataco, patataco, patataco, patataco... sai por fora/ Piririco, piririco, piririco, piririco,piririco... uma lagoa, lagoão/ A saparia tava gritando... Ah, há... menino... na velocidade que eu vinha, essa égua deu uma freitada tão danada na berada dessa lagoa... minha cabeça foi junto dela... e o sapo gritou de dentro d'agua/ Oi, oi, oi, oi, ele agora quaje cai/ Sapequei a espora no sovaco no vazi dessa égua/ ela se jogou n'agua que parecia uma jangada cearense/ Sai por fora/ Piririco, piririco, piririco, piririco, piririco/ Outa cancela/ Nhemmm... pá/ Piririco, piririco, piririco, piririco, piririco/ Um rancho, rancho de pobre/ Cachorro de pobre/ Cachorro de pobre late fino/ Tá me estranhando truvina/ Era truvina mesmo, balançou o rabo/ Num sei porque cachorro de pobre tem sempre nome de peixe: é truvina, traíra, piaba, matrinchã, baleia, piranha/ Há, maguim, mas caçadozim como diabo/ Cachorro de rico é gordo/ Num caça nada, rabo grosso, só vive dormin' o/ Há num presta pra nada, só presta pra bufar/ Agora o nome é bonito: é white, lighth, rex, whisky, rum/ Há, cachorro de pobre é ximbica... Samarica/ Ô, Samarica parteira/ Qual o quê, aquelas hora no sertão, meu fio só responde s'a gente der o prefixo/ louvado seja nosso senhor Jesus Cristo/ Para sempre Deus seja louvado/ Samarica, é Lula/ Capitão Barbino mandou vê a senhora que d. Juvita ta com dor de menino/ Essais hora, Lula/ É nesse instante/ Capitão Barbino cuspiu no chão/ Eu tenho que voltar antes do cuspe secar/ Peguei o varalo rei de Samarica que comia num monturo/ Caralo de parteira é danado pra comer num monturo, num sei porquê/ Botei a sela no lombo desse cahalo, acoxei a sai/ Peguei a héia/ Joguei em riba, quaje qu'ela imbica p'outra banda/ Ramo embora, Samarica qu'eu estou avexado/ Ramo fazer um negócio, Lula/ Meu cahalim é mago, sua éguinha é gorda/ Eu vou na frente/ Qu'é que há Samarica/ Pra hente num chegar hoje/ Rá viu cahalo andar na frente de égua, Samarica/ Ramo s'imbora qu'eu to avexado/ Piririco, ticotico, piririco, ticotico, piririco, ticotico, piririco, ticotico...Nhemmm, pá/ Piririco, ticotico, piririco, ticotico, piririco, ticotico/ oi, oi, oi, oi, ele já voltou/Saí por fora/Piriri tic tic piriri tic tic piriri tic tic piriri tic tic/ Patateco teco teco, patateco teco teco, patateco teco teco/ Saí por fora da pedreira/Piriri piriri tic tic piriri tic tic/ nheeeiim... pá !/ Piriri tic tic piriri tic tic piriri tic tic/ nheeeiim... pá !/ Piriri tic tic piriri tic tic piriri tic tic/ - Uu uu./Tá me estranhando, Nero? Capitão Barbino, Samarica chegou/ - Samarica chegou!!!/ Samarica sartou do cavalo véi embaixo, cumprimentou o Capitão, entrou prá camarinha, vestiu o vestido verde e amarelo, padrão nacioná, amarrou a cabeça c'um pano e foi dando as instrução:/ - Acende um incenso. Boa noite, D. Juvita./ Ai, Samarica, que dô !/ -É assim mermo, minha fi'a, aproveite a dô. Chama as muié dessa casa, p'a rezá a oração de São Reimundo, que esse cristão vem ao mundo nesse instante. B'a noite, cumade Tota/ - B'a noite, Samarica./ - B'a noite, cumade Gerolina./ - B'a noite, Samarica./ - B'a noite, cumade Toinha/ - B'a noite, Samarica./ - B'a noite, cumade Zefa/ - B'a noite, Samarica/ - Vosmecês sabe a oração de São Reimundo?/ - Nós sabe/ - Ah Sabe, né? Pois vão rezando aí, já viu?/ [vozes rezando]/ - Capitão Barbiino! Capitão Barbino tem fumo de Arapiraca? Me dê uma capinha pr' ela mastigar. Pegue D. Juvita, mastigue essa capinha de fumo e não se incomode. É do bom! Aguenta nas oração, muié! [vozes rezando] Mastiga o fumo, D. Juvita... Capitão Barbino, tem cibola do Cabrobró?/ - Ai Samarica! Cebola não, que eu espirro/ - Pois é prá espirrar mesmo minha fi'a, ajuda/ - Ui/ - Aproveite a dor, minha fi'a. Aguenta nas oração, muié. [vozes rezando] Mastigue o fumo D. Juvita/ - Capitão Barbiino, bote uma faca fria na ponta do dedão do pé dela, bote. Mastigue o fumo, D. Juvita. Aguenta nas oração, muié. [vozes rezando alto]/ - Ai Samarica, se eu soubesse que era assim, eu num tinha casado com o diabo desse véi macho/ - Pois é assim merm' minha fi'a, vosmecê casou com o vein' pensando que ela num era de nada? Agora cumpra seu dever, minha fi'a. Desde que o mundo é muundo, que a muié tem que passar por esse pedacinh'. Ai, que saudade! Aguenta nas oração, muié! [vozes rezando alto].Mastigue o fumo, D. Juvita/ - Ai, que dô!/ - Aproveite a dô, minha fi'a. Dê uma garrafa pr' ela soprá, dê. Ô, muié, hein? Essa é a oração de S. Reimundo, mermo?/ - É..é [muitas vezes]/ - Vosmecês num sabe outra oração?/ - Nós num sabe... [muitas vezes]/ - Uma oração mais forte que essa, vocês num têm?/ - Tem não, tem não, essa é boa [muitas

vozes]/ - Pois deixe comigo, deixe comigo, eu vou rezar uma oração aqui, que se ele num nascer, ele num tá nem cum diabo de num nascer: "Sant' Antoin pequenino, mansadô de burro brabo, fazei nascer esse menino, com mil e seiscentos diabo!" [choro de criança]/ - Nasceu e é menino homem!/ - E é macho!/ - Ah, se é menino homem, olha se é? Venha vê os documento dele! E essa voz! Capitão Barbino foi lá detrás da porta, pegou o bacamarte que tava guardado a mais de 8 dia, chegou no terreiro, destambocou no oco do mundo, deu um tiro tão danado, que lascou o cano. Samarica dixeu: - Lascou, Capitão?/ - Lascou, Samarica. É mas em redor de 7 légua, não tem fi' duma égua que num tenha escutado. Prepare aí a meladinha, ah, prepare a meladinha, que o nome do menino... é Bastião.

2. "Boiadeiro". (Klécius Caldas/ A. Cavalcante; 1950).

Vai boiadeiro que a noite já vem/ Guarda teu gado e vai pra junto do teu bem// De manhãzinha quando eu sigo pela estrada/ minha boiada pra inverno eu vou levar/ são dez cabeças e muito pouco é quase nada/mas não tem outras mais bonitas no lugar//Vai boiadeiro que a noite já vem/guarda o teu gado e vai pra junto do teu bem//De tardezinha quando eu venho pela estrada/a fiarada tá todinha a me esperar/são dez fium é muito pouco é quase nada/mas num tem outros mais bonitos no lugar//Vai boiadeiro que a noite já vem/Guarda o teu gado e vai pra junto do teu bem//E quando eu chego na cancela da morada/ Minha Rosinha vem correndo me abraçar/ É pequenina, é miudinha, é quase nada/ Mas não tem outra mais bonita no lugar.

3. "Vem Morena". (Luiz Gonzaga/Zedantas; 1949).

Vem morena pros meus braços, vem morena vem dançar/ Quero ver tu requebrando, quero ver tu requebrar/ Quero ver tu remexer no resfulengo da sanfona até o sol raiar// Esse teu fungado quente/ Bem no pé do meu pescoço/Arrepiá o corpo da gente/Faz o "véio" ficar moço/E o coração de repente bota o sangue em "arvoroso"// Vem morena pros meus braços, vem morena vem dançar/ Quero ver tu requebrando, quero ver tu requebrar/ Quero ver tu remexer no resfulengo da sanfona até o sol raiar// Esse teu suor "sargado" é gostoso e tem sabor/ Pois, esse teu corpo suado com esse cheiro de "fulô/ Tem um gosto temperado dos temperos do amor.

4. "Légua Tirana". (Humberto Teixeira/ Luiz Gonzaga; 1949).

Ó que estrada mais cumprida/ Ó que légua tão tirana/ Ah! Se eu tivesse asa, inda hoje eu via Ana// Quando o sol tostou as folhas/ E bebeu o riachão/ Fui "inté" o Juazeiro pra fazer minha oração/ Tô voltando estrupiado, mas alegre o coração/ Padim çigo ouviu minha prece/ Fez chover no meu sertão// Ó que estrada mais cumprida/ Ó que légua tão tirana/ Ah! Se eu tivesse asa, inda hoje eu via Ana// Parei mais de vinte serras/ De alpergatas e pé no chão/ Mesmo assim com linda farda/ Pra chegar no meu rincão/ Trago um terço pra Das Dôres/ Pra Reimundo um violão/ E pra ela, e pra ela/Trago eu e o coração.

5. "Cintura fina". (Luiz Gonzaga/Zedantas; 1950).

Minha morena venha pra cá/ Pra dançar xote se deite em meu cangote/ E pode cochilar/ Tu és mulher pra homi nenhum botar defeito/ E por isso sastifeito contigo vou dançar/ Vem cá cintura fina, cintura de pilão/ Cintura de menina vem cá meu coração// Quando eu abarco essa cintura de pilão/ Fico todo arrepiado quase morro de paixão/ E fecho os óios quando sinto teu calor/ Pois, o teu corpo só foi feito pros caprichos do amor// Vem cá cintura fina, cintura de pilão/ Cintura de menina vem cá meu coração.

6. "Saudade de Helena". (Antonio Barros Silva; 1968).

Saudade ta me matando/ Helena vem me buscar/ Eu passo as noites sonhando/ e os dias vivo a chorar// Sem Helena minha vida/ É tristeza, é solidão/ É seca braba no Norte/ É morrer na inundaçãõ/ É brincar com a tristeza/ É viver sem puder viver/ É morrer de amor por um beijo/ É a luz dos olhos não ter // Saudade ta me matando/ Helena vem me buscar/ Eu passo as noites sonhando/ e os dias vivo a chorar//O nosso amor é tão grande/ Maior que o nosso não tem/ Helena me compreende/ Juntinhos vivemos bem/ Mas, logo vem a saudade/ Distantes vamos ficar/ Se Helena fica chorando/ Eu também fico a chorar.

7. "Ana Rosa". (Humberto Teixeira; 1972).

Ana Rosa, ai que saudade/ Tô fingindo de viver/Eu com asa, eu "avoava/ Na mesma hora/ Eu "avoava" pra te ver.(bis// Em dezembro, faz um ano/ Que amargo meu sofrer/ E nos cantos de saudade/ Um ano é dez, a dor é mil e eu sem você. (bis)/ Ana Rosa doce amada/ Só, sem tu eu vou morrer/ "inda" que o além da vida/ Não seja o fim, pois eu jamais vou te esquecer.

8. “Rosinha”. (Nelson Barbosa/Joaquim Augusto; 1961).

*Rosinha, Rosinha/ Eu sou o teu vassalo/ Rosinha, Rosinha/ Tu és minha rainha// Vou vender os meus teréns/
Vou deixar minha terrinha/ Meu coração tá pedindo/ P’reu rever minha Rosinha/ Rosinha tá longe d’eu/eu tô
longe de Rosinha/ mode ir pra perto dela/ Largo inté minha mãezinha//Rosinha, Rosinha/ Eu sou o teu vassalo/
Rosinha, Rosinha/ Tu és minha rainha// Não quero o amor de zabé/ Nem de Ruth, nem Chiquinha/ Só quero
mesmo o amor/ Da minha linda Rosinha/ O mundo não vale nada/ Sem o amor de Rosinha/ Por isso, vivo a
sonhar/ Com a minha moreninha.*

9. “Rosa do Mearim”. (Luiz Guimarães; 1968).

*Eu ontem sonhei com Rosa, meu amor/ Chorando a se lastimar/ Depois de me dar um beijo/ Dizia meu
benzinho, vivo sempre a te esperar// Rosa morena ficou lá no Mearim/ Eu longe dela e ela tão longe de mim/ Se
eu pudesse reviver nossa amizade/ Nosso amor, tudo verdade/ Não podia mais ter fim// Eu ontem sonhei com
Rosa, meu amor/ Chorando a se lastimar/ Depois de me dar um beijo/ Dizia meu benzinho, vivo sempre a te
esperar// Me alembro nessa noite de São João/ Rosa morena era flor quase botão/ Volta saudade de quebrada
em quebrada/ Vai dizer a minha amada/ Que ainda é seu meu coração.*

10. “O Xamego da Guiomar”. (Luiz Gonzaga; 1943).

*Acho muito interessante o chamego da Guiomar/ Ela diz a todo instante que comigo quer casar/ Eu não creio
muito nisso, ela sabe muito bem/ Assumo compromisso pela gaita que ela tem/ Por causa dela eu já perdi/ A
calma e o sossego, credo/ Nunca vi tanto chamego/ Pois, a Guiomar está doidinha pra casar/ E eu também num
tô aqui pra bobear/ Todo sabe, todo mundo diz que ela tem por mim um grande apego/ Porém não ata nem
desata com a bossa do chamego/ Assim não há quem possa/ Ter calma nem sossego/ Mas, digo francamente,
posso até jurar/ Que a gaita da Guiomar vai se acabar.*

11. “Creuza Morena”. (Lourival Passos/Luiz Gonzaga; 1961).

*Vou-me embora dessa terra/ Pra melhorar minha sorte/ Um dia eu voltarei/ A Ingazeira do Norte/ Creuza,
espere por mim/ Se meu amor merecer/ Eu voltarei paroano morena/ Pra me casar com você/ Creuza morena,
mimosa/ Florzinha de muçambê/ O sertão vai pegar fogo morena/ Quando eu casar com você.*

12. “A mulher do Meu Patrão”. (Nelson Valença; 1973).

*Eu tenho pena da mulher do meu patrão/ Muito rica tão bonita/ Ai, meu Deus que mulherão/ Não tem meninos
para não envelhecer/ Mas nervosa sofre muito/ Por não ter o que fazer/ No atiço da panela, no batuque do
pilão/ Tem somente quinze filhos/ Mais o xaxo do feijão/ Sarampo, catapora, mais a roupa pra lavar/ Resfriado,
toce-braba, lenha para carregar/ Pote na cabeça, tem xerém pra cozinhar/ Tira o leite da cabrinha, tem o bode
pra soltar/ Vivo com minha nega, no ranchinho que eu fiz/ Não se queixa, não diz dana e se acha bem feliz/ Com
tudo isso ainda sobra um tempinho/ Um agrado, um carinho/ Eu não quero nem dizer/ Com tudo isso, ainda
sobra um tempinho/ e um moleque sambudinho/ Todo ano é pra nascer.*

13. “Óia Eu Aqui de Novo”. (Antônio Barros Silva; 1967).

*Oia eu aqui de novo, xaxando/ Oia eu aqui de novo, para xaxar/ Oia eu aqui de novo, xaxando/ Oia eu aqui de
novo, para xaxar// Vou mostrar pra esses cabras/ Qu’eu ainda dou no couro/ Isso é um desaforo/ Qu’eu não
posso levar/ Oia eu aqui de novo, cantando/ Oia eu aqui de novo, xaxando/ Oia eu aqui de novo mostrando/
Como se deve xaxar/ Vem cá, morena linda/ Vestida de chita/ Você é a mais bonita/ Desse meu lugar/ Vai
chamar Maria, chamar Luzia/ Vai chamar Zabé, chamar Raqué/ Diz qu’eu tô aqui com alegria/ Seja noite, ou
seja dia/ Eu tô aqui pra ensinar xaxar/ Eu tô aqui pra ensinar xaxar/ Eu tô aqui pra ensinar xaxar/ Eu tô aqui
pra ensinar xaxar*

14. “Asa Branca”. (Luiz Gonzaga/H. Teixeira; 1947).

*Quando oiêi a terra ardendo/ Quá fogueira de São João/ Eu perguntei-ei/ A Deus do céu, ai/ pru que tamanha
juliação/ Que braseiro, que fornáia/ Nem um pé de prantação/ Pru farta d’agua/ Perdi meu gado/ Morreu de
sede / Meu alazão/ Inté mesmo a Asa Branca/ Bateu asas do sertão/ Entonce eu disse/ Adeus Rosinha/ Guarda
contigo/ Meu coração/ Hoje longe muitas légua/ Numa triste solidão/ Espero a chuva/ Cair de novo/ Pra mim
voltar/ Pro meu sertão/ Quando o verde dos teus óio/ Se espacia na prantação/ Eu te asseguro/ Num chore não,
viu?/ Que eu vortarei, viu?/ Meu coração.*

15. “Paraíba”. (Luiz. Gonzaga/H. Teixeira; 1950).

Quando a lama virou pedra/ E mandacaru secou/ Quando ribaçã, de sede/ Bateu asa e voou/ Foi aí que eu vim m'embora/ Carregando a minha dor/ Hoje eu mando um abraço pra ti pequenina// Paraíba masculina/ Muié macho, sim sinhô// Êita pau pereira/ Que em Princesa já roncou/ Êita Paraíba/ Muié macho, sim sinhô/ Êita pau pereira/ meu bodoque não quebrou/ Hoje eu mando um abraço pra ti pequenina// Paraíba masculina, muié macho, sim sinhô/ Êita, êita, muié macho, sim sinhô.

16. “A Volta da Asa Branca”. (Luiz Gonzaga e Zédantas; 1950).

Já faz três noites que pro Norte relampeia/ A Asa Branca ouvindo o ronco do trovão/ Já bateu asas e vortou pro meu sertão/ Ai, ai eu vou m'embora/ Vou cuidar da prantação/ A seca fez eu desertar da minha terra/ Mas felizmente Deus agora se alembrou/ De manda chuva pr'esse sertão sofredô/ Sertão das muié séria, dos home trabaiadô/ Rios correndo as cachoeiras tão zoando/ Terra moiada, mato verde que riqueza/ E a Asa Branca, à tarde canta, que beleza/ Há! Hai, o povo alegre, mais alegre a natureza/ Sentindo a chuva eu me arrescordero de Rosinha/ A linda frô do meu sertão pernambucano/ E se a safra num atrapaiá meus prano/ Que é que háí, ô seu vigaro, vou casar no fim do ano.

17. “Xanduzinha”. (Humberto Teixeira/Luiz Gonzaga; 1950).

O caboco Marculino/ Tinha oito boi zebu/ Uma casa com varanda/ Dando pro Norte e pro Sul/ Seu paiol tava cheinho/ De feijão e de andu/ Sem contar com mais uns cobres/ Lá no fundo do baú/ Marculino dava tudo por um cheiro de Xandu// Ai, Xanduzinha/Xanduzinha minha flor/ Como foi que você deixou/ Tanta riqueza pelo meu amor/ Ai, Xanduzinha/ Xanduzinha meu xodó/ Eu sou pobre, mas você sabe/ Que o meu amor/ Vale mais que ouro em pó//

18. “Xote das Meninas”. (Zedantas/Luiz Gonzaga; 1953).

Mandacaru quando fulora na seca/ É o sinal que a chuva chega no sertão/ Toda menina que enjoe da boneca/ É sinal que o amor já chegou no coração/ Maia comprida, não quer mais sapato baixo/ Vestido bem cintado/ Não quer mais vestir timão// Ela só quer, só pensa em namorar (bis)// De manhã cedo, já tá pitada/ Só vive suspirando/ Sonhando acordada/ O pai leva ao doutor/ A filha adoentada / Não come, nem estuda/ Não dorme, não quer nada/ Ela só quer, só pensa em namorar/ Mas, o doutor nem examina/ Chamando o pai d'um lado/ Lhe diz logo em surdina / Que o mal é da idade/ E pra tal menina/ Num tem um só remédio/ Em toda medicina

19. “Karolina com K”. (Luiz Gonzaga; 1977).

Karolinaaa../ Hahaa../ Karolina foi o maior estrupicio que encontrei na minha vida!!/ ahh..mulé bagunceira da mulesta,mulé cangaceira./ Conheci Karolina num forró que eu tava tocando./ quando eu avistei aquela mulézona diferente no meio do salão/ sem dançar com ninguém,só mangando dos matutos../Eu pensei comigo./ -aquilo deve ser um grande pedaço de mal caminho!!/ mulé bunita,morena trigueira,cabelo comprido,boa linha de lombo..haha..!!/ Ai eu comecei a caprichar no Fole vei pra ver se ela dava fé de mim../ mais ela nem fé deu./ E eu pensei comigo./ -Destá danada..deixa aparecer um colega pra me da uma ajuda,eu vou ai pra/ tu ver o que é bom pra tosse!!/ Ai apareceu Ancermo../ -Ôh Ansermo!!..pega essa sanfona aqui./ Ancermo pegou a sanfoninha,ai eu fui na banda de Samarica/ -Samarica tem celveja?/-bote um calíçe./ -cerrejinha é essa Samarica??..só tem espuma../-Oxente?!..celveja quente é assim mermo!!../ -Apois bote duas encangada ai no fundo do pote,que eu vorto mais tarde!!/ ai me butei pro salão com mais de mil!!../ xeguei perto dela e disse../ -Que mal pergunte..vois mi cê que é a Carolina??../ ela escorou na perna esquerda..descançou a direita../ botou as mão nos quartos..balançou,e disse../ -Perguntas bem..Karolina com K../ -Que dançar mais eu??../ ela disse../ -Só se for agora!!../ abufelei!!..e sai com essa mulé!!../ jogue ela pras direita,ela veio..joguei pra esquerda,ela tava ia../ mulé era adivinhona!!..chamei a mulé no vôo do karkará./ sabé comé o karkará né?..ele voa na vertical para no ar e fica penerando../ ai eu vim descendo com ela bem devagazinho nos meus braços../ quando ela triscou o chão..ela deu uma gaitada!../ -Hahaii!!..eh hoje../ eu digo é hoje mermu!!/ ai saímos fazendo aqueles fuxico todo, a mulé pegou o cabelão enroloou na mão../ ki nem o vaqueiro quando vai derrubar boi..pendeu a cabeça pro lado../ e saiu rodado..e eu rodando mais ela dando cheiro no kangote dela!!/ nessa altura nois ja tava fazendo era triato..era o maior burburi da mundo!!/ ai eu disse pra ela:/ -Karolina vamu aculá??/ ela respondeu:/ -Boraa../ Chegamo na banca de Samarica/ -Samarica..cerrejinha../ ela butou uma..nois bebemu./ -Bote mais uma../ ela butou a outra..nois bebemu../ eu disse:/ Samarica..bote mais duas encangada no fundo do pote/ que nois vamu vortar mais tarde!!/ ai vortemu pro salão../ ai eu num tava fazendo

akela mizera toda mais não.. / ai nois ja tava sereno..nois ja tava dakele jeito..maior felicidade.. / ai zé do bainha xegou bateu a mão no meu ombro e disse:/ -Gonzaga..acabou a festa.. / eu digo:/ -oxente??..acabou a festa??.. / acabou pra você!!.. / -você agora vai tocar.. / -você que é o tocador?? / -você ta aqui fazendo arte..ta fazendo até triato..ihh..vá tocar!! / -Apois ta certu!! / ai cheguei perto do Ansermo e disse:/ -Ansermo..passa a sanfona pra cá,e vá dançar com karolina.. / -mais não vão pra longe não viu?..fica dançando aqui em vorta de mim.. / ai Ansermo axou foi bom!!.. / ai eu caprixei.. / devez enquando..Ansermo passava por perto de mim assim.. / karolina dava uma rabanada de vestido pra riba d'eu.. / cubria a sanfona..ai eu só sentia aquele cheiro de fulô de amor..Haha!!.. / maior filicidade.. / ai Zé do bainha gritou de lá.. / -é 5 mi reis..ta na hora da cota.. / -é 5 mi reis..quem nun pagar nun dança.. / -é 5 mi reis.. / -nãooo!!..ta cunverçando homi!! / -Oxente!! / -num quero cocorê...nem xoro baixo!! / -é 5mi reis..é 5mi reis..é 5mi reis.. / Também foi ligeiro..fez a côta,xegou perto d'eu e disse:/ -o teu ta aqui!!.. / eu disse:/ -Ansermo..passa a sanfona ai pra Pedro meia garrafa.. / -Sanfona na mão de Pedro meia garrafa!! / ai eu saii..zé do bainha ganhou os quarenta.. / ai eu sai com karolina e Ansermo!!.. / -Vamu contar o dinheiro Ansermo!! é 20 pra tu..e 20 pra eu!! / -eu vou contar..prontu!! / -Um pra eu..um pra tu..um pra eu.. / -Um pra eu..um pra tu..um pra eu.. / Ansermo besta..com as butuca ensima de karolina.. / nem presta atenção na minha contage..e eu tô lá!! / -Um pra eu..um pra tu..um pra eu.. / -Um pra eu..um pra tu..um pra eu.. / -Pronto Ansermo!! / -aquí ta o teu..aquí ta o meu.. / -agora tu vai vorta a tocar até de manhã,guarda minha sanfona/ que amanhã eu vou buscar.. / e eu já vou com karolina..hahaii.. / xegamos na banda de Samarica.. / -Samarica.. / -Cerrejinha..cerrejinha.. / Samarica passou a cerrejinha pra eu.. / nois bebemu.. / ota cerrejinha..bebemu a ota!! / ai ja tava ali perto mermu do pé de sombrião/ onde minha éguinha tava amarrada.. / xeguei perto da éguinha,acoxei a cia,passai a perna,/ joguei karolina na garupa,saimos escondidos pelos os fundos/ e fomos simbora.. / ai karolina disse pra mim:/ -olha Gonzada,da uma buxa mermu que a cabruêira vem ai atrás.. / parece que eles tão querendo butar gosto ruim no nosso amor.. / -não diga issu karolina!!.. / sapiquei a espora do suvaco no vazii dessa égua.. / ai a éguinha se abaixou..saiu danada chega saiu baixinha.. / -piriri..piriri..piriri..piriri..piriri..piriri..piriri.. / -êpa!!!.. / parei memu na beira do rio,o riacho tava cheiro rapaz!! / ai..a égua rifugou água.. / -e agora karolina? / -vamu se esconder dentro das moitas!!..ai por dentro dos matos.. / ai nos entremo nos matos..a negrada vinha atrás,riscou também na beira do rio.. / ai nos escultamos foi o cunverceiro deles:/ -eh..sumiram..se encantaram..se escafedeucem.. / -vamu caçar eles? / -hoomiii..vamu vortar pro samba,que ainda tem umas 2 horas de forró.. / -é mesmo..vamu vortar.. / a cabruêira vortou..e nois 3 ali dentro da moita.. / eu..karolina..e minha égua.. / e ali nois 3..escultando a cantiga das águas.. / tirei a sela..e lavei a éguaaa!!.. / Hahaii..

20. “Nega Zefa”. (Severino Ramos/Noel Silva; 1964).

Gente, olha a Zefa como dança o xaxeado/ Eita, nega da moléstia/ Do cabelo arrepiado (2x)// É bonito a gente vê/ A nega no salão/ Todo mundo fica olhando/A nega tipo violão/ É bonito a gente vê/ A nega no salão/ Éita, nega damoléstia/ Pra dançar coco e baião (2X)/ A nega não é mineira, não!/ A nega não é baiana, não!/ Se não é pernambucana/ Viche, a nega é paraibana// Gente, olha a Zefa como dança o xaxeado/ Eita, nega da moléstia/ Do cabelo arrepiado (2x).

Canções de Jackson do Pandeiro

1-“Na Base da Chinela”- (Jackson do Pandeiro e Rosil Cavalcante; 1962).

Eu fui dançar um baile na casa da Gabriela/ Nunca vi coisa tão boa/Foi na base da chinela(2x)// O sujeito ia chegando tirava logo o sapato/ Se tivesse de botina sola grossa bico chato/ Entrava pra dançar no baile da Gabriela/ Tirando meia e sapato/ Calçando par de chinela// Eu fui dançar um baile na casa da Gabriela/ Nunca vi coisa tão boa/Foi na base da chinela(2x)//O baile estava animado só na base da chinela/ Toda turma disputava dançar com a Gabriela/ Requebrar naquela base no salão só tinha ela/ Todos convidados riam/ Gostando da base dela/Jogaram no salão pimenta bem machucada/ O baile da Gabriela acabou com chinelada/ (falando)Home numa pisada dessa eu vou até amanhecer o dia,só nessa base a chinelinha no chão

2 – “A Mulher do Aniba”. – (Genival Macedo/Nestor de Paula; 1960).

Que briga é aquela que tem acolá/ É a mulher do Aniba com Zé do Angar (2x)// Numa brincadeira lá no Brejo véi/ A mulher do Aniba foi pra lá dançar/ Vocês num sabe o que aconteceu/ Zé enxerido quiz lhe conquistar// Que briga é aquela que tem acolá/ É a mulher do Aniba com Zé do Angar (2x)// De madrugada ao terminar da festa/Era gente a bessa a se retirar/ No meio da estrada o pau tava comendo/ Era a mulher do Aniba com Zé do Angar/ Que briga é aquela que tem acolá/ É a mulher do Aniba com Zé do Angar (2x)// Perguntei porque brigam vocês dois, agora/ Diz ela: este cabra quiz me conquistar/ Então fui obrigado a quebrar-lhe a cara/ Pra mulher de homem, saber conquistar// Que briga é aquela que tem acolá/ É a mulher do Aniba com Zé do Angar

(2x)// O doutor Chumara, subdelegado/Veio vexado ver o ocorrido/ Quando chegou no local da luta/ O Zé do Angar havia morrido// Que briga é aquela que tem acolá/ É a mulher do Aniba com Zé do Angar (2x).

3 - “Falsa Patroa”- (Geraldo Jacques e Isaias de Freitas; 1955).

Doutor delegado, eu não tive culpa/ Foi a sua criada que me convidou/ Doutor, dizendo que o apartamento era dela/ Me pegou pelo braço, para jantar com ela/ O senhor compreende, né doutor, a cabrocha é “boa”/ Eu fiquei iludido, até pensando que ela fosse a patroa. (2x)/ Olha eu quero ir embora, doutor/ Estou muito aflito, não me sinto bem/ Dentro do distrito/ Passe um sabão nela, dê isso por acabado/ Êita, eu sei, se houver precesso eu serei condenado/ Que vergonha vê meu nome no jornal/ Sou de boa família e não quero deixar minha gente mal.

4 - “Proibido no Forró”- (Maruim e Ary Monteiro; 1961).

Quando Joca chegou/ Quiz entrar no forró ninguém deixou/ Quando Joca chegou/ Quiz entrar no forró ninguém deixou // Ficou a ciscar no terreiro/ Com uma peixeira na mão/ O Joca era um tipo desordeiro/ Danou-se a dizer palavrão/ No momento sai cada nome/ E gritava: aí num tem home/ E se tem que pule para fora/ Que na hora eu mostro que o pau come// Quando Joca chegou/ Quiz entrar no forró ninguém deixou/ Quando Joca chegou/ Quiz entrar no forró ninguém deixou// Uma negra que estava no forró/ Achou que a coisa estava demais/ Correu dento e pegou um pau-cipó/ E gritou: vou tirar o seu cartaz/ Quando o povo aquela voz escutou/ Muito homem valente desmaiou/ E o Joca correndo disse: eu vou/ Essa é mulher-macho sim, senhor// Quando Joca chegou/ Quiz entrar no forró ninguém deixou/ Quando Joca chegou/ Quiz entrar no forró ninguém deixou.

5 - “Cremilda”- (Edgar Ferreira; 1955).

Cremilda quer, quer meu sabiá/ O que cremilda quer eu dou, o que eu quero ela não dá. (2x)// Eu dei a ela uma casa mobiliada/ Com uma empregada/ Um carro pra passear/ Ela em troca me deu um tal de periquito/ Um bichinho mexerico danado para beliscar// Cremilda quer, quer meu sabiá/ O que cremilda quer eu dou, o que eu quero ela não dá. (2x)// O periquito é bicho interessante/ Não fala, não é galante, bilisca pra se vingar/ É um presente que vale mais do que ouro/ Por ele eu mato, eu morro/ E deixa que quiser falar// Cremilda quer, quer meu sabiá/ O que cremilda quer eu dou, o que eu quero ela não dá. (2x).

6 - “Maria do Angar”- (Antônio Barros e Alixo Ourique; 1962).

Tanto que eu gosto de Maria filha de Zé do Angar/ E ela não quer casar(2x// A Maria diz que tá muito cedo/ Que prefere gozar a mocidade/ Porque sua maior felicidade/É viver namorando em segredo/ Tem rapaz que já vive comentando/ Que a Maria é do tipo do xodó/ Como eu, todos ficam esperando/ E ela vai acabar no caritó// Tanto que eu gosto de Maria filha de Zé do Angar/ E ela não quer casar(2x)//A Maria me lembra Rosa bela/ Moça que namorava todo mundo/ E depois teve um desgosto profundo/ Até mesmo quem não gostava dela/ Teve pena porque a sua vida/ Para o povo não tinha mais valor/ Rosa bela hoje já não é mais querida/ Já não é mais aquela linda flor// Tanto que eu gosto de Maria filha de Zé do Angar/ E ela não quer casar(2x).

7 - “Ai, Tertulina”- (Elias Soares e Sebastião Rodrigues; 1964).

Voces tão vendo qual é o resultado/ De moça nova ter mais de dez namorado(2x)//A Tertulina namorava até demais/ Qualquer rapaz para ela estava bom/ Menino, um belo dia/ Ela se mudou pro Rio/ E nesse clima frio/ A coisa mudou de tom/ Agora anda na esplanada do castelo/ Com tres bruguelo se lastimando da sorte/ Ah! Tertulina quem mandou tu vim do norte?/A tertulina, lá no Ceará/Danou-se a namorar/Desde o tempo do colégio/Chegou no Rio/Querida fazer pior/E lá se foi a vaca pro brejo

8 - “Madalena”- (Rosil Cavalcante; 1963).

Madalena, até dá pena vê/Madalena, até dá pena/Madalena, no trabalho não engrena/Madalena, até dá pena. (2x)//Se arranja um novo amor, o cara desiste/ Se tem uma dor de dente, essa dor existe/ Se consegue um novo

emprego pra que vida amena/ O patrão não vai com ela, despede Madalena// Madalena, até dá pena vê/Madalena, até dá pena/Madalena, no trabalho não engrena/Madalena, até dá pena. (2x) //Já foi moça bem querida quando era brotinho/ Hoje é balzaquiana, não tem amiguinhos/ Faz crochet em toda casa, numca entre em cena/ Quem te viu e quem te vê, velhota Madalena.

9-“Rosa”- (Ruy de Moraes e Silva; 1956).

Rosa, Rosa, vem ô Rosa/ Estou chamando por você/ Eu vivo lhe procurando/ Você faz que não me vê/ Eu vivo lhe procurando/ E nem sinal de você (coro repete)// Rosa danada/Minha morena faceira/ Minha flor de quixabeira/ Não posso mais esperar/Fique sabendo/ Se casar com outro homem/ O tihoso me consome/ Mas eu lhe meto o punhá/ (coro repete tudo)/ Comprei um papel florado /um envelope pra mandar dizer/ numa carta bem escrita/ o que sinto por você /a carta está esperando/ porque não sei escrever/ A coisa pior da vida/ É querer bem a mulher/ A gente deita na rede/ Maginando por que é/ Com tantas no mei do mundo/ Só uma é que a gente quer// Coro: “Rosa, Rosa, vem ô Rosa...”

10 - “Sebastiana” - (Rosil Cavalcante; 1953).

Convidei a comadre Sebastiana/ Pra cantar e xaxar na Paraíba/ Ela veio com uma dança diferente/ E pulava que só uma guariba/ E gritava: a, e, i, o, u, y// Já cansada no meio da brincadeira/ E dançando fora do compasso/ Segurei Sebastiana pelo braço/ E gritei, não faça sujeira/ O xaxado esquentou na gafeira/ E Sebastiana não deu mais fracasso/ Mas gritava: a, e, i, o, u, y

11 -“Liberdade Demais”- (Raimundo Olavo e Jackson do Pandeiro;1976).

É demais, é demais, é demais/ Essa mulher quer me passar pra trás/ Se vai pra rua só volta se eu for atrás/ É demais, é demais, é demais.(2x)// Se ela vai sem me dizer/ Alguma coisa tá pra acontecer/ O meu ciume, não é um ciume qualquer/ Liberdade demais, veja o que dá, mulher// É demais, é demais, é demais/ Essa mulher quer me passar pra trás/ Se vai pra rua só volta se eu for atrás/ É demais, é demais, é demais.(2x).

12 - “Que Trabalho Deu”- (Jackson do Pandeiro e Rosil Cavalcante; 1960).

Eu era solteiro sem ter atrapalho/ Morava em Pau d’Alho resolvi casa/ Pensei, matutei, medi consequência/ Pra minha tendência se realizar/ Fiquei “resulvido”, a moça encontre/ A ela contei o desejo meu/ Namoro, noivado, “casório” no fim/ Ninguém sabe a mim que trabalho deu// Quem sabe de tudo e de tudo sou eu/ Ninguém sabe a mim que trabalho deu(2x)// Pre moça casar, sozinha ficar/ Comigo morar, que trabalho deu// Pra se acostumar, se adaptar/ Não posso contar que trabalho deu!/ Um dia ela sonha que vê a cegonha/ E haja vergonha, que trabalho deu!/ Depois é que é, lá vem um bebe/ Chamou-se Jose, que trabalho deu!// Quem sabe de tudo e de tudo sou eu/ Ninguém sabe a mim que trabalho deu(2x).

13 - “Aquilo Bom”- (Jackson do Pandeiro e José Batista; 1961).

Chega ser aquilo bom, aquilo bom, aquilo bom (2x)// Aquilo bom, é dançar numa boate/ Onde a gente só encher o paletó do garçon/ Depois que a gente toma quatro ou cinco quente/ Aí é que o ambiente/ Chega a ser aquilo bom/ Chega ser aquilo bom, aquilo bom, aquilo bom (2x)// E quando a orquestra toca samba de teleco-teco/ A gente escutando o eco/ Do trombone e do piston/ Agarrinho com uma dona bem cheirosa/ Ai, que coisinha gostosa// Chega a ser aquilo bom Chega ser aquilo bom, aquilo bom, aquilo bom (2x).

14- “A Mulher Que Virou Homem”- (Jackson do Pandeiro e Elias Soares; 1961).

Meu pai me disse: meu filho tá muito cedo/ Eu tenho medo que você se case tão moço/ Eu me casei e veja o resultado/ Eu tô atoladao até o pescoço (2x)// Minha mulher apresar de ter saúde/ Foi pra Hollywood, fez uma operação/ Agora veio com uma nova bossa/ Uma voz grossa que nem um trovão/ Quando eu pergunto: o que é isso, Joana?/ Ela responde: você se engana/ Eu era a Joana antes da operação/ Mas de hoje em diante meu nome é João/Não se confunda nem troque meu nome/ Fale comigo de homem pra homem/ Fique sabendo mais de uma vez/ Que você me paga tudo que me fez/ Agora eu ando todo encabulado/ E essa mágia é que me consome/ Por onde eu passo todo mundo diz/Aquele é o marido da mulher que virou homem.

15 - “Mane Gardino”- (Elias Soares e Ary Monteiro; 1959).

Taí, taí, taí, Mané Gardino/ Taí, taí pra você ver/ Taí, taí, taí, Mané Gardino/Fulorinda bota os homens pra roer// Mané dizia/ Que era mentira minha/ Que a mulher que ele tinha/ Não dançava com ninguém/ Eu disse a ele/ Compadre, não se avexe/ Tu vai ver como ela mexe/ Quando cai no xenhenhém// Taí, taí, taí, Mané Gardino/ Taí, taí pra você ver/ Taí, taí, taí, Mané Gardino/Fulorinda bota os homens pra roer//Mané Gardino/ Quando viu, tremeu o queixo/ Olhando pro remelexo/ Da mulher no xenhenhém/ Franziu a testa/ E disse num desafogo/ Que botava a vida em jogo/ Sabendo a mulher que tem// Taí, taí, taí, Mané Gardino/ Taí, taí pra você ver/ Taí, taí, taí, Mané Gardino/Fulorinda bota os homens pra roer//.

16-“Tem mulher Tô Lá” – (Zé Catraca e J. Luna; 1973).

Se tem mulher, tô lá/ Toda diversão é boa/ Porém sem mulher não dá/ Eu não gosto de dar duro/ Fazer força não dá pé/ Trabalhar é ruim demais / Porém se tiver mulher/ O trabalho acaba logo/ Que a gente nem dá fé/ Se não houvesse mulher/ Eu preferia morrer/ Gosto muito de dinheiro/ Mas se tiver de escolher/ A mulher ou o dinheiro/ É mulher que eu vou querer.

17- “Secretária do Diabo”- (Osvaldo Oliveira e Reinaldo Costa; 1966).

O diabo quando não vem/ Manda o secretário/ Eu não vou nessa canoa que não sou otário// Eu reconheço/ Que ela é muito boa/ Mas não vou nesta canoa/ Que dar confusão/ Quando ela passa/ E provocando um desafio /Sinto logo um arrepio/ No meu coração/ Não vou na onda/ Nem no conto do vigário/ Que o diabo quando não vem/ Manda o secretário/ Ela Chegou/ Em nossa reunião/Provocando confusão/E foi de amargar/Nos cumprimentou/E sentou-se numa cadeira/Mas de tal maneira/ Que eu vou te conta/Manjei que era uma isca/Mas pra um peixe muito otário/ Desta vez ele não veio/Mas mandou o secretário.

18 - “Forró no Limoeiro”- (Edgar Ferreira; 1953).

Eu fui pra Limoeiro/ E gostei do forró de lá/ Eu vi um caboclo brejeiro/Tocando a sanfona, entrei no fuá//No meio do forró houve um tereré/ Disse o Mano Zé, aguenta o pagode/ Todo mundo pode, gritou o Teixeira/ Quem não tem peixeira briga no pé// Eu fui pra Limoeiro/ E gostei do forró de lá/ Eu vi um caboclo brejeiro/Tocando a sanfona, entrei no fuá//Foi quando eu vi a Dona Zezé/ A mulher que é, diz que topa parada/ De saia amarrada fazer cocó/E dizer: eu brigo com cabra canalha/Puxou da navalha e entrou no forró// Eu fui pra Limoeiro/ E gostei do forró de lá/ Eu vi um caboclo brejeiro/Tocando a sanfona, entrei no fuá//Eu que sou do morro, não choro, não corro,/Não peço socorro quando há chuí/ Gosto de sambar na ponta da faca/ Sou nego de raça e não quero apanhar.

19 - “Careira de Velho é Choto”- (José Pereira; 1976).

Carreira de véi é choto, quando cai é morto (2x)// Um velho milianário residente em Paquetá/ Namorou munha irmã na intenção de se casar/ Porém, quando me contaram a triste situação/ Eu disse logo, meu pai não dê autorização (porque...)// Carreira de véi é choto, quando cai é morto (2x)// Minha prima passeava comigo em Copacabana/ Quando apareceu um velho todo metido a bacana/ Dizendo que era rico e tinha um bom apartamento/ Mas, a moça muito viva gritou no mesmo momento// Carreira de véi é choto, quando cai é morto (2x)// A filha do meu vizinho/ Casou-se com um ancião/ Só porque tinha dinheiro que emprestava à nação/ Mas, logo no outro dia/ Procurou se desquitar/ E anunciou no rádio que podia se casar// Carreira de véi é choto, quando cai é morto (2x)

20.“O Pai da Gabriela”- (Elino Julião e José Jesus; 1976).

O pai da Gabriela tem razão/ Eu vou casar com ela/ é minha obrigação(2x)// Um homem como eu/ Não pode ser derrotado/ Eu fiquei danado/ Com a sua decisão/ Comigo não/ meu compadre Zé da moita/ Sua filha não casou/ E passou o pé pela mão/ De baixo do arvoredo/ Lá na maiadinha/ De manhã cedinho/ Eu encontrei com ela/ Falei pra Gabriela/Sai do meu caminho/Ela me fez carinho/Eu fiz carinho pra ela/Por causa da Gabriela/Eu caí na espavela/De manhã cedinho.

Canções de Dominguinhos.

1. “O Que Aconteceu Menina”:(Dominguinhos – Anastácia; 1977)

O que aconteceu menina/Pra você mudar assim/O que aconteceu menina/Já não gosta mais de mim//Era tudo diferente/Era tudo genial/Mais você mudou menina/E pra mim tudo vai mal//Se o sonho terminou/E o seu amor também/Você não sentiu o amor, menina/E por isso me esqueceu.

2. Quando Chega o Verão.(Dominguinhos/Abel Silva; 1980)

Quando chega o verão/ É um desassossego por dentro do coração/ Quem ama sofre/ Quem não ama sofre mais/ Sofre a menina/ Sofre o rapaz/ Sofre a menina/ Sofre o rapaz// Canário que muda a pena, dói/ Amor que muda de penas, dói/ Canário que muda a pena, dói/ Amor que muda de penas, dói//E tome xote, mariquinha/ E tome xote, sá zefinha/ E tome xote, ôi/ E tome mais/ E tome xote, mariquinha/ E tome xote, sá zefinha/ E tome xote, ôi/ E tome mais// Canário que muda a pena, dói/ Amor que muda de penas, dói/ Canário que muda a pena, dói/ Amor que muda de penas, dói.

3. “Tantas Palavras”:(Chico Buarque e Dominguinhos; 2001)

Tantas palavras que eu conhecia/ Só por ouvir falar, falar/ Tantas pala.....vras que ela gostava/ E repetia só por gostar/ Não tinham tradução, mas combinavam bem/ Toda sessão ela virava uma atriz/ "Give me a kiss, darling", "Play it again"/ Trocamos confissões, sons/ No cinema, dublando as paixões/ Movendo as bocas com palavras ocas ou fora de si/ Minha boca sem que eu compreendesse/ Falou c'est fini, c'est fini/ Tantas palavras que eu conhecia/ E já não falo mais, jamais/ Quantas pala.....vras que ela adorava/ Saíram de cartaz/ Nós aprendemos palavras duras/ Como dizer perdi, perdi/ Palavras tontas, nossas palavras/ Quem falou não está mais aqui

4. “Eu me Lembro”.(Dominguinhos e Anastácia; 1978)

Quando eu passo em frente a casa dela/ eu me lembro, eu me lembro/ O sabor que tem o beijo dela/ eu me lembro, eu me lembro// Foi numa noite de lua/ que eu passei por lá/ me lembro do sorriso dela/ me lembro do seu meigo olhar/ Tua pele cor de jambo/ me fez endoidar/ tive, tive/ tive que me apaixonar.

5. “Minhas Desculpas”:(João Silva e Zé Mocó; 1983)

Minhas desculpas à você menina/ Por essa hora lhe telefonar/ É que a lembrança vem com a saudade/ Quando a saudade vem / Não dá pra segurar/Não...Não dá/ Quando a saudade vem não dá pra segura/ Que bom seria se eu mandasse em mim/ Mas qual o queiro/ O que mais magoa/ É meu coração que está ficando velho/ Está ficando velho e se apaixona à toa

6. “Retrato da Vida”:(Djavan/ Dominguinhos; 2005)

Esse matagal sem fim/ Essa estrada, esse rio seco/ Essa dor que mora em mim/ Não descansa e nem dorme cedo/ O retrato da minha vida/ É amar em segredo/ Não quer saber de mim/ E eu vivendo da tua vida/ Deus no céu e você aqui/A esperança é quem me abriga/ Esses campos não tardam em florir/ Já se espera uma boa colheita/ E tudo parece seguir/ Fazendo a vida tão direita/Mas e você o que faz/ Que não repara no chão/ Por onde tem que passar/ E pisa em meu coração?/ O teu beijo em meu destino/ Era tudo o que eu queria/ Ser teu homem, teu menino/ O ser amado de todo dia.

7. “Bota Severina pra moer”:(Zé Marcolino e Zé Mocó; 1986)

Bota Severina prá moer Zé/ Bota Severina prá dançar/ Ô Júlio Preto/ Cabra macho puxa o fole/Pra ver se a nega se bole/ Faz a nega rebolar/ Paraibana/ Da cidade de Sumé/Nega que dança/ Sempre na ponta do pe/ Mas quando essa nega/ Dança ameaçando a gente/ Pedaco de nega quente/ Deixa o corpo em bambolê/ Pra judiar/ Quando ela arrocha a cintura/ Mata qualquer criatura/ Quando aperta o rolitê

8. “A Costureira”.(Dominguinhos e Maduka; 1979)

Tarde, toda tarde vai fiando,/ A costureira no silêncio a costurar/ Noite no bordado, vem chegando em retalho,/ E põe suas estrelas no lugar/ Quanto mais a agulha vai brincando/ A costureira vai traçando amor no ar/ Leva esse vestido, que foi prometido,/ Pra quem de manhã vier buscar/ Moça, toda moça tá se vendo/ Nessa elegância no cabide a balançar/ Diga quanto custa, na cintura bem se ajusta,/ Que é pro meu rapaz se admirar/ Preço? Todo

preço vai distando/ Não há dinheiro que me tire do lugar/ Diga, minha senhora, se por esse mundo afora/ Há mulher que possa lhe pagar?/ Tarde, toda tarde vai fiando/ A costureira no silêncio a costurar/Aquele vestido, pra ninguém será vendido/ Ficará pra sempre a lhe esperar...

9. “Rala o Coco Lili”.(Dominguinhos; 1964)

Rala o coco Lili/Com bagaço e joga lá/ Eu estou com meu amor/ Eu não, que não vou lá// Menina dos olhos negros/ Que olhou pra mim sorrindo/ Quero ter uma certeza/ Do que você está sentindo// Rala o coco Lili/ Com bagaço e joga lá/ Eu estou com meu amor/ Eu não, que não vou lá// Do talo nasce o botão/ Do botão vem a açucena/ Minha mãe me case logo/ Com Maria Madalena// Rala o coco Lili/ Com bagaço e joga lá / Eu estou com meu amor/ Eu não, que não vou lá// Menina se quer ir vamos/ Nós passamos lá no rio/ Da batinha faço um remo/ Com o facão faço um navio// Rala o coco Lili/ Com bagaço e joga lá/ Eu estou com meu amor/ Eu não, que não vou lá

10. “Anjo da Guarda”. (Dominguinhos/ Nando Cordel; 1985).

Quer ser meu anjo da guarda/ Quer cuidar do meu amor/ Venha que tô esperando alguém que acabe a minha dor (2x)// Quem tem um bom carinho não reclama de ninguém/ Quem tem um chameguinho direitinho vive bem/ E quem é que não quer estar de bem consigo/ Poder cantar, sorrir viver no paraíso/ Achar o sol sempre bonito/ Achar a chuva cristalina/ Fazer da paz a companheira amar o verde das campinas/ Eu sou que nem o vento estou sempre no tempo adoro balançar/ Eu quero uma menina dengosa e feminina com vontade de amar/ Meu coração que tanto chora/ Não vê chega a hora de poder te encontrar// Quer ser meu anjo da guarda/ Quer cuidar do meu amor/ Venha que tô esperando alguém que acabe a minha dor (2x).

11. “Lisbela”.(Jose Almino e Caetano Veloso; 2002).

Eu quero a cena de um artista de cinema/ Eu quero a cena onde eu possa brilhar/ Um brilho intenso, um desejo, eu quero um beijo/ Um beijo imenso, onde eu possa me afogar/ Eu quero ser o matador das cinco estrelas/ Eu quero ser o Bruce Lee do Maranhão/ A Patativa do Norte, eu quero a sorte/ Eu quero a sorte de um chofer de caminhão/ Pra me danar por essa estrada, mundo afora, ir embora/ Sem sair do meu lugar/ Pra me danar, por essa estrada, mundo afora, ir/ embora/ Sem sair do meu lugar/ Ser o primeiro, ser o rei, eu quero um sonho/ Moça donzela, mulher,dama, ilusão/ Na minha vida tudo vira brincadeira/ A matina e verdadeira, domingo e televisão/ Eu quero um beijo de cinema americano/ Fechar os olhos fugir do perigo/ Matar bandido, prender ladrão/ A minha vida vai virar novela/ Eu quero amor, eu quero amar/ Eu quero o amor de Lisbela/ Eu quero o mar e o sertão/ Eu quero amor, eu quero amar/ Eu quero o amor de Lisbela/ Eu quero o mar e o sertão

12. “Doidinho, Doidinho”. (Dominguinhos e Anastácia; 1978).

Vai ter forró/ Na casa do Biu/ Você vai ver o que nunca viu//Linda morena/ Com a saia bem rodada/ Dá uma rodopiada/ Que machuca o coração/ E eu tô doidinho, doidinho/ Piso direitinho/ Mas não passo pé pela mão/ Vai ter forró...// Vai ter forró/ Na casa do Biu/ Você vai ver o que nunca viu// De madrugada/ O forró tá animado/ Já tem cabra embriagado/ Que não sabe nem dançar/ E eu tô lá doidinho, doidinho/ Toco direitinho/ Pra morena me olhar

13. “No Forro de Dona Zefa”. (Manduca/Dominguinhos; 1979).

Pela beleza do pavão/ Da cascavel imperial/ Da labareda do dragão Saúdo o reino animal/ A zebra foge do leão/ Macaco brinca no cipó/ Os passarinhos no verão/ Eu nunca vi coisa melhor/ E nós aqui/ No forró de dona Zefa/ Remexendo o corpo todo/ Até o fole se fechar/ Vivendo assim/ Como quer a natureza/ Nunca vi tanta beleza/ Até o mundo se acabar.

14. “Pode Morrer Nessa Janela”. (João Silva/ Manoel Euzébio; 1979).

*Por mim pode morrer nessa janela nem/ Que nem te ligo, que nem te ligo/ E agora que arranjei outra mais bela/
Tô de mau contigo, tô de mau contigo//Tu vais aprender/ Como é bom chorar/ Como é bom fazer/ Um coração se
machucar/ Tanto mal que me fizeste/ Tanto bem que só te fiz/ Te perdi a paciência/ Viva em paz que eu sou feliz*

15. “Sete Meninas”. (Toinho/ Dominginhos; 1980).

*Sábado de noite eu vou/ Vou pra casa do Zé/ Sábado de noite eu vou/ Dançar um pouco e arrastar o pé// E a
beleza de Maria/ Ela só tem pra dar/ O corpinho que ela tem/ Seu andar requebradinho/ Mexe com a gente/ E ela
nem nem, e ela nem nem/ Mas ela vem dançar um pouco/ E eu vou lhe arrumar/ Na umbigada já ganhei seis/
Agora vou inteirar// São sete meninas, são sete fulô/ São sete umbigadas certas que eu dou/ Biga biga bigô.*

16. “Abri a Porta”. (Dominginhos/ Gilberto Gil; 1980).

*Abri a porta, apareci, a mais bonita, sorriu pra mim/ naquele instante, me convenci que o bom da vida vai
prosseguir// vai prosseguir vai dar pra lá do céu azul/ onde eu não sei, lá onde a lei, seja o amor/ e usufruir do
bom, do mel e do melhor seja comum/ pra qualquer um, seja quem for// abri a porta, apareci/ isso é a vida é a
vida, sim. (Gilberto Gil e Dominginhos)*

17. “O Menina Chegue Cá”. (Guadalupe e Dominginhos, 1983).

*Avoando procurei em todo sertão tentei a menina encontrar/ ô, menina, chegue cá onde é que você tá/ que não vê
meu sofrimento como é grande esse tormento longe de você ficar/ volta neguinha correndo pros braços de quem
te ama/ escuta um conselho meu/ Quem gosta nunca se engana/ chega pra cá, chega pra lá/ entra nessa grande
roda/ que a festa tá tão bonita e vai até o sol raiar (“O Menina Chegue Cá”, Guadalupe e Dominginhos, 1983).*

18. “Sorriso Cativante”. (Dominginhos/ Anastácia; 1998).

*Quando chego no meu rancho/ vejo minha moreninha de sorriso cativante/ eu sacudo a poeira da estrada/ e os
contratempos da vida deixo em lugar distante/ (...) (...) minha paz tá ali dentro/ essa moreninha é meu calmante/
troço gostoso é o amor e coisa gostosa é querer bem/ é uma fogueira bem acesa e uma quentura só faz bem/
quando chego perto da morena sinto que eu pego fogo também.*

19. “Zé do Rock”. (João Silva/ Raimundo Evangelista; 1986).

*Zé do Rock cada dia tá pior/ jura que a nega dele não cai no forró/ Zé do Rock cada dia tá pior/ jura que a nega
dele não cai no forró/ ”Tadim” ela cai e bonitinho, pula, roda, vira e mexe ainda faz requebradinho (2x)// Zé,
acho bom tu vê direito, Zé/ A tua nega leva jeito, Zé/ É pra ninguém botar defeito/ O fogo dessa mulher(2x)// E
nessa brincadeira, vai a noite inteira/ mulherada cochichando/E homem pensando besteira (2x).*

20. “Chega Morena”. (Climério/ Guadalupe/ Dominginhos; 1979).

*Morena/ O que foi que aconteceu/ Que pena você não apareceu/ Chega morena, pra gente se divertir/ Nessa
pisada a poeira vai cobrir (2X) // A gente tava no forró que tava bom/ E foi ficando até o dia amanhecer/ E o
corpo foi ficando o coração/ E o peito só canção e você não apareceu// Morena/ O que foi que aconteceu/ Que
pena você não apareceu/ Chega morena, pra gente se divertir/ Nessa pisada a poeira vai cobrir (2X)*

Páginas na Internet

www.brasilfolclore.hpg.ig.com.br/baio.htm

www.brasilfolclore.hpg.ig.com.br/xaxado.htm

www.brasilfolclore.hpg.ig.com.br/forr.htm

www.cliquemusic.com.br

www.mpbnet.com.br

www.musicapopularbrasileira.cjb.net

www.forrozeiros.com.br

pt.wikipedia.org/wiki/Dominguinhos

www.dominguinhos.art.br (site oficial)

www.mpbnet.com.br/musicos/dominguinhos/index.html

vagalume.uol.com.br/dominguinhos

www.dominguinhos.buscaletras.com.br

cifrantiga3.blogspot.aspx?id

climerioferreira.wordpress.com/tag/dominguinhoseclimerio

pt.wikipedia.org/wiki/luiz_gonzaga

wwwmpbnet.com.br/musicos/luizgonzaga/index.html

www.luizluagonzaga.com.br

letrasterra.com.br/luiz-gonzaga

vagalume.uol.com.br/luiz-gonzaga

www.reidobaiao.com.br

pt.wikipwdia.org/wiki/jackson_do_pandeiro

cliquemusic.uol.com.br/artistas/jackson_do_pandeiro

www.lacksondopandeiro.digi.com.br/depoim.htm