



Violência linguística, erotismo e relações de gênero no forró eletrônico

Claudiana Nogueira de Alencar¹
UECE/PosLA

Resumo: *Este trabalho procura estudar a relação entre significação e violência de gênero, a partir dos estudos da violência linguística em uma prática cultural específica - a música popular. Considerando a linguagem como ação e entendendo que esta ação delinea formas de subjetividades diversas, constituídas em práticas de violência na linguagem, pretendi investigar, de modo específico, a constituição de “feminilidades” e “masculinidades”, a partir do uso de palavras ofensivas e imagens eróticas nas apropriações culturais do Forró Eletrônico. A partir dos estudos em pragmática cultural, percebo que, embora apareça como uma feição inovadora, o jogo de linguagem do forró eletrônico traz, em sua gramática, atos de fala que designam homens e mulheres como identidades conservadoras fixas, presentes também na prática discursiva do forró tradicional. Este novo jogo de linguagem explicita mais as relações de posse, através de atos de fala que descrevem o ato sexual e designam imagens femininas acentuadamente erotizadas nas canções. Desse modo, questiono se o chamado “oxent music” representa uma subversão de identidades tradicionais, ou se ao contrário, acentua a dicotomia tradicional dos papéis masculino e feminino ao performativizar, através da linguagem não verbal a subserviência do corpo feminino. Baseado nos estudos críticos em pragmática, este trabalho enfatiza a responsabilidade do linguista e as contribuições de seu trabalho para a compreensão da vida social.*

Palavras-chave: violência linguística, gênero, cultura.

Abstract: *This paper is an attempt to analyze the relationships between gender, violence and meaning. Such relation, specifically, concerns an aspect that interconnects the linguistic delineations of violence within a particular symbolic field - popular culture music. Given that language itself can enact its own types of violence, which delineates multiple forms of subjectivities and sensibilities, our central aim is to look into how female identities are currently being construed based on offensive words and erotic images, starting with meanings that are naturalized in cultural discourses. We observed that the electronic forró, also called “Oxente Music”, maintains and even reinforces the traditional distinction of male and female roles, enhancing a rather conservative and moral setting, despite its intent and modern urban impression. Thus, despite its original characteristics, the language game of electronic forró brings in its grammar speech acts that describe men and women as fixed conservative identities, which is common in the practice of traditional forró, while the new language game makes explicit relations of male ownership by simulations of sex and pornography badly disguised in the songs. An attempt is made to explore the relations between language and violent forms of social submission, based on critical pragmatics studies, focusing on the role of Linguistics and its contributions to a better understanding of social life.*

Keywords: linguistic violence, gender, culture.

¹ claunoce@yahoo.com.br



1. Introdução

Palavras têm poder interventivo em nosso cotidiano. Palavras ferem, machucam, constroem relações, transformam realidades. A partir dessa ideia, que está fundamentada na percepção de que a linguagem é um modo de ação, de intervenção do ser humano no mundo (AUSTIN, 1990), introduzo uma nova área de estudos críticos da cultura, que tenho denominado de Pragmática Cultural (ALENCAR, 2010). A pragmática cultural busca investigar a relação entre a cultura e a linguagem, através do estudo dos atos de fala, os quais nos ajudam a compreender que os problemas sociais, as diversas formas de violência, as crises políticas econômicas e identitárias que marcam a nossa época dita pós- moderna, corporificam-se em formas de linguagem, significados constitutivos e constituintes de nossos comportamentos e de nossas formas de vida e de cultura.

Apresentada na sociedade contemporânea como um complexo problema social e difícil solução, pode-se afirmar que a violência não existe “em si”, uma vez que o que define as práticas humanas como práticas de violência são as construções de sentidos constituídas nas leis, na cultura, nos movimentos sociais/cidadania e na ciência. É assim que tenho buscado estudar nas manifestações culturais do nordeste, escolhas linguísticas que violentam no próprio ato de fala, como por exemplo, uma canção de forró cujo título declara: “Essa mulher não vale nem um real” e ameaça com o mote que tem marcado muitos assassinatos de mulheres por seus namorados, companheiros ou maridos: *“Eu gosto dela e não é da conta de ninguém/ Por isso agora eu digo tô decidido!/ Se ela não ficar comigo não fica com mais ninguém”*.

Nesse sentido, tenho investigado como os sentidos da violência são constituídos nas práticas discursivas da cultura popular, especificamente no Forró eletrônico. Com esse trabalho, sobre como as diversas formas de violência são corporificadas na materialidade linguística de nossa cultura e sobre como a linguagem pode corporificar a violência, espero, de alguma forma, contribuir para a mudança discursiva e social, através de um olhar crítico sobre a linguagem e sobre a cultura.



2. Iterabilidade, atos de fala e jogos de linguagem

Para Judith Butler (1997) o ato de fala de nomeação é considerado como um ato violento na medida em que torna o corpo vulnerável a uma identificação lingüística que funciona como uma marca, uma identidade da qual o sujeito não consegue se livrar. O corpo é, pois, o lugar da violência, a começar pela violência lingüística de sua nomeação. A autora nos mostra que quando alegamos ser ofendidos pela linguagem, estamos atribuindo uma função para a linguagem, um poder para ofender e nos posicionamos como objeto desta trajetória de ofensas. A linguagem tem esse poder porque somos seres lingüísticos, seres que exigem a linguagem em uma ordem para existir (BUTLER, 1997, p. 36) Portanto, para Butler nossa vulnerabilidade em relação à linguagem é uma consequência da nossa existência constituída em termos discursivos . Se nós somos formados em linguagem, então o poder formativo precede e condiciona qualquer decisão que podemos fazer sobre ela, insultando-nos no início por este poder prévio. Nós exercitamos a força da linguagem, mesmo quando procuramos ir contra sua força, pegos em uma armadilha da linguagem que nenhum ato de censura pode desfazer.

A nomeação, cuja existência depende da repetição desse ato, é um ato violento porque reconhece a autoridade, ao mesmo tempo em que apaga sua marca inaugural, limitando os contornos sociais do sujeito. Butler afirma (1997, p. 36): "O nome carrega dentro de si mesmo o movimento de uma história que o aprisiona". Reinterpretando o conceito de iterabilidade de Derrida (1991) Butler mostra que não temos o controle total dos efeitos do performativo, a partir do excesso da significação e da possibilidade de repetição , mostrando que cada momento presente do ato de fala condensa uma história que pode ser negociada e , por isso mesmo, subvertida.

Quero refutar a idéia de Butler(1997) de que não podemos pensar na situação total da fala, como queria Austin (1962) utilizando o conceito wittgensteiniano de gramática. Tal conceito não permite que a idéia de jogo de linguagem configure um relativismo do tipo qualquer coisa vale. A linguagem está imersa em uma forma de vida, estando, portanto sujeita as mesmas restrições a que se sujeitam as atividades humanas em geral. Entretanto, os significados das palavras são considerados, na concepção wittgensteiniana de linguagem, não no que diz respeito a sua correspondência com a realidade, mas sim por sua maior ou menor



utilidade, maior ou menor poder explanatório. Através da noção wittgensteiniana de gramática podemos entender que fora do uso da linguagem, não há linguagem. A linguagem se faz no uso prático, quando a sua gramática se torna evidente.

Conforme Condé (1998, p.113), a gramática não é simplesmente um sistema de regras sintático-semântica como compreenderíamos uma gramática da língua, mas sim um conjunto de atividades governadas por regras, isto é, a gramática envolve, além da dimensão sintático-semântica, uma dimensão pragmática. Desse modo, a significação é o produto de regras gramaticais surgidas da práxis da linguagem. A gramática é, pois constituída e constitutiva da prática social.

A partir da visão da dinamicidade desta gramática construída na prática uma vez que uma determinada prática determina um jogo de linguagem, sua felicidade ou não podemos pensar a respeito da linguagem violenta, a linguagem discriminatória. O uso de formas injuriosas condiciona uma gramática de aceitação de tais formas? O reconhecimento de formas injuriosas num jogo de linguagem ético pode conduzir a uma gramática de resistência? São questões que surgem da compreensão da noção pragmática de gramática.

Desse modo, a gramática, historicamente situada, constituída e constitutiva de tais jogos culturais, permite a condensação histórica dos atos de fala ofensivos, naturalizando os sentidos de violência, respondendo, as regras de tal gramática, pelo excesso de significação e pela iterabilidade (DERRIDA, 1991; BUTLER, 1997), ao mesmo tempo em que possibilita, no cotidiano, o surgimento de novas formas vida, novos jogos, a agência dos sujeitos pelos novos usos dos sentidos em jogos de resistência.

3. Identidades de gênero: construções do feminino e do masculino nas práticas culturais

A partir dos estudos de Judith Butler (1990) podemos perceber uma relação entre atos de fala e vida social. Butler utiliza o conceito proposto por Austin (1962) para questionar a naturalização da categoria “gênero”, desvinculando o feminino e o masculino de uma visão



baseada em características ontológicas, ao afirmar que o gênero é “performativo”. Gênero é, para Butler, “a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos dentro de uma estrutura rígida e reguladora que se consolida com o passar do tempo, produzindo o que aparenta ser uma substância, uma espécie ‘natural’ de ser” (2003, p. 33). Em nosso estudo, percebemos como essas estilizações são produzidas e repetidas na prática cultural estudada, entendendo-as como jogos de linguagem.

3.1. A ascensão do *Forró Pop*

Na década de 1990, o Forró vai assumir o lugar de novo *mainstream* na música nacional, através de um novo gênero dançante-lítero-musical, o chamado forró eletrônico ou forró *pop*. Girando em torno das idéias de festa-amor-sexo, o Forró eletrônico consegue grande projeção no mercado musical, ao ganhar a feição de um produto comerciável, que como tal, obedece a lógica da oferta e da procura, concebida a partir de modelos cujo êxito comercial é garantido, ao recorrer às táticas de divulgação publicitária.

A ascensão do forró eletrônico, o *Forró Pop* ou ainda *Oxent Music*, como comumente é chamado o novo jogo de linguagem do Forró, ocorreu no Ceará, como lançamento em 1992 da banda Mastruz com Leite, organizada pelo empresário Emanuel Gurgel, que provocou uma inovação no gênero, construindo um modelo de negócio inovador para a indústria fonográfica no Nordeste. Criando o grupo SomZoom, com um sistema de rádios via satélite que dava suporte poderoso à divulgação de seus produtos musicais, e que funcionava também como gravadora, o empresário utilizou estratégias mercadológicas inovadoras, como a criação e montagem cênica de shows, verdadeiros mega-espetáculos exclusivos para o gênero musical, que traziam toda a pujança de grande festas e forte apelo para o erotismo.

Podemos relacionar a ascensão do “forró eletrônico” com uma reflexão em torno da indústria cultural, conceito elaborado por Theodor Adorno e Max Horkheimer em 1947, para mostrar que, diferente da ideia de que a cultura popular é aquela que emerge espontaneamente das massas, instituída pelo “gosto do povo”, a lógica contemporânea do capital transforma a cultura em uma mercadoria, de tal forma que o consumidor de cultura, pelas técnicas de divulgação, distribuição e padronização do produto cultural muda de papel.



De sujeito que a *indústria cultural* o faz acreditar ser, o público cultural torna-se a fonte de lucro, o objeto dessa indústria. No dizer de Adorno, a criação artística se submete à lógica do lucro, a lógica de um novo mercado, o mercado da cultura, onde os gostos são sistematicamente trabalhados pela publicidade para que a “arte” reproduzida se torne vendável.

Adotando uma estrutura de negócios que eliminava intermediários e a ênfase na marca da banda musical e não na pessoa do artista, o que permitia a substituição dos músicos, cantores e dançarinas, sem prejuízo financeiro para o grupo, o *Somzoom* transformou o forró eletrônico em um produto de máxima rentabilidade e lucratividade, disseminando o gênero agora “estilizado e progressista” como elemento essencial de entretenimento em todo o Brasil (PINHEIRO E PAIVA, 2007). É por todas essas características que Carvalho (2008) caracteriza o Forró eletrônico como um “negócio, considerando-o como o resultado de “amadurecimento” de uma indústria cultural no Ceará.

Nesse sentido, podemos dizer que o sucesso do negócio promovido pela SomZoom permitiu a clonagem da Banda Mastruz Leite, gerando novas Bandas Musicais como Limão com Mel, Caviar com Rapadura, Cavaleiros do Forró, Calcinha Preta, Saia Rodada e Aviões do Forró, dentre outras que de forma semelhante à Mastruz com Leite substituíam a tradicional formação dessa prática musical composta por sanfona, triângulo e zabumba, “por um equipamento pesado que faz a pancadaria, por vocalistas esganiçados (as), dançarinos e dançarinas, efeitos de luz, laser, néon, gelo seco, toda uma parafernália eletrônica que amplifica o que as pessoas querem dançar”(…) Com as bandas surgiram casas de forró, revistas, uma moda especial (...)O sucesso foi estrondoso (CARVALHO, 2008, p. 608).

3.2. “Você não vale nada mas eu gosto de você”

Podemos afirmar que no jogo de linguagem do Forró eletrônico é regra a auto-afirmação masculina através de atos de fala em que a identidade masculina é construída com por designações como raparigueiro e por cenografias que enaltecem as festas, os bordéis e os protíbulos, nos quais a identidade masculina se manifesta em sua pujança de forma essencializadora nas figuras do forrozeiros, cachaceiros, mulherengos, que não temem nada.



Eu sou raparigueiro todo
Namorador demais
Sou bonequeiro, mulherengo e forrozeiro
Onde tem mulher eu vou correndo atrás
(*Garota Safada*).

São “machos”, e “macho que é macho” deve ser, segundo a ideologia patriarcal, “raparigueiro”, “bonequeiro” e gastar seu dinheiro sem ter que dar satisfações; deve ser a autoridade em suas relações amorosas, exigindo subserviência feminina, nem que para isso se utilize de violência, o que fica explícito na canção dos *Aviões do Forró*, transcrita a seguir:

Mulher Não Vale Nem Um Real

É hoje que eu vou encher a cara
Pra me esquecer da fuleragem da mulher
Eu hoje vou sair fazer zueira
Quero acordar de bobeira dormindo num cabaré
Essa mulher não vale nem um real
Eu gosto dela e não é da conta de ninguém
Por isso agora eu digo tô decidido!
Se ela não ficar comigo não fica com mais ninguém
Mas aí o coro come, a cobra fuma, o bicho pega
Eu tô com essa danada e quem manda nessa bodega
Piriri, Piriri, Pocotó, Pocotó...

Aqui explicitamente a voz masculina demonstra o sentimento e sua decisão de a qualquer custo não perder a posse do seu objeto “que não vale não um real”. Coisificada a figura feminina é marcada com o ato violento das designações discriminatórias “fuleragem da mulher”, “essa danada da mulher”, características da fala do ódio, ato proferido por um enunciador masculino que “manda nessa bodega”. Vale ressaltar, uma forte apologia à violência física nesse discurso em “o coro come, a cobra fuma, o bicho pega” e o que mais pior, o discurso discriminatório nessa canção reproduz o mote que tem motivado o assassinato de muitas mulheres por seus maridos, namorados ou companheiro: “se ele não ficar comigo, não fica com mais ninguém”. Este ato de fala performatiza a violência física contra mulheres, e, embora



cantado em festas de forró, não perde a sua força histórica de ferir, uma vez que como forma de violência lingüística já foi usada e banalizada na justificativa e motivação para uma forma de violência extrema, o feminicídio.

Essa canção como tantas outras mostra a forma violenta como o discurso do forró eletrônico performatiza o gênero feminino. Em um estudo sobre como o forró eletrônico retrata as mulheres, Freire (2010) mostra como “termos, consensualmente tidos como pejorativos, hoje são comuns nas letras, como cabaré e rapariga, que significam prostíbulos e prostituta, respectivamente, são usados em diversas composições, sendo a maioria delas tidas como as *mais pedidas*, integrando a lista de *hits* das emissoras de rádios”. É que se pode notar nas canções do grupo *Saia Rodada*:

Eu vou parar meu carro
Na frente do cabaré
Vai ter muita mulher, vai ter muita biritá
Todo o puteiro me conhece, eu sou o cara
Que alugou o caminhão pra encher de rapariga

Tais designações apontam para uma construção cruel e reducionista do gênero feminino, conferindo-lhe os únicos espaços a serem ocupados no jogo de linguagem do forró: ou na casa, como a esposa a serviço do homem ou na rua (prostíbulos e nas festas dionisíacas onde é recomendado repetidamente à figura masculina “beber, cair e levantar”) orbitando em torno dos vícios masculinos, exclusivamente como sua serviçal como seu objeto sexual. Essa construção discursiva da identidade da mulher, a partir da designação de um outro, o *Rei do cabaré*, que performatiza o gênero masculino, conduz a uma forma sórdida e monossêmica de lidar com sexualidade das mulheres, vulnerabilizando o corpo feminino através de um processo de erotização pornográfica, à disposição da sua utilização pelos homens. Nesse sentido, para Trotta (2009, p.141) “a apologia do cabaré – presente, aliás, com grande recorrência, explicita a relação conservadora com o sexo e com os papéis esperados da mulher: virtuosa para “casar”, “profissional” para o sexo”. Assim, no que diz respeito à construção do gênero feminino, os atos de nomeação de performatizam estilos de mulher nos próprios títulos das Bandas de Forró. Nas designações *Saia Rodada*, *Calcinha Preta* e *Garota Sarada*, a mulher erotizada é também *coisificada*, sendo apresentada como um objeto pertencente ao homem.



Através desse “valor cultural” que é o Forró, os jovens acabam por construir identidades, e nessa construção, utilizam-se de escolhas linguísticas que estereotipam e inferiorizam a mulher. Que tipo de relacionamento está sendo performativizado pelo refrão da banda Calcinha Preta, que virou um bordão nacional, “você não vale nada, mas eu gosto de você” através do qual a figura masculina desvaloriza totalmente a sua parceira, mas diz-se preso emocionalmente a esta. Esta contradição representa bem os relacionamentos marcados pelo ciclo da violência, onde o afeto e o respeito são gradativamente substituídos pelo sentimento de posse e pela agressão.

No entanto, precisamos ressaltar que ocorre nesse novo estilo uma mudança: algumas canções acontecem em forma de diálogo em que dada a voz à personagem feminina, o que não era regra nos modos como essa prática cultural era vivenciada nos jogos de Forró anteriores. Como se percebe, na letra da canção “Você não vale nada, mas eu gosto de você, já citada anteriormente, que ora acrescentamos a transcrição:

[ELE:] Você brincou comigo, bagunçou minha vida
Esse sofrimento não tem explicação
Já fiz de quase tudo tentando te esquecer
Vendo a hora morrer
Não posso me acabar na mão
Seu sangue é de barata,
A boca é de vampiro
Um dia eu lhe tiro de vez o meu coração
Aí já não lhe quero, amor, me dê ouvidos
Por favor me perdoa eu tô morrendo de paixão

[ELA:] Eu quero ver você sofrer
Só pra deixar de ser ruim
Eu vou fazer você chorar, se humilhar
Ficar correndo atrás de mim”.

Aqui podemos dizer que é performativizada a identidade da “fêmea- sedutora”, a mulher que ao invés de ser dominada exerce o seu poder sensual sobre o homem. Consciente desse domínio, a voz feminina enunciada se utiliza de um ato ilocucional de ameaça “Eu vou fazer chorar, se humilhar, ficar correndo atrás de mim”. Haveria nesse discurso uma subversão da construção tradicional do gênero feminino, ou seja, um agenciamento pela linguagem (BUTLER, 1987), uma vez que a mulher sabendo que o social objetifica sua identidade a partir



da sexualidade, transformando- a num corpo erotizado, usa essa mesma erotização como uma forma de supremacia social, de libertação do seu dominador?

Nas canções abaixo a construção da fêmea sedutora quando a enuciadora cantada por uma voz feminina escolhe o parceiro sexual no Forró e determina que seja cumprido o seu desejo:

[ELE] Pense numa mina linda, a danada enlouqueceu
A macharada ficou louca quando ela apareceu
Um sorriso envolvente um jeitinho sensual
Pra acabar de completar me deu mole no final
Juro não acreditava no que estava acontecendo
Sorria e me olhava e o clima foi crescendo
Fui direto ao assunto e não pude acreditar
Chegou no meu ouvido e começou a falar

[ELA]Vaaaaai, dá tapinha na bundinhaaa, vaaaaai
Que eu sou sua cachorrinha, vaaaaaaai
Fico muito assanhada, seu eu pedir você me dá
Lapada na rachada
[ELE] (...) Você pede e eu te dou- Lapada na rachada.

Apesar da utilização de atos de fala grosseiros que apontam para a mulher tematizados no título da canção “ Lapada na rachada”, pode-se dizer que ocorre uma resignificação do gênero feminino? Esse discurso poderia significar que a personagem “ mulher” não se conformando com o papel dado pelo discurso patriarcal, o papel de submissa à vontade masculina, passa ela própria a determinar a sua sexualidade, demarcando as suas fronteiras no mundo masculinizado, duelando com o estereótipo da mulher passiva e dócil, ao rejeitar um dos seus principais atributos, a santidade?

Esse questionamento sobre um provável empoderamento feminino nas canções de Forró Eletrônico é feito por Trotta (2009, p.41) ao analisar a canção:

Vem meu bem, use e abuse
Chupe, chupe, chupe
Chupe, chupe, chupe
Minha calcinha é preta e meu sabor é tutti-frutti



Trotta (2009, p.41) o trabalho sobre o Funk em que Simone Sá identifica uma vertente “sensual”, caracterizada por “letras de duplo sentido e forte apelo erótico, que ganha um tom mais provocativo quando incorpora o ponto de vista feminino sobre o assunto”. Segundo a pesquisadora, esse viés bem humorado do escracho aponta para uma negociação moral que chega potencialmente a inverter o “tradicional discurso machista” através de narrativas de mulheres das periferias cariocas que podem “pagar motel para os homens” (idem, p. 243).

Assim, ato de fala da mulher para que seu interlocutor “faça” sexo oral – ao invés de recebê-lo – poderia, segundo Trotta, se encaixar nesse argumento de inversão. Para ele é inegável que essa inversão apresenta sim uma complexificação da imagem feminina tradicional. No entanto, o estudioso segue o argumento da musicóloga Nicola Dibben, procurando demonstrar que tal construção da feminilidade, ao se apropriar em significantes masculinos tradicionais de poder e controle (como pagar motel ou “receber” sexo oral) acaba construindo uma imagem feminina “convencionalmente patriarcal”.

A canção “Botar pra balançar” da Banda *Aviões do Forró* traz um discurso que parece demonstrar a insurreição da mulher a um padrão de feminilidade sem vontade própria, quando o enunciador, cantado por uma voz feminina estabelece:

Chega de pedir mais uma chance
Procurei outro lance, não precisei de você,
Não quero mais você.

E diante da acusação do seu parceiro que a acusa de infidelidade ao asseverar:

Eu vi que tava certo em duvidar
De suas saidinhas para passear
E você toda safadinha se fingindo de santinha

Ela responde:

Faça o que quiser, Eu sou bela, sou mulher

No entanto, essa provável emancipação feminina no discurso lítero-musical do Forró Eletrônico é definida sempre em função do masculino. Nas canções em que ela parece determinar o seu próprio prazer o discurso os atos de fala performatizam uma figura feminina implorando pelo sexo/amor do seu dominador, ou se oferecendo como um objeto de



consumo para este como percebemos no trecho: “Vai, dá tapinha na bundinha, vai, que eu sou sua cachorrinha. (...) seu eu pedir você me dá”. Ou em “Use e abuse, chupe, chupe”.

Assim, nas poucas canções em que a voz feminina é protoganizada esta é representada ainda de forma submissa, suplicando o amor do homem que detém o poder sobre várias mulheres as quais se submetem a ele, como na famosa canção do *Aviões do Forró*, intitulada “Amor de Motel”:

Não quero esse lance
De bola dividida
Vem ficar comigo
Você é minha vida (Bis)
Não quero esse amor de metade, esse gosto de fel
Essa coisa incerta, esse amor de motel
Você tem minha vida e eu quero bem mais.

Desse modo, como resultado da pesquisa, podemos concluir que seria uma regra do jogo de linguagem analisado a construção do gênero feminino como um corpo erotizado vulnerável à violência linguística, o qual protagoniza-se meramente quando oferta esse corpo para o consumo masculino. Os pares tradicionais que designam a mulher no discurso tradicional são preservados: santa/ pecadora; fiel/ sedutora; dona de casa/ rapariga, pura/puta; mulher direita/ mulher doideira. A diferença entre as regras do Forró Pop e outros jogos da cultura popular é que, enquanto nas práticas culturais do Cordel, do Repente e do Forró tradicional está presente o discurso de valorização da mulher submissa, santa, dona de casa e fiel, o Forró Eletrônico traz um discurso que subverte essa ordem valorizando a figura da mulher sedutora, liberada, erotizada, como nos mostram os trechos das canções desse estilo de Forró pop: “Mulher quanto mais safada é que o homem gosta”. E ainda: “*Cabra safado, tá na zueira/Só gosta mesmo é de mulher doideira/Mulher direita o cabra num quer.*”

Essa performatização de gênero e valorização da mulher extremamente erotizada e liberada sexualmente através de letras e performances no palco do Forró Pop atual que espetacularizam o ato sexual obedecem a lógica do novo mercado cultural que lucra cada vez mais com os produtos de conteúdo pornográfico. Observa-se na contemporaneidade uma globalização da pornografia, com o advento da internet (MICHELSEN apud LOPES, 2010). A franca expansão da indústria do sexo envolve “um sistema global de entretenimento sexual



que vai de vídeos pornô e shows de streap tease à prostituição, casas de massagens, dançarinas exóticas, sexo explícito na internet, entre vários meios” (LOPES, 2010, p. 106).

Portanto, se a construção da figura feminina no forró eletrônico se dá por meio de atos de fala que assídua e repetidamente performatizam a erotização da mulher, valorizada pelo valor que dá ao próprio prazer sexual, que não se envergonha de oferecer o seu corpo através de expressões pornográficas e ambiguidades semânticas não se pode fazer uma análise simplista de que essa construção significa a emancipação feminino e o seu empoderamento. Ao contrário, uma análise da cultura como uma prática material e política nos faz entender que as práticas culturais como jogos de linguagem precisam ser compreendidos dentro da dinâmica social, política e econômica mais ampla que constitui e é constituída por esses jogos.

Nessa dinâmica em que a mercantilização dos sexos tem um impacto nas classes populares e nas suas relações com a indústria do entretenimento podemos entender que a personagem feminina no forró é construída pornograficamente não por uma resistência ao sistema social e opressor nos moldes patriarcais, mas por submissão às regras do mercado do entretenimento atual, no qual o sexo tornou-se uma mercadoria altamente vendável e a imagem da mulher nesse mercado transformou-se em mercadoria de consumo.

Por fim, para corroborar os resultados de nossa pesquisa sobre as identificações para homens e mulheres construídas nas práticas culturais do sertão cearense, vale ressaltar a afirmação que faz Adriana Lopes (2010, p. 110), após sua etnografia do Funk carioca:

(...) ao falarem sobre o conteúdo pornográfico de suas produções, não se situam como sujeitos que estariam preocupados em desafiar as rígidas regras de gênero, tampouco em lutar por seus direitos sexuais. Ao contrário, nesse caso, eles e elas repetem e respondem como reprodutores de uma determinada lógica compulsória dos gêneros, pois é tal lógica que, segundo eles, “vende ou as pessoas gostam”.

A pesquisa de Adriana Lopes sobre o Funk carioca nos mostrar que essa política de identidades na qual relações assimétricas de poder são estabelecidas entre homens e mulheres não está presente apenas nas práticas culturais ditas nordestinas, como nos faz crer Freire (2010), quando diz: “observamos que o histórico da cultura nordestina é essencialmente pautado por uma conduta machista e patriarcal, exigindo submissão e obediência da figura



feminina”. Podemos afirmar que todas as nossas relações culturais brasileira (somente as nossas?) são atravessadas por um histórico de violência simbólica e física contra as mulheres.

Nesse sentido, essa pesquisa abre caminhos para investigarmos mais profundamente de que modo as construções linguísticas que estilizam os gêneros, atravessadas por ideologias machistas patriarcais e/ou por ideologias neoliberais, que naturalizadas pela difusão midiática da indústria do entretenimento voltada para o mercado pornográfico, e também entronizadas pelos defensores da cultura popular, acabam intensificando a violência contra as mulheres.

3. Considerações finais

Mas afinal como essas identidades conservadoras para homens e mulheres presentes nas práticas culturais estudadas se relacionam com a violência de gênero? A prática da violência linguística poderá vir a torna-se ou a influenciar as práticas de violência física, psicológica, sexual e patrimonial que vem sofrendo as mulheres em nossa sociedade?

Essas questões ainda não estão fechadas e demandarão ainda muito trabalho de pesquisa. No entanto, uma pista para as nossas respostas encontra-se no estudo em Psicologia Social de Acosta & Barker (apud DANTAS e MELLO, 2008) que demonstrou através da análise de entrevistas com homens que visões conservadoras e tradicionais sobre o que significa ser homem estavam altamente relacionadas ao uso da violência contra as mulheres. Essas pesquisas evidenciam que as manifestações culturais aceitas e, “ muitas vezes, estimuladas pela sociedade, podem indicar portas abertas para atos violentos graves que atentam inclusive contra a vida de muitas mulheres e dos próprios homens”.

Por último, ressaltamos que as medidas de enfrentamento à violência contra mulher não devem consistir apenas em um trabalho de punição, mas também de prevenção. Conhecer esses papéis construídos e disseminados linguisticamente em nossa cultura é um imperativo para se pensar em mudanças no quadro da violência de gênero.

Nesse sentido, cremos ter mostrado como as identificações de gênero, performativizadas por atos de fala constituintes dos jogos de linguagem da cultura popular,



representam formas de uma violência sutil, aceita e divulgada em várias instâncias sociais, a violência linguística, a qual projeta por sua vez modos violentos de ser e de se sociabilizar com o outro.

Do mesmo modo, entendemos que nossas escolhas por palavras podem implicar também em novas percepções de mundo e, conseqüentemente, novas formas de agir no mundo, em novas práticas sociais. Intervir nessas práticas discursivas vivenciadas pela juventude pode modificar as identidades performativizadas de forma violenta, através de políticas públicas, culturais e educativas que reflitam sobre novas formas de sociabilidades mais justas e humanas e possam viabilizar uma ressignificação de atos de violentos, representando sentidos de esperança em meio à cruel conjuntura de opressão e violência em que vivemos.

Referências

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2001.
- ALENCAR, Claudiana. *As construções dos sentidos da violência nas práticas culturais do Sertão Central do Ceará*. Relatório de Pesquisa, BPI, FUNCAP, 2011
- AUSTIN, J. L. *Quando Dizer é Fazer – Palavras e Ação*. Trad. de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre, Artes Médicas, 1990.
- BUTLER, J. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997.
- CONDÉ, M. L. L., *Wittgenstein Linguagem e Mundo*. São Paulo: Annablume, 1998.
- DERRIDA, J. *Margens da Filosofia*. Campinas: Papyrus, 1991.
- FREIRE, L. *É Rapariga, É cabaré. Retratos Femininos no Forró Eletrônico* In: 1 XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Campina Grande – PB – 10 a 12 de Junho de 2010.
- CARVALHO, F.G. C. *Anotações para uma história cultural do Ceará*. In: Anuário do Ceará, v. 2007, p. 567-610, 2008.
- DANTAS, B. M; MELLO, R. P. Posicionamentos críticos e éticos sobre a violência contra as mulheres. *Psicol. Soc.* [online]. 2008, vol.20, n.spe, 2008 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822008000400011&lng=en&nrm=iso>. access on 30 Sept. 2011.
- HORKHEIMER, M. & ADORNO, T. W. *A indústria cultural – o Iluminismo como mistificação das massas*. In: ADORNO, T. W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- LOPES, A. C. *Funk-se quem quiser no batidão negro da cidade carioca*. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- PINHEIRO, A E PAIVA, F. *SomZoom: música para fazer a festa* In XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Santos, SP, 2007.



RAJAGOPALAN, K. *A Nova Pragmática*. São Paulo, Parábola Editorial (no prelo)
SILVA, L. *Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural*. São Paulo: Annablume, 2003.
TROTТА, F.. *Música Popular, Moral e Sexualidade: Reflexões sobre o forró contemporâneo*. In:
Revista Contracampo, • Niterói • V. 20 , 2009
WITTGENSTEIN, L. *Investigações Filosóficas*. Trad. de José Carlos Bruini. São Paulo, Nova
Cultural, 1989 (Os Pensadores).