

MÚSICA POPULAR, MORAL E SEXUALIDADE¹: Reflexões sobre o forró contemporâneo²

Felipe Trotta³

Resumo: O forró é um gênero musical que tem como eixo temático recorrente a sexualidade. Na produção atual do gênero no Nordeste brasileiro, a vertente identificada como forró eletrônico acentuou as referências ao sexo ao incorporar em seu universo uma visualidade para o tema, que até então esteve camuflada em duplos sentidos nas letras e na sonoridade dançante. Assim, boa parte dos discursos valorativos dos admiradores do forró pé de serra incorporou uma aguda rejeição à temática da sexualidade, investindo em um romantismo pudico. No entanto, busca-se investigar neste artigo as contradições e os discursos dessa negociação moral processada pelo forró, demonstrando que ambas as correntes estilísticas permanecem fortemente vinculadas ao conservadorismo e ao patriarcalismo.

Palavras-Chave: Música popular. Sexualidade. Forró.

Abstract: Forró is a musical genre which has the sexuality as a important theme. In NorthEast of Brazil, the contemporary production has increased the appearance of the sexuality through a style variant known as “eletronic forró”. The “electronic forró” incorporated a visual representation of sexuality, which is intencionally hidden in the traditional style. Then, a violent rejection against this variation is held for the traditional followers, who decided to avoid the sexual connotations of the song in their actual production. Nevertheless, this paper aims to show some contradictions on the morality discourses held by forró, stressing that both styles are quite conservative in the sphere os sexuality and sexual roles of femininity and masculinity.

Key-words: Popular music. Sexuality. Forró.

1. Introdução

O sexo é um dos temas mais frequentes da esmagadora maioria dos produtos veiculados pela indústria do entretenimento. Ao lado de seu par romântico – o amor – as narrativas que apresentam direta ou indiretamente algum tipo de referência sexual formam um eixo discursivo para o qual filmes, músicas, livros e shows continuamente apontam. A diversidade das narrativas sexuais é bastante grande. Desde a abordagem descorporificada da literatura romântica até o cinema pornográfico, passando pelo erotismo de grandes produções cinematográficas e musicais, há uma imensa gama de gradações, enfoques, modos de

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Mídia e Entretenimento” do XVIII Encontro da Compós, na PUC-MG, Belo Horizonte, MG, em junho de 2009.

² Esta pesquisa tem apoio do CNPq e da FACEPE.

³ UFPE, trotta.felipe@gmail.com

abordagem e negociações de limites, vocábulos e narrativas que compõem este gigantesco eixo temático.

Na música popular e, mais especificamente, na canção popular brasileira, o sexo constituiu-se no decorrer dos anos como uma constante referência adotada em maior ou menor grau como estratégia de sedução e identificação coletiva. Modinhas de duplo sentido e lundus provocantes povoaram o repertório da nascente música urbana brasileira ainda no século XIX, constituindo uma *vertente maliciosa* (LEME, 2002) que sempre teve como característica negociar os limites e narrar a sexualidade e a moral de cada época. Em sua volumosa *História Sexual da MPB*, o jornalista Rodrigo Faour realiza um robusto inventário de canções de todos os tempos que visitaram a sexualidade, demonstrando que praticamente não há gênero, compositor ou época em que o sexo não tenha aparecido de forma bastante visível (e audível) no panorama do mercado musical brasileiro (FAOUR, 2007).

Neste artigo, irei restringir o enfoque do tema ao ambiente contemporâneo do forró nordestino, gênero de grande importância midiática regional e nacional no qual os debates sobre legitimidade e valor são fortemente perpassados pela temática da sexualidade. No cenário atual do forró no Nordeste, é possível perceber uma cisão entre aqueles se identificam e frequentam o chamado “pé-de-serra” e outros que adotam sua vertente “eletrônica”. A primeira, por sua longevidade e por estar associada a uma consagração produzida pela “tradição”, costuma receber elogios da crítica e adesão de setores significativos da intelectualidade nordestina. Já as bandas de forró eletrônico são renegadas pela crítica por fazerem uma música classificada como de baixa qualidade. As “bandas de bundas”⁴ são condenadas por apelarem para um “erotismo grosseiro” utilizando “trocadilhos infames e de mau gosto”⁵ que têm a “pretensão de ser o novo Kama Sutra do Nordeste”⁶. Artistas e intelectuais apontam que o que as bandas fazem “não é forró”⁷ ou, no máximo, é um “forró de plástico”⁸, classificado como “uma coisa chata e perigosa para a cultura brasileira”⁹. Assim, as argumentações que desqualificam o forró eletrônico passam primordialmente pela questão da sexualidade, o que coloca o debate moral em primeiro plano no contexto do forró nordestino.

⁴ Declaração da respeitada compositora Anastácia, *Jornal do Commercio* (PE), 05/07/2006.

⁵ Matéria assinada pelo jornalista José Teles intitulada *Bandas escanteiam o pé de serra*, *Jornal do Commercio* (PE), 13/06/2007

⁶ Matéria assinada pelo jornalista Bruno Albertim intitulada *São João como antigamente*, *Jornal do Commercio* (PE), 22/06/2008

⁷ Depoimento do compositor Xico Bizerra a este pesquisador, em entrevista realizada em 23/03/2008. Essa afirmativa encontra eco em dezenas de conversas informais com admiradores da vertente pé de serra, que sistematicamente rejeitam a inclusão das bandas de forró eletrônico na categoria “forró”.

⁸ Declaração do forrozeiro Santanna publicada no *Diário de Pernambuco*, 18/06/2006.

⁹ Declaração do sanfoneiro Truvinca publicada no *Jornal do Commercio* (PE), 22/06/2008.

2. Música e moral: som, letras e visual

Com frequência, música e sexo são temáticas adjacentes. De fato, ambos lidam de alguma forma com o prazer e com o tempo (FRITH, 1998, p. 144), permitindo alusões relativamente diretas ao corpo, à dança e ao contato humano. A questão que se coloca, portanto, é investigar os mecanismos que tornam uma determinada experiência musical dotada de maior ou menor proximidade com o universo da sexualidade.

Em termos midiáticos, é possível destacar três elementos da estruturação mercantil da música que marcam a sinergia entre música e sexualidade. O primeiro é aquele relacionado ao *som* da música, com apelos mais ou menos incisivos à dança ou a outra forma de corporificação, muitas vezes sugerindo ou explicitamente referindo-se ao campo do erotismo e do sexo. Um segundo elemento desta associação diz respeito ao sentido propriamente linguístico da canção popular, cujo eixo principal de significação é a relação entre letra e melodia (TATIT, 1996). Assim, o conteúdo semântico das *letras* das canções responde em grande medida por sua aproximação ou afastamento do universo da sexualidade. É claro que quando se fala em letra, há diretamente uma referência à voz (som), estabelecendo uma simbiose difícil de ser compartimentada. A voz que canta (melodia, timbre, estilo) registra sonoramente o discurso da voz que fala (sentido verbal) (*idem*), numa relação de complementaridade que quase sempre guarda um poderoso componente erótico. Por último, podemos destacar um elemento-chave da constituição mercadológica da música que é o seu caráter *visual*. O sentido da audição – invisível – é apresentado no mercado musical através da visualidade de artistas e instrumentos musicais, que compõem de forma significativa o ambiente comunicacional da música. Neste sentido, os artistas (e, principalmente, *as* artistas) são visualmente apresentados como objetos de desejo quase sempre erotizados, reforçando uma conexão estreita entre música, corpo e sexo.

Desde o início da década de 1980, a representante mais evidente desta aproximação é a *superstar pop* Madonna, que, manipulando em sua carreira uma imagem de objeto sexual, elabora e discute os códigos morais vigentes através de suas roupas e de sua *performance* midiática (KELLNER, 2001, p. 343). No entanto, devemos destacar que, mesmo no caso de Madonna, cuja atuação na indústria do entretenimento está fortemente baseada em sua visualidade, os três elementos – som, letra e visual – irão funcionar de modo complementar para estabelecer uma ambiência propriamente sexual. A associação de Madonna com a sexualidade é resultado de uma articulação entre suas roupas e atitudes provocantes (visual) com a ambiência sonora dançante da música pop, seu estilo de voz erotizado (som) e o conteúdo semântico de letras como *Like a virgin* ou *Borderline* (letras).

O que está sempre em jogo na abordagem da temática sexual é, a rigor, a negociação dessa “linha de fronteira”, o permitido e o ousado no campo da sexualidade. Nesse sentido, a música popular é um produto de entretenimento midiático que *negocia* e *elabora* os códigos morais relacionados à sexualidade, com toda sua polêmica. Casos como o da estigmatização

mediática do funk carioca, que paradoxalmente colaborou para difusão do estilo de vida e da produção cultural dos funkeiros (FREIRE FILHO e HERSCHMANN, 2006, p. 147), são exemplos da carga acusatória dirigida a práticas musicais que supostamente ultrapassam as fronteiras esperadas, sobretudo se protagonizadas por grupos de menor poder aquisitivo na hierarquia social. Processo semelhante é descrito pela musicóloga Jan Fairley sobre o *regueton* em Cuba, que chegou a ser “oficialmente proibido”, mas que permanece como um grande sucesso midiático e cultural (2006, p.475).

A tensão cultural gerada por essas músicas está relacionada ao fato de que a construção de um código moral não forma simplesmente um “conjunto prescritivo” de ações determinadas socialmente como certas e erradas. O que se entende por *moral* deve compreender também

o comportamento real dos indivíduos em relação às regras e valores que lhe são propostos: designa-se, assim, a maneira pela qual eles se submetem mais ou menos completamente a um princípio de conduta; pela qual eles obedecem ou resistem a uma interdição ou a uma prescrição; pela qual eles respeitam ou negligenciam um conjunto de valores; o estudo desse aspecto da moral deve determinar de que maneira, e com que margens de variação ou de transgressão, os indivíduos ou os grupos se conduzem em referência a um sistema prescritivo que é explícita ou implicitamente dado em sua cultura e do qual eles têm consciência mais ou menos clara (FOUCAULT, 2001:26).

A moral é, portanto, ao mesmo tempo um conjunto de normas aceitas e um *campo de possibilidades* de atuações realizadas a partir dessas normas. O terreno da moral é o mesmo terreno da transgressão e da resistência. Em pesquisa realizada no Orkut entre admiradores de uma determinada banda de forró eletrônico encontramos diversos depoimentos que faziam ressalvas a algumas de suas letras com alusões mais diretas a atos sexuais¹⁰. Nesses relatos, os entrevistados procuravam eleger outros elementos como significativos para sua predileção pela banda, minimizando a importância de versos e refrões mais “picantes” na elaboração do gosto pessoal, a despeito da óbvia associação sexual não somente das letras, mas também do aspecto visual profundamente erotizado. Essas ressalvas confirmam que o comportamento sexual e as atitudes públicas relacionadas à sexualidade – incluindo a música – não formam receituários

¹⁰ A pesquisa tinha como objetivo perceber os discursos de admiradores da banda Aviões do Forró (ARAUJO, 2008). Algumas das respostas obtidas fizeram ressalvas bastante evidentes às letras, entendidas pelos entrevistados como o elemento mais potencialmente ofensivo aos valores morais sexuais.

Moranginho: “ve sóeu nao sou fã da banda...mas curto as musicas...mais pelo ritmo do que pela própria letra ...que por sinal...não tem fundamentos nenhum...mas fica na boca do povo...inclusive da minha. Xeru”. *Rahysa*: “Em relação às letras das músicas, eu só acho que ultimamente estão ousando demais,de uma forma que tudo é levado no duplo sentido,apesar de atrair o público. Mas fora isso,muito boa! Beijjos!”

Mariana Sena: “Bem... eu gosto da banda, mas n por causa das letras!Acho elas um poko vazias e repetitivas! Só me deixo levar pelo ritmo” (SIC).

fechados, mas zonas de conflito, interação, seleção e compartilhamento de idéias sobre sexo e moral.

3. No Ceará não tem disso não: a moral e o repertório forrozeiro

O gênero musical forró se constituiu midiaticamente a partir da obra seminal de Luiz Gonzaga, que construiu um imaginário do gênero vinculado ao sertão nordestino, revisitado pelo olhar do migrante que dele se afastou. Trata-se de um sertão “cartão-postal”, que encerra representações de valores e modos de ser e estar coletivamente (VIEIRA, 2000, p. 90). Assim, o som da sanfona, as imagens do artista e do sertão (em capas, shows, roupas, cenários) e as letras narraram conjuntamente a saudade desse lugar idealizado. Diversas canções de seu repertório abordam de alguma maneira um *enfrentamento moral* entre o tradicionalismo das relações sociais (afetivas e sexuais) do “sertão” e a “modernidade” da prática moral (propriamente sexual) da “cidade”. A dicotomia entre o sertão e a cidade elaborada em sua obra aparece como uma latente inconciliação entre dois universos morais. Um exemplo desse conflito é o baião *No Ceará não tem disso não*, de sua autoria, gravado em 1950. Nele, o autor enumera fatos e situações “da capital” que, diferentes “dos costumes do sertão”, tornam-se difíceis de serem “explicadas”.

Tenho visto tanto coisa nesse mundo de meu Deus
Coisas que *prum* cearense não existe explicação
Qualquer pinguinho de chuva fazer uma inundação
Moça se vestir de cobra e dizer que é distração
Vocês cá da *capitá* me *adiscurpe* essa expressão
No Ceará não tem disso não
Tem disso não, tem disso não

O “Ceará” idealizado da canção condensa a representação de todo o sertão nordestino, forjando através da letra, da indumentária e da sonoridade uma identificação regional unificada e rural (ALBUQUERQUE JR., 2006). Não há exatamente uma referência direta a um código de comportamento sexual (com exceção da menção às “roupas de cobra” da “moça” distraída), mas a caracterização do ambiente social e afetivo da música está claramente direcionada a um conjunto de “costumes” que perpassa modelos aceitos de comportamento social.

Em outro exemplo, o paraibano Jackson do Pandeiro, forrozeiro de grande projeção midiática, evoca a mesma distinção entre costumes rurais e urbanos, descrevendo certos choques morais encontrados em um mítico “Rio de Janeiro”. Mais explícito quanto à sua surpresa frente a códigos de conduta sexual distantes de suas tradições rurais, Jackson manifesta em *Xote de Copacabana*, de José Gomes (Gravadora Copacabana, 1957), entusiasmo com as moças de biquíni que “se deitam de todo jeito”.

Eu vou voltar, eu não me aguento
O Rio de Janeiro não me sai do pensamento
E essas moças usam um tal de biquíni
Se o cabra não se previne dá uma confusão danada

O “Rio de Janeiro” e o “Ceará” representam *lugares morais*, cada um com seu conjunto prescritivo, acionado e negociado através do repertório do forró. Um aspecto bastante importante que deve ser destacado é o fato de que essa moral e as próprias negociações deste conjunto de normas e códigos são processadas a partir de um ponto de vista quase que exclusivamente masculino (BRADBY, 1993). Os assombros dos homens sobre as condutas morais das mulheres da cidade no forró são resultado deste conjunto de expectativas sobre conduta sexual feminina. Trata-se de uma construção de uma normatização moral construída por homens e endereçada a homens e mulheres, na qual expectativas e julgamento de condutas estão prescritos. A desigualdade de gêneros é um viés idiomático central no imaginário forrozeiro, que separa a “formosura” e o recato feminino da “macheza” dos homens (MATOS, 2007).

4. *Peba na pimenta*: forró, dança e humor

O forró é uma festa na qual se dança aos pares os diversos padrões rítmicos que moldam o universo musical do repertório. A perspectiva da dança reforça a atmosfera de paquera que atravessa qualquer festa, onde a música e a ingestão de bebidas favorecem certas liberações propriamente sexuais. A pesquisadora Claudia Matos não hesita em definir o próprio gênero através da dança:

O que caracteriza todos os ritmos e fusões rítmicas que se praticam no evento forró é que eles servem exclusivamente para a dança de pares enlaçados, instaurando um clima de *sedução sensual*. É possível dançar individualmente o samba, o rock e a maioria da música pop. Mas forró (no sentido amplo) só se dança junto. E muito junto! Forró se *dança colado*, estimulando o namoro, *acoitando* e celebrando o *contato erótico dos corpos*. É o paraíso da *paquera*, a ocasião ideal para *se permitir* um xamego, uns cheiros, uns beijos, um pecadinho, um jeito sonso e manhoso de se mover e tocar (2007: 431) (grifos meus).

A definição de Matos é particularmente eficiente pois demonstrando inegável identificação afetiva com o gênero, emprega vocábulos significativos para descrever as relações entre forró e sexualidade. Uma canção particularmente ilustrativa deste jogo de permissões e

interdições é *Forró no claro*¹¹, de Antonio Barros, gravada pelo Trio Nordestino (Gravadora Copacabana, 1978):

Nesse forró a gente tem vergonha
de dançar agarradinho
aqui tem muito lampião aceso
Apaga o lampião, esconde o lampião,
que a dança só é boa na escuridão

A pouca luminosidade é uma ótima metáfora da ambiguidade que a prescrição moral comporta. Se certos códigos, ações e condutas são esperados “no claro”, o “escuro” mascara essa normatização, permitindo frestas e desvios de conduta relacionados à dança. “Apagando o lampião” a dança fica “boa”, pois a aproximação dos corpos é favorecida e desejada.

Por outro lado, deve-se destacar que a própria dança tem seus códigos e normas de conduta que devem ser respeitados para que o contato social (sexual ou não) se dê dentro do conjunto de possibilidades esperado. Em sua tese sobre o forró em São Paulo, a pesquisadora Adriana Fernandes descreve esses códigos e as diferentes maneiras deles serem acionados. Seu relato é elucidativo:

Como mulher, eu sentia uma atitude de respeito, preocupação e proteção enquanto dançava no estilo nordestino (...). Eu não sentia que meus parceiros [de dança] estavam tentando me controlar ou tirar proveito de mim, ou agir com algum tipo de improbidade. (...) Quando eu aceito um convite para dançar forró eu permito que meu parceiro masculino lidere, e concordo em segui-lo sem reservas. Este pacto não é feito de forma explícita em palavras; ao contrário, é feito implicitamente, através da música e dos movimentos corporais (FERNANDES, 2005, p. 239).

A autora destaca outro aspecto da separação sexual na moral forrozeira que diz respeito às diferentes expectativas de desempenho corporal (e moral) entre homens e mulheres. De um modo geral, na dança do forró (e em quase todos os gêneros de dança a dois) espera-se da mulher uma atitude submissa (“sem reservas”) diante do parceiro masculino. Para Claudia Matos,

o forró é um lugar onde os homens fruem a presença das mulheres e exercem ostensivamente sua masculinidade, afirmando-se como verdadeiros machos perante as fêmeas e perante outros homens. A dança, assim como a briga, é um momento de comprovação do vigor físico e da plenitude sexual (idem, p. 433).

¹¹ Esta canção faz referência à música *Forró no escuro*, de Luiz Gonzaga, gravada pelo autor (Gravadora RCA Victor, 1958), que descreve um forró onde o “candeeiro” se apaga e o forró continua, no escuro.

As narrativas de brigas e de conquistas formam, portanto, um eixo comum de afirmação desta virilidade e reafirmam através das letras e da dança a associação entre masculinidade, poder e autoridade, fortemente presentes no imaginário tradicional do sertão. Mas, como sempre, há algumas frestas.

Através do humor, a opressão do patriarcalismo e a rígida divisão de papéis que invariavelmente posiciona a mulher num papel secundário e servil apresenta uma espécie de escape. Diversos artistas se consagraram no mercado musical nacional explorando a vertente bem humorada das narrativas sexuais, que, temperadas com a sonoridade, a dança e a rítmica do forró, constroem um universo de grande poder de sedução. Entre eles, destaca-se o cantor Genival Lacerda, que fez do humor sexual seu *marketing* recorrente¹². Outros artistas consagrados como Jackson do Pandeiro, Marinês e Trio Nordestino recorreram em diversos momentos a canções que se inseriam no universo do humor para abordar temas ligados à sexualidade. Porém, este escape muito frequentemente confirma as normas e padrões vigentes e, rindo deles, dilui sua seriedade mas reafirma seus valores. O xote *Peba na Pimenta*, de João do Vale, José Batista e Adelino Rivera, lançado por Marinês (Gravadora Sinter, 1957) é um famoso exemplo do repertório que ilustra este humor forrozeiro. Na letra, o personagem “Seu Malaquias” prepara o prato-título e convida para a festa “mais de quarenta”. Ao comer a peba, Maria Benta sente a pimenta “da braba” que começa a “arder” e se dirige ao anfitrião-cozinheiro:

Ai, ai, ai Seu Malaquias
Ai, ai, você disse que não ardia
Ai, ai, que tá bom eu sei que tá
Ai, ai, mas ta me dando uma agonia

A ironia do refrão e da própria narrativa da letra – acentuada pela melodia pontuada da interjeição “ai” – camufla a divisão de papéis entre homens e mulheres. Enquanto o personagem masculino é o dono da festa, recebe o tratamento “seu” e aparece como sedutor ao fazer Benta comer sua “peba” apimentada, esta “sofre” com o prato de “seu” Malaquias, mas é obrigada a continuar comendo, apesar da “agonia”. A pimenta e a comida – metáforas altamente consagradas para sexualidade – se revestem aí de um patriarcalismo acentuado, que ri da própria opressão masculina e da “ardência” sofrida. Por outro lado, a cadência do xote e o humor atestam o prazer da própria Benta, que afirma “que tá bom”, apesar do “sofrimento”.

¹² Algumas canções consagradas de Genival descrevem de modo bastante evidente desvios morais, sempre bem humorado. *Talco no salão*, *Ele tá de olho da butique dela*, *A fobica* e outros sucessos apontam, já no título, uma intencional utilização de duplos sentidos sexuais.

O poder viril masculino conduz as ações sociais (a dança, a paquera, as comilanças, festas e frestas) e as narrativas sexuais são apenas parcialmente diversificadas pelo viés do humor.

5. Chupe, chupe, chupe: forró eletrônico e negociações morais atuais

Até o início da década de 1990 a sexualidade esteve apenas pontualmente sugerida no *visual* dos grupos e artistas de forró. Apenas alguns artistas claramente vinculados ao viés humorístico apresentaram eventualmente algumas capas de discos mais “picantes”, mas são poucos os exemplos. Até então, é possível afirmar que o erotismo do forró esteve fora do palco, no salão, na dança. O surgimento do forró eletrônico veio alterar este padrão. Prioritariamente voltado para a *performance* ao vivo (TROTТА 2008), as principais bandas do estilo adotaram desde então certos elementos performáticos profundamente eróticos, que moldam um ambiente no gênero bastante semelhante ao de outros produtos do *mainstream* da indústria do entretenimento internacional. Dançarinas com pouca roupa no palco (FIG. 1), desenvolvendo coreografias sensuais, cantoras sedutoras, cantores carismáticos e figurinos justos passaram a conviver com sonoridade dançante e com letras que com grande recorrência abordam as temáticas de amor e sexo.



FIGURA 1 – Show de Aviões do Forró, com destaque para as dançarinas

A vertente eletrônica do forró caracteriza-se por imprimir uma atmosfera jovem e urbana ao gênero, utilizando como estratégia discursiva a apresentação explícita de temáticas sexuais. Sonoramente, o baixo e a bateria tornam-se principais protagonistas dos arranjos e a sanfona – símbolo sonoro e visual principal do gênero – tem sua importância diminuída em relação ao naipe de metais (quase sempre formado por trompete, sax e trombone).

Sob o ponto de vista (e de escuta) das relações de gênero, é importante destacar que o forró eletrônico mantém e até mesmo acentua a distinção tradicional dos papéis masculino e feminino, reforçando um ambiente moral bastante conservador, a despeito de sua intenção e de sua atmosfera urbana e modernizante. Apesar do visual sedutor não se restringir às cantoras, é possível observar que em capas de discos, *sites* e shows as cantoras se apresentam sempre com

roupas muito curtas (sem falar, é claro, nas dançarinas), imputando uma visualidade erótica acentuada (FIG. 2).



FIGURA 2 – Foto do *site* da banda Calcinha Preta (www.bandacalcinhapreta.com.br)

Bandas com sugestivos nomes como Solteirões do Forró, Gaviões do Forró, Taradões do Forró e Cavaleiros do Forró denotam essa perspectiva masculina do ambiente forrozeiro. Outras, como Saia Rodada, Calcinha Preta e Garota Sarada evocam a forte erotização visual do corpo feminino, exposto para ser admirado pelos homens. Tarados, solteiros, gaviões e cavaleiros são metáforas diretas, intensificadas pelo uso do superlativo, que remetem ao estado de um jovem – “macho” – em busca de “fêmeas” para acasalamento nas noites de festa (forró), identificadas por sua vez por saias curtas e rodadas, que deixam ver suas calcinhas pretas e corpos sarados. Um exemplo desta visão masculina é a música *Parar o carro no cabaré*, lançada em 2008 pela banda Saia Rodada, a mesma que nos últimos anos colocou no mercado nordestino músicas sugestivamente intituladas como *Eu vou botando pra dentro*, *Cachaça com rapariga* e *Tá assim de quenga*:

Eu vou parar o carro na frente do cabaré
Vai ter muita mulher, vai ter muita birita
Todo o puteiro me conhece, eu sou o cara
Eu quero ter um caminhão pra encher de rapariga

A apologia do cabaré – presente, aliás, com grande recorrência no repertório de Saia Rodada – explicita a relação conservadora com o sexo e com os papéis esperados da mulher: virtuosa para “casar”, “profissional” para o sexo. Em outros exemplos, a abordagem explícita da temática sexual não se restringe ao cabaré, aparecendo muitas vezes como um elemento do amor, da sedução e da própria festa do forró, como na canção *Tutti frutti*, de Gilton Andrade, lançada no Vol. 19 da banda Calcinha Preta (2008).

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

Cantada por uma mulher, a letra funciona como uma espécie de “oferta” da cantora para seu interlocutor oculto, destacando que se ele conseguir saber qual é a fruta ganha o coração da cantora. No palco, vestidas com *shorts* curtos e pequenos *tops*, barrigas e pernas à mostra, as duas cantoras da banda coreografam a letra através de requebros de quadris e deslizes das mãos pelo corpo, caracterizando de forma bastante evidente uma “construção da feminilidade na qual a mulher se oferece (seu corpo) para consumo masculino (através da analogia com as frutas)” (DIBBEN, 1999, p. 338).

Porém, seguindo outra estratégia interpretativa desta canção, pode-se assumir que se trata de um discurso feminino de *empoderamento*, no qual as mulheres controlam sua sexualidade e seu prazer, independentemente da submissão e da sujeição exclusiva ao poder patriarcal. Refletindo sobre o funk carioca, a pesquisadora 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” (2008, p. 239). Enfatizando o viés bem humorado do escracho, Sá 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). Da mesma forma, em *Tutti frutti*, a “sugestão-ordem” da mulher para que seu interlocutor “faça” sexo oral – ao invés de recebê-lo – pode se encaixar nesse argumento de inversão. É inegável que essa inversão apresenta sim uma complexificação da imagem feminina tradicional. No entanto, seguindo o argumento da musicóloga Nicola Dibben, 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” (1999, p. 344).

Do outro lado, artistas e admiradores do forró tradicional passaram a progressivamente evitar a temática da sexualidade, ou apresentá-la de forma bastante sutil. Se até meados da década de 1990 não era difícil encontrar exemplos de músicas ousadas, que aludiam de alguma forma a sedução e o sexo propriamente dito, essa temática foi se tornando mais rara à medida que o forró eletrônico acentuava sua carga descritiva explícita. Em polêmica reportagem, o influente crítico musical pernambucano José Teles critica a ênfase exagerada da produção atual, questionando o “repertório óbvio” e o “romantismo em excesso” de alguns lançamentos (Jornal do Commercio, PE, 10/06/2007).

É fato que, observando a produção contemporânea do forró identificado como “pé de serra”, nota-se que o viés romântico predomina, tendendo a uma descorporificação das relações

amorasas e muitas vezes atrelado a um conjunto de códigos morais conservador. Um exemplo instigante é a canção *Ana Maria*, grande sucesso lançado pelo cantor Santanna em 2002, no CD sintomaticamente intitulado “Xote pé de serra”.

Eu dei um beijo, eu dei um beijo
Eu beijei Ana Maria por causa disso
Eu quase entrava numa fria
Ana Maria tinha dono e eu não sabia

A descrição do amor impossível se dá muito mais no plano afetivo do que físico, sendo a materialização desta traição narrada por um inocente “beijo”. Ainda que possamos entender o beijo como uma metonímia de outros atos propriamente sexuais, sua não-explicação é significativa. A traição revela uma ruptura moral que deve ser tratada de acordo com códigos de comportamento que são negociados, gerando uma tensão dramática e afetiva. No caso de *Ana Maria*, o conservadorismo das relações se sobrepõe ao amor ilícito quando no refrão o personagem-cantor masculino dá “adeus” à sua amada, sugerindo que as coisas devem ficar como estão, afinal, ela “tinha dono”. A indumentária de Santanna e todo o trabalho gráfico do CD funcionam como complementos a essa ambientação tradicional (FIG. 3), representada visualmente com uma associação direta ao contexto moral do sertão, reconhecidamente conservador.

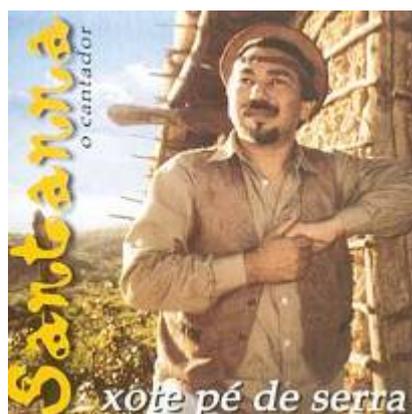


FIGURA 3 – Capa do CD “Xote pé de serra”, de Santanna (2002)

Ao associar o “xote pé de serra” ao ambiente rural mítico do imaginário forrozeiro, o cantor valoriza o conjunto de normas desse ambiente e apóia-se em seu conjunto prescritivo, deixando pouca margem para trânsito fora das “fronteiras”.

6. Conclusão: sexo e forró atual

Em artigo recente sobre as mudanças nas percepções sobre a juventude, o pesquisador Jesús Martín-Barbero observa que atualmente a forma mais adequada de “saber quem é quem” e de se informar sobre variações de conduta e comportamentos é o que chama de “cultura audiovisual”, formada pela “televisão, publicidade, moda, música e espetáculos” (2008, p. 14). Mais adiante, indaga se a música especificamente não seria atualmente “a interface que permite aos jovens se conectar e conectar, entre si, referentes culturais e domínios de práticas e saberes” (idem, p. 16). O que gostaria de chamar a atenção aqui é que, não somente para os “jovens” – categoria instável e elástica o suficiente para levantarmos dúvidas se as conclusões a seu respeito se restringem mesmo a um grupo etário particular –, a música é um artefato cultural que processa e elabora pensamentos sobre a vida em sociedade, diretamente relacionada à normatização moral. Os comportamentos sexuais e as negociações em torno da sexualidade falada, cantada, vista, ouvida e experimentada encontram na música popular um terreno propício para seus enfrentamentos e disputas, que se manifestam através do gosto por este ou aquele gênero e pelo rechaço (que é uma manifestação de gosto) a outros.

No caso do forró atual, a cisão entre o pé de serra e o eletrônico aponta para a complexidade destes julgamentos e enfrentamentos morais. Aparentemente, as duas vertentes estilísticas encontram-se em espaços morais radicalmente distintos e antagônicos. No entanto, um exame mais detalhado das sonoridades, das letras e da estética visual apresentada revela que ambos partem de uma mesma posição conservadora em relação à sexualidade, fundada numa rígida divisão de funções, papéis e estereótipos masculinos e femininos. Por outro lado, a exacerbação de uma abordagem mais explícita processada pela vertente eletrônica do gênero revela uma tentativa de transgressão das fronteiras morais e uma espécie de revisão do certo e do errado assumido publicamente com relação ao sexo. Mais às claras, o forró eletrônico exagera em referências visuais e poéticas explicitamente sexuais, enquanto o pé de serra atual mascara o terreno da sexualidade, devolvendo-o à penumbra e às frestas das relações tradicionais – essencialmente rurais.

A sexualidade na música popular é um campo de pesquisas gigantesco e complexo, que dada sua importância simbólica no processamento de comportamentos

coletivos e pensamentos compartilhados na sociedade, deveria ser investigada com mais frequência e profundidade. Acende o lampião!

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2006.

ARAÚJO, Lucia. *Aviões do Forró: um estudo de caso*. Monografia de conclusão do Curso de Especialização em Jornalismo Cultural (mimeo). Recife, UFPE, 2008.

BLACKING, John. *Music, culture and experience*. Chicago, EUA: Chicago University Press, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção*. Porto Alegre e São Paulo: Zouk e Edusp, 2007.

BRADBY, Barbara. "Sampling sexuality: gender, technology and the body in dance music" In: *Popular music*, v. 12 n. 2, EUA: Cambridge University Press, 1993.

DIBBEN, Nicola. "Representations of femininity in popular music" In: *Popular Music*, v. 18 n. 3, EUA: Cambridge University Press, 1999.

FAIRLEY, Jan. "Dancing back to front: regeton, sexuality, gender and transnationalism in Cuba" In: *Popular music* v. 25, n. 3. EUA: Cambridge University Press, 2006.

FAOUR, Rodrigo. *História sexual da MPB*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FERNANDES, Adriana. *Music, migrancy and modernity: a study of Brazilian forró*. Tese de doutoramento defendida na University of Illinois. Urbana, Champaign (EUA), 2005.

FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade, v. 2: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

FREIRE FILHO, João e HERSCHMANN, Micael. "As culturas jovens como objeto de fascínio e repúdio da mídia" In: *Comunicação, consumo e espaço urbano: novas sensibilidades nas culturas jovens*. Evarado Rocha, Maria Isabel M. Almeida e Fernanda Eugenio (orgs.). Rio de Janeiro: Puc-Rio; Mauad, 2006.

FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. EUA, Cambridge: Harvard University Press, 1998.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

- LEME, Mônica. *Que tchan é esse?* São Paulo: Annablume, 2003.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. “A mudança na percepção da juventude” In: *Culturas juvenis no século XXI*. Silvia Borelli e João Freire Filho (orgs.). São Paulo: EDUC, 2008.
- MATOS, Claudia. “Namoro e briga: as artes do forró” In: *O charme dessa nação*. Nelson B. da Costa (org). Fortaleza: Expressão Gráfica, 2007.
- SÁ, Simone Pereira de. “Som de preto, de proibidão e tchutchucas” In: *Ecos urbanos*. Ângela Prysthon e Paulo Cunha (orgs.). Porto Alegre: Sulina, 2008.
- TATIT, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: Edusp, 1996.
- TROTTA, Felipe. “O forró de Aviões” In: *Anais da 17 Congresso da COMPÓS*. São Paulo, 2008.
- VIEIRA, Sulamita. *O sertão em movimento: a dinâmica da produção cultural*. São Paulo: Annablume, 2000.