



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE EDUCAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES  
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE**

**OS HOMENS DO FORRÓ – PERFIS DE MASCULINIDADES NA MÚSICA  
NORDESTINA**

**Golbery de Oliveira Chagas**

**CAMPINA GRANDE**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**Fevereiro, 2008**  
**GOLBERY DE OLIVEIRA CHAGAS**

**OS HOMENS DO FORRÓ – PER FIS DE MASCULINIDADES NA MÚSICA  
NORDESTINA**

**Dissertação apresentada à Universidade Estadual da Paraíba – UEPB, em cumprimento dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Mestre em Literatura e Interculturalidade, área de concentração Lingüística, Letras e Artes, linha de pesquisa Estudos socioculturais pela literatura, sob a orientação do professor Dr. Antônio de Pádua Dias da Silva.**

**CAMPINA GRANDE**

**Fevereiro, 2008**  
**GOLBERY DE OLIVEIRA CHAGAS**

**OS HOMENS DO FORRÓ – PER FIS DE MASCULINIDADES NA MÚSICA  
NORDESTINA**

**Dissertação apresentada à Universidade Estadual da  
Paraíba – UEPB, em cumprimento dos requisitos  
necessários para a obtenção do grau de Mestre em  
Literatura e Interculturalidade.**

**Aprovada em: 29 de fevereiro de 2008.**

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

**Dr. Antônio de Pádua Dias da Silva – UEPB**  
**(Presidente – Orientador)**

---

**Dr<sup>a</sup>. Márcia Tavares da Silva – UFCG**  
**(2º Membro)**

---

**Dr. Diógenes André Vieira Maciel – UEPB**  
**(3º Membro)**

Á Grinaurea Bezerra de Oliveira Chagas,  
minha mãe, que me pariu homem, mas que me  
ensinou, silenciosamente, outras possibilidades  
de continuar sê-lo, além dos velhos e  
conhecidos limites da virilidade.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, como primícia! Mentor de tudo o quanto Ele tem desejo de acontecer. Este texto representa mais uma conquista querida e promovida por Ele.

À instituição de ensino UEPB, pelo investimento em cursos de pós-graduação e, sobretudo, pelo acolhimento a mim, enquanto aluno.

À CAPES, pelo financiamento deste curso e pelo depósito de confiança creditado em mais este pesquisador.

Ao professor, mestre e amigo, Antônio de Pádua Dias da Silva por ter contribuído, gratuitamente, pela minha formação universitária, desde 2002. Sobretudo por ter confiado no meu retorno. O patrimônio que o senhor construiu em mim será levado para a vida. Em seu nome, estendo este agradecimento a todo o corpo docente do MLI pelos novos horizontes abertos e perspectivas ampliadas.

À minha turma no MLI. Nossa convivência fez-nos mais fortes e capazes para chegarmos juntos até aqui. Hoje tudo parece passageiro, à luz de um olhar técnico e limitado, mas para quem “ver” o invisível entende a concretude daqueles momentos juntos.

À minha família, Antônio Edivaldo Chagas e Grinaurea Bezerra de Oliveira Chagas e meus irmãos – berço primeiro de todas as minhas batalhas. Em vocês residem minhas raízes, daí acreditar que o que sou hoje é compatível com o que vocês quiseram e fizeram por isso.

À minha noiva, em especial, Karla Aguiar Rodrigues, pelo companheirismo e apoio declarado e gratuito aos meus empreendimentos, sobretudo, porque estes constituem meios para os nossos objetivos matrimoniais.

Aos sempre amigos, Roberta Lopes de Oliveira, Jefesson Franciarly de Andrade, pela força diária e, sobretudo, disposição ininterrupta sempre que precisei.

“O sertanejo é, antes de tudo, um forte”

Euclides da Cunha

## Resumo

A crescente influência de teorias pós-feministas provocou, dentre outras conseqüências, inúmeros estudos e questionamentos relacionados ao homem. Em decorrência disso, a Sociologia e a Psicologia Social contemporâneas falam numa tendência teórico-abstrata de pensar o sujeito masculino hoje: o *Masculinismo*. Esta perspectiva prevê a existência de um “novo homem” – paralela a sujeitos viris –, em princípio, capaz de deslocar, a curto ou longo prazo, a base patriarcal/viril das relações de gênero. Isto tem chamado a atenção do estudioso da cultura, sobretudo, pelo fato de não serem comuns ou clássicas, discussões em torno da condição do masculino, visto este ser consensualmente aceito como o parâmetro, a ordem (SILVA E CHAGAS, 2006a). O argumento de que o fato de se colocar o masculino em questão reforça a idéia de crise/ruptura do “velho regime” patriarcal tem dividido opiniões entre teóricos e estudiosos. Nesse sentido, Nolasco (1995; 2006), CUSCHNIR (2001), entre outros sustentam tal argumento, ao passo que Badinter (2005), Bourdieu (2003), Albuquerque Júnior (2003), entre outros afirmam ser esta “crise” ainda insuficiente para desestabilizar concretamente a estrutura primeira da masculinidade. Alocando esta discussão nas representações artísticas da “literatura de forró”, de base nordestina, concluímos que a idéia de crise é, de fato, vigente, porém ainda não suficiente para causar rupturas significativas no “equilíbrio ecológico cultural” (SILVA, 2005), mantido pelo sujeito masculino tradicional. Defendemos que a representação de sujeitos mais brandos, sensíveis e até mesmo passivos a partir das letras analisadas deve-se a uma auto-opção forjada no sentido de apresentar-se “novo” – numa recorrência similar ao trovador medieval em suas Cantigas de Amor. O compositor-poeta (SANTAELLA, 2001), deste gênero musical nordestino – o forró –, por recorrência, é entendido como um “trovador contemporâneo”.

Palavras-chave: Identidade. Masculino. Crise. Contemporaneidade. Forró.



## Abstract

The crescent of theories post feminism provoked, among others consequences, innumerable studies and questions related in the man. Resulting of that, the Sociology and the Social Psychology contemporaneous speak on a tendency theoretical-abstract of to think the masculine subject today: the *Masculinism*. This perspective to foresee the existence of a “new man” – parallel the subjects of virility –, in principle, capable of dislocation, the short or the long time, the basis virility/patriarchal of the gender’s relations. This has called the attention of the studios of the culture, over all, by fact of not be commons or classics, discussions about the condition of the masculine, because he to be admitted as the order of discourse (SILVA E CHAGAS, 2006a). The argument of that the fact of to consider the masculine subject in question reinforce the idea of crisis/rupture of “old regime” patriarchal has divided opinions between theoretician and studios. In this sense, Nolasco (1995; 2006), CUSCHNIR (2001), between others, sustain this argument, meantime, Badinter (2005), Bourdieu (2003), Albuquerque Júnior (2003), between others, affirm to be this crisis yet incapable of concrete transgression in relation the first structure of the masculine. To conducting this discussion in to representations of the art, in specific, in the “literature of forro”, of basis northeast, we conclude that the idea of crisis is, of fact, valid, but, yet not capable of to cause ruptures meaningful in the “culture ecologic equilibrium” (SILVA, 2005), maintained by the traditional masculine subject. We defend that the representation of subjects more tenders, sensible and until same passives, through of the letters of music in analysis, is current of the choose proper, but forged, in the sense of oneself “new” – in the return similar in the medieval trovador, in this ballad amorous. The poet-composer (SANTAELLA, 2001), in this musical genre northeast – the forro –, by recurring, could to be understudied as a “contemporary trovador”.

Key words: Identity. Masculine. Crisis. Contemporary. Forro.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO 1 – Metodologia</b>	
1.1. O adjetivo – faces performáticas e reveladoras de ideologias .....	25
1.2. O adjetivo como “ajuizador” e “função-argumento” do denotado .....	27
<b>CAPÍTULO 2 – A literatura na perspectiva dos Estudos Culturais</b>	
2.1. Introdução .....	32
2.2. Literatura e interculturalidades: projeções e interfaces .....	44
2.2.1. “Literatura” como conceito dialógico – reflexões e abrangências .....	49
2.2.2. Literatura e música: aproximações pela representação no texto escrito .....	55
2.2.3. Letras de música e Literatura – um percurso de convergência .....	61
2.2.4. Literatura e música via representação sociocultural no texto escrito ..	68
2.3. De “literatura musical” à “literatura de forró” – gêneros textuais em trânsito .....	80
2.3.1. O forró como um “gênero textual literário” .....	81
2.4. Música, literatura e Nordeste – espaços de resistências .....	84
2.4.1. A idéia de “regularidade mimética” no Nordeste .....	86
2.4.2. “Forrós” do Nordeste e para além dele: linguagens mercantis e híbridas .....	89
2.4.3. Compositor de forró: um moderno trovador? – movimentos artísticos em trânsito .....	91
<b>CAPÍTULO 3 – Feminismo, masculinismo e literatura pós-1960</b>	
3.1. Introduzindo a questão .....	96
3.2. O Feminismo – bases e conseqüências .....	97
3.2.1. Feminismo, <i>différance</i> e cidadania cultural .....	102
3.2.2. Amarrando questões .....	106
3.3. De Feminismo a <i>Masculinismo</i> – entre a vontade e o poder .....	110
3.3.1. Situando a questão .....	110
3.3.2. Patriarcalismo, masculino e dominação .....	113
3.3.3. Amarrando inventários .....	122
3.3.4. <i>Masculinismo</i> e performatividades “politicamente corretas” .....	124
3.3.5. Masculinismo – um dilema contemporâneo? – o que diz a teoria?.....	126
3.3.6. A angústia de ser homem hoje .....	139
3.4. Feminismo e <i>Masculinismo</i> – a síntese .....	145

## **CAPÍTULO 4 - O “novo homem” de velhas práticas na “literatura de forró” – o eu-textual masculino como *alter ego* do compositor homem**

4.1. Introduzindo a questão .....	150
4.1.2. Masculinidades móveis .....	154
4.2. Pondo a questão em análise: “velhas práticas” sob novas performances ...	156
4.2.1. Virilidade como condição de existência do ser-homem .....	156
4.2.2. Masculinidade ideal .....	160
4.2.3. Masculinidades forjadas .....	163
4.2.4. Homem-feminino – comportamentos híbridos .....	169
4.2.5. Masculino e feminino – “jogo” performático .....	178
4.2.6. O homem não-simbiótico – resistência da fortaleza masculina .....	183
4.3. Amarrando questões .....	191

## **CAPÍTULO 5 - A “mulher pós-feminismos” – o eu-textual feminino como criação do compositor homem**

5.1. Sujeito textual feminino – performances e permanências que ratificam a virilidade masculina do nordestino .....	195
5.1.1. Virilidade como condição de legitimação masculina .....	196
5.1.2. Desejo feminino – exclusividade de um só homem .....	202
5.1.3. A espera da mulher como garantia do retorno masculino .....	209
5.1.4. A mulher questionadora, mas dentro da “Ordem” .....	216
5.2. Amarrando questões .....	227
<b>Considerações finais .....</b>	<b>234</b>
<b>Referências .....</b>	<b>246</b>
<b>Anexo .....</b>	<b>260</b>
<b>Apêndice .....</b>	<b>261</b>

## INTRODUÇÃO

Inúmeros fatos sobre questões de sexualidade, por exemplo, são apresentados pela historiografia como eternos, imutáveis e fechados a intervenções que venham a desestabilizar o *status quo* das relações de poder. Se pensarmos, por exemplo, no que herdamos de pressupostos ideológicos, no tocante às *gender<sup>1</sup> representations*, então perceberemos que a ordem heterossexual, patriarcal e falocêntrica nos é transmitida como condição de progresso para a paz nas relações humanas, pelos chamados “aparelhos ideológicos do estado” (cf. ALTHUSSER, 1983), inseridos no corpo social como a igreja, a família, a escola e inúmeras outras veias e condutos interligados àqueles aparelhos, cuja função social é manter um trabalho de “eternização” (cf. BOURDIEU, 2003) de verdades absolutas, sacralizar, educar e disciplinar, assim, de acordo com a competência de cada instituição.

Nesse sentido, a *gender culture* do Ocidente ou de sociedades ocidentalizadas é construída a partir de um modelo político baseado na “lógica da absolutização” de idéias, ou seja, como se não bastasse aceitar que estamos inseridos numa sociedade cujas convenções são justificadas naturalmente, ainda assim são convencionadas estruturas ideológicas para perpetuar o que foi instituído, mantendo-se uma representatividade clássica para as relações humanas. Neste sentido, os sujeitos homens e mulheres se vêem representados num *locus* social em que seu padrão de comportamento já está bem pensado, isso considerando a existência abstrata de um contrato social que determina os limites de homens e de mulheres e estabelece para eles locais de atuação com fronteiras bastante fechadas e impenetráveis.

Dessa maneira, em termos de Ocidente, discutir acerca dos comportamentos e pensamentos das mulheres era uma prática formalmente permitida por sujeitos e instituições de performatividades masculinas/patriarcais. Eles, assim, o faziam no sentido de avaliá-los para impor limites a elas a fim de que melhor pudessem controlá-las. Por conseguinte, para o outro ângulo da questão – o masculino –, não tinha o que se discutir, ou mesmo avaliar, uma vez que eles representavam, de forma imponente, a ordem das idéias e das ações no corpo social em que estavam inseridos. Pairavam sobre tais sujeitos a outorga de provedores e controladores das situações

---

<sup>1</sup> Trabalhamos com este termo por ser a referência mais pertinente para elucidar as categorias masculino/feminino, uma vez que o vocábulo “gênero” também pode categorizar sistemas como textos (gênero textual), músicas (gênero musical), entre outros.

Entretanto, a lógica desse curso “natural” dos fatos tinha fortes tendências para a continuidade, não fossem as maciças intervenções geradas nas sociedades do pós-1960, por diversos grupos que se auto-identificavam como “minorias” sociais, a exemplo de mulheres, gays/lésbicas/transexuais, índios, negros. As lutas que, inicialmente, aconteceram no campo ideológico, foram responsáveis por inúmeros questionamentos a todo e qualquer discurso totalizador e autoritário e foram seguidas de intervenções práticas, através de passeatas e outras exposições públicas, além de emendas que chegavam às Assembleias Legislativas, no sentido de conquistar resultados satisfatórios que configurassem igualdade de tratamento para suas reivindicações.

Isso porque as mulheres perceberam que as práticas sociais dos homens, assimétricas em demasia, não vinham tendendo para um lógico equilíbrio cultural entre eles, na relação, mas, sim, para reforçar posições ainda mais inferiores e submissas, a ponto de sua conduta, nos meios em que estavam inseridas, determinar a condição de “menor” para elas. Nesse entendimento, para a mulher, havia o regime masculino que a oprimia, minorizando, gradativamente, sua participação no meio social; gays/lésbicas/transexuais sofreram, por extensão, significação negativa, dada a fechada lógica binária, perpetuada também por tal regime; negros e índios, quando comparados à imagem do homem branco europeu, sofreram também aglutinações nas representações de seus papéis sociais.

Entretanto, com a emergência dos questionamentos e intervenções de grupos no pós-1960, os sujeitos, que antes estavam imunes a tais reações, passaram a vivenciar um contínuo conflito de interesses em torno das posições privilegiadas que, até então, possuíam sem interferências de seus “súditos”. No caso das relações de *gender* – recorte específico desta discussão – veio à tona um dos movimentos mais revolucionários: o feminismo, cujo parâmetro de lutas serviu de base para que outras representações de sexualidades, a exemplo dos gays/lésbicas/transexuais, pudessem também iniciar seu processo de reconhecimento pela dignidade de ser nos novos moldes de organização social que começavam a ser forjados a partir do ideário das feministas.

Estas lutaram para oferecer novas estratégias que pudessem, de fato, subverter a ordem imperativa, através da qual eram julgadas e interpretadas. A idéia que tinham em mente era a de dessemiotizar os lugares fixos que a sociedade estabeleceu para homens e mulheres e, a partir disso, construir novos modelos de relações entre os sujeitos, através do redimensionamento das antigas formas de comportamentos. Para Silva (2007, in contracapa):

os lugares dos homens, das mulheres, dos heterossexuais, dos gays, das lésbicas, dos travestis, da cultura patriarcal e falocêntrica, do corpo, da

homoerotividade, do desejo reprimido e liberto são postos em discussão com o objetivo de ser possível a visualização de uma outra plataforma de interpretação do humano.

Sob estas condições, as conseqüências mais imediatas recaíram sobre os sujeitos e/ou instituições que se regiam por discursos e práticas totalitárias. Para o homem, por exemplo, o feminismo desencadeou um sério e contínuo processo de revisão de valores e de condutas como estratégias de sobrevivência e também de ingresso na nova sociedade que se instalava.

Estas são prerrogativas defendidas por inúmeros teóricos e estudiosos das relações de *gender* contemporâneas que sustentam, em seus estudos e fóruns de discussão, a existência de um “masculinismo”<sup>2</sup>, como sinal positivo de resposta aos clamores femininos. O “movimento dos homens” seria, então, a tentativa e a prática concreta de deslocamento de posições por parte de homens que vêm se sentindo frustrados por estarem ligados a um sistema viril mais carcerário que libertador. Comungam, com este pensamento, teóricos da psicologia social como Sócrates Nolasco e da sociologia, a exemplo de Dário Caldas, entre outros.

Na contramão deste pensamento, segue, cautelosa, uma outra gama de teóricos e pesquisadores das condições de *gender*: Elizabeth Badinter, Durval Muniz Albuquerque Júnior, Pierre Bourdieu. Estes e outros sustentam o que seria uma “resistência silenciosa” por parte dos homens quando da total “entrega” de seu capital material e simbólico às mulheres ou mesmo de compartilhamento, considerando a posse milenar que estes sujeitos tomaram desses bens e os administram como uma questão de honra ao mérito viril.

Nessa perspectiva, alguns argumentos parecem ser consenso entre eles, como (1) a questão de tempo, em que consideram meio século de organização formal e sistematizada dos feminismos ainda insuficiente para deslocamentos de posições socioculturais efetivos. É claro que questionamentos e insatisfações sempre aconteceram no processo de convivência entre homens e mulheres, entretanto, só no pós-1960 é que esta causa tomou oficialidade e abrangência e (2) a questão de espaços, *biogeograficamente* viril, por exemplo, e de classe social (menos favorecida socioeconomicamente), em que estes estudiosos observam que tanto há determinados lugares relativamente fechados a inovações dessa natureza, como também há agrupamentos sociais mais flexíveis para receber positivamente tais discursos.

---

<sup>2</sup> Quando trabalhamos com o termo “masculinismo”, o fazemos enquanto tendência teórico-abstrata de pensar o ser-homem na contemporaneidade, tomando-se como referência todo o aporte teórico construído a luz da psicologia e sociologia sociais, pautado numa idéia de mudanças de determinados valores e comportamentos a partir dos quais o sujeito masculino se submete, em busca de uma lógica de *paridade* ou igualdade de tratamento entre os sexos.

Eis, portanto, pensamentos e concepções que divergem sobre uma problemática que envolve também nossa discussão: o masculino vive uma crise de sua identidade de *gender* nos dias de hoje, a ponto de estar iniciando um processo de auto-reavaliação, enquanto sujeito cultural viril, ou mesmo de interpretação subalterna em relação ao modelo para o qual foi construído e inserido nele, via regimes de educação mimético-performativa, por aparelhos ideológicos de poder?

Diante disso, as hipóteses que atravessam nosso estudo apontam, em princípio, para duas tendências, considerando as perspectivas da crítica de gênero contemporânea frente à indagação feita: (1) há uma crise do masculino na contemporaneidade porque as bases de relação entre gêneros mudaram a ponto de determinados valores e comportamentos (como atitudes viris, e sentimento de comando nas relações de poder) serem alterados em sua origem, cedendo lugar a outras formas de representação dessa relação; (2) mesmo diante de uma crise que parece ser necessária, há a manutenção de bases sólidas da cultura falocêntrica, principalmente em determinados contextos geograficamente marcados pela masculinidade hegemônica e consolidados com ideologias, que se encontram calcificadas no imaginário das relações de *gender*, como no Nordeste brasileiro.

Nesse sentido, a crise do masculino, embora possa ser necessária, de um ponto de vista das exigências atuais, ainda não é suficiente para deslocar antigas ordens de poder ainda fortemente enraizadas no imaginário coletivo de comunidades com tradições mais fortes como a nordestina. Tomamos a nordestina como referencial pelo fato de haver uma forte resistência por parte do nordestino em aceitar ou admitir negociação de valores que envolvam múltiplas possibilidades de relacionamentos, como, por exemplo, no caso dos homens, admitam a legitimidade de masculinidades heterogêneas para si mesmo e/ou para seus companheiros.

Assim, os objetivos que direcionam esta discussão estão assentados em um discurso de representação de relação de *gender*, que se refere ao gênero musical forró. A idéia geral é analisar, através deste discurso cultural de representação de imaginários coletivos, como são pensadas, ainda, as relações de poder estabelecidas entre os sujeitos de *gender* para perceber se há uma crise do masculino sendo discutida nessa base artístico-massiva (CALDAS, 2000) de manifestação cultural.

Quando procuramos as representações ficcionais para buscar respostas acerca de inquietações sociais oriundas do meio empírico, estamos pensando no fato de que a expressão artística, sendo um recorte do real, “repete” muito dele no seu “novo” mundo recriado; e que, muito do que é “repetido” refere-se a questões de ordem ideológica. Daí que estruturas de

pensamento, que regem as relações humanas, tendem a servir de “modelo” para o campo abstrato de representação artística. Nesse sentido, a arte – através da literatura/*poiesis*, da música, do teatro, do cinema, entre outras expressões – por vezes reforçou a lógica e a dinâmica do sistema de vida empírico. Isso significou, para o campo das relações de *gender*, que as imagens dos sujeitos masculinos e femininos, construídas nas realidades ficcionais, tomaram como parâmetro aquelas verificadas no plano real: homem (poder), mulher (submissão), gay/homossexual (desvio, portanto, submissão). Isso porque o campo da representação constitui um “termômetro” cultural bastante pertinente, já que, conforme Pesavento (2003) salienta, os mundos construídos pelas regras ficcionais são realidades paralelas ao plano empírico, com possibilidades concretas de características comuns.

O fato é que os estudos acerca das relações de *gender* e de sexualidades têm se tornado um profícuo campo de investigações e pesquisas na tentativa de que questões que envolvam preconceitos, intolerância e inferiorização social do sujeito sejam dirimidas em favor de convivências mais amistosas e mais democráticas, principalmente, para agrupamentos classicamente interpretados como “menores”, conforme assinala Silva (2007). E o papel da arte, sobretudo da literatura e códigos afins, como a música, tem ganhado notoriedade nos fóruns de discussão acerca das representações de *gender*, sobretudo, por serem espaços pertinentes, dada sua vasta e potencial abertura para se perceber como as estratégias de manutenção do *status quo* tradicional têm feito para se perpetuar e resistir às intervenções, e, da mesma forma, como as novas propostas de redimensionamentos de antigas posturas têm sido inseridas nestes construtos artísticos.

Por fim, sinalizamos que nossa dissertação está estruturada em cinco capítulos, incluído o metodológico, que integra o primeiro, em que foram traçadas as diretrizes de coleta de dados, bem como os procedimentos de análise dos mesmos. Depois de especificados critérios que guiarão a parte analítica da dissertação, adentramos dois capítulos teórico-críticos e, em seguida, os dois capítulos de análises, construídos a partir dos textos da “literatura de forró”<sup>3</sup>, selecionados para discussão temática.

No capítulo dois, discorreremos, prioritariamente, sobre o consórcio entre as artes, especificamente, literatura e música. Isso porque a lógica do “fazer cultura”, na contemporaneidade, baseia-se em práticas híbridas entre discursos e códigos. No caso de nossa discussão, isso se justificou pelo fato de estarmos trabalhando com o texto musical,

---

<sup>3</sup> A expressão “literatura de forró” alude tão somente a uma outra expressão do Nordeste: literatura de cordel. O significado que queremos estabelecer é que se pode falar em uma literatura graficamente marcada na e pela composição das letras de forró. Esta discussão será abordada no segundo capítulo.



como objeto de estudo, em consonância com o texto literário. Para fundamentar estas intersecções, recorreremos a estudiosos que defendem a estreita comunhão entre estes códigos artísticos “vazados” em linguagem verbal.

Nessa perspectiva, com o intuito de contextualizar esta ponte *interartes*, construímos um mosaico de questões, que servisse de suporte teórico-crítico. Assim, discutiremos a lógica dos Estudos Culturais e suas balizas desde o pós-1960, que nos forneceu subsídios teóricos acerca da abertura de diálogos entre discursos e práticas, especificamente o processo de interfaces entre a literatura e outros construtos artísticos. Daí discutimos o próprio conceito de arte literária, pautado no dialogismo e na abrangência intersectiva e, por fim, preparamos o “terreno” do diálogo lítero-musical a partir da discussão de características comuns entre as artes em questão, como escrita de representação e presença de estrutura narrativa.

No capítulo seguinte, dividido em dois grandes tópicos, abordamos a perspectiva da crítica de *gender* a partir das idéias evidenciadas pelo *feminismo*. No primeiro tópico, discutimos o movimento teórico-prático das mulheres, voltados, principalmente, para a literatura de ficção. No segundo momento, trabalhamos com a consequência inevitável do pós-feminismo: a reação dos homens às intervenções e avanços femininos – o chamado *masculinismo*.

Dessa maneira, nos capítulos quatro e cinco, abordamos, especificamente, a representação performática do masculino, nas letras selecionadas para análise. Isso foi feito da seguinte forma: em ambos os capítulos, observamos como os sujeitos textuais masculinos e femininos – aqueles inscritos no “mundo” textual – eram representados, tomando como parâmetro a condição da masculinidade tradicional. Nessa perspectiva, no quarto capítulo, analisamos a condição performática dos homens representados, e, no quinto, a condição das mulheres, sendo que, ambos, foram apreciados enquanto resultantes criadas por compositores homens. Por fim, inserimos as considerações finais em que foram discutidas as respostas à problemática apresentada, bem como às hipóteses aventadas.

## CAPÍTULO 1 - METODOLOGIA

Após discutir o aporte teórico-crítico, que baliza a análise a ser desenvolvida, estabelecemos o suporte metodológico que iluminará os passos da interpretação das letras da “literatura de forró”, sobre as quais nos debruçamos. Nessa perspectiva, tendo em vista os objetivos da dissertação, escolhemos, como corpus de análise, letras de composições do gênero musical forró – forma artística representativa da cultura de massa nordestina.

Quando pensamos o forró<sup>4</sup>, temos em mente o fato de ele ser um gênero bastante envolvido com as narrativas da vida do homem do Nordeste, uma vez que representa a cultura desse homem, e por ser esta uma região que ainda – ao menos em princípio – parece resistir a possíveis alterações no sistema de base patriarcal ou falocêntrico, como também perceberam Silva e Silva (2007), em análise similar com a representação do masculino na literatura de cordel.

Para realizar a pesquisa, lançamos mão de pressupostos metodológicos quanti-qualitativo, por julgarmos que tanto o critério quantitativo seria importante, já que as realizações textuais de forró, que aqui foram tomadas como corpus, integram uma parcela de um dado conjunto universo, quanto o qualitativo, uma vez que o processo hermenêutico nas referidas composições escritas, se deu a partir da escolha de um dado suporte lingüístico para atender à temática, via apreciação textual.

Como procedimento analítico das composições, elegemos o descritivo-interpretativo, através do qual confrontamos as situações narradas nas composições e suas correspondências miméticas com o dizer das teorias em questão – feminismo e masculinismo. Nessa perspectiva, a parte descritiva será contemplada no momento de apreciação lingüístico-textual das letras das composições selecionadas para amostragem. Já a parte interpretativa é decorrente da base descritiva, extraída das composições e será realizada à luz dos direcionamentos teórico-críticos citados. Entendemos que este procedimento esteve mais em consonância com o critério qualitativo, por relacionar-se diretamente com a análise da temática em questão.

Já para atender ao aspecto quantitativo, pensamos, em princípio, em duas propostas, a saber: 1) buscar estatísticas que nos informassem um *conjunto universo*<sup>5</sup> aproximado, no tocante à produção de cd's (mais especificamente, números de letras) por ano, no Nordeste.

---

<sup>4</sup> As discussões em torno da perspectiva de *forró* com a qual estamos trabalhando, bem como os valores culturais nele representados, serão abordadas no segundo capítulo desta dissertação.

<sup>5</sup> Estamos entendendo *conjunto universo* (U) pela mesma lógica descrita na matemática que se refere ao conjunto total de elementos, que podem ser agrupados – de acordo com determinados critérios – em parciais denominadas de subconjuntos, chamados, no caso de procedimentos analíticos, de *conjunto amostragem*.

Estes dados seriam buscados junto aos selos fonográficos que mais se repetiam nos encartes de cd's coletados para pesquisa, que constitui um total de 150 cd's de, pelo menos, 50 bandas de circulação no eixo Nordeste-Sudeste ou apenas no Nordeste; e 2) pesquisar, em grandes emissoras radiofônicas do Estado da Paraíba, o número de cd's de forró que elas recebem por ano para, daí, pensarmos num universo de representação.

A prática demonstrou-nos que a primeira alternativa seria mais pertinente para tal representação, já que envolvia uma amplitude territorial ainda maior que a segunda. Nesse sentido, a pesquisa pelo selo fonográfico que mais se repetia no acervo coletado resultou na gravadora SomZoom Gravações e Edições Musicais LTDA, cuja sede é no Estado do Ceará, de propriedade do empresário, produtor e compositor Emanuel Gurjel. Estas informações foram adquiridas a partir de pesquisa em Honório e Silva (2006) e nos revelou que, em média, são produzidos, por ano, pela SomZoom, um total de 200 cd's, contendo também, em média, um número de 2000 letras de músicas de forró, considerando que cada cd possui, relativamente, 10 composições. É importante salientar que esse número de cd's foi obtido a partir do seguinte procedimento: por ano, a referida gravadora trabalha com vinte e cinco bandas diferentes. Estas lançam, anualmente, oito cd's, entre inéditos ou coletâneas. Logo, o total de 200 cd's é resultante da multiplicação entre o número de cd's lançado por ano e por banda e o número de bandas que trabalham com a gravadora.

Hoje a SomZoom grava discos ligados ao moderno forró nordestino – *forró eletrônico* – obtendo um número mensal de vendas, estimadas em 250 mil cópias. A gravadora tem, ainda, uma vendagem anual que se aproxima dos dois milhões e quatrocentos mil discos em todo o Brasil.

Como critério temático, determinamos que o *conjunto universo* da pesquisa fosse delimitado a partir de produções posteriores a 1980, devido este fim de década, em termos de Brasil, ser apontado pela crítica masculinista como o marco do processo de construção de novos modelos de masculinidades.

Dessa maneira, de um total de 2000 letras, produzidas, anualmente, selecionamos um corpo de 1500, ou seja, o equivalente a 70%, do total das produções, número que consideramos viável para responder a questão-problema anunciada. Daí que o *universo* das letras foi constituído a partir da pesquisa de cd's dos anos 2000 a 2006, enquanto que o *conjunto amostragem* – aquele selecionado para apreciação no capítulo analítico – foi constituído através de um recorte de 50 composições, referentes aos anos citados.

No tocante aos aspectos qualitativos, dois critérios foram considerados: 1) a representação sexual tanto do sujeito-compositor como do sujeito-textual – aquele que vivencia as situações narradas; e 2) a seleção de um suporte lingüístico que favorecesse as percepções das performances masculinas, via texto escrito. Isso porque, uma vez que a música é caracterizada como uma linguagem “vazada” em expressão verbal, a lingüística entra nesse processo como suporte de análise, a partir de seus conteúdos de textualidade. Daí que a idéia consiste em avaliar a temática desta discussão a partir, principalmente, de adjetivos (forjados), no âmbito das realizações textuais. Para esta ponte entre literatura e lingüística, que reforça ainda mais a lógica de correspondências entre obra musical, literatura e contexto social, buscamos subsídio teórico em Silva e Aranha (2007).

Com relação ao primeiro critério, ressaltamos que preferimos utilizar, como parâmetro de análise, o gênero do compositor, tendo em vista as concepções lingüísticas, oriundas da Análise do Discurso-AD, afirmarem um enfoque ideológico para este sujeito já que ele está inserido num contexto sociocultural e, portanto, passível de reproduzi-lo em “mundos” recriados. Salientamos que, preferencialmente, selecionamos, para os dois capítulos analíticos, um *corpus* de composições escritas por sujeitos homens. Assim o fizemos porque 90% das letras selecionadas partiam de autoria masculina, entretanto, algumas composições, que constituem o *corpus*, são de autoria feminina.

Entretanto, convém sinalizar que, num número considerável de composições, este dado não era informado, nesse sentido, sempre que isso aconteceu, nos detivemos apenas no gênero do sujeito textual – dado este que foi determinante, uma vez que ficou mais concreto percebermos que discurso estava, de fato, sendo declarado, tanto pela voz masculina, quanto pela feminina.

Nesse entendimento, quando as narrativas partiam da “filtragem” masculina, então observávamos se havia representação do homem descrito pela ótica do “masculinismo” e/ou daquele construído pela virilidade. A perspectiva de encontrar possíveis representações de ambos – sensível/viril – na mesma narrativa tem potencialidade de existência se trabalharmos com a idéia de que, por questões de estratégias de conquista feminina, muitos homens fazem uso de uma “mimese performática” (vide GEBAUER e WULF, 2004) através da incorporação metafórica de uma “capa” bastante recorrente nas relações de comportamento, conforme dito popular: o lobo disfarçado/revestido de cordeiro.

A prática desta “falsa moralidade” caracteriza uma saída paralela de sujeitos masculinos que, não aceitando livremente a concessão de espaços e de favores para a mulher,

forjam uma lógica de “arrependimento” de atitudes orientadas pelas determinações patriarcais, em favor de um relacionamento mais brando de sua parte, em que a mulher passe a, também, ser vista como “parte positiva” do conjunto.

É claro que esse pensamento está inscrito numa tendência hipotética em que não se quer resumir/encerrar as representações do homem na “literatura de forró” nessa perspectiva. São questões para serem definidas no momento de análise, em que pontos de vistas e condições socioculturais serão postos em jogo a fim de se chegar a um resultado coerente. O fato é que esta situação hipotética não poder ser descartada precocemente, sob pena de favorecimentos de alguma das tendências teóricas em torno das performatividades do homem moderno.

Já quando o turno de voz estava com o sujeito textual feminino, então procurávamos perceber que modelo de homem esta voz reverenciava ou refutava através de suas posturas. A idéia que temos em mente é a de que a mulher, enquanto sujeito agente do texto, constitui um sinal de representação ativa das idéias defendidas pelo feminismo, pensando no recorte temporal das composições referentes ao pós-1980, conforme já informado, em que as diretrizes do movimento dos homens estão ganhando fôlego.

Ou seja, seria esperado que as vozes femininas, além de questionarem os excessos de tratamento viril por parte do masculino, cobrassem dele revisão de práticas como condição de manutenção do relacionamento, ou mesmo como condição de conquista. Com esse comportamento, estaremos entendendo que há uma representação anti-submissa da mulher diante de postura masculina – por tanto tempo inquestionável e imutável. Do contrário, isto é, não havendo intervenção externalizada pelo feminino, então o homem se sente “descompromissado” com a causa feminista de revisão de valores, continuando, assim, seu *status quo* performativo de “homem de verdade” virilizado.

Assim pensamos, portanto, porque é praticamente inviável observar o comportamento de uma das partes de *gender*<sup>6</sup>, sem tomar o outro como referencial do que se discute, concordando com Silva e Chagas (2006, p. 49), pois

[...] É bem verdade – porque faz parte da lógica de sustentação do discurso – que os estudos sobre mulheres imprescindivelmente arrolavam na esteira da questão as imagens dos homens ou do masculino. Ora, falar de um “gênero” marcado sexual e politicamente só é possível em função de um outro (grifo nosso).

---

<sup>6</sup> Importante salientar que sempre que usamos o termo *gender* não arrolamos a categoria “gay” porque nossa ênfase centra-se apenas nos referenciais “homem” e “mulher”.

É claro que as atenções serão dadas aos comportamentos do homem nas diversas situações narradas pela “literatura de forró”, mas como eles estão inseridos num contexto coletivo – em que suas experiências estão condicionadas, de certo modo, pela presença da mulher, bem como pela estrutura sociopolítica – Então, é pertinente atentarmos para outras partes envolvidas no processo - como a feminina, por exemplo – até mesmo para saber se estas respaldam as práticas e intenções publicizadas pelo masculino nos relacionamentos.

Com relação ao segundo critério, que aborda a relação da literatura com a lingüística, uma vez que o objeto de estudo, sobre o qual nos debruçamos, é o texto escrito, de cujo conjunto de composições, que integra o que aqui está sendo chamado de “literatura de forró”, selecionamos um aspecto de textualidade que pudesse servir de “marca” textual para atender a proposta do tema: performances do masculino a partir da representação escrita das letras de forró. A marca textual a que nos referimos é o *adjetivo*, cuja base teórica e contextos de uso foram pesquisados, basicamente, a partir de Bechara (2004), Neves (2000), Perini (2004) e Valente (1999).

Importante salientar que foi dada também atenção aos registros de outras categorias lingüístico-gramaticais que, em nível frasal, relacionam-se com o adjetivo. Assim, analisamos também o comportamento do *nome-substantivo*, que, segundo Valente (1999) pode, por força de metáfora, receber semântica e função adjetival; do *verbo*, dada a sua capacidade semântica de denotar ações viris e sensíveis – aspectos que interessam diretamente à temática da pesquisa e do advérbio, que possui a importante característica de “adverbializar” adjetivos.

Nesse sentido, para se discutir aspectos de textualidade julgamos necessário falar nas relações entre a lingüística e a literatura, já que o objeto textual é o elemento presente, por excelência, nessas áreas. Para isso, buscamos as noções de sociolingüística (ALKMIM, 2001), lingüística textual (BENTES, 2001) e análise do discurso (MUSSALIM, 2001). É importante justificarmos que o momento analítico desta discussão não é baseada na lingüística discursiva. Esta apenas é retomada, através das idéias da análise do discurso, para reforçar a leitura feita do ponto de vista da cultura.

Nessa perspectiva, entendemos serem importantes os subsídios da sociolingüística para as análises texto-musicais porque as ligações entre linguagem e sociedade, além de serem inquestionáveis, fazem parte da “base de constituição do ser humano” – fato que faz com que tais ligações sejam inquestionáveis para alguns teóricos e estudiosos – (vide ALKMIM, 2001, p. 21). Desse modo, linguagem, cultura e sociedade são tidos como fenômenos inseparáveis. A linguagem, assim, sendo um fenômeno de natureza social, age

inserindo o homem no contexto sociocultural – perspectiva esta defendida por muitos lingüistas contemporâneos:

A tradição de relacionar linguagem e sociedade, ou, mais precisamente, língua, cultura e sociedade, está inscrita na reflexão de vários autores do século XX. Integrados ou não à grande corrente estruturalista, que ocupou o centro da cena teórica, particularmente, a partir dos anos 1930, encontramos lingüistas, cujas obras são referências obrigatórias quando se trata de pensar a questão do social no campo dos estudos lingüísticos (ALKMIM, 2001, p. 24).

Estes estudiosos têm percebido que a comunhão intrínseca entre linguagem e fato social constitui, para o sujeito humano, um importante instrumento de identificação sócio-política. Isto possibilita que diversos campos das ciências sociais também se voltem para o tratamento do fenômeno lingüístico no contexto social. Daí a sociolingüística já nascer marcada por uma origem interdisciplinar.

Nesse sentido, considerando que o homem ganha existência e identidade a partir de sua inserção nas manifestações de linguagem e que esta discussão privilegia o texto escrito (de forró) como forma de representação de sujeitos e de práticas, cumpre adentrarmos a perspectiva da lingüística textual, que, conforme assinala Bentes (2001), entende o texto como uma unidade de análise no campo dos estudos da linguagem. De acordo ainda com a estudiosa, a idéia mais atual, com a qual a lingüística textual trabalha, é de procurar ir além dos limites das frases – muitas das vezes, meramente técnicos.

Isto significa introduzir no processo analítico o sujeito, sua cultura e sua situação comunicativa vivenciados na experiência textual, o que caracteriza, segundo a noção de texto mais aceita na atualidade, que sua realização se dá por uma *atividade verbal* que encerra “macroatos” (vide KOCH, 1997) em sua estrutura. Estes significam que as ações textuais estão inseridas em contextos situacionais, sociocognitivos e culturais, assim como a serviço de certos fins sociais, porque o/s sentido/s do texto não está/ao nele em si, mas depende/m de fatores de diversas ordens, a saber, lingüísticos, cognitivos, socioculturais, interacionais – são os chamados “critérios de textualidade”, de acordo com Koch e Travaglia (1989). Importante salientar que os estudiosos aqui apontados consideram, em seus estudos, a presença destes critérios também nas letras de música (vide BENTES, 2001, p. 258).

Um outro ponto, consensualmente defendido, alerta para o fato do texto ser uma *atividade verbal consciente*, isto é, trata-se de uma ação verbal intencional, em que estão arrolados, na mente do produtor/compositor, conhecimentos ideológicos de mundo, bem como de elementos lingüísticos, de fatores *pragmáticos e interacionais*. “Em outras palavras,

o sujeito sabe o que faz, como faz e com que propósitos faz” (BENTES, 2001, p. 255). A estudiosa chama a atenção ainda para o caráter *interacional*, presente nos processos de construção e de compreensão de um texto, em que os interlocutores estão, obrigatoriamente, envolvidos. No sentido de fundamentar este pensamento, a autora cita uma importante assertiva de Bakhtin (1986, p. 113), quando este testifica que:

Na realidade, toda palavra comporta duas faces: Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apóia sobre mim numa extremidade, na outra se apóia sobre meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor.

Desse modo, fica claro, portanto, que a intrínseca relação entre autor e leitor nos permite afirmar que, no caso da representação de sujeitos e de práticas, via texto escrito, cada palavra selecionada, cada adjetivação pensada, por exemplo, tendem a não responderem por uma mera gratuidade, ou mesmo casualidade, mas, sim, a intenções previamente planejadas e articuladas a partir dos elementos lingüísticos. O texto, por essa lógica interacionista, constitui uma grande comunidade de eventos lingüísticos que, em rede, sustenta discursos de ideologias dominantes que se encontram inseridos nas mais diversas relações sociais.

É importante salientar que esta perspectiva apresentada pela lingüística de texto é estendida a toda e qualquer realização textual, incluindo, nesta mesma seara, o texto de ficção que, conforme discutido no capítulo 1, a partir das idéias de Iser (1998), constitui uma experiência de ordem ideológica tal qual aqueles construídos sob funcionalidades empíricas. Isso porque o olhar ficcional está também em rede com a prática social que o alimenta e que o inspira.

Nesse sentido, sendo um “recorte do real”, em busca de uma completude imaginária – que se dá por níveis de transgressão das bases empíricas – muito da realidade concreta, a exemplo de sistemas ideológicos e de axiomas culturais ligados a questões de sexualidades, são transpostos com certa parcela de fidedignidade – e por que não de intencionalidade – para as realidades ficcionais, ou seja, conforme assinala Silva e Silva (2007, p. 143) a respeito do texto artístico:

[...] para que uma obra (literária, musical, escultural, arquitetônica, visual, etc) seja interpretada e acolhida como arte, deve obedecer à estrutura da lógica mais simples, a saber, parte de uma visão de mundo filtrada por um sujeito, condicionado no tempo e no espaço por fatores de várias ordens que interferem diretamente nessa sua visão particular de mundo; necessita de



um canal ou veículo capazes de projetá-lo em direção ao receptor ou consumidor do produto/ mercadoria que, só então, poderá corroborar (parcial ou totalmente) ou negar a visão de mundo representada naquele objeto<sup>7</sup>

Daí que a distância ideológica, entre as visões de mundo do artista e do sujeito escritor – aquele que experiencia os “macroatos” empíricos – é praticamente nula, principalmente, se considerarmos que seu interlocutor está no plano real, vivenciando, portanto, uma lógica nada fantasiosa. É claro que, ao concordarmos com esta perspectiva, não estamos querendo com isso limitar a ação artística a apenas reprodução de instâncias sociais, em que se acaba excluindo aspectos de natureza artística/estética ou inventivo-ficcional, mas, sim, chamando a atenção para o fato de que as relações entre as materialidades reais e imaginário-ficcionais são dialógicas e complementares, logo, o processo constitutivo de textos ficcionais, por exemplo, não está totalmente apartado das configurações sócio-político-culturais que permeiam o plano real.

Logo, o mundo recriado pode ser visualizado a partir de lentes que traduzam, ou ressignifiquem, imagens de verossimilhança, ou seja, os forjamentos representados, além de possuírem ressonâncias no plano concreto, podem, de um certo modo, serem pensados com propósitos ideológicos voltados para uma compreensão do mundo primeiro – aquele que inspirou o recriado – salientando que este ato de compreensão pode se dar por meio de manutenção/repetição de axiomas, ligados a questões de fé, de sexualidades, por exemplo, ou por meio de crítica às verdades estabelecidas, que resulte em questionamentos delas e em reflexões acerca de novas pedagogias de entendimento das relações ali representadas.

Considerar esta lógica de rede de significações, que está presente no processo de constituição dos textos representa, também, a preocupação com um certo olhar para o norteamento de leituras. Isso porque, no caso das expressões textuais, construídas predominantemente por linguagem conotativa, há variantes de ângulos de leituras possíveis, claro, até certo ponto, já que, de acordo com Fiorin & Barros (2003), todas as leituras não são possíveis pelo fato de que o conjunto temático do texto conduz o leitor a um afunilamento de idéias.

---

<sup>7</sup> “[...] para que una obra (literaria, musical, escultural, arquitectónica, visual, etc) sea interpretada o acogida como arte, debe obedecer a la estructura de la lógica más simple, saber, parte de una visión de mundo filtrada por un sujeto, condicionado en el tiempo y en el espacio por factores de varias órdenes que interfieren directamente en esa su visión particular de mundo; necesita de un canal o vehículo capaces de proyectarlo en dirección al receptor o consumidor del producto/mercadería que, sólo entonces, podrá corroborar (parcial o totalmente) o negar a la visión de mundo representada en aquel objeto”.

Pensando esta perspectiva no texto musical, Bentes (2001), ao analisar letras de música, afirma que, caso se conheça o contexto sociocultural em que a composição foi produzida, então, tornam-se possíveis leituras específicas. Entretanto, ela afirma que, procedendo assim, não se quer advogar que as letras – ricas em conotação, mas que produzidas, inicialmente, em um dado contexto sócio-político – só possuem uma forma de interpretação. Isso seria, no seu pensar, negar a existência da poesia do texto, da polissemia e da própria noção de coerência como um princípio de interpretabilidade, ou seja, a situação comunicativa pode contribuir fortemente para a construção de um ou de mais de um sentido global para o texto. Daí que “Uma boa análise textual deve levar em consideração este fator, sob pena de deixar de enxergar/mostrar as possibilidades das relações entre a linguagem e o mundo” (BENTES, 2001, p. 263).

Todo este panorama de apreciação do texto, apresentado por estes estudiosos, será considerado na nossa análise, que tem o texto musical escrito como objeto de observação. Salientamos ainda que, por reconhecer a complexidade dos processos de produção e de compreensão dos textos, nas diferentes situações comunicativas, priorizamos uma espécie de leitura *top down* nas composições analisadas. De acordo com Kleiman (2000) e Bentes (2001), este nível de leitura considera, primeiramente, os elementos lingüísticos, subjacentes ao texto, no sentido de buscar sua intencionalidade prática, para, daí, passarmos a compreender os condicionamentos mais gerais que perpassam a temática inserida na superfície textual.

### **1.1. O adjetivo – faces performáticas e reveladoras de ideologias**

Assim, no tocante ao elemento lingüístico, que servirá de suporte para temática, já referendada, desta discussão, escolhemos o *adjetivo* como categoria morfológico-gramatical. Uma vez que sua funcionalidade, no âmbito sintagmático-frasal, é bastante reveladora de faces performáticas do denotado, nosso objetivo é buscar, no seu agenciamento, a revelação de ideologias subjacente à situação e/ou ao sujeito denotados, ou seja, interessa-nos investigar o que está por trás de cada performance forjada pelas adjetivações, ou mesmo, o que motiva, o uso de um determinado qualificativo em detrimento daquele? Partimos da idéia, defendida por Almeida (2007), de que há um diálogo intencional e tendencioso entre o “eu” que escreve e o “eu” que é inscrito – que passa a estar materializado no texto – e que isso pode ser observado, desde que se observem, principalmente, dois fatores: (1) a situação comunicativa e seu eixo

sociocultural e (2) a relação *in praesentia* entre elementos lingüísticos, através de seus agenciamentos coesivos.

Importante também, para corroborar este pensamento, são as palavras de Pêcheux (1993), quando afirma que o ato de escrever fornece, ao autor, a ilusão da materialidade do pensamento, pois as escolhas que se faz da “palavra certa”, da “frase insubstituível”, da “expressão única” podem servir de garantia de que a ação de escrever é permeada por escolhas racionais e conscientes, portanto, ideológicas, controladas pela competência do sujeito.

Na esteira dessa questão, segue também Dreyfus (1995), quando coloca que tanto o “eu-escriptor”, quanto o “eu-inscrito” estão inseridos numa rede complexa de poder e de ideologia. Logo, conforme Mussalim (2001) assinala, compreender o texto escrito, a partir apenas de mecanismos lingüísticos, não é satisfatório, visto que relações de interesses e de poder permeiam os momentos de produções textuais. Assim, na medida em que um autor pensa no seu leitor, em potencial, então determinadas perspectivas ideológicas são articuladas e direcionadas. Desse modo, “[...] Não há palavra neutra, ela vai estar sempre recheada, atravessada, ocupada, habitada por outras palavras de outros, o meu discurso é um efeito de outros discursos” (ALMEIDA, 2007, p. 90).

Assim pensando, afirmamos, juntamente com Mussalim (2001) a partir de seu estudo sobre análise do discurso, que o conjunto coesivo de elementos lingüísticos produz, naturalmente, efeitos discursivos, já que não há mera gratuidade no trato com as palavras, o que faz com que toda produção de linguagem seja considerada “discurso”. A referida autora afirma ainda que o quadro epistemológico que fundamenta a Análise do Discurso é também composto pelas idéias de sujeito e de inconsciente da psicanálise lacaniana. Segundo ela, Lacan fez uma releitura das noções freudianas de “inconsciente” e de “sujeito”, a partir da perspectiva do estruturalismo lingüístico. Julgamos conveniente reportar as idéias lacanianas para reforçar o argumento da não-neutralidade da posição ideológica do sujeito escritor, quando de suas produções textuais.

Assim, de acordo com o pensamento lacaniano, o inconsciente se estrutura como uma grande linguagem, como uma cadeia de significantes que se repete e interfere, direta ou indiretamente, no discurso efetivo, como se houvesse sempre “sob as palavras, outras palavras”, como se o discurso fosse sempre atravessado pelo discurso do Outro. Comentando sobre o papel do analista de texto, diante dessas considerações lacanianas, Mussalim (2001, p. 107) afirma que:

A tarefa do analista seria a de fazer vir à tona, através de um trabalho na palavra e pela palavra, essa cadeia de significantes, essas “outras palavras”, esse “discurso do Outro”. O inconsciente é o lugar desconhecido, estranho, de onde emana o discurso do pai, da família, da lei, enfim, do Outro e em relação ao qual o sujeito se define, ganha identidade. Assim, o sujeito é visto como uma representação – como ele se representa a partir do discurso do pai, da família, etc – portanto, da ordem da linguagem.

Tomando esta premissa lacaniana como referencial de leitura e de análise, compreendemos que, de fato, o simples registro de categorias morfológico-gramaticais não constitui uma ação isolada de práticas que está em rede de conexões (a exemplo do contexto sociocultural da autoria) tanto naquele momento em que o texto é produzido como também naquele em que é lido e apreciado pelo interlocutor, ou seja, a palavra, quando registrada, evoca outras que lhe dão identidade a respeito de com que “regra sociocultural” (BENTES, 2001) ela está dialogando ou em consonância, considerando que as palavras carregam, consigo mesmas, ideologias que permeiam a mente da autoria, bem como suas orientações político-culturais de vida.

É, portanto, a partir desse subsídio teórico que adentramos a lógica de agenciamento do *adjetivo* para investigarmos, no texto, as performances, reveladas nas adjetivações, dos sujeitos masculinos e femininos, expostos nas composições que compõem a “literatura de forró”. Para isso, partimos dos pressupostos teóricos, acerca da função-adjetivo, descritos por Bechara (2004), Neves (2000), Perini (2004) e Valente (1999). É importante salientar que as referências a textos, no tópico que se inicia, referem-se, a além de outros gêneros, ao texto musical, cuja predominância é de estrutura narrativa, com enredos recriados e forjados a partir do processo de *transgressão* de limites do real, conforme Iser (1998).

## 1.2. O adjetivo como “ajuizador” e “função-argumento” do denotado”

Em Bechara (2004, p. 142), o adjetivo é descrito como “classe de lexema” que se caracteriza por constituir uma delimitação ou “possibilidades designativas” do substantivo, que pode referencializar sujeitos e/ou situações. Esta delimitação pode se dar por 1) *explicação*, em que se destacam características inerentes ao nomeado ou denotado; 2) *especialização*, que os limites do termo nomeado são marcados e 3) *especificação*, que indica a restrição das possibilidades de referência de um signo.

Esse processo é realizado na prática frasal a partir de delimitadores *explicadores* (indicativos de essência), como em “o vasto oceano”; *especializadores* (indicativos de

limites), como em “o sol matutino / a viola inteira” e *especificadores* (indicativos de distinção), como em “castelo medieval”.

O referido gramático salienta ainda o processo de gradação do adjetivo que pode aparecer em sua forma “positiva” – grau normal – ou em forma “superlativa” – grau ampliado, intencionalmente. E, no tocante ao processo de substantivação do adjetivo, algumas construções seguem a prescrição do masculino “neutro”, em expressão do tipo: “o bom da história”, entre outras.

Além do exposto, duas considerações becharianas a respeito das adjetivações são importantes para o propósito dos capítulos analíticos, a saber: o adjetivo como um “inventário aberto” e como “ajuizador” do denotado. No tocante à consideração do adjetivo como resultante de um “inventário”, Bechara (2004) chama a atenção para o seu caráter inventivo-ideológico por parte de quem o atribui, bem como para a suscetibilidade de ser aumentado semanticamente. Assim, a partir dessa perspectiva ideológica do adjetivo, é possível afirmarmos que o processo de adjetivação depende da visão de mundo do atribuidor, seja ele o “eu-escritor” ou mesmo o “eu-inscrito”, ou seja, como resultante de um “inventário aberto”, cabe a estes sujeitos definirem o grau de forjamento que determinada palavra agencie naquela situação textual também inventariada.

No que se refere à função de “ajuizador” do denotado, Bechara (2004) destaca o papel de juízo de valor que o adjetivo possui na sua relação intrínseca com o ser que o acompanha. Esta é uma importante função identificadora do objeto denotado, sobretudo, porque, no caso deste objeto ser um sujeito, além de ele ser identificado valorativamente naquela situação de que participa, ele é situado, concomitantemente, numa perspectiva sociocultural que ali foi filtrada e forjada pelo eu-escritor.

Isto é, numa tentativa de ilustrar esse argumento, pensemos no caso de se apreciar uma determinada letra de música de forró a partir do olhar da crítica de *gender*. Estamos procurando afirmar, à luz da função “ajuizadora” do adjetivo, que esta categoria morfológico-gramatical pode revelar como o sujeito textual está representado ante as perspectivas das relações de *gender* contemporâneas: *feminismo* e *masculinismo*, por exemplo. Decorre dessa lógica a razão de entendermos que a função-adjetivo contribui para situar o sujeito do discurso numa determinada ideologia sociocultural

Com relação à perspectiva do adjetivo em Neves (2000), temos que constitui uma classe usada para “atribuir uma propriedade singular a uma categoria que já é um conjunto de propriedades” - o substantivo. A autora afirma ainda que o substantivo pode deixar de ser

referencial e funcionar também como adjetivo, ou seja, ele pode atribuir o conjunto de propriedades que indica, como se fosse uma única propriedade a um outro substantivo, passando, assim, a atuar como qualificador ou classificador. Abaixo, um exemplo extraído da própria “literatura de forró”:

“Diga a ela aí que eu sou o cara”. (*Eu sou o cara* – Marquinhos Maraial/Edu Lupa/Gilton Andrade. Ed. Calcinha Preta).

Entretanto, dentre as informações contidas em Neves (2000) acerca do adjetivo, o que mais nos interessa diretamente são as que tratam das suas funções sintático-semânticas, já que constituem um dado importante para o momento analítico. Desse modo, no tocante às funcionalidades sintáticas, a autora afirma que as adjetivações são potencialmente capacitadas a exercerem a seguintes (os exemplos foram fornecidos por nós e pertencem ao *corpus* analisado):

a) *função de adnominal*

“[...] Não pude presentear meu doce amor”

(*Aumente meu salário* – Chrytian Lima/Beto Caju. Ed. Calcinha Preta)

b) *função de predicativo*

“Meu coração agora é free”

(*Coração free* – Chrytian Lima/Elivandro Cuca. Ed. Calcinha Preta)

c) *Função apositiva*

“[...] Eu choro, feito um menino chorão”.

(*Bebo e choro* – Beto Caju/Luisinho Lima/Marquinhos Maraial – Ed. Calcinha Preta)

Dentre estas funções, aquela que, de fato, interessa-nos é a “função de argumento” que o adjetivo possui em relação ao termo denotado, ou seja, “o adjetivo tem função na estrutura argumental do nome com o qual ocorre, isto é, ele exprime o que seria um complemento do nome” (NEVES, 2000, p. 183), conforme ocorrência seguinte: “Mas não é justo que pensão alimentícia vire caso de polícia”. (*Pensão alimentícia* – Gilton Andrade/Beto Caju/Ivo Lima – Ed. Calcinha Preta)

Ainda de acordo com a autora, o adjetivo é argumental por intervir diretamente na estrutura sintagmática com perspectiva *eufórica* (com indicação para o positivo, para o bom) ou *disfórica* (com indicação para o negativo, para o mau), ou mesmo perspectiva *neutra* – o que é muito comum nos adjetivos indicativos de quantidade. As ações dos “eufóricos” e

“disfóricos” podem ser tão influentes a ponto de cristalizar construções no imaginário lingüístico de falantes e de escritores. Para exemplificar isso, ela cita os seguintes exemplos:

- *O **Pátrio poder** era exercido pelo homem, com a ajuda da mulher, até 1997, quando saiu a lei do divórcio.* (Vej).
- *Como é que eu posso ser doméstica em Copacabana e dar conta do tal **Pátrio poder** e dos meninos?* (BP).

Dáí a autora prossegue, afirmando o seguinte:

*Observe-se que, se se cria um sintagma paralelo a um sintagma cristalizado existente, mantêm-se as características de posição dos elementos:*

- *Se pátrio é de pai, devia ser era **Mátrio poder** quando só a mãe é quem dá conta* (BP).

A partir desta fala, notamos também que, na “literatura de forró”, também é possível encontrar adjetivos cristalizados para o sujeito masculino clássico, por exemplo, que conferem, ao denotado, argumentos comportamentais:

“[...] Sou cachaceiro, sou cabra raparigueiro, mas eu não sou vagabundo, eu sou do mundo”. (*Pensão alimentícia* – Gilton Andrade/Beto Caju/Ivo Lima – Ed. Calcinha Preta)

Na concepção de Perini (2004), duas noções são importantes para nossa discussão: primeiramente a de que adjetivos e substantivos constituem classes abertas, dado o potencial de subjetividade que está imbricado na execução dessas categorias, ou seja, a escolha de determinado *nome* que substantive um determinado *ser*, bem como a escolha de qualificativos e/ou determinantes para o *nome* em questão tendem obedecer a processos ideológico-subjetivos por parte do sujeito denotador. O autor acrescenta ainda que o adjetivo tende a possuir importância similar ao substantivo já que as aproximações conceituais entre eles são perceptíveis. Ambos, no seu dizer, são “núcleos do sintagma nominal [NSN]”.

Por fim, trazemos a perspectiva do adjetivo como *metáfora para*, discutido em Valente (1999). O autor destaca a função da metáfora nas classes gramaticais, assinalando sua importância semântica, principalmente nas classes-nomes (substantivo + adjetivo). Dessa maneira, uma vez usado em sentido metafórico, o adjetivo carrega para si toda a potencialidade que é inerente ao substantivo porque, geralmente, isso ocorre quando esta classe assume a função-adjetivo, via metáfora, como em:

- a) “Mundo cão”      b) “Passos tartaruga”      c) Pensamento formiga”

Estes exemplos caracterizam o que afirmamos: substantivos que assumem, nesses contextos de uso, o valor de adjetivo, através da metáfora “pura”, conforme Valente (1999), já que a metaforicidade ocorreu sem ocorrência de conectivos de comparação. Como é

perceptível na leitura, toda a potencialidade semântica que possui os substantivos “cão”, “tartaruga” e “formiga” são transferidos para o novo papel assumido nos contextos descritos.

Eis, portanto, as principais dimensões que são subjacentes ao adjetivo nas suas diversas situações comunicativas. Ela demonstra, a partir dos exemplos aqui evidenciados, ser uma categoria gramatical bastante definidora de termos e de sujeitos quando sofrem sua ação determinante. Justifique-se isso pela sua ação “cristalizadora”, como visto, suficiente para posicionar o denotado e inscrever suas atribuições no imaginário popular. É partindo, principalmente, dessa perspectiva, que esperamos que o adjetivo, nas diversas situações esboçadas na “literatura de forró” sirva, como suporte lingüístico, para respondermos a questão-problema desta discussão, bem como nossa hipótese, ambas anunciadas.

Dessa maneira, dada sua ação sócio-constitutiva de imagens e de discursos, estamos entendendo que a função-adjetivo pode também corroborar práticas sociais das relações de *gender*, representadas nas composições musicais. Isso confere, a esta categoria lingüística, o papel de articulador, emocional e subjetivo – responsável por construir identificações socioculturais para os sujeitos passivos de sua denotação. Seu papel articulador, emotivo-subjetivo, age no sentido de criar uma rede abstrata de circunscrição ideológica do sujeito adjetivado, o que resulta decisivamente – atrelada a sua ação “cristalizadora” – na formação de estereótipos que, no caso específico de *gender*, demarca, lingüisticamente, através de pares maniqueístas, as posições subjetivas dos sujeitos denotados.

Verifica-se essa ação em mais esse trecho, extraído da “literatura de forró”: “Todo homem é safado / já diz o velho ditado / eu pra não fugir da regra / vou seguindo a tradição”. (Homem safado – Amazan). Observe-se a atribuição emotivo-subjetiva que a denotação destacada confere ao sujeito masculino, através de relações divergentes: *respeitador/safado*, suficiente para estabilizar/cristalizar referenciais de *gender* do sujeito envolvido. Esta potencialidade, portanto, que permeia o adjetivo, é a que, de fato, interessa para o âmbito analítico desta discussão acerca das performances sócio-miméticas de *gender*, forjadas via texto escrito.



## CAPÍTULO 2

### A LITERATURA NA PERSPECTIVA DOS ESTUDOS CULTURAIS

Cultura, cultura, cultura ...  
De Culturas ... e de culturas o  
mundo se constrói.

Geralda Medeiros Nóbrega

#### 2.1. Introdução

Refletir sobre a cultura e suas manifestações nesse momento contemporâneo, parece ser praticamente inviável sem o suporte balizador de uma perspectiva híbrida, segundo nos aponta Garcia Canclini (2003). Num momento em que tudo se “liquefaz” numa realidade líquida, como pensa Bauman (1999), o poder de interpenetração, intersecção e, sobretudo, relativização tem aumentado significativamente a ponto de serem necessárias, para uma compreensão mais criteriosa e pertinente do “fazer cultura” hoje, revisões de conceitos fechados como o de local, regional, pertencimento e identidade (PENNA, 1992).

Nesse sentido, com o propósito de compreender o espaço da arte, especificamente da literatura/*poiesis* e suas relações com outros sistemas artísticos, como a música, o cinema, o teatro, entre outros, nessa conjuntura cultural, que toma corpo no mundo contemporâneo, iniciamos esta discussão. A principal idéia de resultado, que temos em mente, é que os pontos aqui postos sirvam de bases para argumentar sobre o consórcio da literatura com o sistema musical, a partir da lógica de dessemiotização de lugares fixos na cultura (SILVA, 2007) e à luz de um pensamento-ordem, já infiltrado nas tessituras dos imaginários<sup>8</sup> contemporâneos, que afirma que tudo, no cotidiano vigente, passa pelo crivo da cultura, conforme Jameson (2006).

Estamos pensando que esta concepção de cultura possui “fronteiras móveis” para que suas manifestações seja produzidas, recepcionadas e validadas num todo coeso, que sugere convivências pacíficas dos diferentes culturais, em que o outro seja respeitado “no Outro”, como aponta Nóbrega (2006).

Estas alteridades podem, portanto, estar inseridas no próprio sujeito humano e nas próprias manifestações artísticas, enfim. Tomando este panorama como baliza, traçamos, num primeiro momento, uma síntese dos Estudos Culturais, a partir de discussões em torno de

---

<sup>8</sup> Estamos trabalhando com a noção durandiana de *imaginário* que postula “um conjunto de imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens” (DURAND, 2002, P. 19). Este campo de atuação sócio-humana tem avançado nos dias de hoje em diversas áreas do conhecimento humano como, por exemplo, a psicologia, antropologia, literatura, cinema, música, semiótica, entre outras, na busca de interpretação de sujeitos e de fatos, conforme Silva (2005).

identidade cultural e discurso de verdade; noções estanques e terminologias separatistas; desconstrução, além da própria noção de texto. A idéia basilar de nossa hipótese primeira é a de que só é possível discutir textos híbridos, de literatura e outras artes e saberes, por exemplo, desde que estas categorias sejam problematizadas em suas bases de estruturação.

Por esse sistema intercultural, construído a partir de “idéias de contato” e “interconexão” (HALL, 2001), entende-se que a cultura é viva, dinamizante e que evolui, transformando-se através da interposição de práticas culturais. Em consequência disso, fala-se agora, por exemplo, em cultura para todos, ou mesmo cultura inclusiva numa prova concreta do redimensionamento que o conceito vem sofrendo nos dias vigentes. A lógica, responsável por produzir e por fomentar discursos, que direcionam esta perspectiva, acha-se escondida na própria idéia do termo de que “cultura é poder” (FERREZ, 2005; JOHNSON, 2006; CULLER, 1999), assim entendida como um local de diferença e de luta social em torno de significação, conforme Silva (2000).

Nesse sentido, para se compreender o funcionamento da cultura, como suas produções operam e como as identidades culturais são construídas e organizadas num mundo diverso e plural, deu-se início a um “campo de teorização e investigação que tem origem na fundação do Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS), na Universidade de Birmingham, Inglaterra, em 1964”, segundo Silva (2000, p. 55). A orientação destes estudos partiu efetivamente de uma reação às tendências elitistas de concepção de cultura, que tendia para uma valorização explícita de obras, textos e autores considerados “vanguardas”, “excelências”, “maiores” e “melhores”. Uma perspectiva de cultura, portanto, baseada na fragmentação e na parcialidade, o que contribuiu para o surgimento de um influente e poderoso aparato terminológico de caráter separatista, como *cultura erudita*, *cultura popular*, que representam:

[...] outras tantas marcas da presença do poder: incluir/excluir (“estes pertencem, aqueles não”); demarcar fronteiras (“nós” e “eles”); classificar (“bons e maus”; “puros e impuros”; “desenvolvidos e primitivos”; “racionais e irracionais”); normalizar (“nós somos normais”; “eles são anormais” (SILVA, 2000, p. 82).

Como forma de construir novos direcionamentos para o entendimento da idéia de cultura, o CCCS, inicialmente de orientação marxista, através de Althusser e Gramsci, após alcançar espaços significativos em seu projeto de expansão, atrelou-se ao pós-estruturalismo, através das contribuições teóricas de Michel Foucault e de Jacques Derrida, e disseminou uma noção de cultura que rejeita qualificativos tradicionais como *alta/baixa cultura* para propor

uma definição de cultura “como a totalidade da experiência vivida dos grupos sociais” (SILVA, 2000, p. 56).

Assim, ao se pretender olhar para minorias socioculturais como resultantes positivas da totalidade cultural, independente do significado que cada parcela social recebeu desde sua constituição – conforme pensa Joachim (2006) – significa polemizar os conceitos e noções referentes à nação, nacionalidade, cidadania, democracia sob uma bandeira de lutas por reconhecimento e por uma ética de intercompreensão entre os povos constituintes do macrosistema intercultural. Isso porque nas discussões sobre identidade (ordem) e diferença (submissão), as parcelas culturalmente semantizadas de “diferentes” lutam por também possuir identidade suficiente para saldar positivamente suas posições na equação cultural binária, que trabalha com pólos opostos: “Eu-Outro”, sendo que esse outro é “(...) o outro gênero, o outro é a cor diferente, o outro é a outra sexualidade, o outro é a outra raça, o outro é a outra nacionalidade, o outro é o corpo diferente” (SILVA, 2000, p. 97).

Ocorre que, para o sucesso dessa luta, negociações devem ser pensadas e articuladas, sendo que a primeira delas é com a própria identidade do termo cultura, convocada a ser heterogênea e polivocal, segundo concepção bakhtiniana, “[...] feita de instâncias democraticamente complementares” (JOACHIM, 2006, p. 145), uma “cultura cidadã”, portanto, agora, “madura”, para “celebrar a diferença” (WOODWARD, 2000). Por essa perspectiva, os estudos culturais, dirigidos à luz de um viés metodológico interdisciplinar, conforme Silva (2004), constitui-se como uma área de inter-relações de cultura, fato que vem alcançado legitimizações pelas ordens de poder a exemplo da UNESCO que, recentemente, em declaração universal, de 02 de novembro de 2001, orientou o pensamento do mundo contemporâneo para a diversidade cultural como patrimônio comum da humanidade.

Como efeito desta atitude, na medida em que cada indivíduo ou grupo sociocultural reivindica legitimamente os direitos de uma identidade cultural que lhe posicione, de forma mais positiva, no jogo de confluências das relações humanas – quer no âmbito da étnica/racial, quer no âmbito da orientação sexual, religiosa ou outra – há o perigo do rasgo do tecido social, e tal rasura, independente de seu nível de atuação no seio social, provoca como proposta de retorno da ordem, processos de ressocialização, em que haja deferimento dos apelos dos grupos subalternos numa busca pela “humanidade multicultural”, no dizer de Souza (2006). A idéia que sustenta esse objetivo é a da legitimação de uma pedagogia da identidade e da diferença, em que questões de multiculturalismo deixem de ser “temas

transversais” para, gradativamente, se afirmarem a partir da formulação de teoria própria, conforme Silva (2000).

Ressocializar, nesse circuito móvel de cultura, significa problematizar o lugar clássico de concepção da identidade, uma vez que as suas antigas fontes de ancoragem (Igreja, Família, Modo de produção) estão em evidentes crises, o que leva novos grupos sociais a buscarem afirmar suas identidades, tendo que, para isso, conseqüentemente, questionar a posição privilegiada de representações até então hegemônicas (SILVA, 2000). Esse processo de mobilidade e de possibilidade em torno da questão identitária só é possível porque a cultura molda a identidade, segundo pensa Woodward (2000), tornando possível optar por uma gama de representações simbólicas possíveis, oferecidas pela cultura.

Mesmo as identidades aparentemente mais sólidas [...] escondem negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidades em constante processo de transformações, responsáveis em última instância pela sucessão de configurações hermenêuticas que de época para época dão corpo e vida a tais identidades. Identidades são, pois, identificações em curso (SANTOS, 1997, p. 135).

Tanta opção de escolha reforça os níveis de mudanças nos âmbitos global, nacional, local e pessoal. As sociedades modernas, portanto, convivem com uma pluralidade de centros, isso representa revisões conceituais como os de margem/marginal, por exemplo, já que esta perspectiva tende a provocar deslocamentos de estruturas totalizantes/centralizadoras. Assim, a “margem” ou o “diferente”, interpretados como menor/negativo, sempre serviu de baliza para a ‘fabricação’ de identidades, conforme Silva (2000); ocorre que justamente a questão da diferença vem sendo revista, a partir de diversos sistemas simbólicos de representação e redimensionada para possibilidade de também estar no centro, o que altera, por conseqüência, as bases de concepção do termo identidade, nesse circuito contemporâneo de cultura. Nesse sentido, para Hall (1997), duas perspectivas são relevantes para se entender a identidade cultural. A primeira, passa pela idéia de cada comunidade e códigos artísticos buscarem sua “verdade” a partir da coligação com sistemas equivalentes/afins. A segunda, toca na ordem de questionamentos que gerem sucessivas reconstruções de pensamentos. Nasce dessas prerrogativas, segundo Woodward (2000), o desaparecimento gradativo de forças/classes determinantes e totalizantes, segundo paradigma marxista. Os estudos culturais, por esse direcionamento, caminha por trilhas neomarxista, segundo Shulman (2006). Assim,

Toda a validação de um sistema sociocultural foi sendo desconstruída (...) e novos pólos de agenciamento de discursos foram sendo re-pensados com a finalidade de atender a toda uma gama de *diferentes* culturais que não encontravam espaço nos trânsitos sociais, que não conseguiam ser alocados

porque não validados positivamente nestas estruturas culturais milenarmente construídas (SILVA, 2006, p. 22).

Quando discursos são endereçados às minorias, no sentido de potencializar o diferente a também se tornar centro, então novas identidades são afirmadas no seio social. “Tornar-se também centro” tem aqui um sentido de co-atuação ou convivência amistosa com outras práticas identitárias afins. Considerando que o “[...] espaço e o tempo contemporâneo exigem de seus habitantes que estes se permitam construir e serem construídos a partir de interfaces de hibridizações, de contaminações, de sincretismos [...]”, conforme Silva (2004, p. 08), então os estudos culturais são vistos como uma saída necessária para a interpretação e sobrevivência do sujeito humano numa época de reconstrução, novas sintaxes, novos códigos, novos discursos e novas culturas (SILVA, 2004). Esta grande rede de estudos nasce, portanto, a partir de uma proposta de integração de saberes, como resposta à própria relativização do conceito de verdade e, conseqüentemente, da noção de fronteira a que até então os discursos eram administrados como absoluto em suas estruturas específicas.

Dá a revisão, seguida de um processo de reconstrução de valores, ser recebida como polêmica pelos que pensam e fazem as áreas de atuação humana. Pensar isso significa aceitar que o sujeito “estaciona” determinadas posições identitárias (seja no campo do credo, sexual) de acordo com a orientação dada pela ordem do discurso. Nesse sentido, os estudos culturais argumentam que não existe um sujeito originário, transcendente, pré-social e pré-discursivo (SILVA, 2000), mas antes é entendido como uma categoria simbolicamente construída (WOODWARD, 2000). Assim, cada discurso põe o sujeito numa determinada posição social, que também é passível de ser deslocada de acordo com as necessidades sentidas.

Esta perspectiva de relativização e de legitimação de atividades culturais, tradicionalmente rotuladas de “menor”, vem no sentido mesmo de interconectar os saberes para que estes não se vejam mais como experiências totais, mas que, ao fragmentar-se, percebam que muito do que os constitui intersecciona outros sistemas afins. Uma forma, portanto, de sobrevivência cultural frente aos incisivos questionamentos a discursos e práticas hegemônicos que se fecharam em bases sólidas. A ordem parece ser que, em nome de convivências amistosas e democráticas, desfaça-se todo e qualquer discurso totalitário na perspectiva de que haja abertura para a relação de outras experiências discursivas, já que a idéia é de um mundo cada vez mais poroso e interligado sob um intenso fluxo global, como pensam Anjos (2005) e Calvani (1998) e Barcellos (2001).

Estes estudiosos registram o interesse crescente de discursos rotulados de clássicos/eruditos por manifestações da cultura popular, enquanto fonte de conhecimento.

Entretanto, duas questões precisam ser esclarecidas: como se dá o processo de relação entre culturas, tradicionalmente vistas como assimétricas; e a intensidade, de fato, desse chamado fluxo global. Estamos pensando este fluxo a partir da idéia de um trânsito de experiências culturais cada vez mais livre para trocas e combinações em esfera global.

No tocante ao modo de convivências entre as expressões culturais, é importante chamar a atenção para o que se chama de “zonas de contato” que podem se dar de diversas formas, muitas delas assimétricas por parte da cultura dominante, quando entra em contato com povos aptos a serem dominados, a exemplo da relação do homem português com os índios que habitavam o Brasil nos séculos XV/XVI. Segundo Anjos (2005), o termo hibridismo, tomado emprestado da biologia, tem sido amplamente empregado para sinalizar a fusão harmônica entre as diferentes expressões, em que a aproximação de experiências distintas resulta, na concepção de Homi K. Bhabha, um “terceiro espaço” de negociações de práticas simbólicas e com materiais que garantam sobrevivências mútuas a partir de políticas mais concretas no tocante a práticas mais humanas de intervenção, é por isso que “Ao contrário dos conceitos de aculturação ou de mestiçagem, hibridismo sugere a impossibilidade de completa fusão entre componentes diferentes de uma relação, ainda que em situações de coexistência longa e próxima” (ANJOS, 2005, p. 28).

A idéia, portanto, não é de uma dada cultura anular a outra, mas, sim, de manter interesses mútuos, ou de ‘contaminação mútua’ já que, certamente, sempre há algo que pode interessar tanto à cultura que chega, como também a que recebe. Daí, um outro termo pertinente para estas relações é o de transculturação, em que o prefixo ‘*trans-*’ reflete bem a semântica de culturas em trânsito sem submissão, uma vez que potencialidades são oferecidas tanto pelo local como pelo global, fato que gera a fase mais recente do já antigo capitalismo global, que é a convergência de culturas e estilos de vida (WOODWARD, 2000).

Com relação à intensidade do fluxo global, ponto que sempre vem ressaltado quando se discute globalização, é importante considerar que a lógica globalizante produz diferentes resultados em termos de identidades, de acordo com Woodward (2000), o que nos leva a refletir sobre os limites e as dificuldades deste fluxo em determinados “locais de cultura” ainda “impermeáveis à produção simbólica de outros lugares”, ou seja, a resistência por parte de certos estratos sociais a um efetivo diálogo com novos e dissidentes modelos de vida tem que ser validado também como resultante legítima desse processo de troca intercultural. Isso porque, pensando o Nordeste brasileiro, a idéia de *pertencimento*, *pureza* e *região* ainda são fortemente sufragadas cotidianamente por parcelas tradicionalistas “de berço”, o que não quer

dizer que obnubila tendências de mobilidade de fronteiras, apenas tarda diálogos mais afetivos e, por sua vez, mais influenciáveis.

Em suma, o olhar do outro em certas comunidades ainda é visto com preconceitos e ressalvas. Refletir sobre isso significa entender que, em determinadas parcelas da sociedade, o fluxo global cumpre papel ainda incipiente, o que possibilita a gradação de mudanças avançar em ritmo lento, sem significativas mudanças ao longo do tempo. Já com relação aos resultados mais esperados, aqueles que rejeitam qualquer espécie de segregação sociocultural, Silva (2000, p. 98) afirma que, em geral, tais resultados, embora promissores, não conseguem resolver o problema das dicotomias, na medida em que gera outras como “(...) a do dominante tolerante e a do dominado tolerado, ou a da identidade hegemônica mas benevolente e da identidade subalterna mas ‘respeitada’”. O promissor da questão, ao que parece, reside no sentido de maquiar os excessos excludentes do binarismo clássico.

Daí que estudar cultura, especificamente a brasileira, como assegura Tatit (2001, p. 223), equivale a considerar processos de mistura imbricados em suas práticas. “Dos sincretismos religiosos à mixórdia televisiva da atualidade, a tendência brasileira à *assimilação* foi sempre uma constatação tão presente nos trabalhos antropológicos, sociológicos e históricos”. A assimilação é avaliada, segundo o estudioso, como um caso de “enriquecimento cultural”. Discorrendo sobre o processo de mistura no ‘mundo simbólico brasileiro’, ele coloca que:

No campo musical, por exemplo, a forma híbrida da canção popular, que agrega necessariamente melodia, letra e arranjo instrumental, roubou a cena sonora da nação desde os primeiros anos do século e veio assimilando as mais distintas influências até chegar ao produto atual, fortemente compatibilizado com o mercado de consumo, constituído ao mesmo tempo de som e imagem. Pode-se dizer que a mistura foi se processando espontaneamente e que a assimilação dos valores musicais e ideológicos foi encarada, salvo em raras oportunidades, como enriquecimento (TATIT, 2001, p. 223).

Nesse sentido, visualizamos que o efeito híbrido alcança, em escala progressiva, os campos de atuação do homem, sobretudo o “mundo simbólico” das artes. Assim, na medida em que o código musical agrega, em sua estrutura, melodia, letra e arranjo instrumental, automaticamente, se abre para o diálogo com outros referentes afins, já que, a partir dessa abertura, a música, no caso, deixa de ser apenas ela mesma, no sentido de ser constituída exclusivamente com a matriz que a identifica, no caso a sonora, conforme Santaella (2001). Nesse sentido, a intersecção com outros ambientes, como busca de completude na

heterogeneidade, responde aos apelos culturais da contemporaneidade<sup>9</sup> por pluridiscursividade no seio da estruturas. Quando a música legitima para si a letra, devemos interpretar que ela está de “mãos estendidas” para receber, cooperativamente, outros códigos que também comunguem da matriz verbal em suas bases de identificação e, assim, num processo ininterrupto, com outras representações artísticas.

Nessa perspectiva, considerar a predisposição dialógica também nas artes de nosso tempo é uma prova de que os estudos culturais alcançaram os sistemas artísticos/simbólicos. Um dos resultados deste alcance mais significativos para a arte em geral é, sem dúvida, o retorno de uma antiqüíssima prática: o estudo das relações mútuas entre suas manifestações, em que até campos de estudos interartes (OLIVEIRA, 2002) já foram pensados, a exemplo da “Melopoética” cujo objeto de estudo é a atenção crescente às relações entre música e literatura. A perspectiva cultural inseriu a arte no sistema global, demonstrando o quanto de interdependência está presente em sua constituição. Nesse sentido, ela é produzida e estudada enquanto estrutura aberta para coligar-se com outros ambientes artísticos que contenham características capazes de somar e ampliar expectativas a partir da fusão harmônica entre diferentes que, em determinados momentos, se complementam, conforme Anjos (2005).

No campo da literatura, e por conseguinte da crítica literária, esta lógica de arte em trânsito livre e multicultural deslocou significativamente o modo e os objetivos da própria crítica no tocante ao seu olhar para a produção literária do pós-1960, período que determinou pedagogias interculturais sob a lógica de que tudo deve passar pelo crivo da cultura, como pensa Jameson (2006), logo, por esse viés, seus sistemas de composição passaram a ser avaliados sob a ótica do compartilhamento. Isso significou um novo e desafiante direcionamento para as críticas de arte que tiveram que ‘estacionar’ os parâmetros até então vigentes que norteavam as produções e, assim, atenderem a ordem que se instituiu no sentido de que produção e recepção artísticas passassem por um sentimento de cultura plural, transcendendo as velhas representações hegemônicas. Para a literatura, por exemplo, isso representou converter as Escolas e Movimentos Teóricos, como o Formalismo Russo e o New Criticism em instrumentos de apoio para a prerrogativa cultural. Converter no sentido de que, em nome de uma crítica cultural, determinados critérios apregoados por estas escolas e movimentos tiveram que ser revistos ou mesmo permutados de modo a contemplar a perspectiva nascente.

---

<sup>9</sup> Sempre que registrarmos “contemporaneidade” estamos fazendo alusão ao tempo que mais se aproxima da geração que hoje discute as questões de *gender*. Assim, especificamente, tomamos este momento no sentido de tempo decorrido das últimas três décadas.



A crítica cultural repudia as velhas concepções eurocêntricas de crítica literária (OLIVEIRA, 2002), por elas estarem baseadas em padrões binários excludentes, além de sustentados por critérios mais ideológicos e políticos – segregacionais – do que mesmo estético-literários, como pensa Cunha (2001; 2004). Pretende-se, com tal repúdio, buscar referências múltiplas de experiências entre as artes, desobstruindo o trânsito fechado deixado pela tradição, através da retirada de amarras que aprisionavam as produções artísticas em lugares culturalmente desnivelados. Assim, o estudo da obra de arte contemporânea, para Oliveira (2002, p. 41), está condicionada ao hibridismo como resposta instigante “[...] aos nossos fatigados cânones”. O cânone, nessa perspectiva, tornou-se fatigado certamente por não ler a diferença e, sim, excluí-la, beneficiando apenas leituras unilaterais, a exemplo da condição social (burguesa), da cor (branca), da fé (cristã), da sexualidade (heterossexual), do gênero (masculino), do modelo (europeu). Os pares destes parâmetros, caso afirmassem esta estrutura, seriam rotulados de inferior, menor, portanto, sem capacidade para possuir uma identidade. O crivo canônico não deu visibilidade a determinados autores/textos que não atendiam às prerrogativas “estéticas”. Então, certamente percebendo que este critério é por demais excludente e separatista, os estudiosos das culturas resolveram não se concentrar na análise estética, conforme Silva (2006), e, sim, na análise cultural, já que abraça o todo, sob a alegação de que antes de qualquer classificação, tudo é criado porque alimentado pela cultura.

Tal entendimento demonstra que as formas populares de cultura também estão imbricadas no processo dos estudos culturais (JOHNSON, 2006). A consequência mais imediata foi a cultura popular ser tomada, legitimamente, como objeto de estudo por diversos estudiosos e críticos, a exemplo de Antonio Gramsci, que percebeu, através de seus estudos, o quanto de interação e de empréstimos existe entre as culturas populares e as ditas hegemônicas (ESCOSTEGUY, 2006), uma prática que sinaliza graus de importância recíprocos e, principalmente a idéia de que os objetos artísticos se percebem limitados e que podem ser completados a partir do diálogo com outros códigos.

A perspectiva dos estudos culturais, portanto, pensando de um ponto de vista político, “teórico” e sociológico procurou atender a uma função corretora, conforme Villa Maior (2003) e Escosteguy (2006), de excessos e de visões fechadas e limitadas da tradição. Esta idéia de correção, no campo da arte, por exemplo, foi uma das mais instigantes sobretudo pelo fato de questionar o conceito de arte autônoma e encerrada em si mesmo, o que propiciava a rede de classificação separatista. A resposta a esta proposta de correção veio, não como “boa nova”, mas, sim, como uma proposta de resgate das próprias tradições da antiguidade (antes

mesmo da greco-romana) de interação entre as diversas disciplinas, entre os diversos saberes e as diversas criações artísticas.

Diante desse mosaico em trânsito livre, uma reflexão seria urgente a respeito da posição dos discursos no momento em que vários centros se emparelham em sentidos eqüidistanciais, ou seja, as tradicionais fronteiras existentes entre a literatura, a história, a teologia e a música, por exemplo, precisam ser minimizadas porque a “verdade”, que lhes confere autonomia (seja ela literária, filosófica, moral, psicológica, etc), não se encontra mais estável em suas estruturas. Os discursos contemporâneos acerca de arte, de *gender*, construídos sob o rótulo de pós-colonial/pós-estruturalista (SILVA E CHAGAS, 2006b) e sob a bandeira da desconstrução (DERRIDA, 1973), ao deslocar/descentrar a idéia de total, de pureza e de autenticidade, provocaram a flexibilização de determinados pensamentos suficientes aproximá-los em certos pontos comuns.

Logo, o olhar do estudioso, bem como seu método de interpretação, quando estiver diante de discussões que envolvam vários discursos, não é o da unilateralidade, mas, sim, o do plural, do “multi-“ do “trans-“. Assim, no momento em que os discursos tendem a uma justaposição eqüidistancial, invalida-se a noção de fonte/origem, a fim de não centralizar estrutura alguma, valorizando-se a idéia intertextual/dialógica que perpassa cada área da produção humana. Viabilizar isso significa, conforme Silva (2006a; 2006b), deslocar imaginários e diversificar inventários.

A lógica da desconstrução derridariana prevê, assim, o descentramento de todo discurso que se quer totalizador, o que nos leva a conceber o total no ‘inter-’: interconexão, intercultural. Esta idéia, desenvolvida mais precisamente em *Gramatologia* (1973) e em *A escritura e a diferença* (1995), não está para a destruição, ou mesmo para o aniquilamento de estruturas, mas, sim, para um sentido de revisão, para uma projeção do que se diz em relação ao que foi/é com fortes potenciais de mudança (HUTCHEON, 1991). Basta um olhar, por exemplo, para o próprio processo de formação da literatura brasileira para percebermos que, em cinco séculos de história do Brasil, o próprio conceito do que seja literatura ficou confinado, estagnado em torno de uma estrutura “fechada como um ovo” – cânone literário –, num reflexo mimético, segundo a semântica de Platão, da própria tessitura sociocultural da sociedade, já que sua lógica de constituição foi pautada a partir de critérios não-claros de inclusão/não-inclusão de texto/autor na rede canônica.

A influência dos estudos culturais desenvolvidos no Ocidente, à luz de estudiosos com esta veia desconstrucionista, a exemplo de Flávio René Kothe, Leyla Perrone-Moisés, entre

outros, forjou discursos no âmbito dessas questões no sentido de repensar os limites canônicos, afrouxando-os a fim de elaborar um cânone alternativo em que a representação de minorias, como o negro, a mulher, o homossexual, o índio ocorresse de forma mais digna e sem o ponto de vista de quem tradicionalmente os construiu como ‘o outro’, mas, sim, sob a tutela de seus próprios representantes. Os resultados mais contundentes apontam para os inúmeros fóruns de discussão a respeito da validação da produção artístico-cultural desses sujeitos, pensemos no rol de autoras/obras femininas contemporâneas em circulação, a exemplo de Helena Parente Cunha, Lya Luft, Dora Limeira, entre tantas outras; pensemos ainda nas produções homoeróticas que, aproveitando o “terreno preparado” pelas feministas (SILVA, 2007), têm lutado por um lugar de representação mais positiva na ficção, a exemplo de Caio Fernando Abreu, Fátima Mesquita, como também na validação da representação desses sujeitos a partir dos seus próprios pontos de vista.

Daí, na medida em que se questiona valores totalitários dos discursos clássicos, automaticamente, abre-se uma prerrogativa que restabelece a ordem inicialmente provocada: trata-se do interdiscurso, ou seja, das relações mútuas (SILVA, 2006) entre os saberes sociológicos, antropológicos, literários, redimensionando, por conseqüência, a própria noção de texto para um espaço de diferença, de luta e de aproximações via intersecção. Ou seja, os estudos culturais difundiram o conceito de texto como uma estrutura abrangente que vai além das grandes obras, dos grandes autores, erguidos por ideologias assimétricas e tendenciosas, para que houvesse a inclusão da cultura popular e das práticas cotidianas, vistas agora como valor e como produção digna de avaliação (ESCOSTEGUY, 2006). Esta perspectiva de um grande “texto”, sem nivelamentos estético-culturais, mas plural – “de todos e para todos” – procura conceder aos estratos sociais subalternos, tradicionalmente prejudicados pelas hierarquias de classificações textuais, um sentimento de “pertença” (GEBAUER e WULF, 2004) nesta nova “textura”, mediante uma concepção e uma prática hipermimética de texto, segundo Bosi (2002).

De forma geral, o objetivo dos estudos culturais, no tocante ao paradigma textual, é:

[...] descentrar o ‘texto’ como um objeto de estudo. O ‘texto’ não é mais estudado por ele próprio, nem pelos efeitos sociais que se pensa que ele produz, mas, em vez disso, pelas formas subjetivas ou culturais que ele efetiva e torna disponíveis. O texto é apenas um *meio* no Estudo Cultural; estritamente, talvez, trata-se de um material bruto a partir do qual certas formas (por exemplo, da narrativa, da problemática ideológica, do modo de endereçamento, da posição de sujeito, etc.) podem ser abstraídas (JOHNSON, 2006, p. 75).

Este novo trato com o texto desloca determinadas características construídas pelas tradições hegemônicas que o viam como uma estrutura de representação fechada e estanque quanto às ideologias sociais e aos sujeitos, além de carregada de valores dicotômicos como “texto maior”/“texto menor”. Pautado nessas prerrogativas, instituições (a exemplo, da Igreja, da Escola) foram pensadas e criadas, elegendo para si textos fundantes e atemporais, autônomos em si e com suficiência tal que sobreviveriam às barreiras do tempo num processo retroalimentativo, sem o mínimo de contaminação mútua com outras experiências discursivas. A tradição, na verdade, estabilizou as artes em terreno particular o que significou para a poesia, para a música, para a pintura se enclausurarem em fronteiras bem definidas, quebrando os ancestrais traços de irmandade comungadas por elas, conforme Oliveira (2002),

Na medida em que o “texto” tornou-se *meio* de superação de discursos classicamente situados à margem do sistema hegemônico, portador e agenciador de identidade, passaram a surgir, conforme relata Bosi (2002, p. 251), literaturas e críticas feminista, homossexual, de minorias étnicas, de adolescentes, de terceira idade, ecológica, terceiro-mundista e de favelados. Sendo que “[...] O que as diferencia é o público-alvo; o que as aproxima é o hipermimetismo, o qual, no regime da mercadoria em série, cedo ou tarde acaba virando convenção”. E assim, como estratégia de manutenção deste “novo” regime, substituíram a interpretação literária e a crítica estética pela exposição explícita destas representações sob a força ideológica de velhas classificações separatistas: “politicamente correto” e “politicamente incorreto”. O que alimenta a idéia da primeira é a aceitação-convenção de que os excluídos também devem ser vistos como sujeito, e não mais como objeto, do processo simbólico (BOSI, 2002, p. 259).

Assim, com a ordem do pós-1960, “Os discursos, ao que parecem, tendem a um processo de interculturalização na contemporaneidade”, como pensa BRANDÃO (2006, p. 142) que, ao observar o atual contexto histórico, percebe em todas as áreas do conhecimento:

[...] um movimento em busca de construção de novas visões de mundo, a substituição de paradigmas já ultrapassados por novos modelos que proponham soluções efetivas para a atual crise de fragmentação do conhecimento. Pode-se mesmo dizer que se trata de uma verdadeira corrida das ciências em busca do estabelecimento de inter-relações, cada vez mais profundas, cada vez mais amplas. A incidência de termos como holística, transdisciplina, transtextual, sincretismo, inclusivismo, ecumenismo, interculturalidade, intersubjetividade, entre outros, são evidências de que, não obstante o contexto afetado por globalização, fragmentação, multiculturalismos, é possível que não apenas confrontos, mas encontros dialógicos se instaurem neste novo milênio, com possibilidades de convivemos com menos intolerância entre os humanos e mais inter-relações entre os vários saberes e entre as várias culturas.

Esta proposta de construção de novos paradigmas para as “velhas visões de mundo” toma como base a compreensão de um caráter dinâmico (GARCIA CANCLINI, 2003) na própria ação de “fazer cultura”. Pensar assim significa rever conceitos como o de fixidez, origem, raiz, autêntico e singular. Hall (2001) sustenta esse pensamento quando afirma que os parâmetros de referência no mundo sociocultural não têm caracterizado uma ‘ancoragem estável’. Além de que toda esta idéia contemporânea de desenraizamento, não-autenticidade e de perda do singular atende, conforme observa Eagleton (2003), ao próprio projeto pós-moderno de desafiar o modo como o Ocidente ainda concebe verdades fechadas.

Nesta perspectiva, estruturas socioculturais são passíveis de revisão e reformatação diante dos questionamentos emergentes como, por exemplo, o comportamento sócio-humano, a partir das ‘novas’ relações de gênero; o próprio conceito de sexualidade e, ao que principalmente importa nesta discussão, as artes, que também têm afrouxado suas amarras canônicas para receber o híbrido. Exemplifica isso, no âmbito da literatura, a poesia visual, que consegue reunir vários suportes num processo interativo de produção/execução, no âmbito da música, que, no caso do Nordeste brasileiro, apresenta o forró já hibridizado (SILVA, 2003) com variantes como o “forró universitário” e o “forró eletrônico”.

## **2.2. Literatura e interculturalidades: projeções e interfaces**

A verdade da literatura não se encontra mais nela mesma, na sua própria assunção como um fim em si, mas antes no modo, sempre localizado e temporário, que ela tem de renunciar a ela mesma para agir no mundo.

B. Denis

Todo este panorama interdiscursivo reforça bem a lógica de aproximações entre os discursos culturais na busca de uma ressignificação e de uma redefinição da própria noção de sentido nessa sociedade ‘tresloucada’. Fala-se em “Modernidade”, “Pós-modernidade”, “Modernidade Tardia”, “Modernidade Líquida” (BAUMAN, 1999), etc. “Não faz sentido você ter sentido nesta contemporaneidade (BRANDÃO, 2006)”. Com estas palavras, trazemos à discussão a questão da crise de sentido dos discursos classicamente construídos sobre bases fixas, impenetráveis e indissolúveis.

Para Berger e Luckmann (2004), a característica de nosso tempo é de uma convulsão das certezas como conseqüência de sucessivos questionamentos das identidades constituídas a partir de uma estabilidade inquestionável entre o par identidade (ordem) e diferença (SILVA, 2000). Por este ângulo de indefinições, o propósito nosso, com esse tópico, é refletir a noção

tão propalada de “crise”, seja ela do sujeito, das instituições, dos discursos, dos limites territoriais empíricos e simbólicos, enfim. A idéia é demonstrar que o lugar da literatura também vem sendo vitimado por esse discurso de crise e, por conseqüência, como estratégia de saída dessa situação-problema, a ordem é estabelecer contatos e conexões efetivos com sistemas e pensamentos afins. Esta lógica prepara terreno para a própria argumentação do ir e vir da literatura com a música e da música com a literatura.

Assim, discutir “crise” hoje significa enveredar por horizontes tecnológicos que se fazem presentes em todos os campos de atuação humana, deslocando valores morais e éticos de convivência interpessoal. Daí que, devido a crescente velocidade com que as sociedades modernas se desenvolvem, guiadas por uma forte aparelhagem tecnológica, as orientações tradicionais que situavam o homem em determinadas posições estratégicas duais (no campo da fé, das relações de *gender*) vão sendo suplementadas, quando não substituídas, por outras, agora, interligadas com as perspectivas de “sentido” processadas para este tempo. O sujeito contemporâneo vê-se envolvido em inúmeros conflitos entre as diferentes ofertas de orientação/sentido. A orientação cultural, agora pautada no pluralismo, coloca os padrões clássicos de interpretação do homem em bases móveis:

O mundo contemporâneo é por si só um universo de provocações e questionamentos que colocou em xeque muitos ideais e preceitos [...] A globalização, a circulação ágil de informações e o avanço da tecnologia estreitaram os vínculos, subverteram as fronteiras e criaram uma situação em que não é mais possível pensar em pureza quando se fala de cultura, mas, sim, de hibridez (PIZA, 2006, p. 01).

Toda esta “crise de coesão”, na medida em que desreferencializa o homem moderno daquilo que ele busca para “ser” uma identidade e não “estar numa”, o conduz a pensar em utopias ou estratégias de saída nessa estrutura por demais “fendida e porosa”, nos termos de Piza (2006), das quais a melhor orientação é a da hibridização com manifestos de outras culturas para que o “um” seja interpretado, nesse momento, como mistura, o que não garante, pelo menos em princípio, convivências pacíficas entre os sistemas abertos ao outro, visto que a emergência de perdas e ganhos, sendo inevitável, gera tensões até que as intersecções sejam resolvidas. Nessa perspectiva, quanto mais a “textura” de um determinado sistema sai de si para se encontrar com uma legião de outras, poderá ser vista e legitimada como “sobrevivente” das pressões multiculturais. A idéia é descentralizar bases fechadas e encerradas em sentidos unilaterais, para, num segundo momento, recentralizá-las híbridas e dialógicas, como condição de existência; transita-se, assim, de ideologias totalitárias para ideologias fragmentadas.

Nessa perspectiva, a crise de sentido é desprogramática, no sentido de que os “programas” criados pelas instituições sociais (Igreja, Estado, Escola), e internalizados no consciência do indivíduo, vêm sofrendo tantas intervenções que se torna urgente uma ressocialização, a partir de fissuras e verdadeiras rupturas nos velhos conceitos de ‘ancoragem’ humana (HALL, 1997): “(...) posso mudar minha confissão religiosa, minha cidadania, meu estilo de vida, minha auto-imagem e meu hábito sexual (BERGER E LUCKMANN, 2004, p. 59)”. A vigência desse pensamento, caracterizado pelo Vaticano de “perigos da modernidade” – uma vez que dilacera a Igreja através de uma das inevitáveis conseqüências, a secularização da sociedade –, prevê uma visão relativista de cultura, em que o discurso de verdade está em cada pessoa, cada crença, cada grupo e cultura, sendo desnecessária a lógica de alguém julgar alguém. Importante ressaltar que ressocializar aqui, segundo concepção do próprio Berger e Luckmann (2004), compreendida também por Villa Maior (2003), atende a uma função meramente corretora e reparadora de excessos praticados pelas instituições.

Configura-se, na verdade, como uma correção política, muito mais nos moldes da “boa vizinhança” do que nos moldes de uma democracia suficiente para anular hierarquias, o que é inviável, visto que “A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes (WOODWARD, 2000, p. 81)”. Ou seja, os discursos de boa recepção da proposta daqueles assimetricamente situados, no sentido de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais, procuram ao máximo, através de uma linguagem bem polida e filtrada, esconder quaisquer estruturas hierárquicas para não conflitar as relações, já que a reconciliação interessa, em proporções semelhantes, a ambos. Isso porque, “A identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com relações de poder. O poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder”, conforme ratifica Woodward (2000, p. 81).

Por conseqüência, os discursos erguidos e mantidos no imaginário social, através de inúmeras forças coercitivas, a exemplo da sexualidade, do gênero, sofreram flexibilizações a tal ponto de a crise de sentido ser justificada pela pluralidade. Isto representa a busca de um olhar mais dinâmico e menos repressor para a questão da sexualidade humana, sempre pautada num binarismo “sacralizado” e em que sua própria estrutura interna se dá por uma “inequação” de gênero “**HOMEMULHER**” (SILVA E CHAGAS, 2006b), desgastante para o sujeito mulher, tido como passivo da relação. Esta mesma idéia-crise é percebida também nos “aparelhos ideológicos” de poder como a literatura, a música, a teologia que se encontram, nesta contemporaneidade, sobre bases e fronteiras móveis, ou zonas fronteiriças em grau zero,

no sentido de passagem totalmente permitida para inter-trânsitos, o que leva os estudiosos da cultura a perceberem estratégias de interpenetração, ou mesmo de interface, da literatura com a música, da literatura com a teologia ou mesmo da teologia com a música.

Ocorre que a orientação da cultura, desde o pós-1960, está baseada no pluralismo, que gera a idéia de sincretismo, multiculturalismo, trans/interculturalidades, hibridização. Nesse espaço temporal iniciou-se o processo de desconstrução do que se entendia por “coesão clássica de sentido”, pautada no significado uno e fechado das idéias, bem como dos espaços em que estas foram fomentadas. Nóbrega (2006) coloca que “O campo vasto da cultura é multifacetado nas suas conexões com a tradição, com a civilização, com a crença, com a resistência, com o simbólico e outros”. Pensar este “multifacetado”, associado com a idéia de luta e de resistência, significa vislumbrarmos a cultura de nossos dias como um “caldeirão” fervilhante por uma incessante busca de valor identitário que seja suficiente para produzir mecanismos que desfaçam os limites de grupos, rotulados de menor e/ou popular que o próprio conceito clássico construiu e disseminou, conforme Vila Maior (2003). Entre a tradição, a resistência e a modernidade, conexões são buscadas de modo a atingir um objetivo sem precedentes na historiografia das produções e das representações humanas: conduzir produção e representação do sujeito humano para o “meio” ou centro do domínio cultural da humanidade.

Quando pensamos em produções e representações humanas, estamos considerando, no caso das primeiras, as produções culturais artísticas, com destaque para aquelas com assento na escrita (sendo esta como domínio primário, ou secundário, termos usado no sentido de escrita ser a mídia básica ou paralela nos construtos artísticos), como a literatura, o texto dramático, o grafite, a música, entre outras, em que a própria historiografia, fortemente atrelada a uma noção de cultura mônada/exclusivista, herança do pensamento greco-romano, forjou classificações para estas manifestações citadas como “alta/baixa” literatura, ou literatura “maior/menor”; música “clássica/popular”; “escrita marginal”, o grafite, por exemplo; a própria divisão aristotélica, de cunho valorativo, do texto dramático em Tragédia, “gênero maior”, porque representação da aristocracia, e em Comédia, “gênero menor”, porque representação das gentes (ARISTÓTELES, 2001).

Já no caso das representações, chamamos a atenção para rótulos endereçados à própria coletividade de sujeitos constituída de “minorias”, “excluídos”, “marginais”, “populares”, a partir da condição/posição sociocultural destes. O simples “portar” deste(s) rótulo(s), ou o pertencer a esta(s) categoria(s) incidiam, automaticamente, nas suas respectivas produções



artístico-culturais, a ponto destas serem rotuladas, ou posicionadas, como “menores”, “inferiores”, “de pouco ou escasso valor literário”, “baixa literatura”, entre tantas outras recomendações de quem detinha a “ordem do discurso”. Estas representações, no campo das artes de base gráfica, viviam/interagiam numa “sociedade de vitrines”, desnivelada, portanto, socioculturalmente, cujo exemplo mais pertinente foi a própria elaboração de cânones para a literatura, para a música, enfim, numa real alusão à lógica eclesiástica de sinalizar os “santos” do lugar! (CHAGAS, 2004).

Como contraponto a esta noção fechada e unilateral de cultura, o movimento iniciado pelos Estudos Culturais descentralizou os interesses de que fazia a cultura e a convocação, para o centro, das várias modalidades (cultura popular, cultura erudita, cultura de massa ...). Isso provocou significativas revisões no próprio conceito burguês de arte, no qual fenômenos artísticos como o jazz, o surrealismo, o cinema contemporâneo, a música popular, entre outros, não têm lugar “positivo” (CALVANI, 1998). A contribuição mais ampla ocorreu na redefinição do conceito de cultura, agora mais plural e com serviços a propósitos mais “democráticos”, com destaque para proposta de consórcio entre cultura, identidade, diferença e alteridade, rumo à quebra de fronteiras, tanto entre territórios propriamente ditos como entre os saberes/conhecimentos humanos, conforme Averbuck (1984). Assim, a perspectiva projetada para a orientação moderna de cultura é a de que existe uma relação entre as experiências, em que só a partir desta relação é que se acredita haver “(...) o reprocessamento social do sentido (BERGER E LUCKMANN, 2004)”. É dessa perspectiva que surge a idéia de “compartilhamento”, “linguagens de empréstimos”, “zonas de contato”, “fronteiras móveis” entre os discursos, em que a resultante dessa lógica recai no pluralismo. “(...) O pluralismo moderno leva a um enorme relativismo dos sistemas de valores e de interpretação. Em outras palavras: os antigos sistemas de valores e de interpretação são “descanonizados” (BERGER E LUCKMANN, 2004, p. 50)”.

É a partir desse relativizar que uma estrutura discursiva se mostra aberta para dialogar com outra/s, tendo que para isso executar um despojamento de seus limites fechados e sacros. Quando pensamos em despojamento estamos considerando o pensamento de Bloom (1993), que determina o abaixar das verdades sagradas para que estas sejam reprocessadas, revistas e redefinidas num todo coeso. Então, outros discursos afins são chamados e, nessa medida, interpelados a reelaborar os sentidos. Reside aqui, portanto, os resultados da crise de sentido vivenciada desde o pós-1960, o que ampliou os pontos de vista do literário, do sociológico, do antropológico, entre tantos outros locais de cultura, para horizontes mais abertos e mútuos.

### 2.2.1. “Literatura” como conceito dialógico – reflexões e abrangências

Pensar a recepção desse ideário de crise, especificamente no campo da literatura, significa fazer a própria teoria literária olhar para ela mesma, no sentido de uma revisão de suas bases clássicas, que, mesmo diante de tantos discursos fomentadores de bases híbridas para as áreas humanas, ainda tentam marcar resistência. Entretanto, a prescrição de uma “crise” da literatura tem sido amplamente aventada nos fóruns de discussão:

Na última década, a literatura tem ampliado, como nunca antes, seus espaços de produção, circulação e consumo. Paradoxalmente, se tem falado com certa insistência em “crise da literatura”. Uma síntese barroca resume a questão, pois é como se adviesse da própria crise a expansão possível da literatura contemporânea. (JUSTINO, 2006, p. 01).

A lógica de uma literatura em expansão acarreta, segundo Justino (2006) e Joachim (2006), um redimensionamento na própria “noção institucional” do termo, o que representa um distanciamento explícito das idéias basilares que posicionaram o arcabouço literário num *locus* autônomo e intra-hierárquico. Pensamos autonomia a partir de dois pontos de vista: interno e externo. Internamente, se considerarmos a clara negação de diálogos/aproximações com os chamados autores/textos periféricos (SILVA, 2004a), margeados pelos seus próprios regulamentos. A autonomia externa pode ser verificada a partir do não cruzamento com outros discursos afins, como que caracterizando uma espécie de contaminação. Sob bases mônadas, a literatura, assim, como outras manifestações discursivas, aprendeu a ser ela mesma. Este tópico, nesta seara de intercruzamentos, tem o propósito de problematizar o *locus* literário tradicional como um sinal de autorização, para o fenômeno literário, se abrir aos interdiscursos sem qualquer interdição.

No tocante ao caráter intra-hierárquico, temos em mente a clássica estrutura hierárquica, herança aristotélica, que causou mais divisões do que unidade em seu seio: *erudita, popular, maior, menor...* Coube ao pós-1960 questionar tanta divisão e estabelecer parâmetros que tornassem os textos potencialmente classificáveis como *literatura* (também na ausência de um outro termo que melhor ressignifique a ampliação terminológica, Justino (2007) o registra com inicial maiúscula). A esse respeito, Santiago (1997, p. 1-3 apud NAVES, 2001, p. 289) considera que há uma tendência, na arte brasileira deste final de século, a se pautar por critérios mais culturais e antropológicos do que literários e sociológicos, o que implica um árduo questionamento às separações promovidas na modernidade entre o erudito, o popular e o *pop*. Ele diagnostica que a arte contemporânea,

não mais considerada como uma manifestação exclusiva das *belles lettres*, deve ser vista enquanto fenômeno multicultural, servindo para criar novas e plurais identidades sociais.

Essa reclassificação em potencial (em que se descarta nomenclaturas separatistas) se dá a partir de uma ruptura com as abordagens clássicas da teoria literária que determinavam aspectos de “literariedade”, para que determinadas obras ora se aproximassem, ora se distanciassem significativamente de tais “leis”, o que configurou as noções fronteiriças e bem demarcadas entre texto literário e não-literário. Segundo esta prescrição dos Formalistas Russos, a literatura poderia olhar para si mesma e se ver em essência. O fenômeno literário seria, então, um conjunto de desvios da norma, espécie de violência contra a linguagem organizada. A essência da literatura seria o tornar estranho. Uma visão de literatura, portanto, imanentista/centrípeta, em que o texto literário, autônomo, é o próprio centro. Ainda para os Formalistas, a obra literária não deveria ser entendida como reflexão sobre a realidade social (EAGLETON, 2003). Noção que viria a ser fortemente questionada pela proposta dos estudos culturais em reaproximar a idéia de literatura enquanto mimese de representação, segundo também observou Barbosa (1988, p. 17), quando assinalou que “[...] a poesia contemporânea é uma poesia reflexiva, crítica, uma poesia de cultura, ligada à meditação e à leitura de obras anteriores”.

A emergência de rupturas e revisões em relação às prescrições estéticas dos Formalistas se deve ao fato de hoje não ser “[...] mais possível delimitar um campo literário único e unificador (JUSTINO, 2006, p. 01)”. Dada a multiplicidade da literatura e a sua natureza “simbólico-metafórico-palimpsêstica”, segundo a qual a literatura opera a *mímeses* da realidade não só refletindo discursos, mas também refratando estratos discursivos das mais diversas procedências, articulando, assim, um painel multidisciplinar, multicultural e pluridiscursivo, segundo entender de Silva (2004). A esse respeito, Justino (2006, p. 01, grifo nosso), afirma que:

Questões como o que faz o escritor e o público com a literatura? Para que a literatura tem servido? Quem estabelece o critério de medida? Quem pode escrever? Quem recebe? Em que condições materiais cotidianas?, são tão urgentes quanto as questões específicas da Poética enquanto ciência da literatura. Hoje, responder a pergunta espinhosa, e pergunta-matriz da teoria literária, “O que é literatura?”, ultrapassa o âmbito do propriamente literário para abarcar outros saberes sobre a sociedade e o lugar mesmo do “campo literário” nos sistemas semióticos que formam a cultura de uma época.

Por essa perspectiva, é urgente um processo efetivo de libertação das amarras conceituais do fenômeno literário, apregoados em nosso imaginário sociocultural desde os primeiros textos teórico-filosófico escritos acerca desse discurso, especificamente por Platão e

Aristóteles. As concepções de poesia como não-utilitária para o homem, já que imbuída de mimese meramente imitativa, apresentada no “Livro X” de *A República*, bem como de textos literários clássicos, eruditos e aristocráticos e popular/comum/menor, categorizados por condições socioculturais, apresentados em *A Poética*, influenciaram irreversivelmente a classificação hierarquizada dos textos arrolados nessa instituição literária, servindo de inspiração para a constituição dos cânones de literatura entre as nações e continentes. Refletindo sobre ambas as concepções, Silva (2004a) coloca que a idéia de literatura pós-Platão/Aristóteles, a partir do pensamento de Fontius (1983), foi pensada através de critérios socioeconômicos, em que a concepção de literatura e de texto literário alcança sentidos diversos à medida que a lógica de recepção do público, bem como do mercado consumidor, de fato, mobilizem o espaço econômico. O literário deve estar além disso, conforme atesta Culler (1999, p. 47): “O sentimento poético desconhece barreiras de classe social, ideologia política, convicção religiosa, idade ou interesses. A manifestação poética está presente, de forma envolvente, na vida de todos os que se deixam por ela conquistar”.

No decorrer do tempo, e atrelada ideologicamente à idéia de Fontius (1983), a concepção de literário aproximou-se da idéia de “escrita de ficção” (ISER, 1998), “escrita imaginativa”, frutos da imaginação e da sensibilidade do escritor. Embora uma direção mais pertinente para a compreensão do fenômeno literário, ideologicamente, esta forma repetiu a condição sociocultural, prescrita por Aristóteles, já que a seleção dos “representativos” das *Bellas-Letras* nacionais apenas tomaram o parâmetro estético como bandeira (CHAGAS, 2003). O entrar para o cânone da literatura pela “força poética”, nas palavras de Bloom (1995), escondia uma significativa pressão coercitiva com condicionantes mais cultural que estético.

E, assim, o conceito de literatura ao longo do tempo adquiriu várias faces, uma vez que cada época elege sua forma de entendimento do fenômeno literário (EAGLETON, 2003). Numa tentativa de “assentar” a presença literária em critérios de definição, Culler (1999) examinou cinco pontos, resgatados a partir de visões recorrentes sobre a literatura, quais sejam: (1) literatura como a “colocação em primeiro plano” da linguagem, (2) literatura como integração da linguagem, (3) literatura como ficção, (4) literatura como objeto estético e (5) literatura como construção intertextual ou auto-reflexiva. Ele mesmo admite que estes pontos não se sustentam isoladamente e, em conjunto, também não são suficientes para dar conta do fenômeno. São pistas eleitas em épocas e necessidades literárias diferentes:

A literatura é uma instituição paradoxal porque criar literatura é escrever de acordo com fórmulas existentes – produzir algo que parece um soneto ou

que segue as convenções do romance – mas é também zombar dessas convenções e ir além delas. A literatura é uma instituição que vive de expor e criticar seus próprios limites, de testar o que acontecerá se escrevermos de modo diferente (CULLER, 1999, p. 47).

Entre tanta mobilidade e fórmulas convencionais, é importante não perdermos de vista um critério que sempre permeou os estatutos do fazer literário, inclusive contemplado em todos os pontos reunidos por Culler (1999): a noção de texto literário como vinculada ao escrito (SILVA, 2004a), um pressuposto radicado na própria infra-estrutura da palavra: *littera*, escritura. Entretanto, com o advento do pós-estruturalismo, a instituição literária mais uma vez é convidada a refletir sobre seus próprios limites e, reunindo “as teorias marxista de cultura, freudiana de sujeito, derrideana de discurso e feminista a cerca do *gender* (SILVA, 2004a)”, englobados numa iminente área de estudos (SILVA, 2006) – Estudos Culturais, deslocou-se a concepção de literário que passou a não mais se limitar às diferenças entre texto literário ou não literário, como observa Culler (1999), mas, sim, a aspectos de ordem ideológico-sociais subjacentes aos textos, independentes, portanto, de sua natureza literária, daí, segundo Eagleton (2003), o pensamento pós-estrutural quebrar as fronteiras lingüístico-literárias para se organizar em torno da noção de “texto”, termo aqui tomado em sua semântica mais ampla, para além da “ferramenta de Gutemberg”. Esta quebra, sem precedentes, na conjuntura textual, monosemiótica, por natureza cultural, abriu espaço para o texto *verbivocovisual* (intersemiose constitutiva: signos sonoro/verbal/visual), no dizer dos irmãos Campos, um local de interação e confluências para a poesia contemporânea:

A poesia passa a problematizar seu relacionamento com a semiose dominante. Ao assumir a escrita como espaço de construção autônomo do poema, esta tradição de ruptura, ruptura tanto do uso comum da escrita quanto do uso ingênuo que os poetas faziam da relação entre Poesia e escrita até então, busca desvendar o funcionamento desta ‘máquina verbal’, além de já anunciar sua hibridização com as outras semioses que começam a tomar as práticas cotidianas (JUSTINO, 2003, p. 131, grifo nosso).

O híbrido, assim, parece tornar-se a palavra de ordem da cultura contemporânea em todas as suas áreas. No caso da poesia, isso significa posicionar a escrita de modo a esta tornar-se receptora em potencial de outras semioses ou “mídiasferas” (BRITO; JUSTINO, 2003). Assim, pensar a interação destes vetores, num mesmo suporte, significa rachar “(...) os alicerces muito sólidos e estanques dos paradigmas da literatura, ancorados na escrita fonética, daí a necessidade de ampliar o literário para o espaço da Arte e da Mídia (JUSTINO, 2004, p. 32). Então, toda a perspectiva da teoria literária tradicional a respeito do tratamento da literatura reduzida apenas ao escrito tornar-se obsoleta ante as necessidades

contemporâneas do fazer cultura, que no pensar de Justino (2004, p. 113), significa relação de mídias. É no sentido desta tensão intersemiótica que Brito e Justino (2003) atestam que a tão propalada crise da literatura/crise do poeta toma corpo, uma vez que sua dominante abre-se para interação com as chamadas semioses “pagãs”, pela ótica da teoria clássica, já que, tradicionalmente, o arcabouço literário prestou culto monoteísta à escrita como veia sagrada da literatura:

A nova dominante histórica, videográfica, coloca questões que dizem respeito à produção, à recepção e, talvez, a mais importante, à própria institucionalização da poesia, podendo inclusive remeter a uma confluência tensa, nas experiências contemporâneas mais fecundas e radicais, entre poesia, música e arte plástica (BRITO; JUSTINO, 2003).

Na medida em que acontece o “des-habitar (JUSTINO, 2004)” da escrita e o conseqüente diálogo com outras semioses e com outros sistemas de linguagem artísticas, é imprescindível haver um redimensionamento na própria *poiesis*, como quer Debray (2005), em nome de uma “ética total perante as linguagens”. Justino (2004, p. 118) cunha o termo “*Poieta*” para estabelecer a diferença com *poeta* (semântica de conotação clássica, pautada na monosemiose e no não-dialogismo com outros sistemas). O estudioso argumenta que o “*I*” apenas exerce uma função visual no sentido de caracterizar uma foice fincada no termo genérico agora degenerado. *Poieta* generaliza, portanto, a partir de seu ato de fundação, uma fundição: “*Poiesis* e literatura estão sempre em atrito (JUSTINO, 2004, p. 113)”. A emergência do *Poieta* é um importante exemplo de que a cultura contemporânea como um todo está se comunicando a partir de trocas simbólicas e materiais entre seus estratos. A esse respeito, Silva (2004a) coloca:

Homi Bhabha é o grande teórico contemporâneo que valida em seu discurso a renegociação dos estratos culturais diversos nos interstícios das culturas em que se inserem. Para ele, como para Nestor Garcia Canclini, os sujeitos das culturas contemporâneas, atendendo às necessidades vitais sentidas pelas comunidades culturais, buscam adquirir/internalizar - poderíamos até dizer de forma antropofágica - elementos culturais dos outros estratos – locais e universais – para, incorporando-os aos seus, narrarem uma outra história – desconstruídas em suas bases -, reconstruída a partir de fragmentos que se movem nestes entre-lugares. E essa mobilidade de fragmentos/estratos culturais é que promove o espaço multicultural e híbrido.

Renegociar discursos, bem como hibridizar espaços de penetração e de atuação, significa afrouxar amarras, mobilizar fronteiras, desafiar cânones e ir além deles (CUNHA, 2001). Em *Culture and Imperialism*, Said (1978) estuda as relações da literatura tradicional com ideologias imperialistas e percebe que não há mais espaço para o imperialismo literário, que a literatura de uma comunidade deve buscar entrelaçar-se com a literatura de outra, uma

vez que o próprio termo “literatura” se encontra sob a ordem da “ecologia de um novo e ampliado sentido”. Assim se vai tecendo uma nova e macro-narrativa da cultura contemporânea, baseada numa cena multifacetada (CUNHA, 2004) de práticas culturais. Calar o cânone e ouvir vozes dissonantes que ecoam em suas fronteiras gritos de inserção “[...] é uma forma de se progredir dentro dos parâmetros estabelecidos pelos processos globalizantes da cultura [...]” (SILVA, 2004a).

As manifestações literárias, nessa conjuntura, contemplam o quinto critério apresentado por Culler (1999), na busca de um auto-entendimento: buscar ser intertextual e auto-reflexiva, como condição de ingresso para o sistema de cultura vigente. Na medida em que busca o intertexto fora de seus limites ‘geográficos’, atende à prerrogativa cultural do diálogo com linguagens irmãs e “filhas do mesmo Pai (BRITO; JUSTINO, 2003)”, ampliando seus horizontes de expectativas, já que seus próprios códigos de interpretação estão hibridizados e projetados em outras estruturas. Quando se vê auto-reflexiva, percebe que muito de si não está nela mesma, mas também, secundariamente, como entende Oliveira (2003), manifestada em outros códigos artísticos. Refletir aqui significa “transgredir”!

É nessa perspectiva que a interação entre literatura e música constitui uma vasta paisagem que amplia horizontes do texto literário, amplia o conceito de literatura e afirma homologias entre o literário e outros sistemas culturais, como pensa Camargo (2003, p. 16). O diálogo com sistemas afins tem redimensionado até mesmo os limites da literatura comparada que, segundo Carvalhal (1986), tem levado o comparativismo a buscar novas posturas devido sobretudo o comportamento cada vez mais híbrido das obras como um todo. Daí que a intervenção do literário em outras fronteiras juntamente com a recepção da literatura por outros códigos “[...] abriram caminho para a reformulação de alguns conceitos básicos da literatura comparada tradicional”, conforme Carvalhal (1986, p. 45). Os largos territórios que a literatura comparada tem trilhado, a partir dos estudos culturais, ajudou o pensamento literário, conforme Sant’Anna (2001), a se aproximar da canção de massas a partir da mediatização da indústria cultural.

É a partir, portanto, de toda estas idéias que estamos argumentando a perspectiva de se entender o processo de produção/recepção da literatura contemporânea como um conceito dialógico, no sentido bakhtiniano do termo, em que a linguagem e o mundo social são caracterizados pela interação entre diferentes “textos, discursos e culturas (SILVA, 2000)”, noção que, segundo pensa Silva (2004), já traz implícito outro importante conceito, o de pluridiscursividade, que define uma complexa rede de discursos oriundos de proveniência

diversa. Pensar esta concepção dinâmica do texto literário como mosaico de outros textos “[...] representa mudança de paradigmas, constituindo-se fundamento de fecundas noções da teoria literária contemporânea, dentre as quais a de intertextualidade (SILVA, 2004, p. 75)”. Isso porque, como assevera Iser (1998, p. 930), a teoria literária não pode nem suprir nem criar um sentido fixo e permanente para a literatura, visto que esta deriva de necessidades sociais.

Tais palavras refletem com precisão os novos parâmetros de direção da crítica literária contemporânea e do próprio estatuto vigente para se compreender o “literário”, construído nesse espaço de confluências, de tensão entre estruturas até então “bem resolvidas” em suas bases de identificação e sustentação. Literatura é auto-desprendimento e sua própria história já demonstrou isso. Desprender-se de determinadas amarras sócio-lingüísticas para existir enquanto discurso de resistência, conforme Bosi (2002, p. 118), ao assinalar que o fenômeno literário, na contemporaneidade, resiste a partir de uma reflexão de seus próprios limites e que a idéia de “resistência” parte de um conceito ético e não estético, o que caracteriza, portanto, que a ética de nossos dias parece mesmo se reger por estratégias de abertura e de relativizações de conceitos. Isso implica, por conseqüência, “costurar” a “literariedade” contemporânea com tecidos híbridos a partir de texturas afins presentes na música, na pintura, no cinema e em outros códigos.

Isso porque, embora o ponto de partida para o fenômeno literário seja a sintaxe verbal/gramatical/*littera*, o ponto de chegada, conforme pensamento de Silva (2007), é sempre contínuo, daí a estrutura de definição mais pertinente para tal fenômeno ser configurada como *literatura é*, ou seja, uma vez que *literatura* corresponde a um conceito elástico, ou mesmo impreciso, como pensam Lima (2006) e Cunha (2000), então é bem mais pertinente considerar o conceito em aberto, no sentido de torná-lo potencialmente vivo nas épocas e culturas.

### **2.2.2. Literatura e música: aproximações pela representação no texto escrito**

Embora autônomas, essas linguagens [poesia e música] costumam dialogar entre si, proporcionando pistas a respeito da maneira de ser uma das outras, intersemioticamente.

J.J. de Moraes

“A poesia está em *tudo*” ou “sopra onde quer”, como pensa José Paulo Paes, e “*tudo* pode ser música”, como registra Moraes (1986), são considerações antigas e, simultaneamente, basilares para as discussões contemporâneas no tocante aos aspectos



intersectivos/interdisciplinares dos saberes e das artes. Esta prerrogativa, ressuscitada pela ordem multicultural, remonta a antiguidade clássica (CAMARGO, 2003), desde quando as propriedades musicais de intercruzamento com as propriedades literárias eram estudadas. Oliveira (2003), em recente trabalho, neste campo de estudo interartes - música/literatura - coloca que a história das relações entre a música e a literatura está filiada à antiga tradição que perquiria associações entre o sistema literário e as outras representações artísticas. Strauss (1993), também adepto da idéia de que as propriedades musicais podem oferecer subsídios de sua composição às ciências humanas, afirma que a literatura também é contemplada nesta interação.

Nessa perspectiva, a discussão, que se inicia com este tópico, objetiva estabelecer aproximações entre a literatura e a música a partir de elementos comuns entre as partes. O principal deles é a escrita de representação, excelência da literatura e que “toca” na música, exemplarmente na ocidental, de contexto americano, justamente por esta contemplar uma ancoragem gráfica, além, claro, de sua matriz primeira: a sonora, num ponto de vista intersemiótico. Esta lógica remete, segundo Oliveira (2003), à afirmação atribuída a Simone de Ceos que, cerca de quinhentos anos antes de Cristo, referia-se à poesia como pintura falante e à pintura como poesia muda. Ainda nessa perspectiva de pontes artísticas, Goethe e Shelling acrescentaram a expressão “arquitetura como música congelada”.

Amparada em fundamentos teóricos de atração intersemiótica, foi criado um vasto campo de investigação interdisciplinar, favorecido pelo rompimento de barreiras – característica desta dita pós-modernidade. Trata-se da “Melopoética” (do grego, *melos* = canto + *poética*), designação cunhada por Scher (1982). Sua atuação afirma-se com mais ênfase a partir do século XVI. O século XVIII se destaca por impulsionar campos investigativos de estudos, a princípio concentrados em autores ingleses. No século XX, a afirmação se dá através do Romantismo e do Simbolismo, que buscaram a síntese entre as artes. Chegando aos nossos dias, o destaque é para o Concretismo, que conseguiu revestir a literatura de música e artes visuais. Atualmente este campo interartes já se encontra bem desenvolvido em diversas línguas, dentre elas, francês, sueco, holandês, além de bastante fomentado por inúmeros fóruns de discussão nesse sentido, sobretudo devido à “[...] inclinação pós-moderna pela fusão entre os vários sistemas artísticos (OLIVEIRA, 2003, p. 17)”.

Esta inclinação, que aponta para um sentido de “lugares-comuns” entre as artes, ressemantizando determinados códigos de interpretação, antes específicos e particulares a cada uma, vem se destacando como objeto de atenção crescente da relação literatura e música

e encontra, dentre outros, inúmeros estudiosos e críticos do assunto, a exemplo de Oliveira (2002; 2003), Rennó (1991; 2003), Strauss (1993), Rocha (2003), Moraes (1986), Calvani (1998), Nunes (1999), além de servir de justificativa para a lógica de hibridização de linguagens (GARCIA CANCLINI, 2003): poesia, canto, música e dança (Moraes, 1986), legitimada pela própria ordem contemporânea, pautada no híbrido e na interação:

De modos diversos, voltam à baila antigas indagações. Como justificar a prática ininterrupta das leituras intersemióticas? Haveria alguma vinculação essencial entre as artes, testemunhada pelo registro histórico, sugerindo um passado remoto, quando dança, canto e poesia constituiriam uma obra de arte global, ainda testemunhadas, nos dias de hoje, pela inseparabilidade entre música, dança e poesia em culturas da oralidade? (OLIVEIRA, 2003, p. 18).

Assim, o trabalho da Melopoética aponta semelhanças e diferenças entre as naturezas específicas da literatura e da música, “(...) além de representar uma resposta para as incertezas e rupturas da arte contemporânea (OLIVEIRA, 2002, p. 11). Esta resposta vem embasada na prerrogativa de que textos gerados por diferentes sistemas sógnicos se enriquecem e se iluminam e, dessa forma, proporciona pistas referentes a maneiras de ser uma da outra, conforme Moraes (1986). A Melopoética, portanto, insere-se numa estética de estudos que privilegia o que Charles Baudelaire já chamava de correspondência entre as linguagens. Esta prática potencializa o entrelaçamento de poesia, música, pintura, dança com ininterruptas referências mútuas e que já é percebido e estudado desde a retórica clássica. Desde então, as perspectivas de análises intersemióticas perquirem afinidades entre as artes, com o cuidado de não gerar prejuízos naquilo que cada uma tem por especificidade.

Isso demonstra que as intersecções interartes ocorrem a partir da troca de caracteres que cada arte possui em sua individualidade. De acordo com Piva (1990, p. 15), “[...] As artes, ontologicamente, possuem cada uma delas o seu ser bem definido e, por conseguinte, não se fundem entre si [...] mesmo assim, elas estabelecem entre si diálogos instigantes e fecundos”. O mesmo estudioso ainda afirma que, no campo das relações entre música e literatura, não é possível aplicar integralmente a linguagem individual de uma arte à outra. A ligação se dá por aproximações. Semelhante pensamento também é partilhado por Oliveira (2002, p. 21), quando diz que: “[...] não raro, objetos ligados a uma arte são descritos em termos aplicáveis a outras, sugerindo a existência de elementos comuns”. Assim se preserva o que é autônomo e se potencializa as afinidades paralelas. Esta lógica de livre penetração de uma arte em outra parece conferir um tom de veracidade a uma velha hipótese, segundo a qual as artes, em seus primórdios, não teriam existido em separado, mas posicionadas como uma obra de arte global.

Esta crescente recorrência a leituras intertextuais/intersemióticas por parte das semioses artísticas, de fato, argumenta a idéia de pertinência da integração dos discursos, se pensarmos que determinados espaços discursivos podem servir de reflexão/projeção de um outro a partir, claro, de códigos estéticos particulares e intersectivos. A esse respeito, Moraes (1986) afirma que, embora autônomas, as linguagens da música e da poesia, também agem proporcionando pistas nas maneiras de agir e de ser uma da outra. Com isso, pode-se aceitar que a mútua incursão entre os objetos artísticos não desautomatiza a estrutura basilar de cada manifestação, tampouco exclui o caráter autônomo/diferenciador que confere a cada arte seu lugar hermenêutico e mimético/catártico (ARISTÓTELES, 2001), o que ocorre é que, considerando que a “apropriação” de determinados códigos de um sistema artístico por outro configura uma seleção do que se quer representar, então, por vezes, a literatura mimetiza a música e esta, aquela. Especificamente para esta abordagem interartes, o conceito de *mimese* será de grande valia, uma vez que sua inscrição nos territórios do simbólico e da cultura aproxima as artes que comungam da função representativa, como pensam Gebauer e Wulf (2004, p. 14):

Os processos miméticos têm um papel muito mais importante na cultura, na sociedade e na arte do aquele geralmente suposto. Apesar de consideráveis diferenças entre eles, já Platão e Aristóteles acentuaram repetidamente o significado antropológico da *mimese* para o surgimento e o desenvolvimento da arte, da música e da literatura, para a educação e o ensino do homem, para a dinâmica do mundo de vida social, assim como para conservação e transformação das sociedades. Os processos miméticos produzem imitação e representação, imagens e ficções, adaptação ao outro e à sua representação.

Nessa perspectiva mimética, os textos literários e musicais se afinam por serem constituídos de processos miméticos na medida em que realizam a produção repetitiva de mundos já dados, como se estivessem fazendo “o mundo mais uma vez”. Assim, para o conceito de *mimese* aristotélica, a poesia, a pintura e a música devem recriar/representar a natureza. Em Jacques Derrida, de acordo com Gebauer e Wulf (2004), o conceito de *mimese* confere aos processos simbólicos um novo olhar no sentido de dissolver as fronteiras da semiótica, possibilitando a integração de semioses numa grande rede intersemiótica, em que sistemas são traduzidos por/em outros numa hibridização infinda: o cinema traduzido na literatura, a música na literatura e vice versa. “[...] todas as formas de *mimese* apontam para outras; elas são, de um lado, parte de um processo dialógico entre o autor mimético e seu mundo, e por outro lado, entre o primeiro mundo e os outros” (GEBAUER E WULF, 2004, p. 75).

Os mesmo estudiosos ainda apontam que a mimese acontece constantemente em analogias, por semelhanças e diferenças e que, por isso, poderia hoje tornar-se para as ciências humanas um importante conceito ligado a novas conexões entre “setores miméticos da arte, da poesia e da música” (GEBAUER E WULF, 2004, p. 96). Além do fator mimético, o papel interacionista de um outro, decorrente desse, não se pode desconsiderar: o fator catártico que, no pensar de Abreu (2001), é também vital para a aproximação da literatura e da música.

Também nessa perspectiva mimético-dialógica, a filósofa Susanne Langer, conforme ressalta Oliveira (2002), comentando sobre a possibilidade de uma essência que une os vários sistemas artísticos, afirma que cada arte tende a projetar uma visão particular da experiência, ou seja, a partir do processo de filtração do que se quer forjar do real, como pensa Iser (2002), acontece, intrinsecamente a isso, um processo de seleção e de combinação que será, especificamente, filtrado por cada sistema artístico. Assim, prosseguindo com o raciocínio da filósofa, a “aparição primária”, ou o primeiro resultado filtrado, pode, segundo seu pensamento, manifestar-se secundariamente em outro sistema artístico, o que possibilita análises comparativas entre eles, gerando, como consequência desse paralelismo, fronteiras móveis entre os pontos de contato que conectam as artes numa espécie, até certo ponto, de “entidade única”, como entende Moraes (1986).

Uma outra hipótese que fundamenta o consórcio, conforme Oliveira (2002), é a “empírico-psicológica”, segundo a qual as artes seriam extensões dos sentidos humanos no tempo e no espaço, fato que justificaria o encontro das artes e dos sentidos reunidos na percepção humana. Um outro fundamento apresentado pela estudiosa refere-se ao pensamento dos semiólogos Michel Butor e Roland Barthes, segundo os quais a confluência interartes exige uma “leitura”, uma interpretação que passa por um denominador comum: a linguagem verbal, enquanto outros teóricos sustentam que as homologias entre os sistemas artísticos passam por um espaço cultural comum, como já sinalizavam os Formalistas e, agora, os críticos culturais.

No caso da literatura e da música, a filósofa afirma que ambas podem ser associadamente visualizadas e contempladas por partilharem o som como mesmo material básico. Apenas acrescentando esta colocação, é pertinente afirmarmos, fazendo uso de expressão de Oliveira (2002), que o som referenciado convida a uma “leitura”, uma vez que este se encontra “vazado em linguagem verbal”, se pensarmos no texto-partitura que, no Ocidente a música também recorreu ao escrito. Nasceu, a princípio, associada à literatura e juntamente com ela, como prefacia Camargo (2003), na mídia oral, dialogando com esta a partir do critério sonoro, possibilitando a “música de palavras”, para, em seguida, por

“necessidade”, ou por ordem, do grafocentrismo ocidental, assentar-se também no código escrito e, assim, consorciar um outro “lugar-comum” junto com a literatura: o tecido textual. Dessa maneira, a música ocidental também passou a mimetizar mundos expressos em linguagem verbal, conforme Gebauer e Wulf (2004). Assim, condensando a idéia expressa por este estudioso e pela filósofa Susane Langer, construímos esta estrutura:



Partindo desta representação, Oliveira (2002), citando Jean-Louis Cupers, diz que para este a música e a literatura partilham um material parcialmente semelhante (o som) representado visualmente na partitura musical e graficamente no texto escrito. Por força grafocêntrica do Ocidente, quando se ensaia intersecções entre elas, não há como fugir, em princípio, de seus assentos escritos, como também atesta Moraes (1986).

Tamanha transição de mídias fez com que o poeta concretista Décio Pignatari cunhasse a expressão “ouviver a música”, numa alusão a algo como ouvir (mídia primeira e basilar), ver (entendido, nesta discussão, como mídia escrita ou “vazada em linguagem verbal”) e viver (vivenciar a música seja ela, ou mesmo, esteja ela em qualquer mídia). A respeito desse aspecto de vivenciar a música em diferentes *midiasferas*, para usar termo trabalhado em Justino (2003a; 2003b), afirmamos estar contido nele o principal objetivo deste capítulo que é, a partir dessa demonstração de fusão entre os sistemas artísticos, mais precisamente a literatura e a música, amarrar a possibilidade de chamar este último como objeto de estudo pertinente para reflexão literária, no que tange à representação de gênero e de sexualidades, a partir do material comum e que intersecciona ambos: o texto escrito.

Assim, desconsiderando as particularidades inerentes a cada sistema em questão, ambos serão tomados enquanto conjuntos intimamente associados à “leitura silenciosa e solitária”, no dizer de Camargo (2003). É, portanto, no fato de ambos estarem ancorados num tecido textual que estaremos percebendo as correspondências que posicionam a literatura e a música no mesmo “cordão umbilical”.

Desse modo, não se pretende que uma “se curve” a outra, nos termos de Nunes (1999), mas, sim, demonstrar que ambas possuem um grau de cooperação entre si, questionando-se e

iluminando-se reciprocamente (NUNES, 1999). Isso considerando que a proposta da prerrogativa intercultural de fomentar diálogos entre os códigos artísticos, aqui especificamente entre a música e a literatura, deve ser feito dentro de um horizonte ético, cujo argumento assenta-se na proposta de reconhecimento de todas as vertentes de expressão cultural, tanto erudita quanto popular das linguagens artísticas e para-artísticas, no caso aqui, do Nordeste, interrogando as hipóteses de aproximação das zonas de contato e fronteiriças entre estas vertentes e a literatura. Esta tendência translocal alude ao próprio projeto pós-moderno de consórcio entre as artes, numa perspectiva intercompreensiva e interdiscursiva, na busca de possíveis intersecções que favoreçam interpretações mais concretas a respeito das problemáticas que envolvam o sujeito humano nos seus diversos espaços simbólicos de representação.

### **2.2.3. Letras de música e Literatura – um percurso de convergência**

Na procura por convergências entre a literatura e a música, a primeira intersecção que se registra é a “oralidade cantada – Poesia, Música e Voz” (SANT’ANNA, 2001), que estava presente nas primícias da literatura Ocidental. A esse sentido, Rennó (2003) acrescenta que em boa parte da poesia há marcas e propriedades musicais que lhe parecem intrínsecas, ficando a maior distinção para as matrizes peculiares de cada uma: o verbal e o sonoro. Daí afirmar que a associação entre poesia e música remonta a história daquela, sendo praticamente inviável dissociá-las. No princípio era a palavra cantada, verbo e canto. Daí em diante, em maior ou menor proporção, estes sistemas caminharam tão apegados que, de acordo com Carvalho (2007), essa característica faz da letra de música um gênero híbrido, apesar dela ter a oralidade como motivo básico. Para Costa (2005), o texto canção além de resultante de uma mistura, possui ainda um caráter intersemiótico já que conjuga dois tipos de linguagens: a verbal e a musical.

Na Alta Idade Média, por exemplo, a chamada poesia trovadoresca conferiu um reforço dessas propriedades, pois, como sabemos, os poemas produzidos pelos trovadores ou menestrelis eram todos cantados, com melodias próprias, que inspiraram a denominação de “canções”. Eis, portanto, uma importante evidência de que a poesia literária convergia para a música e vice-versa. À luz desse plano de convergência, pretendemos nesse momento, amarrar pontos mais específicos de relações interartes, tendo como objeto de análise o próprio texto e sua textura músico-literária.

Luiz Piva (1990) argumenta que tanto estruturas lingüísticas quanto musicais tendem a um encontro profícuo, na medida em que ambos utilizam ritmo e aspectos acústicos. “A zona limítrofe de poesia e música pode ser vista onde a leitura de um poema lírico está a ponto de transformar-se em canção (PIVA, 1990, p 29)”. O intercâmbio de técnicas entre poesia e música é tão crescente que, no decurso dos séculos, a música tem encontrado na literatura argumentos ou textos para sua composição, daí as fronteiras entre o compositor e o poeta também serem, conseqüentemente, minimizadas. Como exemplo deste intercâmbio de técnicas, ele ainda coloca que os códigos musicais se fazem sentir na arte literária através do *leitmotiv*, da *forma sonata*, das *formas de variação*, de *processos de repetição*, entre outras técnicas recorrentes. Dentre inúmeros outros exemplos, o autor apresenta dois grandes clássicos da literatura brasileira, *Grande Sertão: Veredas e Sagarana*, de Guimarães Rosa, para demonstrar interessantes intersemioses entre as sintaxes musicais e literárias percebidas a partir da presença/ausência de conectivos na escrita literária, provocando ritmos, ocorrência que se dá pelo consórcio de certas propriedades musicais como o *legato*, o *staccato*, entre outras.

No caso da presença da literatura na música, ocorrem também profícuos empréstimos, em que o que mais se destaca, pelo menos em termo de música ocidental, é a textura gráfica que serviu de inspiração para a música “pensar” também no seu “assento” escrito, através da notação musical. Sobre a “escrita literária” e a “escrita musical”, Piva (1990, p. 29) comenta que:

Traço comum à música e à linguagem verbal é o fato de ambas poderem se apresentar em sistemas substitutivos escritos, secundários e instrumentais. Como a literatura, a notação musical clássica se apresenta como um conjunto de procedimentos redacionais, um código convencional de códigos escritos.

Representar graficamente a música foi uma prática sempre buscada por várias civilizações. No Ocidente, a representação do mundo dos sons através de símbolos e textos gráficos/impressos levou a música – agora com natureza literária, porque escrita<sup>10</sup> – a níveis de atenção mais ampliados, tanto que passou a ser uma constante a idéia de poetas cederem seus textos para compositores musicá-los. O texto poético é então submetido à transformação musical. Com esse empréstimo, a literatura potencializou a música de *expressio verborum*, ou expressão verbal, ou seja, a música em notação acha-se agora dotada de representação cultural via texto. É também conhecida por “música programática”, segundo Piva (1990). Inscrita no

---

<sup>10</sup> Quando pensamos em “natureza literária” para a música, estamos considerando apenas a sua potencialidade de “escrita ficcional”, conforme Piva (1990).

som e também no texto, a música passa desde então a assumir uma “dupla competência”, no dizer de Oliveira (2002), para o som, matriz basilar, e para a escrita, matriz paralela.

Esta estrutura dupla possibilitou a inúmeros estudiosos, poetas, pensadores aproximarem a literatura e a música com mais segurança. Nunes (1999) registra que Verlaine e Mallarmé estabeleceram não apenas convergências mas também coincidências entre elas. Situaram uma e outra aquém e além da linguagem verbal. Entretanto, chamar a responsabilidade de uma competência dupla tanto para música como para a literatura pode esconder dificuldades de um certo modo até comprometedoras, como pensa Oliveira (2002). Ela afirma que o trabalho interdisciplinar exige rigor crítico e conhecimento adequado das duas artes, sobretudo de aspectos estéticos e filosóficos competentes a cada uma. Isso exige noções seguras de termos especificamente ligados à música, mas que podem “vazar” para o sistema literário e, do mesmo modo, termos relacionados com a especificidade literária que “tocam” no sistema musical. O simples uso em nome de um estudo interartes empobrece a riqueza conceitual que os termos encerram principalmente quando se ampliam para aparecer primária ou secundariamente em outros ofícios. A estudiosa prevê que haja também duplo domínio por parte do investigador para suprimir, ou mesmo minimizar, as perdas.

Conforme vimos em parágrafo anterior, tanto a literatura quanto a música possuem um material básico de execução: o verbal, para a primeira e o sonoro, para a segunda. Esta organização é também chamada de matriz verbal e matriz sonora. Afirmção que contempla uma velha hipótese de base peirceana, segundo a qual os três tipos de linguagem – sonora, visual e verbal - constituem em três grandes matrizes lógicas da linguagem e pensamento, como sustenta Santaella (2001), sendo que a primeira, por estar sob o domínio da “primeiridade” é a mais primordial. O visual está sob o domínio da “secundidade” e o verbal, da “terceiridade”, certamente pela sua constituição mais complexa. Desse modo, literatura, música, teatro, desenho, pintura, gravura, escultura, arquitetura entre, outros sistemas de representação são todos embasados em alguma destas três matrizes, que não possuem relações estanques ou isoladas, mas apresentam, sim, potenciais aberturas para o dialogismo e o conseqüentemente hibridismo lingüístico, favorecido sobretudo pela mistura de linguagens da multi e hipermídia. O que não se pode perder de vista, afirma Santaella (2001), é que toda e qualquer miscelânea de linguagem é oriunda das três grandes fontes primeiras: a verbal, a visual e a sonora.

Tanto quanto quaisquer organismos viventes, as linguagens estão em permanente crescimento e mutação. Os parentescos, trocas, migrações e intercursos entre as linguagens não são menos densos e complexos do que os processos que regem a demografia humana. Enfim, o mundo das linguagens



é tão movente e volátil quanto o mundo dos vivos. (...) Entretanto, é só nos currículos escolares que as linguagens estão separadas com nitidez. Na vida, a mistura, a promiscuidade entre as linguagens é a regra (SANTAELLA, 2001, p. 27, grifo nosso).

Percebemos nesta fala o quanto a integração entre as mais diversas linguagens, ancoradas nas três matrizes basilares, atende mais a uma questão “científica” do que mesmo didática. Esses processos de hibridização, conforme assinala Santaella (2005), atuam como propulsores para o crescimento e multiplicação das linguagens. Isso porque se pensarmos que “não há pensamento sem signos”, conforme ratifica Pierce (1977), e que o significado de um signo é sempre outro signo, como nos lembra Moraes (1986), então isso justifica a multiplicação de linguagens, “podemos evidentemente pensar com a linguagem verbal. Também podemos pensar com a visualidade e com o som (SANTAELLA, 2001, p. 74)”. Se é possível produzir pensamento com cada uma dessas matrizes, então elas se configuram como linguagem. A esse respeito, Santaella (2001) afirma que dentre vários critérios para algo ter o funcionamento como linguagem é ser passível de registro, fato que pode ser verificado na própria matriz verbal, através da representação impressa. Na matriz visual, a partir de gravação e impressão; e na matriz sonora, que pode ser registrada em forma escrita ou gravada. “Enfim, para funcionar como linguagem um sistema perceptivo deve conter legi-signos (organização hierárquica, sistematicidade) [...] passível de registro (recursividade) e, sobretudo, ser capaz da metalinguagem (auto-referencialidade) (SANTAELLA, 2001, p. 79)”.

Embora as três matrizes possuam estes critérios, cada uma de acordo com o seu nível de execução, há uma hierarquia entre estas linguagens, em que a matriz verbal se sobressai por executar tais critérios de forma mais bem definida e em nível terceiro. Isso é tão indiscutível, segundo Santaella (2001), que aqueles que tomam as matrizes sonora e visual como linguagem o fazem porque consideram como ponto de referência, ou como “modelo exclusivo de linguagem”, a linguagem verbal. No processo de relacionamento entre elas, as intersecções são percebidas na medida em que cada matriz engloba uma outra ou todas. Assim, a estudiosa descreve que “a secundidade – matriz visual – engloba a primeiridade – matriz sonora – enquanto a terceiridade, matriz verbal, engloba tanto a secundidade, a matriz visual, quanto engloba, naturalmente, a primeiridade, a matriz sonora” (p. 80). A autora apresenta ainda três eixos que perpassam a especificidade de cada matriz: o eixo da *sintaxe* na sonora, o eixo da *forma* na visual e o eixo do *discurso* na verbal.

Ela acrescenta ainda que a sintaxe é, de fato, o princípio estruturador mais primordial para o funcionamento de qualquer linguagem. Esta alicerça a forma assim como, ambas,

sintaxe e forma, alicerçam o discurso. Percebe-se então uma cadeia intrínseca com interdependência suficiente para a existência das linguagens basilares. “Embora o discurso verbal deva a sua natureza ao seu caráter simbólico e convencional, não haveria discurso sem sintaxe e sem forma (SANTAELLA, 2001, p. 80)”. As poesias concretistas, que reúnem, em um mesmo suporte, voz (contemplando a sintaxe sonora), luzes e diagramações, ressaltando a forma visual e o texto, utilizando o discurso verbal, são exemplos importantes para a coexistência intersectiva dos eixos.

Discorrendo sobre cada matriz aqui especificada, à luz de Santaella (2001), temos que a matriz sonora – primeiridade – ainda é fortemente questionada no tocante ao seu estatuto de linguagem, conforme Oliveira (2002), certamente por se encontrar no nível mais básico e por não ter desenvolvido determinadas características que são mais perceptíveis nos domínios visual e verbal. E as respostas consensuais estão longe de serem evidentes. Há, entretanto, inúmeras áreas e estudiosos que trabalham com a perspectiva da música enquanto linguagem. Brown (1948), por exemplo, menciona três campos de estudos bastante abrangentes para a ação da Melopoética: (1) a música *na* literatura; (2) a literatura *na* música e (3) literatura *e* música, sendo que as três modalidades tomam a música como linguagem.

Essa estrutura foi também pensada e aplicada por Oliveira (2002; 2003). Há estudiosos que consideram a música uma linguagem semelhante à verbal, outros, entretanto, segundo assinala Oliveira (2002), afirmam que pode até ser que a música seja vista como linguagem, mas que não será comparada à linguagem verbal, dotada de um sistema bem articulado. Para esta discussão, estamos entendendo por música uma composição de base sonora, porém registrada, via texto, ou mesmo, uma sistematização escrita e musicada.

Para algumas sociedades primitivas e civilizações passadas, a música, filha do som e do tempo virtual, era considerada uma linguagem de revelação divina, enquanto para Platão era a linguagem das paixões e dos afetos. Langer entende que a música constitui uma linguagem *sui generis*, “dotada de maior sutileza de sentido e de superior força emotiva, porém menos específica do que a linguagem verbal”, conforme Oliveira (2002, p. 56). A música, para ela é uma linguagem em si mesma. O argumento favorável à relação música-linguagem, que tende a uma consistência, passa pelo crivo da análise cultural. Seus partidários sustentam que as sociedades tradicionais não admitem a idéia da música apenas como puro som, sem significação. Para a crítica cultural, o sistema musical constitui redes metafóricas às quais se atribuem sentidos convencionais. Daí que uma idéia mais próxima de resolver a

questão é a que afirma que a seleção de sons e de escalas possíveis é uma prática cultural e que a impressão/partitura é uma forma de ‘assentar’ o sentido.

Na contramão deste pensamento, há ávidos defensores da música como não-linguagem, argumentando que a criação musical constitui um sistema de significantes não alocados em signos dotados de significação convencional, ou seja, pensando a idéia de Pierce segundo a qual o significado de um signo é sempre outro signo, o som que sistematiza a música sequer transmite significado, nada representando além de si própria. Há, entretanto, inúmeros outros teóricos que acreditam que aproximações entre a música e a linguagem verbal podem conferir à primeira um caráter articulado, em que, no mínimo, a sintaxe sonora e o discurso verbal estão presentes. Oliveira (2002) apresenta teóricos que defendem que a correspondência entre a obra musical e o contexto social é um importante consórcio para a construção de um sentido para a música, além de criar estruturas homólogas a outras estruturas, abrindo o canal de diálogo com outros sistemas artísticos.

O crítico e estudioso J.J. de Moraes (1986, p. 67) registra três maneiras de ouvir música, que garante o estatuto de linguagem ao sistema musical, quais sejam: (1) *ouvir emotivamente*, que está ligado ao domínio da sintaxe, segundo Santaella (2001); (2) *ouvir com o corpo*, relação com a forma e (3) *ouvir intelectualmente*, relacionado ao domínio do discurso verbal e a convenções culturais. Na medida em que se considera esta maneira trina de execução da música, ocorre a contemplação dois três domínios básicos da linguagem. Quando a música atinge um referencial de terceiridade, então ela se presta à interpretação. Nesse sentido, para esta discussão, estamos tomando o sistema musical como linguagem, principalmente por esta ser uma via legitimada pela concepção de cultura vigente, enquanto consorciada com a literatura, especificamente pela particularidade verbal-partitura em que se assenta sua sistematização.

Sobre a matriz visual e suas modalidades, Santaella (2001) afirma que o seu domínio da forma está diretamente ligada à representação do objeto visualizado. Um conceito que não está para a cópia integral e, sim, para a simulação, ou mesmo tradução, via recortes do objeto, que é entendido como algo distinto do signo. A matriz visual tem ganhado destaques significativos desde o concretismo, que aproveitou formas híbridas em que o visual também é contemplado. Um exemplo prático é o poema “Transborda”, de Arnaldo Antunes (1997), possível de ser “lido” nas três matrizes: sonora (no momento de narração e que múltiplas vozes ecoam sobre o poema), visual (cuja forma vai delineando um sinuoso corpo de mulher, numa possibilidade de leitura) e verbal (já que o poema possui versão escrita com palavras

carregadas de significados para a história). O próprio Antunes (1997) ao avaliar a incursão de sua poesia pela mistura, afirma que “a poesia só tem a ganhar quando se contamina com outros públicos e faz descobertas de linguagem” (p. 36).

No tocante à matriz verbal, Santaella (2001) registra que este é o domínio mais bem definido e articulado, além de que as palavras corporificam e atualizam legi-signos, nomenclatura peirceana para sinalizar o caráter de lei/convenção e, sobretudo, de representação que já está contida no próprio signo. Quando as palavras estão dispostas no texto, elas envolvem processos sócio-históricos e culturais. Uma outra característica subjacente ao domínio verbal é sua disposição para a narratividade, ou seja, o discurso verbal é um potencializador de narrativas e reside neste ponto um campo fértil de dialogismo com outros sistemas artísticos, como assinala Santaella (2001, p. 320):

[...] a narratividade, como uma das modalidades abstratas da linguagem e pensamento verbal, pode migrar de uma manifestação no verbal para se manifestar em domínios extraverbais, tais como a música, cinema, vídeo, pintura, dança, etc. Entretanto, isso não deixa de significar que a narratividade é uma modalidade discursiva verbal. Quando migra para a música, por exemplo, ou para a dança, isso quer dizer que há aí um processo de hibridização entre o discurso verbal e a música ou dança.

Uma vez que o domínio verbal é associado ao nível da terceiridade, e considerando que não existem linguagens puras, Santaella (2001) observa que a linguagem verbal é a mais híbrida de todas as linguagens, pois absorve a sintaxe do domínio sonoro e a forma do domínio visual. Esta propriedade garante o relacionamento entre as linguagens; isso significa que a lógica verbal tem trânsito livre para se realizar em signos visuais ou sonoros, o mesmo acontece com os signos visuais que podem se manifestar no verbal e no sonoro e este, no visual e no verbal. A esse respeito, Santaella (2001, p. 373) observa que “As matrizes se referem a modalidades de linguagem e de pensamento. O pensamento verbal pode se realizar em sintaxes que o aproximam do pensamento sonoro e em formas que o aproximam do pensamento visual”. A autora ainda sinaliza a inegável influência hibridizatória da linguagem contemporânea da hipermídia – como também observa Marcuschi (2005) – que instaurou uma nova ordem econômica, social e cultural de produção, recepção e circulação de textos. Esta revolução tecnológica ofereceu, e continua oferecendo, graus de amplitude diversos às noções tradicionais de ‘leitura’, de ‘texto’, de “gênero”, conforme Dionísio (2005).

#### 2.2.4. Literatura e música via representação sociocultural no texto escrito

Deve-se a estes graus de amplitude o fato de os sistemas semióticos, consorciados com outros, conquistarem para si, como resultado da interação, novos paradigmas de produção e de recepção. Nessa medida, quando em processo de intersecção com a literatura, a música chama para si uma outra função, paralela a de seu domínio sonoro. A que chamamos a atenção é a perspectiva analítica, conforme Moraes (1986) e Oliveira (2002), que ela passa a possibilitar. Homologada sua estrutura sonora com a verbal, a música adquire o caráter de linguagem e, assim, também passa a ser uma forma de ver, representar, transfigurar e transformar o mundo, de acordo com lógica de Moraes (1986), que também atesta que o texto musical veicula ideologia, pensamento afim ao de Oliveira (2003), quando esta sinaliza que, pelo viés cultural, até a simples seleção de sons e ritmos é regida por aspectos socioculturais.

Neste tópico, traçamos as diretrizes para discutir a representação cultural do homem, à luz de teorias de *gender*, além de outros aportes teóricos envolvidos nessa conjuntura de *gender*, no macro-gênero textual “literatura de forró”, expressão ainda “embrionária” a ser discutida com profundidade nos tópicos finais desse capítulo.

Sobre a relação arte, ideologia e sociedade, César (2007) também discorre sobre a arte e o seu serviço ideológico, quando analisa a poesia e a política nas canções de Chico Buarque e Bob Dylan, dois músicos que, segundo a autora, através da música, provocaram rupturas no *status quo*. Ele afirma ainda que a chamada “literatura de protesto” inclui inúmeras letras de música que, sob o pano de fundo político-cultural, representaram o desejo de intervenção social em busca de justiça. A música exerceu importante papel socializador no cenário político-histórico de diversas épocas.

São inúmeras as contribuições que o contato da música com outros sistemas artísticos trouxeram para o sistema musical, conferindo-lhe uma pluridimensionalidade, segundo Oliveira (2002). Dentro desta dimensão plural, a música contempla, com propriedade, os três elementos constituintes da obra de arte: (1) símbolo sensório, (2) portador de sentido – enquanto objeto estético – e (3) relação com o contexto social. Reside nesse último elemento uma característica essencial para o tão buscado e questionado sentido na música. “O discurso musical é inseparável de práticas sociais em constante transformação (OLIVEIRA, 2002, p. 149)”.

Esta questão sociocultural amplia os horizontes da música. Oliveira (2002) usa a palavra “leitura” para se referir à possibilidade de se “ler” a composição musical através da

competência auditiva – domínio básico – e também da competência interpretativa, que pode se dar em nível de melodia, de texto ou mesmo de ambos. Isso significa aproximar a apreciação musical do conceito de representação sociocultural, conforme sustenta Oliveira (2002; 2003), Moraes (1986), Santaella (2001), entre outros críticos e estudiosos. Isso acontece porque o texto verbal e impresso também está presente na composição musical, pelo menos em termos de música ocidental – uma vez que esse espaço cultural é, “por natureza” dependente de registro. Lühning (2001) coloca que no Ocidente a fixação escrita seria a principal fonte de memória. Uma justificativa nos é apresentada por Santaella (2001, p. 138):

[...] A escuta captura o sensível do som, mas não pode retê-lo. Eis o grande paradoxo: o ouvido é o menos confiável de todos os juízes. Por aí se compreende porque a música ocidental, filha seleta de sociedades da escrita, demitiu-se da escuta para assujeitar-se às grafias, notações, cifras, modos de armazenamento [...].

A estudiosa ainda acrescenta que a matriz sonora pode ser estudada sob o ponto de vista da representação, ou seja, das relações com os objetos que ela pode representar. Quando associada com o domínio verbal – representativo por excelência – esse potencial ganha ainda mais corpo e atuação. Isso porque, conforme salienta Peirce (1977), como a matriz sonora possui uma mera qualidade monádica/imediata, ela não pode servir à idéia de representação devido a sua condição de primeiridade. Apenas quando se considera sua ação hibridizatória com as matrizes visual (em que se adquire forma) e, sobretudo, com a verbal (em que se adquire discurso), é que se pode conferir à composição musical o potencial representativo. O domínio verbal, quando em cruzamento com o sonoro, reveste a produção musical de frases, sentenças, discurso e possibilidade de comparação com outros sistemas verbais, como o literário, ou mesmo de inserção nas estruturas dos mesmos, além de levar a música a questões de efeitos interpretativos e comunicativos.

A expressão “literatura musical”, registrada por Piva (1990, p. 49), exemplifica a partilha de bens materiais comuns entre os sistemas literário e musical. A escrita, nesse caso, é o ponto máximo de convergência. Escrita, esta, representativa. No tocante a todo este comportamento mimético-cultural atrelado à música, bem como a outras artes, erudita ou popular, Silva e Silva (2007, p. 137) comentam, a respeito da representação de ideais do feminismo em espaços simbólicos, que:

Muito da luta das mulheres foi apropriada pelas artes, sendo objeto de representação em vários veículos ou manifestações artísticas, fossem elas de consumo, erudita ou popular. Como exemplo, temos as telenovelas que são

alimentadas por páginas da história do país e da ficção ou das lutas particulares e/ou internas, como a das mulheres<sup>11</sup>.

Eles observam ainda que o objeto de arte popular incorpora em seu interior, com mais abertura que a erudita, o papel de representação dos anseios, das lutas e das reivindicações dos estratos sociais menos favorecidos – as chamadas minorias culturais. Assim, dentre inúmeros espaços de ficção e de recriação social do meio popular, a música, mais precisamente a ocidental-brasileira – e aqui chamamos a atenção para o espaço simbólico do Nordeste, recorte territorial de nossa discussão enquanto recriação simbólico-cultural – também contempla um espaço privilegiado de depositária de experiências do sujeito humano, sobretudo pela ótica cultural fomentada no pós-1960. A “literatura musical”, sinalizada por Piva (1990), nesse parâmetro de representação sociocultural, se aproxima da “literatura de cordel” nordestina, por analogia terminológica. Nesse sentido, as considerações seguintes de Silva e Silva (2007, p. 138), a respeito da relação do cordel com as minorias culturais, são igualmente válidas e aplicáveis ao texto musical. Sobre a escrita cordelística e o sujeito desfavorecido socialmente afirmam: “Essa arte termina sendo também para esse sujeito uma espécie de grito frente às agruras materiais pelas quais passa. O objeto que ele produz corresponde à experiência de vida dos que com ele comungam do mesmo espaço sociocultural”.<sup>12</sup>

Entretanto, esta integração da música com outros domínios nem sempre foi avaliada de forma positiva por musicólogos diversos. Os que resistem à “comunhão de bens” argumentam que a composição musical perdeu seu caráter utilitário desde quando se afastou de sua matriz primeira, passando, a partir de sua representação gráfica no papel, a ser ouvida, lida e interpretada, conforme observa Moraes (1986). A música que até então aproveitou apenas a parte acústica da linguagem verbal vê-se, em partitura, associada integralmente. Santaella (2001) registra ainda que parece haver uma dependência das artes em relação ao crivo verbal, ou seja, os sistemas semióticos não podem desvincular-se da interpretação verbal, daí todas, principalmente no espaço ocidental, existirem para “morrerem” no gráfico.

---

<sup>11</sup> Mucho de la lucha de las mujeres fue apropiada por las artes, siendo objeto de representación en varios vehículos o manifestaciones artísticas, fueron ellas de consumo, erudita o popular. Como ejemplo, tenemos las telenovelas que son alimentadas por páginas da historia del país y de la ficción o de las luchas particulares y/o internas, como a de las mujeres.

<sup>12</sup> “Esse arte termina siendo también para ese sujeto una especie de grito frente a las agruras materiales por las cuales pasa. El objeto que él produce corresponde a la experiencia de vida del que con él comungam del mismo espacio sociocultural”.

Sob esta convenção ocidental, a canção é incitada a migrar de uma tradição essencialmente oral para uma tradição escrita (MAMMI, 2001).

Oliveira (2002) fala que a influência do verbal contribuiu para a emergência da “música verbal”, entendida como um fenômeno literário, em poesia ou em prosa, de composições musicais reais ou fictícias representadas em sua textura. A música, sob a tutela do texto, no pensar de Piva (1990), exerce um papel passível de interpretação, já que também passa a ser vista como um veículo programado sob convenções socioculturais. Uma das propriedades mais importantes da “música verbal” é a recepção de inúmeros parâmetros da linguagem verbal em sua estrutura. Uma destes é o caráter narrativo que a matriz verbal empresta à sonora. Segundo Piva (1990), a marca da narratividade coloca a literatura e a música como expressões artísticas que podem tentar a representação de séries de eventos e ações em decurso, ao lado também da dança e do teatro. O consórcio lítero-musical é, de fato, tão profícuo que sozinha, a música não teria elementos suficientes para conduzir a narrativa. Na esteira desse pensamento, Tatit (1996) observa que tanto a canção erudita, quanto a popular, possui potenciais para a narratividade, sobretudo por causa dos trilhamentos verbais.

Atrelada à escrita narrativa, a música também passa a ser uma operadora simbólica de mimese, na medida em que gera, mimeticamente, mundos simbólicos a partir de recortes e de seleções do mundo empírico/real. Nesse sentido, o mundo expresso verbalmente na música passa pela cultura, uma vez que o processo de recriação parte de mundos já dados e interpretados por códigos culturais, conforme Gebauer e Wulf (2004). Nesse aspecto mimético, a aproximação com a literatura se torna mais verificável e fundida. Esta influência é de ordem tal que os trabalhos musicais veiculados em cd, por exemplo, vêm conjugados a encartes/álbuns contendo as letras das composições. Esta versão escrita sustenta, portanto, a nomenclatura “literatura musical”, registrada por Piva (1990). Assim, o código literário e o musical se associam, de acordo com Silva (2004), porque ambas as artes trabalham com o texto escrito, com a narração e com a representação.

Nessa perspectiva de trabalho com a competência escrita, é importante ressaltar que este fator contribuiu decisivamente, nesse estágio intercultural que ora vivenciamos, para o alargamento das relações da literatura, da música, bem como de outros sistemas afins, com outros discursos de várias áreas do conhecimento, como, por exemplo, o diálogo com a Sociologia, com a Antropologia, com a Psicologia e com outras ciências humanas. Isto, portanto, é uma questão relevante, sobretudo se pensarmos que, para os formalistas, a obra literária não deveria ser entendida como reflexão sobre a realidade social, conforme assinala



Eagleton (2003). A esse sentido, Moisés (1996) afirma que a literatura, na medida em que é vista como representação da realidade, detém visões de mundo, ideologias que alimentam o imaginário individual e coletivo. Além dessa natureza da literatura, o contexto musical também se aproxima dessa perspectiva.

Caldas (2000), ao refletir sobre a gênese da MPB (música popular brasileira), afirma que a música sempre cumpriu uma função sociológica, como forma de conhecer melhor o Brasil por meio de mais uma mídia que é o conjunto texto-melodia. O estudioso exemplifica este fato com a própria atuação da Bossa Nova, que já nasceu cindida em dois grupos: o dos “conservadores”, cujo conteúdo das letras não representava qualquer compromisso político, tratando de temas ligados à natureza e ao amor e o dos “engajados”, constituído de universitários-artistas, poetas, dentre outros, que representavam, em suas letras, situações/narrativas de cunho político-social numa ação conscientizadora.

Estes “engajados”, segundo relata os estudiosos, ligados aos CPC’s – Centros Populares de Cultura, criado pela UNE, discordavam do discurso apenas sentimentalista da Bossa Nova, quando o país estava mergulhado numa intensa militância política. Do que mais precisava era a união de mídias para fortalecer as estratégias, e a música se apresentava como um meio importante para somar força no estabelecimento de idéias, sobretudo pela sua estrutura híbrida de relacionar a influência do texto escrito, fundamental para gravação e difusão de pensamentos, bem como da melodia que contribuía com um toque emotivo e homogenizador, dado seus aspectos sonoros. E era justamente por esse potencial que o grupo de tendência político-social acreditava que a música de então deveria ser conduzida, já que ela, além de manifestação cultural lúdica, de entretenimento, deveria ser também arte conscientizadora e revolucionária, capaz de ajudar as massas a refletirem criticamente a situação vivida. Um outro argumento, por vezes repetido, era o de que outros sistemas artísticos, como a literatura, o cinema e o teatro, por exemplo, já trabalhavam com esta perspectiva de “melhor servir ao povo” (CALDAS, 2000, p. 50). Barbero (1998, p. 238), ao comentar a representação popular pela música brasileira, afirma que:

[...] Talvez em nenhum outro país da América Latina como o Brasil a música tenha permitido expressar de modo tão forte a conexão secreta que liga o ethos integrador com o *pathos*, o universo do sentir. E que a torna, portanto, especialmente apta para usos populistas.

Na seqüência da Bossa Nova, num momento em que a política do país estava regida pelo autoritarismo dos governos militares, as letras de músicas com função social vêm à tona dessa vez de forma mais intensificada e refletem o auge do movimento musical mais

importante do país: o Tropicalismo. Os textos, cujas composições traziam forte teor de denúncia social, fundiam a paródia e o talento, trabalhados a partir do binômio estética/política. Nesse momento, a conexão música-literatura, via textos de estética e de representação, foi bastante evidente, sobretudo pelas aproximações entre a tônica de denúncia expressa pela música e aquilo que Oswald de Andrade já havia feito no Manifesto Pau-Brasil. As melhores referências da estética Tropicalista são, sem dúvida, as letras de *É proibido proibir* e de *Tropicália*, de Caetano Veloso. Esta última demarca a fase de decadência do movimento Tropical e sinaliza para o regresso do grupo da Música Verde-Amarela, que revestiu suas letras de representações ufanistas, a exemplo de *Você também é responsável* e *Eu te amo, meu Brasil*.

A primeira exaltava as qualidades do Mobral – Movimento Brasileiro de Alfabetização – e incentivava sua execução num “mutirão” popular pela alfabetização. Já a segunda composição traduzia em sua letra a ideologia do nacionalismo ufanista. O refrão “Eu te amo, meu Brasil, eu te amo / ninguém segura a juventude do Brasil” inspirou slogans de motivação cívica, dentre eles “Ninguém segura este país”, além dos livros de Educação Moral e Cívica, disciplina obrigatória da grade curricular da época e foram instrumentos de análise e de discussão em sala de aula. Percebe-se, nesse breve recorte historiográfico da MPB, o quanto de presença social (estético-político-literária) a música brasileira manifestou e ainda o faz, como pode ser notado principalmente pela lógica cultural contemporânea de circulação artística, em que inúmeras produções, especialmente as oriundas do meio popular, emergem no grande e multi cenário de recepção e de divulgação da arte. É inegável, portanto, a influência que a versão verbal-escrita das canções teve no percurso de atuação no Brasil. Em tempo, isso serviu de base para os estudos e as atenções que as letras de músicas têm recebido, seja pela crítica especializada, seja por pesquisas ainda iminentes nas academias e escolas, enfim.

Alcântara (1995, p. 23) também reforça este viés interdiscursivo da música com outros saberes quando registra que as letras de músicas, eruditas ou populares, que vêm ganhando notoriedade nos meios acadêmicos e similares, têm recebido enfoques lingüísticos, históricos, literários e sociológicos. O estudioso ainda ressalta que diversos livros que historicam a música popular brasileira estudam-na como elemento constante de aspectos de antropologia, biografia, memória e outros e justifica que “Isso ocorre porque a música é uma forma de comunicação que possibilita ao homem participar da sociedade em que está integrado. Assim pode ser estudada sob diversos ângulos”. Em decorrência desses trilhamentos da música pela

representação gráfica, Oliveira (2002) discute em seu estudo a relação literatura e música com a possibilidade de análise, no texto musical, de abordagens originalmente destinadas ao texto literário, como, por exemplo, a aplicação da crítica (pós)estruturalista, feminista e cultural.

Minha leitura é orientada pelo que denomino melopoética cultural: aquela que, partindo das considerações músico-literárias exigidas por certos textos, tem sempre em vista a proposta de Said [1978], associando conceitos musicais com elementos literários e socioculturais (OLIVEIRA, 2002, p. 16).

Esta proposta de uma “melopoética cultural” aplicada ao texto musical interessa, com crescente atenção, à análise cultural que tem a crítica de gênero como baliza de estudos. Assim, estudar as representações de gênero e de sexualidades nas letras de canções tem sido uma prática também alimentada pelos fóruns de discussão de gênero, sobretudo pelo potencial representativo que o texto musical possui, já que é produzido a partir de um imaginário pré-construído (empírico/real). A “realidade”, mimetizada no contexto musical, traz, assim como a representação literária, um mundo paralelo carregado de ideologias relacionadas à experiência empírica, da qual é ponto de partida. A concretude desse fato se dá principalmente quando se aceita que os textos são condicionados pela história, pela sociedade, de acordo com modelos eleitos, conforme pensa Oliveira (2002). Daí esta mesma assinalar que o “leitor” da obra musical possui comportamentos diversificados diante de uma produção musical, desde o simples ouvinte até às várias formas de intérpretes, entre elas, a de interpretante da realidade cantada em texto. “A interpretação dessas canções faz lembrar que, por meio da representação musical a cultura penetra na música, e esta, na cultura, como sentido, discurso e até ação (OLIVEIRA, 2002, p. 149)”.

Esta incursão da música pela crítica cultural, sobretudo pelas relações de gênero, tem motivado a abertura de espaços significativos para a abordagem da letra de música, atividade que vem acontecendo quase que de modo paralelo na academia e nas práticas escolares, conforme pensa Ribeiro Neto (2007, p. 469):

A música popular brasileira há muito deixou de ser assunto de mesa de bar e de terreiros de escola de samba pra entrar pra escola. Se samba não se aprende na escola, como avisa Noel Rosa, na escola pode-se sim estudar música popular. Mesmo que a discussão comece com a interminável questão se letra de música é poesia, e se poesia musicada vira canção, o importante é que a música popular, com seu vasto repertório e depositário cultural, está adentrando os estreitos e, muitas vezes conservador, caminho das escolas e universidades.

A discussão sobre a possibilidade da música popular conquistar o status de poesia/texto literário deve-se principalmente às comunhões ininterruptas que o texto musical vem

intensificando com o literário, e vice-versa. Alcântara (1995) registra, em seu estudo, que, embora a resistência e o conservadorismo ainda imperem quando do trato crítico das letras de música popular pelos ambientes acadêmico e escolar, é inegável que as atenções no sentido de uma importância literária da MPB vêm sendo fomentadas sob a alegação cultural da quebra e da revisão de barreiras separatistas entre os próprios textos rotulados de “marginal” (FERRÉZ, 2005; OLIVEIRA, 2003), ou mesmo de “literatura menor” (CALADO, 2000), “subliteratura” (GUARDIANO, 1979), “paraliteratura” (BORA, 2001), entre outras acepções que minimizam textos produzidos por estratos sociais menos favorecidos. Eco (1990), nesse sentido, propõe que seja ignorada qualquer concepção de música como produto menor e alienante, para que, assim, haja o reconhecimento de seu *status* cultural. Daí que um fator bastante influente chegar a esse ponto é o comportamento híbrido presente na MPB, em que letra de música e poesia se relacionam, conforme pensa Carvalho (2007).

Bosi (1994), entretanto, nos fornece uma oportuna observação sobre a justificativa de rotular determinado texto de inferior, de acordo com fatores sócio-econômicos, nesta via contemporânea. Ele argumenta que, na sociedade capitalista, não há nenhuma obra que, publicada sob as regras e as rédeas da indústria cultural (ver idéia também em Coelho (1986), se possa dizer inteiramente marginal. Garcia Canclini (2003), no seu *Culturas híbridas*, por exemplo, assinala que o que se chama de arte e de sua produção não deve ser apenas aquilo que culmina em grandes obras, uma vez que essas relações são construídas assimetricamente. Em tempo, as regras da arte contemporânea possibilitam que a literatura popular (a de cordel, a matuta e a musical) transite por todos os espaços da cultura artístico-literária, pensamento também discutido em Nóbrega (2004).

No sentido de conceder privilégios para manifestações culturais rotuladas de inferior, Oliveira (2003) afirma que, na medida em que a letra de música se sofisticada, os limites entre alta e baixa cultura, bem como distinções entre cultura erudita e cultura popular, vão se desfazendo, fato que conduz o texto musical a ser elevado a um plano esteticamente superior e, então, ser tomado como modalidade de poesia. A propósito disso o poeta-músico Augusto de Campos ratifica esta idéia afirmando que a letra de música, seja por questões estilísticas, provenientes do contato com os códigos literários, seja pela interpretação cultural que proporciona ao ouvinte/estudioso, tem sido valorizada pela crítica ortodoxa. Nessa perspectiva, é justamente pelo veia do literário que a letra de música consegue privilégio e atenção. Para Kleiman (2005), quando a literatura é parcimoniosa com gêneros importantes na

tessitura sociocultural brasileira, como no caso do gênero canção, então este conquista ocupação legítima e necessária para o analista da cultura.

É por isso que dois fatos, em princípio determinantes, concorrem para que a composição musical seja tomada como objeto de estudo: a própria sinalização de reconhecimento, por parte do sistema literário, de que a canção possui valores dignos de nota e de apreciação. Um outro fator, atrelado a este, é o caso do próprio gênero canção articular linguagem verbal com musical. Isso significa que quando o texto musical “toca” no verbal, de imediato isso caracteriza um “terreno fértil” para que a música seja vista como “ação social”, conforme Costa (2005) e Marcuschi (2005) e, assim, comungue da prerrogativa de ligação da literatura com a sociedade, como argumenta Candido (2000). Costa (2005, p. 112) complementa afirmando que “por isso ela [canção] se dispõe a ser objeto de estudo e de análise das disciplinas que privilegiam a matéria escrita, especialmente a literatura”.

Entretanto, há ainda muitas vozes dissonantes que destoam do consórcio lítero-musical, ou mesmo que o aceitam em determinadas parciais. Os argumentos mais ouvidos giram em torno da concepção, em determinadas análises e estudos, da letra separada da melodia/canto. Há argumentos também que demonstram haver inviabilidade do diálogo da literatura com a música, e vice-versa, uma vez que ambas possuem matrizes lingüísticas distintas: a escrita para aquela e a sonora para esta. Calvani (1998), ao abordar letras de canções populares, com relações literárias e teológicas, como objeto de estudo, registra o quanto de cautela deve ser levado em consideração já que, em princípio, a canção é diferente de um poema, e seu texto é integrado a uma composição musical, o que implica que juízos de valor interpretativo devem ser baseados na audição porque o sonoro constitui a matriz primeira.

Não obstante, o autor assume, na introdução de seu trabalho, que, mesmo ciente da relação intrínseca entre o que ele chama de “intimidade essencial de letra e música”, irá privilegiar a letra, sem descuidar do ritmo e da harmonia que a sustentam. Em tempo, passando em revista o trabalho do estudioso, que versa sobre a relação entre o texto musical e o teológico, percebemos que ele traça suas análises apenas a partir do texto escrito, sem referências analíticas a questões de musicalidade. Este mesmo procedimento também pode ser verificado em trabalho de Alcântara (1995). Ainda em seu texto de observação, Calvani (1998) reitera o valor que as letras de música vêm recebendo:

Muitos estudiosos da literatura e da cultura brasileira têm reconhecido imenso valor poético e literário nas letras de canções populares, evidenciado pela inserção definitiva de alguns compositores no mundo acadêmico em pé de igualdade com escritores do passado (CALVANI, 1998, p. 20).

Para o autor é inegável a abertura que o mundo das letras e da cultura vem oferecendo à poesia veiculada nas canções populares. Ele cita, para isso, a produção artística de Chico Buarque de Holanda, que inspirou diversos trabalhos acadêmicos.

Já para o crítico Charles Perrone (1988), em seu estudo *Letras e letra da MPB*, a análise do texto musical só deve ser realizada se for integrada, ou seja, contemplando letra e canto. Isso porque o próprio conceito grego de *mousiké* engloba melodia e verso como unidade. Ele argumenta que se um texto é criado com a finalidade de ser cantado, e não para ser lido, então só deve ser estudado e analisado na forma dentro da qual foi concebido. Ainda reitera que as letras das canções são destinadas à transmissão oral num contexto musical. Isso implica, segundo ele, que letra e melodia se misturam numa dinâmica de significados verbais, modelos sonoros, efeitos lingüísticos e ritmos. Sua reflexão conclui que um texto musical, separado de sua música, quando em processo de avaliação, corre riscos de ser incompleto e insuficiente, uma vez que a letra, em inúmeros momentos, é condicionada pela melodia. Assim, os inúmeros códigos que a matriz musical possui, como entoação, rimas, pausas, prolongamentos, dentre outros, dificilmente seriam percebidos e valorizados apenas na apresentação gráfica.

Semelhante pensamento passa pelo de Tatit (1994, p. 237), quando adverte que:

A letra da canção, como se sabe, pertence a uma esfera de valores muito particular, altamente comprometida com a melodia e todo o aparato musical circundante, de tal modo que sua avaliação à luz de critérios unicamente poéticos redunde, quase sempre, em julgamento desastroso. A fixação da sonoridade na canção é um problema musical.

Ainda na direção desse pensamento, temos Lima Júnior (1996) que também reclama análises centradas unicamente na letra. Ele argumenta que, mesmo a letra de música possuindo importância peculiar, é lamentável desconsiderar as funções estritamente musicais, uma vez que a disposição do texto literário está condicionada à frase melódica ou rítmica.

Destaque também para Costa (2005) que, ao registrar que a canção não é nem exclusivamente texto verbal, nem exclusivamente peça melódica, mas um conjugado das duas materialidades, também adverte para o fato da restrição recair numa “visão abstrata da realidade da canção”. Ele coloca que ambas as artes lançam mão de códigos da outra, logo, o conjunto deve ser observado. O estudioso reconhece que a canção possui uma dimensão escrita inquestionável, ainda que não necessária, destacando o quanto o Tropicalismo e os procedimentos concretistas afirmaram esta competência verbal, entretanto, alerta para o fato da “comunidade discursiva da literatura” atrair a música para seu campo gravitacional apenas

por conta da interface escrita, repelindo, assim, o não-escrito. Esta postura, diz ele, caracteriza uma “anexação excludente” do discurso lítero-musical.

Por estas manifestações destoantes do inter-trânsito livre entre a literatura e a música, é preciso atentar para o fato, que aqui estamos considerando, que, embora o sistema musical seja composto por uma matriz sonora, em termos de Ocidente, ela tende a “ganhar” mais uma materialidade, que é a “dimensão escrita”, segundo Costa (2005). Inclusive, como vimos, inúmeros estudiosos e críticos da música defendem-na, enquanto linguagem, tomando como parâmetro sua estrutura “vazada” em textura verbal, como bem argumentou Oliveira (2003) e outros. Nesse sentido, na medida em que fazemos um recorte na escrita que complementa a música não vemos prejuízo semântico, uma vez que o texto verbal possui as competências de ser lido, recitado ou mesmo cantado. Isso significa que, no mínimo, há três possibilidades de apreciação e interpretação. Quando tomamos, dessa tripla competência da canção, apenas a função de “leitura”, o fazemos enquanto escrita de representação sociocultural de sujeitos, como também já foi demonstrada sua capacidade de filtro cultural. Reiteramos ainda que esta postura de análise não tem por objetivo, central ou periférico, afirmar qualquer intenção de autonomia do texto verbal em relação à competência sonora. Assim, entendemos que analisar o texto musical, metonimicamente, enriquece ainda mais sua potencialidade, enquanto sistema não apenas sonoro, mas também verbal.

Daí ser importante salientar que esta discussão não pretende fazer qualquer apologia à valoração da música somente se unida à literatura ou vice-versa. A questão que não se pode perder de vista é que ambos vinham sendo desvalorizados em seus espaços de atuação, sobretudo pelo isolamento existente entre eles. Em estudo recente sobre a condição da música e da poesia nos PCN e livros didáticos de português, Costa (2005) confirma que há resistência, por parte destes mecanismos curriculares, em trabalhar estas artes consorciadas, ou seja, prevalece ainda a abordagem separatista. A música popular, devido à própria tradição que lhe conferiu posição marginalizada, e a poesia clássica que já vinha se mostrando saturada por tanta abordagem estética, estilística.

A tão propalada “crise da poesia” sinaliza bem o quanto os procedimentos tradicionais de análise necessitavam de novos direcionamentos. A lógica da “força poética”, apontada por Bloom (1995), limitada apenas aos trâmites literários, como forma de ingresso no já inoperante cânone, não estava mais favorecendo a literatura clássica em posição privilegiada. A proposta de fusão com sistemas afins foi a iminente solução de sobrevivência para uma idéia de cultura híbrida. Foi a partir desse crivo cultural, portanto, que tanto a música quanto a

poesia ganharam fôlego desde que garantissem abertura com códigos afins, independente se estes estavam confinados em locais “inferiores”. Sob esta “lei de sobrevivência”, na contemporaneidade, a literatura e outras artes têm realizado transações benéficas a cada sistema artístico.

Considerando esse horizonte, por analogia, inúmeros formas/gêneros textuais recebem novas roupagens e funções dentro de uma cadeia híbrida. A estrutura “poemúsica”, apresentada por Oliveira (2003), por exemplo, caracteriza uma resultante do consórcio lítero-musical, uma vez que letras de música também exalam poesia, imaginação, como pensa Costa (2005), e representação sociocultural. Decorre dessa abordagem que, esta discussão, ao tomar a música como objeto de estudo, segundo perspectiva trabalhada por Calvani (1998), a entende como “revelação audível” em relação à literatura: revelação visual. Assim, estamos considerando-a como um lugar hermenêutico de reflexão e de saber sociológico, antropológico e literário e, nesse sentido, concordando com Silva e Silva (2007, p. 141) quando entendem que:

[...] manifestações da cultura popular podem ser espécie de termômetros de questões de natureza cultural e psíquica, uma vez que sofrem a interferência direta da visão de mundo do autor, que é continuamente influenciado pelas condições de produção, de mercado, de público e de outros fatores que concorrem para que as representações sociais sejam possíveis no campo das artes.<sup>13</sup>

É claro que, ao elegermos a tendência musical de representar estruturas socioculturais, não estamos, com isso, encerrando, ou mesmo limitando, o potencial dessa arte a funções meramente representativas, ou seja, não se quer privilegiar determinada função em detrimento de outra, a ponto de negar a presença de características de natureza artística/estética na produção musical; antes, é importante e necessário, para esta discussão, constatar o aspecto sociocultural que tal manifestação carrega, sobretudo pelo fato de a própria arte em si estar inserida em tal contexto. Portanto, pensar a música, principalmente a de produção e circulação popular, significa tornar “(...) evidente o quanto uma produção artística popular é importante para o conhecimento do meio cultural em que é produzido” (SILVA; SILVA, 2007, p. 141)<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> “[...] manifestaciones de la cultura popular pueden ser especie de termómetros de cuestiones de naturaleza cultural y psíquica, a vez que sufren la interferencia directa de la visión de mundo del autor, que es continuamente influenciado por las condiciones de producción, de mercado, de público y de otros factores que concurren para que las representaciones sociales sean posibles en el campo de las artes”.

<sup>14</sup> “[...] evidente cuanto una producción artística popular es importante para el conocimiento del medio cultural en que es producido”.



### 2.3. De “literatura musical” à “literatura de forró” – gêneros textuais em trânsito

Nesse entendimento, a realização artístico-simbólica do gênero musical forró constitui, ao lado da literatura de cordel, um exemplo pertinente de produção cultural<sup>15</sup> ligado, inicialmente, a uma região – o Nordeste – e contemplativo de toda uma conjuntura sociocultural que o alimenta com discursos e imagens provenientes do espaço empírico, em que habitam os sujeitos atravessados por relações sócio-ideológicas.

Nesse sentido, pelo caráter ideológico dessa composição – aqui considerada um gênero também textual, uma vez que, metonimicamente, sua estrutura é composta por uma realização verbal (suas letras de composição), estamos cunhando a expressão “literatura de forró”, pensando como eixo teórico as relações entre a literatura e a música, principalmente no que toca em suas intersecções: (1) a apresentação escrita; (2) o poder de representação de discursos e/ou imagens<sup>16</sup> em planos ficcionais e (3) a composição, em seus textos, através do uso de recursos lingüístico-literários, próprios da linguagem conotativa, como a ambigüidade, polissemia e teor subjetivos que podem aparecer “revestidos” de rearranjos da língua por meio de metáforas, aliteraões, sinestésias, entre outras. Acerca disso, Costa (2005) afirma que a música popular tem ganhado espaço significativo na mídia, tendo alcançado certo “status poético” por exalar em suas letras poesia e imaginação.

Dessa maneira, dado o nível acentuado de paralelismo textual, presente em ambos os construtos artísticos, parece ser pertinente pensarmos uma nomenclatura que identifique este mutualismo existente entre os textos “músico-literários” (OLIVEIRA, 2002), que são inúmeros. No caso específico dessa discussão, a parte musical que serve de recorte para a construção terminológica já sinalizada é o gênero forró. Já para a parte literária, além das características destacadas, Oliveira (2002, p. 75) registra o traço comum da narrativa: “[...] A análise estrutural da obra musical, semelhante à literária, combina-se com a apreciação do texto musical com uma forma de narrativa”. Por esse entendimento, o texto lítero-musical pode ser tomado, paralelamente, como um conto, ou seja, uma micro-narrativa, construída em termos sócio-miméticos.

Assim, dada sua narratividade escrita e poder de representação, a expressão “literatura de forró” é uma alusão a uma outra expressão nordestina: “literatura de cordel”, em que se

<sup>15</sup> Importante ressaltar que o forró, especificamente, está classificado numa produção cultural de massa, diferentemente, do cordel que, segundo a crítica, o classifica como produção popular (Vide SILVA (2007; STRINATI, 1999; CALDAS, 2000).

<sup>16</sup> Importante ressaltar que, quando registramos “imagens”, nesse momento, estamos considerando sua produção subjetivo-abstrata a partir da representação verbal.

pretende uma mesma equivalência semântica em torno do termo “literatura” usado nos dois casos, uma vez que as canções analisadas são tomadas enquanto texto escrito, portanto mais próximo do que a crítica rotula de “literatura marginal”. Rocha (2003) assinala que o cordel constitui um importante parâmetro para que outras práticas textuais sejam pensadas, desde que contenham os pontos principais de contato com a lógica da literatura: função sócio-mimética e expressão pela palavra. Nessa perspectiva, é importante destacar que a lógica de atuação da referida expressão-gênero também se assemelha a uma outra manifestação músico-literária: a literatura trovadoresca, que associava, a contento, a música e a literatura numa só “textura”. Nesse sentido, a literatura de forró possui certo grau de parentesco com esta prática trovadoresca<sup>17</sup>. Isso demonstra o quanto o resgate de experiências culturais, para fins de diálogo, tem sido uma tônica nesta lógica contemporânea de textos em trânsito.

Salientamos que a justificativa de uso dessa expressão possui ainda consistência “embrionária”, por ter sido inspirada nesse momento de discussão. Entretanto, seu contexto de uso não está isolado, já que possui paralelo semântico com outras terminologias usadas, por exemplo, por Piva (1990): “escrita musical” (p. 14) e “literatura musical” (p. 49). Nesse sentido, o termo “literatura” é aqui empregado a partir de dois conceitos basilares de formação através dos tempos: primeiramente, refere-se a todo conjunto de realização escrita (pensemos no “repouso” escrito que as artes literária e musical possuem. Naquela, como mídia primária, e nesta, como mídia secundária, conforme Oliveira (2002)). Numa segunda acepção da palavra, destacamos a própria questão estética, isso considerando que a própria crítica cultural contemporânea tem reconhecido efeitos estéticos em letras de músicas (vide CALVANI, 1998 e ALCÂNTARA 1995), já que a poesia acontece em textos de música através de encadeamentos verbais.

### **2.3.1. O forró como um “gênero textual literário”**

Em seus estudos, Piva (1990) demonstra inúmeras aproximações entre os códigos músico-literários, sendo que a mais correspondente, com a expressão aqui discutida, é a que ele afirma que a notação musical teve inspiração na literatura. Assim, o ato de dar forma escrita a um conjunto de sons contribui, de acordo com seu pensamento, para que a “textura” sonora passasse também a ter competência para periodizar, frasear e pontuar situações via lógica de representação sociocultural. Assim, a “literatura de forró” caracteriza um sinal de

---

<sup>17</sup> Claro que sob outras condições de produção, circulação e performances. Esta relação entre literatura trovadoresca e literatura de forró será desenvolvida nos capítulos de análise.

homologia existente entre o discurso lítero-musical, conforme assinala Oliveira (2002). Esta estudiosa propõe, em consonância com a idéia derrideana de “texto infinito”, uma perspectiva textual para além da melopoética cultural, isso significa que o forró pode ser concebido como um texto “músico-literário”, ou, numa permuta terminológica, como “literatura” – um “(para)-gênero”, não importando, em princípio, sua posição sócio-ideológica e que tem sua constituição a partir das parciais da própria música e da literatura, propriamente dita.

Nesta perspectiva de apreciação do texto lítero-musical, a idéia de considerá-lo um gênero literário, além de contemplar um efeito didático, representa a própria abertura e flexibilização que inúmeros estudiosos da lingüística e da literatura têm percebido na concepção de gênero textual a partir, principalmente, da emergência de recursos do meio tecnológico, que vêm interferindo nas bases de construção e de formação dos gêneros, dinamizando-os. Antes de adentrar esta questão, é preciso revisar a noção inicial desta categoria que remonta às tradições clássicas, principalmente, através de Platão e Aristóteles.

Nesse sentido, segundo informações trazidas por Soares (1999), nesses dois filósofos há a referência primeira a gêneros literários, em que a comédia e a tragédia constituam-se por processos miméticos. A noção de gêneros, para eles, caracterizava-se como uma forma fixa, tomando, por vezes, feições normativas, a partir de regras inflexíveis. Estes postulados teóricos, acerca do gênero como perspectiva imutável, perdurou até o período da renascença, século XVI. Já a partir do século XVIII, esta categoria começa a receber parâmetros de historicidade e a conseqüente variabilidade estrutural. A liberdade de criação que, gradativamente, ia ganhando força, deu-se, basicamente, pela interferência de práticas híbridas que inspiraram novas relações textuais, a exemplo de textos híbridos produzidos por escritores do Romantismo português, como “crônica-poema”, “tragicomédia” ou “romances líricos”.

Dessa maneira, para inúmeros críticos, conforme observa Soares (1999), a necessidade de diferenciação e de evolução dos gêneros literários é uma questão urgente, já que eles são historicamente determinados por fatores como raça ou herança, condições geográficas, sociais e individuais. Desde então, a perspectiva de gênero, também na moderna teoria literária do século XX, tem sido caracterizada como um fenômeno dinâmico e em incessante mudança, uma vez que a própria literatura vivencia uma constante função histórica, possuindo, portanto, uma natureza universal “[...] Assim, os gêneros apresentariam mudanças em sintonia com o sistema da literatura, com a conjuntura social e com os valores de cada cultura” (SOARES, 1999, p. 18).

No tocante à área de atuação dos gêneros, sua amplitude não se limita apenas às realizações literárias. Ela está presente também em outras “texturas”. Marcuschi (2005) registra que a categoria “gênero” sempre esteve, na tradição ocidental, especialmente ligada aos gêneros literários; entretanto nas concepções contemporâneas, o termo perpassa vários discursos, falado ou escrito; e “[...] É assim que se usa a noção de gênero em Etnografia, Sociologia, Antropologia, Folclore, Retórica e, evidentemente, na Lingüística” (p. 30).

Conforme pensamento desse estudioso, a idéia de gênero, além dos literários, possui, de igual modo como na literatura, a característica de fenômeno histórico e sociocultural, vulnerável e suscetível, portanto, às determinações sociais, não se caracterizando como instrumentos estanques e enrijecidos. “São eventos textuais maleáveis e dinâmicos” (MARCUSCHI, 2005, p. 19). Ele afirma ainda que os gêneros não são criados por inovação absoluta, mas tomam como ponto de partida os já existentes, seguindo a perspectiva de Bakhtin (1997) de “transmutação” e assimilação de um gênero por outro, gerando novos. Além disso, os gêneros não se definem por aspectos formais, mas por aspectos sócio-comunicativos e funcionais.

A respeito da construção de novos gêneros, principalmente na contemporaneidade, Marcuschi (2005) ainda registra que devido a emergência e consolidação da chamada “cultura eletrônica” esse processo tem sido impulsionado. Ele ressalta que uma marca principal a ser destacada nesses novos gêneros é o caráter híbrido e intertextual que tais categorias trazem em seus construtos. Acerca disso, Costa (2005) coloca que o caráter intertextual dos gêneros se deve ao “primado do interdiscurso” que determina que a identidade de um gênero só pode ser compreendida quando é pensada a relação desde com outro.

Justamente, nesse entendimento, esta discussão insere a lógica da expressão-gênero “literatura de forró”, já que esta contempla um caráter intersemiótico responsável por conjugar as linguagens da literatura e da música. Ele registra ainda que o gênero canção possui uma tripla competência: musical, verbal e lítero-musical, “[...] sendo esta última a capacidade de articular as duas linguagens” (p. 107). Nessa fala, encontramos mais um embasamento para validar a referida expressão em tramitação teórica.

Similar busca pelo status de gênero é verificado no “rap” – filho do Hip Hop – abreviação de *rhythm and poetry* (ritmo e poesia), que é uma realização textual também híbrida, já que sua estrutura condensa múltiplas linguagens como a música (o rap), a dança (o break) e uma expressão plástico-visual (o grafite), conforme descrição de Rocha (2003). Para esta estudiosa, o ato de “desnudar” o rap da prática social e analisá-lo a partir do ponto de

vista estético, considerando como um tipo de literatura ainda é um processo novo e problemático, devido a resistências socioculturais.

Enquanto há quem mantenha posturas tradicionais sobre os cruzamentos lingüísticos, outros estudiosos, a exemplo de Amorim (2003), apreciam a questão a partir de outros olhares. Para esta pesquisadora das incursões da música por outros códigos artísticos, a MPB não é estática e possui o mesmo potencial de mobilidade que a erudita.

[...] além da importância comunicacional, é indiscutível a literária. Estão em jogo valores estético, pedagógico, lingüístico, sociológico, histórico, psicológico e filosófico, que não podem ser absolutamente desprezados, embora os compêndios continuem com o mesmo erro ao considerá-la de pouca ou nenhuma importância. (p. 99).

Logo, é preciso uma revisão de valores e de conceitos quando do trato de muitos estudiosos com relação às incessantes conjugações intersectivas entre os discursos artísticos. Dessa maneira, insistir na lógica de “pureza” dos códigos artísticos, ou mesmo na idéia de entendê-los através de parâmetros maniqueístas, a exemplo de “arte maior/menor”, “erudita/popular”, constituem atitudes contrárias aos rumos que o pensamento cultural contemporâneo tem traçado e seguido. A lógica da “arte em trânsito”, discutida por Anjos (2005), é imperativa, nesse momento de trocas simbólicas e de hibridizações de estruturas, funcionando até como condição de sobrevivência do objeto artístico, no sentido de sua propagação por outros espaços.

#### **2.4. Música, literatura e Nordeste – espaços de resistências.**

Quando se toma o objeto Nordeste como tema de um trabalho, seja acadêmico, seja artístico, este não é um objeto neutro. Ele já traz em si imagens e enunciados que foram fruto de várias estratégias de poder que se cruzaram; de várias convenções que estão dadas, de uma ordenação consagrada historicamente. São configurações possíveis dentro daquele universo; são tipos e estereótipos construídos como essenciais.

Albuquerque Júnior

Para o contexto de discussão acerca do intercruzamento de práticas artísticas, oriundas dos meios popular e erudito, bem como acerca de representações socioculturais na literatura e na música, por exemplo, um espaço cultural, pertinente para observação, é o Nordeste brasileiro, por ser esta uma região que ainda, ao menos em princípio, parece resistir a possíveis alterações no sistema de base patriarcal ou falocêntrica, conforme pensam Silva e Silva (2007). Nessa medida, com este tópico, objetivamos apresentar, à luz de Albuquerque Júnior (2001; 2004), a estética cultural dessa região, em seu contexto de produção.

Esperamos, com esse dado concreto, um fundamento para a principal hipótese dessa discussão que tratará dos modos de representação do sujeito masculino nas letras do gênero musical *forró*. As hipóteses serão desenvolvidas no terceiro capítulo.

A idéia de Nordeste, que foi inventada, articulada e vivenciada é recente. De acordo com Albuquerque Júnior (2001), até meados de 1910, este recorte do território nacional não existia. Seu construto se deu, gradativamente e de forma incondicional, através de uma incisiva ação político-social e ideológico-cultural, “[...] a partir de diferentes discursos que lhe atribuíram determinadas características físicas e que o investiram de inúmeros atributos morais, culturais, simbólicos, sexualizantes”, conforme Albuquerque Júnior (2004, p. 14). Em outras palavras, muitos “arqui-estereótipos” foram inventariados para este lugar, com o intuito sóciopolítico de cristalizar determinadas ideologias que indicavam o nordestino como inferior, quando relacionados a sujeitos de outras regiões do país. Daí que o parâmetro que balizou a construção e disseminação de tais estereótipos, foi o da polarização maniqueísta, em imagens positivas e negativas.

É a partir dessa perspectiva que nasce esta vasta região ensolarada, cheia de vida e de musicalidade. Um espaço sóciopolítico, diferenciado e contrastante, responsável pela existência de tantos problemas e conflitos, segundo descrição do estudioso. Eis, portanto, uma parcela territorial construída sob fortes relações de poder, tanto no âmbito externo, quanto interno. A idéia das regiões, que comandavam economicamente a produção nacional, era incitar o povo nordestino a se colocar sempre no lugar de vítimas, de colonizados e de miseráveis física e espiritualmente. A estratégia utilizada para isso foi a da esterotipização, cuja metodologia se deu a partir da inserção de uma linguagem arrogante, através práticas ininterruptas de reprodução de discursos “clicherizados” a respeito do nordestino. Nessa medida, o discurso de estereotipia nasce de uma caracterização grosseira e indiscriminada de um grupo estranho para um outro grupo, vítima de seu julgamento. Logo, foi pelo olhar do outro que o Nordeste se entendeu e fez entender.

Quando procuramos transferir este parâmetro ideológico, pelo qual o Nordeste se guia, para o plano interno das relações de *gender*, por exemplo, então perceberemos o quanto de *mimetismo* da estrutura externa ocorre nesse âmbito. Ou seja, se no plano externo, esta região está inserida num sistema hierárquico de valor – posição submissa, no caso – nas relações internas, a mesma lógica assimétrica também prevalece. Assim, nas relações entre o masculino e o feminino, por exemplo, aquele possui discurso de ordem em relação a este, isso devido a forte herança patriarcal que “ajudou” a compor a imagem do ser-nordestino. Esta é

apenas uma das áreas em que se pode perceber a “natureza” maniqueísta desse espaço que se rege por binarismos fechados: “forte/fraco”, “ativo/submisso”, “duro/mole”, “rude/sensível”.

#### 2.4.1. A idéia de “regularidade mimética” no Nordeste

O Nordeste nasce onde se encontram poder e linguagem. Albuquerque Júnior

Esse modo de produção bipolarizada que faz o ser-nordestino (vide PENNA, 1992) é mantido por um poderoso discurso de regularidade, via estratégias de repetição. E, nesse sentido, o papel das representações artísticas são imprescindíveis para manutenção e também produção de identidades nordestinas. A esse respeito, Albuquerque Júnior (2004, p. 23) diz o seguinte:

As diversas formas de linguagem, consideradas neste trabalho, como a literatura, o cinema, a música, a pintura, o teatro, a produção acadêmica, o são como ações, práticas inseparáveis de uma instituição. Estas linguagens não apenas representam o real, mas instituem reais. Os discursos não se enunciam, a partir de um espaço objetivamente determinado do exterior, são eles próprios que inscrevem seus espaços, que os produzem e os pressupõem para se legitimarem. (grifo nosso).

Nesse entendimento, o objeto artístico constitui um competente “termômetro” para que o pesquisador da cultura possa avaliar, com significativa precisão, os modos de representação de sujeitos, veiculados nessas mídias, já que o nível *mimético* é bastante aproximado da realidade empírica, a ponto de também ser um instituidor de realidades, o que reforça o caráter regularizador que sustenta ideários e inventários da “biogeografia nordestina”, conforme pensa Albuquerque Júnior (2003).

Tudo isso implica dizer que há um discurso sobre o Nordeste, paralelo ao empírico, que também o (re)constrói e o endereça para outros espaços culturais, via *mimese* de produção. Eis o Nordeste que se vê e se percebe pelo poder da linguagem simbolicamente trabalhada: a arte. Um Nordeste lingüístico que ora representa o empírico e que ora produz novas, mas interligadas, subjetividades. Nesse sentido, experiências artísticas como a literatura, a música, o cordel, entre outras manifestações, são, no dizer de Albuquerque Júnior (2004, p. 30), “máquinas de produção de sentido e de significados”, que funcionam proliferando o real e ultrapassando sua naturalização. Elas agem produzindo uma dada sensibilidade e instaurando “uma dada forma de ver e dizer a realidade”. Logo, a poética de romancistas, de compositores, de teatrólogos, enfim, correlaciona-se, inexoravelmente, com a “poética” da própria realidade que a inspira.

Por esta lógica, há uma tendência a se considerar que as máscaras, forjadas para sustentar a idéia tradicional, em que se construiu o espaço nordestino, são, permanentemente, elaboradas, seja nas páginas da ficção (literatura, cordel), nos textos lítero-musicais (“literatura de forró”), nos palcos (teatro) ou mesmo nos roteiros e imagens (cinema), conforme Azevedo (2007). Nesse sentido, a arte é um influente recurso no processo de materialização da idéia concebida de Nordeste.

Se pensarmos na literatura canônica da região, por exemplo, encontramos nela um “depósito” fiel das idéias-matriz que concorreram para configurar o espaço em questão. A chamada “literatura regionalista” constitui uma importante marca tanto da “biogeografia” viril, como também da representação dos jogos de interesses pelo poder que sempre nortearam as relações sociais nordestinas. Para o crítico Antonio Candido (2000), o discurso regionalista caracteriza uma das primeiras vias de autodefinição da consciência local. Albuquerque Júnior (2004) destaca *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, além de outras referências e autores como José Lins do Rego e José Américo.

A música também pode ser vista como depositária e construtora da visão de Nordeste. Na década de 1940, surge Luiz Gonzaga como o primeiro criador da música nordestina. O contexto cultural de meados do século XX exigia que as composições fossem escritas de modo a divulgar as noções indispensáveis à construção de uma sociedade civilizada, como civismo, fé, trabalho, hierarquias, entre outras. As composições de Gonzaga e subseqüentes, portanto, repetiram esta estrutura de convenção. Dessa maneira, a música de Gonzaga afirmou a identidade regional (tanto para os nordestinos da região, como para aqueles egressos, que deixavam seu “berço” para terras alheias, em busca de alternativas de vida) Ele tornou-se, assim, a “voz do Nordeste”, considerado o “pai do forró” (vide SILVA, 2003) – modalidade musical que ganhou projeção, com o próprio idealizador, e interação com outras manifestações culturais. Suas composições produziram o “sentir nordestino” e o:

[...] espaço desenhado por suas canções é quase sempre o do Nordeste e, no Nordeste, o do sertão. Este espaço abstrato surge abordado por seus temas e imagens já cristalizados, ligados á própria produção cultural popular: a seca, as retiradas, as experiências de chuva, a devoção aos santos, o Padre Cícero, o cangaço, a valentia popular, a questão da honra (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2004, p. 160).

Especificamente, o forró já nasceu como um importante símbolo de representação sociocultural. No campo das relações de *gender*, por exemplo, este gênero musical tanto representou como construiu a realidade do ser-homem no Nordeste – ícone de virilidade – e do ser-mulher – ícone da sensibilidade. Esta lógica assimétrica, proveniente de uma



organização, que rege a própria região: a da ordem hierárquica de sujeito e de valores ditou a tônica da relação entre homens e mulheres. Nesse sentido, o mundo recriado pelo forró também contribuiu para a cristalização de uma série de imagens hiperônimas do masculino do Nordeste, ligadas diretamente à idéia de virilidade, como, por exemplo: representação de imagens do cangaço, da valentia popular e da questão da honra.

A respeito dessa intervenção da música no processo de constituição regional, o referido estudioso afirma que a composição musical é um forte sinal de resistência cultural, devido a sua grande capacidade de reforço, pela repetição, de inúmeros tipos e estereótipos sociais, principalmente, ligados às relações de homens e mulheres nordestinos. Esta característica de representação possui evidência concreta no chamado “forró tradicional”, aquele basicamente constituído pela tríade instrumental: *triângulo*, *zabumba* e *sanfona*.

Entretanto, com a emergência cada vez mais atenuante do aparato tecnológico, seguido de sua ininterrupta infiltração nos diversos *locus* sociais, o gênero musical de Gonzaga não tem caminhado imune a estas inovações. Fala-se hoje no *new forró*, ou variantes como *forró universitário* e *forró eletrônico*. Daí que, o que mais tem chamado a atenção, nestas novas incursões do forró, não é apenas sua apresentação híbrida com outros códigos musicais, mas, principalmente, as possíveis representações de masculinidades heterogêneas, isto é, na medida em que o forró *primeiro* (aquele instituído por Luiz Gonzaga, segundo Silva (2003) sai do seu “berço” para o contato com outras realidades musicais e regionais, é esperado que seu retorno às “bases”<sup>18</sup> aconteça sob perspectivas híbridas, interculturalizadas, portanto. Isso significa que o forró que retorna – o *new forró* – traz, imbricada em sua estrutura, além de novos códigos instrumentais, códigos também de natureza comportamental, uma vez que sua composição verbal constitui uma narrativa mimética.

Logo, dada a tendência desse gênero em absorver comportamentos nos diversos estratos sociais por onde trilha, algumas questões surgem e, com elas, a necessidade de reflexões: (1) até que ponto os novos modelos comportamentais de homens e mulheres, por exemplo, exportados de outros espaços<sup>19</sup>, caracterizam, concretamente, práticas do espaço cultural nordestino? (2) Que representações de masculinidades têm prevalecido: a do sujeito

<sup>18</sup> Sinalizamos “berço” e bases” como termos marcados, pensando em até que ponto é pertinente trabalharmos com a semântica concreta deles, num momento sociocultural em que se vivencia um processo de trocas, materiais e simbólicas, que constrói a perspectiva de *gêneros híbridos*, conforme Garcia Canclini (2003).

<sup>19</sup> Quando pensamos a idéia de “exportação” de comportamentos, estamos considerando o que a teoria das relações de *gender* tem afirmado a respeito das novas maneiras de ser-homem e ser-mulher, na contemporaneidade. Há um consenso entre inúmeros teóricos que os discursos relativos ao “novo homem”, por exemplo, possuem contexto de produção em estratos sociais de classe média, ou seja, em grandes espaços metropolitanos, daí expressões cunhadas como “homem metrosssexual”, “úrbessexual” caracterizam, em princípio, o homem de regiões metropolitanas, fato que distancia, relativamente, o homem sertanejo do Nordeste.

tradicional ou a do novo masculino, apregoado pelas teorias sócio-psicológicas e (3) o que está por trás de cada representação? São inquietações que serão mais bem trabalhadas a partir do terceiro capítulo desta discussão.

#### **2.4.2. “Forrós” do Nordeste e para além dele: linguagens mercantis/híbridas**

Com o processo de “arte em trânsito”, conforme perspectiva de Anjos (2005), determinado pela ordem cultural em vigência, há uma tendência para que todo objeto artístico se abra para interagir com outros códigos e, assim ampliar seu status de atuação. Para muitos estudiosos e críticos do assunto, práticas e movimentações intersectivas constituem até um critério de sobrevivência para manifestações artístico-simbólicas neste regime cultural em que estão inseridos. Além de Anjos (2003), corroboram este pensamento Caldas (1979), Bosi (1989), Coli (1984) e Garcia Canclini (2003), quando afirmam que culturas tradicionais desenvolvem-se, transformando-se. Converte também para esta lógica o pensamento de Tatit (1998) que observa a não possibilidade de se cultivar um gênero “puro” por muito tempo, porque a sociedade é complexa e precisa de gêneros abandonados para se reconhecer integralmente e constituir outros.

Inserido nesta conjuntura, encontram-se, também, gêneros musicais de forte resistência cultural, conforme Albuquerque Júnior (2001), como o forró nordestino, que, segundo estudiosos, teve seu destino mercantil/híbrido vaticinado pelo seu próprio precursor, Luiz Gonzaga. Nesse sentido, julgamos importante comentar os trilhamentos do forró, uma vez que o recorte dessa história, que servirá de sustentação teórico-crítica no terceiro capítulo, serão as manifestações do chamado *new forró*, ou seja, década de 1990 em diante.

De acordo com estudo de Silva (2003), este gênero musical teve sua invenção e inserção no universo musical a partir de 1940. Suas trilhas percorridas foram, gradativamente, reconfiguradas, o que ocasionava a permutação de nomenclaturas: *Baião* > *For all* > *Forró* > *Forrobodó* > *Forró universitário* > *Forró eletrônico*. No tocante às etimologias de *for all* e *forrobodó*, significam, respectivamente, “forró para todos” e “baile comum”. Um ponto importante para se ressaltar, acerca da perspectiva sociocultural desses termos, diz respeito aos juízos de valor que a crítica de música ajuizou para esse gênero. O referido estudioso comenta que tais nomenclaturas encerram uma semântica comum, marginal, culminando, portanto, numa “música/dança dos sem cultura” (p. 72). Dessa maneira, o forró é classificado, no universo da música brasileira, como um gênero “menor”.

Entretanto, retomando as idéias já discutidas de Bosi (1994) e de Coelho (1986), que defendem o pensamento de que qualquer obra artística, que esteja sob as rédeas da indústria cultural, não pode ser considerada inteiramente “marginal”, é preciso atentar para o fato de que as composições desse gênero na contemporaneidade tem sido resultado de um processo de interação no mundo artístico-musical. Isso faz com que o estudioso/pesquisador, desse gênero específico, reconheça a alternância de dois contextos na sua historiografia: um primeiro seria o de produção, que remonta o próprio Nordeste – local – que acomodou e atribuiu-lhe centramento e autenticidade. Já o segundo, o de projeção, refere-se às suas trilhas de saída para o contexto Sul/Sudeste, por exemplo, conquistando, assim, novos espaços – glocal (global + local), conforme vide SAID, 1978 –, além de seu descentramento. Estas movimentações atendem ao próprio projeto pós-moderno de inter-trânsitos e intersecções de práticas.

Foi a partir desse contexto de projeção que o forró passou de um gênero meramente tradicional, no sentido de “pureza” e “impermeabilidade”, para uma composição reformatada pelo crivo das tecnologias. O forró passou a ser visto como uma modalidade contemporânea da indústria cultural, que lhe conferiu identidade em outros “celeiros”. A disposição estrutural para o caráter híbrido foi a principal condição de ingresso nas vitrines mercantis. Daí que novos “batismos” nomenclaturais emergiram para simbolizar os novos ritos do forró modernizado. A titulação *forró universitário* foi designada pelos seus idealizadores porque seus primeiros consumidores eram, de fato, universitários. Surgiu a partir de 1975 (1ª fase). Durante a década de 1990 (2ª fase), houve a fusão do forró tradicional com a musicalidade do pop e do rock. Essa incursão, que se deu através de uma linguagem urbana e tecnológica, permitiu que seu alcance fosse ampliado para o alcance de várias classes sociais.

Essa modalidade foi marcada pela introdução de alguns instrumentos elétricos no forró, como a guitarra, o baixo, os teclados, o saxofone, a bateria, todos mesclados com os já convencionais (sanfona, triângulo e zabumba), fato que contribuiu para alterações tanto no ritmo original quanto nas harmonias empregadas pelo gênero tradicional. A verdade é que o forró, dito “Pé-de-serra”, prevaleceu até 1990.

Já a referência *forró eletrônico*, cuja nomenclatura já tinha circularidade no início dos anos de 1980, no Ceará e que ganhou evidência nacional a partir dos anos de 1990, se inspira na música sertaneja romântica, no romantismo dito brega e na *axé music*. Geralmente, as bandas de forró eletrônico são compostas por músicos e bailarinos de dezesseis integrantes em média. “A linguagem do forró eletrônico é estilizada, eletrizante e visual, com muito brilho e

iluminação” (SILVA, 2003, p. 110). Este estudioso ressalta o quanto as formatações pelas quais passou o forró caracterizam uma questão de sobrevivência, já que, com a morte do principal líder do gênero, Luiz Gonzaga, houve considerável rejeição do forró pela mídia. “[...] a saída foi reorganizar o estilo tradicional, utilizando o critério tecnológico-publicitário, que inovou o antigo produto e recriou-o através da lógica do mercado” (p. 113). O registro da palavra “produto” para referenciar “forró” ilustra bem a lógica de um mercado de bens culturais e simbólicos que administra as relações sociais e materiais contemporâneas. O forró eletrônico já está por demais estabilizado porque “[...] atende a quatro critérios fundamentais: produção, distribuição, divulgação e venda” (SILVA, 2003, p. 126).

### **2.4.3. Compositor de forró: um moderno trovador? – movimentos artísticos em trânsito**

Ainda nessa perspectiva de linguagens híbridas dos objetos artísticos, que confere sentidos mais amplos para arte contemporânea, no tocante tanto a sua produção, quanto ao seu entendimento, consideramos importante discutir o que Berger e Luckmann (2004) chamam de “relação entre as experiências”. De acordo com esta expressão, os modos de vivências que a sociedade atual tem instituído, em todas as suas áreas – e aqui chamamos a atenção para a artística – são baseados num diálogo ininterrupto com outras experiências do passado e que retornam, metaforicamente, mascaradas nos novos contextos.

A experiência atual em dado momento pode ser relacionada com uma experiência já acontecida há pouco ou num passado remoto. Geralmente a experiência atual não é relacionada com uma única outra experiência, mas com um tipo de experiência, um esquema de experiência, uma máxima comportamental, uma legitimação moral, etc., derivados de muitas experiências e armazenados no conhecimento subjetivo ou tomados do acervo social do conhecimento (BERGER E LUCKMANN, 2004, p. 15).

Assim, no momento em que inserimos, nessa rede de experiências, a música popular brasileira e/ou de massa, principalmente no que se refere a questões de ordem temática, então a conclusão, a que chegam inúmeros estudiosos dessas inter-relações, é a de que são fortemente verificáveis os diálogos temáticos que são resgatados do “acervo musical” de outras épocas. Nesse sentido, Calado (2000) registra o intenso compartilhamento de experiências temáticas, bem como de influências estéticas, entre a literatura medieval e a poética moderna. Esta percepção, segundo a autora, é resultado de inúmeros estudos entre estas literaturas, o que tem gerado um crescente interesse de pesquisadores pela Idade Média. Eles apontam rupturas e continuidade de valores característicos de outras épocas literárias.

Esta prática intertextual é percebida através do resgate de temas do Trovadorismo<sup>20</sup> por parte de inúmeros cancioneros modernos, dentre eles, poetas populares nordestinos. Em sua obra, Calado (2000) percebe ricas aproximações entre as composições de autoria de Chico Buarque com a poesia medieval, principalmente quanto à ordem temática e ao aspecto formal-estético. Para isso, ela entende que Chico Buarque não pode ser pensado apenas como um “músico popular”, já que o grau de elaboração artística de suas letras demonstra fortes identificações dos seus textos musicais com a poesia. Ela registra ainda que o que concorreu para que a produção de Buarque – e sua consonância com a estética trovadoresca – se tornasse um importante exemplo *interartes* foi o fato de ele ser um dos primeiros compositores a adotar a impressão das letras de música na capa de seus discos. Isso fez com que suas composições não fossem apenas ouvidas, mas também lidas – características comuns às produções trovadorescas.

Um outro fator, atestado pela estudiosa, que tornaria Chico Buarque um moderno trovador, diz respeito ao seu interesse pela cultura popular, em especial a nordestina. A referência ao Nordeste se deve ao fato de que, em inúmeros aspectos, este espaço cultural pode ser considerado descendente da literatura medieval. Esta relação direta Nordeste-Trovadorismo é justificável porque o sistema sócio-político e a cultura européia foram transpostos para o Brasil na passagem da Idade Média para o Renascimento, transparecendo na transposição literária, especialmente do Nordeste.

A oralidade, predominante na literatura ibérica do século XVI, sobrevive em especial no Nordeste, através, por exemplo, dos contadores de histórias e cantadores populares de cordel, que cantam formas multisseculares como o desafio, a embolada e a peleja (espécies dialogadas herdadas dos “contrastes” e “tensões” medievais), os romances tradicionais e recitam o texto impresso dos folhetos de cordel, tornando-o oralizável, dando continuidade a uma literatura medievalizante (CALADO, 2000, p. 14).

Inserido também nesse panorama de compartilhamento de códigos temático-formais está uma expressão artística bastante reveladora do ser e do sentir nordestino. Trata-se do *forró*, que também absorveu, em sua estrutura, a representatividade do Trovadorismo. Ao afirmarmos isso, estamos pensando na modalidade lírica da poesia medieval – as *cantigas de amor* – em que a mulher é objeto lírico e o poeta torna-se um admirador quase servil. Assemelha-se a essas composições a “literatura de forró”, em que se veicula um sujeito

---

<sup>20</sup> O Trovadorismo (1198-1418) foi um movimento estético-literário português – sendo que sua origem remonta o galego-provençal – caracterizado pela intrínseca fusão da literatura (versão escrita) com a música (versão cantada), cuja produção recebeu o nome de *cantigas*, já que o texto era recitado/cantado com acompanhamento musical, conforme Moisés (1975). As *cantigas de amigo* são exemplos da associação *interartes* entre os códigos lítero-musicais.

apaixonado, por demais sensível/servil ao seu objeto de conquista – atitude similar a dos trovadores na sua *coita d' amor* (vide MOISÉS, 1975).

As comparações entre as composições de forró e as cantigas trovadorescas acontecem, geralmente, no aspecto temático, bem como em atitudes do sujeito textual. Em ambas as produções, por exemplo, há a representação de relações de poder – característica marcante nos modelos de sociedades esboçadas nesses textos, o que fundamenta a lógica hierárquica como condição de existência das relações sociais. No plano do consórcio amoroso, ou de *gender*, esta assimetria pode ser verificada na relação de vassalagem entre os sujeitos textuais tanto das composições como das cantigas. Referindo-se à vassalagem, Carpeaux (1961, p. 333) afirma:

Os vassalos que se encontravam nas cortes dos grandes senhores feudais da Provença dependiam do apoio econômico do senhor e da benevolência humana da senhora. Esta, vendida ao marido, como um pedaço de carne, encontrou nas relações com os vassalos novos sentimentos de amizade (...) Mas o erotismo das relações era limitado pelo rigor da dependência feudal. O amor dos trovadores provençais, dirigindo-se sempre a uma dama de categoria social superior, tomou a feição de um Código Jurídico ou de um cerimonial áulico.

Nessa perspectiva, no momento em que transferimos esta estrutura comportamental para as relações de *gender* inscritas nas letras de forró, percebemos, de imediato, novas roupagens para a mesma questão. Este intertexto, presente nas letras de forró, sinteticamente, pode ser verificado da seguinte maneira: O sujeito textual masculino não está dependente financeiramente de um senhor, mas, sim, dependente da benevolência sentimental de sua “senhora”. Isso se dá porque a mulher contemporânea vive em condições mais independentes de jugos patriarcais, o que implica, no âmbito das relações amorosas, que o homem precisa redobrar suas táticas de conquistas, além de ter que “descartar” o tradicional modelo de virilidade, sob pena de ser mal sucedido em sua empreitada. Assim pensando, no momento em que o masculino sente-se vassalo de sua amada, porque de outra forma – suserano, por exemplo – não há condição de conquista e de convivência, então sua atitude resgata os procedimentos similares que o poeta medieval tinha para esta ocasião.

Assim, considerando estas aproximações temáticas entre os textos trovadorescos e de forró, buscamos as principais características das *cantigas medievais* em Calado (2000), Moisés (1975) e Ferreira (1964), com o intuito de discernirmos quais as que podem ter servido de base temática para a produção dos textos de forró contemporâneos. De acordo com os estudos teóricos desses autores, chegamos à conclusão de que a *cantiga de amor* inspirou,

predominantemente, a estrutura temático-comportamental da maioria das composições atuais de forró. De acordo com Ferreira (1964) esta cantiga é originária da Provença e era considerada a principal forma da lírica trovadoresca. Tratava-se de poemas não para serem lidos, mas, sim, para serem ouvidos, acompanhados por música, nas cortes dos castelos.

Moisés (1975, p. 25) afirma que, nessa cantiga, “(...) o trovador empreende a confissão, dolorosa e quase elegíaca, de sua angustiante experiência passional, frente a uma dama inacessível aos seus apelos”. Na seqüência, destacamos algumas características fundamentais do formalismo típico dessa cantiga, conforme Calado (2000, p. 33): (1) a submissão absoluta à sua dama; (2) uma vassalagem humilde e paciente; (3) uma promessa de honrá-la e servi-la com fidelidade; (4) a perda do apetite, a insônia, o tormento doloroso, a doença e a morte como solução de seu drama passional e (5) às vezes, certo masoquismo, ou seja, prazer na humilhação e no sofrimento amoroso.

Estas atitudes são facilmente verificáveis em composições que não exaltam o tom viril da masculinidade homogênea e tem sido fato recorrente nas letras contemporâneas. É preciso também salientar que, mesmo as relações afetivo-amorosas – representadas nas cantigas de amor – influenciando predominantemente os textos de forró contemporâneos, não descartamos a importância das cantigas de amigo que mantinham correlações também temáticas com as de amor. Elas eram escritas igualmente pelo trovador que compunha cantigas de amor. O foco do poema é a representação do sofrimento da mulher, via de regra pertencendo às camadas populares, dada a incompreensão masculina. O interessante aqui é o fato de, embora o drama projetado seja da mulher, quem compõe a cantiga é o trovador.

Para Moisés (1975) isso se deve ao fato de o trovador viver uma dualidade amorosa, da qual ele extrai duas formas de lirismo, com agentes discursivos distintos, mas com o mesmo foco ideológico, já que o agenciamento<sup>21</sup> é masculino. Esta estrutura poderá servir-nos, no momento analítico desta discussão, sobretudo pelo fato de ser comum a produção de letras de música por homens e o foco discursivo, no texto, representado por vozes tanto masculinas quanto femininas.

O fato, portanto, é que, *a priori*, julgamos importante considerar as relações temáticas, entre os textos aqui descritos, para o processo de análise das composições. Acreditamos, assim, haver uma possibilidade de esta recorrência ao ideário de homem – representado nas

---

<sup>21</sup> O uso dos termos “agencia” e “agenciamento” fazem referência semântica à tradução do francês *agencement*, “significando o ato de arranjar, organizar, dispor um conjunto de elementos”, conforme Silva, 2000, p. 15. Não tem relação, portanto, com a terminologia introduzida por Gilles Deleuze e Félix Guattari, que diz respeito a idéia de dissolver qualquer noção essencialista de “sujeito”.

produções trovadorescas – iluminar determinados comportamentos tanto de sujeitos masculinos quanto femininos nos textos atuais. Estaríamos, assim, corroborando a perspectiva de Berger e Luckmann (2004), quando afirmam que muito das experiências contemporâneas – principalmente, aquelas que dizem respeito às performances<sup>22</sup> sociais de homens e de mulheres – pode estar relacionado a algum esquema de vivência comportamental resgatado do “acervo sociocultural das produções humanas”. Nesse sentido, também dialogamos com Bosi (1989, p. 56, grifo nosso), quando afirma que “(...) A cultura do povo é localista por fatalidade ecológica, mas na sua dialética humilde é virtualmente universal: nada refuga por princípio, tudo assimila e refaz por necessidade”.

Neste capítulo, portanto, refletimos sobre o ininterrupto processo de interação entre as artes com o intuito de que esta discussão favoreça a inserção do texto de forró – enquanto escrita lítero-musical paraliterária e de massa (CALDAS, 2000) – no sistema literário convencional, sem a pretensão, claro, de rotulá-lo de texto poético (do ponto de vista erudito) porque o *status* de sua linguagem se apresenta como resistente à escrita literária padrão, mas, sim, enquanto possibilidade de viés analítico de perspectivas sociológicas, por exemplo, a partir do discurso de representação que permeia as tessituras ficcionais, sejam elas de rótulos erudito, popular ou massivo.

Desse modo, no capítulo seguinte, discutiremos as idéias basilares que construíram as bases feministas e que inspiraram o masculinismo. Para o texto de forró, esta questão é importante por que ele constitui um importante reflexo de discursos socioculturais, como que estrutura as relações de *gender*.

---

<sup>22</sup> Trabalharemos com este termo, a partir da idéia trabalhada por Cohen (2002), que desenvolve a questão de trabalhar os atos performáticos como linguagem. Nesse sentido, estaremos entendendo as múltiplas masculinidades e feminilidades como produções de significados, portanto, possuidoras de intencionalidades diversas.



## CAPÍTULO 3

### FEMINISMO, *MASCULINISMO* E LITERATURA PÓS-1960

#### 3.1. Introduzindo a questão

Se pelo ideal iluminista, a noção de sujeito era interpretada como um núcleo autônomo, completo e unificado, no qual se localiza a origem e o centro da ação (SILVA, 2000), a partir da teoria e críticas pós-estruturalistas, esta tem sido repensada por outros referenciais e valores, conforme pensa Silva (2006a). Toda esta idéia clássica de sujeito foi radicalmente questionada por Jacques Lacan, Jacques Derrida e Michel Foucault. Eles acreditam que o “sujeito” consiste num efeito do discurso e do poder a que está submetido. É nesse contexto, por exemplo, que tanto se tem falado em “morte do sujeito”, já que os paradigmas que orientam seu sentido e suas práticas, de tão problematizados, tenderam a redimensionamentos sem precedentes na estrutura cultural em que foram pensados.

Dentre inúmeros movimentos desconstrucionistas que, em rede ideológica com outros, foram erigidos, chamamos a atenção para o Feminismo e suas intervenções nas relações de *gender*. Partindo dessa questão, objetivamos traçar um capítulo teórico-crítico acerca da formação e manutenção do Feminismo, bem como acerca das novas bases de discussão para a interpretação do homem contemporâneo, ou seja, o *Masculinismo*, esperando, como resultado, conhecer as perspectivas de existência e também de manutenção que o movimento das mulheres deixou para os homens. Com isso, estamos entendendo que o conhecimento dessas condições será importante o suficiente para analisarmos, em capítulo seguinte, a validade dos valores que foram criados e pensados para o “novo homem”, em uma dada representação artístico-cultural.

Estamos considerando que o processo de intervenção do feminismo, na estrutura físico-discursiva da masculinidade primeira, ainda não tem sido suficiente para um deslocamento efetivo da masculinidade homogênea, a ponto de a imagem do “novo homem” ser entendida como um modelo alternativo em relação ao tradicional viril, seja no campo empírico, seja na representação simbólica; mesmo esta intervenção sendo a partir de lutas que refletiam em todos os âmbitos e setores da sociedade, visualizadas ainda não só nas ruas, através de passeatas, ou mesmo nas emendas direcionadas às assembléias legislativas ou ao senado, mas também na arte, nas páginas da ficção<sup>23</sup>, conforme idéia desenvolvida em Silva

---

<sup>23</sup> É importante sobressaltar a recepção dos discursos feministas também pelas manifestações artísticas, principalmente se pensarmos que a literatura, a exemplo de tantas outras, sempre foi “protegida”, conforme Showalter (1993), contra representações de uma feminilidade ativa e senhoril.

(2006). Nesse sentido, trabalhamos com a hipótese de que a força cultural e poética do feminismo deflagrou a coexistência de inúmeras masculinidades no meio sócio-artístico, entretanto constatamos que estas ainda não estão organizadas a ponto de serem vistas como uma identidade paralela, dadas inúmeras condições de recepção dos discursos feministas nos mais diversos estratos sociais, além de um fator por demais essencial para possibilitar que determinado/s imaginário/s possa/m ser obstruído/s em favor de outros: o tempo de execução e de internalização no inconsciente coletivo.

Daí entendemos que meio século de luta feminista ainda se mostra insuficiente para tal empreitada. Ressalte-se que esta nem sempre foi alimentada, ao longo desses anos, a partir de uma perspectiva homogênea, como veremos. Nesse sentido, traçaremos um perfil dessa vivência basicamente a partir das reflexões de Badinter (2005), Showalter (1993), Louro (2004), Singer (1995) e Hollanda (1994). Este capítulo está estruturado, portanto, em dois grandes tópicos. O primeiro traça e discute as bases feministas, enquanto que o segundo, consequência deste, discute as bases de formação e desenvolvimento do *Masculinismo*, movimento de estudos do comportamento do homem contemporâneo, inspirado nos moldes feministas.

### **3.2. I- Os Feminismos – bases e conseqüências**

Os Feminismos foram vários. A primeira fase foi um movimento que já nasceu com um objetivo central: levar às últimas conseqüências a busca por uma igualdade entre os sexos como critério determinante de uma democracia legítima, tornando, assim, as mulheres transgressoras em potencial de todos os tipos de sistemas delimitadores masculinos. A militância feminista, em busca de novas e positivas fronteiras, pregou uma orientação psicológica que não tardou a se fundir com uma nova sensibilidade social. Tal sensibilidade provocou fissuras significativas em um velho e rígido sistema que já dava mostras de exaustão ante as nascentes propostas desconstrucionistas germinadas no pós-1960. A intervenção mais visível caracterizou-se pelo apagamento, ainda gradativo, da imagem da mulher tradicional para legitimar uma outra, “[...] mais viril, mais forte, quase senhora de si, se não do universo. Finalmente mudávamos de papel!” (BADINTER, 2005, p. 14). O pensamento feminista, portanto, surge como novidade em diversos campos, como o acadêmico, por exemplo, mas, gradualmente, consegue se impor como uma tendência teórica inovadora, além de forte potencial crítico e político.

Embora com objetivo central, o movimento feminista nem sempre foi claro nas suas perspectivas. Daí que americanas e francesas divergiram, com distância ideológica considerável, diante do empreendimento que tomava fôlego. Assim, enquanto o feminismo norte-americano sustentava um discurso essencialista, de caráter separatista e segregacional, que recaiu num novo dualismo sexual, tão caro ao próprio feminino, as francesas idealizavam uma relação pacífica com as representações masculinas de sua vida: pai, marido, chefe e outros. Ao refletir sobre estes posicionamentos das vertentes feministas, Badinter (2005) constata rumos equivocados principalmente por parte de estratégias radicais que, segundo ela, podem contribuir para um retrocesso, ou seja, a orientação do agir do feminino para posturas totalitárias caracteriza uma “Nova lógica, mas com uma filosofia velha” (BADINTER, 2005, p. 23).

Dessa explicação podemos depreender que a lógica feminista de intervir em estruturas masculinas, a partir de uma crítica teórico-metodológica aplicada, é de fato inédita na história das culturas, pelo menos nas ocidentais – recorte epistemológico que tomamos como referência, enquanto o que é considerado de “filosofia velha” relaciona-se com práticas radicais e totalitárias diante dos homens, apenas tidos como opressores. Dessa forma, é de se pensar que os objetivos traçados pelas mulheres constituíram uma “paga” por tudo de negativo que a masculinidade homogênea executou. Em sua reflexão, a estudiosa chega a conclusão de que o homem pode até se beneficiar de tanto radicalismo, na medida em que toma para si o discurso de vítima das “novas mulheres”. Mesmo que assim não seja, não há como descartar que o radicalismo de um lado pode ser argumento para resistências masculinas mais acirradas. Daí ser necessária uma reavaliação, seguida de outros rumos mais positivos para própria mulher, o que, certamente, não ocorre em curto espaço de tempo nem tampouco apenas devido a aquisição de espaços na lei ou em políticas públicas.

Nessa perspectiva, no sentido de perceber passos mais concretos para a ação feminista, a referida estudiosa faz uma breve avaliação através de questões dos rumos do movimento traçados até aquele momento. Dentre alguns, destacamos os seguintes: (1) quais são os verdadeiros progressos obtidos nos últimos 15 anos? (2) será que o discurso feminista midiático que hoje se escuta, reflete as preocupações da maioria das mulheres? (3) que paradigmas, feminino e masculino, procura ele promover? (4) que modelo de sexualidade pretende impor? São questões cujas respostas não são possíveis de serem verificadas, a contento, a curto ou médio prazo, pois caracterizam deslocamentos de posições na estrutura profunda da organização das sociedades. “Numerosos sociólogos e antropólogos repisam a

mesma constatação desesperadora: natural ou cultural, é universal a supremacia masculina” (BADINTER, 2005, p. 18). É claro que com essa afirmativa não se pretende fazer apologia a posições estanques e bem definidas, apenas não se quer que se perca de vista que discursos e práticas, alimentados por um mero desejo emotivo de subversão ao instituído, não possuem força cultural ou poética para tamanho empreendimento.

Estas colocações apenas reforçam o poderio teórico-crítico e prático<sup>24</sup> a que chegou, irreversivelmente, a crítica cultural feminista em diversos contextos, no limiar deste século. No plano político e social, segundo observa Hollanda (1994), o debate em torno da questão da mulher ganhou impulso através dos movimentos anticoloniais, étnicos, raciais, de homossexuais e ecológicos que consolidaram forças políticas emergentes. No plano acadêmico, filósofos franceses, pós-estruturalistas, tais como Foucault, Deleuze, Barthes, Derrida e Kristeva intensificaram discussões em torno de crise e descentramento da idéia clássica de sujeito, além de outros temas como marginalidade, alteridade e diferença.

Nessa perspectiva, todo esse conjugado de interferências, seja pela força do discurso, ou mesmo pela ação subversiva do próprio corpo, contribuiu para que mulheres, simpatizantes dessa nova ordem, principiassem um movimento de anarquia sexual. Na Inglaterra, por exemplo, alguns grupos foram forjados na idéia de subverter a estrutura de submissão a partir de práticas reacionárias à presença do masculino. Fazemos referência às “Mulheres sem par” (*odd women*) e às “Mulheres não-casadas” (*femmes soles*), cujos objetivos traçados e métodos utilizados tinham uma tônica bastante competitiva e, conseqüentemente, vingativa. “Algumas feministas alegavam que uma “classe de mulheres sem marido” era necessária para a tarefa de erguer o belo sexo, livrando-o da submissão” (SHOWALTER, 1993, p. 40).

O direito de dispor do próprio corpo, o que significava não deixá-lo mais sob a tutela dos desejos masculinos, veio com a esperança de uma contribuição decisiva para desestabilizar, ou mesmo anular, as práticas de dominação masculina. Pelo menos a princípio, a idéia de corpo ganhou importância sem precedentes na história cultural, no século XX (vide Silva, 2004), não ficando reduzido a uma mera instância irreduzível do sujeito. As prerrogativas das feministas em torno de sua estrutura e função influenciaram diversos estudos teóricos-críticos. Os referenciais mais aceitos em torno da noção de corpo são os de que ele constitui uma construção de possibilidades, um “terreno” transitório e manipulável,

---

<sup>24</sup> Quando pensamos a questão prática do feminismo estamos fazendo referências, por exemplo, às novas técnicas de reprodução para a mulher, que minimizam, cada vez mais, a participação masculina, bem como às leis e emendas que chegam às assembléias legislativas em favor das mulheres, conforme Silva (2007), entre outras conquistas.

uma “realidade sócio-bio-política”, segundo Foucault (1992) e Louro (2000). Dessa forma, novas identidades podem ser forjadas rumo a práticas legítimas. O corpo torna-se, assim, uma importante peça de afirmação pessoal. Em estudo teórico-crítico, a partir dos imaginários ficcionais, Silva (2004) discute o lugar da ficção como possibilidade de criação de novas utopias para o sujeito humano frente aos processos desconstrutivos de uma estrutura tão bem controlada e manipulada unilateralmente, certamente por ela encerrar potencialidades suficientes para sair de um binarismo sempre ajuizador de causas masculinas.

O referido estudioso constata isso, em películas fílmicas, através da representação do ciborgue – um novo sujeito para novas sociedades. Uma releitura, nos moldes das tecnologias contemporâneas, do homem adâmico, para cujo corpo foi inscrito, via “chip divino”, pedagogias bem determinadas e fechadas, como, por exemplo, a interpretação patriarcal, dada ao mito bíblico da narrativa do Gênesis, que conferiu uma identidade subalterna ao sujeito feminino, a partir de uma idéia estratégica do corpo da mulher como mera parcialidade do corpo do homem. Eis a invenção de um imaginário até certo ponto atemporal, se pensarmos no fato dele resistir mesmo em sociedades modernas: “[...] Assim, fatores como ausência/falta de um pênis, menstruação, gravidez, amamentação, passividade na relação sexual e outras conotações similares foram criadas para aprisionar a mulher, primeiramente em seu corpo e, posteriormente, em seu lar [...]”, conforme Silva (2004, p. 153). Por esta lógica cultural e “bio-política” que foi construída para o corpo, fica mais pertinente corroborarmos as palavras de Simone de Beauvoir (1980), publicadas em *O segundo sexo* (1949), que se tornaram verdadeiro *slogan* das feministas: “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher”, sendo que o inverso também é verdadeiro: o homem não nasce homem, também se torna, uma vez que, de acordo com Silva (2004, p. 156), “[...] o ser mulher e homem são condições socioculturais, não determinados pela biologia ou pela natureza [...]”.

Assim, na iminência de uma libertação das amarras masculinas, as novas mulheres, vistas por alguns estudiosos, numa perspectiva mito-psicológica, como traduções contemporâneas da imagem feminina do mito de Lilith (vide BOECHAT, 1996 e KOLTUV, 1986), procuraram reagir implacavelmente contra toda forma de controle por parte do masculino. Isso incluía principalmente revolta ao casamento por tornar fixa a identidade da mulher, e, assim, impossibilitá-la de qualquer intenção de independência, tudo isso à luz de um contrato social para nascentes e nascidos com regras e delimitações bem definidas, que determinava, de acordo com Bourdieu (2003), a socialização diferencial para homens e mulheres. Os primeiros eram orientados a amar os jogos de poder, enquanto que as mulheres

deveriam amar os jogadores. No poder de *gender* não há espaço para dois. A ordem contratual, portanto, determinava a hierarquização de pólos de modo que homens e mulheres atendessem-na. No campo das relações de *gender*, por exemplo, isso significou, para a mulher, posição negativa, segundo olhar feminista. Inúmeros críticos da cultura observaram um papel de “preenchimento catártico” para o sujeito feminino, no sentido de uma ação quase terapêutica de equilíbrio de vida emocional por parte deste, a fim de que os homens se sentissem amparados ante as injustiças e dificuldades de seu ofício.

Nesse sentido, com posições bem concretas e atitudes por vezes incisivas em sua formação e adaptação, o feminismo, a partir da idéia de se tornar universal, recebeu para si cognomes como estética ou *locus* do pânico. Estes predicativos eram dados também pelas próprias mulheres. Daí observarmos o risco de se considerar o feminismo como uma organização homogênea, dotada de objetivos e recepções consensuais. Esse vínculo entre o que diz a teoria e o que demonstra a prática deve ser uma questão bastante considerável, sobretudo se pensarmos no quanto isso pode tardar o grau de universalidade da proposta feminista. É inegável, entretanto, sua capacidade de intervenção cada vez mais gradual na harmonia clássica do masculino, se pensarmos, entre outros fatores, nas conquistas das mulheres no tocante à posse e uso de seu próprio corpo, sem o consentimento “necessário” do homem, na emergência cada vez mais ativa no mercado de trabalho ou até mesmo em posturas um tanto mais enérgica de mulheres perante o homem no tocante ao tratamento nas relações amorosas. Tudo isso, em determinada escala de atuação, contribui para o enfraquecimento do poder ativo do masculino sobre elas. Portanto, com maior ou menor nível de resistência às intervenções feministas, é notável, nos planos empírico e simbólico, a reação de recuo com que o homem moderno tem encarado esse panorama.

A perspectiva de uma iminente ação de deslocamento das antigas posições de *gender*, já que as teorias clássicas relativas aos conceitos de representação e de poder estão em processo de renegociação, tem provocado no homem uma “crise”. Toda esta proposta de renegociação atende a um projeto maior de concessão, material e simbólica, de cidadania sociocultural a minorias fixadas pelo mesmo sistema que ora se abre à inclusão destas. Dentre elas, os que foram margeados pelos critérios: cor, a exemplo do negro; sexualidade, como mulheres, gays/lésbicas, e sócio-econômico, a exemplo de sujeitos desfavorecidos econômica e intelectualmente. Como penalidade histórica, para todos estes, cujo “destino” fê-los infelizes por terem nascidos em tais condições, além da não-inserção destes na partilha de bens materiais, toda e qualquer produção simbólico-artística originada de suas mãos, seja através

da literatura, das artes plásticas, da música, entre outras manifestações, foram reduzidas ao status de “menor”, “incapacidade de teor artístico”, “popular”. Chama-nos a atenção o quanto desse pensamento ainda permeia inúmeros estratos sócio-intelectuais, principalmente por força de resistência aos apelos dos Estudos Culturais no sentido de conceder valor a obras, independente de origem e condição sociocultural.

### **3.2.1. Feminismo, *différance* e cidadania cultural**

De acordo com Hollanda (1994), o feminismo insere-se como um “braço de força” no panorama de lutas sociais, rumo a uma lógica cidadã de fazer e entender cultura e de problematizar a idéia construída e ainda alimentada de que o “diferente é negativo” (SILVA E CHAGAS, 2006). A prática disso significa um recentramento da posição ideológica do que significa ser o “outro” em sociedade. Considerando este panorama de interconexão e de interculturalidade, que procura, cada vez mais, minimizar a idéia de “estranho”, de que as alteridades foram/são vítimas, Joachim (2006) diz que o lugar da arte nesse longo empreendimento é tão determinante quanto às práticas empíricas, e que a literatura, juntamente com outros meios artísticos, são chamados para fortalecer a perspectiva da inclusão social.

Assim, as novas condições de alteridade perquiridas pelas feministas se justificam por dois fatores básicos: primeiro, não há na “natureza das coisas” predeterminação alguma para que o homem seja concebido como a detentor do discurso, e, num segundo fator, a postura privilegiada do homem perante a mulher tem acumulado mais prejuízos sócio-artístico-intelectuais do que mesmo benefícios nesse sentido, ou seja, a mulher, à luz dos desejos inventariados pela masculinidade tradicional, não conseguiu interpretação positiva na sociedade sem o amparo masculino, sendo subestimada, portanto. É claro que a questão nem sempre foi tão fechada assim para o sujeito feminino, ou seja, há conquistas e interpretações menos negativas, entretanto isso não aparece de maneira ampla nas sociedades em geral.

O velho e já exaustivo binarismo, de fato, sufocou a mulher ao castrar suas potencialidades individuais e vinculá-la, como condição única de existência positiva, à presença de um homem cartesianamente estereotipado: europeu, branco, cristão, heterossexual. Contrários a esta ordem, inúmeros intelectuais europeus, como Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Jacques Lacan, a partir da segunda metade dos anos 70, consolidaram seus pensamentos teóricos em torno de uma lógica desconstrutiva da idéia

binária. Derrida cunhou o conceito-chave de *différance* para introduzir discussões em torno de políticas de identidade que reposicionem o local da diferença para espaços empírico-simbólicos cujas significações se tornem mais satisfatórias para os sujeitos classicamente arrolados e interpretados como dialéticos desse sistema maniqueísta. Assim, na esteira de Derrida e de Lacan, as vertentes feministas – americana e francesa – tomaram seu rumo. Enquanto as primeiras declararam, incisivamente, guerra ao falocentrismo freudiano (Freud afirmava que, no imaginário falocêntrico das relações de *gender*, está presente a idéia de que a estrutura genital masculina, simbolizada pelo falo, é superior à feminina) as francesas, mais vinculadas à psicanálise, trabalharam no sentido de construir uma “subjetividade feminina”.

Elas entendiam que explorar a psicanálise constituía uma importante ferramenta para enveredar-se pelo inconsciente e, assim, atingir a tão pretendida emancipação. Imbuídas dessa possibilidade, as feministas, principalmente as que mantinham comunhão com o ideário da crítica francesa, procuraram participar de espaços que servissem, num primeiro momento, de interrogação sobre a noção estereotipada de “feminino”. Ou seja, como articuladoras da linguagem, elas acreditavam num projeto, de fato, estratégico e audacioso de apagar a conotação de objeto do processo lingüístico e lutar para assumir a posição-sujeito nos diversos campos da linguagem em que o homem era dominante.

Nessa perspectiva, a escrita passou a ser o principal alvo de questionamento das representações tradicionais do ser-mulher e de redimensionamento através do registro de uma nova “textura” feminina. A busca pela escrita se deu por entender que o espaço até então proporcionado para a produção e representação da mulher, nessa mídia, caracterizou-se como um *locus* do “silêncio”, da “errância” e da “falta”. O domínio masculino, através da escrita, interpretou e representou a mulher à sua imagem e semelhança de modo que esta afirmasse sua posição de ordem. Inserida nesse sistema repressor que ajuizava seu caráter, suas potencialidades, a mulher ficou impedida de receber adjetivos de escritora, pintora, uma vez que o jugo masculino discriminava suas produções. Tantas práticas castradas certamente pelo fato da ordem masculina entender que arte também é poder, porque interage diretamente com imaginários. Assim sendo, caso fosse concedido à mulher o direito de escrever, de pintar ou mesmo de compor música, de repente esta poderia forjar novas possibilidades de mundos diferentes dos já traçados pela visão unilateral do masculino, o que poderia servir, ao longo de uma vasta produção, de ameaça aos códigos e valores que reiteram o poder dos homens.

O discurso de repressão conseguiu tamanha abrangência que toda e qualquer produção de mulher voltada para a arte foi julgada menor durante toda a história da arte. Entretanto,



houve reações a essa estrutura e a luta pela causa das mulheres não veio só, mas, sim, acompanhada de um contexto maior e mais complexo de transformações socioculturais, a partir do qual inúmeros efeitos – subversivos à antiga ordem – já se conseguem perceber nos dias de hoje. Os inúmeros fóruns de discussões que são criados em torno de uma cidadania cultural e artística, em diversos meios sociais, representam um grito por inclusão legítima na estrutura ativa da cultura. Os ecos dessa ação mobilizadora, além de estarem incomodando determinados espaços androcêntricos, vêm ganhando legalidade e força de atuação. Um dos resultados mais visíveis é a lógica de integração entre as culturas e entre as artes. Isso significou, para quem pensa os espaços estanques, uma quebra de fronteiras para um diálogo ininterrupto entre os discursos. Assim, como a palavra de ordem de manutenção do *status quo* contemporâneo é inclusão, logo todas as áreas de atuação humana foram/são chamadas à integração, para que haja, de fato, uma macro-linguagem, dentro de uma macro-sociedade, suficiente para que grupos marginalizados possam ter direitos à voz e à vez.

O feminismo também está inserido nessa cadeia inclusiva para firmar sua crítica em diversos campos sócio-artísticos. No campo da literatura, a emergência de uma sistematização de um cânone literário feminino, tanto em sociedade desenvolvidas, quanto em periféricas, tem questionado a própria noção de “cânone”, além de provocado aberturas significativas (vide KOTHE, 1997; CUNHA, 2001; 2004), tanto para a sua própria inserção, como também para inserção de outros estratos qualificados como “menores” em relação ao “tamanho” da instituição canônica. Nesse sentido, a escrita de negros, de homossexuais, de poetas/compositores populares tendem a ganhar, por analogia de interesses e de reivindicações, valor suficiente para que suas produções artísticas se tornem legítimas nos espaços sócio-curriculares. Esta vertente de apoio à causa do subalterno, portanto, tem sido amplamente creditada, por críticos e estudiosos da cultura, como um dos pilares mais determinante de um verdadeiro processo de desestruturação dos velhos paradigmas que ainda insistem em reger as sociedades.

Nesse sentido, a escrita “subalterna” – assim chamada por partir de grupos marginalizados pelo jugo masculino, especificamente a escrita do feminino – abriu portas para os estudos de gênero e serviu de oportunidade para que o movimento das mulheres consolidasse espaço também em áreas simbólicas de representação escrita. O poder do verbo, por parte da mulher, em tese, era uma ferramenta para descanonizar a influência hegemônica do homem.

Entretanto, há, paralela a esta idéia, outra vertente de estudos críticos que chama a atenção para o fato de que as leis, sobre as quais a masculinidade está assentada, ainda são tão fortes, fechadas e impermeáveis, principalmente em determinadas áreas de manutenção do *status quo* masculino, que tornam insuficiente qualquer ação, de fato verificável, desestabilizadora de tais fundamentos, a um curto espaço de tempo (vide DURAND, 1996), considerando que o consórcio teoria e prática das idéias feministas ainda não completaram meio século de vigência. Trabalham com esta perspectiva, por exemplo, Badinter (2005), Silva (2006a; 2006b; 2006c; 2007), Silva e Silva (2007), Albuquerque Júnior (2001; 2003), Vincent (2006), Bourdieu (2003), Roig (1986), entre outros. O aporte argumentativo, levantado por tais estudiosos, traduz a emergência de reflexões a respeito da real distância entre o feminismo anunciado e o concretamente verificado empírico-simbolicamente. Quando nos referimos a algo concreto, estamos pensando na relação “avanço-área de recepção”, que seja suficiente e necessária para deslocar paradigmas e imaginários, ou seja, quais exemplos, que caracterizam progressão do Feminismo, podem ser destacados e em que espaço/estrato cultural isso se dá?

Pensar por esse horizonte significa considerar que, assim como o próprio movimento feminista não é homogêneo em seu conjunto, os locais de cultura, em que habitam os sujeitos humanos e suas relações, embora balizados por uma ordem de *gender* comum – a patriarcal – também são constituídos por traços heterogêneos construídos em suas bases e contextos de formação, conforme Albuquerque Júnior (2001; 2003). A respeito disso, Roig (1986, p. 29) diz que:

A situação da mulher nos chamados países do Terceiro Mundo varia segundo as condições políticas internas de cada nação/país; pois, embora os problemas econômicos sejam muitas vezes parecidos, o processo de luta contra a colonização de antigas e novas potências pode influir nos movimentos de emancipação feminina<sup>25</sup>.

Assim, há olhares e olhares sobre a participação ativa da mulher, enquanto escritora contemporânea, na produção simbólico-artística. Um primeiro olhar, concreto, é o da posição de estratégia que a prática na arte representa em seus planos futuros. Assim, estando a arte envolvida diretamente com a formação e manutenção de imaginários socioculturais, na medida em que a mulher consegue também ser sujeito dessa ação, numa reviravolta, sem precedentes, de sua posição clássica de “agente da passiva”, então, credita-se a ela,

---

<sup>25</sup> “La situación de la mujer en los llamados países del Tercer Mundo varía según las condiciones políticas internas de cada nación; pues, aunque los problemas económicos sean muchas veces parecidos, el proceso de lucha contra la colonización de antiguas y nuevas potencias puede influir en los movimientos de emancipación femeninos”.

naturalmente, como possibilidade potencial, realizações significativas num dado tempo e circunstância. Entretanto, desconsiderar variáveis imprescindíveis para a construção e manutenção de imaginários coletivos, como tempo e circunstâncias, muitas vezes tomando, como norte, frentes emotivas e apelativas, significa avaliar situações e contextos sem o estabelecimento de um “termômetro” seguro e eficaz no sentido de fornecimento de informações concretas a respeito do que existe em detrimento daquilo que é apenas, tendenciosamente, especulado.

Convergindo para o mesmo pensamento, Badinter (2005) coloca a necessidade de se fazer sérias distinções entre o discurso feminista midiático (aquele alimentado pelas mídias com claro fundo capitalista) e o discurso verificado numa dada prática (aquele que efetivamente se verifica numa dada sociedade, ou mesmo numa representação artístico-simbólica). O ângulo de alcance das perspectivas feministas deve ser, criteriosamente, levado em consideração, sobretudo, pelo fato, conforme relata a referida estudiosa, da diferença entre os gêneros estar presente em toda parte, sendo traduzida por uma hierarquia em benefício dos homens, sobrevivendo até mesmo em sociedades mais modernas e mais evoluídas; realidade que, a princípio, pode configurar uma situação paradoxal, se pensarmos nas constantes interferências do Feminismo sobre esse fenômeno masculinista de ordem universal e cultural, embora passível de ser modificado.

Ela ressalta ainda que o conceito de “dominação masculina”, pautado num binarismo assimétrico, incrustou-se de forma tão sólida na gênese do inconsciente das sociedades que a projeção de uma democracia sexual – e aí ela acrescenta, “sempre imperfeita” – se conquista a pequenos e criteriosos passos. Nesse sentido, é importante ter em mente que os trilhamentos rumo a uma emancipação, frente às amarras do falo, não podem se concentrar apenas em determinadas conquistas. Se o raio de dominação masculina é universal, então o mínimo que se deve fazer é alcançar esse status. A referida estudiosa coloca que inúmeras feministas têm apostado caro no critério de independência financeira como gota d’água do ofício, entretanto, segundo sua observação, a autonomia financeira não resolve todos os problemas do poder, já que existem outras formas de dependência mais sutis como a dependência sexual, afetiva ou psicológica.

### **3.2.2. Amarrando questões ...**

Daí que, é preciso não se perder de vista que o percurso da “nova mulher” é longo e a pretensão feminista de alcançar mudanças profundas no comportamento do homem pode não

ser alcançado em sua totalidade, devido a inúmeras circunstâncias, tais como sentimento de tradição ainda muito enraizado em determinados estratos sociais, significativas parcelas, masculinas e femininas do globo que ainda se mostram insensíveis aos discursos balizadores de novos homens e mulheres, seja pelo comodismo das posições em que se encontram, ou mesmo pelo fato de não ter nem chegado até eles tais propostas, porque distantes dos grandes centros que constroem e endereçam tais modelos comportamentais.

No momento em que transferimos este quadro para o plano da ficção, então esta realidade se torna mais evidente, sobretudo se lançarmos mãos das palavras de Hall (1998), quando afirma que estruturas hegemônicas, como a masculina é, não são desestruturadas, apenas cedem certos favores em benefícios de requerentes “menores”, já que estes têm seus discursos de questionamentos validados pela condição de cultura legitimada para época em que tais requerimentos acontecem. A certeza de tais afirmações se dá a partir da ficção literária aqui exposta como termômetro vivo da própria realidade empírica, conforme Silva (2006b), quando registra que a literatura, além de sua função entretenimento, é um importante objeto de estratégia política, tornando-se, assim, depositária de referências reais.

Um outro ponto, atrelado à militância feminina, rumo à derrocada do masculino dominante, refere-se às bandeiras de lutas paralelas de outras minorias sociais que ela motivou a tomarem fôlego. Falamos dos movimentos em favor de negros, de gays (destaque para a *Queerr Theory*), de índios, bem como de representações artísticas oriundas do meio popular. Tais movimentos, sobretudo os ligados à questão homossexual, de um certo modo também configuraram ameaça ao homem devido a suas representações e crítica contemporâneas sinalizarem subversão à masculinidade instituída. Assim, na medida em que o primado da heterossexualidade é essencializado, com todos os seus benefícios centralizados no homem, qualquer condição paralela é imediatamente julgada como desvio; a condição heterossexual, portanto, constitui um instrumento de defesa do masculino, conforme Chodorow (1998). Nesse sentido, percebe-se que a Ordem masculinizante não atende a todos os estratos sócio-humanos. Daí estes sujeitos se sentirem autorizados a, na esteira do feminismo, conforme Silva (2007a), subverterem mais esse binarismo sufocante e castrador que compõe as relações tradicionais de *gender*.

O fato é que o paradigma da heterossexualidade foi internalizado no sujeito ocidental, via narrativas bíblico-criacionistas, como “natural”, em similar analogia com o paradigma da masculinidade, utilizando como principal estratégia de defesa, o discurso da homofobia e da misoginia. A esse respeito, Sedgwick (1998, p. 698) afirma que “[...] tem sido aparentemente

impossível imaginar uma forma de patriarcado que não fosse homofóbica”. Como consequência desse pensamento, qualquer representação de sensibilidade entre homem-homem e homem-mulher, a conotação seria negativa, por caracterizar distanciamentos do padrão viril:

Nossa sociedade é brutalmente homofóbica; e a homofobia dirigida diretamente a homens e mulheres não é arbitrária ou gratuita, mas intimamente imbricada na textura das relações de família, dos gêneros, de idade, classe e raça. Nossa sociedade não pode deixar de ser homofóbica se quiser manter inalteradas as suas estruturas econômicas e políticas [SEDGWICK, 1998, p. 698]<sup>26</sup>

Por estas considerações, os vínculos “homossociais” – termo, ocasionalmente, utilizado pelas ciências sociais para descrever as interações entre pessoas do mesmo sexo – parece ser um sinal de confronto à instituição do patriarcado porque relativiza, sobremaneira, o “inquestionável” parâmetro da virilidade. Daí que as ligações “heterossociais” tiveram que ser internalizadas e, conforme Chodorow (1998, p. 771), articuladas na história cultural da sociedade e individual do sujeito:

Por história cultural, quero me referir aos contos de fadas, mitos, histórias de amor, perda e traição, filmes e livros com os quais os membros de um grupo cultural crescem e em seguida compartilham com outras pessoas (...) No Ocidente, as fantasias culturais são quase que exclusivamente heterossexuais. (...) Em certo sentido, é mais fácil construir fantasias heterossexuais porque os ingredientes estão mais à mão.<sup>27</sup>

Nessa medida, a “capa” da heterossexualidade é postada como horizonte de vivência para os sujeitos nascentes e nascidos, através de um poderoso sistema de ressonância cultural, individual e psicológica, composto, conforme comentado, de narrativas simbólicas, principalmente dos âmbitos da literatura e do cinema. Esta estrutura, embora ainda se mantenha de pé, tem sido bastante discutida e questionada pelos fóruns de cultura, com intuito de legitimar outras realidades sexuais, paralelas à heterossexualidade sacra, fato que afeta o poder histórico das relações de *gender* porque, de acordo com Sedgwick (1998), quando mudanças são pensadas nos paradigmas de sexualidade, isto pode contribuir para que novas identidades sexuais tenham acesso ao poder, o que enfraquece controles hegemônicos.

<sup>26</sup> “Our own society is brutally homophobic and the homophobia directed against both males and females is not arbitrary or gratuitous, but tightly knit into the texture of family, gender, age, class, and race relations. Our society could not cease to be homophobic and have its economic and political structures remain unchanged”.

<sup>27</sup> “By cultural story, I mean the fairytales, myths, tales of love and loss and betrayal, movies, and books that members of a culture grow up with and thus share with others. (...) In the West, cultural fantasies are almost exclusively heterosexual (...) In a sense, it is easier to construct heterosexual fantasies because the ingredients are nearer to hand”.

Nesse sentido, insere-se nessa área de confluências e de lutas por outras sexualidades, a *Queer Theory*, importante campo teórico-metodológico crítico de políticas homoeróticas, que abre, em consonância com as idéias já desenvolvidas pelo feminismo, uma frente instigante de intervenção às certezas sexuais até então estabilizadas pelo padrão masculinizador de percepção dos fatos. Dotada de um pós-estruturalismo foucaultiano e de traços psicanalíticos, em Lacan, a emergência *Queer* desafia qualquer perspectiva de identidade sexual de caráter homogêneo e hegemônico, a partir de idéias-chave, norteadoras de formação e manutenção de discursos e de práticas. Em resumo, situamos as seguintes idéias basilares, conforme Leon (2007, p. 379): (1) conceito de identidade, segundo perspectivas múltiplas e articuladas de diversas formas; (2) qualquer identidade construída possui uma política de silenciamento, avaliação e controle para com as outras posicionadas como subalternas; (3) entretanto, ao invés de abandonar a idéia de identidade, enquanto categoria política, a *Queer Theory* reconhece seu significado aberto, fluído e contestatório; (4) a *Queer Theory* rejeita qualquer política dicotômica e, devido a isso, coloca as categorias heterossexual e homossexual como vias legítimas de conhecimento e de linguagem de possibilidades do corpo e (5) a *Queer Theory* quer ser uma proposta de teorização geral a respeito dos trâmites da sexualidade e dos desejos.

Estes procedimentos, adotados pela *Queer Theory*, colocam-na, de fato, como vanguarda sexual contemporânea, o que demonstra que, se mantidas tais posturas, num determinado espaço de tempo, para muitos ainda longo, a estrutura de sexualidade, que ainda impera em sua natureza mônada, sofrerá abalos definitivos e irreversíveis. É também por esse ângulo de uma interação conjunta (feminismo e *Queer*) que muitos estudiosos e críticos da cultura acreditam numa iminente desestruturação de toda a conjuntura que sustenta a masculinidade.

Um outro ponto, decorrente desse, que necessitamos amarrar, é o que se refere a uma *crise aguda*, com reais possibilidades de dimensões maiores, causada pelo impacto feminino/*Queer* a toda a “poética empírica” do masculino. Uma idéia, a princípio, considerada óbvia, mas que deve ser, minuciosamente, analisada, de posse de vários pontos de vistas, em que condições ela se estabelece e se propaga. Nesse sentido, chamamos a atenção para, antes de se pensar a crise como *finalidade* do projeto feminista, é preciso olhar para ela enquanto *meio*, ou seja, acreditamos, a partir de um aporte considerável de críticos do assunto, ser ainda muito cedo qualquer especulação a respeito da desconstrução do masculino bem como de sua estrutura basilar profunda. Quando pensamos neste “cedo”, temos em mente o curto espaço de

tempo de menos de meio século de disseminação de idéias anti-masculinistas, isso, claro, de forma sistematizada, já que o antimasculinismo, na esteira das mulheres, é antigo. O reforço desse pensamento é ainda mais contundente quando se analisam dispositivos de representação simbólica dos sujeitos, como, por exemplo, o cinema, a literatura, a música, a pintura, o teatro, entre outros.

O próprio movimento feminista tem consciência de que seus “alardes” possuem condições de saída e de chegada, ou seja, para um olhar mais criterioso e pertinente a respeito de uma crise do masculino em absoluto, ou próximo a isso, salientamos que se busque perceber de onde parte tal discurso, que interesse o move e quem o alimenta, conforme orientação de Bhabha (1998). Se respondidas estas questões servirão de um importante termômetro cultural das relações *gender*, tecidas nesse momento em que se busca indefinir e desestabilizar certezas, mas que, de igual ou superior maneira, também se percebe que, em quase todas as sociedades, os parâmetros clássicos de orientação dos sujeitos de *gender* ainda resistem bem definidos em não poucas parcelas da sociedade global. Entretanto, um ponto conquistado ineditamente pelo feminismo e pela *Queer Theory*, não pode ser deixado fora de registro: em termos de Ocidente, classicamente formado, mantido e propagado sob bases rígidas de *gender*, a masculinidade tradicional, de tão problematizada, virou questão!

### **3.3. II- De feminismo a masculinismo – entre a vontade e o poder**

#### **3.3.1. Situando e direcionando a questão ...**

Tomar o masculino como problema significa, à luz da lógica binária, posicioná-lo como um “outro” da relação envolvida em tal questionamento. O feminino, em contrapartida, nesse esboço ideológico, ocupa, por analogia, a posição de “ordem do discurso” ou parâmetro de entendimento do que seja ser masculino até então<sup>28</sup>. Esta lógica de balizamento de papéis, que se instaura em torno da masculinidade, chama a atenção pelo seu ineditismo nas relações de *gender* ocidentais desde as sociedades mais primitivas. Nessa perspectiva, os estudos acerca destas relações sempre estiveram voltados para a questão do feminino e/ou das mulheres, conforme Silva e Chagas (2006), sendo clássico todo o aporte teórico-crítico sustentado pela ação feminista, principalmente, a partir do século XX. Assim, o movimento

---

<sup>28</sup> É importante ressaltar que quando pensamos a mulher como “ordem do discurso”, apenas o fazemos, num campo meramente ideológico/subjetivo, no sentido de discernirmos como ficam as posições culturais dos sujeitos de *gender*, quando o homem torna-se objeto de questionamentos e de problematizações. Isso, a princípio, pressupõe a existência, abstrata, de uma força coercitiva (a categoria Mulher) na direção ou comando desse movimento.

das mulheres – imbuídas de um forte desejo de desfazer, ou mesmo transferir, sua “eterna condição de ser outro” – travou uma declarada luta contra todo o ideário masculinizante defendido pelos homens<sup>29</sup>.

Logo, de tão propagada e sistematizada, a intervenção feminista conseguiu, pelo menos via batalha ideológica, conforme Badinter (2005), deslocar o homem de um determinado “centro-ordem”, inquestionável, para uma *locus* de objeto de estudo, passível de revisões e de mudanças. Esta prerrogativa enfraqueceu, até certo ponto, o significado “sacrossanto” do adjetivo *masculino* na contemporaneidade<sup>30</sup>. Dessa maneira, mesmo a mulher estando como centro das atenções, o homem também foi arrolado na gama de estudos acerca das relações de *gender*. Isso porque falar de uma representação sexual, politicamente marcada, só é possível em função de um outro. Todavia, mesmo que esta seja a lógica natural para apreciação crítica de representações de gêneros e de sexualidades, salientamos que não é comum, na história do Ocidente, estudos focados no masculino, uma vez que esta marcação política, simbólica e cultural sempre foi internalizada como a *ordem*, a *norma*, o *centro*.

O objetivo desse segundo tópico inspira-se na mesma lógica do primeiro, que percorreu sobre o feminismo. Objetivamos discutir como está sendo pensado o ser-homem ante os novos paradigmas de relações de poder que vêm sendo estabelecidos para as representações de *gender* desse tempo, à luz de pressupostos teórico-críticos contemporâneos acerca do masculino, desenvolvidos pela Sociologia (BOURDIEU, 2003, BADINTER, 2003; 2005 e ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001; 2003), Antropologia e Psicologia Social (NOLASCO, 1993, MAY, 1998, dentre outros). Esperamos, como resultado desse estudo, conhecer os reais fundamentos do que se apregoa por “novo homem”, bem como as fragilidades e inconsistências verificadas no discurso incisivo de desautomatização da masculinidade tradicional por parte de teóricos, críticos e estudiosos dessas áreas do comportamento pessoal e social.

Nesse sentido, de posse de um aporte teórico-crítico acerca do masculino e de suas vivências nos dias de hoje, teremos condições de aplicarmos a teoria à prática, que, no caso específico dessa discussão, se refere às letras de músicas do forró como representação simbólica, artística e cultural, de base massiva, do Nordeste brasileiro. Esta abordagem se dará no capítulo analítico posterior a este. Nossa hipótese, no tocante ao estudo sobre

---

<sup>29</sup> Homens, especificamente a partir desse tópico, diz respeito ao sujeito material e simbólico cuja imagem adquiriu vários construtos discursivos referentes à imagem representativa do arquétipo do *masculino*.

<sup>30</sup> Quando registramos *masculino* como adjetivo, estamos considerando idéia desenvolvida por Moser (2007) que versa sobre o fato de homem/mulher serem seres substantivos, no sentido de essências, e masculino/feminino, adjetivos pré-construídos socioculturalmente.



masculinidades heterogêneas, aventadas nesse momento de emergências identitárias, é a de que, embora ideologicamente, numa dimensão teórico-abstrata, conforme já frizado, a noção de “masculino” tenha sofrido significativas desvantagens; pressupomos que a validade empírica e simbólica desse dito ainda não encontra sustentabilidade suficiente para que a ordem masculina vigente (hegemônica e dominante) seja desobstruída total ou parcialmente. Logo, sinalizamos para a emergência de novas bases de construção de sujeitos apenas no campo restrito da especulação, uma vez que o fator tempo de execução e, sobretudo, força de recepção de tais discursos, em estratos sociais menos interligados com a causa que se defende, são bastante determinantes para o efeito concreto desse intento.

Entretanto, não estamos, com isso, fazendo apologia à incapacidade de estruturas identitárias classicamente construídas serem imóveis, apenas referendamos a importância de nos voltarmos para estas variantes, uma vez que a velocidade com que uma dada teoria cultural é erguida, a partir da observação de determinadas parcelas sociais, não corresponde à mesma velocidade com que os planos empírico e simbólico recebem e internalizam tal paradigma, em seus imaginários e numa parcela mais ampla. Nesse sentido, trabalhamos com a perspectiva de “necessidade global”, gradativamente imediata, dessa teoria para que os sujeitos possam vivenciar os novos parâmetros, independentes dos que são negados. Dessa maneira, portanto, vislumbramos apenas o “tomar corpo” de um “homem em vias de”, no sentido de que a sociedade está diante de um sujeito que se encontra interpelado, pelas circunstâncias que o rodeiam, a se tornar outro, sem os excessos que inferiorizam o feminino, mas nada mais além de um “novo homem iminente”, ou seja, em processo de inicialização prática.

Como encaminhamento metodológico de uma discussão sobre o masculino “de nossos pais” e sobre o/s masculino/s “licenciado/s” de nosso tempo, é exigido revisar todo um repertório a respeito de patriarcalismo, suas bases, doutrinas e, sobretudo, formas de funcionamento desse sistema, que posiciona, de maneira, bastante definida, sob severas penalidades para “desviantes”, o Homem/Pai como a Ordem e a mulher/mãe como o Outro dessa Ordem. Buscaremos os fundamentos dessa macro-estrutura, bem como de sua continuidade e vigência expressiva: masculino, patriarcado e dominação a partir de Foucault (1994), Bourdieu (2003), Badinter (2003; 2005), Showalter (1993), Albuquerque Júnior (2001; 2003; 2004), Lipovetsky (2000), Dor (1991), Vincent (2006), Silva (2004; 2005; 2006; 2007), Silva e Silva (2007) e Silva e Chagas (2006a; 2006b),

Num segundo momento, será traçado um esboço de estudos, cujas perspectivas caminham na contramão de uma permanência expressiva do patriarcado a partir de teóricos que sustentam a emergência já consolidada de múltiplas masculinidades anunciadas por discursos contemporâneos ligados à sociologia e à psicologia social. Segundo esta concepção, estudiosos e críticos do comportamento masculino, a partir das últimas três décadas dão conta de um significativo redimensionamento na postura do masculino, suficiente para se perceber crises de identidade em busca de um outro modelo de sobrevivência para os homens. Comungam com este preceito Nolasco (1995a; 1995b; 2006), May (1998), Schpun (2004), Caldas (1997), Rojas (1996), Elias (1994), Cuschnir e Mardegan Júnior (2001), Arilha (2001), Berger e Luckmann (2004), Lopes (2002) e Xavier (1998).

É bem verdade e prudente que ambas as perspectivas não são, de todo, excludentes, ou seja, a validade de uma, a princípio, não significa o não reconhecimento parcial da outra. Isso implica dizer que é preciso um olhar bem acurado sobre estas prerrogativas, no sentido de que os excessos interpretativos, muitas vezes motivados por interesses emotivo-pessoais, não sejam marcas de influência nas análises. A precisão analítica depende, em muito, da precisão imparcial com que o olhar do estudioso da cultura aprecia os fenômenos. Daí a importância de chamar para a discussão, além da própria literatura, anfitriã desse estudo, outros discursos paralelos, também depositários de informações acerca da formação, manutenção e desconstrução de imaginários de *gender* como a sociologia, a antropologia e a psicologia social.

### **3.3.2. Patriarcalismo, masculino e dominação**

Na origem de todos os povos, parece ser a existência, por tradição, de um casal fundador da raça humana, o critério iniciático de comunidades. A maioria são casais-deuses, exceto nas religiões patriarcais, como a cristã, onde um único Deus masculino formou todas as coisas e seres (VOLPATTO, 2006). Logo, uma vez que as sociedades são balizadas por uma lógica binária/bipolar, que carrega em si uma idéia de completude, embora haja oposição dialética devido às diferenças constituintes de cada pólo, o discurso das religiões cristãs, por exemplo, patriarcalizou a imagem de Deus, negando, assim, qualquer caráter andrógino, conforme Singer (1995). Assim, como consequência, considerando que o sujeito masculino possui um princípio feminino – anima – dentro de si, ele busca dominá-lo, tanto na representação feminina interna quanto externa.

Nesse entendimento, a respeito do caráter andrógino do sujeito, Jung (2000, p. 48) afirma que “[...] dentro de cada homem há uma mulher (anima) e em cada mulher há o princípio masculino (animus). Este eterno jogo de Yin-Yang se ajusta e se completa. Portanto, nenhum indivíduo é inteiramente masculino ou inteiramente feminino”. Percebe-se, a partir dessa idéia primeira de concepção do ser-homem e do ser-mulher, que ambos são constituídos por porções equivalentes de poder psico-sexual, o que não traduz, entretanto, uma organização de sociedade de base igualitária, destituída de qualquer assimetria nas relações entre seus pares, até porque para o bom funcionamento entre os sexos, em busca do equilíbrio mútuo, é preciso que haja assimetrias e diferenças.

Conseqüência disso, um modelo social, em que seus sujeitos constituídos convivam numa lógica igualitária em todos os sentidos, ainda não conseguiu ser experienciado empiricamente entre os humanos. Sempre que é aventada qualquer possibilidade de existência para esta lógica de sociedade, é feita apenas segundo as regras de funcionamento dos parâmetros míticos. Nem mesmo nas representações artístico-literárias é possível encontrar proposta de equidade, sem que haja um mínimo de assimetria nas relações homem-mulher, mesmo o espaço da arte sendo também um jogo simbólico de possibilidades imaginárias. O que se percebe é que a característica de representação sociocultural não autoriza tamanho distanciamento da lógica de funcionamento das sociedades reais. Há, claro, em inúmeros aspectos, quebras e distorções de estruturas concretas do mundo real, porém determinadas leis psico-culturais, que foram construídas no plano empírico, tendem a “transladar-se” para o plano simbólico, tamanha sua força de vigência através dos tempos.

Nesse sentido, no intento de explicar como se deu a “separação” entre homem e mulher, Bourdieu (2003), ao analisar as relações masculinas e femininas da sociedade *cabila*, percebe que esta é regida pelo domínio do homem sobre a mulher. E como justificativa para tal condicionamento, sua pesquisa detectou que tal comunidade se rege a partir de uma espécie de “mito de origem”, em cujo texto está instituído o princípio do chamado “primado da masculinidade”, que teria sido legitimado através da atribuição, consensual, de posições sociais ligadas à divisão do trabalho sexual, bem como do trabalho de produção material. Esta estrutura passou a ser reproduzida como ordem social, “[...] ultrapassando a ordem cósmica” (BOURDIEU, 2003, p. 28). Perspectiva que teria sido regulamentada em consonância com a idéia contida em texto de I.Yacine Irtaeh, citado por Bourdieu (2003):

Foi na fonte (tala) que o primeiro homem encontrou a primeira mulher. Ela estava apanhando água quando o homem, arrogante, aproximou-se dela e pediu de beber. Mas ela havia chegado primeiro e ela também estava com sede. Descontente, o homem a empurrou. Ela deu um passo em falso e caiu por terra. Então o homem

viu as coxas da mulher, que eram diferentes das suas. E ficou paralisado de espanto. A mulher, mais astuciosa, ensinou-lhe muitas coisas: ‘Deita-te, disse ela, e eu te direi para que servem teus órgãos’. Ele se estendeu por terra. Ela acariciou o seu pênis, que se tornou duas vezes maior, e deitou-se sobre ele. O homem experimentou-se um prazer enorme. Ele passou a seguir a mulher por toda parte, para voltar a fazer o mesmo, pois ela sabia mais coisas que ele, como acender o fogo etc. Um dia, o homem disse à mulher: ‘Eu quero te mostrar que eu também sei fazer coisas. Estende-te, e eu me deitarei sobre ti’. A mulher se deitou por terra e o homem se pôs sobre ela. E ele sentiu o mesmo prazer. E disse então à mulher: ‘Na fonte és tu (quem domina); na casa, sou eu’. No espírito do homem são sempre estes últimos propósitos que contam, e desde então os homens gostam sempre de montar sobre as mulheres. Foi assim que eles se tornaram os primeiros e são eles que devem governar.

Institui-se, assim, uma Ordem que determina condições de sobrevivência nem sempre harmônica entre diferentes, transmitida culturalmente e de amplitude universal. Dessa maneira, fica perceptível, nesta narrativa fundante, que as relações assimétricas instauradas e mantidas entre homem e mulher são sentidas e interpretadas a partir da base sexual. Isso porque o corpo social, de orientação falocêntrica, tem origem a partir do aspecto biológico, reforçado politicamente e, assim, inscrito no macro imaginário social como lei, ordem, norma, conforme Sousa (2004).

Segundo Dör (1991, p. 14), os estudos teóricos freudianos e lacanianos sobre a Ordem do Pai afirmam que o sujeito paterno constitui um epicentro crucial na organização psíquica do sujeito:

[...] O Pai constitui um operador simbólico a-histórico, balizador das leis reais e imaginárias que o regem o sujeito psíquico/social [...] com efeito, nenhuma outra saída é proposta ao ser falante a não ser curvar-se ao que lhe é imposto por esta função simbólica paterna que o assujeita numa sexuação.

Dessa maneira, para que mantenha uma organização sócio-interativa regular, é necessária uma ordem que atue centralizando/posicionando os componentes (animais, vegetais e minerais) a fim de buscar uma estrutura vitalizável. No caso do componente animal, mais precisamente o animal humano, esta ordem também baliza as relações de gênero e o seu vetor é o sujeito masculino. Segundo Dör (1991, p. 63), não há nada de naturalidade no fato do homem ser o vetor de ordem, há uma espécie de contemplação via acordo: “[...] nenhum pai, na realidade, é detentor e fundador da função simbólica que representa. Ele é o seu vetor”. Este mesmo estudioso das relações paternas afirma ainda que, para Lacan, existe uma unidade de sustentação da paternidade que é o falo/halo, que constitui uma unidade significativa da diferença dos sexos, “[...] enquanto tal, o falo constitui assim o centro de gravidade da função paterna, que vai permitir a um Pai real chegar a assumir a sua representação simbólica” (DÖR, 1991, p. 64).

A referência aqui feita à Ordem do Pai, Ordem do Falo, ou outras conotações similares, diz respeito a um macro-discurso, de base freudiana e lacaniana que enreda os sujeitos humanos numa determinada matriz de reconhecimento enquanto indivíduo válido e apto a uma interpretação positiva, cujo centro ou vetor de representação é o homem. Logo o efeito matricial dessa Ordem, de alcance e temporalidade, incomensuráveis, é masculinizante. Sua reprodução e propagação rejeita qualquer tipo de paralelismo, ou seja, outras possíveis representações de *gender* e de sexualidades só terão existência e valor aceitável desde que sob a Ordem-Pai.

Fica, portanto, explícito no trecho lendário, citado por Bourdieu (2003), a idéia de um consenso de posições bem definidas, atendendo a lógica maniqueísta subordinante/subordinador, em que o vetor de ordem/poder/administração foi direcionado para o masculino. Nessa medida, a diferença sexual inspirou, ou mesmo determinou, a diferença social em favor do masculino, já que a mulher foi marcada como objeto de posse e de desejo do homem. Daí que a sexualidade vincula-se ao poder. Naturaliza-se, assim, a construção social da masculinidade hegemônica. Se esta narrativa é lendária ou não, o que importa mesmo é aceitar, sem muita relutância, que esta é a estrutura que, desconsiderando o contraponto feminista contemporâneo, se mantém discurso balizador das relações de gênero e que ainda se encontra assegurado legalmente pelos “aparelhos ideológicos de poder”, conforme Althusser (1983), como a Igreja, o Estado, a Escola.

O pai, portanto, é um agente civilizador e, desse modo, diferenciador da criança doméstica (amparada pela mãe) e da criança civilizada (amparada pelo pai). No plano bíblico-religioso, esta idéia está muito bem fundamentada e arraigada no imaginário das nações que têm a narrativa bíblica como regra de conduta. A própria noção bíblica de Deus é masculina, conforme narrativa do livro de Números, em que é dito: “Deus não é homem, para que minta; nem filho do homem, para que se arrependa; porventura diria ele, e não o faria? Ou falaria, e não o confirmaria?” (Num. cap. 23. vers. 19); o Filho D’Ele é homem. Uma das mulheres mais importantes no plano de salvação, segundo doutrinação basilar da ortodoxia Católica, Maria, mãe de Jesus, acontece no “Texto sagrado” exclusivamente para trazer o maior personagem – Homem – do cristianismo (vide CHAGAS, 2007).

Nesse entendimento, o fato é que a Ordem do Falo goza de um poder e de uma longevidade ilimitados, dado que seu esquema de funcionamento parece estar inscrito no código genético, cultural e psicológico dos sujeitos. Seu efeito é homogeneizador, isto é, todos são levados a acatar, sem questionamento, o homem como maior. Todos são conduzidos

a entender e aceitar, igualmente, essa estrutura assimétrica, de modo que, caso um determinado sujeito homem pretenda “desviar-se” da Ordem (através da prática homossexual, por exemplo), haverá punições vitais para o transgressor, pois mesmo este possuindo a marcação fálica, símbolo patriarcal, sua atitude de passividade diante um outro homem é, por analogia, similar à de uma mulher, o que é inaceitável. Isso demonstra que a própria Ordem masculinizante é maior que o próprio sujeito masculino. A esse respeito Silva (2004, p. 28) afirma que parece ser consenso geral, entre os estudiosos, que a dominação masculina se estende a todos os lugares e sujeitos não só em detrimento do feminino, mas também de outros gêneros, a exemplo de gays, lésbicas e transgêneros:

Vale ressaltar que este discurso é estabelecido *geneticamente*, ou seja, as gerações alteram certos valores e normas aceitos socialmente, mas há determinadas práticas, ditas culturais, que estão associadas à memória genética do ser humano – muito (com)fundida com aspectos *instintuais* – sendo assim quase impossível de haver uma *remoção* dessas bases, mesmo que os níveis de transgressão alcancem limites não pensados porque apenas uma reestruturação da memória genética do sujeito poderia ser a porta de entrada para desestruturar esta base.

Esta característica genético-cultural reforça, de fato, tanto o domínio quanto a atemporalidade dessa Ordem. Mesmo em sociedades tendentes a transgressões, como as contemporâneas, sobretudo, se levarmos em consideração o fator tempo. Os referidos estudiosos ainda assinalam que, mesmo quando esta questão de dominação é redirecionada para olhares mais particulares como, por exemplo, o estudo apenas sobre homens, sobre mulheres ou mesmo sobre gays demonstra que a estrutura tende a ser mais fechada e dependente da norma de *gender* instituída.

Quando pensamos nas representações simbólicas, especificamente aquelas que povoam as narrativas de ficção, ressalte-se tanto as tradicionais quanto às contemporâneas, produzidas por homens e mulheres, percebemos que nem o imaginário ficcional tem sido capaz de transgredir a ordem clássica dos fatores, o que reforça o próprio conceito de *representação* como uma prática realizada a partir de um ponto situado no plano empírico, conforme Mynaio (1995). Nesse sentido, em pesquisa que versou sobre as representações de mulheres, escritas por mulheres, Silva (2004), ao analisar produções da escritora brasileira Helena Parente Cunha chegou à conclusão de que, a partir dos comportamentos de total entrega e submissão à imagem de um homem (pai, irmão, marido) por parte das personagens femininas, a Ordem do Pai é a segurança necessária para que a vida delas e a própria ordem da cultura sejam conduzidas sem maiores problemas ou traumas profundos.

Quando o autor registra esta possível ocorrência de traumas profundos, certamente o faz pensando no fato de que, uma vez que todo o discurso cultural do Ocidente está cimentado na Ordem do Pai, de tal forma que quaisquer outras ordens têm que tomar esta como ponto de partida para subversão e que ainda não exista uma outra estrutura capaz de substituir tal regime, então qualquer negação ou resistência, naturalmente, resulta num auto-anonimato, ou “morte simbólica”, já que não se tem em vista outra Ordem sob a qual ficar. A estrutura binária: *lado de cá, lado de lá*, representada por Cunha (1998), em que do *lado de lá* não há fôlego de vida, por ser uma base nula e abstrata, parece ainda ser maior que o próprio discurso desconstrucionista, apregoados por vertentes pós-estruturalistas.

A literatura de ficção é emblemática no tocante à representação dessa Ordem. Se pensarmos, a título de ilustração, nos contos *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa, e *Moça tecelã*, de Marina Colasanti, então perceberemos o quanto o enredo dessas narrativas se rendem às determinações de Lei do Pai. No conto roseano, o sujeito paterno, sem justificativa alguma, resolve abandonar aquela lógica de vida e, para isso, manda fazer para si uma canoa e, com um breve aceno para a mulher e filhos, lança-se à águas aparentemente inavergáveis – terceira margem. Sua posição nessas águas, entretanto, situa-se além das duas margens convencionais (*lado de cá / lado de lá*), ficando invisível, portanto. A fuga do pai de sua Ordem, uma vez que “[...] Nossa mãe era quem regia, e que ralhava no diário com a gente – minha irmã, meu irmão e eu”, segundo testemunho de um dos filhos, para uma terceira margem, local intersticial, resultou na sua auto-anulação, ou seja, desaparecimento do raio vital de extensão permitido para quem está dentro dos limites definidos.

A perda do pai foi tão profunda para o filho que narra, presencia e testemunha a queda fálica, que este tomou para si a “culpa” por tal derrota paterna “[...] Eu fiquei aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar. Eu permaneci, com as bagagens da vida. Nosso pai carecia de mim, eu sei [...]”. Quando o filho morre, ou também desaparece, o conto termina. Ora, a família se desfez. O Pai sai da lógica binária e a manutenção íntegra de seu seio familiar começa a sentir sua desintegração. Por que a narrativa não prossegue olhando para as estratégias de sobrevivência da mãe que antes regia a casa? Parece que o sujeito materno caiu, semelhantemente ao marido, no mesmo plano de anulação, porque, mesmo dentro da Ordem, conviver com a ausência paterna é prejudicial.

Seguindo a mesma condição teórico-abstrata da Ordem do Pai, *Moça tecelã*, embora pensada e produzida por mãos femininas, insatisfeitas com o jugo masculino, não inova quanto à representação da relação homem e mulher. A moça que tece o que quer, infeliz por

se sentir tão só, resolve tecer a textura de um homem que, de fato, atenda às suas expectativas: amor, carinho e respeito. Dotada de um poder de por em prática aquilo que pensa, ela inicia um processo prazeroso de tessitura do homem de seus sonhos. Quando este está pronto, recriado “à sua imagem e semelhança”, não basta muito tempo para que os apelos de obediência à Ordem se façam presentes no imaginário daquele sujeito. Ele começa a repetir os excessos a que ela estava acostumada a ver nos homens. Entristecida, ela desfaz o feito e retorna ao seu estado inicial de dor e de solidão. O “assassinato” de seu companheiro parece a melhor e única alternativa para ela saldar positivamente sua vida depois do contato com o homem.

Estas experiências ficcionais levam-nos a entender que não é pelo fato de uma mulher representar a categoria mulher que uma nova ordem deve ser criada ou forjada. Estamos todos em rede, ou seja, interligados a uma Ordem, real/imaginária, de produção de práticas sociais. No caso da ficção literária, por exemplo, os sinais de autorização de saída dessa estrutura fechada e onipresente ainda parecem ser impensados, isso faz com que seja inevitável a prática de representação de excessos viris do homem, resultando em “violência simbólica”. Como consequência, mais inevitável ainda, o objeto artístico, em escala gradual, também contribui para a tessitura de um rígido processo de perpetuação do poderio masculino, já que o capital simbólico está em poder dos homens.

Daí, uma vez que inúmeras áreas de atuação humana concedem espaços privilegiados para o homem, consequentemente se assegura o primado masculino como medida de todas as coisas. A esse respeito, Bourdieu (2003) registra o papel significativo de “ações fecundantes da potência masculina”, responsáveis por perpetuar a primazia universalmente concedida ao homem. São elas, o Estado, a Família, a Escola, a Igreja, entre outras agências de coerção.

Nesse entendimento, é evidente o quanto a masculinidade está aparelhada para afirmar, com dever e honra, sua virilidade em toda e qualquer circunstância. Assim, em oposição à mulher, cuja honradez é essencialmente negativa e cuja virtude se assenta na defesa ininterrupta da virgindade e da fidelidade, o homem de verdade deve sempre procurar estar à altura de qualquer possibilidade que lhe seja posta para provar sua virilidade. Sua melhor arma de prova é seu próprio corpo. E justamente nele está a “arma de fogo”, num alusão à nomenclatura bélica, imponente e detentora de “poder”: o pênis. Reside, metonimicamente, nesse objeto fálico todo um capital simbólico de soberania masculina. Inúmeros estudiosos, conforme salienta Bourdieu (2003), têm associado, via metáfora – um outro recurso lingüístico bastante influente na reprodução do ideário masculinizante – o pênis



a uma arma bélica. Nesse sentido, foi internalizado, nos mundos de representação masculina e feminina, a imagem fálica – solitária – como metáfora para sustentáculo psico-cultural das estruturas de *gender*.

Este modelo de representação masculina está simbolicamente instituído no imaginário sociocultural. A esse respeito, Pesavento (2003, p. 41) atesta o seguinte:

As representações são também portadoras do simbólico, ou seja, dizem mais do que aquilo que mostram ou enunciam, carregam sentidos ocultos que, construídos social e historicamente, se internalizam no inconsciente coletivo e se apresentam como naturais, dispensando reflexão. Há, no caso de fazer ver por uma imagem simbólica, a necessidade da decifração e do conhecimento de códigos de interpretação, mas estes revelam coerência de sentido pela sua construção histórica e datada, dentro de um contexto dado no tempo (grifo nosso).

ou seja, eis uma referência a uma questão em que é interessante percebermos o quanto a lógica da representação faz uso de uma estrutura simbólica para internalizar/afirmar a imagem do que está sendo representado. O símbolo, nesse processo, carrega em seu construto uma marcante influência, se pensarmos sua interferência no imaginário pessoal/social, em que se chega a ponto de dispensar reflexões e questionamentos acerca desse “enxerto ideológico”. Neste sentido, não há, por exemplo, como pensar na representação do patriarcado, no Ocidente, sem trazeremos à tona o símbolo fálico que norteia os sujeitos masculino/feminino numa só estrutura masculina ou masculinizante, assim:

Aquele que tem o poder simbólico de dizer e fazer crer sobre o mundo tem o controle da vida social e expressa a supremacia conquistada em uma relação histórica de forças. Implica que esse grupo vai impor a sua maneira de dar e ver o mundo, de estabelecer classificações e divisões, de propor valores e normas, que orientam o gosto e a percepção, que definem limites e autorizam os comportamentos e os papéis sociais (PESAVENTO, 2003, p. 41).

Eis a lógica descrita que sustenta o patriarcado. Percebemos, a partir do referencial fálico, a construção de um campo semântico cujo sistema isotópico resulta em práticas de supremacia, poder, comando, voz/vez, sustento, confiança, ditadura. Reside aí uma estrutura que estabelece limites de interpretação do outro à sua imagem e semelhança. A partir de uma imposição, comportamentos e papéis sociais são autorizados por essa força simbólica, cujo disciplinamento, por excelência, vem sendo legitimado sob a capa e o pano de fundo do heterossexualismo, que determina a migração e sujeição de qualquer ordem para este “enredo”.

Por esta perspectiva, a pedagogia patriarcal parece ser regida a partir da inserção de virilidade/senhorilidade ao “corpo raso” do sujeito masculino, enquanto que sensibilidade e submissão são inscritas no “programa” feminino. Nesse sentido, portanto, ambos os sujeitos

reforçam a mesma ordem na mesma medida em que também são enredados pelo discurso patriarcal, em que o homem domina e sempre procura justificativas para seus atos a fim de não perder seu *status*. Apenas nesse transcurso contemporâneo é que o discurso da Ordem se vê problematizado efusivamente, além de convocado a explicações a respeito de excessos praticados pelos homens. Entretanto, tais questionamentos, segundo sustentam estudiosos, ainda não possuem força suficiente para “apagar” a representação semântica desse diagrama na engrenagem de funcionamento dos imaginários, uma vez que o forjamento de novas redes de imaginário tem que inicialmente partir da desestabilização de uma Ordem primeira.

A Ordem é viril e tem que se manter assim para existir além-tempo. Virilidade significa, nesse campo semântico, força, lei, comando, coragem, logo, um sistema isotópico de termos que “melhor” traduz não-feminilidade. Nesse entendimento, o feminino-*anima* não passa pela política de identidade do masculino projetado pela Ordem. Albuquerque Júnior (2001; 2003), ao descrever o processo de construção do homem do Nordeste brasileiro, ressalta que este é, sobretudo, uma fortaleza em si, determinação clara de uma “biogeografia” virilizada ao extremo, de tal modo que recursos materiais e simbólicos são pensados e articulados a partir da comunhão com a norma viril.

O nordestino é uma figura que vem sendo desenhada e redesenhada por uma vasta produção cultural, desde o começo deste século. Figura em que se cruzam uma identidade regional e uma identidade de gênero. O nordestino é macho. Não há lugar nesta figura para qualquer atributo feminino. Na região Nordeste, até as mulheres são macho, sim, senhor! Na historiografia e sociologia regionais, na literatura popular e erudita, na música, no teatro, nas declarações públicas de suas autoridades, o nordestino é produzido como uma figura de atributos masculinos. Mesmo em seus defeitos, é com o universo de imagens, símbolos e códigos que definem a masculinidade, em nossa sociedade, que ele se relaciona (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2003, p. 20).

A coesão com que a região construiu o homem nordestino é conseqüência, segundo estudo de Penna (1992), de um projeto ainda maior e de igual coesão: o de ser nordestino. Segundo a estudiosa, condições de *naturalidade*, no sentido de que a identidade nordestina é dada objetivamente pelo local de nascimento; *vivência*, em que a experiência de vida dentro das fronteiras da região é o que faz ser nordestino; *cultura*, já que as práticas culturais indicam a identidade nordestina e a *auto-atribuição*, através da qual o indivíduo é nordestino e se reconhece como tal.

Por estas considerações, fica claro o quanto o homem do Nordeste constitui uma réplica, relativamente, “perfeita” da matriz patriarcal, que está fincada em raízes por demais sólidas, cuja irredutibilidade a outros significados de masculinidades torna-se permanente,

pelo menos considerando que ainda foi experienciada significativas transformações sócio-culturais, nas sociedades como um todo, segundo idéia defendida por ambos estudiosos. Para Albuquerque Júnior (2003), desconstruir o falo deve ser uma atividade urgente para que novas relações sejam aventadas e concretizadas, mas que para isso é necessário um árduo processo de lutas ideológicas e práticas. Para Penna (1992), o Nordeste é construção e, como tal, pressupostos básicos de sua constituição (como noção de região, de típico, de identidade) já estão dando mostras, mesmo que de forma muito iminente, de abertura a outras configurações.

Logo, se tomarmos o Nordeste como mais um exemplo de constituição comunitária de base patriarcal, em pleno século de efervescência de ideais feministas, então é pertinente a conclusão de que a Ordem-Pai consegue se revitalizar, pelo menos como parâmetro inicial de construção sócio-política. O nascimento de novas sociedades, de fato, tomam-na como ponto de partida. Este contexto de virilidade nordestina aproxima concretamente as realidades também viris e de dominação masculina pesquisadas por Bourdieu (2003), através da sociedade *cabila*, e por Mill (2006), através de experiências socioculturais norte-americanas do século XVIII, a partir das quais admitiu o poderio masculino diante das mulheres ou mesmo de qualquer outra representação de sexualidades.

### 3.3.3. Amarrando inventários...

“Os homens ainda não conseguiram seu movimento. Não mesmo. Não intimamente”.

Norah Vincent

De posse desse panorama sócio-político da representação patriarcal, uma questão parece ser consenso entre a maioria de críticos e estudiosos da cultura e das representações de *gender*: mesmo aceitando o ofício de administrar os ditames apregoados pela Ordem patriarcal, com todo o usufruto das benesses e favorecimentos sócio-político-econômicos, o homem não tardaria em externar, a princípio, intimamente, os dissabores e percalços provenientes da “carga” que representa uma vivência fiel a tal modelo. Nessa perspectiva, a masculinidade dita homogênea o aprisionou de tal modo em uma máscara rígida e fechada que este sujeito, num momento de constantes anseios por liberdade de sistemas opressivos, como o vigente, busca evadir-se, ileso, de tal performatividade.

Esta tendência comportamental de afrouxar determinadas amarras patriarcais tem suscitado discursos e desencadeados movimentos em torno de uma causa nobre: um novo

homem, não tão distante daquela mulher que ele próprio contribuiu para rebaixar. Com similar estratégia do feminismo, os discursos em torno de um “novo homem” têm tomado fôlego, principalmente no campo midiático, através do surgimento e disseminação de críticas especializadas sobre o assunto.

Entretanto, destoantes parcialmente dessa nova perspectiva do masculino seguem estudiosos mais resistentes à emergência extemporânea de outras matrizes de masculinidade. Eles assinalam a necessidade de serem observadas algumas particularidades ligadas à manutenção de velhas estruturas antes de estas serem dirimidas. Bourdieu (2003) e Silva (2004), por exemplo, atestam que, embora determinadas instituições estejam, de fato, em vias de crise, a estrutura patriarcal ainda tem conseguido sobreviver devido a um imaginário cimentado em ideologias patriarcais. Bourdieu (2003) destaca que mesmo que as conquistas das mulheres estejam chegando a espaços antes exclusivos do homem, este ainda mantém domínio em áreas consideradas de grande influência de intervenção global, como na economia, na ciência, na informática e nas políticas educacionais. Ele acredita que o “capital simbólico” trazido pelas mulheres tem concretamente provocado significativas mudanças tanto a seu favor, em particular, como em favor da sociedade como um todo, entretanto, o fator tempo, o fator lugar bem, como o fator interesse por mudanças e/ou permuta de papéis, impedem, a um curto espaço de tempo – considera-se apenas meio século de luta ideológica sistematizada –, qualquer deslocamento ou anulação de modelos.

Estas reflexões giram em torno de um fato até certo ponto óbvio, em se tratando de jogo de poder: até que ponto o homem relativizaria sua virilidade em favor da inclusão de um outro, abrindo mão de determinados privilégios simbólico-materiais, bem como de determinadas regras de conduta do masculino? Uma primeira sinalização de resposta a esta questão de retórica parece ser dada com contundência por Badinter (2005, p. 47), quando diz que “[...] O homem finge evoluir, mas não muda. A cada avanço feminino, produz novas modalidades de dominação. Desde o homem das cavernas até o de hoje, a semelhança persiste”. A idéia é que a masculinidade tradicional desfruta de uma fonte de vantagens sociais e que, devido a isso, não é tão difícil aceitar que haja resistência e, sobretudo, cautela, sob a pena de inversão de jogo. Partindo desse pressuposto, ela afirma, na seqüência, que a dominação masculina é uma “invariante transcultural”, uma vez que sua especificidade parece estar esculpida em mármore. Daí afirmar que os homens só cedem o seu poder em alguns pontos insignificantes a fim de melhor conservar o essencial. “a derrota dos machões é uma realidade enganosa” (BADINTER, 2005, p. 52).

A estudiosa acrescenta ainda que a amplitude de tal dominação é verificada em toda parte e se comporta, diante das interdições feministas, como um vírus auto-reprodutivo e mascarado. Na fala a seguir, é por demais incisiva, no tocante à afirmação da vitalidade masculina:

Diversas questões de colocam: se a dominação masculina e a violência que a fundamenta são tão universais quanto se afirma, de onde virá a salvação? Dos homens que se dizem feministas? Que propõe eles a seus pares para por fim a sua condição de exploradores: uma conscientização coletiva, seguida por uma autocrítica? Mas pode isso produzir uma inversão das mentalidades, dos comportamentos e, sobretudo, das instituições? (BADINTER, 2005, p. 51, grifo nosso).

O “termômetro” dessas palavras assegura com propriedade o quanto a questão de mentalidade coletiva está impregnada em uma estrutura profunda do imaginário social. Nesse entendimento, também caminham Foucault (1994) e Showalter (1993). O primeiro (p. 677), quando afirma que a sociedade ainda se guia por padrões hierárquicos de bases masculinistas. Segundo ele, a “[...] a liberação da mulher, a liberação homossexual, a liberação da mulher do lar – é extremamente prejudicial. Como podemos liberar efetivamente pessoas que são ligadas a um grupo que exige subordinação a ideais e objetivos específicos?”. Showalter (1993), por sua vez, mesmo chamando a atenção para a urgência de novos modelos e configurações para as sexualidades, admite que uma postura anárquica perante a masculinidade pode ser um risco para as próprias mulheres, já que os sintomas de crise do homem ainda são sentidos no geral.

Mediante o exposto, salientamos que é preciso guardar como idéia-chave para discussão posterior o fato de que toda a falácia feminista frente à estrutura masculinizante ainda não foi suficiente para que os sujeitos experienciassem outro modelo de relações de *gender*. Estamos, com isso, concordando que as diversas negociações, materiais e simbólicas, que homens e mulheres vêm realizando não caracterizam “soltura”, “desgarramento” ou permuta de bases, mas apenas pequenas, possíveis e controladas concessões em favor de minorias – especificamente de mulheres. Nesse sentido, determinadas parcelas de representação masculina têm, de fato, demonstrado abertura ao híbrido, seja no campo da moda, da intimidade, das emoções, dos afazeres domésticos, entre outras incursões.

### **3.3.4. Masculinismo e performatividades “politicamente corretas”**

O fato é que os discursos em torno de novas posturas para o masculino, emergente no século XXI, têm ganhado corpo e atenção, sobretudo porque a construção deles e o

endereçamento às sociedades também passam pela “intencionalidade política” das mídias (BENJAMIN, 1985), que forjam discursos e práticas de auto-afirmação desse sujeito aparentemente fruto de uma conjugação positiva, aos olhos feministas, entre um “velho” e “rígido” e um “novo” e “flexível” homem. Sobre a imagem deste último, áreas importantes das ciências humanas, como a Sociologia e Psicologia Social, têm se debruçado e apostado nele como via de saída do antigo padrão de masculinidade hegemônica que tem imperado na contemporaneidade. Segundo esta perspectiva, a iminência de um “novo homem” atende a uma dupla exigência que seria, primeiramente, da própria subjetividade masculina, ou seja, do seu próprio íntimo, no sentido desta sentir a necessidade de desgarrar-se de toda a carga do já “fracassado” modelo de homem tradicional, para, assim, “usufruir” de modelos mais flexíveis e reconciliadores de si mesmo e, num segundo momento, atende às prerrogativas feministas que tanto têm lutado para vencer o masculino opressor.

Este panorama, constituído de intertrânsitos e de permutas de papéis, sem precedentes concretos no curso das relações de *gender*, seria, de fato, aceitável em longo prazo, uma vez que estamos lidando com construções socioculturais. Entretanto, algumas concepções defendidas abertamente, por mídias e estudiosos, têm apregoado que os efeitos do *new man* são “para já!”, ou seja, podem ser verificados concretamente, no plano empírico, a ponto de estarmos testemunhando uma “virada sociocultural de *gender*” em áreas sensíveis e rígidas de vigência da masculinidade “padrão”.

Tal posicionamento, conforme discutido anteriormente, é considerado ainda embrionário no sentido de uma verificação prática, por parte de inúmeros estudiosos que sustentam uma predominância significativa da modalidade-gênese de masculinidade e, portanto, problemático de ser abordado com tal ênfase. Nesse sentido, é tomando este pré-requisito como problema que se inserem os objetivos de discussão desse tópico. Dessa maneira, depois de apresentado o aporte teórico-crítico que anuncia, sistematiza e sustenta o *masculinismo*, será analisado, à luz dos referenciais teóricos que validam a dominação masculina, as pertinências e disfunções encontradas no eixo de sustentação desse campo de estudos. A hipótese com a qual trabalhamos é a de que a falácia do *masculinismo* – explicitada a seguir – não atinge o grande “berçário” masculino instalado em cadeia global. Embora suas propostas e estratégias estejam consorciadas a uma engajada luta de quebra de valores hegemônicos, em diversos campos de atuação humana nesse tempo, além de patrocinadas por um poderoso *mercado de gender*, é necessário que mais bases masculinas sejam afetadas para poder se pensar em deslocamentos, tendo em vista que a permutação de

mentalidades só pode ser possível exclusivamente se um outro imaginário possuir característica de igual ou superior estatura sócio-político-cultural.

Considerado isto, esperamos, como resultado da extração intersectiva dos contrapontos discursivos em questão, um denominador teórico-crítico, concreto e suficiente em si, para buscarmos, a partir da representação simbólico-artística do *forró* nordestino, a aplicabilidade de tal construto teórico nas letras de músicas analisadas. Nesse sentido, temos em mente que o efeito comparativo entre as idéias em pauta possa contribuir para uma visibilidade mais nítida do que é forte e do que é frágil nos eixos de sustentação de cada “leitura” das relações de *gender* na contemporaneidade.

### 3.3.5. *Masculinismo* – um dilema contemporâneo – o que diz a teoria?

Nem todos os homens são falocratas. Os homens são corpos de prazer que o poder a que estão submetidos os faz negar, convertendo-os em corpos frustrados, frustrando os corpos que são os falocratas.

A. Leclerc

Homem. Gay. Emoção. Pai. Razão. Autoridade. Sexo. Fracasso. Mulher. Sucesso. Sustento. Dureza. Filhos. Trabalho. Liberdade. Força. Guarda dos filhos. Patrão. Amantes. Prazer. Temor. Insatisfação. Troca de papéis. Vaidade. Polidez. Silêncio. Eis um instigante mosaico de questões que têm mexido com a cabeça dos homens na contemporaneidade (NOLASCO, 2006) e, conseqüentemente, alimentado uma gama de estudos em torno das performances do homem moderno. Estes pontos são resultados de inúmeras discussões, fomentadas pelos fóruns de comportamento humano, cuja pauta principal contempla a condição masculina a partir de um questionamento basilar direcionado às relações de gênero: o que faz ser homem hoje? O que tem gerado nas mídias de comportamento (revistas, jornais) variantes como “O Homem frágil” (*Jornal do Brasil*, 06/05/2001); “O novo homem / O homem em nova pele” (*Veja*, 01/10/2003); “O novo pai” (*revista Família Cristã*, agosto de 2003); “Vaidoso por opção – os metrossexuais são o futuro?” (*Época* - Edição Especial Homem – 19/04/2004) (vide mosaico de capas e/ou matérias de revistas em Apêndice).

Toda esta (des)estrutura, certamente, tem pilares no corpo social em que estão inseridos os sujeitos masculinos e femininos, conforme pensa Caldas (1997). Pensar isso significa perceber que a sociedade contemporânea vive um “vácuo moral”, que proporciona, como conseqüência, interferências (crises) nos códigos tradicionais de interpretação destes sujeitos. Sobre este espaço “evacuado” da moral clássica/religiosa, o estudioso enfatiza que as

representações contemporâneas vivem estruturas de comportamentos bastante influentes para a quebra do contrato tradicional: “[...] seus valores são: o materialismo [...] o hedonismo [...] a permissividade [...] o relativismo [...] e, por fim, o consumismo”. Similar pensamento é verificado por especialistas de psicologia social, como, por exemplo, Hamawi (1995, p. 11) que analisa a relação de multiplicidades de estéticas de comportamentos, emergentes desse tempo, com as novas perspectivas de masculinidades:

[...] esta época combina a indiferença com um projeto de busca de alternativas. Qualquer campo, público ou privado, individual ou coletivo, é objeto de novas reflexões e novas ações. Essa forma de niilismo contemporâneo nos permite ampliar nossas possibilidades de escolha. Nossas vidas se apresentam como um grande jogo com múltiplas apostas possíveis. Nesse jogo, nós, os homens, temos uma aposta pessoal: pensar-nos e produzir um deslocamento dos lugares e situações que nos enfraquecem. Nós, os homens, estamos motivados a livrar-nos de nossas couraças. (grifo nosso).

Por esta fala, fica claro que o niilismo imperante nos dias atuais consegue atingir até mesmo comportamentos de sujeitos classicamente cristalizados, como o modelo irreduzível de ser homem. Logo, quando se tenta alocar estes atributos apresentados por Caldas (1997), bem como as perspectivas de coexistência de masculinidades, que desarmonizam toda a estrutura social instituída, percebe-se que não é difícil ressemantizar o *status quo* das relações de *gender* contemporâneas numa crise de auto-interpretação dos sujeitos envolvidos, diante desses novos ditames comportamentais:

Uma sociedade que funciona sobre essas bases, adotando por princípios a economia, o mercado, o tecnológico e o informacional, troca idéias por produto, ficando nossos padrões de desempenho definidos pela tecnologia. Hoje o que nos outorga humanidade está presente não mais em princípios morais ou éticos, muito menos nas relações pessoais, mas sobretudo na tentativa de reinventar o humano através do tecnológico, aproximando-o cada vez mais da máquina (CALDAS, 1997, p. 30).

Assim, conforme colocado, todo o aparato tecnológico tem influenciado as relações humanas, sobretudo, porque os serviços por ele disponibilizados são tidos como a “medida” de como as representações de *gender* devem ser interpretadas. Quando pensamos estes serviços, estamos nos referindo aos acessos aos bens tecnológicos (informática, tecnologias de favorecimento à práticas abortivas, plásticas, de reformatação corporal, entre outras) que, no caso das mulheres, possibilitam interferências significativas no meio social. Isso fica evidente quando atentamos para o fato de elas ocuparem espaços masculinizados, provocando conseqüentemente, como forma de reação masculina, o recuo deste sujeito, uma vez que o homem permite esta penetração. Daí que, na medida em que ele se vê em co-presença com a



mulher, então é sentida a necessidade de evadir-se de si mesmo para se encontrar nela, na busca de uma reinvenção de suas posturas inflexíveis, já que a dinâmica de convivência entre eles, agora em ambiente técnico-profissional, exige comportamentos mais moderados e, por vezes, tolerantes.

Nesse sentido, estes valores adotados pela sociedade refletem nas dimensões do comportamento humano: vaidade, afeto, intimidade – espaços sempre externados pelo homem como vazios ( $\phi$ ),<sup>31</sup> impenetráveis publicamente, seja este público composto por mulheres ou mesmo por outros homens. Como estas dimensões já incorporam, desde o berço, o cotidiano da mulher, pelo processo de assimilação, o sujeito masculino passa a se entender, neste momento, como um “corpo aberto” e novamente *raso* para receber, agora numa posição de *agente da passiva*, os novos conselhos para múltiplas formas de masculinidades.

O fato é que o tradicional modelo de pai e de marido, pautado num referencial de poder e de controle, tem entrado em um estado de “anestesia”, conforme salienta um número considerável de estudiosos e críticos já citados, sobretudo quando se pensa que os discursos balizadores dos novos parâmetros de entendimento do masculino “moderno” atendem, em princípio, a uma prerrogativa convencionada na idéia do “politicamente correto” – discurso legitimado para as relações de gênero contemporâneas. Na prática, esta estratégia de monitorar a falácia dos sujeitos, numa espécie de “controle da língua para um mundo melhor”, conforme Fiorin (2006), além de dividir a expressão lingüística em discursos politicamente corretos e incorretos, serve para alimentar toda uma ideologia de mudanças nas diversas áreas de atuação do homem, sobretudo as mais sensíveis e determinantes como a área da sexualidade, da cor, da crença religiosa.

Situando as questões de *gender*, nessa esfera política e ideologicamente correta, entendemos que o termo “masculino viril” tem sido reduzido a um mero recurso lingüístico, identificador de um tipo performático de masculinidade. Nessa perspectiva, esta referência, como categoria universalizante e totalizadora – semântica construída à luz do patriarcalismo – está sem sentido, além de negativizado porque pode representar sinal de resistência às propostas feministas de masculinidade renovada. Ao afirmar isso, estamos considerando a idéia de que o termo “masculino” sofreu, após as lutas e intervenções feministas, uma certa pejoratividade. Assim, “mulher” e “feminino” são expressões que estão na “moda da mídia”. Daí que, referendar “masculino” parece querer evocar a sua performance tradicional/viril. É

---

<sup>31</sup> Usamos esta simbologia de acordo com o entendimento matemático da idéia de vácuo – espaço totalmente destituído de matéria. A intenção aqui é sinalizar a lógica de nulidade das expressões publicizadas de intimidade por parte dos homens.

importante considerar a lógica dos comportamentos ditos “politicamente corretos” como uma estratégia de controle porque caracteriza aquilo que é alardeado como mudanças paradigmáticas como estando no campo dos forjamentos, dos inventários, de uma “ficção empírica”.

Assim, o novo homem se apresenta e “se vende” para o outro a partir de uma forma *light*, no tocante à sua capa viril. Isso porque entende que a mística masculina do machismo está obsoleta para os parâmetros de vida exigidos nos de hoje. Nesse sentido, a fuga da virilidade, da força física ou mesmo da ânsia excessiva pelo poder deve ser uma constante na sua vida porque a nova mulher do século XXI propõe e exige um estilo de vida a dois pautado no companheirismo, em que se compartilha igualmente o fardo econômico e os bens materiais e simbólicos. Isso representa uma série de reestruturações nos diversos sistemas de convivência desses sujeitos, a exemplo da instituição casamento, que tradicionalmente afirmou as posições clássicas de virilidade, para o homem, e de sensibilidade, para a mulher.

Daí que psicólogos do comportamento humano ressaltarem que este modelo de convívio entre masculinidade e feminilidade mascaradas (ou seja, cada um sabe que possui potencial para mais do que se apresenta) contribui, inevitavelmente, para enfrentamentos e conflitos, em que um acaba odiando o outro. A idéia de máscaras masculinas é desenvolvida por Cuschnir e Mardegan Júnior (2001). Eles argumentam que o homem de hoje vive uma intensa crise aguda e que o mundo masculino está assustado por se perceber desvelado pelas intervenções feministas, sem ter como recorrer a uma de suas principais utopias de fugas: o auto-esconderijo, situação que inspirou um dito popular entre eles: “homem, que é homem, se esconde ...”. Com suas máscaras (de virilidade, poder, fuga, comando, em que vergonha e medo não se mostram nunca) denunciadas publicamente, o que lhes resta senão tentativas urgentes de reedição de tais comportamentos?

Metafórica ou simbolicamente, portanto, a máscara é uma forma de o homem não expor os traços mais íntimos de sua personalidade a qualquer um, de modo a preservá-los para si mesmo e permanecer seguro, em sua interação com os outros, seja no trabalho, com os amigos ou com a esposa e os filhos (CUSCHNIR e MARDEGAN JÚNIOR, 2001, p. 45).

A situação ora vivida pelo homem contemporâneo assemelha-se à representação simbólica do sujeito textual do conhecido poema do poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade “E agora, José”, cujos versos-chave registram a agonia de um indivíduo em dúvida de si mesmo e de sua caminhada: *E agora, José? / a festa acabou / você que é sem nome / está sem mulher / está sem discurso / Com a chave na mão / Quer abrir a porta / não existe porta / Sozinho no escuro / qual bicho-do-mato / você marcha, José? / José, para onde? A*

verossimilhança não poderia ser tão perfeita com a realidade masculina de agora. Com o seu porto-seguro íntimo questionado, o homem de hoje é convidado a experimentar outras máscaras, desde que estas sejam as mesmas usadas pela nova mulher. Daí a expressão “homem feminino”, cunhada para identificar este processo de transição. A grande questão que motiva os homens que têm aderido a este padrão é a percepção de como teria sido sua vida sem as camisas-de-força que eles foram ensinados a usar ou que pessoas teriam sido caso não tivessem que esconder o melhor de si mesmo?

Inúmeros estudiosos têm creditado aos movimentos feministas a razão pela qual a libertação do masculino deve passar, em primazia, por uma reconciliação com o feminino. “[...] a saída para o impasse da tirania dos arquétipos masculinos é a integração da *anima*”. Nessa perspectiva, Boechat (1995, p. 33) afirma que o homem que pretende resolver seus impasses pessoais deve procurar desenvolver sua sensibilidade. Assim feito, o novo homem estará credenciado a uma vida de interação cultural bem sustentada e mais positiva para si mesmo, principalmente no aspecto humano da questão. “[...] O homem que não está em contato com sua interioridade, é um homem completamente escravizado pelos modelos sociais” (CORNEAU, 1995, p. 51).

Imbuídos dessa prerrogativa, inúmeros homens têm sido enredados numa nova reflexão: a de que a vida não é mais aquilo que sempre lhes ensinaram. Pensar isso significa considerar que eles têm que transitar por bases identitárias até então aceitas como inapropriadas, se pensarmos no fato da existência abstrata de um contrato social (CUSCHNIR e MARDEGAN JÚNIOR, 2001; CHAGAS, 2004) que construiu e determinou os modelos do ser-homem e do ser-mulher clássicos.

Este intertrânsito das relações de gênero têm provocado reedições de comportamentos nos sujeitos masculinos e femininos, a ponto de, no caso dos primeiros, o próprio conceito de masculinidade, até então construído a partir de bases homogêneas e fechadas, ser revisado e reavaliado, já que, como afirma Badinter (2003), se a masculinidade se ensina e se constrói é, portanto, passível de sofrer ruídos e renegociações. Esta flexibilidade do termo confirma a pluralidade presente no termo “masculinidades” (LOPES, 2002). A validade e a vigência desse discurso desestabiliza a posição de vanguarda do homem macho, viril, patrão, ou seja, a “máscara” (CUSCHNIR E JUNIOR, 2001) contendo os atributos que sustentam o homem tradicional parece estar caindo, desvelando-se, segundo apontam os estudos acerca do comportamento humano.

A lógica propagada pelos estudos feministas/culturais é a de que para o homem não há apenas um caminho para se tornar masculino e que ele precisa urgentemente internalizar um novo receituário de posturas masculinas para um convívio amistoso com uma mulher também renovada e disposta a ajudá-lo nessa empreitada. Para o sucesso desse intento, esta prerrogativa do feminismo rejeita qualquer idéia essencialista/homogênea de masculinidade, daí pensar o masculino como um objeto plural que envolve um processo dinâmico de construção e reconstrução, buscando, assim, uma nova estética imaginária da masculinidade (SCHPUN, 2004), pautada na idéia de um “homem simbiótico”, em que se articulam as regras da “masculinidade do berço” – aquela apreendida pela poderosa mídia doméstica e endossada por outros aparelhos que servem de “escudo” para esta, no plano externo, como a Igreja, o Estado, a Escola, entre outros, com as regras de um ser-homem mais flexível e cauteloso no trato de si mesmo e das mulheres.

A idéia, também defendida por Cuschnir e Mardegan Júnior (2001), é que o construto tradicional do ser-homem vive uma “revolução silenciosa”, já que é preciso construir formas de adaptações a tantas mudanças, ou seja, esta reivindicação feminina, no campo sempre fechado da intimidade dos homens, tende a ser mais dificultosa e onerosa para eles cederem, ou conciliarem os conflitos internos, do que mesmo aceitarem as ocupações das mulheres em cargos e espaços até então exclusivamente marcados pelo selo masculinista. A dificuldade em questão é aqui pensada, pelo estudioso, pelo fato de que qualquer reação masculina, em favor de uma sensibilidade concreta, em curto prazo, certamente deve esbarrar em espaços ainda mantenedores de projeções da masculinidade primeira, dentre eles a família, que desde o momento do berço já cria expectativas segregacionistas em torno da primeira informação: “*É menino ou menina?*”. Assim, do mesmo modo que no seio familiar, outras referências, como a Escola, o Estado, o mundo do trabalho, entre outros, mantêm e repassam essa postura distintiva, reproduzindo esta lógica para além dos limites domésticos.

Dessa maneira, a existência de uma revolução silenciosa é também demonstrada num certo medo do avanço feminino, isso porque os homens percebem que, enquanto a mulher está em potencial fase de expansão, no sentido de transitar por espaços masculinos e intervir mais diretamente em atividades viris, eles têm recebido intensos chamados à introspecção, ou ao recuo para que possam revisar suas práticas fechadas (como a expressão da intimidade, por exemplo) diante si mesmo e do feminino. Entretanto, a verdade é que a adaptação masculina a posturas que ressignifiquem terminologias frágeis tem sido bastante conflituante para muitos sujeitos que se vêem diante de novos ensinamentos para sua conduta:

O homem está com medo da mulher? Mesmo aqueles que não sentem medo já percebem a necessidade de aprender os artifícios e os mecanismos de adaptação às intensas mudanças, embora nem sempre saibam por onde começar. O homem não consegue abrir mão de uma certa rigidez, faz parte de seu caráter. Talvez ele tenha medo da mulher, mas é ele quem precisa mudar, indo atrás de novas soluções profissionais, buscando também como se divertir, relaxar, se envolver com outros assuntos (CUSCHNIR E JUNIOR, 2001, p. 174, grifo nosso).

Alguns aspectos do modo de ser masculino até então instituído, parecem tornar longeva mudanças mais efetivas. Nesse sentido, precisar mudar, embora seja um clamor social, significa abrir mão de inúmeras posturas que têm emperrado uma relação mais digna entre homens e mulheres, o que não acontece sem negociações intensas entre as partes interessadas. São várias revisões a serem feitas pelo masculino: revisão de si mesmo enquanto sujeito no mundo, de ser pai, de seu papel na família, de seu lado profissional. Tudo isso serve de termômetro para sinalizar que o surgimento do novo homem é perturbador para uma Ordem milernamente inquestionável.

Nesse entendimento, segundo acredita a crítica masculinista, com a queda das máscaras viris, revelou-se, em definitivo, quem é o “sexo frágil”, isso porque o homem não consegue lidar com a carga emotiva que envolve o próprio ser humano, e agora está incitado a demonstrar isso perante o outro homem e a mulher. Nasce, portanto, desse trato com uma masculinidade mais folgada e emotiva, o *masculinismo*, que, segundo Cuschnir e Mardegan Jr (2001), consiste numa complementação do movimento das mulheres, ou seja, uma resposta positiva aos anseios reclamados pelo feminismo. A diferença básica entre estes movimentos, no tocante ao aspecto da expressão de resultados práticos na sociedade em que estão inseridos, é que esta intervenção dos homens está crescendo na surdina. Ainda não ganhou visibilidade “a céu aberto”, daí ser uma revolução, a princípio, silenciosa, mas aguardada, de forma ampla, no plano mais externo.

Nos passos de Cuschnir e Mardegan Júnior (2001), seguem também psicólogos e críticos do comportamento sócio-humano, a exemplo de Nolasco (1995; 2006) e Xavier (1998). Ambos argumentam em favor da queda do mito da masculinidade, decorrente de sua gradativa desconstrução, além de uma conseqüência de maior amplitude que é o declínio do próprio patriarcado. Chamamos a atenção para Nolasco porque constata tal declínio a partir de análises diretas com grupos de homens da segunda metade do século XX para cá. Através desse acompanhamento, ele traçou uma sistematizada reflexão acerca da condição masculina contemporânea, em que percebeu níveis de tensões emocionais alterados nos depoimentos dos homens quando interrogados principalmente sobre a intimidade de cada um. Segundo Nolasco

(1995), era perceptível, nesses sujeitos, solidão, dor, sofrimento e tensão, enquanto se abriam para uma outra vida, até então bastante distante daquela ensinada desde o berço, em que ser homem ficou reduzido a ser macho, isso através de um conjunto inquestionável de valores.

Já Xavier (1998), no plano simbólico de representação, admite processos de falência da Ordem Pai após analisar narrativas de 10 autoras, com personagens femininas como protagonistas, e percebe inquietações e angústias, por partes destas, no sentido de rejeitar a idéia de destino e de natureza para sua condição inscrita em seu enredo. Assim, com ousadia e determinação, como utopia de saída das opressões oriundas do jugo masculino, elas tentaram minimizar o poder de ação de quem as oprimia, fosse ele o próprio pai, o irmão, o amigo ou o marido. Dessa maneira, mesmo que isso resultasse em punições severas, Xavier (1998) entendeu que o ensaio de transgressão sinalizava que a velha Ordem apresentava fissuras suficientes para um declínio.

No plano empírico, Nolasco (1995) parte da representatividade de seu grupo – homens de classe média, cujos principais celeiros de reflexão são Estados Unidos e Canadá<sup>32</sup> – para chegar a um panorama universal. Para isso, por exemplo, ele tece um questionamento a respeito das possíveis relações entre os sintomas da fragilidade masculina com os atuais valores de manutenção do sistema capitalista. Sua idéia é que nações hegemônicas, no cenário sócio-político-econômico, sejam intimadas a partilharem o poderio de bens materiais e simbólicos com outros agrupamentos, a fim de permitir intertrânsitos e flexibilizações de fronteiras. No plano das relações de *gender*, isso significa a permissividade masculina, à luz de uma autorização social, no sentido de convivências mais democráticas, para que o feminino ganhe espaços e poder similar de gerenciamentos. Daí que a realização desses pleitos só pode ser possível de acordo com o nível de diferenciação deste novo homem em relação ao padrão de virilidade inscrito em sua formação.

Isso implica uma negação de papéis que orgulhavam as réplicas masculinas pelo seu fiel cumprimento. Os estudos têm demonstrado que hoje as seqüelas são visíveis e até certo ponto impossíveis de continuar sendo sentidas. Tolson (1997, p.11) reflete bem esta inconformação mútua no tocante aos velhos e bem definidos ofícios de cada sujeito sexual:

O papel masculino que uma sociedade sexista impõe ao homem é uma imagem de machismo e de virilidade muitas vezes tão mutiladora para o homem como a imagem da feminilidade para a mulher. Por isso a possibilidade de um movimento de libertação dos homens liga-se a uma

---

<sup>32</sup> Apesar de Estados Unidos e de Canadá serem os celeiros de reflexão da condição masculina contemporânea, outras nações possuem pontos de apoio para tal empreitada, a exemplo de França, Inglaterra, Espanha, Austrália, Argentina e mais recentemente o Brasil, segundo Nolasco (1995) e Cuschnir e Mardegan Jr. (2001).

tomada de consciência, por parte destes, das limitações que lhes são impostas pela sua própria sociedade sexista.

Depreende-se desta fala que a tomada de consciência por parte de muitos homens, no sentido de uma libertação, deve-se ao fato de que, mesmo eles tendo aceitado arcar com as responsabilidades ou mesmo com o peso da Ordem – por ser a “parte positiva” da relação masculino-feminino – muitos deles têm percebido que uma “parte de negatividade” também ia, paralelamente, sendo construída em seu interior, mutilando, de sua performance, a publicização de expressões sensitivas e intimistas.

Daí a justificativa de estudiosos do *masculinismo* em defenderem a idéia de crise concreta do antigo modelo masculino, uma vez que o homem moderno está inserido numa sociedade que exige dele novas posturas e atitudes, já que seus componentes, especialmente as mulheres, têm aproveitado o momento de reconstrução de valores para externar, de forma mais incisiva, suas revoltas às manifestações patriarcais.

Dessa maneira, o novo homem tem à sua frente um verdadeiro desafio: ora, se não está sendo fácil desprogramar-se dos valores clássicos incrustados em seu interior, o que dizer, então, do fato de que vencendo esse dilema, ele tem que se abrir para a sensibilidade e para outros valores mais próximos do que ele entende de feminino? Para muitos homens, isso constitui um choque de personalidades: “Hoje, as discussões sobre a identidade masculina apontam para uma direção em que é fundamental o reconhecimento e a aceitação, por parte dos homens, de sua *porção mulher*, ou ainda de um *lado feminino*, esquecido e negado”, conforme Nolasco (1995, p. 139).

É por isso que a quebra de toda e qualquer resistência por parte das representações falocêntricas, segundo estudiosos do *masculinismo*, passa pela igual quebra do tom maniqueísta que perpassa o conceito de masculinidade. Não é difícil imaginar as tensões que isto gera, sobretudo se considerar que a idéia de virilidade e de sensibilidade, como dois planos dissociáveis, foi internalizada pelo sujeito masculino e defendida como questão de honra. Para isso, o imaginário masculino alimentou o consórcio do velho homem com figuras autoritárias, carrasacas, como o herói, o guerreiro, o machão. Atributos que só distanciam o lado feminino desse sujeito, condicionando a mulher a um status de submissão. Daí, uma concepção bastante propagada pela crítica masculinista: *o novo homem nasce de uma nova mulher*.

Resistências à parte, o fato é que Nolasco (1995) e outros estudiosos têm percebido que o movimento dos homens, assim como o feminismo, tem ganhado espaços consideráveis no plano empírico e nas representações artístico-simbólicas, como no cinema e na literatura.

Para exemplificar o campo simbólico, ele destaca os seguintes exemplos de filmes: *A armadilha de Vênus*, do diretor Robert Van Ackeren, Alemanha 1998; *Homens*, da diretora Doris Dörrie, Alemanha, 1986; *Cidade das mulheres*, do diretor Frederico Fellini, Itália, 1980; e *Eu sei que vou te amar*, do diretor Arnaldo Jabor, Brasil, 1986. Destaca ainda alguns desenhos animados em que a representação masculina é desvalorizada e descaracterizada através de estereótipos de pessoas violentas e tolas, como o personagem Silva de *Família Dinossauro* e também o personagem Homer, da família Simpson.

Considerar isto pela arte, de acordo com a ótica masculinista, significa uma constatação concreta de que a experiência real é o primeiro motivador e produtor de imagens de um novo homem, remodelado com novas posturas em detrimento do já fatigado modelo de sujeito viril. Daí que o principal argumento de que a arte afirma essa idéia, quando veicula este sujeito diferenciado, passa pelo próprio conceito de representação que, à luz do pensamento de Minayo (1995), traduz um ato de reprodução de uma percepção retida na lembrança do sujeito recriador ou retida no imaginário sociocultural em que está inserido. Partindo desse preceito, quando a crítica de comportamento do masculino estabelece diálogos e consonâncias entre o campo abstrato (que ela mesma constrói a partir de um aporte teórico-crítico balizador) e o campo da representação artístico-simbólica (personagens homens agentes nas diversas manifestações) deixa perceber uma aproximação entre estes “mundos” – o que sustenta a teoria defendida, a partir da recriação fictícia.

Assim, em escala cada vez mais crescente, surgem inúmeros teóricos e estudiosos afirmando que, para o homem que habita os espaços sociais contemporâneos, houve um processo de reeducação de valores gerais, atingindo, sobretudo, seu modo clássico de ser masculino e de fazer masculinidade perante si mesmo e a mulher. A reação primeira dessa reeducação exige força de revisão de práticas herdadas, em um longo período de tempo, no sentido de reconfigurá-las a partir dos novos ditames forjados para manutenção da lógica de exaltação da diferença, que impera nos dias de hoje, nas sociedades ocidentais. Isto significa, no campo das relações de *gender*, segundo Silva e Chagas (2006, p. 50), que:

[...] antigas práticas, teoricamente falando, são destituídas em favor de uma nova concepção de gênero, envolvendo o diálogo, a tolerância, o respeito e o reconhecimento da mulher não como o outro da relação, mas como sujeito de uma equação inevitável, necessária e suficiente para o equilíbrio ecológico da cultura.

Nesse sentido, fica claro que se quer deslocar a “eterna” condição submissa do *outro* para posições positivamente interpretadas, sem que isso cause desordem à lógica que mantém o *status quo* das relações sócio-humanas. Logo, uma vez que a harmonia *inevitavelmente* será



mantida, entendemos que os redimensionamentos possíveis na estrutura da relação de homens e de mulheres obedecem a limites e a condições previamente inscritas numa Ordem atemporal e auto-regenerativa, ou seja, determinadas revisões de comportamentos inter-pessoais são até necessárias para o convívio amistoso e satisfatório entre tais sujeitos de modo que estas não configurem um ataque frontal às leis basilares de constituição do sistema que os enreda.

Conhecidas as restrições contratuais, a crítica tem apontado reestruturações em diversas atividades do comportamento sócio-masculino a exemplo da responsabilidade do adolescente frente às atitudes para com a namorada/companheira (vide ARILHA, 2001), da discussão em tono do aborto ou da gestação (vide PINTO, 2001), do cuidado da criança e de laços paternais (vide MEDRADO, 2001), da relação com a Aids (vide VILLELA, 2001 e ORTIZ, 1995) e da custódia dos filhos (vide UNBEHAUM, 2001). Todas estas atividades eram atributos considerados apenas para o elemento feminino, “[...] sujeito natural da relação que poderia dispor de tempo e natureza para tais funções”, conforme Silva e Chagas (2006, p. 51).

No tocante ao relacionamento homem e mulher nos dias atuais, Arilha (2001), Connell (1995) e Almeida (1995) afirmam que, principalmente, o masculino deve procurar investir em outras formas menos onerosas e mais flexíveis de se produzir masculinidades, sendo necessário, para isso, mudar a concepção de ser-homem a partir da idéia exclusiva de corpo, metonimizado em sua genitália. A questão que se coloca é que existe masculinidade além do consórcio, até então problemático, entre pênis-vagina. Nesse sentido, a idéia, por eles defendida, é a de que isto está deixando de ser um problema para ser uma questão vista com mais prudência por parte do homem moderno. Daí que semear os velhos mitos da “masculinidade arruinada” não tem vez hoje na sociedade, sendo, portanto, politicamente incorreto.

Nesse entendimento, uma vez que os estudos do *masculinismo* têm deflagrado uma diversidade de modelos masculinos, o objetivo primeiro, tendo em vista convivências pacíficas e produtivas para os dias de hoje, bem como para a posteridade, é a admissão de uma masculinidade responsável para o homem e para a mulher. Entretanto, é sempre importante refletir que essa proposta de revisão de valores e práticas precisa, em todas as instâncias, antes de ser imposta “legalmente”, ser sentida pelos próprios sujeitos envolvidos nesse reprocessamento. Isso porque quando ditames comportamentais são, primeiramente, legalizados judicialmente, sem antes passar pelo crivo da necessidade das partes envolvidas, corre, então, o sério risco de mudança ou adaptação forjada, em que a realidade abdicada

continua existindo sob outras capas e máscaras, ou seja, ela não é expurgada, mas regenerada sob outras formas de aprisionamento. Este “conselho preventivo”, inclusive, é considerado por um significativo número de estudiosos das sexualidades contemporâneas.

No que se refere às questões de sexo, contracepção e aborto, Pinto (2001) traz, em seu estudo, um delicado tema que tem gerado, sobretudo, insegurança dos homens contemporâneos porque enquanto eles são incitados, com frequência cada vez maior, a revisarem velhos preconceitos com relação a estas questões, as mulheres tomam a dianteira sobre a decisão de como praticá-las sem censura ou repressão. Os preconceitos vão desde a idéia de que, para o homem, sexo é um ato permitido em qualquer ocasião e que, diferentemente, para a mulher, ele deve ser controlado e limitado, até ao receio masculino de que as práticas de contracepção e aborto podem resultar numa mulher liberta das amarras masculinas. Este é um setor, segundo o estudioso, que ainda mexe consideravelmente com a cabeça dos homens, uma vez que eles entendem que concessões profundas nestas questões podem ser comprometedoras no tocante aos seus privilégios. É em momentos como estes que especialistas em masculinidades acreditam que, em áreas nevrálgicas das relações de *gender*, o novo homem parece muito distante.

Em outras, no entanto, segundo perspectiva apontada por Medrado (2001), a situação é bastante favorável, como, por exemplo, a relação mais presente e profícua entre pai e filho: uma conseqüência positiva do novo homem que é também o novo pai. Enquanto a infiltração do masculino em papéis classicamente atribuídos à mulher parece acontecer com resistências em determinadas áreas e temáticas, na relação de paternagem a presença cada vez mais ativa do sujeito paterno na educação dos filhos tem sido verificada com grande atenção não só pelos centros de estudos de comportamentos de *gender*, mas também por mídias ligadas à religião em geral, não importando os juízos de valor que são aferidos a esta questão por tais mídias, apenas importa chamar a atenção para algo que é fato, como também atesta Unbehaum (2001, p. 163):

De um lado, com a entrada das mães no mercado de trabalho, os pais foram convocados a se ocupar dos filhos, e de outros, há indícios de desejo masculino em ampliar seu envolvimento na criação dos filhos, tendência esta que se reflete no crescimento de solicitações, pelos homens, da custódia dos filhos.

Este estudioso e pesquisador da paternagem contemporânea chama a atenção para registros da mídia a respeito do homem no cuidado dos filhos. Para ilustrar isso, ele cita reportagens do jornal Folha de S. Paulo: *Caderno São Paulo/Cotidiano*, 13/08/1995 – 40 mil crianças “exigem” pai na justiça. 25/11/1995 – Pai biológico pode impugnar os registros de

paternidade. 27/10/1996 – Homens lutam pelo direito de “abortar”. 17/11/1996 – Homens criam movimentos masculinista. 15/12/1996 – congresso reúne pais que cuidam de casa.

Nesse sentido, o papel da mulher além da casa e da família deslocou o qualificativo de “provedor do lar”, hegemonicamente atribuído ao masculino. Com isso, inúmeros ditos populares que internalizaram esta idéia estão fadados ao esquecimento, como, por exemplo: “À mãe, o coração. Ao pai, o bolso” e até mesmo expressões corriqueiras como “cabeça do casal”, “chefe provedor”, “guardião moral da família”. Todas estas formas de expressão “[...] vêm adquirindo outros significados tanto no imaginário popular como na literatura científica sobre famílias”, conforme Unbehaum (2001, p.167).

Esta ordem de mudanças já é prevista no texto da própria Constituição de 1988 que sedimentou a idéia de igualdade entre homem e mulher no seio do casamento. Isso significou que normas que identificavam o homem como líder da sociedade conjugal foram revistas e reprocessadas em favor de ambas as partes da relação, propondo, assim, uma certa isonomia entre estes sujeitos no tocante aos seus direitos e deveres, conforme Diniz (1993). O novo Código Civil, nesse sentido, substituiu a expressão “pátrio poder” por “poder familiar”. De acordo com Serrano Júnior (2003, p. 35): “Essa nova dimensão incorporada pela legislação brasileira constitui uma ressonância da realidade, em que os prenúncios de uma igualdade entre homens e mulheres são crescentes”. Ele acrescenta ainda que o homem, adaptando-se a esta nova perspectiva, tem mudado também sua relação com a família e com os filhos. Dessa maneira, o compartilhamento das atividades domésticas, bem como a necessidade de diálogo constante, trazem para o homem e pai modernos uma nova forma de convivência com a mulher e mãe contemporâneas.

Entretanto, estes mesmos estudiosos da condição paterna contemporânea são unânimes quando apontam as dificuldades culturalmente oriundas dos papéis do novo pai. Embora não haja tanta resistência em homens assumirem esta postura, no plano interno do seio familiar, conforme discutido anteriormente, é no plano externo do lar que algumas práticas “emperram”. Para Unbehaum (2001), como a sociedade se mantém organizada por questões de gênero, há, “naturalmente” muita visão negativa em torno de participação masculina efetiva em ofícios ditos apenas de mulheres.

Uma primeira dificuldade, diz o crítico, é de ordem subjetiva: cuidar é atribuição feminina e só ela faz a contento. Outro ponto: quase nunca se pensa em professores masculinos para a pré-escola, tampouco em *baby-sisters* masculinos e, por fim, uma questão de ordem hierárquica: Se o filho amanhece com febre, quem faltará ao trabalho: o pai ou a

mãe? O fato, do qual não se pode fugir, segundo o estudioso, é que as relações de maternagem e de paternagem ainda são regidas socialmente por arranjos e formulações ideológicas que acabam, sempre, por justificar as divisões de trabalho via lógica sexual. Isso implica afirmar que a falocracia ainda está bastante impregnada nas práticas sociais. O nível de estranhamento de muitos homens com relação a trocas e compartilhamento de papéis parece, mesmo, muito distante do que muitas teorias têm anunciado. É claro que isso não invalida o fato de determinadas parcelas masculinas, posicionadas em determinados contextos socioculturais, estarem em busca de uma masculinidade diferenciada daquela até então apreendida. São os não-falocratas.

### **3.3.6. A angústia de ser Homem hoje**

Na contramão dos falocratas, estão aqueles que, atualmente, têm freqüentado, em demasia, centros de avaliação psicológica comportamental, uma vez que se encontram bastante inquietos com a manutenção de valores masculinos clássicos, numa sociedade que orienta outras possibilidades androcêntricas. Nesse entendimento, estudiosos de psicologia social têm admitido a existência de um processo coercitivo no sentido de pressionar o homem de hoje a desgarrar-se do de ontem, sob o argumento de tornar-se mais humano consigo mesmo e com o seu semelhante. A perturbação que se instaura na cabeça desse homem se deve, principalmente, conforme acreditam alguns estudiosos, ao fato de que os espaços, marcadamente masculinos, encontram-se bastante estreitos para sua ação e exclusiva intervenção. Há um “intruso” exigindo ora compartilhamento de ações ora comando delas.

Nesse sentido, quando ele percebe que tal “intromissão”, além de estar sendo legitimada pelo corpo social do qual faz parte, vem por meio de uma mulher – esta mesma que, de acordo com as antigas “leis” de convivência, tinha acordado de administrar o lar – então uma angústia silenciosa começa a ser auto-alimentada em sua mente, tomando sempre como base o modelo primeiro de ser homem. Sem poder questionar publicamente, uma vez que, graças também ao apoio sócio-jurídico à causa feminista, “Mulher é lei” nos dias vigentes, muitos homens têm fugido para dentro de si em busca de respostas imediatas para tal situação. Daí que o processo de filtragem e refiltragem de novas práticas e modelos, para muitos homens, é difícil de lidar porque os põe em situação de recuo e de auto-defesa – posturas que eles não estão acostumados a enfrentar.

Dessa maneira, as reações que mais têm sido apontadas pela crítica masculinista sinalizam para recuos efetivos do modelo de masculinidade tradicional por parte de um

número cada vez mais crescente de homens. Hamawi (1995) afirma que o que mais tem contribuído para a interdição dos velhos valores é a revolta com as seguintes posturas: (1) necessidade do homem de mostrar sempre forte e capaz; (2) de limitar seus sentimentos; (3) de viver quase que exclusivamente em campos competitivos; (4) de funcionar como servidores da mulher e provedores da família; (5) de se ocupar apenas de “coisas sérias”, como política, trabalho; (6) de perder o contato sensível com o que o rodeiam: filhos, amigos, natureza e (7) e de extinguir de seu vocabulário expressões como “fracassei”, “não sei”, “me equivoquei”, “não posso”, dentre outras. Esta verdadeira “camisa-de-força” masculinizante tem incisivamente frustrado tais sujeitos e incentivado-os a uma aproximação com uma sensibilidade que existe antes mesmo de qualquer lugar externo, dentro de si mesmos. Isso significa um diálogo mais direto com o próprio sujeito feminino.

Este novo homem se sente escravo de uma situação que o faz ser dependente de discursos “prontos” que o direcionem em relação às novas formas de agir e de pensar. Para alguns estudiosos do “masculinismo”, o novo homem age meio que perdido, sem um norte em vista, já que novas performances de masculinidades ainda necessitam de estabilidade e, sobretudo, de mais “adesões” no seio social. Semelhante desorientação passa também a nova mulher que, alimentada pelo ideário feminista, tem trilhado por caminhos que a distancie da crônica dependência bio-psico-cultural do velho homem. Este pretende percorrer a mesma lógica de fuga do patriarcalismo opressor que escraviza e encarcera sua liberdade de ser homem em potencial. Daí que, visto por esse ângulo, “[...] o desmoronamento do modelo machista é mais uma possibilidade do que uma perda”, de acordo com Hamawi (1995, p. 12), porque os não-falocratas sentem como nunca o desejo de construir novas relações e compartilhamento de experiências, antes veementes negadas pelo jugo patriarcal.

Assim, o desprendimento da lei que encerra a masculinidade num modelo único, dominante e eterno configura-se, para um número crescente de adeptos, como um novo paradigma do que significa questão de honra para um homem, no caso para este que habita no espaço cultural contemporâneo e que está submetido às determinações, pensadas em prol de uma sobrevivência igualitária de estratos sociais classicamente legitimados como “menores” no *Reino dos Homens*. Considerando a potencialidade desta perspectiva, Badinter (2003) anuncia o prelúdio de uma forma inédita de harmonia entre os sexos. Sua idéia é a de que o ônus, causado pelos excessos patriarcais ao feminino, ainda muito vivo nos relacionamentos entre homens e mulheres, seja significativamente minimizado e que ambos possam expressar, sem o jugo castrador e maniqueísta de nenhuma das partes.

Eis um panorama de liberdade, de fato, não vivenciado, a contento, pela mulher em suas experiências com o masculino ditador. O que havia, e que ainda persiste, segundo sua ótica, era uma conformação formal, um *acórdão*, portanto, a dois, para usarmos um termo jurídico, já que esta determinação também alcançou legitimidade prática também nessa área, embora a teoria apontasse para outros horizontes. Um conformismo com clara semântica negativa, quando se reflete que o silenciamento forçado das mulheres, diante de tanta perseguição masculina, contribuiu para a sua posição de inferioridade no seio social, útil apenas como objeto de reafirmação do homem.

Quando este estilo de vida começa a receber críticas e olhares, nos moldes de uma *inquisição* aos papéis do masculino para com o outro e para consigo mesmo, então o sentimento de angústia, autodecepção e fragilidade começam a vir à tona, principalmente para a parte da relação que não fora educado para práticas de sensibilidade, nem mesmo como plano estratégico paralelo. Este posicionamento, de acordo com Caldas (1997), demonstra a iminência de um discernimento de autofrustração diante de um modelo pessoal de vida que sempre foi passado como suficiente:

Nesse contexto, a masculinidade tem sido um ideal problemático, que não se alcança por meio das trocas oriundas dos relacionamentos interpessoais, mas sobretudo pela aquisição de bens, pela demonstração de força física e pela intensa atividade sexual. Mas por que um ideal problemático? Porque quando adotamos como parâmetro para socialização dos meninos o modelo de um ‘homem de verdade’, estamos admitindo quais cuidados devem ser tomados para que os meninos, quando adultos, sejam esses ‘tais homens’. Assim, para todo ‘homem de verdade’ existem muitos outros que não o são. O macho e a bicha, o bem-sucedido e o fracassado, o forte e o fraco, o público e o doméstico são polaridades que servem para demarcar uma noção de masculinidade problemática. (p. 24).

Fica explícito, portanto, pela voz do estudioso, que o sentimento de dúvida, de fragilidade e de insegurança, por parte do homem de hoje, é devido a um sistema de educação baseada numa “ditadura do vencer”, que, no momento vigente, parece estar em vias de inoperância, já que não mais o satisfaz. O sujeito masculino percebe nele, e em outros homens, um sistema carcerário, adquirido e reforçado socioculturalmente, que o priva de externar sentimentos, bem como de reconhecer-se sensível em muitos momentos de sua interação social.

O incômodo mais perceptível e difícil de controlar tem vindo através do desvelar de seu íntimo – “tesouro” bem guardado que regula e mede sua masculinidade perante o outro. A publicização da intimidade, ao mesmo tempo em que representa uma considerável libertação de amarras patriarcais, contribui para angustiar o homem que se sente pronto para tal adesão,

sobretudo porque, em determinadas esferas e situações sociais, as exigências para essa adaptação são mais gritantes. Esta reação, em quarentena, por partes das novas resultantes masculinas, tem levado a crítica masculinista a constatar a quem realmente é pertinente o qualificativo de sexo frágil. A fortaleza masculina, nesse sentido, parece ser positivamente afirmada quanto mais homem estiver escondido em sua “toca” de orgulho e de silêncio. Daí se anunciar uma crise de autocontrole pessoal que vem, cada vez mais, tornando insustentável a questão da supremacia masculina, segundo a ótica de inúmeros críticos:

Uma das possibilidades que se abrem diante dessa crise diz respeito à transformação da intimidade. Habitualmente, para um homem, esse é um terreno tenso e confuso. O contato, a proximidade, a troca, a solidariedade e a cumplicidade são ainda dimensões pouco conhecidas por ele. As relações de intimidade dão visibilidade e clareza sobre quem somos nós. Elas se sustentam no respeito e reconhecimentos mútuos, sendo necessário, para mantê-los, maturidade, coerência e compromisso consigo mesmo e com o outro (CALDAS, 1997, p. 17).

Esta ordem de reconhecimento de novos laços de convivência mútua faz com que o sujeito masculino contemporâneo sinta a necessidade de evadir-se do padrão de masculinidade que estabeleceu o “homem de verdade”, a fim de renegociar, com os discursos construídos pela lógica do “politicamente correto”, estruturas que lhe permitam/autorizem um engajamento pessoal, em que se aceita perdas e ganhos. A perda, nesse processo de ressemantização de novos nomes para velhas questões, conforme Hamawi (1995), parece ganhar uma conotação positiva, para este homem inquieto, no sentido de sinalizar uma nova etapa nas relações de *gender*, cuja cumplicidade entre as partes não privilegie uma em detrimento da outra.

Nolasco (1995), em outro estudo, afirma que estes desdobramentos do masculino moderno constituem um panorama possível, sobretudo quando se analisa a questão a partir da própria lógica ambígua que permeia os laços sócio-humanos nos dias de hoje. Ele lembra palavras de Schopenhauer e de Nietzsche, quando estes reconheceram as ilusões e os males da modernidade, em que sentimentos de autonomia e de fragilidade ditam uma tônica ambivalente para os sujeitos envolvidos em tal sistema. Segundo o estudioso, a fragmentação só tende a aumentar e deve chegar a um ponto em que resistir significa não viver, logo, o indivíduo, credenciado para coexistir em conjunto com os valores dessa época, deve ser sincrético em suas práticas, ou seja, interagir com outros padrões de comportamento, diferente do machista/viril.

Nesse entendimento, o processo de ressocialização geral da sociedade não aceita mais o domínio masculino como único e suficiente norteador e gerador de referências para o

comportamento dos indivíduos. Isso implica dizer que outras formas de comportamento masculino podem ser praticadas, mesmo aquelas que o aproximam do feminino:

Para alguns homens, a denominação macho é restritiva, e faz com que eles recorram a outro campo de representação (o do feminino) para nomear vivências que valorizam no cotidiano. Novas possibilidades de engajamento surgem para homens e mulheres, o que gera um esforço para encontrarem um correspondente subjetivo para ações diárias (NOLASCO, 1995, p. 19).

Por conseqüência, isso retira a totalidade que o termo *masculino* encerra desde sua gênese de construção. Para o homem isso significa um aliviar de carga e um convívio mais ameno com a mulher. Conforme o estudioso em questão, se consideramos que a representação social dos homens é constituída a partir da base sexual, com os redimensionamentos apregoados para o homem de hoje, esta afirmativa também deve sofrer perda de vigência, sendo permutada imediatamente por “o sexo já não define mais quem é caça ou caçador”. Nesse sentido, depois de registrar que, por muito tempo, o masculino tem se sustentado no argumento biológico, o que favoreceu para que *sexo* e *gênero* fossem tomados como sinônimos, Nolasco (1995, p. 25), categoricamente, afirma que “[...] A determinação anatômica não se sustenta mais”, daí a sociedade requerer um outro indivíduo, já que o modelo anterior perde valor.

Como causa-chave de todo esse embaraço, porque passam homens e mulheres de hoje, Nolasco (1995), Caldas (1997), além de outros estudiosos concordam com o determinante papel da “cultura tecnológica” ou “maquínica” instaurada no seio social. Segundo esse aspecto, antes dessa idéia de redimensionamentos, proposta para estes sujeitos, ser fruto de perspectivas humanístico-liberais, ela atende, em primazia, às determinações tecnológicas, principalmente, aquelas que incidem diretamente na reformulação da estrutura corporal, conforme Silva (2004) também destaca em estudo recente. Isso implica dizer que os constantes remanejamentos que os sujeitos são incitados a fazer, seja no campo teórico-abstrato das idéias, ou mesmo em questões práticas, caracterizam uma ação centrípeta, ou seja, há uma força coercitiva agindo de fora do sujeito para dentro dele, fato que, como já discutido, reforça ainda mais o argumento de que qualquer categorização em torno da chamada “crise de papéis e de identidade na cultura moderna” pode sofrer rejeição, já que a probabilidade de se estar enredado pelo discurso de mudança e pela sua prática é menor em relação a que sujeito se olha e em que contexto sócio-cultural ele está atuando.

Ou seja, há formas de recepções diferenciadas para determinados estratos sociais. Há áreas em que fortemente se vivencia o chamado *homem experimental*, enquanto que em outras, o homem continua, cartesianamente, bem posicionado, conforme as disposições clássicas. Quando referendamos *homem experimental* estamos pensando nos sujeitos



masculinos que se abrem para o experimento de novas experiências performáticas de masculinidades – uma fase ainda de experimentação já que a consolidação depende de inúmeros condicionamentos socioculturais, dentre eles os fatores tempo e espaço de atuação. Já a referência a *homem cartesiano* é feita a partir da analogia com o ideário de homem projetado por Descartes, cujo esboço traduz definição concisa, além de resolução equilibrada.

O reforço disso é dado por Boechat (1995, p. 41), quando afirma que o comportamento humano segue padrões que podem ser assemelhados à lógica dos arquétipos. Sendo assim, considerando que todos os seres humanos, independente de raça ou origem, possuem os mesmos arquétipos, inscritos no inconsciente coletivo, então é preciso que haja uma revolução de dimensão suficiente para que a própria conjuntura social sinta reais necessidades de produção de novos padrões arquetípicos, o que não deve estar muito distante, já que, segundo análise desse estudioso, “[...] Não existem mais valores culturais confiáveis; a cultura, em crise, procura instintivamente novos mitos no inconsciente coletivo para se organizar”. Nesse sentido, os novos mitos e estruturas arquetípicas devem ser pautados, no caso das relações de *gender*, num pluralismo que não mais reproduza a ideologia masculina, conforme Santiago (1995), mas que instaure novas lógicas de convívio longe de assimetrismos.

Todo este panorama, que o homem moderno vem sendo incitado a participar e a envolver-se concretamente, caracteriza um perfil de transição verificado em seus comportamentos: há um mal-estar, sentido silenciosamente por este novo sujeito, entre o desejo de preservar seu padrão de masculinidade – que milenarmente condicionou o homem a associar sua masculinidade com independência, autonomia, autoconfiança, liderança nas relações de gênero e agressividade – e entre a exigência de flexibilizar-se em ideologias e práticas, a fim de reconhecer semelhantes atributos também no sujeito feminino e, assim, tornar-se disposto a traçar novos modelos de comportamentos, pautados no compartilhamento. O fato é que inúmeros teóricos, até do *masculinismo*, não têm deixado de frisar os limites e dificuldades enfrentados pelos homens, no tocante à renúncia de práticas tão solidificadas no imaginário de formação.

Nessa perspectiva, Barbosa (2001) registra alguns questionamentos que ilustram momentos desconcertantes, passados pelo masculino nos dias de hoje. Questões como *por que necessitamos nos transformar em novos homens? E por que muitos homens se “contaminam” com esse discurso?* Estas reações confirmam, com propriedade, a significativa e determinante diferença entre mudança exigida por fatores externos e mudança necessária através de

sentimentos internos, sob o risco de que o primeiro tipo incorra em forjamentos para uma saída “politicamente correta”, apenas.

Por esse entendimento, é profundamente importante um olhar mais apurado nos pontos de resistências apresentados pelo masculino, envolvido diretamente nesse processo de atenção a novas masculinidades. Isso porque, de posse desse acompanhamento, estudiosos e críticos teriam mais autoridade para discutir o grau de maturidade que os resultados, oriundos das novas condições de ser homem hoje, vêm apresentando. É preciso sempre salientar que seja concedida atenção para um dado pertinente nas análises de *gender* contemporâneas: Ainda há espaços “protegidos”, simbólico-culturalmente, de discursos desreferencializantes da masculinidade pátria. Além disso, não se pode desconsiderar o fato de que a sociedade, de modo geral, é regida por velhas práticas no tocante à educação primária pautada na divisão de papéis sociais em decorrência da própria segregação sexual, ou seja, ainda se espera, de um homem, poder e virilidade, e, de uma mulher, sentimentalismo e submissão, conforme Jablonski (1995).

### 3.4. Feminismo e *Masculinismo* – a síntese

Na ordem vigente de relações entre os gêneros, o feminino não tem positividade, em que pesem os esforços de muitas feministas e de homens mais sensíveis. Tudo o que se aproxima da idéia de não-masculino passa a corresponder à idéia de feminino e, conseqüentemente, a ser desqualificado.

Wilza Villela

Passadas em revista as idéias que formaram, nutriram e mantêm os movimentos das mulheres – *Feminismo* – e dos homens – *Masculinismo* – no seio social, político e cultural contemporâneo, procuramos, nesse último tópico, refletir sobre aquilo que sintetize as reais condições de manutenção e de vigência do *status quo* feminino e masculino, defendido e projetado em suas bases de negociação. É verdade, bem sabemos, que estes movimentos, por vezes, alimentam e “vendem” imagens bastante emotivas e “apaixonadas” de uma representação por demais positiva e generalizante das partes defendidas, para um grande “mercado de bens culturais e simbólicos”. Ou seja, é comum lermos teóricos, de base feminista ou masculinista, assinalando, em âmbito geral, ascensões, para a mulher, e crises para os homens, suficientes para deslocamentos de posições ideológicas, no sentido de reversão até mesmo de posições estratégicas que envolvem reconfigurações nas relações de poder, classicamente instituídas. Não queremos, com isso, traçar apologias à naturalização de discursos e de práticas, mas, sim, julgamos necessário, análises mais concretas em torno dessa

questão, no sentido de serem evitadas generalizações por parte de estudiosos e pesquisadores do fenômeno em pauta.

Todo este panorama instável, em que se situam as relações de *gender*, coloca o pesquisador em determinadas situações que, às vezes, podem interferir em leituras sobre tais relações, dada a sensibilidade dos fatos, como, por exemplo, a questão: até que ponto as visões feministas sobre os homens podem ser referendadas ou validadas, uma vez que toda a sistemática dos estudos sobre as mulheres, buscam direta ou indiretamente, associar a imagem destas em “oposição” às daqueles? Ou, quem sabe, até que ponto pode-se admitir que os alicerces que sustentaram, mantêm e perpetuam, ainda, as bases falocêntrica, machista, patriarcal, logocêntrica, europeizante, branca, heterossexual e cristã do homem contemporâneo sofreram abalos, foram desestabilizados ou foram fendidos frente aos estudos de *gender* na contemporaneidade?

Esses questionamentos nos colocam diante de uma problemática que, ao mesmo tempo em que parece ser imprescindível a revisão dos valores e das relações de gênero para uma melhor compreensão e sobrevivência amistosa entre as partes, parece, também, ser paradoxal porque as sociedades sempre foram construídas, tomando-se, como base, o conformismo harmônico que pressupõe, obrigatoriamente, as relações de poder, em que uma parte do gênero se submete a outra, sem que tais atribuições, fortemente ligadas a pressupostos naturais, determinassem inferiorizações em âmbito social, político, cultural, de uns frente à supervalorização de outros.

Nesse sentido, chama-nos a atenção o fato de que vários discursos de representações culturais parecem perpetuar imagens de relações de gênero ainda vinculadas às antigas formas de perceber e interpretar os sujeitos, quando certas questões de hierarquia ou poder entre gêneros já foram dirimidas no momento em que políticas públicas referendam grupos minoritários – especificamente mulheres –, fazendo com que o grupo hegemônico – o dos homens – procurasse rever seus espaços de atuação no *corpus* social para acomodar as novas posições criadas, que não têm como prescindir de rearticulações posicionais na nova ordem mundial que se estabelece – idéia esta que vem sendo discutida em diversos fóruns de discussão.

Dentre esses discursos de representações culturais, estão os artístico-simbólicos que insistem em veicular imagens de homens e de mulheres pautadas na tradição hoje negada, conforme ressalta Silva e Silva (2007). Salientamos que a discussão em torno disso será apreciada no capítulo seguinte, que aborda o espaço simbólico-cultural representado pelas

letras de músicas do gênero *forró*, em contexto de Nordeste, com o intuito de saber como esta representação artística recebe os discursos do novo homem e os representa.

Daí que, para adentrar esta discussão, é imprescindível sairmos deste capítulo com uma síntese das idéias até então descritas a respeito do *feminismo* e do *masculinismo*. E isso será feito a partir das próprias concepções dos estudiosos já citados. Nossa percepção é a de que os movimentos em questão não são antagônicos em si, ou seja, embora haja conflitos ideológicos, não há a intenção destes movimentos teórico-críticos se posicionarem de forma acirrada em posições contrárias. Isso pode ser afirmado se pensarmos que tanto estudiosos do feminismo quanto do masculinismo apontam resistências, limites e dificuldades nos próprios sujeitos que são objetos de suas pesquisas. Isso, acreditamos, garante análises mais criteriosas em relação ao fato observado e discutido. É com base nessa perspectiva que passaremos a sintetizar os pensamentos ideologicamente divergentes, e buscar, no capítulo seguinte, soluções teóricas e práticas para desfazer o que se considera paradoxal nas relações de homens e mulheres desse tempo.

Nesse entendimento, chegamos a conclusão de que muitos dos teóricos do feminismo, que assinalaram as novas perspectivas que o feminino tem experienciado nos dias atuais, principalmente no tocante ao seu corpo, também registraram que tal vivência ainda não alcançou escala global. Do mesmo, a grande maioria dos teóricos do masculinismo que defendem o homem de hoje como renovado e ampliado em relação à categoria masculina tradicional, também não perdem de vista o fato de que tal situação carece de amplitude e, sobretudo, de adesão em estratos sociais de regimentos masculinizantes. Logo, há um evidente direcionamento no sentido de significativas resistências do falo, diante dos discursos de transgressão explícita, proposta pelo feminismo às mulheres, por parte de críticos e estudiosos de assuntos de *gender*, de um modo geral.

Nolasco (1995), por exemplo, comenta a dificuldade das idéias anti-masculinas alcançarem escala global devido a um resistente “pacto” de fraternidade masculina em torno da tradicional sanção de ser homem atemporalmente. Ele afirma que, embora a noção clássica de masculinidade esteja hoje à mercê de processos de transformações sociais, cujos critérios são tecnológicos, para o cotidiano de muitos homens, esta categoria falocêntrica, como universal e total, “[...] ainda tem uma função norteadora para seus comportamentos” (p. 27). Semelhante idéia poder ser encontrada em Sedgwick (1998), quando afirma que as relações entre homens, por possuírem uma base material e hierárquica, estabelecem ou criam

interdependência e solidariedade entre os próprios, possibilitando que eles dominem as mulheres.

Convergem nesta mesma lógica os pensamentos de Pereira (1995), Ramirez (1995) e Simonnet (1995). O primeiro constata que embora se tenha inventado o *masculinismo*, há ainda uma resistência no tocante à representação de homens sensíveis no meio artístico, como a telenovela, por exemplo. Já o segundo, na esteira do primeiro, afirma que situar o outro na esfera do feminino é uma forma, ainda bastante vigente, de menosprezar e diminuir o sujeito valorativamente. A esse respeito, Villela (2001) comenta que o feminino ainda não possui interpretação positiva em determinadas camadas sociais e, para agravar, de certa maneira as idéias de um “novo homem”, descritas pela crítica masculinista, ela afirma que tudo o que corresponder a não-masculino e se aproximar, conseqüentemente, da feminilidade, torna-se desqualificado. Simonnet (1995), por sua vez, admite a resistência de um quadro cultural, cujas referências permanecem fortemente tradicionais e de difícil mutação. Ele coloca que a situação ora vivenciada pelo masculino constitui um conjugado de dor e relação consigo mesmo, mas com mais permanências do que inovações.

Destacamos ainda uma importante observação de Brazil (1995), quando afirma que toda perversão constitui poder e a finalidade do feminismo passa por esse desejo. A mesma estrutura também pode ser pensada para o masculino, no sentido de que, caso este perverta significativamente o regime falocêntrico, o fará vislumbrando novas formas de angariar poder, logo, o masculino não está de um todo desprotegido de um arcabouço que lhe confere voz e comando.

Do lado feminista, a ênfase que é dada por muitos estudiosos, a exemplo de Badinter (2005), que se refere ao fato de as conquistas das mulheres poderem ser uma realidade possível e publicada, além de ter ganhado notoriedade diante de muitos homens que se autodeclaram sensíveis à sua causa. Entretanto, quando se procura fazer uma reflexão da caminhada, sistematizada e formalizada no pós-1960, a avaliação é a de que são necessários mais avanços e mais projeção social para que mudanças efetivas enfraqueçam o poderio masculino, que ainda está muito vivo, só que de forma mais sutil, principalmente em espaços onde os discursos feministas são mais efervescentes.

O fato é que o poder masculino reúne privilégios e angústias e muitos homens ainda possuem este esquema barroco bem resolvido em suas interações entre si e as mulheres. Ao contrário do que diz a verificação da teoria em determinados estratos, em outras sociedades, cujas negociações ainda permanecem intolerantes a novas posturas, existe uma gama de

sujeitos vivendo sem maiores problemas com os condicionamentos da masculinidade tradicional que foram determinados para si. Daí que, se considerarmos que o processo de “humanização das tecnologias” (vide BENJAMIN, 1985) constitui uma grandeza diretamente influente na lógica de transformações sócio-humanas, como a de *gender*, por exemplo, de acordo com Silva (2004a) e Nolasco (1995), e, não perdendo de vista que a expansão tecnológica ainda é precária em determinadas comunidades, então é pertinente concordarmos com afirmativas que sinalizam para sujeitos e lugares ainda isolados e/ou à margem dessa conjuntura.

Dessa maneira, portanto, não há como fugir do fato de que os sujeitos masculino e feminino vivem estilos novos em tempos recentes, o que significa dizer que muito de práticas e atitudes necessitam ser experienciadas para julgamentos mais precisos. Até a consumação disso, parece estar distante de aceitar que a ação conjunta de novos homens e mulheres estejam causando qualquer desequilíbrio na estrutura ecológico-cultural em que tais sujeitos foram e estão inseridos. Vislumbra-se apenas um jogo de performatividades (masculina e feminina) como “ensaio” de saída, politicamente correta, das tensões teórico-práticas, construídas e forjadas.

## CAPÍTULO 4

### O “NOVO HOMEM” DE VELHAS PRÁTICAS NA “LITERATURA DE FORRÓ” – O EUTEXTUAL MASCULINO COMO *ALTER EGO* DE SEU COMPOSITOR

#### 4.1. Introduzindo a questão

Todo o século XX, em contexto de Brasil, testemunhou as lutas das mulheres em favor de políticas que conferissem a elas, na prática, benefícios e tratamento igualitário por parte do discurso masculino. A principal busca consistia na realização de um antigo desejo: a emancipação política de uma causticante rede masculinizante que sempre posicionou o feminino num lugar negativo e submisso. Areladas a esta luta, conforme Silva e Silva (2007), estavam inúmeras reivindicações por um conjunto de direitos, dentre os quais: direito ao corpo (no sentido de questionar seu papel unicamente procriativo, além de mais liberdade para questões relacionadas ao aborto); direito ao voto, ao trabalho fora de casa, bem como ao acesso igualitário a diversas funções restritas apenas ao masculino, dentre outros.

Paralelamente a este avanço feminino em busca da partilha de bens materiais e simbólicos, ressonâncias de uma reação masculina já podiam ser ouvidas, mesmo que em escala modesta, por parte de muitos homens que, ao se sentirem ameaçados, buscavam, no recuo – aqui entendido como revisão de práticas viris em si mesmo –, uma forma de reagir tolerantemente às reivindicações das mulheres. Daí que muitos deles confessavam o lado oneroso e excessivo da virilidade para si próprio. Iniciava-se, assim, um processo de publicização da intimidade masculina, ante as exigências das mulheres, nesse sentido. Isso porque eles reclamavam um certo “cansaço” (vide NOLASCO, 2006) do modelo totalizador de vida viril. Eis o prenúncio do movimento dos homens não-falocratas – o *masculinismo*, que, pontuadamente, enquanto noção de crise do masculino, no Brasil, começa a tomar corpo a partir da década de 1980.

De ambos os movimentos, o das mulheres era o que, de fato, refletia em toda a sociedade, com repercussão em vários setores sociais, além de ser visualizado nas ruas, através de passeatas e/ou manifestações, além de emendas que chegavam à assembléias legislativas, ou ao senado, de acordo com Silva e Silva (2007). Isso tudo ia, gradativamente, ditando a tônica dos novos rumos que a feminilidade buscava para si, num momento em que uma conjuntura ainda maior de mudanças de ordem sócio-político-econômica e religiosa<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup>No plano religioso, estamos nos referindo à grande movimentação – conhecida por Vaticano II – que a Igreja Católica realizou no papado de João XXIII, nos anos de 1960 (1962-1965). Dentre os novos rumos eclesiais, estava a cessão de autonomia para os bispos que, de um certo modo, relativizava o poder papal.

estava acontecendo no panorama mundial, em prol de relativizações de poderes ideológicos totalizadores.

Estes referidos estudiosos assinalam ainda que muito das lutas das mulheres foi apropriada pela arte, na medida em que se tornava objeto de representação em vários veículos ou manifestações artísticas, fossem elas de consumo, erudita ou popular. Na arte dita erudita basta referenciar os estudos de Cunha (2001; 2004) em que são apresentadas vozes femininas estreantes na poesia dos anos de 1990 em diante, no Brasil. O destaque mais visível nessas produções é a representação de novas performances de personagens femininas diante da presença do homem. Por mais que tais inovações ainda não fossem suficientes para rupturas concretas, no plano simbólico, conforme já discutido, é importante considerar a importância de ler, sem censura, textos com visões femininas, tanto na autoria, como na constituição do enredo.

Entretanto, quando estas conquistas femininas são pensadas nas manifestações artísticas de base massiva é perceptível uma certa resistência por parte de quem as produz, certamente porque o artista ainda está bastante cercado por ideologias tradicionais, além de que a circulação de novas posturas discursivas, como a de *gender*, por exemplo, ainda parece ser rarefeita em determinados espaços socioculturais, impermeáveis a mudanças. Daí que há uma tendência para a representação de discursos e de práticas ligados à vivência da própria comunidade cultural em que o artista está inserido.

Nesse sentido, Silva e Silva (2007) consideram que o objeto de arte popular parece ter mais condições que a arte erudita de representar, em seu interior, as lutas e reivindicações dos estratos menos favorecidos – minorias culturais – uma vez que os autores destas produções são sujeitos engajados com a mesma dinâmica do espaço sociocultural de seus personagens recriados.

Já no caso das produções de consumo ou massiva – dentre as quais o *new forró* é exemplo – elas parecem não se reger por esta lógica da manifestação popular, visto que seu discurso é fabricado para o povo e não criado por ele, conforme entendimento de MacDonald (1957, p. 60):

A arte *folk* vinha de baixo. Era uma expressão espontânea e autóctone, modelada por ele, em boa parte sem o benefício da *cultura erudita*, para adaptar a suas próprias necessidades. A *cultura de massa* é imposta de cima. É fabricada por técnicos empregados por homens de negócios, e seu público é o consumidor passivo, cuja participação limita-se a comprar e não comprar [...] A arte *folk* era uma instituição do próprio povo, seu pequeno jardim particular separado do grande parque formal dos mestres da *cultura erudita* por um muro. Entretanto, a *cultura de massa* demoliu o muro, integrando o



público a uma forma aviltada de *cultura erudita* e tornando-se, dessa maneira, um instrumento de dominação política.

Isso significa que o sujeito criador de produções de massa não é engajado socialmente com os espaços culturais onde circula seu “produto”. Logo, ele pode ou não estar vinculado à representação de práticas de tradição. Isso vai depender de que discurso ele julgue mais rentável “vender” para um público que, independente dessa escolha, recebe de forma de passiva, sem o mínimo de senso crítico para questionar o que ouve ou o que lê (através dos encartes). Esta perspectiva reforça ainda mais a idéia de que o conteúdo de certas composições, que trazem a imagem do chamado *novo homem*, é importado de outras experiências sociais e, portanto, não traduz, necessariamente, as reais necessidades empírico-simbólicas de uma região como a nordestina, por exemplo.

Daí que o *forró* é entendido nessa discussão como uma “literatura” de massa, cujo conteúdo sociocultural é importado de outras vivências sociais ou mesmo de outros códigos musicais (música romântica, sertaneja, *international romantic music*). A principal evidência disso consiste no trânsito performático de masculinidades (viril, sensível, sintética, *light*), presente nos homens esboçados pelas composições, num espaço que nasceu, cresceu e amadureceu mantendo apenas um *status* concreto e legítimo – o da virilidade una e para todos, sob pena de preconceitos e exclusões.

Importante sinalizar que, quando pensamos em “masculinidades” – no plural – estamos considerando sua total possibilidade de *vir a ser*, uma vez que este conceito é histórico e culturalmente arregimentado de acordo com as necessidades ideológicas de culturas hegemônicas de cada época (cf. BADINTER, 2003; SCHPUN, 2004; NOLASCO, 1995, entre outros). A grande questão aqui posta é se os discursos balizadores desta masculinidade heterogênea são suficientes para desestabilizar a ordem patriarcal, clássica e vigente, a ponto de oferecerem bases para uma outra lógica de existência das relações de *gender*, ou seja, outras formas de representação dessa relação.

Estruturalmente, este momento analítico está dividido em dois capítulos: este em que se discute o comportamento do masculino enquanto sujeito textual homem; e o capítulo seguinte, em que isso se dará a partir da representação de um sujeito textual feminino, sendo que ambos são resultantes filtradas por um compositor masculino. Quanto ao processo de verificação dessas performances, tomamos, como suporte lingüístico-temático, a categoria gramatical *adjetivo*.

Uma vez que enveredaremos pelo entendimento do homem, a partir de seu pertencimento social, faz-se necessário reportarmos o conceito de representação descrito por Pesavento (2003), quando registra que a representação forma uma espécie de realidade paralela à existência dos indivíduos, fazendo com que os homens vivam a partir de matrizes geradoras de seus condutos e práticas que, criados e instituídos por determinados veículos ideológicos, a exemplo do Estado, da Família, da Escola, da Igreja, entre outros, são perpetuados e presentificados na vida de nascentes e nascidos. Inserido, também, dentre estes veículos, está o discurso da arte, que se encontra imbricado, ou por que não “disfarçado”, na expressão estética (vide BENJAMIN, 1985). Logo, não há como dissociar o sujeito humano e a realidade que ele representa consigo mesmo e com o outro, visto que é por meio das representações que os indivíduos dão sentido à realidade – isso pressupõe extensão político-ideológica, partindo do plano empírico para o simbólico.

Por fim, é importante ressaltar que a principal hipótese desse estudo consiste em encontrar, no *corpus* de análise da referida representação artística, uma forte resistência do comportamento masculino – expressa através de uma “capa” *new viril* – frente às aquisições femininas. Esta idéia é sustentada, sobretudo, se pensarmos que, no tocante à relação amorosa – à expressão do amor apaixonado – o homem representado nas composições de forró demonstra certa aproximação com aquilo que estudiosos do masculinismo chamam de *novo homem* apenas como um discurso forjado de “arrependimento” de práticas excessivas de sua virilidade como traição, desatenção, entre outras. Estas atitudes performáticas de uma masculinidade viril em diálogo com uma mais “romantizada”/sensível sugere a perspectiva de masculinidades heterogêneas.

Esta idéia de heterogeneidade é uma realidade que chega até a ser consensual, mesmo para os pensamentos divergentes aqui apresentados, tendo em vista que os paradigmas acerca do ser-homem e do ser-mulher, construídos histórico-culturalmente, são passíveis de revisão e de fissuras. A própria “literatura de forró” e a “literatura musical” romântica<sup>34</sup> já atestam a masculinidade como condição móvel, o que pode ser verificado nas letras seguintes [01] *Pé rapado*, composta e interpretada por Os Três do Nordeste, e [02] *Lobo mau*, de composição de Earnest Mareska e Hamilton Di Giorgio e interpretada por Roberto Carlos:<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Aqui fazemos alusão aos gêneros musicais: música romântica e música sertaneja que trazem suas constituições a base de amor romântico-afetivo expressa tanto pelo masculino quanto pelo feminino.

<sup>35</sup> Salientamos que elegemos a seguinte sistemática de abreviação das linhas textuais: “L.”, que poderá aparecer em forma apositiva, entre parênteses, ou mesmo dentro do corpo textual. Destacamos ainda que as letras em análise foram transcritas tais quais constam nos encartes. Já as que foram transcritas por captação auditiva, estão registradas segundo normatização gramatical.

#### 4.1.2. Masculinidades móveis

1. Todo pé rapado quer dançar com meu amor
  2. por isso é que eu não vou pr'aquele forró
  3. faço pedra virar pó
  4. eu enfrento um furacão
  5. sou do tipo Lampião
  6. pego cabra dou um nó [...]
  7. aí o pau come, o pau come
  8. eu deixo de ser homem para virar lobisomem (bis) (grifo nosso)
- (01- *Pé rapado* – Os Três do Nordeste)

1. Eu sou do tipo que não gosta de casamento
  2. e tudo que eu faço ou falo é fingimento
  3. eu pego o meu carro e começo a rodar
  4. eu tenho mil garotas, uma em cada lugar
  5. me chamam lobo mau, me chamam lobo mau
  6. eu sou o tal, o tal, o tal, o tal, o tal
  7. eu rodo, rodo, rodo e nunca penso em parar
  8. se vejo um broto lindo, logo vou conquistar
  9. todos os rapazes têm inveja de mim
  10. mas eu não dou bola porque sou mesmo assim [...].
- (02- *Lobo mau* – Interp. Roberto Carlos)

Quando o sujeito textual da canção [01] registra a ação de deixar de ser homem (L.8) para virar outra representação, no caso híbrida: lobo-homem, mais lobo ou mais homem, então percebemos margens de possibilidade até mesmo de escolha de que via de masculinidade se quer seguir, ou se quer fazer uso para uma determinada situação específica. Por esse entendimento, fica claro entender a masculinidade como uma *mimese performática*, construída para a constituição do ser-homem. Nessa medida, a partir dessa mobilidade de máscaras masculinas, o texto nos fornece recursos para a seguinte paráfrase: do mesmo modo que o sujeito admitiu transição de um sentir masculino viril (homem) para um outro sentir ainda mais virilizado (“lobisomem”), poderia também ser verdade uma sentença em que ele se declarasse menos viril – que denota mais sensível – de repente, como condição de conquista de um dado sujeito feminino, o que, em princípio, não se evidenciaria a idéia de um sujeito em crise, mas, sim, um sujeito fortalecido para administrar-se em qualquer situação, seja sob capas viril ou sensível. Sua performance híbrida aqui seria positiva

Em verdade, o caráter híbrido, evidenciado na fala destacada, é bastante pertinente para os estudos da crítica de gênero contemporânea. Argumenta-se que, embora o intercuro do masculino pela seara de “valores” femininos – pensamos no “metrossexual” ou no “überssexual”, por exemplo – não seja suficiente para deslocar ou mesmo descentralizar a ordem patriarcal vigente, não se pode deixar de perceber que o homem não sai desse processo

“puro”, intocável ou mesmo “incontaminado”, mas, sim, com uma efervescência de valores intersectivos dentro de si.

Em [02] também ocorre situação similar no tocante à possibilidade de forjar determinadas performances de masculinidades de modo a atender a ocasiões específicas, ou seja, do implícito podemos depreender que há o “tipo” de homem que gosta de casamento e há o “tipo” que não gosta. A percepção disso se dá a partir já da L.1, em que se explicita a expressão “Eu sou do tipo de”, o que possibilita pensarmos em outras de formas de afirmar a masculinidade, a partir da escolha de outra “capa” que, em discurso, passa por um processo de “suturação” – para usar um termo da medicina<sup>36</sup> – à sua personalidade, o que pode ser perfeitamente observado através da expressão verbal “eu sou”, que traz o verbo copulativo “ser” (BECHARA, 2004), ou seja, esse verbo possui uma importante potencialidade de conversão de elementos. Na matemática, por exemplo, o sinal de igualdade (=) é o seu melhor correspondente. No texto bíblico, a narrativa do Evangelho de João (cap. 8) registra por sete vezes a declaração “Eu sou” por parte do Cristo. Cada predicativo que interage com esta estrutura frasal, portanto, passa a ser convertida em igualdade, por força de metáfora, junto com o sujeito declarante.

Nesse sentido, uma vez que a voz textual declara que tudo o que faz e fala é fingimento (L.2), então podemos afirmar que o “tipo” que ele declara ser, através da expressão “eu sou”, é forjada para aquela ocasião que o beneficia, já que “eu tenho mil garotas / uma em cada lugar” (L.4), sente-se invejado por outros homens (L.9) e como não quer perder esta oportunidade, melhor declarar que “[...] eu não dou bola porque sou mesmo assim” (L. 10). A força do adjetivo também é determinante para a coexistência de masculinidade forjada. Aqui destacamos “fingimento” (L.02) e “mau” (L.5). Este último reforça a concepção de forjamento, se reportarmos o dito bíblico do “lobo em pele de carneiro” e comparamos com o predicativo de “lobo mau” do qual é rotulado (L.5). Assim, temos que o sujeito textual de [02], por forjar situações e “tipos” de comportamento, é um exemplo concreto da idéia de masculinidade como “capa”, usada ou despida de acordo com os interesses de quem a “veste”.

---

<sup>36</sup>Sutura, de acordo com o Aurélio (2001), refere-se à 1. operação de coser os lábios duma ferida para, em geral, juntá-los; síntese. 2. União ou articulação de dois ossos que encaixam um no outro. No contexto dessa discussão, estamos reportando a noção de “síntese” e de “encaixe” que o termo encerra.

## 4.2. Pondo a questão em análise: “velhas práticas” sob novas performances

“Todo homem é safado / já diz o velho refrão / eu pra não fugir da ordem / vou seguindo a tradição”.

(*Homem safado* – Amazan)

Até o momento em que o “gênero musical forró” ainda era identificado como expressão tradicional “pura” do homem do Nordeste, apenas uma masculinidade performática era representada, positivamente, em sua vasta literatura, que ganhou notoriedade com Luiz Gonzaga. Trata-se do esboço de um sujeito viril que assim se publicava, sobretudo diante de si mesmo e do feminino como: macho, duro, forte e que gosta de mulher, de beber e de esportes (futebol e vaquejada, por exemplo) que o fizessem provar a autêntica masculinidade, isto é, aquela que não se rebaixava a toda e qualquer sensibilidade. Dessa maneira, o sujeito que não cumprisse esse rito em todos os espaços em que atuava tinha seu potencial de ser-homem relativizado, a ponto de ser reduzido à esfera do feminino – o que configura “desvio” ou “traição” da lógica tradicional de organização dos papéis de *gender*, instaurada no imaginário sócio-subjetivo dos sujeitos das sociedades fundadas em bases patriarcais.

As letras seguintes [03] *Morar no cabaré*, [04] *As três coisas da vida*, do cantor e compositor Ton Oliveira, [05] *A moçada é só filé*, do Forró Calcinha Preta e [06] *Eu tô no meio*, do também cantor e compositor Amazan, representam, com propriedade, a figura do homem virilizado:

### 4.2.1. Virilidade como condição de existência do ser-homem

Eu me amo demais / eu sou apaixonado por vaquejada e mulher. “A moçada é só filé”

1. Vou deixar a casa e vou morar no cabaré
2. para viver a vida toda arrodado de mulher
3. que eu sou desmantelado ela já sabia
4. agora me aporrinha toda hora e todo dia
5. eu não me satisfaço só com duas ou com três
6. para mim tem que ser uma para cada dia do mês

(03- *Morar no cabaré*, Ton Oliveira)

1. Há três coisas na vida que eu não deixo de fazer
2. dançar forró do bom, raparigar e beber
3. dançar forró poder ser no meio da praça
4. raparigar poder ser numa calçada, na esquina, na latada, num motel, num cabaré
5. e para beber o que não falta é convite, também não falta apetite para o sujeito biritar.

(04- *As três coisas da vida*, Ton Oliveira)

1. Eu me amo demais
2. eu não perco um forrozão, eu adoro vaquejada

3. vivo a vida com emoção, o meu bolso é minha guia
4. a bebida é a razão
5. sou um cabra apaixonado por mulher e boi no chão
6. eu sou apaixonado por vaquejada e mulher
7. onde tem Calcinha Preta a moçada é só filé.

(05- A moçada é só filé, Forró Calcinha Preta)

1. Onde tiver vaquejada, festa, forró e rodeio
2. se tiver mulher na frente pode olhar que eu tô no meio.
3. Vaquejada é a festa que agita o rodeio é da mesma família
4. contagia o povo brasileiro
5. por mulher e forró eu sou gamado e misturado
6. com cowboy, gado e vaqueiro.
7. onde tiver vaquejada, festa, forró e rodeio
8. se tiver mulher na frente, pode olhar que eu tô no meio
9. por mulher faço qualquer sacrifício, corto lenha, limpo mato
10. quando vejo uma mulher me olhando, a minha fome fica logo assanhada
11. por forró e rodeio eu ando léguas e não dou tréguas.

(06- Eu Tô no meio, Forró Amazan)

Eis, nestas composições, caracterizações do forró típico pé-de-serra que, sustentado principalmente pela sanfona, pela zabumba e pelo triângulo, também reforçou a imagem sempre potente do sujeito nordestino. A intimidade deste sempre ficou bem velada nas “entre-letras” de cada composição. Neste espaço de representação tradicional, não havia reservas para a publicação da sensibilidade masculina. Daí, uma vez que esta era vista como um atributo “exclusivamente” feminino, coube à mulher a representação passiva em contraposição à ativa e senhoril do homem. Os exemplos citados podem nos ajudar a perceber a forma de esboço dos sujeitos masculino e feminino.

Em [03], as L.1, 5 e 6 reforçam o ideário masculinista prescrito para o homem viril. “Deixar a casa”, no sentido de abandonar a família e, assim, construir relações paralelas com outras mulheres, caracteriza um discurso, já internalizado também pela expressão simbólico-artística, que legitima para o homem uma “sexualidade quantitativa”, no sentido de que ele possa “(com)provar” a virilidade de seu nível-masculino a partir várias experiências sexuais, além de sua matriz jurídico-religiosa – a esposa. É importante atentarmos para a expressão de autoridade com que o sujeito textual se manifesta, sobretudo porque quem legitima sua falácia são justamente as mulheres de sua convivência – mulher-esposa/mulher-*outra*. A primeira, porque já casou “sabendo” quem/como ele era, conforme L.3, e as possíveis outras, porque garantem a vitalidade de seu potencial masculino. Assim, deixar a relação matrimonial são significa perda para esse sujeito porque sua referência viril continuará a ser alimentada em “outros braços”. A força de adjetivação presente, de modo direto, na L.3, através do termo *desmantelado*, e de modo indireto nas L.5-6 (satisfação sexual insaciável) possui valor de reforço *mimético-apropriativo* da performance viril que identifica o homem com a

masculinidade projetada para relações sócio-patriarcais. Por “mimético-apropriativo” estamos pensando o conceito desenvolvido por Gebauer e Wulf (2004), quando discutem o papel mimético da expressão simbólica de *apropriação* de determinadas estruturas empíricas. No caso, chamamos a atenção para a reprodução de comportamentos de sujeitos masculinos no mundo recriado da representação artística, através da letra de música em estudo.

Em [04], a situação processada também reforça o agenciamento do modelo viril, legitimado para o “homem de verdade”. Conforme L.2, três ritos basilares, e por que não “vitais” – já que são *as três coisas da vida* – do *status quo* viril são proclamados pelo sujeito textual: *forró, bebida e mulher*. O valor adjetival também é bastante determinante na tônica masculinizante do texto. No tocante à “mulher”, vemos o adjetivo “rapariga”, descrito/disfarçado a partir de uma performance verbal – *raparigar*, que age aqui como um indicativo argumental, conforme Neves (2000), do tipo de mulher que legitima, com mais propriedade, os comportamentos da masculinidade virilizada: a *mulher rapariga* (semântica pejorativa). Quando pensamos isto estamos considerando o fato de que o registro do adjetivo e do verbo *rapariga* e *raparigar*, respectivamente, e similares, aparece quase como um *leitmotiv* nas situações representativas das letras de músicas, sejam tradicionais ou contemporâneas.

Por fim, as composições [05] e [06] agenciam a relação “vaquejada-mulher” como depositária do conteúdo viril. De acordo com as L.4-5 de *A moçada é só filé*, a paixão por vaquejada/boi no chão, mulher e bebida confere “razão” social para o credenciamento do masculino à ordem viril. Estrutura esta que também pode ser verificada nas L. 5-7 de *Eu tô no meio*, ou seja, tendo mulher na frente, o sujeito do discurso encontra valor na vaquejada e na bebida. Interessante perceber, ainda, o valor de adjetivo, por metáfora – assinalado por Valente (1999) – do termo “mulher”, no sentido de que a *vaquejada*, a  *festa*, o *forró* e o *rodeio* só possuem valor caso tenham *mulher* no meio. Assim, compreendemos que isso é pensado e articulado, no nível textual, a partir da transferência de qualidades, encontradas no sujeito *mulher*, para estes eventos; então, por metáfora adjetival, o sujeito do texto viriliza estas situações descritas.

Eis uma apreciação básica da projeção *primeira* da masculinidade viril no Nordeste. As letras aqui analisadas configuram os códigos de relacionamentos reservados para o *primeiro sexo*, conforme Nolasco (2006), baseados na virilidade, tanto diante de si mesmo e do outro – no caso da mulher – como diante dos espaços e eventos em que está inserido. Esta,

portanto, é uma primeira face do desejo inventariado para o masculino tradicional e que ainda mantém-se recorrente também nas realizações texto-musicais do chamado *new forró*.

Uma outra face do desejo, que será exposto a seguir – e que, de fato, atende às letras-objeto dessa discussão – é a que corresponde ao paradoxo maior que aqui questionamos. Trata-se de enredos agenciadores de múltiplas masculinidades, sobretudo daquela que denota a publicização de performance sensível, por parte do masculino, diante da mulher – que parece ter conquistado um *status* mais positivo, pelo menos em discurso externado pela parte masculina. Importante salientar que quando referenciamos esta questão como paradoxal estamos pensando na recorrência de, basicamente, duas situações que conferem uma certa ambivalência no tocante à emergência do possível novo homem no forró – sensível e desvirilizado: a) o significativo número de composições da “literatura de forró” contemporânea agenciando sujeitos textuais em público “louvor” ao “sempre vivo” modelo viril, e b) certas representações textuais de mulher, descartando, ou mesmo descredenciando, conscientemente, a “honra ao mérito feminino” – propalada pelo Feminismo como lógica de “soltura” da ordem patriarcal – através de comportamentos “mimético-apropriativos” da projeção clássica do ser-mulher: submissão e medo da solidão ante o enfrentamento declarado ao masculino.

É claro que outras formas de representação desses sujeitos também foram verificadas, ou seja, percebemos, no espaço das composições, o esboço de homens declaradamente frágeis, sofridos, sós e incapazes de continuarem vivendo diante do abandono feminino, bem como mulheres partindo para o ataque, exigindo do masculino participação sexual mais ativa, sob pena de ser “descartado”, além de outras exigências no sentido de atitudes menos viris e mais romantizadas no âmbito do relacionamento. Uma outra questão, portanto, que circunda as múltiplas representações dos sujeitos de *gender* é a seguinte: *new forró* equivale, por analogia simbólico-representativa, a *new man*, ou, por extensão, a *new woman*?

Vejamos a procedência disso, através da letra de [07] *Homem ideal* (1998), do Forró Magníficos, que possui uma importância singular para o contexto da nova mulher e do novo homem, sobretudo por veicular uma certa transição dos comportamentos desses sujeitos:



#### 4.2.2. Masculinidade ideal

*Toda mulher tem o direito de encontrar aquele homem romântico que a ame de verdade, porque a mulher é o símbolo da pureza e da compreensão. Toda mulher tem o direito de ser feliz e isso é magnífico: só quero um homem que me dê carinho e viva só pra mim.<sup>37</sup>*

1. Tô querendo encontrar um homem romântico
2. que me mande flores e bilhetes românticos
3. não precisa ser Alain Delon
4. não precisa ser tão lindo assim
5. só quero um homem que me dê carinhos
6. e viva só pra mim
7. Sei que é difícil encontrar alguém
8. que tenha todas estas qualidades
9. encontrar um homem de verdade
10. é mesmo que ganhar na loteria
11. mas eu continuo a minha busca
12. deve existir alguém assim
13. um homem ideal, aquele fatal
14. que me dê muito amor
15. e viva só pra mim

(07- *Homem Ideal* – Paulo Márcio/Robson Ricardo - Forró Magníficos)

Em [07], a situação descrita é iniciada pelo sujeito textual, que se assume feminino, com um trecho apenas verbalizado. Quando pensamos em discurso de transição, estamos considerando duas posições comportamentais que, em princípio, autodivergem, se tomarmos como referência o padrão convencional de “amar”, estabelecido para homens e mulheres clássicos, conforme pensa Caldas (1997). Nesse trecho inicial, na medida em que percebemos indícios da visão tradicional de mulher como “símbolo de pureza e de compreensão”, também percebemos um certo discurso de exigência por parte dela, quando do “poder de escolha” que o contexto em que vive lhe outorga – pensamos na estrutura sociocultural contemporânea, pautada nas idéias feministas, em que a canção foi produzida (1998) e, naturalmente, a representa. Não é comum à mulher condicionar padrão de homem ideal para sua vida (L.5-6). Seu dever, segundo contrato social de *gender*, era amar o marido e servi-lo para que o relacionamento estivesse sempre estável.

Entretanto, a voz textual parece “cansada”, ou por que não “escaldada”, desse regime de submissão e, pelo menos, em discurso, ela busca “rasgar o véu/verbo” e reagir, mesmo que este apelo seja para a sorte ou para o acaso (L.10). Isso porque o padrão requerido esboça um homem não mais em situação de ser servido pelo amor/aconchego da mulher, mas, sim, um sujeito a serviço do desejo feminino, mesmo que no âmbito da idealização. Devido a estes inventários de desejos, presentes na letra em estudo, é que percebemos o sujeito textual

---

<sup>37</sup> Este trecho, que antecede a letra da música, propriamente, é prenunciado pela intérprete da composição.

feminino numa fase de transição entre sua condição antes passiva – em que ela aceitava que o homem a amasse do modo dele – e uma condição agora ativa – que a caracteriza com mais perspicácia no seu contexto cultural de pertença, considerando a efervescência do ideário feminista já em vigência em termos de Brasil/Nordeste.

No tocante a referência à performance do masculino, pretendida pelo enredo, também notamos ambivalência entre a masculinidade primeira e a perquirida pelo sujeito do texto. Confirma isso a presença de adjetivos como: “romântico” (L.1); “lindo” (L.3); “carinhoso” (L.5); “doador” (L.6); “homem de verdade” (L.9); “ideal”/“fatal” (L.13), que demarcam, concretamente, dois modelos performáticos de masculinidades divergentes entre si. Este conjunto de qualificativos molda um sujeito à imagem e semelhança do chamado “novo homem” – propagado por teóricos e estudiosos do “masculinismo”. Tais predicativos traduzem “não-virilidade”, o que caracteriza um marcador distintivo do chamado “homem de verdade” clássico. Dessa maneira, o tipo de homem exigido precisa negar seu modelo arquetípico-viril para que, assim, possa externar o ideal proclamado na canção.

Esta atitude é entendida como uma “loteria” (L.10) pela voz feminina, quando problematiza a dificuldade de se encontrar homens portando esse novo ideal em sua identidade contemporânea. É evidente que se pensarmos no espaço de procura, no caso de um *locus* masculinizado – como o espaço nordestino, por exemplo – e na insipiência dos discursos moduladores dessa nova representação de *gender*, então constataremos o quão difícil se torna encontrar este sujeito ainda idealizado e prenunciado neste momento.

Este prenúncio fica claro quando o eu-feminino registra a expressão “homem de verdade”, cuja locução adjetiva sinaliza não o sujeito tradicional, mas, sim, um outro que, pela dificuldade de se encontrar, ainda é emergente. É pertinente percebermos as relações diacrônica e sincrônica dessa expressão. Pela diacronia, conseguimos resgatar aspectos viris que, ao longo do tempo, caracterizaram o homem de verdade clássico e, pela sincronia, a própria canção registra predicativos de aspectos semânticos relacionados a um caráter sensível e que ajudam a (re)configurar uma masculinidade mais flexível. Acerca deste aspecto, Caldas (1997, p. 18) afirma que:

[...] as relações interpessoais masculinas se restringem a encontros sociais em que pouco se fala ou se compartilha de experiências vividas; elas são marcadas por atitudes em que o que está em questão são demonstrações de atitudes de “macho”, os ditos homem de verdade.

Portanto, *Homem Ideal* (1998) vem problematizar essa mobilidade semântica do qualificativo “homem de verdade”. Falamos aqui em “mobilidade” porque, até então, a

tradição do forró nordestino não tinha reservado estes estereótipos, prenunciados pelo eu-textual feminino, para (re)definir o que seja esse homem. A composição de Magníficos vem rachar, provocar fissuras no modelo de homem viril, que até então vinha sendo cantado/representado.

É pertinente percebermos que a letra em estudo faz menção a novos espaços mentais de recepção do que seja ser homem, a partir daquele momento, ou seja, um sujeito em quem apresente, regularmente, os atributos sinalizados. Sobre estes, é interessante destacarmos que eles podem ser alocados num mesmo campo de interpretação: o da intimidade masculina (GIDDENS, 1993) – terreno sempre velado, ambíguo e internalizado pelo arquétipo patriarcal. Nesse sentido, o discurso latente em *Homem Ideal* se apresenta como desafiador, tendo em vista que é comum do homem ser cobrado, pela mulher, nas práticas virilizantes, o que significava esconder determinadas posturas “sensível-feminis”.

Entretanto, uma outra vertente de entendimento não pode deixar de ser considerada: trata-se do fato de que o discurso de que é dever do homem fazer a mulher feliz e satisfazê-la em todos os sentidos também recaia sobre o sujeito tradicional; considerar isso pode ajudar no entendimento de que se sentir cobrado por práticas, que denotam sensibilidade e atenção não chega a ser novidade para os homens, logo, de repente, o nível de estranhamento não seja tão significativo, a ponto de ele ser conduzido a uma crise interior de sua masculinidade.

O fato é que conjuntos musicais, a exemplo de Bandas como Magníficos, Mastruz com Leite, Magia, Limão com Mel, Calcinha Preta, entre outros, têm inovado sobremaneira suas performances estruturais de apresentações, conforme observa Silva (2003). Nesse chamado *new forró*, além da presença de um “jogo performático de elementos”, a exemplo de palco, luzes, cores, coreografias, indumentárias e instrumentalização, um outro aspecto também viria a sofrer uma marca distintiva; trata-se, especificamente, da composição das letras, no tocante, principalmente, às formas de representação dos comportamentos de homens e mulheres, bem como à forte recorrência de alusões sensível-feminis para o sujeito masculino e vocabulários – mais próximos da convenção pornográfica – por parte de certas representações femininas. Importante ressaltar a coexistência dessas letras com a lógica das composições mais tradicionais que denotavam virilidade para o homem e sensibilidade para a mulher, cujas ressonâncias desse modelo podem ser verificadas nos forrós de Amazan, Ton Oliveira, Flávio José, Cavaleiros do Forró e também nas Bandas citadas.

Se pensarmos na composição *O sonho acabou*, [08], interpretada pela Banda Magia, notaremos como a lógica de desvirilização é processada para o sujeito masculino:

### 4.2.3. Masculinidades forjadas

1. O sonho acabou e deixou em mim
2. as marcas das nossa vida
3. as recordações machucam demais, eu te amo
4. eu não consigo acreditar
5. o adeus escrito em teu olhar
6. o que é que eu vou fazer
7. quantos planos em vão
8. quantos sonhos no chão, nossa vida
9. eu não consigo entender
10. que o dia possa amanhecer
11. sem você aqui
12. eu não quero aceitar
13. aqui dentro de mim tá doendo
14. não sei mentir, fingir que nada mudou
15. se nada é mais igual, nada é igual como antes
16. que foi que eu fiz, porque você me deixou
17. me diz onde eu errei pra te perder desse jeito
18. não vou chorar, eu sei que um homem não chora
19. e esta lágrima que insiste em me trair
20. é a dor maior que alguém pode sentir
21. não vou chorar, eu sei que um homem não chora
22. mas no fundo eu não consigo disfarçar
23. eu daria a minha vida pra você voltar

(08- *O sonho acabou* – Banda Magníficos)

Notadamente, percebemos um diálogo entre o ser-homem clássico e o contemporâneo. O primeiro sabe que não é possível chorar, desde que somente para si; enquanto que o segundo sabe do que foi lhe ensinado e parece sentir-se permitido para declarar o choro. Nesse sentido, a presença do verbo “trair” (L.19) reforça o fato de a masculinidade ser uma construção, um disciplinamento. Daí concluímos que o homem também tem “sensibilidade”, mas que, por força de contrato comportamental, estabelecido no plano da cultura, ele sempre teve que omiti-la e enrijecê-la. Entretanto, na contemporaneidade, este contrato parece estar perdendo sua vigência, ou mesmo passando por um processo de reconfiguração. Fato este que, em princípio, não compromete a masculinidade do homem que vive a situação, dada a permissão que o contexto cultural, em que está inserido, confere a ele.

O relato expõe, claramente, a vida do casal, inclusive a área mais íntima do homem: conseqüências negativas do relacionamento, como marcas e recordações (L.1-3); incapacidade de agir pós-término de relacionamento (L.6); solidão (L.10-11); dor pela ausência (L. 13); sinais de arrependimento por possíveis erros ou excessos cometidos por ele enquanto estavam juntos (L.17); choro (L.19) e promessa de auto-doação para ter sua amada de volta (L.23). Esta publicização de sua intimidade é também verificada pela presença de auto-adjetivação: “perdido” (L.6); “dor maior” (L.20), bem como por outras marcas que

aparecem no texto com roupagens verbais (machucado – “machucam” – L.3); adverbiais (chão, no sentido de nivelamento por baixo – “no chão” – L.8). Tudo isso contribui para a construção parcial de estereótipos do homem moderno – aquele que fala, com naturalidade, em perdas amorosas, em arrependimento de excessos, enfim, que vai até o “fundo” de si mesmo (L.22), de sua intimidade, buscar forças para reconquistar a mulher amada.

Importante atentar ainda o registro do eu-textual, no sentido de que não consegue mais mentir, ou fingir (L.14) uma situação que está lhe desfavorecendo. Esta é mais uma marca distintiva dos “homens de verdade” discutidos anteriormente. Entretanto, faz-se necessário uma certa cautela no trato dessa questão, sobretudo se considerarmos a perspectiva de estudiosos e críticos de *gender*, a exemplo de Badinter (2005) e de sociólogos, como Bourdieu (2003), a respeito da validade do discurso do “novo homem” nos dias de hoje. A estudiosa admite conquistas significativas para o feminino e ambos concordam que o homem, sendo, por muito tempo, mentor das estratégias do relacionamento com a mulher, muito possivelmente pode estar desenvolvendo outras para, continuamente, dominar por novas formas o feminino.

Dá que, a partir desta perspectiva sustentada por teóricos e críticos das relações contemporâneas de *gender*, considera-se importante certos “cuidados”, especificamente, no trato analítico-interpretativo de determinadas adjetivações, principalmente aquelas oriundas de verbos e advérbios, como é o caso dos termos *fingir/fingimento/disfarce* – associados ao masculino – que, por sua vez, estão bastante imbricados, ideologicamente, com os pares *forjar/forjamento* – o que caracteriza, de acordo com o pensar de Iser (1998), a recriação de uma realidade paralela *como se* fosse a real. Nesse sentido, percebemos uma correlação de discursos bastante pertinentes, entre o que afirmam – no plano abstrato – as teorias e críticas, acerca da resistência da performance tradicional do masculino, e o que é representado no “mundo” recriado simbolicamente. Esta percepção é materializada no texto, a partir da lógica de se afirmar algo pela estrutura de negação, isto é, do total de letras de que nos servimos, um grande número registrava expressões variantes de *não finjo/não minto/não disfarço*, acompanhadas do registro de *promessa*. Isto fez-nos pensar o quanto de “fingimento”, de “mentira” e de “disfarce” pode estar imbricado no comportamento declarado pelo sujeito textual masculino.

É preciso salientar, portanto, que a atenção dispensada ao registro desses termos se deu pela significativa recorrência dessas expressões nas letras do chamado *new forró*. A medida que percebíamos essas ocorrências, uma reflexão tornava-se imperativa: por que não é comum

essa mesma verificação nas letras de forró tradicional? Haveria alguma relação entre o fato de a representação viril do masculino não “ter o que esconder” em determinado momento sociocultural, e o momento atual, que exige – via discurso “politicamente correto”, de base feminista – performances masculino-viris mais brandas e compreensivas no trato com as mulheres?

A idéia, da qual não se pode fugir, é a de que a incursão do masculino pelos códigos comportamentais femininos chama, no plano simbólico-artístico da “literatura de forró”, a atenção pela sua “facilidade”, ou mesmo adaptação “perfeita”, o que abre margem para a apreciação de aspectos destoantes entre a teoria e a prática. Em [09] *Segredo*, [10] *Tudo de novo* e [11] *E o vento levou*, interpretadas pela Banda Calcinha Preta, temos o reforço de um sujeito textual masculino “melhorado” ante a visão feminista, sobretudo pela coragem de autodenunciar-se fragilizado, só, indefeso e arrependido de seus excessos viris:

1. Sabe, às vezes não consigo compreender,
2. Porque me faltam palavras pra dizer,
3. Sempre tive um segredo a contar
4. Mas coragem nunca tive de falar.
5. Esse medo cala a voz do coração
6. O silêncio me deixa na solidão
7. Nunca quis ficar nessa situação
8. Com esse medo e com essa indecisão.
9. Tô na dúvida, não sei o que fazer
10. Não dá mais, eu não posso te esconder
11. Eu tento, mas não consigo disfarçar
12. Não vou suportar
13. Sabe, tenho um segredo pra contar
14. Não da pra segurar
15. Eu te amo, tá difícil de esconder
16. Tá na cara a verdade da pra ver
17. Não consigo controlar meu sentimento
18. Meu coração não tem culpa de por ti se apaixonar
19. Eu te amo e nunca vou te enganar
20. Ao te ver juro que não resisti!

(09- *Segredo* – Raied Neto – Banda Calcinha Preta)

1. Quero saber se você vai voltar pra mim
2. prometo não fazer você sofrer
3. te amo e não quero te perder
4. meu corpo sente a falta de você
5. não sei por que você fugiu de mim
6. estou desesperado, vê se volta
7. juro que vou te fazer feliz
8. vem recomeçar aqui comigo
9. tudo de novo, tudo de novo
10. amor eu juro, amor eu juro
11. quero saber se você vai voltar pra mim
12. prometo não fazer você sofrer
13. plantar um pouco desse amor no seu jardim

14. pra nunca mais você me esquecer
15. toma cuidado
16. seu coração vai aprender o que é paixão
17. toma juízo cuida mim
18. entregue o jogo, melhor assim
19. te amo e não quero te perder
20. meu corpo sente a falta de você

(10- *Tudo de novo* – Beto Caju/Marquinhos Maraial – Banda Calcinha Preta)

1. Desde o dia em que você se foi
2. Eu não consigo mais dormir
3. Eu não consigo te esquecer
4. Tá faltando alguma coisa em mim
5. Porque uma parte está aqui
6. A outra ficou com você
7. Um pedaço do meu coração
8. Na estrada ficou e o vento levou
9. Não me deixe nessa solidão
10. Você não sabe o que você
11. É para mim
12. Volta, estou tão sozinho
13. Se for preciso eu largo tudo
14. E vou te amar
15. Chega de rolar na cama
16. Não quero mais o travesseiro
17. Em seu lugar

(11- *E o vento levou* – Chrystian Lima/Ivo Lima – Banda Calcinha Preta)

A partir da leitura de [09], é possível notar um eu-textual em evidente processo simbiótico com o código comportamental classicamente conferido à mulher. Trata-se do que aqui poderíamos chamar de *virilidade feminilizada*, atitude que ganha corpo através da declaração de que não consegue compreender porque às vezes falta iniciativa para ele – enquanto homem – declarar seu sentimento para a mulher (cf. L.1), fato que o coloca numa inédita posição de “retaguarda”, ou mesmo de defensiva. O ineditismo aqui se refere ao contexto de forró, no Nordeste, que sempre veiculou, como positiva, imagem de um homem viril. Esta inibição, apontada por estudiosos da crítica masculinista, mais precisamente por Nolasco (2006), é direcionada para o masculino contemporâneo como possível consequência de um processo de “tomada de consciência” – pelo menos em teoria – por parte de mulheres que têm filtrado discursos e práticas de base feminista, principalmente, em sua interação com o masculino.

Daí o esboço de um homem melhorado que, via representação textual, pode ser verificado pela auto-adjetivação de aspectos que traduzem uma virilidade, em princípio, sensibilizada. O registro de que lhe falta coragem (L.4); de que está com medo (L.5); indeciso/em dúvida (L.8.9); incontrolável (L.17) e não-resistente (L.20) ressignifica um

sujeito “reconciliado” (CALDAS, 1997) com o feminino, de acordo com a ótica masculinista – que vê o homem em plena fase de modificação, porque novos inventários de desejos e de comportamentos estão sendo assumidos por ele e testemunhado pelas mulheres.

A representação desse sujeito, que “não assusta mais”, também está projetada em [10], em que o discurso de arrependimento de práticas viris – tão caro à masculinidade primeira – é registrado em consonância direta com a estratégia da “promessa” (L.2) de que a mulher não irá mais sofrer por sua causa. Importante ressaltar que, por cinco vezes (L.2;7;10;12), ocorre o registro do desejo de promessa – expresso a partir de variantes verbais como *prometo / juro*. A expressão adjetival também é contundente para marcar, lingüisticamente, a situação simbiótica porque passam determinadas matrizes masculinas: desespero pelo não retorno da mulher (L.6); abandono (L.17) e solidão (L.20).

Dois registros do sujeito textual também marcam a permuta de posições clássicas de homens e mulheres, no tocante à lógica assimétrica dos relacionamentos amorosos: “o que cuida” e “o que precisa ser cuidado”. A declaração da necessidade de ser cuidado (L.17) por parte do homem caracteriza uma inversão de papéis, se considerarmos que tal carência é mais provável de ser declarada pelo feminino. É evidente que não se pode falar em permuta “gratuita”, uma vez que seu objetivo primeiro, ao comportar-se com tamanha carência, é de convencer o feminino de que está mais brando e renovado para continuar o relacionamento.

Acerca disso, Caldas (1997) comenta que o homem moderno sabe para si que o modelo masculino ainda mantido pela sociedade é o que prevê para ele o papel de provedor das necessidades afetivo-emocionais das mulheres e que, portanto, precisa manter esse *status*. No campo das relações amorosas e afetivas, é ainda dessa forma que se mede “boa” e “produtiva” masculinidade. Daí, concluímos que, ao assumir a performance viril, o eu-textual, não estaria negando o padrão ainda em vigor, mas apenas “jogando” com o feminino, no sentido de provar seu melhoramento em relação a como era antes.

O segundo registro, de acordo com (L.18), traz à tona quem parece estar com o “mando de jogo” na relação amorosa. Pela voz do próprio homem é admitido-se que a mulher detém, nesse momento, o poder de controle da situação, já que ele próprio confessa estar em pleno desespero por causa da distância dela (L.6) e descontrole da situação. Tal postura demarca um certo grau de transferência/permuta dos pólos clássicos “ativo-passivo” que, classicamente, posicionaram ambas as representações de *gender* em lugares-comuns. A posição do masculino, no contexto cantado – mais próximo dos códigos da passividade – coloca-o, em princípio, num nivelamento por baixo da masculinidade primeira e atende à



lógica discursiva defendida por estudiosos e críticos do masculinismo: o homem contemporâneo não pode mais ser visto/interpretado sob lentes tradicionais (CUSCHNIR & MARDEGAN JR, 2001).

Em [11], o agenciamento do modelo de homem reforça ainda mais a vertente masculinista. O esboço do homem, nesta composição, chama também a atenção para os novos trilhamentos de representação masculina nas composições do forró, já que este gênero musical, proporcionalmente, em relação ao homem, também tende a se desvirilizar, devido à transição de comportamentos, que, na sua tradição, representava referências estanques para homens e mulheres. É perceptível o sentimento de perda (L.1), da falta de algo (L.4) e de solidão (L.9) por parte do sujeito textual. A L.7 é exemplar da simbiose masculino-feminino, no momento em que a referência partitiva “um pedaço do meu coração” relaciona-se, metaforicamente, com a expressão adjetival “coração partido”/ “cristal quebrado”. Esta declaração – comumente feminina – proferida a partir da voz de um homem constitui um forte apelo indicial à hibridização de posturas, como estratégia de sobrevivência, para os sujeitos contemporâneos, que se vêem instados a renegociarem seus papéis de atuação, no meio em que estão inseridos.

A descrição adverbial “sozinho” na L.12, intensificada por outro advérbio – “tão – ressalta a negação de um padrão de performance masculina, antes pautado na “polidez” no que se refere à publicização de sensibilidade, bem como, de traços frágeis. Um outro ponto forte e recorrente, descrito pelo eu-textual, é a ressalva de “promessa” (L.13-14) que é feita para que sua amada não termine com aquele “abandono”, cuja imagem-metáfora aparece bem nítida no fato testemunhado nas L.15-17, ou seja, se procurarmos resgatar esta mesma imagem, do “capital cultural clássico” dos comportamentos de *gender*, expresso pelo próprio *locus* simbólico da “literatura de forró”, então perceberemos o processo de trocas, já que esta situação descrita é diretamente associada a uma mulher, em estado de total carência, devido o abandono de seu amado. Dessa maneira, ao que parece o *vento levou* a amada de sua presença e, com ela, o referencial primeiro da masculinidade-matriz.

As composições e trechos que seguem de [12] *Amor fatal*; [13] *Perdoar*; [14] *Seu namorado*; interpretadas por Calcinha Preta; [15] *Sem amor não dá*; [16] *Por que não vê*, interpretadas pela Banda Limão com Mel; [17] *Já tomei porres*, interpretada pelo Forró Saia Rodada; [18] *Doutor*; [19] Não vou mais voltar, do Forró Collo de Menina e [20] *Mudança radical*, do Forró Saia Rodada, evidenciam os vários comportamentos simbióticos, mais precisamente exemplificados por: discurso de espera; perdão/reconhecimento de culpa; fuga

de sofrimento; perda de valor, bebida como evasão e auto-anulação:

#### 4.2.4. Homem-feminino – comportamentos híbridos

1. Vai, que eu vou ficar aqui e te esperar amor
2. Que eu fico aqui sozinho olhando pra você
3. Nas fotos que ficaram aqui em minhas mãos
4. E assim, eu mato minha saudade olhando pra você
5. Espero a hora e o dia em que você voltar
6. O amor que sinto por você faz esperar
7. Esse amor que sinto por você é tão forte
8. Não consigo controlar
9. E tudo que eu faço é só pra ver você feliz
10. te beijar é meu desejo, tudo que eu sempre quis
11. Amor fatal
12. Que me pegou e não tem jeito
13. Não é normal, amar demais é o meu defeito
14. Amor fatal
15. Que não me dá nem esperança
16. Esse amor é o que eu sempre quis
17. Faço tudo só pra ver você feliz

(12- *Amor fatal* – Chrystian Lima/Ivo Lima – Banda Calcinha Preta)

1. Estou disposto a perdoar
2. Depois de tudo que ela me fez
3. Estou agora a te esperar
4. De braços abertos mais uma vez
5. Sei que viver assim não dá
6. Sofrendo tanto por esse amor
7. Mas se algum dia for voltar
8. Não demore, meu amor
9. Vai solidão e diz pra ela
10. Que o meu pensamento não vai esquecer do rosto dela
11. Vai solidão e diz pra ela
12. Que o meu pensamento não vai esquecer do corpo dela

(13- *Perdoar* – Gilton Andrade – Banda Calcinha Preta)

1. Volta, volta
2. fica pra sempre do meu lado
3. ainda sou aquele homem apaixonado
4. que te perdeu
5. hoje reconheceu que o erro foi só meu

(14- *Seu namorado* – Gilton Andrade – Banda Calcinha Preta)

1. Me diz agora o que é que eu faço
2. pra te esquecer, tentar tirar você
3. de vez do coração
4. sei que não dá, não dá, não dá
5. Eu jurei não mais sofrer
6. nem chorar nem me entregar a esse amor [...]
7. mas sentir não adianta
8. é difícil te esquecer
9. é duro, mas não posso esconder [...]

10. dá pra ver que é verdade
11. está escrito em meu olhar
12. me diz o que é que eu faço pra te esquecer
13. e sair de vez da solidão.

(15- *Sem amor não dá* – Batista Lima – Banda Limão com mel)

1. Tanto que te amei
2. fala pra mim que o nosso amor
3. não foi em vão
4. quem errou não sei
5. eu só sei que a minha vida não tem mais valor [...]
6. então por que você não vê que esse coração sofre.

(16- *Por que não vê* – Batista Lima – Banda Limão com mel)

1. Já tomei porres por você
2. já virei noites pensando em você
3. já dormi abraçado com uma foto sua
4. beijando e pedindo
5. pra sonhar com você

(17- *Já tomei porres por você* – Já – Forró Saia Rodada)

1. Doutor, sou mais um paciente
2. para você diagnosticar
3. se o meu caso não é clínico
4. por favor queira me explicar
5. Doutor, será que você tem a cura pra uma dor de paixão
6. se tem jeito esse meu coração, me diz, doutor
7. Já faz mais de uma semana que vivo esse drama
8. que é o amor
9. já faz mais de uma semana que vivo esse drama
10. que ela me deixou
11. e se eu for me curar, mas se um dia voltar, doutor.
12. à sangue frio, ela se foi e me deixou, e nem ligou
13. à sangue frio, ela partiu
14. meu coração quase parou
15. à sangue frio, assim é o seu amor

(18- *Doutor* – Cláudio Padilha – Forró Collo de Menina)

1. Já não sou o mesmo homem
2. Desde que você se foi
3. A saudade me consome, sinto falta de nós dois
4. Não sei viver sem você perto de mim
5. Não sei...
6. No momento em que se tá
7. Leva os sonhos, deixa a dor
8. Quando o laço se desfaz, é porque alguém errou
9. Me magoei, a tristeza em minha vida ficou
10. Como vou suportar quando você passar por mim
11. Indo em outros braços, me olhando a sorrir
12. E dizendo que o nosso amor nunca voltará
13. Eu sinto a minha vida
14. Você deixou de me amar
15. Não vai mais voltar (2x)
16. Vou buscar pra minha vida

17. Alguém que possa me amar
  18. Encontrar uma saída, em seus beijos me entregar
  19. Me magoei, a tristeza em minha vida ficou
  20. Em seu nome não mais tocarei
  21. Ao seus braços não me entregarei
- (19- *Não vai mais voltar* – Léo Morais – Forró Collo de Menina)

1. Eu vou alterar o dígito do meu rg
  2. Do cic, da caixa postal e trocar de ap
  3. Mudar de rua, casa nova e o meu automóvel pôr vidro
  4. fume
  5. Um novo numero do meu telefone, correio eletrônico
  6. fazendo com que
  7. Eu fique de uma vez por todas livre de você
  8. Eu vou mudar o meu estilo de roupa e sapato
  9. Até a minha assinatura rubrica em contrato
  10. E a pé embora eu não durma, em festa de turma
  11. de brinco e de prache
  12. Eu penso em fazer uma plástica e usar a fantástica
  13. lente de contato
  14. Agora sou outra pessoa com mesmo retrato
  15. Mudei a marca do perfume e do desodorante
  16. Não trato mais a minha pele com o mesmo hidratante
  17. Troquei o gosto musical
  18. Por último o jornal que eu era assinante
  19. A senha do cartão de crédito, se esse investimento
  20. não for o bastante
  21. Só resta do meu coração fazer um transplante.
  22. Só resta do meu coração fazer um transplante.
- (20- *Mudança radical* – Emília Nataly – Forró Saia Rodada)

Em [12], evidenciamos a função adjetival estabelecida pelo termo *esperança* (L. 15) – no sentido de “ser esperançoso por” – para caracterizar o eu-textual com um dos atributos mais tradicionais do feminino: o discurso de (eterna) espera pelo seu homem. De acordo com Silva (2004, p. 25), “a espera é uma das formas da *esperança* se manifestar” e, no campo das relações de *gender*, sejam em bases empíricas ou simbólicas de representação, há uma lógica de condição feminina que, tradicionalmente, é imposta às mulheres, projetadas nessas bases de identificação:

Elas esperam um amor, uma libertação, uma transa, [...], um filho, um amigo; elas esperam, geralmente, pelo Homem, assim, com H maiúsculo, símbolo da imagem do Pai, do “todo-poderoso [...] Assim, elas esperam até que a morte as separem da espera (SILVA, 2004, p. 27).

Nesse sentido, o sujeito textual masculino parece se aproximar, consideravelmente, desse padrão feminino de comportamento. As L.1, L.5-6 e L.15 traduzem bem a situação de espera (triste, mas persistente) por sua amada. A semelhança com a constatação, apresentada por Silva (2004), ainda é mais evidente quando observamos a L.6, em que é registrado um tempo,

em princípio não definido, para que ele a espere. Na L.7 ele assume que o *amor* que sente por ela é a justificativa suficiente para garantir o tempo necessário da espera. Por fim, na L.13, o auto-reconhecimento de que “não é normal” comportar-se assim, mas “amar demais” é o seu “defeito”.

Em [13], volta o tema da espera, conforme L.3;4;8 e a disposição do perdão (L.1), “por tudo” o que ela lhe fez (L.2). A narrativa de sua súplica assemelha-se a uma espécie de “carta de aceite”, no sentido de ser escrita para, posteriormente, ser enviada para o sujeito amado, em que se declara o pronto “ aceite” de sua volta, sinalizado pelo perdão dos erros da amada. Eis mais uma postura do masculino, que o mantém em plena intersecção com o modelo feminino de comportamento, ou seja, é clássica a aceitação da mulher, via perdão, do retorno do homem, devido a excessos cometidos por ele. Na composição em análise, chama a atenção a L.2, pelo fato de o homem estar recebendo, “de braços abertos” (cf. L.4), o sujeito amado, mesmo este tendo feito ele sofrer.

Na composição [14], a temática do perdão, proferido pelo homem, sinaliza a posição de retaguarda enfrentada pelo masculino nas diversas situações românticas. Ele pede a volta de sua amada (L.1), ao mesmo tempo em que declara arrependimento, por reconhecimento de culpa (L.5). Convém ressaltar, na estrutura frasal da L.3, a relação entre o verbo “ser” (1ª pessoa/singular) e o adjetivo “apaixonado”, inseridos após o termo temporal “ainda”, no seguinte sentido: como articular a fala “ainda sou aquele homem apaixonado”, considerando a natureza de “essência” do verbo *ser* – em oposição à transitoriedade do verbo *estar* – com os possíveis motivos que ele deu para que a mulher o deixasse? (L.1) Não seria uma fala indicial de um comportamento forjado, com o intuito de reconquistá-la, quando diz continuar apaixonado, mesmo provocando a separação?

O fato é que, embora o texto não nos forneça informações suficientes para tal perspectiva, não há como desconsiderar esta hipótese, primeiramente, porque a escolha de *ser* por *estar* possibilita o paradoxo apontado e, numa segunda acepção, porque esta tática de reconquista é bastante recorrente nas composições alusivas ao *new man*, em que este se reveste de um discurso de vítima tão somente para demonstrar “humilhação”, – no sentido de humildade, mesmo que seja apenas por força de expressão, perante a amada.

No caso de [15] o rebaixamento ante a mulher se dá pela publicização de seu tradicional *locus* mais bem guardado: seu íntimo – “terra de ninguém”, mas agora vislumbrado por todos. A declaração de que não agüenta mais sofrer e de que vai superar isso, via promessa (L.5), seguido do sentimento de impotência, pelo fato de não saber como sair

daquela situação depreciativa (L.8-9), denota a expressão de uma “masculinidade descartável” (CALDAS, 1997) pelo seu próprio agente clássico. A idéia de que o sujeito textual parece lançar mão de um parâmetro masculino sintetizador de aspectos viris com sensíveis é bastante reveladora na L.9, através do agenciamento adjetival do termo “duro”, em : “é duro, mas não posso esconder”, ou seja, lidar com questões de “dureza”, para efeitos de masculinidade clássica, significa um homem potente para resolver as agruras da vida, e assim, provar que é *homem de verdade*.

Uma variante apositiva, em termos de Nordeste, inspirada nessa lógica viril, é aquela descrita por Albuquerque Júnior (2003, p. 55): “o sertanejo é, antes de tudo, um forte”. Daí, quanta distância entre o sujeito esboçado na canção, que considera “duro” controlar-se sentimentalmente diante da mulher, e a referência primeira do ser-homem nordestino:

Entre a tradição e a modernidade, o sertanejo era, acima de tudo, uma reserva de virilidade, macheza, bravura, capacidade de luta, de enfrentamento, de energia, das batalhas que o espaço regional parecia carecer, o sertanejo era um valente, um brigão em defesa da honra e do bem [...] (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, p. 210).

Na situação descrita em [16], vemos a estrutura de comportamento sendo repetida a partir da autodeclaração de outros “flagelos” lingüístico-textuais. O sentimento de culpa é indiretamente atribuído a si próprio (L.4). A idéia do “coração partido” que sofre pela ausência da amada (L.6) denota um homem frágil, em plena dependência do outro para se manter firme. A relação entre as L.1 e L.5 também é determinante para reforçar o processo de identificação híbrida do masculino. O registro “tanto que te amei” traduz uma postura que não lhe é peculiar: a doação sentimental na relação amorosa, já que, à mulher, é direcionado o papel de “provedora amorosa”, com a plena missão de estabilizar a relação contra possíveis turbulências, ou seja, para o homem, a orientação clássica é de não externar a quantidade de seu sentimento ou doação pela mulher. Na L.5, a voz masculina declara, como consequência de “tanto amor” doado/investido, a perda de valor de sua vida, já que não houve correspondência – característica bastante similar aos relacionamentos convencionais em que a mulher passava por tal situação, também, por se dedicar tanto ao seu homem.

No caso da trama de [17], vemos o principal trecho de uma composição abordando uma questão também bastante recorrente no chamado *new forró*: bebida como evasão de problema conjugal (L.1). Nesse sentido, o ato de beber pode admitir dupla conotação: uma primeira seria no sentido viril – o homem que, pela bebida, prova sua masculinidade, enquanto que, uma segunda, seria, este ato, simbolizando uma situação de desvirilidade masculina porque representa uma fuga dele de uma situação da qual perdeu o controle.

“dormir abraçado com uma foto”, à espera do retorno da amada (L.3) também sugere a representação de um “homem paritário” com os códigos comportamentais do feminino.

O esboço de [18] traz o masculino, declaradamente, no divã (L.1-2) – dada a sua provável “incapacidade” de entender os caminhos “tortuosos do coração” – tanto do seu, como do da mulher. O registro da auto-atribuição de *paciente* e de que necessita de um diagnóstico porque não sabe se o seu caso é clínico ou de outra natureza (L.3) sugere a idéia de ratificação de que o “coração é terra que ninguém anda”. Sua clara posição o coloca na condição de *agente da passiva* (Silva, 2006) de seu próprio controle emocional – lado que ele administrava muito bem quando não estava sob as exigências feministas no sentido de sensibilizar-se.

Já na ativa desse doloroso drama (L.7) – oriundo de uma “dor de paixão” (L.5) – aparece a descrição de uma mulher, em princípio, também simbiótica – entre a sensibilidade e virilidade – pelo seu “sangue frio” (L.12;13;15) diante do sentimento masculino. Um outro ponto que se deve ressaltar é que, se atentarmos para o registro das L.7-9;12, em que é dito o tempo de sofrimento do sujeito textual, devido o abandono de sua amada, perceberemos que não há – assim como é comum em outras composições – a interposição de falas, ou seja, não é facultada a fala, no sentido de direito de explicação – à mulher que, de um certo modo, é destrutada pela voz textual. Isso nos conduz a conclusão de que, certamente, motivos foram dados para que a separação em questão acontecesse e a denotação de “sangue frio” – interposto por ele ao ex-amor – pode soar como uma atitude de surpresa sua, pelo fato do feminino agir com tanta determinação, já que o mais esperado era ela “fechar os olhos” e administrar o relacionamento como pode.

Se confirmada esta lógica, é pertinente, portanto, entender que, o nível de “arrependimento”, a que chega a reação masculina diante da mulher, descrita em [18], pode ser caracterizada como forjada, ou apenas concreta no plano do discurso, uma vez que, na prática ainda persiste o interesse em tê-la na relação. Um pressuposto, que também sustenta a simulação de sofrimento/abandono por parte do eu-textual, é verificável numa postura paradoxal em que ele demonstra ser um sujeito tão indefeso e apaixonado, mas que, mesmo assim, deve ter sido responsável pela separação, já que não insere no seu discurso a defesa da mulher, no sentido de ela explicar as razões do abandono – fato que pode caracterizar uma certa dívida dele nesta questão.

Na situação descrita em [19], o registro da expressão lingüístico-adjetival “Não sou o mesmo homem” (L.1, grifo nosso), como conseqüência do abandono de sua amada (L.2),

sinaliza a transfiguração do sujeito diante de sua crônica dependência sentimental. A permuta de “ser-homem” – evidenciado em sua fala – sugere a idéia de masculinidade móvel ou “líquida”, numa possível alusão, por aproximação semântica, das idéias desenvolvidas por Bauman (2004), a respeito das expressões: “modernidade líquida”, “amor líquido”, “medo líquido” e “tempos líquidos”.

Dessa forma, fica evidente a coexistência de masculinidades performáticas, presentes no discurso do sujeito textual. De acordo com estudiosos do masculinismo, a exemplo de Nolasco (2006) e Caldas (1997), o novo masculino, que povoa a contemporaneidade, demonstra cada vez mais uma intimidade insegura e frágil, que sempre fez parte de dele, mas que por força contratual das relações de *gender*, teve que ser revestida por “carcaças” viris.

Daí que externar sentimentos como dor (L.7), mágoa e tristeza (L.9) além de flexibilidade, a ponto de reconhecer erros (L.8), traduzem uma certa comodidade para o homem moderno, no sentido de que o discurso, que toma corpo nesse momento, alardeia serem, politicamente corretas, atitudes *lights* (NOLASCO, 2006) – desprovidas de totalitarismos. Nascem, dessa perspectiva, novas pedagogias de ser homem, pautadas, agora, na existência de uma “boa masculinidade”, responsável por não mais oprimir o “clássico opressor” – o próprio homem – constituindo, assim, uma performance comportamental mais próxima da feminilidade, já que, conforme as letras em análise tendem a esboçar, o homem demonstra determinadas reações sensíveis diante de situações desfavoráveis a ele.

As L.10-11, que narra a apreensão do sujeito textual diante da possibilidade de encontrar sua amada nos braços de um outro homem, evidenciam mais um pensamento acerca das performatividades que o ser-homem pode admitir antes as diversas situações em que atua. Nolasco (2006, p. 29) afirma que: “A singularidade é desigual: não existe um homem igual ao outro e tudo que nega isso é religião”, embora admita na seqüência que “a liberdade de ser é uma conquista que ainda não faz parte do mundo dos homens, quer sejam eles hetero ou homossexuais”.

Nesse sentido, a composição, em estudo, narra a insegurança do homem diante de um outro homem e da mulher que ama. Tal postura, quando interpretada pela ótica de que há uma singularidade entre os homens – no sentido de serem todos iguais, segundo a referencialidade viril –, é entendida como sensível-feminil, o que não descarta, em sua totalidade, um simples “jogo” estratégico, de reconquista para aplicar seu domínio de outra forma, certamente mais sutil, até porque, no mínimo, ele percebe que a mulher está mais ativa na relação. Ao pensarmos nesta possibilidade, estamos levando em consideração que a postura de vítima –



por parte dos sujeitos de *gender*, por exemplo – numa lógica cultural, em que tudo é visto como construção de discurso, torna-se pertinente para validar esta hipótese.

Por fim, em [20], temos a publicização da intimidade do sujeito textual em sua forma mais drástica, já que a série de mudanças (radicais) que ele pretende fazer para se ver livre da mulher que ama (L.7) caracteriza um sentimento de auto-nulidade de si mesmo. Das L.1-6, em que é anunciada uma radical inovação em toda a numerologia que, fisicamente, o identifica enquanto cidadão, através da troca de números de seu Registro Geral-RG, de seu CPF, do endereço onde reside, seguida da mudança de estilos no vestuário (L.8) e em outros momentos de sua vida, para que, no fim de tudo, ele se torne uma “outra pessoa com o mesmo retrato” (L.14) – tamanha a decepção que o seu último relacionamento desencadeou em sua vida afetiva.

Dois pontos ainda são importantes de destacar: primeiramente, a confusão terminológica que aparece em sua fala, na L.14, quando o sujeito textual afirma que, pelo fato de seu radicalismo consigo mesmo provocar mudanças em sua identidade pessoal, já que abdica de tudo quanto fazia antes (L.17-22), ele agora “é/sou outra pessoa”. Dessa maneira, entendemos que esta forma de expressão possui conotação bastante totalizadora, sobretudo para a lógica de “identidade não-fixa”, conforme Hall (2000; 2001), que caracteriza o pensamento cultural contemporâneo. E o segundo ponto diz respeito à autoria da composição em estudo que, no caso, é feminina, mas a interpretação é realizada por um agente masculino.

Desenvolvendo a primeira questão temos que, dado o efeito “copulativo” do verbo *ser*, entendemos que o seu uso, na fala em estudo, apresenta-se inadequado para a perspectiva de “identidade em trânsito”, nas relações contemporâneas, entretanto, uma vez considerando de onde o discurso parte e com que finalidade, conforme Bhabha (1998), é possível aceitar a interpretação de que o registro de “sou” – onde seria mais pertinente “estou”, já que se está numa dada condição e momento específicos – atende, em princípio, a uma construção de auto-imagem forjada – atitude já típica de uma grande parcela de representações masculinas que procuram sair de situações desfavoráveis, sentimentalmente, através do vínculo com o discurso de vítima perante a mulher, insinuando, assim, um certo “arrependimento” – no caso de ter sido o culpado pela separação – ou mesmo melhoramento – considerando que não foi capaz de satisfazer a companheira numa dada questão do relacionamento.

Assim, na medida em que a voz textual “desfaz” sua masculinidade excessiva, paralelamente, constrói/inventaria novas ficções, como utopia de saída, estrategicamente pensada no sentido de recuperar suas forças por outro caminho – o da auto-humilhação diante

de sua julgadora em potencial – a nova mulher. Quando pensamos que a permuta de atitudes, por parte do eu textual, o coloca no plano ficcional – forjado de si mesmo, *como se fosse* ele (vide Iser, 1998), já que está com o “mesmo retrato” (L.14) – estamos nos balizando pela própria tônica idealista, predominantemente presente na tessitura descrita, que culmina com a possibilidade de um transplante de coração, em que se pretende o total esquecimento – lógica de pensamento que resgata a polêmica idéia de que o ato de amar está centralizado no coração-órgão.

Considerado isto, portanto, resta-nos, como alternativa de interpretação aceitável, entender que proposta de “esvaziamento” completo de si, ou mesmo de conversão performática, possui verdade forjada com claros objetivos de reconquista, ou mesmo de construção de uma imagética positiva para “ganhar” o coração de uma outra mulher – a próxima vítima.

Nessa perspectiva, as metáforas do “vaso vazio” e do “cristal quebrado” (esta última expressão já registrada na “literatura de forró”) que o eu-textual assume para si parece não diminuí-lo, embora o discurso se confunda com o de derrota. Na verdade, ele tende a se fortalecer em cada “caco” do cristal quebrado e em cada “vazio” daquele vaso; situação que representa para ele, na verdade, fortalecimento (disfarçado) de seu domínio perante sua ex-companheira ou mesmo perante a próxima, já que ele se faz fraco, vendendo a imagem de indefeso e de derrotado, através de uma performance desvirilizada.

Dessa maneira, verifica-se uma possível correspondência entre este comportamento masculino com a perspectiva de Badinter (2005, p.30), quando afirma que, a partir de resultados de seus estudos de *gender*: “[...] os homens só cedem seu poder em alguns pontos insignificantes, para melhor conservar o essencial”. Em fala seguinte, a estudiosa é mais contundente quando registra que o “homem finge evoluir, mas não muda. A cada avanço feminino, produz novas modalidades de dominação. Desde o homem das cavernas até o de hoje, a semelhança persiste (p. 47)”. Daí que, metaforicamente, em cada “caco” desse sempre “indivíduo” reside uma espécie de dominação sutil uma vez que a força da ordem “politicamente correta” impõe, de modo mais severo, a adesão a uma nova e “light” forma de masculinidade a determinados sujeitos envolvidos mais diretamente no raio de atuação desse discurso. Assim pensamos, por perceber, nas expressões da própria “literatura de forró”, um outro quadro significativo de homens que insistem na virilidade ao declará-la abertamente, sem o mínimo de temor por parte dessa ordem comportamental, anunciada e em vigor,

certamente por causa da clara ratificação de representações femininas a esta postura masculina, conforme veremos no capítulo seguinte.

No tocante ao segundo ponto, entendemos que o dado da autoria feminina é importante porque confirma, pelo olhar da própria mulher, a mesma intenção dominadora, revestida de forma mais sutil, que perpassa a mente masculina contemporânea. Assim, mesmo considerando que a articulação feminina posiciona o eu-textual masculino numa posição nula/passiva, não se pode desconsiderar que tal procedimento é realizado a partir de um discurso de idealização, já que as propostas do sujeito textual não são plenas de realização, o que denota “oferta demais” e, por consequência, “desconfiança do santo”.

Nas composições seguintes, o grau de paridade, que confere um caráter móvel às zonas fronteiriças do masculino e do feminino, ao mesmo tempo em que dão testemunho de uma possível inexperiência do homem – no tocante às “coisas do coração” – “escondem”, de forma sutil, um certo *controle da situação* – o que se depreende, estrategicamente, que, no âmbito das relações de amor/apaixonadas, não há para ele o menor constrangimento em declarar-se inferior à mulher ou mesmo anulado sem ela, de repente, porque o masculino precisa do referencial feminino para afirmar-se enquanto homem, mesmo tendo que “correr atrás” do prejuízo:

#### 4.2.5. Masculino e feminino – “jogos” performáticos

“Se eu falasse tudo aquilo que a razão mandasse, mudaria esse jogo, mas como fui tão bobo”.

Quando a gente se apaixon

1. Quando a gente se apaixon
2. e só o coração pode entender o amor, o amor
3. se eu pudesse te apagar do pensamento
4. como um arquivo de um HD, me livrava de você
5. se eu tivesse uma bola de cristal
6. veria que só ia me fazer sofrer
7. se eu soubesse que às vezes o amor machuca
8. como um leão raivoso, é tão perigoso
9. se eu falasse tudo aquilo que a razão mandasse
10. mudaria esse jogo, mas como fui tão bobo
11. deixei acontecer

(21- *Quando a gente se apaixon* – Marquinhos Maraiá – Forró Collo de Menina)

1. Os dez mandamentos do amor
2. para conquistar uma mulher
3. tem que ter carinho, tem que ter jeitinho
4. tem que fazer tudo que ela quer
5. primeiro, tudo começa pela paquera,
6. o seu olhar bem dentro do olhar dela

7. e com jeitinho lhe tire para dançar
8. dance macio pra se ela se aconchegar
9. segundo papo de derrubar avião
10. suavemente vá pegando em sua mão,
11. terceiro é um cheiro pra sentir o seu perfume,
12. olhando as outras pra ela sentir ciúme
13. o quarto é brincar no escurinho, ser o lobo-mau
14. e ela o chapeuzinho, o quinto deve ser bem safadinho
15. preste atenção agora o sexto mandamento,
16. ela não vai te esquecer um só momento
17. repita a dose se perceber que ela gostou
18. na hora H lhe chame de meu amor
19. sétimo toque é lhe falar de paixão,
20. falar somente das coisas do coração
21. oitavo mandamento diz para jurar
22. de ser fiel até a morte lhe levar
23. no nono você diz que vai voltar
24. diz que amanhã vai telefonar,
25. no décimo, deixe ela esperar.

(22- *Os dez mandamentos do amor* –

Dada di Moreno/Jeová de Carvalho – Banda Mastruz com Leite)

Em [21], por exemplo, vemos o esboço de um eu-textual masculino declarando o ônus decorrente do ato de se apaixonar: ficar cego, surdo e mudo (L.1). Uma descrição que por si só traduz a imagem de um sujeito “perdido” com relação à paixão nos moldes contemporâneos. Sua dificuldade em esquecer sua ex-amada (L.4), conjugada com a perspectiva de imprevisibilidade (L.5-6), confirmam a idéia de um alguém que se auto-declara à mercê do outro, feito um “brinquedo em suas mãos”, ou mesmo um “cão sem dono” – para usar nomenclaturas próprias desta literatura.

Entretanto, a partir das L.9-11 há um registro de fala que, de um certo modo, chama a atenção para uma espécie de discurso de sofrimento consciente da situação e de seu controle. Nesse sentido, pensando na L.9, alguns questionamentos são emergentes e necessários: (1) de que razão a voz-textual evoca sobre si e esta seria suficiente para reverter aquele “jogo”?<sup>38</sup> (2) Seria, por exemplo, o peso da masculinidade clássica pedindo para que providências viris sejam tomadas nesta situação? (3) Teria ele preferido – “bobamente” (L.10) – uma postura mais branda diante da mulher, de forma tática, com o intuito de se passar por vítima e não perder o argumento?

Esta perspectiva nos conduz à fala final (L.10) a partir da seguinte paráfrase: deixou ou permitiu que tudo aquilo acontecesse (L.11)? O fato é que determinada ação racional foi

---

<sup>38</sup> Termo bastante apropriado para marcar lingüisticamente a lógica que baliza os relacionamentos em questão, ou seja, a idéia de relacionamento como “jogo” de interesses abre possibilidades para que máscaras performáticas de *gender* (vide LOURO, 1999) entrem nesse “campo” de disfarces e forjamentos.

descartada, logo, restou-lhe agir pela emoção, o que pressupõe uma atitude de escolha, certamente pensada previamente e articulada sob controle. Tudo isso nos conduz, inevitavelmente, à seguinte reflexão: até que ponto esta lógica de publicização da intimidade masculina revela, de fato, verdades concretas sobre ela? Será que as declarações dos homens garantem que sua vida, nos dias atuais, pode ser vista como um “livro aberto” ou, conforme Veloso (1999), retomariamos, às avessas, o que disse Freud sobre as mulheres: O que é o homem? Um continente negro. Cabe aos artistas, aos poetas, aos escritores dizer o que ele está sendo. Daí, uma reflexão torna-se urgente: considerando que é mais provável o conhecimento sobre quem são as mulheres internamente, porque elas tendem a ser mais abertas sentimentalmente, o que se pode dizer dos homens que sempre foram mais fechados? Será que a “adesão” aos códigos comportamentais do *novo homem* representa mesmo um fracasso, ou uma “válvula de escape” consciente para contornar, a seu favor, a situação? A saída mais esperada para que o masculino vença tantas resistências femininas é o adotar, concomitantemente, práticas viris e sensíveis, de modo que, hibridizadas, traduzam um sujeito bem resolvido com relação aos excessos tradicionais e onerosos ao feminino.

Na verdade, é impossível desconsiderar que, uma vez se tratando de “jogo” (L.10), cada parte joga com as armas que têm disponível no momento, ou seja, se pensarmos que o homem que vivencia a situação descrita em [21] esteja inserido em um dado contexto que o incite a agir, diante da mulher, conforme o modelo “politicamente correto” da masculinidade polida de virilidade, então é esperado que este crie/articule outras formas de manter seu *status quo* perante o feminino. Nesse momento são válidas as palavras de Woolf (1985, p. 77), quando diz que os homens são, “a um só tempo, juiz e parte”, ou seja, mesmo ciente de que deve, segundo o pensamento e prática das mulheres contemporâneas, autmelhorar-se em relação ao antigo padrão de masculinidade viril-homogênea, ele ainda persiste em trabalhar parcialmente nessa idéia, no sentido de não se entregar significativamente, certamente por receio de ver o feminino no comando dos fatos – o que significaria abdicar de todos os privilégios materiais e simbólicos herdados até então pelo pensamento cultural clássico.

No evento descritivo em [22], também observamos a recorrência do “controle da situação”, por parte do sujeito textual masculino, através de sua postura quase que onisciente em relação à mente feminina, já que elabora dez conselhos – identificados como “mandamentos” – para o homem realizar, satisfatoriamente, qualquer, processo de conquista de uma mulher.

Nessa perspectiva, já na introdução dos conselhos (L.1-4) é possível perceber a postura de controlador e de onisciente, através do argumento de que, para se conquistar uma mulher (L.2), é preciso fazer “tudo o que ela quer” (L.4). Nessa medida, feito isso, seu papel de conquistador e de agente da situação terá sido realizado com sucesso, principalmente pelo fato de ele ter atendido as exigências femininas. Logo, duas questões são possíveis concluir: Na primeira, o sujeito textual demonstra possuir um olhar tático, digno de um bom observador, sobre o comportamento não apenas de uma, duas ou mesmo três mulheres, mas, sim, de um *conjunto universo* – (U), suficiente para ele registrar o termo “mulher” em âmbito geral. Além disso, o relato de “dez mandamentos” para o homem agir sobre a mulher reproduz, de forma sutil, a estrutura clássica da assimetria homem-ativo e mulher-passiva.

E, na segunda, o registro, na L.3, de que “tem que ter carinho”, além de possuir “jeitinho” para administrar a situação significa, em princípio, que tais características parecem não ser comum na performance da masculinidade primeira, mas que o momento vivido pelo sujeito textual coloca a mulher numa posição de exigência desses valores para que a relação aconteça. Nesse sentido, a lógica desses “mandamentos” parece soar, estrategicamente, como alternativa de conquista por parte do masculino, já que outras ordens *viris* – força física, expressão de autoritarismo, por exemplo – são inadequados para o tipo performático de mulher “educada” pelo ideário feminista.

Por esse pensar, o discurso do sujeito textual constitui uma reação de adaptação aos novos códigos de exigências para conquista de mulheres. Quando pensamos em adaptação, estamos considerando que o registro dos adjetivos “carinho-carinhoso” e “jeitinho-jeitoso” (L.3), seguidos da expressão imperativa “tem que ter”, sinalizam que o masculino – por não agir, tradicionalmente, dessa maneira com seu objeto amado – precisa forjar (observar o registro de “ter” ao invés de “ser”) tais posturas como condição de conquista. A idéia, portanto, é a de que os homens não são carinhosos, mas “têm que ter” carinho e/ou não é jeitoso com o feminino, mas “tem que ter” jeitinho.

No tocante à descrição dos “mandamentos”, são determinantes a relação sintático-semântica que os verbos, advérbios e adjetivos estabelecem na configuração performática de um homem que, embora tenha que buscar algumas peculiaridades para garantir a mulher que deseja, não se sente diminuído por isso, certamente, porque faz parte do “jogo” de conquistas exigido pelo momento. Quando observamos tais caracteres lingüísticos, como os verbos: “paquerar” (L.5); “tirar”, em “tirar para dançar” (L.7); “aconchegar” (L.8); “pegar”, em “pegar em sua mão” (L.10) e “cheirar”, em “cheirar o seu perfume” (L.11); os advérbios:

“com jeitinho” (L.7); “macio”, em “dance macio” (L.8); “suavemente” (L.10) e os adjetivos: “infalível” – paráfrase de “papo de derrubar avião” (L.9) – “ciúme” (L.12); “lobo-mau” e “chapeuzinho” (L.13-14); “safadinho” (L.14), dentre outros, caracterizam um masculino ainda mais potente, mesmo por outras formas. Os verbos traduzem homem-agente; os advérbios e adjetivos reelaboram um sujeito através de um revestimento de sensibilidade à sua *pele*<sup>39</sup> viril.

Nesse sentido, de forma sutil, é reproduzida, por exemplo, as velhas hierarquias das relações de sexuais que influenciaram a própria construção cultural assimétrica do conceito de *gender*. Isso se verifica nas L.13-14, quando é feita alusão metafórica à relação “lobo-mau” e “chapeuzinho vermelho” (sujeitos ativo-passivo, respectivamente). Assim, fica claro que a perspectiva de “Os dez mandamentos do amor” é que o masculino se torne um sujeito simbiótico, no sentido de conjugar seu comportamento com os códigos femininos, para que, assim, ele esteja credenciado no padrão de um “novo homem”. A simbiose, entretanto, é apenas uma “capa” removível, de acordo com o “termômetro” das relações de *gender*, em determinados tempo e espaço.

A partir do sexto mandamento, a narrativa deixa transparecer a supremacia ou domínio masculino sobre a mulher, como sinal satisfatório da empreitada. O sentimento de controle da situação fica novamente evidenciado nas L.20-22, em que é pedido para ele falar a ela apenas as “coisas do coração”, ou seja, registrar o que a mulher quer ouvir, a exemplo de um “eu te amo” (L.18) diretamente ao seu ouvido. Nas L.21-22, o conselho para ele jurar fidelidade até a morte reforça o discurso de promessa, que sempre esteve associado ao masculino e que agora volta à tona sob novos rituais. Assim, as máscaras da masculinidade parecem constituir um processo de intertextualidade do tipo parafrástica do ideário masculinista tradicional. O registro do verbo “jurar” – com toda a perspectiva de insegurança inserida em sua semântica – parece ser ainda bem receptível para o feminino, sobretudo quando parte de um sujeito que se declara renovado à imagem e semelhança do homem que a própria mulher idealiza, de acordo com o entendimento do sujeito textual, que se mostra um bom observador de experiências amorosas.

Portanto, depreendemos dessa situação relatada que o fato de o sujeito assumir uma performance sensível, diante de sua pretendente, com o claro objetivo de poder possuí-la, em princípio, não significa deslocamentos drásticos de sua masculinidade primeira, mas apenas uma “acomodação” inicial e estratégica, no sentido de “vender” uma imagem mais polida de seu “sentir masculino” para o tipo performático de mulher que esteja em consonância com

---

<sup>39</sup> Usamos o termo *pele*, nesse momento, com o mesmo sentido metafórico utilizado por Veja (1º de outubro de 2003), a partir do seguinte título de matéria “O homem em nova pele”. Vide anexo.

projeto do novo feminino. Assim, estamos entendendo que o processo de relações simbólicas, no tocante aos códigos comportamentais, são escolhas conscientes porque manipuladas pelo próprio masculino, tendo sempre em vista o objetivo máximo de poder sensibilizar a mulher para aceitá-lo na relação. O pensamento-chave manipulado na mente masculina deve ser balizado pela seguinte idéia: “fazer-se sensível para sensibilizar a resistência feminina”, já que qualquer postura contrária poderia acirrar os entendimentos, pelo menos para alguns tipos femininos.

Todos estes aspectos constitutivos do “novo homem” merecem, de fato, grau de atenção, sobretudo, pelo fato de que este modelo de representação simbiótica do masculino não encontra ressonância no acervo clássico da “literatura de forró”, isto é, não faz parte da lógica de projeção masculina um homem vazio de uma masculinidade viril. Dessa maneira, estamos entendendo que os trilhamentos do forró por territórios geográficos em regiões, como o Sul-Sudeste, possam ter influenciado, sobremaneira, a produção de imagens do masculino sensível. Um argumento que justifica esta hipótese diz respeito à representação paralela do homem viril nas composições contemporâneas, como sinal de resistência da fortaleza masculina tradicional – fato que esteve presente em 51% das letras analisadas, um total de 1500 letras.

#### **4.2.6. O homem não-simbiótico – resistência da fortaleza masculina**

Na contramão da sensibilidade e de um homem melhorado, em relação ao autodiscurso de supremacia viril, caminham sujeitos ainda remanescentes da masculinidade herdada do falocentrismo e ratificada pela Escola, pela Igreja e por outros locais disseminadores dessa ordem. No campo de representação simbólica, os agentes textuais masculinos, criados à luz de uma mente também masculina, usam, e por que não, abusam, de uma falácia de retórica clássica-viril, sem o menor comedimento ou receio de represálias por parte da força coercitiva do padrão “politicamente correto”, que se instala, gradativamente, sobretudo pela influência midiática.

Estes sujeitos insistem em reforçar o ritual de uma masculinidade que não sabe, porque não foi ensinado, o que é “baixar a cabeça” ante qualquer ensaio de resistência de tudo quanto ostenta o rótulo de sensível-passivo. Arrola-se, nessa conjuntura, a própria *mulé* – sujeito tão assimilado, pela sua força masculinizante, que até na expressão verbo-discursiva recebe tom de inferioridade e de pejoratividade (vide SILVA E CHAGAS, 2006b). Nesse sentido, o eu-textual resgata a própria noção de “Nordeste-macho” – em que até a própria



mulher é redimensionada nessa esteira: “mulher macho, sim, senhor!”, para afirmar os pilares básicos de seu “sentir homem”: guerra e poder. Daí um indivíduo que não sabe o que é perder e que, na relação afetiva, é programado para controlar o “jogo” com postura determinada e exclusivamente controladora (vide CALDAS, 1997).

Nessa perspectiva, as composições seguintes [23] *O gostosão*; [24] *Bota mais uma pra mim*, ambas interpretadas por Aviões do Forró; [25] *Puxei a meu pai*; [26] *A moçada é só filé*; [27] *Pensão alimentícia*, de interpretação da Banda Calcinha Preta e [28] *Sem céu e sem chão*, do Forró Saia Rodada, ratificam representações de um sujeito viril, “mulherengo” e potencialmente “falocêntrico” (DERRIDA, 1973), através de práticas ainda fortemente vinculadas ao padrão masculino tradicional:

1. Quem é o gostosão daqui? / sou eu, sou eu, sou eu! (bis)
  2. Vou te levar pra cama / vou te deixar toda nua /
  3. Vou te morder, vou te lambar, safada /
  4. Vou vai ficar tesuda / vou te abraçar /
  5. Vou te beijar / vou te levar nas nuvens /
  6. É loucura de amor / eu sou força total /
  7. No sexo eu sou campeão / vamos fazer amor /
  8. [tira o pé do chão pro gostosão]
  9. Quem é o gostosão daqui? / sou eu, sou eu, sou eu! (bis)
- (23- *O gostosão* – Beto Acordeon – Banda Aviões do Forró)

1. Piri piri piri piri / bota mais uma pra mim (6x)
2. Hoje eu quero curtir.
3. Whisky Red Bull / traz também uma cerveja /
4. Ô seu garçom, não demore por favor/
5. Eu quero é beber / hoje eu vou virar a mesa /
6. Aqui tá massa a mulherada já chegou /
7. Eu quero é paquerar / paquerar / paquerar /
8. Paquerar há! / piri piri, beijar / beijar (bis)

(24- *Bota mais uma pra mim* – Beto Acordeon/Ruy Lopes – Banda Aviões do Forró)

1. Quem gosta de mulher levante a mão
2. quem gosta de mulher é meu amigo
3. quem gosta de mulher levante a mão
4. e quem não gosta já ganhou um inimigo
5. eu sou assim, puxei a meu pai
6. eu gosto mesmo é de namorar
7. a minha mãe não é de acordo não
8. mas o que eu posso fazer
9. ta no sangue, não dá pra esconder
10. eu sou assim, safado, eu não sou capado
11. eu não sou mané
12. ficar em casa não dá Rock não
13. Eu quero é raparigar, encher o carro de mulher
14. o que eu quero mesmo é curtir a night
15. apaixonadamente sem perder a classe
16. sentado numa mesa, uma mulher
17. e um copo de cerveja

18. de vez em quando mesmo
19. é bom dormir na rua
20. numa boate eu quero ver só
21. mulher nua
22. dançando pra gente
23. e amanhecer numa cama diferente

(25- *Puxei a meu pai* - Chrystian Lima / Ivo Lima / Wallace Lima – Banda Calcinha Preta)

1. Eu me amo demais
2. eu não perco um forrozão, eu adoro vaquejada
3. vivo a vida com emoção, o meu bolso é minha guia
4. a bebida é a razão
5. sou um cabra apaixonado por mulher e boi no chão
6. eu sou apaixonado por vaquejada e mulher
7. onde tem Calcinha Preta, a moçada é só filé.

(26- *A moçada é só filé* – Gilton Andrade – Banda Calcinha Preta)

1. Que foi que eu fiz pra você
2. mandar os homi aqui vir me prender
3. tudo era tão lindo, um conto de fadas
4. tão maravilhoso, agente se amava
5. foi nessa brincadeira que aconteceu
6. nasceu um filho que é seu e meu
7. no final de semana a gente ia à praia
8. saía pro forró, caía na gandaia
9. um amor assim eu só vi na tv
10. mas já que a gente terminou
11. não tem mais nada a ver
12. sou cachaceiro, sou cabra raparigueiro
13. mas eu não sou vagabundo, eu sou do mundo
14. sou de responsa, eu sou mais um brasileiro
15. com pensão para pagar, e vou pagar
16. mas não é justo que pensão alimentícia
17. vire caso de polícia, isso complica
18. ta atrasada, mas você não precisava
19. me denunciar.

(27- *Pensão alimentícia* – Gilton Andrade/Beto caju/Ivo Lima – Calcinha Preta)

1. Aqui sentado no meu quarto, coração sangrando
2. Reavaliando os estragos que você me fez
3. Com a minha auto-estima baixa
4. Ligando e passando mensagem
5. Eu não me vejo com coragem
6. De amar outra vez
7. Eu sei que fui culpado em parte
8. Mas cada vez que você parte
9. É como se a dor do infarte partisse meu peito
10. Eu tento mudar mas não mudo
11. Ao invés de iludir eu me iludo
12. Na vida tem jeito pra tudo e eu não tomo jeito.

[28- *Sem céu e sem chão* – nome – Forró Saia Rodada]

Na trama esboçada em [23], notamos a altivez do masculino sobre o feminino a partir de um veemente discurso de afirmação da masculinidade, através da substantivação de um clássico adjetivo, que é denotador de potência sexual para o homem: *gostosão* (L.1). A fala parece soar como um “grito de afirmação” às formas de representações sensível-feminis que povoam a própria “literatura de forró”, constituindo um certo paradoxo sociocultural de esboço do masculino já que esse gênero musical, tradicionalmente, é caracterizado por ser homogêneo no tocante à imagem do homem, que está inserido numa região, cujos traços identificatórios remontam uma virilidade excessiva, como condição de existência num espaço “biogeograficamente” viril, conforme afirma Albuquerque Júnior (2003).

Os eventos narrados nas L.2-3 são reveladores de que a Ordem-Pai ainda “respira com folga” e que, de fato, insiste em ser problemático desvincular a imagem do masculino da dinâmica falocêntrica, conforme pensar de Nolasco (1995). O ritual descrito resgata as mais primárias provas da masculinidade viril. As tradicionais posições sexuais (ativo/passivo) afirmam, no plano lingüístico, sem qualquer ambigüidade, a idéia de homem-provedor dos desejos sexuais femininos. Há um referencial de potência masculina também veiculado pela ação adjetival: “safada” (L.3); “tesuda” (L.4); “loucura de amor”; “força total” (L.6) e “campeão” (L.7). Eles atestam a convenção mais conservadora do masculino agente, que dispensa passividade e dependência dos desejos femininos.

A repetição, por vezes exagerada, da expressão-essência *Sou Eu* (L.1; 9) evidencia o sentimento de realeza – rei recoroado – como possível resposta à idéia de masculinidade fragmentada e relativa, que tem sido propagada por outros sujeitos homens, em contextos de intensa sensibilidade. Dessa maneira, fica clara a expressão de um sujeito que demonstra não possuir motivos para “se esconder” pelas palavras, por temer pressões de mulheres que exijam do masculino o cumprimento da causa “politicamente correta”. O sujeito textual quer mostrar que ainda há espaço legitimado para a exposição, em potencial, de sua virilidade. É certo que um argumento que ele possui em seu favor, além do próprio “efeito-Nordeste”, é o considerável número de mulheres remanescentes da falocracia, ou seja, mulheres que não internalizaram os anseios feministas, por razões diversas, que vão desde o fato de não terem tomado conhecimento claro e concreto dos objetivos do movimento até a questão mesmo de preferência pela estabilidade na posição tradicional de objeto de desejo do masculino.

Dessa maneira, entendemos ser mais coerente, para o chamado *new forró*, a representação do velho homem, sobretudo porque o reinado masculino ainda de faz sentir –

seja por expressões diretas da virilidade, como exemplifica os excertos analisados, seja de forma sutil, em que o masculino busca dominar a situação por vias sensível-feminil.

A composição seguinte [24] reforça a idéia, já consensual, dos excessos do patriarcado: bebida, farra e mulher, sem o menor preconceito com o politicamente correto – discurso apregoado pelas mídias do comportamento masculino, no sentido de relativizar o sentimento viril, através do compartilhamento de práticas sensíveis para com o feminino. A conjugação de mulher (L.6), bebida (L.1) e “curtição” (L.2) sinalizam a “melhor” tradução performática do homem-nordestino viril, “pela própria natureza cultural”, conforme Albuquerque Júnior (2001; 2003). É importante perceber que a presença da mulher – seja como aparente “sujeito” da situação, ou mesmo como objeto dela – é imprescindível nos espaços por onde o masculino atua. A idéia é que o sujeito feminino tende a ser a principal prova do referencial de masculinidade do sujeito, ao lado da bebida e dos esportes radicalmente viris (futebol, vaquejada).

Pelo que se nota, o *new forro* não conseguiu eliminar a versão viril do masculino porque esta ainda é um “termômetro” vivo nas experiências empírico-simbólicas do homem nordestino. Sujeitos textuais, como o agenciado em [24], restabelecem a hierarquia clássica, que está pautada na divisão assimétrica dos gêneros, hoje negada pelas sociedades ocidentais: masculino (pólo ativo) e feminino (pólo passivo). Considerando que a superioridade masculina está presente em duas áreas de fundamental atenção para a formação homem: o trabalho profissional e a sexualidade, fica claro, portanto, que estas duas últimas composições recolocam o masculino no plano ativo, através do instrumento da sexualidade provedora. Como sempre foi na tradição, ele proclama sua potencialidade sexual, rebaixando, assim, a posição feminina para receptora de tal poder.

Assim, sustentar a dinâmica do “dualismo” platônico e aristotélico – com o masculino no pólo superior e o feminino, no inferior – parece ser objetivo urgente dos homens falocratas que, certamente, sentem-se ameaçados pelos discursos cada vez mais ávidos por deslocamentos das antigas posições culturais de *gender*. Daí que estas letras de música, veiculadoras do “homem de verdade” tradicional, através da poderosa mídia verbal, retomam o elo supostamente perdido para refortalecê-lo e restabelecer o que se chama de “dignidade” primeira do ser-masculino.

No discurso da composição [25], é perceptível, de forma ampliada, a mesma estrutura de conjugação de elementos avaliadores da supremacia masculina. O ponto alto da virilidade aparece na L.4, em que é sugerido uma “separação” de qualquer postura sensível (anti-

mulher), numa clara alusão ao negativismo das relações homoeróticas. O sujeito textual admite ser um fiel seguidor da masculinidade paterna, conforme L.5 e a afirmação complementar “eu sou assim” (L.5) demonstra sua inflexibilidade para o novo, para o diferente – que, nesse contexto, traduz negatividade. O registro desse tópico frasal, resumido pela estrutura do verbo *ser*, seguido do adjetivo referencial *assim* traz em si uma expressão de identidade verdadeira, sem qualquer traço de forjamento – como é comum nas tramas protagonizadas pelo *new man* – certamente porque este sujeito não se sente coagido por discursos feministas para agir diferente. Na L.9, o registro de que ser “assim” *tá no sangue* e de que é *safado* e não *capado* (L.10) transmite a segurança e a definição de sua masculinidade. O melhor endosso disso pode ser verificado a partir da L.13, em que fica clara a transparência com que reafirma sua virilidade, mesmo ciente da presença de discursos repressores (L.7).

No esboço de [26], testificamos a autodeclaração de louvor à própria performance de masculinidade que está presente entre aqueles que usufruem sua liberdade e privilégios. A situação narrada alude ao consórcio viril que conjuga quatro pilares básicos da expressão nordestina: *mulher* (L.5), *vaquejada* (L.2), *bebida* (L.4) e *forró* (L.2). A paixão por *mulher*, registrada de forma impessoal e generalizada, abre margem para a prerrogativa de que a masculinidade de um homem é provada pelo número de mulheres com quem mantém relações. O gosto por *vaquejada* serve de prova viril já que este esporte é caracterizado pela força física. A *bebida*, conforme própria fala do sujeito, “é a razão” (L.4) de ser homem e, por fim, o *forró*, por celebrar, simbolicamente, a representação de um homem suficiente e avesso a aspectos sensível-feminis.

Vale salientar o registro do adjetivo “apaixonado” (L.6) no sentido de compararmos sua semântica de uso com a mesma referência usada por sujeitos que assumem a masculinidade desvirilizada. Na verdade, ambos são apaixonados por mulher, acontece que o uso por parte do sujeito viril traduz mais objetividade no sentido de que a mulher constitui a razão que mantém o *status quo* masculino, enquanto que este mesmo uso por parte do sujeito que se diz sensível carrega uma certa ambivalência em sua denotação, a ponto de se tornar um discurso mascarado de que quer continuar provando da feminilidade daquela mulher, sem deixar transparecer, contudo, que ainda possui as mesmas práticas que fizeram ela deixá-lo. O “ser ou estar apaixonado”, na fala desse sujeito, surge como uma compensação para que o feminino acredite na sua mudança. Daí, por alusão, afirmamos que cada lamento feito pelo masculino, nestas letras analisadas da “literatura de *forró*”, pode ser associado à mesma

estrutura conteudística dos textos de declaração amorosa que o sujeito lírico faz à sua amada, a exemplo do poeta Vinícius de Moraes e, no caso da literatura musical, do próprio gênero romântico e sertanejo.

Por fim, a trama tecida em [27] agencia um masculino revitalizado, mesmo tendo saído de uma relação que ainda lhe traz “problemas”, visto que foi denunciado pela ex-mulher por ter atrasado o pagamento da pensão alimentícia (L.18-19). Na sua exposição, além de não haver registro algum de culpa de sua parte pelo fim do relacionamento, também não há reconhecimento pelo atraso na pensão. Na canção, dois momentos dividem a vida do sujeito textual: no primeiro (L.3-9), é descrito o romance deles como sendo um “conto de fadas”. A seqüência adjetival fala por si no sentido de revelar os momentos positivos vivenciados por ambos, comparados até a um “amor de tv” (L.9): “tudo era tão lindo”; “maravilhoso”; “lindo filho”.

Importante destacar a fala da (L.9), em que é registrado a associação do relacionamento deles com um “amor de tv”, no seguinte sentido: de que “amor” realmente se fala? Quando pensamos este questionamento, temos em mente as várias semânticas que Bauman (2004) discute a respeito desse termo tão falado e, ao mesmo tempo, tão pouco sentido, fato que conduz o sociólogo a conclusão de que um *amor líquido* permeia as relações amorosas contemporâneas, tamanha a fragilidade com que os laços humanos se liquefazem nestes tempos.

Nessa discussão, ao reportar o pensamento de Bauman (2004), estamos refletindo o nível de superficialidade presente nas expressões dos sujeitos textuais, principalmente quando eles assumem estarem “amando”, “apaixonados”, “sofrendo por paixão”, “arrependidos”, “renovados”. No caso do relato de *pensão alimentícia*, vemos a comparação da experiência dos sujeitos envolvidos na trama com os relacionamentos de ficção, que é caracterizado por um sentido mais positivo, dadas as condições de existência do “amor” da telenovela ser pensado *como se* fosse real ou potencialmente possível de ser experienciado na prática. O nível catártico dessas construções, por vezes, são tão bem articulados que gera possíveis níveis de verossimilhanças para o expectador que recebe aquelas imagens como “alimento” simbólico de etapas de sua vida.

Daí, constatamos que, por verossimilhança, o sujeito textual entendeu que, durante os bons momentos, seu relacionamento equiparava-se às tramas representadas na telenovela, entretanto, ao perceber os rumos inesperados – desamor – então, certamente, concluiu que todo o nível de felicidade alardeado constitui mais um discurso construído internamente, para

consumo do próprio casal, ou mesmo externamente, para consumo social, no sentido de manter aparências. Assim pensamos pela lógica paradoxal que se dá a partir da perspectiva de uma vida de maravilhas (L.4), seguida da indiferença e de sentimento de vingança que se apossa de ambos, quando do término da relação.

As falas descritas nas L.10-11 sinalizam bem que o sujeito textual saiu revitalizado e estabilizado emocionalmente da relação que antes era “um conto de fadas”. A afirmação de que “não tem mais nada a ver”, já que o relacionamento acabou, traduz a indiferença masculina que lhe é peculiar, segundo o imaginário coletivo, no sentido de não expressar qualquer sentimento de fragilidade perante si mesmo, os amigos e à própria ex-mulher/ex-amada.

Nessa perspectiva, para manter a ordem “pós-fim”, ele reporta para si caracteres viris que, provavelmente, devem ter concorrido para o fim da relação: “sou cachaceiro”; “sou cabra raparigueiro” (L.12); “mas não sou vagabundo” (L.13). Mais uma vez fica claro que “mulheres” e “bebida” possuem um importante papel de reafirmação da masculinidade viril. Na L.13 (“mas eu não sou vagabundo, eu sou do mundo), o eu-textual retoma um antigo “clichê” que trata da educação masculina voltado para o mundo, no sentido de dominá-lo, enquanto que, para a mulher, o ensinamento é direcionado para o lar.

Assim, demonstra um tom de desabafo, diretamente direcionado para sua ex-mulher. O principal fato que acirra e que causa seu descontentamento é o fato de ele ser denunciado pelo atraso da pensão alimentícia (L.18-19). Isso o faz, de um certo modo, sentir-se desafiado, restando apenas pagar (cf. L.15), restando-lhe apenas a vingança, pela atitude dela, através da verbalização de práticas viris e inconcebíveis para a manutenção de um relacionamento estável.

Por fim, reiteramos a superficialidade de seu sentimento, mesmo quando estava nos bons momentos do relacionamento, principalmente pelo uso declarado da expressão “eu sou”: cachaceiro e raparigueiro. Ora, quanto de forjamento, portanto, não esteve presente no discurso e no sentir deste sujeito, quando referenciava as “maravilhas” de sua vida conjugal? Fica claro, pelos excertos analisados, a lógica dos relacionamentos amorosos como jogos de interesses, paradoxalmente, mais individuais do que mesmo coletivos. Os laços parecem se tornar frágeis quando se perde o “mando de jogo”, o controle da situação. O masculino, desse tempo, parece dispor de duas performances básicas como “utopia de saída”: (1) fazer-se de sensível, forjando sofrimento e arrependimento por aparência para sensibilizar a resistência feminina – a chamada “masculinidade de bolso”, no sentido de ser usada sempre que a

ocasião exigir – ou (2) reassumir a masculinidade viril (aquela associada a mulheres, bebida e curtição) com o intuito de “abafar” qualquer reação frágil diante da perda, usando, para isso, “máscaras” estratégicas, que forjam performances da velha masculinidade.

### 4.3. Amarrando questões

Todas essas representações viris do masculino, no *new forró*, nos fazem perceber que o Nordeste, ao que parece, ainda não se rendeu ao discurso de uma masculinidade paralela, certamente porque o contexto cultural, em que esta região foi erguida, não deu margem para estruturas alternativas. Albuquerque Júnior (2003), embora assinalando que é possível pensar outras formas de ser homem e mulher no Nordeste – devido a estas relações serem frutos de uma construção histórica – registra que é preciso um conjunto de operações de construção do sujeito que participa desse processo para que alternativas sejam pensadas e postas em prática.

Entretanto, para que novas operacionalizações sejam postas em prática, é preciso que um discurso de fazer cultura seja construído universalmente, para conquistar um *status quo* suficiente para deslocar antigos paradigmas de pensamento; fato que as letras aqui analisadas ainda parecem tardar porque insistem em colocar, como regra, os valores da masculinidade homogênea, a partir da escolha consciente, por parte do masculino, de uma performance sensível ou viril. Isso porque o espaço de agenciamento do “novo homem” representado nas composições analisadas possui forte tradição viril, sendo necessários, portanto, redimensionamentos concretos nos imaginários dos sujeitos de *gender* para que novos inventários de desejos ocupem o discurso da regra, da norma, da ordem.

Até o “batismo” empírico-simbólico dessa estrutura, ou seja, até o momento em que novos parâmetros de aceitação de outras masculinidades sejam legitimados socioculturalmente, os pensamentos que ainda se fazem sentir, no tocante à lógica das relações de *gender*, são os prescritos de Aristóteles – aquele que “ainda sustenta o Ocidente”, conforme palavras de Caetano Veloso – ao escrever sua obra *Política*, em que faz as seguintes declarações:

[...] pois o varão é por natureza mais adequado para mandar que a mulher... É verdade que, na maioria dos casos de governo republicano, o governante e o governado se intercambiam [...] mas o varão mantém-se continuamente nessa relação com a mulher. (*Política* I. 1259b).

E ainda:



“[...] Também, como entre os sexos, o macho é por natureza superior e a fêmea inferior, o macho governa e a fêmea é sujeita [...]” (Política I. 1254b).<sup>40</sup>

A recorrência a estas prescrições clássicas ratifica a idéia desenvolvida por Badinter (2005) de que os homens e mulheres da modernidade ainda são caracterizados por duas maneiras distintas de ver o mundo e, portanto, de fazer política, ou seja, ambos mantêm o *status quo* binário ativo/passivo, como esquema ainda satisfatório de administração das relações de *gender* contemporâneas.

No caso das ficções de forró, o sentimento e o agir de um “novo masculino” – ultrajados por certos sujeitos nas canções não representam qualquer mudança efetiva, antes atendem a prerrogativas táticas, no sentido contornar determinadas resistências, a maioria das vezes de ordem sexual, que o feminino procura impor a ele, devido a seus excessos viris. Isso não significa, conforme veremos no capítulo seguinte, que as mulheres que assim se comportam exigem conviver com um homem desvirilizado ou mesmo sem os referenciais clássicos de masculinidade. Mesmo teóricos, a exemplo de Unbehaum (2001) e Boechat (1995), entre outros, que sustentam a iminência do *new man*, afirmam que a sociedade ainda não possui estrutura capaz de receber performances concretamente diferenciadas de homens e de mulheres. Daí que a virilidade ainda constitui parâmetro válido para o masculino, mesmo em tempos de feminismo.

É claro que posicionamentos assim não têm qualquer pretensão imutável, isto é, tanto teórico-críticos da dominação masculina, como do *masculinismo* trabalham com a possibilidade de reversão desses valores que a modernidade tem provocado e alimentado, entretanto, admitem não haver ainda mentalidade suficiente para isso porque os imaginários sociais falocêntricos não sofreram deslocamentos. Há, sim, um inventário bastante produtivo de novas roupagens, novas terminologias, novas performances circulando de forma quase que comum na “aldeia global”, em torno de códigos comportamentais para homens e mulheres modernos, entretanto, substancialmente, esses efeitos inventariados não têm surtido resultados significativos.

No capítulo seguinte, serão analisadas as vozes femininas, enquanto criação/criatura de mentes masculinas. A idéia é perceber como as mulheres simbolicamente representadas

---

<sup>40</sup> Importante salientar que, ao fazermos uso destas palavras de Aristóteles, não estamos com isso concordando com a idéia de superioridade masculina por questões de “natureza”. Concordamos, sim, com Badinter (2005) quando coloca que toda a falácia feminista serviu para posicionar a noção de “natureza” em seu justo lugar. Sexo, gênero e sexualidade não predeterminam o sujeito.

agenciam os discursos divergentes em torno dos homens de verdade – tradicional e contemporâneo.

## CAPÍTULO 5

### A “MULHER PÓS-FEMINISMO” – O EU-TEXTUAL FEMININO COMO CRIAÇÃO DA COMPOSIÇÃO MASCULINA

*A derrota dos machões é uma realidade enganosa.*

Elizabeth Badinter

Quando Badinter (2005) afirma que “a situação das mulheres ocidentais modificou-se consideravelmente, e seus comportamentos também” (p. 53) a idéia que se depreende é a de que o masculino pode estar vivenciando uma crise de identidade e de vínculo viris. Entretanto, a mesma estudiosa faz ressalva, assegurando, basicamente, dois critérios de limitações dessa possibilidade: o primeiro considera que as modificações na situação e comportamentos femininos tendem a ocorrer em pequenos passos porque, além de outros fatores, depende de em que espaços socioculturais há abertura político-ideológica para recepcionar os discursos de novas perspectivas de papéis de *gender*.

Num segundo critério, ela faz menção à permanência, em âmbito geral, do potencial de comando masculino nas sociedades contemporâneas. Embora seja sugerido que a “entidade masculina” não é imutável, no entanto, ainda é universal seu predomínio, dada a capacidade dos homens de pensar outras formas de dominação, quando se sentem ameaçados pelas interferências das mulheres, seja pela expressão verbal, apenas, ou mesmo por ações práticas.

Por estas considerações, fica claro que os níveis de “feminismo” – que podem ser internalizados pelas mulheres – dependem do contexto sociocultural em que elas estão inseridas, para que, assim, possam sentir a necessidade de negar o comportamento tradicional, ao mesmo tempo em que cria bases internas para experienciarem novos modelos, estando cientes das conseqüências que tal postura, quando assumidas concretamente, trazem para o sujeito transgressor.

No tópico seguinte, discutiremos a situação da mulher, simbolicamente representada na “literatura de forró”, enquanto criação de um sujeito masculino. O objetivo, portanto, desse capítulo, é, a partir da análise da condição da mulher, pensada pela mente masculina, perceber que performance de masculinidade é ratificada por ela, enquanto sujeito textual, considerando os discursos da “nova e independente mulher” que, gradativamente, vão povoando os imaginários das relações de *gender* contemporâneas. Os resultados esperados apontam para a permanência dos inventários de desejos, por parte de homens e de mulheres, ou seja, uma vez

que as relações amorosas contemporâneas tendem a elevar a prática sexual como finalidade dos laços sentimentais – conforme perspectiva de estudiosos da Sociologia, a exemplo de Bauman (1999; 2004), – então os meios utilizados para alcançar esse fim são múltiplos, chegando até a ponto de o homem forjar um caráter sensível e a mulher, um aspecto viril, para que, assim, tenham a “cama” como resultado. No caso da “literatura de forró”, as tramas são construídas através de condições e de forjamentos de várias performances – interpostos por homens e mulheres – no sentido de “ganhar” o outro e, assim, manter produtiva a relação sexual.

Dessa maneira, entendemos que as posições tradicionais de *gender* não sofreram mudanças significativas e, sim, ratificações<sup>41</sup>. No tocante aos comportamentos de afronta ao masculino – por parte de certas mulheres – e de excessiva sensibilidade de certos homens, estamos compreendendo que os modelos performáticos podem ser importados de outros contextos socioculturais, por onde o forró tem trilhado, ou mesmo de outros códigos musicais, como os estilos: *romântico* (nacional ou internacional), *sertanejo*, entre outros gêneros, com os quais o *forró* mantém diálogos e trocas simbólico-materiais.

### **5.1. Sujeito textual feminino – performances e permanências que ratificam a virilidade masculina do nordestino**

“Alguém está sempre avaliando sua masculinidade, sejam outros homens, outras mulheres, sempre redirecionando você ao status de “homem de verdade”.

Norah Vincent

Considerando esta perspectiva referente às condições em que se dão os relacionamentos atuais, seus objetivos e, sobretudo, as intenções de homens e de mulheres que estão em “jogo”, no âmbito de cada relação, passemos a analisar a lógica que rege as tramas de composições, cujas mulheres são construções culturais de um forjamento masculino. Nas situações esboçadas em [29] *Tacar a mão*; [30] *Amor de motel* – ambas de interpretação da Banda Aviões do Forró; [31] *Por que tocou meu coração?* [32] *Leilão* – ambas da Banda Calcinha Preta e [33] *Tá faltando homem no mercado*, também de Aviões do Forró, a representação, em discurso, da mulher revela um sujeito avesso a homens não-viris, mesmo àqueles que “vestem” o discurso do “homem bom”, como estratégia de conquista.

---

<sup>41</sup> Assumir isso não significa desconsiderar que o pensamento do homem moderno tem sofrido mudanças. Assim, embora certos valores falocêntricos permaneçam no inconsciente coletivo, é inegável, entretanto, que, em outros aspectos da virilidade masculina, estejam ocorrendo relativizações.

### 5.1.1. Virilidade como condição de legitimação masculina

“Olha, esse papo de carinho, comigo não  
rola não, homem tem que ser safado ...”  
“Tacar a mão”

1. Olha, esse papo de carinho
2. comigo não rola não, homem tem que ser safado
3. me domar com a sua mão
4. me falta com respeito e me ama no chão
5. se não puxar o meu cabelo, amor não rola não
6. e tem que tacar na parede, me chamar de lagartixa
7. me chama de pneu e me dá uma calibrada
8. me joga no chão como se eu fosse um tapete
9. sou mulher indomada, só aprendo no cacete
10. que chame de amorzinho, dê beijinho, carinho de me dar paixão
11. eu quero um tarado, que me ame no banheiro
12. e que me taque a mão
13. tacar a mão, tacar a mão, ta ta tacar a mão
14. me taca na parede e me ama no chão.

[29 *Tacar a mão* – Aviões do Forró]

1. Não quero esse lance de bola dividida
2. vem ficar comigo, você é minha vida
3. Não quero ficar nesse jogo de cartas marcadas
4. ela fica com tudo e eu não levo nada
5. só me resta saudade quando você se vai
6. não quero esse amor de metade,
7. se for tudo, quero
8. essa coisa incerta, esse amor de motel
9. eu já dei minha vida, eu quero bem mais
10. eu quero dormir com você, te amar de manhã
11. na frente dela não de tratar como irmã
12. eu quero dizer pro sol que eu amo você
13. não quero sair por aí te chamando de amigo
14. quando na verdade você é minha vida
15. ela não é sua dona, eu amo você.

[30- *Amor de motel* – Aviões do Forró]

1. Por que tocou meu coração?
2. me deixar em suas mãos
3. Me diz pra onde foi
4. que eu não sei o que fazer.
5. Você chegou e me ganhou
6. nunca fui de ninguém assim
7. me diz pra onde foi que te quero outra vez.
8. Eu preciso te encontrar
9. com você quero ficar
10. eu não vejo a hora de poder te abraçar
11. saiba que sou seu amor e não quero te perder
12. não há amor no mundo não há amor maior.
13. eu preciso te encontrar com você quero ficar eu não
14. vejo a hora de poder te abraçar.
15. A dor não é suficiente pra dizer que me ama nós
16. fomos tão felizes juntos, mas agora eu sei que você se foi,

17. você disse que jamais iria me abandonar.
18. sempre que eu precisasse você estaria aqui, eu posso
19. te perder, mas não posso te esquecer, e mesmo que
20. tenha me deixado...
21. ainda te amo! Ainda te amo!

[31- *Because I'm a girl* – Gi, Hum Lim (c), Jun, Young Choi (A) – Vs:  
*Porque tocou meu coração* – Gilton Andrade – Calcinha Preta]

1. Estou à beira da loucura
2. Ninguém mais me segura
3. Tô fora da sua vida eu já fui
4. Quero a minha liberdade,
5. Posso até sentir saudade
6. Sei que custa dominar o coração.
7. Mas meu amor não dá mais
8. Pra você tanto faz eu entrego já fui
9. Eu quero a felicidade
10. Saber na verdade quem gosta de mim.
11. Eu vou fazer um leilão
12. Quem dá mais pelo meu coração
13. Me ajude a voltar a viver,
14. Eu prefiro que seja você
15. Estou aqui tão perto me arremate por você.

[32- *Leilão* – Chystian Lima/Ivo Lima – Calcinha Preta]

1. Tá faltando homem no mercado pra se namorar,
2. então vou procurar
3. alguém que queira compromisso sério, não quero ficar
4. eu preciso encontrar o homem certo pra me levar para cama
5. fazer amor bem sua dona,
6. um homem que entenda o coração de uma mulher
7. que não me use e nem me troque por uma qualquer
8. cadê, sumiu aonde está [sic], eu quero um homem pra me namorar
9. se me quiser, vai se assim, eu quero um homem pra mim
10. que me ame, que me ame, que me beije a boca
11. eu quero um homem pra mim, que me tire o juízo
12. que me deixe louca.

[33- *Tá faltando homem no mercado* – Aviões do Forró]

Os discursos relatados pelos sujeitos textuais femininos, nessas composições, sobretudo em [29], representam o paradoxo maior de mulheres que são induzidas, via ideologias feministas, a internalizarem o espírito de independência pautado no modelo masculino e externarem nas suas relações conjugais. O paradoxo apontado diz respeito à distância entre as orientações para a “nova mulher” e as práticas efetivas demonstradas pelas mulheres das composições em análise, o que caracteriza uma pseudo-liberação.

Em *tacar a mão*, a forma de expressão do sujeito representado, nas L.1-3, evidencia um contraponto declarado às expressões de mulheres carentes e necessitadas de um homem, cuja masculinidade traduza traços sensíveis e comportados, ou seja, enquanto há mulheres que procuram uma masculinidade mais “polida” em sua virilidade – no sentido de proporcioná-las

atenção e carinho; outras, sem o mínimo de comedimento, são incisivas em declarar sua satisfação com homens de virilidade “aguçada”.

A revelação de que “homem tem que ser safado”, seguida da referência ao verbo “domar”, mantém os estereótipos clássicos dos sujeitos de *gender*, além de afirmá-lo em contraposição à outra performance politicamente instituída, que, no vocabulário do eu-textual em questão, representa apenas “papo” (L.1). Nas L.4-5, a “capa” de valentia masculina é exigida como condição de “rolar amor” – termo cuja semântica de uso está para “desejo de sexo”, segundo perspectiva de Bauman (2004). Das L.6-8, o eu-textual “desce”, sem nenhum constrangimento<sup>42</sup>, à “mansão máxima” de inferioridade.

As expressões adjetivais de “predicativo do objeto”: “lagartixa” (L.6), “pneu” (L.7) e “tapete” (L.8) marcadamente rebaixam, além da própria mulher do contexto, à condição clássica de “objeto” da relação, o próprio discurso feminista de “força da mulher”, no sentido de um tratamento igualitário em relação ao homem. O registro do termo nominal “tapete” evoca a sugestão semântica “mulher-tapete”, pois, de acordo com estudos de Valente (1999), é possível usar nomes-substantivos com valor adjetival, por metáfora. Nesse sentido, adjetivo age, com valor metafórico, sobre o denotado, potencializando o elemento qualificado de receber para si as características essenciais do termo denotador; logo, temos, nesse registro, a própria voz feminina assumindo a posição de “chão” ante a altivez masculina. Em perspectivas tradicionais, certamente essa declaração não surtiria tanto efeito negativo quanto nos dias de hoje, em que os juízos de valor feministas – repudiadores de tal prática – estão cada vez mais presentes.

O qualificativo “mulher indomada” (L.9), seguida da fala que é do tipo que só aprende “apanhando” ressalta bem a idéia de feminilidade também como “capa” performática nas mulheres – fato que dificulta a proposta das feministas de padronizar os comportamentos num só objetivo *utópico-totalitário* (BADINTER, 2005): “mudar o homem”. A expressão excessivamente repetida pelo eu-textual: “tacar a mão” sugere seu desejo de ser tratada pelos moldes mais “selvagens” (L.14) que, na sua opinião, só o homem viril pode proporcionar. Fica, portanto, claro, nessa composição, a real distância entre o modelo de mulher sugerido pelo discurso feminista anunciado e o praticado por mulheres representadas, como as projetadas em [29].

A fábula descrita em [30] agencia um eu-feminino cujo “jogo” da relação evidencia um “lance de bola dividida” (L.1) – metáfora para relacionamento triangular, em que duas

<sup>42</sup> Quando pensamos em “não-constrangimento”, estamos considerando a comparação com sujeitos masculinos que também agem dessa maneira, quando afirmam práticas excessivamente viris: “beber”, “raparigar”, “curtir”.

mulheres dividem um só homem. Ressalte-se também o valor metafórico da expressão “relacionamento-jogo”, sugerido pelo termo “lance”, no sentido de enfatizar o modo artificial com que os sujeitos tratam a idéia de amor, reduzindo-o a um mero “jogo” de interesses. Ou seja, se determinada situação exige que o homem, por exemplo, externar uma masculinidade sensível aos olhos femininos, para que a mulher o receba de volta, então este pode, tranqüilamente, forjar tal performance. Do mesmo modo, a mulher que pretende “segurar” o parceiro, faz uso de posturas passivas com o intuito de satisfazê-lo. Tudo isso, portanto, só confirma a questão de que ambos se utilizam de estratégias várias para “ganhar” o direito ao outro.

O sujeito de [30] exige um relacionamento “monovalente”, no sentido de que seja válido apenas para ela. O fato de não largar o parceiro adúltero parece ser uma “questão de honra”, ou mesmo uma justa compensação já que ela “deu sua vida” por ele (L.9). Uma situação, de fato, confortável para o masculino, se pensarmos que as duas mulheres, com quem mantêm relação, não o ameaçam concretamente, comportam-se apenas motivadas por uma “crise de ciúmes”. É importante sinalizar que a tônica do discurso do eu-feminino é mais de lamento do que mesmo de ameaça, já que em nenhum momento é exigida qualquer decisão para que o parceiro resolva o impasse.

A mulher mostra-se, claramente, sem força afetivo-sentimental para sair daquela situação. Ela parece repetir, nessa trama, os ensinamentos basilares acerca do “modo como uma mulher ama”: doação e luta pela guarda do companheiro. Sobre a função-doadora, a força semântica do adjetivo presente na expressão “você é minha vida” (L.14, grifo nosso), é determinante para a mulher decretar uma infinda dependência ao homem: caso ela o perca, perde, concomitantemente, seu valor vital. Resta-lhe, apenas – pelo menos “em obediência” ao que lhe foi ensinado – lutar para conquistar “seu homem” de volta. A necessidade da presença masculina parece ser “senhora” de sua razão. Já com relação à idéia de guarda do companheiro, na medida que ela não registra qualquer ameaça de deixar a relação, caso ele não tome providências, então é preciso que ela apele para a paciência e a passividade – dois discursos de perseverança, construídos para a mulher que quer “seu homem” só para si e para toda a vida.

O homem, por sua vez, bebe nas “duas fontes” e alimenta, duplamente, sua virilidade. Para este sujeito, não há prova melhor de afirmação viril: duas mulheres dividindo os espaços de legitimação masculina. Nesse caso, a bebida e a curtição funcionam apenas como “aperitivo” desse ritual viril.



Na situação esboçada em [31], o eu-textual feminino declara-se, fatalmente, rendido ao desejo masculino, que “tocou em seu coração” (L.1) e a marcou “para sempre” (L.6). A afirmativa que ele chegou e a “ganhou” o suficiente para, mesmo em ausência, ela não ter sido de nenhum outro (L.5-6), é característica da relação convencional, em que o homem “mexe”, de tal modo, com os sentimentos femininos, que a mulher, “aprisionada”, parece não ter mais força afetiva para sair dessa “sociedade”. Daí a fala, desesperada, de que “preciso te encontrar” (L.8) e de que “não há no mundo amor maior” (L.12).

Por estas falas totalitárias e emotivas, é perceptível que o feminino acaba construindo, para si, laços bastante utópicos, forjando, e acreditando nesse forjamento, um mundo idealizado, primeiramente, e real, porque, enquanto está em presença do amado, julga que tal “realidade” é possível, pelo menos em sua vida. O que mais agrava a situação é o fato dessa visão de mundo fechada “cegar” os discursos estratégicos que o outro, conscientemente, aplica no sentido de dominá-la.

Um desses discursos, que alimenta o idealismo feminino, está prescrito na L.17. Trata-se de uma fala de “seu ex-amor”, dizendo que nunca iria deixá-la e, no entanto, a deixou. Eis a prova de que pensamentos totalitários fracassam, certamente, porque trazem consigo um tom profético, sem garantia de realização, a não ser a expressão verbal. Tanto idealismo alimentado, só resta mesmo render-se ao sentimento e travar lutas de reconquistas. Nas L.23-25, ela chega a ponto de externar que ainda o ama, embora abandonada. Tal postura, comum ao “ser-mulher” tradicional, provoca reações como preconceitos e repúdios por parte dos olhares feministas. A estrutura masculina parece estar ainda muito viva e incrustada nos inventários de desejos contemporâneos.

Na trama descrita em [32], o “coração” feminino está em leilão (L.11-12). Embora a voz textual admita não ter certeza do sentimento de seu ex-amor por ela (L.10), mesmo assim, ela prefere que seja “arrematada” para ele (L.14). Certamente, a melhor justificativa para isso seja mais uma vez a entrega total e emotiva com que o feminino se doa para o seu homem. O tom emotivo, evidenciado na L.1, revela que a razão de vida não está nela, mas, sim, nele; por isso que nem sequer o domínio próprio de seu sentimento ela consegue ter (L.6). São mulheres que entendem a função masculina numa perspectiva dominante sobre elas.

A lógica do “arremate” (L.15) é mais uma forma semântica do sujeito assumir a condição de objeto do outro. O autoleilão é uma “venda” de si mesmo, de repente, porque “gratuitamente”, ela está sendo desprezada. Isso também significa, por força de metáfora adjetival, que é possível a associação “mulher que se faz produto” na tentativa de reconquistar

aquele que, exclusivamente, ama.

Esta idéia de “leilão” e de “sujeito-produto”, evidenciada nesta composição, dialoga, semanticamente, com a idéia de “compra” dos discursos performáticos, tanto para homens, quanto para mulheres. No enredo de [33], a lógica de um “mercado de homens” (L.1) parece ratificar esse pensamento de “compra” e de “venda” de códigos comportamentais – o que confirma a presença de “jogo de interesses”, na tessitura dos relacionamentos atuais, isso porque estes “novos mercados de sujeitos” (SILVA E CHAGAS, 2006) oferecem novas modalidades comportamentais para o ser-homem e para o ser-mulher, caracterizando os postulados tradicionais de cada um como “descartáveis” em determinadas situações em prol de favorecimentos próprios no âmbito dos relacionamentos. Daí a idéia de masculinidade e/ou feminilidade como elementos (re)negociáveis para o forjamento de políticas de (re)conquista.

O sujeito textual de [33], por exemplo, vai em busca (L.2) de um “homem-produto”, cujo selo de qualidade referencie uma masculinidade viril, que a faça sentir-se mulher “na cama” (L.4), sob a condição de fidelidade (L.7), o que, na sua opinião, significa que o homem que proporciona isso “entende o coração de uma mulher” (L.6). Importante ressaltar também a fala da L.9, no sentido de que é feita uma certa condição para namorá-la (L.9), ou seja, tem que ser do jeito que ela quer: “que me ame, que me ame, que me beija e boca” (L.10). Isso não significa, entretanto, que esta resistência feminina em aceitar apenas determinada performance de homem represente qualquer desfavorecimento ao masculino, porque isso não afeta a masculinidade viril, apenas a ratifica. A virilidade, portanto, continua sendo celebrada. De repente, esse “recado” (L.10) seja para estes sujeitos românticos ou romantizados que ela julga não conseguirem realizar o desejo sexual do modo dela.

Mais uma vez é possível constatar que muitas mulheres têm feito usos de fala exigentes apenas para o campo afetivo/sexual (L.11-12), ou seja, fazem questão de exigir a presença de um homem viril na “cama”. Nesse sentido, esse “pleito”, sendo atendido, parece não configurar problema para que o homem mantenha seu domínio tradicional nas outras situações. Portanto, estamos entendendo que exigir do homem uma condição ou outra para o momento da relação sexual, não desfavorece o *status quo* tradicional da masculinidade, visto que isso faz parte da educação primeira do “sentir masculino” que foi orientado para o desafio de conquistar mulheres e satisfazê-las. Quando elas próprias são quem provocam, só resta ao homem ceder, ou forjar cessão, já que isso não o desmerece. Ao que parece, no “mercado de sujeitos” contemporâneos, o “selo viril” permanece ainda nas “vitrines” femininas.

As composições a seguir foram selecionadas a partir da temática da exclusividade de

um homem para satisfação do desejo de uma mulher, ou seja, as vozes femininas, agenciadas pelos discursos relatados, declaram que apenas esse protótipo de homem é capaz de fazê-la mulher e de manter esse *status*.

### 5.1.2. Desejo feminino – exclusividade de um só homem

“Só você me faz entender que sou somente tua, pra você vou me entregar, meu amor”.  
“Somente tua”

1. Só você sabe me fazer mulher
2. só você faz tudo que eu quiser
3. só você entende o meu coração
4. enche meu corpo de tesão
5. vem amor pra mim, que eu estou aqui
6. a te esperar, ontem sonhei com você
7. estava no quarto tão só
8. estava tão linda vestida naquele baby doll
9. molhei minha boca de mel
10. pensando só em você
11. amor eu te quero, eu preciso desse teu prazer
12. e quando você toca em mim eu fico tão molhada
13. te juro, fico logo a fim, eu fico arrepiada.

[34- *Baby doll* – Louro Santos – Calcinha Preta]

[voz masculina]

1. Passo o dia sonhando, pensando em você,
2. Meu amor
3. eu não quero ficar nessa situação
4. Você sabe que eu te amo e não posso ficar longe de ti,
5. por favor
6. Meus sentimentos estão nesta canção

[voz feminina]

7. Tu és o rei da minha vida
8. É você quem eu quero pra ficar junto a mim
9. Você é meu eterno amor
10. Te peço por favor
11. Não me machuque assim
12. Nem a distância vai tirar você de mim
13. Sei que também me queres o quanto eu quero a ti
14. é porque eu te peço pra ser tua mulher

[voz masculina]

15. O importante é que eu nunca deixarei de te amar
16. Minha flor
17. Vem pros meus braços que eu te quero amor
18. Toda noite quero poder te abraçar e te tocar
19. Nossas vidas não podem se separar

[35- *Eterno amor* – Forró Saia Rodada]

1. Sonhar me faz imaginar
2. você chegando assim
3. me pegando de jeito

4. rasgando a minha roupa
5. vai me deixando louca
6. para te dar amor, fazer amor
7. há muito tempo que eu
8. te amar gostoso todo dia
9. e é só você que me faz crê
10. que sou somente tua,
11. te amando a luz da lua
12. só você me faz entender que sou somente tua
13. pra você vou me entregar, meu amor.

[36- *Somente tua* – Jubileu Filho – Banda Afrodite]

1. Vez em quando, vem fazer amor comigo
2. a hora é sua
3. você sabe que é assim
4. quando se parte em dois
5. mesmo comprometido
6. nunca se desliga do primeiro amor
7. do primeiro beijo trocado, com tanta
8. ternura e calor [...]
9. o meu corpo em chamas
10. te espera na cama
11. vem domar essa fera
12. que te ama, te ama
13. vez eu aguardo
14. vem fazer amor comigo
15. a hora é sua.

[37- *A hora é sua* – Marquinhos Maraial – Banda Afrodite]

1. Certos dias o vento traz o teu cheiro e eu me levanto
  2. da cama assustada lá pelas tantas da madrugada
  3. Com um gosto amargo na boca
  4. É...aquele amargo da saudade que perturba, tira o sono
  5. e não passa, não passa.
  6. Para, Eu não vou suportar toda essa barra.
  7. Meu coração um dia desses para!
  8. Preciso te ter essa noite não importa a hora
  9. Pra não enlouquecer....
  10. Marca, aonde vou te ver
  11. Quem sabe no mesmo lugar
  12. Aonde a gente ia sempre se amar
  13. Repartindo o mesmo lençol
  14. Sentindo a luz do sol tocando a alma
  15. Será que é difícil entender
  16. Parece mágica
  17. Essa paixão me caça em todas estações
  18. Não sei o que fazer
  19. Parece mágica
  20. Nascemos um pro outro a lua e o mar
  21. O sol e o amanhecer
  22. Nada conseguirá mudar
- [voz masculina]
23. As nossas vidas já foram traçadas
- [voz feminina]

24. Pra sempre eu serei a sua amada

[38- *Mágica* – Chrystian Lima/Beto Caja – Calcinha Preta]

1. Hoje me deu uma vontade louca alucinada
2. De me declarar pra você
3. Te amar é bom demais
4. E Só voce me faz voar no céu azul, mergulhar no oceano
5. sem medo nenhum
6. Quero te prometer o que voce quiser
7. Todo o meu amor
8. Estrela guia me carregue para onde for
9. Te amo, te amo
10. Eu sei que um dia a gente pode se perder
11. Mas não vai ser assim se depender de mim
12. Porque eu vou lutar pra nunca acabar
13. Haja o que houver venha o que vier
14. Inverno ou verão
15. Em qualquer estação
16. Só vou gritar amor, amor, amor
17. Menino eu te amo
18. Ta difícil de viver a vida sem você
19. Menino eu te quero vou virar o mundo
20. Mas amor vou ter você.

[39- *Declaração de amor* – Edu Lupa/Chrystian Lima – Calcinha Preta]

No relato de [34], o sujeito feminino outorga a apenas um “você” a exclusividade de “fazê-la mulher”, realizando todos os seus desejos sexuais (L.1-4). Mais uma vez a idéia de que “só você faz tudo que eu quiser” (L.2) não diminui o *status* de masculinidade desse homem, porque está claro que o foco da situação corresponde a inventários autorizados de sexualidade, no sentido de que, no campo dos desejos afetivo-sexuais, ambos os sujeitos “se permitem” exigir determinados comportamentos do outro “na cama”. Dessa maneira, esta declaração do eu-feminino chega até o ponto de envaidecer o “sentir masculino”, na medida em que o exclusiviza na realização de seu desejo. O advérbio *só*, repetido por quatro vezes, sustenta o primado da masculinidade tradicional – construído para suprir sexualmente, no sentido de “aprisionar” o objeto de desejo.

Nas L.5-6 o registro dos verbos “vir” – em sua forma imperativa – e “esperar” denotam dois substantivos que estão em consonância com a perspectiva que um homem deve deixar em uma mulher: o “chamado” (para satisfazê-la novamente) e a “espera” (pela sua próxima aparição). As falas seguintes (L.7-13) atestam e aprovam o papel bem sucedido do “jogo” masculino que a faz sentir necessidade (L.34) do prazer exclusivo do outro. Mesmo na ausência, o homem consegue ser apreciado positivamente pela mulher. Num “mercado”, onde a oferta de masculinidades é cada vez mais crescente, ganha/fatura aquele que consegue ser exclusivo para satisfação de uma mulher.

Semelhante estrutura de comportamento feminino aparece descrita pelas vozes textuais de [35], em que dialogam o homem e a mulher da relação. Nas L.1-6, a voz masculina declara seu amor “nesta canção”. Nesse sentido, ao afirmar que passa o dia sonhando com ela e que não consegue ficar longe de sua amada, temos uma relação intertextual: “literatura de *forró*” – literatura trovadoresca. Em ambos, o texto-canção veicula os sentimentos e os desejos mais românticos do “trovador-forrozeiro”, direcionados à sua amada. O tom romantizado, com que a voz lírica de *forró* se apresenta para seu objeto de desejo, parece ser semelhante ao código comportamental do trovador, em suas *cantigas de amor*. O pedido, a súplica pela presença da mulher, evidenciados na L.5, aproximam ainda mais o texto de *forró* da *cantiga de amor*.

No momento em que a “amada-flor” toma o turno de fala para si, responde em oferta superior ao clamor ao dizer que: “Tu és o rei da minha vida” (L.7), “você é meu eterno amor” (L.9), atitude esta que faz com que a relação clássico-trovadoresca de “suserania-vassalagem” mude de sentido, agora em favor vitorioso da conquista masculina que recebe esta fala como resultado de sua “investida”, no processo de “ganhá-la”. Em mais um caso, verifica-se a “entrega” total do feminino nas “mãos” do seu único e exclusivo homem (L.8). Esta “declaração totalitária” demonstra-se tão problemática que, na própria fala dela, fica claro perceber que o masculino não corresponde à altura de sua doação (cf. L.11). O pedido, em tom de súplica (L.14), é ilustrativo das penalidades sempre recorrentes nas mulheres que absolutizam seu sentimento perante os homens.

Nas L.15-19, o eu textual masculino faz uso de um discurso “apaixonado”, do qual o sujeito feminino, circundado por um “mundo” de amor idealizado, não consegue perceber o paradoxo existente na relação fala-prática dele. Ou seja, a seqüência de advérbios e adjetivos, de significados também totalitários, por parte do homem (a exemplo de “nunca” (L.15), “Minha flor” (L.16)), não surtem o mesmo efeito quando anunciados pelo feminino, uma vez que este consegue ser mais verdadeiro nas suas palavras. Já do homem não se pode dizer o mesmo, sobretudo nos dias de hoje, em que a ambigüidade sentimental do masculino é dominante, devido às contradições a que eles mesmos se expõem. Na composição em estudo, entendemos ser paradoxal declarar tanto sentimento e elogios à amada, e ainda assim provocar-lhe sofrimento, conforme fala dela na L.14.

Nesse sentido, conscientemente, o masculino se apodera de determinadas declarações totalitárias das mulheres, e faz disso um importante instrumento de sensibilização do sentimento delas, tanto no sentido de conquista como no de volta para o relacionamento.

Nessa perspectiva, se tomarmos como referência teórica os pensamentos de Caldas (1997) – quando trata do “vácuo” de valores em que vive hoje o homem contemporâneo, cujos princípios sociais são balizados pela crescente artificialização das relações humanas, no sentido de “essencializar” práticas mercantilistas –, Berger e Luckmann (2004), quando assinalam a “crise de coesão” nas relações sócio-humanas, e Bauman (2004), que aponta para a forma instantânea de como os laços amorosos se “liquefazem” numa realidade cuja essência do humano “foge” dos sujeitos sociais, então, na medida em que transferimos essa estrutura comportamental para as relações de *gender* contemporâneas, é possível afirmarmos que o homem comporta-se tal qual a mulher a partir do “simulacro” de uma masculinidade forjada no sentido de aproximá-la daquela exigida pelo ideário feminino de homens: sensível, romântica e atenciosa.

Na trama descrita em [36], novamente se percebe a declaração do eu-feminino de que apenas um “você” é capaz de realizá-la no plano afetivo-sexual (L.9.12). A expressão “sou somente tua” (L. 12) aparece, nestas composições analisadas, como um *leitmotiv* na fala de sujeitos textuais femininos contemporâneos, o que, paradoxalmente – pensando nos discursos de emancipação afetiva por parte das mulheres – re-posiciona a imagem da mulher no mesmo patamar de subserviência de seu corpo a um homem.

Atitudes assim só reforçam os códigos clássicos de ser-homem e de produzir masculinidade. Para o “você”, que representa o homem na situação comunicativa de [36], esse caso é “jogo ganho”, pois nem precisa fazer uso de outras performances para o processo de conquista, que chega a ser oneroso em relação a outras mulheres, cujas cobranças da parte delas são mais exigentes – fato que em momento algum pode significar “crise da masculinidade”, sobretudo porque, conforme salienta Nolasco (2006), uma das educações mais rígidas que o homem recebeu da tradição foi a total entrega ao desafio. No caso de se sentir desafiado pela (re)conquista de uma mulher, nesse momento mesmo é que ele não deve medir esforços, já que, conforme tal “pedagogia viril”, *correr atrás de mulher* é sempre positivo, principalmente, quando se *corre* para “ganhá-la” – nesse aspecto, a “literatura de forró” é testemunha emblemática. Agora, quando de posse do sujeito amado, o simples e apaixonado *homem* parece metamorfosear-se em *lobisomem*, conforme idéia representada em *Pé rapado* – composição de “Os três do Nordeste”.

Por esse ponto de vista, fica claro percebermos o quanto o sentimento viril, que permeia a arquitetura mental do masculino, pode ser externado de forma sutil/branda (geralmente nas fases de conquista) e de forma mais excessiva (na fase de vivência do

relacionamento). Residem, portanto, nessa possibilidade aparentemente contraditória do comportamento masculino, os cuidados que se deve ter quando se direcionar interpretações dessas performances para o campo da crise ou mesmo da ruptura da masculinidade tradicional. É importante observar que, embora o termo *crise* seja recorrente nos textos teórico-críticos contemporâneos, há discursos de resistência que ainda se mantêm, relativamente, inertes a mudanças significativas. Aqui chamamos a atenção para o da masculinidade clássica, cuja expressão viril, conforme temos observado no espaço simbólico aqui em análise, demonstra possuir várias máscaras de atuação, muitas das vezes tão sutis que, na aparência, conseguem iludir.

Entretanto, nos momentos em que o próprio feminino legitima a masculinidade “selvagem”, então não se torna necessário fazer uso de “máscaras” que falseiem seus reais interesses. O eu-feminino de [37] já entrega o que poderia ser um difícil “jogo” de conquista, conforme L.9-10. O registro, via adjetivo, de que seu corpo se encontra em “chamas”, em estado de “fera” (L.11) e a procura de um homem que a dome – também exclusivizado num “você” (L.3.15) – sinaliza para uma entrega também total de seu desejo para que tal sujeito o controle de “vez em quando” (L.1), pois a “hora é sua” (L.15).

Situações assim enfatizam a masculinidade viril, tendo em vista que declarações totalitárias do feminino, em louvor da manutenção do *status* dominador do homem, elevam a condição de ser masculino num momento de emergência de muitos questionamentos ao falocentrismo, por parte dos discursos feministas.

No campo das representações simbólicas, a lógica do virar-se contra o masculino já esbarra no principal campo de sensibilidade entre homens e mulheres, que é o afetivo-sexual. Nesse momento, certos sujeitos femininos têm até ensaiado qualquer resistência diante do masculino, no sentido de exigir determinadas atitudes masculinas “na cama” e condicioná-las aos desejos delas, mas não têm passado disso. Assim, seja de forma mais sutil, ou mesmo mais explícita – como na situação esboçada em [38] – a entrega feminina “de bandeja” para o homem, parece ser inevitável. É a conclusão a que chegamos a partir da expressão dos discursos das mulheres, representadas na “literatura de forró” contemporânea.

O sujeito textual de *Mágica* sofre de uma amarga saudade (L.4), que chega a perturbar-lhe até o sono. O registro de que não consegue mais suportar esta situação (L.6) vai “desenhando” sua entrega ao jugo masculino como único recurso (L. 5) de sobrevivência daquela solidão desgastante. A presença masculina em sua cama faz-se urgente e necessária (L.8). Fica claro que a estrutura mental de dependência feminina do contato com aquele



homem em específico não foi deslocada pelo teor das idéias feministas. A força de expressão com que o eu-textual se manifesta alude à idéia de que a mulher nasceu “para morrer de amor”, caso contrário, enlouquece (L.9).

O uso do termo “mágica” (L.16), para qualificar aquela situação, ou mesmo para servir de justificativa para tamanha falta daquele homem, ilustra bem a conotação idealizada a partir de que a mulher foi educada para ser mais compreensiva e paciente nas relações amorosas. O papel do homem, diante da premissa de que a mulher tende a supervalorizar seu sentimento a ponto de forjar um “mundo de sonhos”, é o de reforçar essa estrutura não no sentido de correspondência sincera, mas, sim, no intuito de “aprisioná-la”, ou mesmo pelo discurso, “enredá-la” sentimentalmente. Esta perspectiva de estratégia masculina pode ser observada no momento em que, no texto de declaração, ele toma o turno de fala e sentencia ou profetiza: “as nossas vidas já foram traçadas” (L.23). A mulher, novamente no turno de fala, ratifica e sacraliza com uma “fórmula” de discurso amoroso com recorrência *leitmotiv* em sua performance clássica: “pra sempre eu serei a sua amada” (L.24).

Parece ser mais fácil – e tem sido assim também nas relações contemporâneas – o homem ouvir da mulher o que lhe satisfaz, a exemplo da declaração feminina de auto-entrega de “bandeja” para ele. Em troca, ela espera apenas por uma sincera correspondência sentimental da parte dele. Confirmam-se assim as “fórmulas” equivalentes com que os sujeitos masculinos e femininos “se amam”, “se gostam”, “se atraem”. Desse modo, por mais que, em discurso, homens e mulheres representados demonstrem comportamentos ambivalentes, notamos que são apenas táticas pensadas e articuladas para se ter, como fim, a manutenção das posições clássicas de *gender*.

Esta lógica comportamental encontra-se repetida em *Declaração de amor*. Já no primeiro momento de fala, o eu-feminino reporta para sua expressão dois adjetivos característicos de sua condição passiva: “louca” e “alucinada” (L.1). A responsabilidade de retirá-la daquela situação é reiteradamente atribuída a um “você” (L.4) – sujeito para quem ela promete fazer o que ele quiser (L.6). A idéia de “ser feita para morrer de amor” paira também sobre seu imaginário. Daí a predisposição para lutar pelo seu amor “haja o que houver” (L.11-13). Em mais esse momento, as fronteiras entre os textos musicais dos gêneros *romântico*, *sertanejo* e *forró* são, praticamente, anuladas para que esse nível de declaração seja acentuado. É importante perceber também que esta postura de exagerar na afirmação sentimental – típica de gêneros mais específicos do romantismo – também é bastante utilizada pelo masculino, quando este usa o discurso apaixonado para convencer a mulher de

que está “renovado” em sua masculinidade e pronto para uma relação mais branda. Tudo isso só confirma as inter-relações por que passam os códigos musicais nesta contemporaneidade – fortemente marcada pelo diálogo e pelo hibridismo.

Dessa maneira, parece ser natural, nessa forma descontrolada de se desejar o outro, que o feminino construa para si uma “carga” sentimental, a qual ela mesma não consegue suportar (L.18). Isso faz com que o sentir masculino seja revitalizado no sentido de demonstrar força suficiente para que a carência, gerada na mulher por essa “carga”, seja suprida a contento. Até porque para o homem não é “bom negócio” ver sua mulher insatisfeita com sua atuação. O temor oriundo dessa possibilidade, inclusive se chegar a “vazar” entre os amigos, faz com que o “espírito viril” cresça, no mínimo, à altura da “carga” construída pelo feminino. Isso demonstra que o masculino também possui o seu fardo, porém, como a sociedade ainda espera dos homens o cumprimento dessas práticas, eles se sentem instigados/desafiados a manterem este *status*.

Nas composições a seguir, a evidência da temática da espera feminina, como garantia do retorno de seu homem, constitui mais um reforço do paradigma clássico que balizava a lógica das relações de *gender*. Nesse sentido, o sentimento de esperança pelo relacionamento ideal – aquele em que se espera a plena realização de ambos na relação afetiva e sexual – foi, quase que exclusivamente, facultado à mulher, ou seja, de acordo com os códigos tradicionais, o feminino era quem recebia, a “educação sentimental” pela espera. O rito iniciático desse discurso era agenciado no próprio seio familiar, diretamente pela mãe. É com base nessa perspectiva que adentramos o tópico a seguir.

### 5.1.3. A espera da mulher como garantia do retorno masculino

“Você sabe que te amo, tenta ver que sempre te esperei, foi você que me ensinou a seguir meu coração”.

“Sempre te esperei”

1. Quem se atreve a seqüestrar minha tristeza
2. Trazer minha lua, mil estrelas e os meus beijos
3. despertar
4. ai, quem se atreve a despertar os meus desejos a
5. sufocar-me com teus beijos
6. Me pegar com braços fortes e levar-me pra dançar
7. Pedaco d'esperança não me canso de esperaaaar.
8. Esse homem perfeito um dia chega, e me faz
9. prisioneira
10. Numa noite de estrelas
11. Eu tenho tanto amor para dar

12. Mas todo esse sonho dura pouco, pois estas com ela
13. Mas sei não és delaaa
14. Pois o verdadeiro amor sempre volta
15. E eu ainda te espero...
16. Quem pretende a ganhar todo o meu carinho
17. Andar pra sempre em meu caminho
18. E se perder de tanto amar
19. Ai quem me entenda que me encha de alegria que se
20. entregue noite e dia
21. E não me deixe solitária sem seus beijos, sem amar
22. Homem perfeito onde estás quero conhecer-te
23. Esse homem te querer
24. Está perdido, escondido.

[40- *Homem perfeito* – Carla Maués – Banda Calypso)

1. Baby, um sonho não desfaz
2. tudo não acaba assim
3. você tirou a minha paz
4. eu não vou negar
5. te quero mesmo assim
6. vem pra minha vida, volta
7. estou a fim de te ver
8. será que pensa em mim
9. não faz assim
10. você sabe que te amo
11. tenta ver
12. que sempre te esperei
13. foi você que me ensinou
14. a seguir meu coração
15. fez refém o meu amor
16. não dá pra fugir
17. eu quero essa paixão.

[41- *Sempre te esperei* – Jane Cássia – Limão com Mel]

1. Tentei em outros braços encontrar uma maneira
2. para te esquecer, te esquecer
3. mas tudo foi em vão porque o meu coração
4. só quer amar você, tentei mais uma vez em outros braços
5. feito louca sentir o teu calor, teu calor
6. tentei sentir o gosto do teu beijo em outra boca,
7. mas não adiantou.
8. No silêncio da noite, no vazio do meu quarto
9. meu coração chama por você, não consigo te esquecer
10. meu amor, vem matar essa vontade, de amar você, te esquecer
11. ninguém faz aquele amor que um dia a gente fez,
12. volta pra ser o meu bebê, eu preciso te encontrar pra te ninar
13. e te amar outra vez.

[42- *Meu bebê* – Aviões do Forró]

1. Ah, toda noite você chega com o mesmo papo
2. de sempre, que teve um dia estressado
3. tão cansado do trabalho e não tem mais
4. tempo pra gente.
5. ah, eu não quero mais um beijo por uma obrigação

6. tem que ser daquele jeito como se fosse
7. o primeiro, que acelera o coração.
8. Às vezes, manda flores, me manda presentes
9. como se isso fosse me remediar
10. o tempo todo longe és um homem ausente, uma
11. mulher carente a te esperar
12. só tem uma coisa que eu quero ganhar e isso você pode me dar
13. o que eu quero é amor, o que eu quero é amor,
14. o que eu quero é amar.

[43- *Um homem ausente* – Aviões do Forró]

1. Ajuda meu coração, me tira dessa solidão
2. Me diga que um dia, nós dois vamos ser
3. Muito mais que amantes, você sempre passa
4. Sem falar comigo, me olha com cuidado
5. Sabe disfarçar a vontade é te agarrar
6. Te dar um beijo, mas o meu desejo
7. Sabe esperar, e o meu coração
8. Perdido nessa estrada, sem direção
9. Nessa encruzilhada
10. E a dor, aperta na solidão
11. E quanto mais soffro, mais fere
12. E mais eu te amo, é um sentimento louco
13. Por você, queria um jeito de te amar
14. Sem te perder, ajuda meu coração
15. Me tira dessa solidão, me diga que um dia
16. Nós dois vamos ser, muito mais que amantes
17. Então você vai saber, que não vai se arrepender
18. Eu vou te amar, todo dia dormir, e acordar com você.

[44- *A encruzilhada* – Chrystian Lima/Ivo Lima – Calcinha Preta]

1. Fazer valer, fazer valer, fazer valer na cama
2. tem que fazer gostoso, pro gozo virar lama.
3. eu te dei tanto meu amor e você nem ligou
4. fez gato e sapato do meu coração
5. todo esse tempo, te amando e só me enganou
6. você não sabe o quanto vale uma paixão
7. você não tem capacidade para amar alguém
8. seu sentimento é muito pobre não sabe o que tem
9. quem sabe amanhã consiga entender
10. pra domar uma mulher, tem que fazer valer.

[45- *Fazer valer* – Aviões do Forró]

No evento descrito em [40], o eu textual feminino é recriado através de recursos mimético-apropriativos das mesmas pedagogias tradicionais de educação feminina, baseadas no sentimento de esperança da chegada ou do retorno de um homem ideal/perfeito. A sistemática de idealização é evidente nas L. 1-6, principalmente pela reportagem a elementos (“trazer minha lua” e “mil estrelas”, conforme L.2) bastante característicos do contexto utópico de declarações amorosas, em que o homem admite para a mulher conquistas de “céus e terras” como sinal de que faz tudo pelo seu amor. Nesse, sentido, imbuído desse imaginário,

o eu feminino admite não se cansar de esperar o homem dos seus desejos.

Nas L. 6-9, um outro sentimento, paralelo ao da espera, também é indicial da performance do feminino clássico: trata-se da auto-entrega antecipada – de “bandeja”, para usar um termo já registrado na própria “literatura” em estudo – para o homem desejado. A seqüência de verbos, nas falas a seguir, sustentam esta idéia da mulher que se faz *objeto* para consumo e uso de um *sujeito*: “(me) pegar”; “levar-me” (L. 6); “(não me) canso” (L.7); “chega” e “faz” (prisioneira) (L.8).

Nas L.10-13, o feminino “vende” seu poder de convencimento (L.11) para seu homem ideal, sobretudo porque este se encontra nos “braços” de um outro alguém (L.13). Mesmo assim, devido à lógica da “pedagogia da espera”, não há qualquer desespero por parte da mulher, antes ela alimenta seu sonho, reportando de seu imaginário as “certezas” que foram construídas e ensinadas para o feminino: “pois o verdadeiro amor sempre volta e eu ainda te espero (L.14-15)”.

Conforme já salientado, a força dessa expressão é tão determinante para a integridade do sentimento dela, que o fato de seu amor projetado estar em outros braços não a leva a qualquer forma de desequilíbrio. Antes, a certeza de que “o verdadeiro amor sempre volta” é o ponto de equilíbrio e de manutenção de seu *status* de esperança.

Para o masculino, a força desse ensinamento é por demais vantajosa, porque isola a mulher, numa espécie de “campo de força” de proteção, fazendo com que ela não seja autônoma o suficiente para descartar aquele homem projetado, que está com outra, e partir para outro sujeito. A idéia de só querer aquele homem, independente da situação em que esteja, administrar a situação de modo confortável.

Um aspecto também relevante é o fato de a composição ser escrita a partir de uma mente feminina que, mesmo tendo a possibilidade de inovar as estruturas de representação a partir dos novos papéis femininos, apregoados pelas feministas, decide esboçar sua “outridade” simbólica (JOACHIM, 2006) na mesma “posição-sujeito” da tradição. Esta postura do eu-compositor demonstra uma consonância ideológica de representação de *gender* com o pensamento de compositores masculinos. Isso se confirma a partir do seguinte raciocínio: nas L. 22-23, o registro da procura do “homem perfeito” assemelha-se à mesma intenção do sujeito textual de [07] *homem ideal*<sup>43</sup>. Ocorre que, nesse texto, os compositores são masculinos e projetam simbolicamente um feminino cuja atitude é remissiva ao *status* de mulher apaixonada tradicional. A compositora de [40] segue o mesmo plano de representação;

---

<sup>43</sup> Texto – número sete – analisado no capítulo três.

logo ambos os textos ratificam práticas femininas, através das quais a sociedade moderna ainda entende e legitima o ser-mulher.

Estrutura semelhante de recriação feminina – ou mesmo de projeção, já que a composição parte, novamente, de uma mulher – pode ser observada no relato [41], em que um eu feminino declara-se em “estado de espera” (L.12) pela volta do amado. Na L.1, a fala de que “um sonho não desfaz” caracteriza o sentimento utópico que povoa o imaginário sentimental feminino. O receio, ou mesmo o medo, de um sonho desfeito parece ser causticante para uma mulher, certamente porque ela foi ensinada somente para “morrer de amor”, conforme expressão-*leitmotiv* das canções de gênero romântico.

Nesse sentido, qualquer forma de frustração pode ser irreversível para ela, pois recai sobre si um sentimento de desamparo e insegurança – oriunda da ausência da parte afetiva do homem idealizado. Daí que a lógica da espera, seguida da auto-entrega, constitui uma “utopia de saída” da frustração urgente para o feminino. As L.4-5 ilustram esta tendência. “querer mesmo assim” o homem que lhe tirou a paz (L.3) significa para ela a reconstituição do sonho desfeito como condição de existência positiva, já que admitir a perda e sentenciar a solidão certamente não lhe é favorável. A forma de expressão da L.5 soa como apelação de que, independente dos fatos, permanecer com a esperança de seu retorno é lucro, em relação à solidão. Para o eu textual isso é ser feminino. A afirmação de que está a fim de vê-lo (L.7), de que ele sabe que ela o ama (L.10) e que sempre o esperou (L.13) estanca a “posição-sujeito” do feminino no *locus* clássico da passividade, ou seja, lugar de quem foi feito para amar.

Nas L.13-14, sua fala traduz uma consequência inevitável de quem se submete às regras da espera: a fidelidade até mesmo na ausência do outro. O registro de que “foi você mesmo que me ensinou a seguir meu coração” demonstra que o homem em questão parece ter reforçado para ela que uma mulher deve agir pelos desejos/impulsos de seu coração – postura da qual, tradicionalmente, os homens souberam “fugir” com sutileza. Nesse sentido, a fala sugere ainda a altivez do masculino, nessa situação, sobretudo porque se ele orienta a mulher a agir conforme o coração, é porque ele age de acordo com a razão e a consequência desse “jogo” de intenções e táticas é registrada, pelo eu textual, através do adjetivo “refém”, na L.15, que o autoqualifica de sujeito rendido pelo próprio coração. O masculino, de alto, conseguiu, mesmo em ausência, por força dos imaginários de *gender*, aprisionar, enredar seu “objeto de paixão”.

Assim, as leis clássicas dos relacionamentos de *gender* parecem ser maiores que o próprio sujeito textual. Seu melhor ancoradouro ainda é a performance “de sempre”. Isso

consegue ter força tanta força de vigência que “não dá pra fugir” (L.16). No tocante à compositora, o peso da tradição, cujo *status quo* ainda resiste nas expressões de representação artístico-simbólica, inviabilizou que novos inventários de desejos fossem projetados no eu feminino.

No relato [42], o eu-textual conjuga dentro de si inúmeros paradigmas sentimentais de identificação com a feminilidade clássica: “ouvir o coração (L.3)”; “incapacidade de esquecer o amado (L.4)”; “espera pelo retorno (L.8-9)” e “amor exclusivo de um só homem (L.4)”. Sobre ouvir os desejos do coração, o feminino demonstra sua passividade, pois a emoção sempre prevalece, logo, ela acaba se submetendo ao sentimento do outro. Nesse sentido, o próprio coração feminino tende a aprisioná-lo porque é regido pelos parâmetros filtrados por ideais masculinistas de comportamento, ou seja, interessa ao homem os níveis de emotividade presentes na mulher.

Isso gera uma incapacidade de esquecer o “ex” porque não sente autônoma para administrar seu sentimento. O sentimento feminino foi educado para a exclusividade, ou seja, na medida em que se doa tudo de si para um relacionamento, ela não aceita perder seu homem, já que o investimento foi total. Nesse sentido, entrega-se “tudo de si”, de “bandeja”, nas mãos de um homem; Quando este não corresponde à altura, resta apenas para o feminino o vazio, daí que, para retornar a ser alguém, ela precisa recorrer àquele mesmo homem, àquela mesma paixão.

Isso é tão verdade que nem em outros braços (L.1) ela consegue recuperar seu “valor doado” porque a estrutura sentimental de referência foi “entregue”, emotivamente (L.8), a um alguém anterior. No seu coração só vem um nome (L.9). O masculino cumpriu sua função, ou seja, aprisionou o sentimento da “ex”. O retorno dele é clamado sem nenhum pedido de condição. Exige-se apenas a presença dele “na cama (L.10)” para “matar” a sede dela de seu corpo e de suas performances exclusivas, já que similares não foram encontradas em outros braços (L.11). A relação adjetivo-verbal “bebê/ninar” (L.12) anula qualquer que tenha sido o/s problema/s que o separaram, tivesse sido da parte dela ou dele, o que importa é que ele atenda seu clamor e supra suas necessidades afetivas. Por fim, há sempre uma “outra vez” (L.13) porque o “verdadeiro amor sempre volta”.

A questão de presença efetiva do masculino, na relação afetivo-sexual, marca a tônica da situação descrita em [43]. O sentimento de espera aparece numa outra vertente: a da presença “na cama” (L.11-12). Das L.1-7, o eu feminino reclama da ausência de seu homem, por falta de tempo (L.4) e por não estar cumprindo, a contento, seu “dever sexual” (L.5). O

registro seguinte de que não adianta mandar flores e/ou presentes para “remediar” a situação (L.8-9) porque ela não está à procura de um homem romântico-sensível, mas, sim, daquele homem que “faça valer” seu desejo, ou seja, ela quer, com isso, virilidade sexual concreta, sem “arrodeios” ou forjamentos. A autodenotação de “(mulher) carente” ratifica a masculinidade provedora, principalmente, porque o tom de apelo pelo efetivo sexual do homem não vem acompanhado de qualquer ameaça de abandono ou de troca de parceiros. Só há uma coisa que ela quer e apenas ele sabe prover (L.12): “o que eu quero é amor, o que eu quero é amar” (L.14).

Importante salientar que o aparente enfrentamento da mulher diante de seu parceiro não configura qualquer desvalorização da masculinidade dele. Antes, há mais cobrança no sentido de mais provimento sexual – algo que, segundo fala na L.12, ele pode dar. Não há nenhuma investida contra a honra viril; há apenas a expressão, imbuída de um sentimento de carência, de mais participação masculina nos momentos afetivo-sexuais. Não há, portanto, deslocamentos de posições de *gender*, embora seja pertinente destacar a liberdade que o eu feminino possui para declarar carência sexual.

Em *A encruzilhada* é descrita na expressão de um sujeito que devota “juras de amor” para um homem, com o qual tem relação extra-conjugal (L.3). Situação que torna o feminino representado duplamente apassivado, considerando o fato de estar inserida numa sub-relação e dependente de uma decisão dele para viverem um relacionamento mais digno (L.2). Das L.1-5, o eu textual lamenta sua situação de solidão e de coração sofrido. Embora ambos forjem comportamentos sempre que eles se encontram em lugares adversos, a fala dela (L. 3-5) demonstra que o homem é mais contido ao vê-la, enquanto que ela só consegue controlar-se devido à força do discurso de espera (L.7).

Ela admite estar circunscrita a uma encruzilhada (L.9), em que todos os caminhos levam apenas a ele. A seqüência adjetival: “(coração) perdido” (L.8); “(sentimento) louco” (L.12) e verbal: “sofro”; “fere” caracterizam um feminino perdido primeiramente em si mesmo, pois nem no próprio sentimento consegue ter autonomia. O registro de que “por você, queria um jeito de te amar, sem te perder” (L.13-14) representa a situação de “vencer ou vencer” a relação depreciativa em que vive. Mais uma vez, o esboço da mulher em questão não prevê enfrentamento à masculinidade. Não há sequer ameaças. No fim do relato, o sentimento de esperança é renovado (L.17-18). Estar, portanto, com seu amado, mesmo que em situação desfavorável, traduz positividade, sempre tendo a solidão como referência e medo, já que esse estado não faz parte da pedagogia clássica do ideário de mulher.



Por fim, em [45], evidencia a expressão de um eu feminino revoltado com a indiferença de seu parceiro (L.3) diante de tanto amor dado a ele (L.3). A mulher alardeia a forma verbal “fazer valer” (L.1) como um “doutrinação” para o masculino. No sentido de ele aprender como se “doma” uma mulher (L. 10). Há uma revolta declarada, por parte do feminino devido a não correspondência do masculino. Segundo ela, ele “nem ligou” (L.3) e só a “enganou” (L.5), além de ter feito “gato e sapato” de seu coração (L.4), enquanto ela o amava (L.5).

Nesse sentido, ficam evidentes duas performances da mulher, interagindo na situação relatada. Uma que reporta à tradicional imagem do feminino que se entrega totalmente para o homem (L.3) e outra, decorrente dessa, que caracteriza um discurso de vingança por ter sido “enganada” (L.5) por ele. Com esse comportamento, a mulher demonstra vingança pela expressão verbal, através de ataques frontais à masculinidade de seu “ex”: “você não sabe o quanto vale uma paixão” (L.6); “você não capacidade para amar alguém” (L.7) e “seu sentimento é muito pobre” (L.8).

Esta postura feminina de revidar as indiferenças masculinas, através do ataque verbal, demonstra uma ação mimético-apropriativa de performances femininas da mulher pós-feminista, que busca equilibrar a posição dos discursos tradicionais e modernos sobre a mulher. Assim, por se sentirem desprezadas pelo masculino e cansadas de tantos enganos por parte dele, muitas mulheres têm apelado para usos de um vocabulário declaradamente ofensivo à masculinidade virilizante desse sujeito, como forma de mostrar-lhe resistência.

O fato de mulheres questionarem e enfrentarem o masculino por diversas razões tem sido uma tônica nas canções do *new forró*. Entretanto, é preciso atenção para os níveis de transgressão delas com esta postura. Isso será mais bem desenvolvido no tópico seguinte.

#### 5.1.4. A mulher questionadora, mas dentro da “Ordem”

“Você é muito mentiroso, é muito cretino e safado, mais (sic) gosto tanto de você”.  
 “Marido exemplar”

[voz feminina]

1. É quase meia noite, o telefone celular tá desligado, onde está você?
2. o coração ardendo diz que assim não faz sentido
3. que o melhor que faço é te esquecer.
4. Depois de meia noite você chega com um cheiro de bebida
5. diz que quer me amar, aí dou um grito digo cara de fingido
6. se quiser vai dormir no sofá

[voz masculina]

7. Meu bem, abra esta porta e me deixe entrar,

8. eu sei que eu bebi, passei da hora de te esperar
9. só tomei umas e outras com um grande amigo meu
10. pergunte ao garçom, foi isto o que aconteceu.

[voz feminina]

11. Se você quer me amar [eu quero], se você me espera [eu espero]
12. Me dá um tempinho que eu tenho um presente pra te dar
13. [já vi que vai rolar]
14. pegue esse travesseiro e faça com ele em cima do sofá.

[46- *Fazendo amor com o travesseiro* – Nome – Cavaleiros do Forró]

[voz feminina]

1. Se você quiser vai ser assim
2. Iê, iê, iê, iê, iêeeeeee...
3. Me ame, mas me deixe livre
4. Quem disse que eu preciso de um amor assim:
5. Que pega no meu pé, que quer mandar em mim,
6. Que quer prender as rédeas do meu coração,
7. Que corta minhas asas se eu quiser voar,
8. Que eu não tenho tempo, nem de me explicar,
9. Que morre de ciúmes se eu quiser sair,
10. Que quer adivinhar até meus pensamentos,
11. Uôu, uôu, uôu, uôu, uôuuuuuu...

[voz masculina]

12. Quem disse que eu preciso de um amor assim:
13. Eu sou um bicho solto, sou um furacão
14. Bem loge dos seus olhos, sou um gavião
15. Eu disse pra você quando me conheceu
16. Eu não sou de ninguém e nunca serei seu
17. Ainda não nasceu mulher pra me amarrar
18. E me deixar igual a um bobo apaixonado
19. Uôu, uôu, uôu, uôu, uôuuuuuu...
20. Se você quiser vai ser assim
21. Iê, iê, iê, iê, iêeeeeee...
22. Me ame, mas me deixe livre
23. Se você quiser o meu amor
24. Uôu, uôu, uôu, uôu, uôuuuuuu...
25. Fique, mas não chore, por favor!

[47- *Se quiser é assim* - Chystian Lima/Ivo Lima/Gilton Andrade – Calcinha Preta]

[voz masculina]

1. Eu sou um bom rapaz
2. um bom marido e comportado

[voz feminina]

3. mais (sic) que cara de pau
4. você é muito descarado

[voz masculina]

5. olha aqui, mulher,
6. isso não é jeito de falar

[voz feminina]

7. eu falo como quiser
8. gritando, quebrando as coisas
9. quem quiser pode escutar
10. eu falo como quiser
11. gritando, quebrando as coisas

12. é meu jeito de falar [...]  
[voz masculina]  
13. meu amor, eu sou o mesmo  
14. e aquelas voltinhas, nunca deram em nada  
[voz feminina]  
15. você é muito mentiroso  
16. é muito cretino e safado  
17. mais (sic) gosto tanto de você  
[voz masculina]  
18. e eu posso lhe dizer  
[voz feminina]  
19. o quê, amor?  
[voz masculina]  
20. que eu sou um homem bem casado.

[48- *Marido exemplar* – Mastruz com Leite]

- [voz feminina]  
1. Oi, tudo bem?  
2. Como é que eu posso estar bem, se você não se decide?  
3. Eu preciso de uma resposta agora!  
4. Ou ela ou eu?

- [voz masculina]  
5. Não, não posso tomar essa decisão.  
6. E acabar com o meu coração  
7. Que já se acostumou  
8. Não, eu tenho tanto medo de perder  
9. Escolher uma e me arrepender  
10. Eu tenho medo  
11. Não vou me acostumar

- [voz feminina]  
12. Você vai ter que escolher  
13. Pois do jeito que está  
14. Baby, você pode acabar sozinho  
15. Mas se quiser me amar  
16. Não te divido com ninguém  
17. Nessa historia de harém  
18. Amor, não dá, não dá.  
19. Duas paixões, dois amores.

- [voz masculina]  
20. É loucura que somente o coração pode explicar  
21. Me perdoe  
22. É que sem ela eu não vivo  
23. E sem você não sei ficar

- [voz feminina]  
24. Tem jeito não  
25. Eu te amo mas a três não rola não

[49- *Dois amores, duas paixões* – Beto Caju/Marquinhos Lima – Calcinha Preta]

1. Não é você quem passa fome  
2. Não é você que ver o filho chorar  
3. Você foi homem na hora da cama  
4. Tem que ser homem pra suas compras pagar  
5. Eu era uma menina linda, linda!  
6. E você foi chegando, me seduzindo

7. Eu fui me apaixonando e você foi me iludindo
8. Aí, deu no que deu ...
9. Nasceu, nasceu, nasceu
10. E você: correu, correu
11. Fiquei de pneuzinho
12. Aumentei uns quilinhos
13. Você me abandonou
14. E não olhou mais pra mim
15. Faltou o leite ninho do nosso filhinho
16. E você raparigando com as outras por ai
17. Não é você quem passa fome
18. Não é você que ver o filho chorar
19. Você foi homem na hora da cama
20. Tem que ser homem pra suas compras pagar

[50- *Faltou o leite Ninho* – Gilton Andrade/Beto Caju/Ivo Lima – Calcinha Preta]

Como temos visto, as ideologias feministas ainda não têm surtido os efeitos pretendidos mais precisamente no campo das representações artísticas. Declaradamente, os sujeitos femininos, vazados pelos compositores, têm demonstrado dependências ainda estruturais da performance de masculinidade viril. Ela própria tem deixado evidente, via expressão textual, que o que se espera do homem contemporâneo corresponde a muito de seu comportamento tradicional. As que externam a necessidade de um homem mais polido em sua masculinidade viril, já o fazem reconhecendo o caráter de “loteria” para encontrá-lo, conforme [07] *Homem ideal*, certamente porque sabem que o fio condutor do ser-homem ainda continua o mesmo, sem mudanças concretas, porque os parâmetros que as sociedades contemporâneas resistem em tomar para a educação masculina não sofreram interferências efetivas.

Quando pensamos que não houve até então mudanças concretas no ideário masculino clássico, na representação artístico-cultural em análise, estamos considerando que, no global, a repetência de práticas viris é constante e a diferença entre o momento atual e o tradicional é que nos dias de hoje, a expressão da virilidade tende a aparecer sob outras “capas” performáticas. Daí que o “novo” que adjetiva o *new man* significa apenas o fato de que o homem nem sempre tem a possibilidade de externar sua virilidade diante da mulher, por força do discurso “politicamente correto”, então ele opta não pela *mudança radical* – até porque a lógica de educação masculina é pautada no unilateralismo, isto é, há um só um caminho para ser homem – mas, sim, por formas alternativas de atender a tal discurso, como tática para ser “aceito” e entendido como homem renovado em si mesmo. Para o masculino, transitar por várias performances não traduz “crise” ou sentimento de fragilidade porque, na sua educação, houve a orientação de fazer de “tudo” para conquistar o amor de uma mulher. Cuschnir e

Mardegan Jr. (2001) falam sobre as várias “máscaras” que o masculino porta e “veste” nos seus relacionamentos diários entre si, com outros homens, e entre as mulheres.

A busca por máscaras que “escondam”, ou mesmo “anestesiem”, a virilidade excessiva, diante do feminino, tem sido recorrente em inúmeras composições do *new forró*, sobretudo porque são também recorrentes as vozes femininas questionadoras dos seus excessos patriarcais. Daí que inúmeras mulheres, imbuídas do espírito feminista, assumem uma postura, de um certo modo, ofensiva ao masculino, no sentido de pôr ordem no relacionamento. São mulheres que “doaram sua vida” para os homens com quem convive, mas cansaram-se pela negligência com que eles receberam a “entrega” delas. Daí que a reação mais imediata dessas mulheres é o ataque verbal, seguido, muitas vezes, de resistência a ir para a cama, como condição para que ele mude seu comportamento. É bem verdade que isso caracteriza atos transgressivos do feminino se tomamos como referência o modo tradicional que a mulher praticava diante das insensibilidades masculinas: esperar por mudança dele e ter paciência. Entretanto, as canções abaixo revelam que tais transgressões são limitadas, pois não há deslocamentos posicionais de ambos os agentes de *gender*.

Em *Fazendo amor com o travesseiro*, o casal representado mantém as mesmas posições-sujeito clássicas: ela, em casa, desesperada porque ele não chega (L.1) e ele, na rua, certamente em mesa de bar, bebendo (L.4). Pela leitura das L.1-6, fica evidente que a revolta da mulher é apenas pela “ausência” dele no momento em que seu coração está ardendo (L.2) pela sua presença na cama. Ainda segundo fala do eu-feminino, depreende-se que aquela situação parece ser recorrente e o melhor que ela precisa fazer é esquecê-lo (L.3).

Quando ele chega, já depois de meia noite, vem com cheiro de bebida – excesso viril – dizendo que quer “amá-la” (L.5). A reação seguinte dela, chamando-o de fingido (L.5), é bastante coerente com a própria semântica forjada do verbo “amar” citado por ele. De acordo com Bauman (2004), certas expressões terminológicas são bastante caracterizadoras da artificialidade dos sentimentos afetivos na modernidade. O sociólogo cita que o próprio termo “amar” passou a ser usado em sentido ambíguo, possivelmente significando “fazer sexo”, com/por amor. Daí é perceptível uma máscara forjada do masculino – atitude com que ele está acostumado: até “altas horas” em um bar, certamente ele pensa em “ludibriá-la”, quando chegar em casa, com alguma “desculpa esfarrapada” – expressão vocabular que o feminino já tem em seu inconsciente, devido as clássicas atitudes masculinas nesse sentido.

Entretanto, ela demonstra controle da situação quando declara sua vingança, primeiramente pelo verbal: “aí dou um grito, digo cara de fingido” (L.5) e, em seguida, pela

prática: “se quiser, vá dormir no sofá” (L.6). O eu-masculino, por sua vez, procura reverter o “jogo”, conforme L.7-10, reportando a palavras de afeto e de carinho como “meu bem”, além de um tom mais ameno e defensivo. Ele clama pela abertura da porta (L.7); reconhece os excessos de ter bebido além do que devia, passando da hora de esperá-la (L.8); procura remediar a situação, afirmando que estava bebendo com um grande amigo seu (L.9), entretanto não assume qualquer compromisso de não voltar a fazer isso, certamente por confiar que aquela forma de “arrependimento” fosse suficiente para convencê-la a mais um perdão.

Quando o turno de fala retorna para a mulher, ela mantém uma resistência até certo ponto “branda”, muito próxima de um “jogo” de influências. Isto pode ser verificado na forma de expressão: “Se você quer me amar [eu quero], se você me espera [espero]” (L.11). Ela, claramente, se aproveita da situação de “humilhação”, que é forjada por ele, para vê-lo em suas mãos. A fala masculina da L.13 é representativa de que em outras situações similares, ela até tenta resisti-lo, mas, no fim, tudo se “ajeita”. A fala final dela, entretanto, não sugere irreduzibilidade de sua parte, mas, sim, a permanência do jogo performático de poderes.

A descrição, portanto, de [46], não consegue deslocamentos de posições de *gender* porque ambos os sujeitos mantêm seus perfis. Da parte dela, que poderia ter desenvolvido sua revolta e partir para decisões mais drásticas, houve apenas uma “competição” de desejos. Inicialmente, ela estava carente, com o coração “em chamas” e ele, ausente, bebendo até meia noite. Assim, com o intuito fazê-lo passar pela mesma “tortura” que ele a proporcionou, ela investe naquela resistência. Da parte dele, também não houve inovação. O repertório do “arrependimento” apenas serviu de alibi para que ele conseguisse mais facilmente reconquistar o momento perdido, já que, pela ignorância, só iria acirrar a situação. O que aconteceu, enfim, foi um simples “jogo de charmes”. O eu-feminino percebeu que em situações assim cada um joga com as armas que possui. Vence o mais esperto. O masculino, por sua vez, não se inibe, diante daquelas provocações, porque seu *status* de masculinidade também é alimentado pelo que se chama de “fama de conquistador”, de “guerreiro”, principalmente quando se trata de mulher e de sexo.

Na situação descrita em [47], o diálogo mantido entre o casal revela uma mulher questionadora das atitudes masculinas de aprisionador e de silenciador para com ela. Já o masculino responde em tom incisivo, reforçando sua posição-sujeito no imaginário sociocultural. Das L.1-11, o eu-textual feminino se dirige a seu parceiro com voz de condição: “Se você quiser vai ser assim, me ame, mas me deixe livre” (L.1-3). A mulher faz

uso de um discurso argumentativo favorável a atitudes que foram “castradas” pelo masculino na relação. Ela condiciona a continuidade do relacionamento ao resgate do que foi perdido: liberdade de ação e de expressão (L.3;7;8). Ela sente na pele os excessos que a virilidade masculina tradicionalmente impõe ao feminino. A marca principal disso é o ciúme, pois age castrando toda e qualquer expressão do feminino.

O “amor”, apossado desse sentimento, demonstra-se individualista porque vive à custa da prisão do outro. O eu-textual feminino reage à altura do discurso feminista, mas, fatalmente, esbarra na fortaleza masculina. Ele, ao ouvir aquelas determinações, poderia até ter feito uso do “bom masculino” para “vender” uma imagem de reconhecimento e de revisão de práticas. Entretanto, sua altivez, diante do fato, desestabilizou a inquisição feminina. No momento em que toma o turno de fala, o reforço do *status quo* viril vem à tona com os seus principais predicativos. O “politicamente correto” virou-se contra o próprio feminino.

Ao afirmar que também não precisa de um amor assim, no sentido de questionador e condicionador de sua forma de agir no relacionamento, o feminino se vê numa situação em que necessita ser maior que seu próprio discurso para enfrentar satisfatoriamente a irreduzibilidade masculina. Nas L.13-14, a reportagem a dois qualificativos da educação básica viril: “bicho solto”, “furação” e “gavião”, todos seguidos da estrutura verbal de identificação *eu sou*, sustenta o primado da masculinidade como resposta em potencial para os reclames femininos. As expressões adjetivais: “bicho solto”, que dialoga com uma outra da própria “literatura de forró”, “eu sou do mundo”; “furação e gavião”, que traduzem, via denotação metafórica, homem conquistador, valente, altivo e vencedor em suas tramas com mulheres, atuam como contra-argumentação aos reclames de sua parceira. São “clichês-viris” que colocam a mulher numa situação decisiva extrema: ou se submete à condição exposta pelo parceiro, reconhecendo seu lugar de submissão, ou mantém a tônica de seu discurso, abandonando o relacionamento.

A seqüência das falas masculinas, (L.15-25), dão margem para uma certa desistência da empreitada feminina. Nas L.15-16, a afirmação do homem de que disse para ela que ele era assim, e que não era de ninguém, nem mesmo dela, porque não ainda não nasceu mulher para amarrá-lo são determinante para cancelar qualquer possibilidade de negociação. Na L.18, o registro de que nenhuma mulher o deixa “igual a um bobo apaixonado” constitui um sinal de que sua masculinidade não admite outras performances, como a de um *new viril* apenas para “agradar” os inventários de desejos femininos.

Nas L.22-23, numa espécie de “bala trocada”, ele responde o pedido dela por liberdade, usando as mesmas palavras de condição: “se você quiser o meu amor, me ame, mas me deixe livre”. Ao que parece, o relacionamento a dois não se sustenta com determinada liberdade para ambos, a idéia de controle e de vigilância é indiretamente defendida pelo jugo masculino. A prova de que a mulher em questão parece não suportar os efeitos de sua investida contra o masculino vem na fala das L.23-25, em que é registrado o ultimato do homem: “se você quiser o mau amor, fique, mas não chore, por favor”. O masculino em momento algum demonstra sentir uma iminente perda, pelo contrário, eleva seu *stand* de masculinidade viril, enquanto que as lágrimas da mulher sinalizam o ônus da transgressão e do enfrentamento.

É bastante notável, portanto, a base sólida em que se assenta a masculinidade sempre que recebe qualquer ataque e/ou ameaças femininas, ou seja, a educação que construiu o ser-homem, por ter sido pautada numa lógica de coragem e de determinação, através da “ditadura do vencer” (CALDAS, 1997), resultou num sujeito mais bem preparado emocionalmente em inúmeras situações de enfrentamentos. Daí que ele possui mais força ideológica que a mulher para sair ileso de momentos como o descrito em [47]. Já a mulher tradicional, recebeu educação para a passividade e para a submissão às determinações masculinas. Isso resultou num sujeito despreparado, até certo ponto, para enfrentamentos diretos com o homem. É evidente que o feminismo tem buscado reverter esse panorama assimétrico em favor de novos parâmetros de lutas femininas frente aos excessos da virilidade patriarcal. Entretanto, há contextos socioculturais, de base classicamente viris, que tardam a internalizar, ou mesmo legitimar, discursos transgressivos.

Nessa perspectiva, em que o feminino não dispõe de muita liberdade de escolha quando a situação lhe é desfavorável, a tendência mais recorrente é a da acomodação, ou mesmo do “assujeitamento” (SILVA, 2004), como forma, em princípio, urgente, de resolver os problemas causados pelo enfrentamento ao masculino. Em “Marido exemplar”, novamente, vozes masculinas e femininas conflituam entre si, devido às “aventuras” do marido. A mulher até ensaia uma tomada concreta de decisão, mas prefere externar sua revolta apenas pelo verbal, voltando atrás, em sua fala final.

Nas L.1-2, o eu-textual masculino se assume um bom rapaz, um bom e comportado marido. O que seria um autoconvencimento “descarado” é confirmado pela própria voz feminina mais adiante. Ao escutar os predicativos assinalados pelo marido, a esposa parte para o ataque verbal e o insulta com os adjetivos que, segundo ela, de fato, o identificam:



“cara de pau” (L.3) e “descarado” (L.4). Na seqüência, a reação masculina vem no sentido de restabelecer a ordem do lar, por força do discurso masculinizante, ao dizer que: “isso não é jeito de falar” (L.5-6). O paradoxo dessa atitude vem à tona: onde o masculino procura tanto argumento para ameaçar a esposa pelo jeito que ela fala, se ele é quem mais está errado, pela forma falsa de que age? A verdade é que a força coercitiva dos discursos posicionais de *gender* (homem-ativo/mulher-passiva) ainda se mantém restaurada nos imaginários dos sujeitos de hoje.

Das L.7-12, o eu-feminino é incisivo no ataque ao marido contra a sua falsidade “maquiada” em seu discurso. Em certos momentos de seu desabafo, fica perceptível o comportamento híbrido dela, com o comumente verificado nos homens: “eu falo como quiser, gritando, quebrando as coisas, é meu jeito de falar” (L.7-8;12). De passiva a ativa, de silenciada a agente do discurso, a mulher busca reagir á altura e semelhança do inventário feminista, entretanto, como ela mesma ressalva: “é meu jeito de falar” (L.12), ou seja, não se trata de uma ofensiva declarada à postura negligente do masculino, antes apenas uma demonstração de “raiva emocional” em decorrência de um momento de revolta.

Silva (2006), em estudo acerca da condição de mulheres representadas em ficções contemporâneas, afirma que muitas delas têm apelado para o que se chama de “poética da agressão”, com o intuito de enfrentar o masculino, seja a partir de discurso pornográfico ou falas mesmo de agressão. Entretanto, ele conclui afirmando que “esta agressividade não confere a estas mulheres representadas a condição de *autônomas* ou de *libertas* de certas amarras instauradas pela *Ordem do Falo* (P.29)”.

No caso da mulher da composição em estudo, ela certamente pesou as conseqüências de sua atitude, se fosse levada a proporções maiores. Desse modo, mesmo ciente de que estava certa em seu desabafo, resolve ceder e relativizar a “queixa”. O marido, certamente, por conhecer este temperamento dela, reage na seqüência com o mesmo repertório de quem sabe do erro, mas tem que reconquistar o “agrado” da mulher para evitar maiores problemas, “na cama”, por exemplo. Daí, de imediato, surge uma “versão” ou um perfil mais brando de sua masculinidade. Evidentemente, que isto constitui uma estratégia de “polimento” com o claro intuito de recentralizar os fatos. O registro de palavras afetivas do tipo “meu amor, eu sou o mesmo” (L.13), embora paradoxal com o que a mulher sabe dele (L.14), soa como “tranqüilizante” para ela.

Das L.15-17, a fala feminina evidencia o paradoxo maior que não se pode esperar de uma mulher pós-feminista: “Você é mentiroso, é muito cretino e safado, mais [sic] gosto tanto

de você”. Ela mesma é quem legitima o a masculinidade perversa de seu marido. Isso confirma que, embora o discurso feminista, que apregoa rupturas do falocentrismo por parte das mulheres, gradativamente esteja adentrando uma escala global, há ainda sociedades e sujeitos que se mantêm “felizes” com as experiências tradicionais de *gender*. O feminino da composição em estudo ratifica o antigo modelo de ser homem. O tratamento final, reservado ao marido, mesmo depois do conflito: “o quê, amor?” (L.19), seguido da afirmação dele dizendo que se acha um “homem bem casado” (L.20), ilustra a vivacidade do falocentrismo entre os casais modernos. O “bem casado” aqui traduz a idéia assimétrica das relações de *gender* porque mantém as clássicas posições dos sujeitos. O homem, com sua masculinidade liberta e ativa e a mulher, com sua feminilidade acolhedora e pacificadora de conflitos. Tem-se, assim, para o sujeito masculino de *Marido exemplar*, o equilíbrio da relação.

O relacionamento esboçado em *Dois amores, duas paixões* revela um eu-feminino revoltado com a situação de “bola dividida”. Em conversa com seu amado (L.1-2), ela lhe fala de sua insatisfação por ter que dividi-lo com outra. O ultimato, da parte dela, parece ser definitivo. A exigência de uma tomada de decisão dele e que ela precisa de uma resposta naquele momento: “ou ela, ou eu” (L.2-4) leva o masculino a revelar como funciona seu pensamento quando entra num caso de “triângulo amoroso”. Ele admite não poder tomar a decisão exigida (L.5) porque seu coração já “se acostumou” com aquela situação (L.6-7). Isso demonstra que, há tempos, as duas mulheres em questão alimentam este lado excessivo da masculinidade: administrar dois ou mais relacionamentos e ainda argumentar que faz isso por amor, além de assumir o medo de pedê-las (L.8-9).

Na seqüência de falas, a voz feminina mantém a posição de ameaça, através do imperativo de escolha de uma das duas, sob a pena de ele acabar sozinho (L.14). É importante salientar que ela não demonstra ter a mesma imperatividade em sair de vez do relacionamento. Antes, é mais cômodo entrar no “jogo” de quem é mais influente: ela ou a outra, “nessa história de harém” (L.17). A afirmação dita a ele, que se quiser amá-la, tem que ser fora da relação triangular ilustra o fato de que ela mesma parece não ter forças para pôr um fim naquilo tudo. Ela chega até a ponto de ouvir dele um pedido de perdão (L.21), porque tudo aquilo é “loucura” que “somente o coração pode explicar” e que sem a outra também não consegue viver (L.22).

A sua resposta é de que o ama mesmo assim, mas que “a três não rola”. Se pensarmos que esta situação vem sendo alimentada por ela há um tempo suficiente para ele se acostumar, e que ela mantém um sentimento por ele, mesmo dividindo ela com outra, então podemos

afirmar o quanto a dependência sentimental dela ainda a posiciona no *locus* clássico da mulher tradicional. Para o masculino, a situação está sob controle. Forja de um lado e de outro que ama cada uma e, assim consegue protelar a decisão de assumir apenas uma. Sua virilidade está em alta porque vive uma situação de disputa entre mulheres que declaram amá-lo mais que a outra.

Nesse sentido, sua virilidade é duplamente alimentada e ratificada pelas duas mulheres que metaforizam a imagem do harém. A dependência bio-psíquica de cada pelo mesmo homem descaracteriza as orientações feministas para a mulher moderna. Elas representam uma estrutura de relacionamento muito antiga, principalmente em sociedades de base falocêntrica, como a nordestina: o “triângulo amoroso”, em que mulheres lutam entre si pelo amor de um mesmo homem. Elas até questionam o masculino por aquela situação, mas não conseguem construir forças para saírem sozinhas do constrangimento. Daí apelarem primeiramente para o próprio homem resolver a questão.

Por fim, o relato de *Faltou o leite Ninho*, traz a *via-crucis* de uma mulher que vive as conseqüências onerosas de quem se deu “de bandeja” para o masculino e foi enganada. Mais uma prova de que toda a falácia dos homens sobre amor, atenção e elogios diversos são discursos prontos para surtirem os efeitos imediatos que as mulheres querem ouvir. No início dos relacionamentos, tudo é declaração, no fim, só resta as reações nada positivas de quem se envolveu mais. O eu-feminino demonstra-se incisivo com seu “ex”, mas só depois que ele “brincou” com seu sentimento”. Como que no divã de si mesma, ela lamenta “o tanto que foi feito, por nada”.

Das L.1-4, a voz feminina dirige-se a ele de forma desesperada, relatando os momentos difíceis por que passa ela e o filho do casal. Suas palavras de ataque à instituição de sua masculinidade são verificadas na L.3, quando ela diz que ele só “foi homem na hora da cama”. Certamente, sua revolta se deve ao fato de que mesmo tendo abandonado o lar, a sociedade tende a valorizar homens assim. Depois do fim do relacionamento, ela consegue perceber duas “capas” de um mesmo masculino: a primeira que prova ser homem na relação afetiva e sexual e a segunda que está ligada a questão de assumir os compromissos de uma família. Por ter cumprido a contento (a fala dela e o filho testemunham isso) o aspecto sexual, ele sai ileso da situação. O resto sobra para mulher recorrer.

Das L.5-8, a voz feminina narra o início, em que “tudo eram flores”. Entretanto, o agente masculino já tratava de aprisionar seu “novo amor”. Ela afirma que era uma menina linda, e isto logo provocou nele aproximação e sedução. As ações narradas na seqüência

ilustram a cadeia gradativa de intenções masculinas: ela foi se apaixonando e ele a iludindo. Ela mesma assume a auto-entrega, mesmo percebendo suas reais intenções. De repente, o sentimento de esperança – comum no imaginário feminino – a impulsionasse a seguir adiante.

A virilidade masculina, de fato, é perseverante e tática. Luta pela posse corporal da “amada” e demarca território com a produção de um filho – sua miniatura viril e prova de sua vitória. A fala “aí deu no que deu” revela o total descontrole que o feminino tinha no processo de sedução masculina – uma envolvente prática cheia de promessas, elogios e sentimentos forjados.

A prova de que ele cumprira seu papel de homem vem na fala da L.10: ele “correu”, quando a situação começou a exigir dele o compromisso de um pai de família. Ela, por sua vez, se contenta agora com uma situação contrária a de antes: “fiquei de pneuzinho” (L.11); “aumentei uns quilinhos” (L.12) e ele a abandonou e não quis mais saber dela (L.13-14).

Na L.16, ela ressalta que, em vez de ele cumprir seu dever de pai, comprando o leite do filho, está cumprindo outras funções de caráter pessoal, mais ligadas a sua masculinidade: “e você reparigando com as outras por aí”. O registro de “nosso filhinho”, na L.15, sugere uma certa vontade da parte dela que ele volte para junto da família. A mulher demonstra com fortes evidências que está fragilizada diante do abandono masculino e ainda dependente sentimentalmente do “amor” do outro. Torna-se difícil para ela uma reversão daquela situação porque o masculino construiu bem seu sistema de aprisionamento. Resta, praticamente a ela, o apelo pela sensibilização dele e a compreensão de sua parte. Além disso, dificilmente ela, sozinha, como está, encontrará estrutura sentimental suficiente para reagir sem a presença daquele sujeito. Se no início, quando ela possuía mais recursos, ela se deixou ludibriar, agora é que o circuito apresenta-se ainda mais fechado.

## **5.2. Amarrando questões**

Considerando as modalidades comportamentais, especificamente do feminino, em evidência nas canções analisadas, verificamos ser possível falar também em “perfis de feminilidade”, numa alusão recíproca às performances de masculinidades, presentes nos trilhamentos do masculino projetados na ficção do forró. Entretanto, estes perfis de mulheres (passiva/submissa; questionadora) demonstram ainda não possuírem forças suficientes para provocar a derrocada do masculino viril.

A virilidade ainda consegue ser parâmetro balizador de identificação das relações de *gender* das sociedades modernas. Ela tem servido para posicionar os sujeitos, masculino e feminino, no mesmo *status* da tradição. Nos quatro tópicos, que conduziram a análise deste capítulo, mesmo reunindo perfis de feminilidade, mantiveram um fio condutor: postura viril e provedor sexual como condições ainda vigentes do que, majoritariamente, a “sociedade feminina” e geral ainda esperam de um homem nos dias de hoje, conforme Cuschnir e Mardegan Júnior (2001). De acordo com estes estudiosos, o homem pode até assumir máscaras de sensibilidade, em determinados contextos e interesses, entretanto, a “máscara fria da masculinidade” não deve ser perdida de vista, pois referencia um *status quo* de ser-homem que as relações sociais ainda valorizam no seu comportamento.

No primeiro tópico analítico, “virilidade como condição de legitimação masculina”, as letras das composições analisadas demonstraram que o perfil clássico da masculinidade que resiste positivamente, segundo os sujeitos textuais femininos, é o da virilidade, expressa, principalmente, pelos provimentos sexuais do homem. Seu potencial é medido pela forma como coloca a mulher “em suas mãos”, construindo nela fortes laços de dependência afetiva e sexual. A fala seguinte do sujeito da composição *Tacar a mão* ilustra bem os desejos femininos pelo velho “homem de verdade”: “Olha, esse papo de carinho comigo não rola não / homem tem que ser safado / me domar com a sua mão (L.1-3/[29])”. Mantendo esta mesma lógica, as outras composições sustentam a idéia do “homem fatal”.

O tópico seguinte “desejo feminino – exclusividade de um só homem” ratifica a “posição-sujeito” da mulher que, tradicionalmente, se entrega para apenas um “eleito” pelo seu “infalível” coração<sup>44</sup>. As mulheres que assim se comportam, em discurso e prática, rejeitam (in)conscientemente o parâmetro feminista de independência, principalmente, sentimental do jugo masculino. Nesse sentido, esta postura de auto-entrega, como sinal de obediência aos desejos do coração, tende a trazer conseqüências negativas para a mulher, pois torna-a dependente do sentimento masculino mais rápido que ele próprio. Badinter (2005) afirma que muitas mulheres não conseguem acompanhar a vanguarda do pensamento feminista devido à forte dependência afetivo-sexual que elas mesmas construíram e alimentaram no seu íntimo.

---

<sup>44</sup> A idéia que pretendemos estabelecer com a expressão “coração infalível” é a de que o feminino parece reservar muita confiança no sujeito masculino, escolhido para relacionar-se, tendo em vista a forma de entrega total de sua “vida” a ele. Isso pode ser verificado, via texto, a partir de marcas lingüísticas adverbiais, como “só”, “apenas”, “somente”.

A fala feminina seguinte da composição *Eterno amor* é bastante ilustrativa dessa idéia de exclusividade que a mulher comumente atribui ao seu amado: “Tu és o rei da minha vida / é você quem eu quero pra ficar junto a mim / você é meu eterno amor (L.7-9/[30])”. Daí que, como se doaram completamente para “seus homens”, dificilmente elas têm estrutura capaz de manter-se autônomas em seus sentimentos, quando do fim do relacionamento. A luta pelo restabelecimento da situação é tão intensa quanto o investimento inicial. Configura-se como uma espécie de “buscar, a todo custo, sua ‘vida’ de volta, que se encontra metaforizada naquele homem”. Os atributos de “rei” e de “eterno amor” – tributados ao masculino – são determinantes para manterem os efeitos da masculinidade clássica em total vigência, além de sugerirem que, mulheres, como as destas composições, continuam no mesmo rumo ideológico que as feministas tanto repreenderam.

No terceiro tópico, “A espera feminina como garantia de retorno masculino”, revelou um perfil clássico da feminilidade: o sentimento de “espera” por estar, algum dia, nas mãos de seu “amante”, ou mesmo por acreditar que seu amado retornará em breve. De acordo com estudos de Silva (2004), o ensinamento da “espera” para o feminino surge como um “bom conselho” para que este sujeito controle suas emoções e suas angústias sempre que estiverem distantes da “proteção” masculina. A idéia de esperança, portanto, possui efeito contínuo-progressivo para os sonhos femininos ao lado de um único homem que a fará feliz. A força desse discurso no imaginário das mulheres ainda é recorrente nos tempos modernos.

Na fala do eu-feminino de *A encruzilhada*, fica evidente que a idéia da “espera” constitui um tesouro bem guardado em seu coração; uma “utopia de saída” (SILVA, 2003) pela ausência masculina: “Ajuda meu coração, me tira dessa solidão/[...]/ Me diga que um dia, nós dois vamos ser muito mais que amantes /[...]/ a vontade é te agarrar / te dar um beijo, mas o meu desejo / sabe esperar. (L.1-3;5-7/[’44])”. Nessa perspectiva de “encruzilhada” que o eu-feminino vive somente a utopia da espera é capaz de manter sua integridade sentimental e evitar “loucuras” emotivas. Quando ela registra que seu desejo “sabe esperar”, vemos claramente o quanto de disciplinamento o paradigma da esperança promove no comportamento (in)consciente da mulher. As demais composições demonstraram também que a espera feminina não se limita apenas ao campo afetivo, mas, de igual ou superior modo, ao campo sexual.

Nesse sentido, a espera, “na cama” e com todas as liturgias do momento, pela presença do “seu” homem constitui o ápice da dependência feminina da total participação do masculino em sua vida. “esperar” caracteriza, portanto, uma condição, quase que extrema, de amar por

parte da mulher. Isso porque do contrário, ou seja, do outro lado da extremidade, encontram-se sentimentos profundos de “decepção amorosa”, “tristeza eterna”, “loucura”, “morte simbólica” do sujeito. Certamente deve-se ao fato de mulheres que desistem de esperar um por homem que Showalter (1993) afirma que a mulher moderna e independente é também a mulher nervosa e angustiada. O sentimento de esperança parece ser ainda uma espécie de “porto seguro” para muitas mulheres da modernidade.

Por fim, o último tópico, “Feminino questionador, mas dentro da Ordem”, revelou performances de mulheres, de um certo modo, cansadas dos excessos viris do masculino, fazendo do discurso verbal uma “poética da agressão”. Embora esta atitude estivesse mais em consonância com as pretensões feministas, não se pode falar em progressão, ou mesmo deslocamentos da “posição-sujeito” do feminino, simbolicamente representado, porque não houve demonstração de forças ideológica e prática para sair da presença do jugo feminino. Isto foi verificado a partir do momento em que a mulher se levantava contra o masculino, ao mesmo tempo em que registrava palavras de recuo e de fragilidade.

O masculino, por sua vez, se comportava de diferentes modos com o mesmo objetivo de rendê-la. Em certos momentos, ao ouvir as agressões verbais contra si, de imediato fazia uso de uma “capa” sensível e compreensiva com o intuito de reverter a situação para seu pleno favor. Passava, assim, a idéia de “arrependimento” pelos seus excessos de modo a “vender” a imagem de um homem reconciliado tanto com a sua masculinidade, quanto com a feminilidade dela. Em outras vezes, ele preferia aproveitar o ensejo de questionamentos para afirmar, em “alto e bom som”, que ele é assim mesmo, ou seja, que “é do mundo” e que ainda nasceu mulher para lhe domar, nem para deixar-lhe como um bobo apaixonado”, conforme fala masculina em *se quisser é assim*.

Desse modo, fica perceptível, que o masculino de mostra mais superior, emocionalmente, em relação ao feminino. Mesmo quando usa máscaras sensíveis, diante da mulher revoltada, o faz de forma tática, cuja estratégia consiste em ludibriá-la e fazer crer que ele mudou. Em *Marido exemplar*, a fala seguinte da mulher, carregada de revoltas, é amenizada na seqüência, basicamente pela ação de duas forças: a primeira constitui a própria dependência afetivo-sexual dela pelo marido e, a segunda, as mostras de mudança que fala para ela como resolução daquela problemática: “Você é muito mentiroso, é muito cretino e safado, mais (sic) gosto tanto de você (L..15-17/[48])”.

As outras composições ilustrativas do último tópico referenciam resistências femininas ao masculino, mas sem qualquer demonstração de incisividade. Não passam de simples

questionamentos que sempre foram comuns em mulheres tradicionais. A questão é que isso se tornou público e incitado através das intervenções feministas. As próprias ficções literárias brasileiras, a exemplo de *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, trazem inúmeras narrativas de mulher enfrentando o homem, mas obtendo conseqüências negativas e vazias para si mesmo. Inclusive, mesmo nas produções contemporâneas de escritoras vivas, esta estrutura tende a se repetir. Citamos, por exemplo, *As doze cores do vermelho* (1988), de Helena Parente Cunha, em que o sujeito feminino, casado e com filhas, reflete sua condição sempre passiva no casamento, mas nada mais faz além disso. Na educação das próprias filhas, ela procurar repetir os parâmetros primeiros de iniciação feminina nos imaginários de esposa e de maternidade. O fim da personagem, no romance, é ambíguo – característica bastante “convencional” para mulheres que almejam novas bases de identificação fora do jugo masculino.

No caso das representações femininas que também reagiram, com questionamentos e imposições, à postura masculina, elas também perceberam que, fora da Ordem masculinizante, a vida é precária e ambígua porque os ensinamentos primeiros de iniciação feminina – construídos e transmitidos pela Família, pela Igreja, pelo Estado – não ofereceram outras possibilidades de “fuga”, ou de adaptação” para que mulheres infelizes migrassem sem maiores problemas psíquico-culturais. O problema é que os paradigmas do ser-mulher “saíram” da tradição para adentrar a modernidade com força de vigência universal. As lutas e intervenções feministas surgiram como constituintes de uma utopia tão esperada por mulheres insatisfeitas de viverem sob condições de subordinação, entretanto, o raio de projeção dos ideais de independência da mulher ainda não alcançaram lugares de estrutura sociocultural de bases fortemente viris. Logo, para um grande número de mulheres, estes atos transgressivos são bastante onerosos para sua consciência, daí não se sentirem preparadas para tal empreitada, preferindo, assim, o “assujeitamento” como forma de “anestesiá-las” os conflitos de *gender*.

Diante disso, afirmamos, com segurança, que o espaço sociocultural nordestino parece ter muito a nos dizer a respeito da lógica de inversão/troca/permuta de papéis de *gender* no seio de sua sociedade – construída e sacralizada a partir de bases duais e horizontes viris, com plena ratificação dessa estrutura pela arte. Nesse sentido, é pertinente questionar a recepção de discursos simbióticos/híbridos, evidenciados em sujeitos masculinos e femininos quando de suas representações em expressões artísticas nordestinas, especificamente, a música de gênero *farró*.



Isto é, conforme visto no capítulo anterior, tem sido crescente a representação paralela de uma masculinidade flexível, no tocante a sua condição viril e nas análises deste, a expressão de uma feminilidade “transgressora” de seus papéis clássicos, tudo isso transitando num espaço tão fechado para o “novo” – conforme Albuquerque Júnior (2001; 2003) – como é a Região Nordeste. Uma justificativa concreta que sustenta a idéia dessa “mobilidade aparente”, verificada neste espaço, aponta para as trocas interculturais que a lógica de “aldeia comum” promove para o “fazer cultura” na modernidade.

Desse modo, as sociedades estão em trânsito, conforme Anjos (2005), e o espaço da arte, neste contexto, também tende a acompanhar esse processo hibridizatório. Daí que, considerando os caminhos já trilhados, pelo *forró*, no eixo Sul-Sudeste – o que resultou no *new forro* – é possível aceitar a idéia de que o Nordeste, simbolicamente representado, ao sofrer exportação ideológica para outros contextos, quando re-importado, traz consigo novos códigos culturais de comportamentos presentes em outros espaços por onde passou. Isso significa dizer que, nas letras de *forró*, a evidência de masculino em crise, ou mesmo de feminino questionador acontece de “fora para dentro”, o que caracteriza apenas aparência. Isto é, os discursos que sustentam a idéia de um “novo homem”, ou de um feminino ativo, possuem maior procedência nas grandes metrópoles industriais, cuja classe média sente-se mais vulnerável para construir e “comprar” as imagens de masculinidades e feminilidades heterogêneas.

Como o *forró* tem trilhado por esses contextos, então tende a uma absorção desses códigos comportamentais. Logo, a circulação desses ideários relativizadores de ser-homem e de ser-mulher não configuram, em princípio, necessidades concretas dos sujeitos masculinos e femininos do Nordeste. Lembremos também que o *forró*, por seu gênero musical de massa, é construído de “cima para baixo”, conforme Caldas (2000), logo atende a outros interesses, mercantis, por exemplo, em sua representação.

Mesmo assim, ficou evidente que os sujeitos masculinos e femininos, recriados a partir da mente de composição masculina, apresentaram-se *tipificados* a partir de imagens clássicas das relações de *gender*. Importante ressaltar também que, nas duas composições que foram compostas por mulheres, *homem perfeito* e *Sempre te esperei*, a representação da mulher também foi tipificada com o ideário tradicional. Nessa medida, consideramos que o esboço de mulheres com feminilidade transgressiva exemplificam apenas “modismos” no sentido de se tornarem mais ativas no “jogo” de conquistas e reconquistas, do qual o homem sempre esteve a frente. Tal atitude, portanto, não desfavorece, ou mesmo minimiza, o lugar

clássico da masculinidade primeira. Há até mais reforço de sua virilidade porque a mulher demonstra saber os limites de sua transgressão.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### O “novo homem” e suas velhas liturgias da masculinidade primeira

A questão-problema dessa pesquisa está situada numa discussão cultural mais ampla: a dos efeitos de produção/fabricação de novas identidades oriundos do processo de “convergência de culturas”, conhecido por globalização. Mais precisamente, chamamos a atenção para o pensamento de Woodward (2000) quando afirma que o processo globalizante pode produzir diferentes resultados em torno dessas identidades, ou seja, segundo o estudioso, mesmo nos tempos em que impera uma “globalização pós-estrutural”, há ainda muitos espaços conservadores das condutas clássicas e, por conseqüência, fortemente resistentes a políticas de uma nova cidadania cultural em que se legitimem práticas antes marginalizadas pelo senso tradicional.

Nesse sentido, inserindo a questão das relações de *gender*, nesse campo de confluências dialógicas entre tradição e modernidade”, percebemos, em princípio, fortes reservas de resistência por parte de determinadas sociedades de bases viris, como a nordestina. Foi então que, pensando nas idéias pós-estruturais de “derrocada do patriarcalismo”, bem como da variante primeira da masculinidade homogênea, em contexto de Nordeste, construímos a seguinte problemática para posterior apreciação na representação artístico-simbólica do *forró*: o masculino vive uma crise de sua identidade tradicional nos dias contemporâneos, a ponto de estar adentrando um processo de nulidade ou mesmo de interpretação subalterna em relação ao modelo para o qual foi construído e inserido nele, via regimes de educação mimético-performativa, por aparelhos ideológicos de poder?

Daí que uma das hipóteses foi, de fato, afirmada pela análise das letras da “literatura de forró”, selecionadas para amostragem, qual seja: mesmo diante de uma crise que parece ser necessária, há a manutenção de bases sólidas da cultura/relação falocêntrica, principalmente em determinados contextos geograficamente marcados com a masculinidade hegemônica e consolidados com ideologias que se encontram calcificadas no imaginário das relações de *gender*.

Ou seja, conforme afirma Woodward (2000) todo o processo de mudanças e de revisão de práticas está relativo, ou condicionado às condições de produção de identidades e de recepção de outras de cada ambiente. Nesse sentido, os inúmeros termos criados/forjados, nesse momento contemporâneo, em nome da globalização, tais como: “politicamente

correto”, “celebração da diferença”, “pluralidade”, “multiculturalismo”, entre outros similares, quando direcionados para determinados estratos sociais resistentes a mudanças, são recebidos apenas como “slogans culturais” sem validade empírica necessária onde estão sendo propagados. Fato que delinea, claramente, a distância entre a “comunidade imaginada” e a, de fato, experienciada concretamente.

A complexidade da vida moderna exige que assumamos diferentes identidades, mas essas diferentes identidades podem estar em conflito. Podemos viver, em nossas vidas pessoais, tensões entre nossas diferentes identidades quando aquilo que é exigido por uma identidade interfere com as exigências de uma outra. (WOODWARD, 2000, p. 32).

Assim, no momento em que acontecem estes conflitos identitários com sujeitos fortemente marcados, empírico-simbolicamente, com parâmetros conservadores, a tendência é, além de “guardar” e de “proteger” sua identidade primeira, chegar até a ponto de forjar uma simulação de “máscaras sociais” com o claro intuito de “vender” a imagem politicamente legitimada socialmente.

### **As relações de *gender* na “sociopoética” do forró: simples acomodação de discursos**

Aplicando esta estrutura de pensamento nas transações de *gender*, simbolicamente esboçadas na ficção de forró, temos que os perfis de masculinidades, principalmente aqueles que mantiveram certa distância do padrão classicamente educado para o homem, caracterizam apenas como simples táticas de acomodação de discursos para demonstrar ao feminino que é um sujeito melhorado em si mesmo, no tocante aos excessos de sua virilidade, exclusivamente com o intuito de que a exposição dessa imagem possa favorecê-lo no seu processo de conquista de mulheres, ou daquela mulher, em específico. A idéia é recorrer a diversas estratégias que contribuam para que ele consiga manter, diante dela e de outros homens, seu *status quo* de “conquistador fatal” – expressão já registrada na escrita de forró, pela própria voz feminina.

Cientes de que o contexto geral dos relacionamentos amorosos está em evidente fase de mudanças, graças, principalmente, às intervenções feministas, muitos homens têm percebido a emergência de novas exigências, por parte de certas mulheres, no sentido de preferirem “comprar” a performance de um “novo homem”, que lhes compreenda em seus anseios femininos por atenção e respeito, por exemplo, e as satisfaça sexualmente. Quando registramos a forma verbal “comprar”, estamos sugerindo a idéia mesma de “mercado de homens” (homem-produto), numa possível alusão à “mercado de bens simbólicos”, como

também de sujeitos, que a contemporaneidade tem construído nas relações sócio-humanas. Inclusive, a composição “*eu quero um homem pra mim*”, interpretada pela Banda Aviões do Forró, traz uma voz feminina iniciando seu relato com a seguinte frase: “Tá faltando homem no mercado pra se namorar / então vou procurar [...] (grifo nosso)”.

Então, esses homens falocratas se revestem desse novo sujeito, forjando assim discursos e práticas com o objetivo de “ganhar” o amor de sua pretendente, ou mesmo de manter o relacionamento estável. A grande questão é que a insensibilidade masculina continua existindo, sob outras roupagens. São máscaras masculinas, que agem como polimento de sua virilidade, conforme Cuschnir e Mardegan Jr. (2001), para tornar o homem mais parafrástico que parodístico da “textura masculina” pretendida pelo ideário feminista. Trata-se, como foi possível verificar, nas letras – cujo masculino assumia-se sensível – um “jogo” de interesses na relação com o feminino.

Esta mesma estratégia de “jogo” também pôde ser verificada nas composições em que o feminino protagonizava. Sua tática, ao assumir uma posição viril diante do homem, que a fazia sofrer, sempre trazia, como intenção, provocar a mudança dele, de modo que aquele enfrentamento não resultasse no abandono dele. Vimos que não havia, por parte da mulher, uma decisão enérgica, no sentido de preferir enfrentar a solidão e as angústias a ter que continuar naquela situação também depreciativa, mas, “pelo menos”, junto de “seu homem”.

Desse modo, posturas como estas que as mulheres ainda praticam em seus relacionamentos, muitas das vezes, porque não conseguem libertar-se do jugo masculino, dada a força coercitiva dos imaginários “de mulher”, “de mãe” e “de esposa” em que foram enredadas, sustentam, inevitavelmente, a idéia de que o feminino, hoje, ainda é negativo – conclusão a que chega Badinter (2005), por exemplo.

O masculino, por sua vez, parece ser o melhor beneficiado nos seus forjamentos. Na verdade, pelo que se nota, ao assumir múltiplas masculinidades, o homem estaria forjando uma estratégia de acomodação de discurso às querelas feministas, ou seja, de repente, permanecer viril causasse impedimento para que ele conquistasse determinada mulher, ou mesmo para que ele mantivesse o relacionamento ameaçado por ela. Do contrário, ele a perderia. Como uma das educações básicas do homem viril foi para o desafio de conquistar a mulher – fato que lhe rendeu inúmeros qualificativos viris nesse sentido, ele não sente o menor embaraço para auto-sensibilizar-se diante do feminino.

É importante ressaltar também que, na própria história literária das relações amorosas, é lugar-comum apreciarmos o masculino com comportamentos desvirilizantes, principalmente

quando se trata de declarar-se para a mulher amada, no intuito de possuí-la. A título de exemplo, podemos citar uma situação da própria literatura brasileira, bem como os referenciais da literatura trovadoresca para iluminar a discussão seguinte.

Nessa perspectiva, o poema “Caso do Vestido (1945)”, de Carlos Drummond Andrade esboça uma situação bastante similar com as relações de *gender* projetadas na “literatura de forró”. O texto descreve o inusitado pedido de um marido a sua esposa para que esta peça a amante daquele para “dormir” com seu esposo. Esta foi a exigência que tal amante fez àquele homem, ou seja, só transaria com ele, caso a sua esposa viesse pedi-la. O fato é que o marido estava tão interessado em conquistar aquela “bela moça” que de tudo prometeu para que ela aceitasse seu pedido. No poema, sua esposa narra para suas filhas como tudo de deu:

[...] Era uma dona de longe,  
 vosso pai enamorou-se.  
 E ficou tão transtornado,  
 Se perdeu tanto de nós,  
 Se afastou de toda vida  
 Se fechou, se devorou  
 Chorou no prato de carne,  
 Bebeu, brigou, me bateu,  
 Me deixou com vosso berço  
 Foi para a dona de longe,  
 Mas a dona não ligou.  
 Em vão o pai implorou.  
 Dava apólice, fazenda,  
 Dava carro, dava ouro,  
 Beberia seu sobejo,  
 Lamberia seu sapato,  
 Mas a dona nem ligou  
 Então vosso pai, irado,  
 Me pediu que lhe pedisse,  
 A essa dona tão perversa  
 Que tivesse paciência  
 E fosse dormir com ele [...].

Ocorre que a esposa, de tanto amá-lo, segundo reconhecimento dela mesma, atende aquele pedido, ele a abandona para viver aquele novo relacionamento. Ambos, o marido daquela e a “outra” fogem, passam a viverem juntos por muito tempo, até que ele também a abandona porque ela já se apresenta “pobre, desfeita, mofina”. No fim do relato, ele retorna para a esposa; ela, prontamente o recebe:

[...] Vosso pai aparecia.  
 Olhou pra mim, em silêncio,  
 [...] e disse apenas: Mulher,  
 põe mais um prato na mesa.  
 Eu fiz, ele se assentou,  
 Comeu, limpou o suor,

Era sempre o mesmo homem,  
 Comia meio de lado  
 E nem estava mais velho.  
 O barulho da comida  
 Na boca me acalentava,  
 Me dava uma grande paz,  
 Um sentimento esquisito  
 De que tudo foi um sonho [...]

A presente situação de *Caso do vestido* é ilustrativa do quanto o masculino é capaz de dizer e de fazer para ter, em suas mãos, o amor e o desejo de uma mulher. A virilidade parece ser “anestesiada”, tanto para ele, enquanto homem, quanto para o feminino que recebe todas aquelas promessas e doações. A fala “beberia seu sobejo / lamberia seu sapato” demonstra um perfil performático de masculinidade que, embora traduza “grau zero” de virilidade, não merece ser rotulado de “masculinidade em crise” porque tudo o que foi dito e feito pelo masculino fizeram parte dos meios utilizados para o grande fim: possuí-la. Além disso, a masculinidade que conduziu o relacionamento pós-conquista já não foi a mesma que estava presente nos momentos de declaração.

Pelo contrário, seu efeito masculinizante foi tão influente que provocou a entrega daquela que antes o resistia com certa incisividade, com falas do tipo: “Eu não amo teu marido / me falou ela se rindo / mas posso ficar com ele / se a senhora fizer gosto / só pra lhe satisfazer / não por mim, não quero homem (grifo nosso)”. Na conclusão do enredo que celebra a virilidade e a altivez masculina, percebeu-se que o “fim não justificou os meio”, uma atitude, portanto, bastante paradoxal, já que representa uma distância entre o que foi dito e o que foi feito com os resultados negativos que a “outra” recebeu por ter acreditado no inventário de falas e ações do masculino conquistador.

Esta mesma performance tática do masculino do poema drummondiano está presente no imaginário dos sujeitos das situações esboçadas no forró. Basta percebermos que os momentos em que eles assumem “a boa e light masculinidade” são justamente aqueles em que estão envolvidos num caso de iminente perda de seu objeto amado. É recorrente, vê-lo “reconciliado consigo mesmo” (NOLASCO, 1995) pelo fato de se sentirem cobrados pela mulher, por ter cometido excessos com bebidas, farras, traições, entre outros.

Ao tomarmos como exemplo a literatura trovadoresca, chamamos, inicialmente, atenção para as crescentes pesquisas a respeito das inter-relações entre os códigos texto-musicais que envolve a MPB e as cantigas trovadorescas, conforme discussão no primeiro capítulo. Inúmeros trabalhos, por exemplo, têm apontado Chico Buarque como um “moderno

trovador” (CALADO, 2000) dadas às intersecções entre códigos performáticos e textuais que ele recupera das representações trovadorescas.

Com o forró, acreditamos ser também possível transferir este *status* de “moderno trovador” para os compositores dessa “literatura”, considerando também as aproximações sintático-semânticas entre os textos de composição, principalmente os que veiculam um masculino sensibilizado, em plena declaração da necessidade do amor da amada, com as cantigas de amor, da fase trovadoresca.

Os pontos de contatos mais fundamentais para o diálogo “composição de forró-cantiga de amor” são perceptíveis pelo fato de que ambos os contextos possuem analogias temáticas: São escritos/compostos por homens que criam um *alter ego* masculino que se dirige, em tom romântico-servil, para seu objeto amado. Em sua fala, há declarações de entrega total ao seu amor e promessas de fazê-la feliz e nunca abandoná-la. O masculino assume, sem o menor constrangimento, a “capa” performática de uma “masculinidade vassala” diante de uma “feminilidade suserana”.

Nesse sentido, tanto o trovador, quanto o eu-textual de forró confessam dor, angústia e solidão de sua quase “elegíaca” experiência passional. O masculino, desses dois textos “lírico-amorosos”, descem, de fato, à mais baixa mansão de subserviência de seu “amor” pela sua amada. Reportando as palavras de Calado (2000, p.33), acerca das características fundamentais do formalismo típico das cantigas, notamos o quanto de semelhança há entre o sujeito lírico trovadoresco e o eu-textual masculino do *new* forró, dito “romântico”: (1) a submissão absoluta à sua dama; (2) uma vassalagem humilde e paciente; (3) uma promessa de honrá-la e servi-la com fidelidade; (4) a perda do apetite, a insônia, o tormento doloroso, a doença e a morte como solução de seu drama passional e (5) às vezes, certo masoquismo, ou seja, prazer na humilhação e no sofrimento amoroso.

Estas aproximações podem constituir um importante norte de resposta para possíveis entendimentos de “crise” do masculino apenas pelo fato de ele demonstrar aspectos sensíveis diante da mulher. Na verdade, como visto, revelar uma face sensível e romântica diante de seu objeto de conquista é mais um código mimético-performativo que o homem de hoje resgata da tradição porque ainda consegue ser parâmetro válido no “jogo” de conquista. Portanto, dadas as posições-comuns entre trovadores e compositores de forró, atribuímos a estes últimos o *status* de “modernos trovadores”, por repetirem estruturas comportamentais similares àqueles.



É importante frisarmos ainda que o forró também tem compartilhado códigos e/ou temas com gêneros lítero-musicais da modernidade. Para o que estamos discutindo, as analogias de ordem temática são as que mais nos interessam, pois percebemos que a representação de homens declaradamente sensíveis nas composições de forró pode ser justificada também pelas simbioses das seguintes relações intergêneros: Forró/música pop (*Pop-rró*); Forró/seresta (*Forroresta*); Forró/música romântica (*forromântico*)

Nesse sentido, se tomarmos como referência as estruturas temático-comportamentais, presentes na música romântica – como expressão, citamos Roberto Carlos, por exemplo, ou mesmo qualquer outra da música sertaneja – é possível afirmarmos que as mesmas performances do homem sensível, que se doa por completo, em discurso, para a amada, veiculadas pela música romântica, são encontradas, por analogia discursiva, nos textos de forró. O melhor exemplo é a circularidade da expressão “forromântico” por inúmeras cidades do interior nordestino. Uma outra similar a esta e que resgata os comportamentos do gênero musical “seresta”, é “forroresta”. Em ambos os textos estão presentes homens híbridos, ou seja, expressando mais sensibilidade que aspectos viris porque tanto a música *romântica*, quanto a de *seresta* esboçam sujeitos masculinos desvirilizados em discurso e, conseqüentemente, bastante “vassalo” de sua amada nas relações afetivo-amorosas.

Um outro argumento que fundamenta a idéia de que a virilidade ainda é parâmetro de masculinidade aceito pela sociedade é o significativo número de composições que agenciam o masculino declaradamente viril e ativo. São representações simbólicas de homens que parecem não precisar de forjamentos para (re)conquistar sua parceira, namorada, ou esposa. Isto ficou bem nítido a partir da fala do masculino de *O gostosão*, que externou, sem o menor comedimento ou “respeito” ao politicamente correto, suas potencialidades infalíveis da sexualidade viril. A estrutura fechada e estanque da expressão verbal “eu sou”, repetida exaustivamente, é determinante para afirmação de que se mostrar viril ainda é condição de honra para muitos homens contemporâneos, sob a plena de ratificação de mulheres dependentes deste sistema.

### Amarrando questões ...

#### 1. A noção de “amor” na “passagem do estado ‘sólido’ para o estado ‘líquido’ da modernidade”

No jogo de interesses, evidenciados nos relacionamentos esboçados no forró, foram perceptíveis múltiplas ações performáticas que, de fato, traduziam significados e intencionalidades (COHEN, 2002) por parte de quem as fazia uso. Seja de ordem teórica ou prática, os homens, principalmente, forjavam situações para “venderem” uma auto-imagem positiva de sua masculinidade para seu objeto amado.

Nesse sentido, de ordem prática, podemos destacar as performances comportamentais que orientavam homens e mulheres nos diversos contextos em que estavam inseridos. No caso daqueles, a permuta de “capas” de masculinidades representava uma “saída tática” e “politicamente correta” dos discursos feministas que apregoam emancipação, para as mulheres e relativização da masculinidade viril, para os homens.

No plano teórico, chamamos a atenção para a mobilidade dos efeitos semânticos da palavra “amor”, nas suas diversas variantes performáticas expressa pelo homem. Ou seja, em diversas falas do sujeito textual masculino, o registro de “eu te amo”, dirigido à mulher amada, acompanhado de promessas e de auto-entrega, traduz uma idéia paradoxal de “amor”, tendo em vista que este discurso não correspondia com as atitudes que esse mesmo homem já tinha praticado em relacionamentos anteriores.

Isto é, sempre algum excesso, cometido pelo homem, provocava a separação do casal. Daí que, quando ele pretendia voltar para junto da mulher, declarava que “nunca a deixara de amar” e que estivera “sofrendo”. Logo, a noção de “amor”, presente no seu discurso de conquista, possui, evidentemente, uma performance semântica tão forjada quanto sua intenção em expressá-la.

A este respeito, é válido reportarmos as idéias em torno dos “laços sentimentais”, desenvolvidas pela Sociologia e Psicologia Social. Bauman (2004), por exemplo, principalmente em sua obra *Amor líquido*, discute os vínculos afetivos da modernidade como constituindo um dos paradoxos da modernidade. Ele chega a esta conclusão ao perceber a disparidade entre a intensidade com que se fala em “amor”, nos dias de hoje e a real carência desse sentimento nas pessoas, principalmente nos relacionamentos afetivo-amorosos.

A partir dessa perspectiva, o sociólogo registra que a própria noção de “amor”, na contemporaneidade, tem atendido a outras propriedades semânticas, agora mais ligadas à

superficialidade porque decorre de forjamentos e de interesses mais individualistas que, mesmo coletivistas. Dessa maneira “no líquido cenário da vida moderna” os relacionamentos representam o exemplo mais comum da ambivalência, ou seja, quanto mais se estreitam os laços amorosos, ao mesmo tempo, procuram mantê-los frouxos.

Nesse sentido, na medida em que procuramos transferir esta lógica de comportamentos para as situações projetadas na “literatura de forró”, então percebemos que, enquanto Bauman (2004) arrola homens e mulheres, como integrantes em potencial das relações líquidas, no caso do forró, apenas os homens atendem a estas características de facilidades na dissolução sentimental. A justificativa disso se deve ao fato de as mulheres representadas ainda estarem voltadas para o ideal clássico de feminino, que, além de esperar “seu homem”, devota a ele todo o seu amor e por toda a vida. Já os homens representados demonstraram serem mais vulneráveis ao relacionamento, no sentido de autodoação efetiva.

Nessa perspectiva, “falar de amor” também virou discurso. E o homem tem sabido usufruir dele para que a mulher possa dar crédito às promessas feitas por ele, no sentido de renovação de sua masculinidade viril. Assim, o homem que internaliza a “capa” de sensibilidade demonstra ser competente para “ganhar” o objeto desejado, mesmo através do forjamento de uma de suas áreas mais velada e guardada: a intimidade. Ele a usa, portanto, em seu próprio favorecimento. Daí ser preciso muita cautela ao se lidar com o termo “crise” e procurar associá-lo com certas estruturas fortemente totalitárias e arraigadas no imaginário coletivo das sociedades, como o masculino patriarcal. Badinter (2005) afirma que é preliminar qualquer consideração de mudanças efetivas dos homens, porque eles possuem outras mais sutis de dominação. Usar a própria intimidade como forma de assegurar o domínio da dependência sentimental das mulheres é um exemplo contundente dessas sutilidades.

## **2. Feministas e masculinistas – o “boçalossauro” ainda resiste**

Dessa maneira, quando se pensa na capacidade de reabilitação dos homens, diante de tantas exigências pelo melhoramento de sua masculinidade, bem como, pelo fim de suas posturas viris totalitárias, em pelo menos um ponto, a maioria de estudiosos e críticos, sejam feministas ou masculinistas, concordam: a derrocada do “machão”, ou do “homem de verdade” tradicional ainda é utopia, no âmbito global. Jablonski (1995) usa o termo “boçalossauro” para se referir à predominância, mesmo que sutil, do referencial antigo de ser

homem nas relações de *gender* contemporâneas e afirma que o poder midiático ainda é conservador em suas representações de imagens da masculinidade e da feminilidade clássicas:

A mídia, o cinema, a televisão – como vimos há pouco – as artes, romances, letras de músicas, além, é claro, da família, escola e trabalho, reforçam a exaustão a necessidade de que cada um “cumpra o seu dever”, de homem ou de mulher (JABLONSKI, 1995, p. 159, grifo nosso).

Essas palavras do autor confirmam também as considerações de outros estudiosos do masculinismo, a exemplo de Nolasco (1995; 2006), quando afirma que a sociedade ainda não suporta homens nus de Estereótipos viris, e de Cuschnir e Mardegan Jr. (2001), quando admitem que ainda é problemático desvincular o homem do falocentrismo.

No tocante ao fato de se pensar discursos de “crise” da masculinidade em âmbito geral, sob o argumento de que todo sujeito é cidadão comum de qualquer lugar devido à lógica da globalização, feministas e masculinistas voltam a afinarem o discurso, concordando que é preciso atentar para o destinatário dos discursos, ou seja, quem os recebe e sob que condições culturais? Nesse sentido, quando pensamos na Região Nordeste e em toda a sua “biogeografia” viril, então percebemos que o fator resistência deve também ser considerado pelo estudioso da cultura que analisa possíveis mudanças de imaginários nas sociedades modernas.

Daí que os discursos, em torno de um “novo homem”, que têm sido repercutidos pelas diversas mídias, são relativos a certas classes sociais, a Média, por exemplo, que possuem mais condições “mercantis” para forjá-los e disseminá-los para os consumidores de arte massiva. Nesse sentido, ao discutir que espaços tendem a serem mais receptíveis no tocante às transformações por que passam homens e mulheres contemporâneas, Unbehaum (2001, p. 167) cita pensamento de Dauster (1987), comentando o seguinte:

Mas de que homens e mulheres se está falando? Que contexto social é esse que favorece a emergência de tais transformações? Boa parte dos estudos se referem especialmente a indivíduos de camadas médias e a um estilo metropolitano de vida, onde coexistem códigos individualistas e hierárquicos na construção da visão de mundo e na organização das relações sociais.

Ainda de acordo com as premissas de Dauster (1987), homens e mulheres de camadas médias metropolitanas apresentariam uma maior predisposição para eventuais transformações em seus papéis de *gender*, no sentido de buscarem relações mais igualitárias, em função de um nível mais alto de escolaridade e maior acesso às informações. Desse modo, virilidade e violência estariam mais propensos para os sujeitos homens de camadas sociais mais pobres. A estudiosa segue sua fala ressaltando que afirmar isso não significa que outros segmentos

sociais não possam apresentar padrões de comportamento definidos como “modernos”. Entretanto, no caso das relações de *gender*, o fator resistência ainda consegue tardar certos “modernismos”. Daí Unbehaum (2001, p. 230) afirmar que “(...) nas classes menos favorecidas, apesar do sucesso dos movimentos feministas na luta pela equidade, os códigos tradicionais ainda são bastante imperativos”.

Por essa perspectiva, chega-se à conclusão de que, mesmo diante de tantos discursos forjados no âmbito de uma mudança masculina, ou mesmo de uma revisão de seus excessos, o que a sociedade, majoritariamente, ainda espera de um homem são atitudes que traduzam força, equilíbrio, certeza, se com excessos dosados ou não isso é uma questão que pode variar de acordo com a sociedade de que se fala, principalmente se esta foi construída, pensada a partir de bases exclusivamente viris, como a nordestina que, segundo assinala Albuquerque Júnior (2003, p. 180), teve suas relações de gênero “cimentadas” (SILVA, 2003) a partir de um contexto “biogeograficamente” viril.

Nessa medida, inúmeros estudiosos do comportamento de *gender* contemporâneo têm usado de uma certa cautela, quando procuram entender concretamente em que nível se encontra as “crises” e os recuos masculinos diante das investidas das mulheres em quase meio século de intervenção direta do feminismo. Nesse sentido, Rosenbaum (1989), por exemplo, traz, em seu estudo sobre “o novo planeta dos homens”, uma pesquisa americana concluída em 1985, realizada pelo jornalista Anthony Astrachan e publicada em seu livro *Como os homens se sentem*, com o objetivo de apreender as reações e os sentimentos dos homens após vinte anos de emancipação feminina, para daí projetar a provável tendência futura da vida entre os sexos.

Os números da pesquisa revelaram que o masculino tem vivenciado uma revolução irreversível em sua relação com a mulher, conseqüência imediata da entrada dela nos vários setores da sociedade: indústria, serviços, exércitos, mundo empresarial e profissões liberais, provocando reformulações profundas nos papéis sociais e na identidade de ambos, mais precisamente da masculina, que se sente incitada a recuos e revisão de valores no sentido de receber a presença feminina nesses diversos espaços. Estas novas condições de convívio entre eles tendem a resultar, segundo observação do pesquisador, num homem realmente novo, capaz de usufruir e contribuir para uma síntese positiva entre os sexos.

Entretanto, um dado não foi possível de desconsiderar: de acordo com Rosenbaum (1989), ao citar conclusões de Astrachan (1989), a respeito da lógica de atuação dos homens na modernidade, o homem luta para não abandonar a fantasia do poder, e ainda insiste em

continuar lidando com a mulher emancipada a partir de antigos e conhecidos padrões, perceptíveis nas suas intenções de colocá-la no lugar de mãe, amante, esposa ou irmã, negando, assim, sua competência profissional.

Rosenbaum (1989) cita ainda, em seu estudo, a posição nada otimista da mudança masculina defendida pela escritora e filósofa Elisabeth Badinter que não vê ainda a configuração efetiva de um “novo homem”. Ainda de acordo com o pensamento badintiano, abordar o terreno feminino, para o homem é “desvirilizante”, ao passo que a mulher se valorizou ao adentrar o mundo masculino. Por fim, é dito que a evolução maior depende da recolocação dos homens num “mundo” não só mais deles, mas também de ambos, entretanto a escritora é contundente: “esse projeto é ainda um fenômeno muito marginal e se dá apenas numa minoria sofisticada”.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Felipe. A questão da técnica vocal ou a busca da harmonia entre música e palavra. In: MATOS, Cláudia Neiva de. *et al* (orgs.). *Ao encontro da palavra cantada – Poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.
- ALCÂNTARA, Edson. *Sexualismo por ambigüidades na música popular brasileira*. Recife: Editora Comunicarte, 1995.
- AMORIM, Maria Alice. Improviso: tradição poética da oralidade. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *et al* (orgs.). *Literatura e música*. São Paulo: Ed. Senac, 2003.
- ARISTÓTELES. Arte poética. In: *A poética clássica*. Aristóteles, Horácio Longino. 7.ed. São Paulo: Cultrix, 2001.
- ANTUNES, Arnaldo. Transborda. In: *2 ou mais corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ANJOS, Moacir dos. *Local/Global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- AVERBUCK, Lígia. A propósito da literatura e outras formas (narrativas) de nosso tempo. In: \_\_\_\_\_. (Org.) *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984. Pp. 03-08.
- AZEVÊDO, Romero. E o cinema inventou o pau-de-arara: a represnetação do nordestino no cinema brasileiro (1958-1960). In: BEZERRA, Rosilda Alves (org.). *Semiótica e interculturalidade*. Natal, RN: Philia Editora, 2007.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*. 39.ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. A construção de territórios de prazer e de dor na vivência da homossexualidade masculina no Nordeste brasileiro dos anos 1970 e 1980. In: SCHPUN, Mônica Raíssa (org.). *Masculinidades*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Nordestino: Uma invenção do falo*. Maceió: Edições Catavento, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A invenção do nordeste e outras artes*. 2.ed. São Paulo: Cortez, 2001.
- ALMEIDA, M. Valle de. *Senhores de si: uma interpretação antropológica da masculinidade*. Lisboa: Fim de século, 1995.
- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos do Estado*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- ARILHA, Margareth. Homens: entre a “zoeira” e a responsabilidade. In: ARILHA, Margareth *et al.* (orgs.). *Homens e masculinidades – outras palavras*. São Paulo: ECOS/Ed. 34, 2001.

- ALMEIDA, Maria de Lourdes Leandro. O sujeito e o poder na escola: confronto revelador da função-autor no texto escrito escolar. In: SILVA, Antônio de Pádua Dias da. ARANHA, Simone Dália de Gusmão. ALMEIDA, Maria de Lourdes Leandro. *Literatura e lingüística – teoria, análise e prática*. João Pessoa: Editora Universitária/EDUEPB, 2007, p. 83-101.
- ALKMIN, Tânia. Sociolingüística. In: MUSSALIM, Fernanda. BENTES, Anna Christina. *Introdução à lingüística – domínios e fronteiras*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2001, p. 21-48. (volume 1).
- BARBERO, Jesus Martin. *Dos meios às mediações*. Barcelona: Editora UFRJ, 1998.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1986.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido – sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- \_\_\_\_\_. *Modernidade líquida*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1999.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BERGER, Peter L. LUCKMANN, Thomas. *Modernidade, pluralidade e crise de sentido – A orientação do homem moderno*. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.
- BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004, p. 142-152.
- BENTES, Anna Christina. Lingüística textual. In: MUSSALIM, Fernanda. BENTES, Anna Christina *Introdução à lingüística – domínios e fronteiras*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2001. (volume 1).
- BORA, Zélia M. Textos e subtextos da nação: reescrevendo o sujeito feminino no romance *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles. In: RIBEIRO NETO, Amador. *Literatura na universidade – ensaios*. João Pessoa: Idéia, 2001.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1989.
- BLOOM, Harold. *Abaixo as verdades sagradas: Poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- BARCELLOS, José Carlos. *Literatura e espiritualidade*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- BRAWN, Calvin S. *Music and Literature – A comparison of the Arts*. Athens: University of Georgia Press, 1948.
- BRANDÃO, Eli. Literatura e teologia no cenário brasileiro. In: QUEIROZ, Rosângela. *Estudos Literários e Socioculturais*. Campina Grande: EDUEP, 2006.



- \_\_\_\_\_. **Notas sobre a literatura e outros discursos.** Aula proferida no MLI/UEPB, 05 set. 2006.
- \_\_\_\_\_. *O Nascimento de Jesus-Severino no Auto de Natal Pernambucano como Revelação Poético-Teológica da Esperança.* Hermenêutica Transtexto-discursiva na ponte entre Teologia e Literatura. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2001.
- BRITO, Antônio. JUSTINO, Luciano. *Infitada.* Campina Grande: Infitada. 2003.
- BADINTER, Elizabeth. *Rumo equivocado – O feminismo e alguns destinos.* (Trad. Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- \_\_\_\_\_. *XY: Sobre a identidade masculina.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- BARBOSA, Sérgio Flávio. Experiência de intervenções com homens: Para além de abrir vidros de azeitonas. In: In: ARILHA, Margareth *et al.* (orgs.). *Homens e masculinidades – outras palavras.* São Paulo: ECOS/Ed. 34, 2001.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política.* São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERGER, Peter L. LUCKMANN, Thomas. *Modernidade, pluralidade e crise de sentido – A orientação do homem moderno.* Rio de Janeiro: Vozes, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina.* 3.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- BOECHAT, Walter (org.). et al. *Mitos e arquétipos do homem contemporâneo.* Petrópolis: Vozes, 1996.
- \_\_\_\_\_. Os arquétipos masculinos. In: NOLASCO, Sócrates (Org.). *A desconstrução do masculino.* Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- BRAZIL, Horus Vital. Ambição e paixão pelo poder. In: NOLASCO, Sócrates (Org.). *A desconstrução do masculino.* Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- BUTLER, Judith. Corpos que pensam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado – pedagogias da sexualidade.* São Paulo: Ática, 1999. p. 153-172.
- CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. *Chico Buarque – um moderno trovador.* João Pessoa: Idéia, 2000.
- CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à música popular brasileira.* 3. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Literatura da cultura de massa: uma análise sociológica.* São Paulo: Musa Editora, 2000.
- CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade – estudos de Teoria e história literária.* 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz editor, 2000.

- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1961.
- CARVALHO, Dilma Marinho de. *Performance do poeta-cantador – o aboio eletrônico de Alceu Valença*. In: I SIMPÓSIO NACIONAL LINGUAGENS E GÊNEROS TEXTUAIS – SINALGE. João Pessoa. **Anais** ... João pessoa: Editora Universitária: EDUFPB.
- CESAR, Lígia Vieira. *Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque*. São Paulo: Nova Editora, 2007.
- COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural?* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986 (Coleção Primeiros Passos).
- COLI, Jorge. *O que é arte?* 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- COSTA, Nelson Barros da. *As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária*. In: DIONÍSIO, Ângela Paiva. *et al* (orgs.). *Gêneros textuais e ensino*. 4. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.
- CUNHA, Helena Parente (org.). *Além do Cânone – vozes femininas cariocas estreantes na poesia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Desafiando o cânone 2 – ecos de vozes femininas na literatura do século XIX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.
- CAMARGO, Luís. Prefácio. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *et al* (orgs.). *Literatura e música*. São Paulo: Ed. Senac, 2003.
- CALVANI, Carlos Eduardo B. *Teologia e MPB*. São Paulo: Edições Loyola, 1998.
- CULLER, Jonathan. *Teoria Literária – Uma introdução*. São Paulo: Beca Produções, 1999.
- JUSTINO,
- CUNHA, Patrícia Lessa Flores da. *Literatura comparada em tempo de multiculturalismo*. In: BONIATTI, Ilva Maria Bertola. *Literatura comparada*. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2000. Pp. 99-108.
- CUNHA, Helena Parente. *A ultrapassagem do cânone e a multifacetada cena pós-moderna*. In: \_\_\_\_\_. (org.). *Além do Cânone – vozes femininas cariocas estreantes na poesia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Introduzindo novos, mas antigos desafios*. In: CUNHA, Helena Parente (org.). *Desafiando o cânone 2 – ecos de vozes femininas na literatura do século XIX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.
- \_\_\_\_\_. *As doze cores do vermelho*. 2.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.

\_\_\_\_\_. A mulher partida: A busca do verdadeiro rosto na miragem dos espelhos. In: SHARPE, Peggy (org.). *Entre Resistir e Identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997.

CHAGAS, Golbery de Oliveira. A semiótica de um abraço: reforço e manutenção da Ordem através do filho que prodigaliza o pai. In: BEZERRA, Rosilda Alves (org.). *Semiótica e interculturalidade*. Natal, RN: Philia Editora, 2007.

\_\_\_\_\_. Mulher, pós-modernidade e discurso – a condição de (des)existência feminina ... in: SILVA, Antônio de Pádua Dias da. RIBEIRO, Maria Goretti. (orgs.) *Mulheres de Helena - Trilhamentos do feminino na obra de Parente Cunha*. João Pessoa, 2004.

\_\_\_\_\_. Formação do cânone e política – Aspectos da literatura brasileira. In: I CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS COMPARATIVOS – CONIEC. 2004, Campina Grande – Brasil. **Anais ...** Campina Grande.

\_\_\_\_\_. Formação do cânone e política. In: I CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS COMPARATIVOS – CONIEC, 2004. Campina Grande, PB, Brasil. **Anais ...** Campina Grande.

\_\_\_\_\_. Mulher, pós-modernidade e discurso – a condição de (des)existência feminina a partir de vozes desestabilizantes, em *As doze cores do vermelho* e de vozes de encurralamento, em *São Bernardo*. In: SILVA, Antônio de Pádua Dias da. RIBEIRO, Maria Goretti. (orgs.) *Mulheres de Helena - Trilhamentos do feminino na obra de Parente Cunha*. João Pessoa, 2004.

COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CALDAS, Dário. Tem pente aí – reflexões sobre a identidade masculina. In: \_\_\_\_\_. (org.). *Homens*. São Paulo: Editora SENAC, 1997.

CAVALCANTI, Raíssa. *O Mundo do Pai – Mitos, Símbolos e Arquétipos*. 9.ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

CORNEAU, Guy. Paternidade e masculinidade. In: NOLASCO, Sócrates (Org.). *A desconstrução do masculino*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

CONNELL, R. W. *Políticas da masculinidade*. **Revista Educação e realidade**. V. 20, nº 2, UFRS, Porto Alegre, 1995. Gênero e Educação.

CHODOROW, Nancy. Heterosexuality as a Compromise Formation. In: RIKVIN, J. & RYAN, M. *Teoria da literatura: uma antologia*. Oxford: Blackwell, 1998. Pp. 769-774.

CUSCHNIR, Luiz. MARDEGAN JUNIOR, Elyseu (orgs.). *Homens e suas máscaras – a revolução silenciosa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

- DAUSTER, Tania. *Nome de família: maternidade fora do casamento e o princípio de filiação patrilinear*. Tese (dout.). Rio de Janeiro, 1987. (Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro).
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectivas, 1973.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2002.
- DINIZ, Maria Helena. *Curso de direito civil brasileiro*. São Paulo: Saraiva, 1993.
- DOR, Joel. *O Pai e sua função em psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- DURAND, Gilbert. *Champs de l'imaginaire*. Grenoble: Ed. Ellug, Université de Grenoble, 1996.
- DUARTE, Constância Lima. O cânone e autoria feminina. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). *Mulheres e Literatura - (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Palloti, 1997.
- DREYFUS, Hubert & RABINOW, Paul. O sujeito e o poder. In: FOUCAULT, Michel. *Uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura – uma introdução*. 5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 4. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Estudos Culturais: uma introdução. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?* 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- FERREIRA, Joaquim. *História da literatura portuguesa*. 3.ed. Porto: Editorial Domingos Barreira Porto, 1964.
- FONTIUS, Martin. Literatura e História: desenvolvimento das forças produtivas e autonomia da arte. In: COSTA LIMA, Luís. *Teoria literária em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- FERRÉZ (Org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*. v. IV. Paris: Gallimard, 1994. Pp. 677-678.
- \_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- FIORIN, José Luiz. As palavras certas para um mundo melhor. *Revista Discutindo Língua Portuguesa*. São Paulo, ano 1. nº 2. Pp. 16-19. 2006.

- FIORIN, José Luiz. BARROS, Diana Luiz Pessoa de (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 2003.
- GUARDIANO, Paschoa Baldassari. *Apontamentos para o estudo da sociologia da literatura*. São Paulo: UNESP, 1979;
- GEBAUER, Günter. WULF, Christoph. *Mimese na cultura*. São Paulo: Annablume, 2004.
- GARCIA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4.ed. São Paulo: Cortez, 2003.
- GARCIA, Sandra Mara. Conhecer os homens a partir do gênero e para além do gênero. In: ARILHA, Margareth *et al.* (orgs.). *Homens e masculinidades – outras palavras*. São Paulo: ECOS/Ed. 34, 2001.
- GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: Sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1993.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- \_\_\_\_\_. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) *et al.* *Identidade e diferença*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- HUTCHEON, Linda. *Poética dos pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque. Feminismo. In: \_\_\_\_\_. (org.) *Tendências e impasses – o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HAMAWI, Rodolfo. Que querem os homens. In: NOLASCO, Sócrates (Org.). *A desconstrução do masculino*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- HONÓRIO, Regina Chaves. SILVA, Erotilde Honório. *Dança e canção na indústria cultural – o forró no discurso midiático*. Disponível [www.google.com.br/forró](http://www.google.com.br/forró). Acesso em 06/06/2007.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no ato ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998
- JOACHIM, Sébastien. A inclusão social a partir do duplo fenômeno literário midiático Ariano Suassuna e Paulo Coelho. In: QUEIROZ, Rosângela. *Estudos Literários e Socioculturais*. Campina Grande: EDUEP, 2006.
- JAMESON, Frederik. *Virada cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?* 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

- JUSTINO, Luciano. Gênero e marginalidade na literatura contemporânea. In: SILVA, Antônio de Pádua Dias da. ALMEIDA, Maria de Lourdes Leandro. ARANHA, Simone Gusmão (orgs.). *Literatura e lingüística – Teoria. Análise. Prática*. João Pessoa: Ed. Universitária, 2007.
- \_\_\_\_\_. A vanguarda intercultural. In: QUEIROZ, Rosângela. *Estudos Literários e Socioculturais*. Campina Grande: EDUEP, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Terrorismo literário* – Prefácio de Férrez à “literatura marginal”. In: I Colóquio Cidadania Cultural pela Literatura. 25-27 out. 2006. 1 cd.
- \_\_\_\_\_. Literatura, arte, mídia. In: SILVA, Antônio de Pádua Dias da (org.). *Literatura e estudos culturais*. João Pessoa: Ed. Universitária, 2004.
- \_\_\_\_\_. Mallarmé/Campos: o exílio e o retorno dos signos. In: SWARNAKAR, Sudha (org.). *Tecidos Metafóricos*. João Pessoa: Idéia, 2003.
- JABLONSKI, Bernardo. A difícil extinção do Boçalossauro. In: NOLASCO, Sócrates (Org.). *A desconstrução do masculino*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luiza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.
- KOTHE, Flávio René. *O cânone imperial*. Brasília: Editora UnB, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O cânone colonial*. Brasília: Editora UnB, 1997.
- KOLTUV, Bárbara Black. *O livro de Lilith – psicologia/mitologia*. São Paulo: Cultrix, 1986.
- KOCH, I.G.V. *O texto e a construção de sentidos*. São Paulo: Contexto, 1997.
- KOCH, I.G.V. & TRAVAGLIA, L.C. *Texto e coerência*. São Paulo: Cortez, 1989.
- KLEIMAN, Ângela. *Leitura, ensino e pesquisa*. São Paulo: Ática, 2000.
- LIMA JÚNIOR, José. *Ventilando (notas mínimas de um ensaio semibreve. Reflexões no Caminho nº 7 (Revista do CEBEP – Centro Brasileiro de Estudos Pastorais)*. Campinas: CEBEP, 1996.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar, escutar, ler*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher – permanência e revolução do feminino*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- LÉON, Adriano Azevedo Gomes de. As artes da tirania: sexo, Foucault e Teoria Queer. In: SILVA, Antônio de Pádua Dias da (org.). *Gênero em questão – Ensaios de literatura e outros discursos*. Campina Grande, PB: EDUEP, 2007.
- LOPES, Anderson da Silva. *Professor X alunos: Masculinidades em jogo no discurso de sala de aula*. **Revista Ao pé da letra**, Recife, v. 4. n. 4, p. 12.jul. 2002.

- LOURO, Guacira Lopes. Os estudos feministas, os estudos gays e lésbicos e a teoria *queer* como políticas de conhecimento. In: LOPES, Denilson *et al.* (orgs.) *Imagem & diversidade sexual* – estudos da homocultura. São Paulo: Nojosa Edições, 2004.
- \_\_\_\_\_. Pedagogias da sexualidade. In: *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, Ângela Paiva. *et al* (orgs.). *Gêneros textuais e ensino*. 4. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 1975.
- MOISÉS, C.F. *Literatura para quê?* Florianópolis: Obra Jurídica, 1996.
- MAY, Rollo. *O homem à procura de si mesmo*. 24. ed. Petrópolis, RJ: ozes, 1998.
- MEDRADO, Benedito. Homens na área do cuidado infantil: imagens veiculadas pela mídia. In: ARILHA, Margareth *et al* (orgs.). *Homens e masculinidades* – outras palavras. São Paulo: ECOS/Ed. 34, 2001.
- MILL, John Stuart. *A sujeição das mulheres*. São Paulo: Escala, 2006.
- MOSER, Antônio. *Onda homossexual: perversão ou evolução?* **Jornal Mundo Jovem**. Nº 378. Ano 45. Jul. 2007. p. 06.
- MINAYO, Maria Cecília. O conceito de representações sociais dentro da sociologia clássica. In: GUARESCHI, Pedrinho; JOBCHELOVITCH, Sandra (Orgs.). *Textos em representações sociais*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1995. Pp. 89-112.
- MUSSALIM, Fernanda. Análise do discurso. In: MUSSALIM, Fernanda. BENTES, Anna Christina. *Introdução à lingüística* – domínios e fronteiras. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2001, p. 101-142. (volume 2).
- NAVES, Santuza Cambraia. A canção crítica. In: MATOS, Cláudia Neiva de. *et al* (orgs.). *Ao encontro da palavra cantada* – Poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.
- NÓBREGA, Geralda Medeiros. Contra-capá. In: SILVA, Antônio de Pádua Dias da. *Sobre rapazes e homens*. Campina Grande: EDUEP, 2006.
- \_\_\_\_\_. Literatura e história – um diálogo possível. In: SILVA, Antônio de Pádua Dias da (org.). *Literatura e estudos culturais*. João Pessoa: Ed. Universitária, 2004.
- NOLASCO, Sócrates. *O primeiro sexo e outras mentiras sobre o segundo*. Rio de Janeiro: BestSeller, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Identidade masculina: um estudo sobre o homem de classe média*. Rio de Janeiro: PUC, 1988.

\_\_\_\_\_. O Masculino: um dilema contemporâneo? In: \_\_\_\_\_. *O Mito da Masculinidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

\_\_\_\_\_. O novo homem. In: \_\_\_\_\_. *O Mito da Masculinidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

\_\_\_\_\_. O trabalho como base para a identidade. In: \_\_\_\_\_. *O Mito da Masculinidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

\_\_\_\_\_. A desconstrução do masculino: uma contribuição crítica à análise de gênero. In: \_\_\_\_\_. (org.). *A desconstrução do masculino*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

NEVES, Maria Helena de Moura. *Gramática de usos do português*. São Paulo: Editora UNESP, 2000, p. 173-219.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *ET AL* (orgs). Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *et al* (orgs.). *Literatura e música*. São Paulo: Ed. Senac, 2003.

\_\_\_\_\_. *Literatura e música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ORTIZ, Reinaldo. Discursos masculinos: A auto-opressão do homem e a prevenção da transmissão do HIV/AIDS. In: NOLASCO, Sócrates (Org.). *A desconstrução do masculino*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

PENNA, Maura. *O que faz ser nordestino – identidades sociais, interesses e o “escândalo”* Erundina. São Paulo: Cortez, 1992.

PERRONE, Charles. *Letras e letras da MPB*. Rio de Janeiro: Elo Editora e Distribuidora, 1988.

PIVA, Luiz. *Literatura e música*. Brasília: MusiMed, 1990.

PIERCE, Charles Sander. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PENNA, Maura. *O que faz ser nordestino – identidades sociais, interesses e o “escândalo”* Erundina. São Paulo: Cortez, 1992.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. Que homem é esse? O masculino em questão. In: NOLASCO, Sócrates (Org.). *A desconstrução do masculino*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Mudanças Epistemológicas: a entrada em cena de um novo olhar. In: *História e história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PINTO, Elisabete Aparecida. Aborto numa perspectiva étnica e de gênero: o olhar masculino. In: ARILHA, Margareth *et al.* (orgs.). *Homens e masculinidades – outras palavras*. São Paulo: ECOS/Ed. 34, 2001.



- PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso. In: GADET, F. & HAK, T. *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: Editora Universitária/ UNICAMP, 1993.
- PERINI, Mário A. *Gramática descritiva do português*. 4.ed. São Paulo: Ática, 2004, p. 321-329.
- RAMIREZ, Rafael L. Ideologias masculinas: sexualidade e poder. In: NOLASCO, Sócrates (Org.). *A desconstrução do masculino*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- ROIG, Montserrat. *El feminismo*. Barcelona: SALVAT, 1986.
- ROJAS, Enrique. *O homem moderno*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Mandari, 1996.
- ROCHA, Janaína. Rapensando. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *et al* (orgs.). *Literatura e música*. São Paulo: Ed. Senac, 2003.
- RENNÓ, Carlos. Poesia literária e poesia de música: convergências. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *et al* (orgs.). *Literatura e música*. São Paulo: Ed. Senac, 2003.
- RIBEIRO NETO, Amador. Homoerotismo na MPB – o cancionista Jorge Mautner. In: SAID, Edward. *Orientalism*. New York: Pantheon, 1978. in WALTER, Roland. *Literatura comparada: Diversidades, Diferenças e Fronteiras de Identidades Culturais*. Revista Brasileira de Literatura Comparada 9 (2005): no prelo.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 1997.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Matrizes da linguagem e pensamento – sonora, visual e verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SANTIAGO, Silviano. *Crítica cultural, crítica literária: desafios do fim do século*. Prepared for delivery at the 1997 of the Latin American Studies Association, Guadalajara, México, April 17-19, 1997 (Mimeo).
- SILVA, Antônio de Pádua Dias da. SILVA, Marinalva Freire da. Representación del masculino em lo imaginario del cordel. In: \_\_\_\_\_. *Gênero em questão – Ensaio de literatura e outros discursos*. Campina Grande, PB: EDUEP, 2007.
- \_\_\_\_\_. Considerações sobre uma literatura gay. In: \_\_\_\_\_. ALMEIDA, Maria de Lourdes Leandro. ARANHA, Simone Gusmão (orgs.). *Literatura e lingüística – Teoria. Análise. Prática*. João Pessoa: Ed. Universitária, 2007.

\_\_\_\_\_. ARANHA, Simone Dália de Gusmão. Sobre literatura e lingüística: abordagens teóricas, analíticas e práticas. In: SILVA, Antônio de Pádua Dias da. ARANHA, Simone Dália de Gusmão. ALMEIDA, Maria de Lourdes Leandro (orgs.). *Literatura e lingüística – teoria, análise e prática*. João Pessoa: Editora Universitária/EDUEPB, 2007, p. 7-8.

\_\_\_\_\_. A literatura de autoria feminina: o corpo como possibilidade de instância de subversão. In: \_\_\_\_\_. *Representações de gênero e de sexualidades – Inventários diversificados*. João Pessoa: Ed. Universitária, 2006a.

\_\_\_\_\_. Sujeição e violência na ficção de escritoras brasileiras vivas. In: QUEIROZ, Rosângela. *Estudos Literários e Socioculturais*. Campina Grande: EDUEP, 2006.

\_\_\_\_\_. A moda e o negro nas sociedades Ocidentais – Por uma lógica positiva de construção e de aquisição de imaginários. In: \_\_\_\_\_. *Imaginários na cultura*. Campina Grande: EDUEP, 2005.

\_\_\_\_\_. Identidades e discursos: leituras de textos/temas periféricos. **Scriptum**, Campina Grande, ano 1, n. 1, 47-59, ago. 2004a.

\_\_\_\_\_. Literatura, cinema e questões de gender. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e estudos culturais*. João Pessoa: Ed. Universitária, 2004b.

\_\_\_\_\_. Em busca de novos mitos: a tecnologia como possibilidade de reinvenção do humano. In: \_\_\_\_\_. *O mito do ciborgue e outras representações do imaginário – androginia. identidade. cultura*. João Pessoa: Ed. Universitária/UFPB, 2004.

\_\_\_\_\_. O motivo da espera em *Os provisórios* – a mulher e sua inserção na Ordem do Pai. In: \_\_\_\_\_. RIBEIRO, Maria Goretti. (orgs.) *Mulheres de Helena - Trilhamentos do feminino na obra de Parente Cunha*. João Pessoa, 2004.

\_\_\_\_\_. Literatura, globalização e discurso – A lógica de representação de identidades em ficções literárias. In: *Tecidos Metafóricos*. João Pessoa: Idéia, 2003.

\_\_\_\_\_. CHAGAS, Golbery de Oliveira. Inventários de desejos na “literatura de forró”: heterogeneidades masculinas – a teoria e a prática. In: \_\_\_\_\_. *Representações de Gênero e de Sexualidades – Inventários diversificados*. João Pessoa: Editora Universitária, 2006a.

\_\_\_\_\_. CHAGAS, Golbery de Oliveira. *Mulheres representadas na ficção e os paradoxos das relações de gênero*. In: LINS, Juarez Nogueira; BEZERRA, Rosilda Alves; NEGREIRO, Carlos Alberto de (orgs.). *Linguagem e discussões culturais*. João Pessoa: Ed. Dos organizadores, 2006.

SILVA, Expedito Leandro. *Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural*. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2003.

- SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) *et al.* A produção social da identidade e da diferença. In: \_\_\_\_\_. *Identidade e diferença*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Teoria cultural e educação*. – Um vocabulário crítico. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, ANO. (Série Princípios).
- SOUZA, João Francisco. *E a Filosofia da educação*. Recife: UFPE/Bagaço, 2006.
- SCHER, Steven Paul. Literature and Music. In : BARRICELLI, Jean-Pierre. *Interrelations of Literature*. Nova York: MLA, 1982. Pp. 225-250 (Edição de Joseph Gibaldi).
- SCHULMAN, Norma. O Centre for Contemporary Cultural Studies da Universidade de Birmingham: uma história intelectual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?* 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- STRINATI, Dominic. *Cultura popular: uma introdução*. São Paulo: Hedra, 1999.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky Men. In: RIKVIN, J. & RYAN, M. *Teoria da literatura: uma antologia*. Oxford: Blackwell, 1998. Pp. 696-712.
- SERRANO JÚNIOR, Vidal. *Mudanças significativas*. **Revista Família Cristã**. Nº 812. Ano 69. Agosto de 2003. P. 35.
- SIMONNET, Jacques. Uma estética masculina: dor e relação na preocupação consigo mesmo. In: NOLASCO, Sócrates (Org.). *A desconstrução do masculino*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- SOUSA, Alex Giuseppe Valentim. Sobre identidade, mulher e vermelho. In: SILVA, Antônio de Pádua Dias da. RIBEIRO, Maria Goretti. (orgs.) *Mulheres de Helena - Trilhamentos do feminino na obra de Parente Cunha*. João Pessoa, 2004.
- SINGER, Jung. *Androginia – rumo a uma nova teoria da sexualidade*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- SHOWALTER, Elaine. *Anarquia sexual – sexo e cultura no fin de siècle*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- SCHPUN, Mônica Raíssa. De canhão a cartola: meandros de um itinerário emblemático. In: \_\_\_\_\_, Mônica Raíssa (org.). *Masculinidades*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. O encontro histórico da palavra cantada. In: MATOS, Cláudia Neiva de. *et al* (orgs.). *Ao encontro da palavra cantada – Poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.
- TATIT, Luiz. Quatro triagens e uma mistura: a canção brasileira no século XX. In: MATOS, Cláudia Neiva de. *et al* (orgs.). *Ao encontro da palavra cantada – Poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

- \_\_\_\_\_. *O cancionista* – composições de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 1996.
- \_\_\_\_\_. A cumplicidade do público. In: *Folha de S. Paulo*, Suplemento Mais!, 12. abr. 1998.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica da canção* – a relação entre melodia e letra na canção popular brasileira. São Paulo: Escuta/USP, 1994.
- TOLSON, Andrew. *Os limites da masculinidade*. Lisboa: Assírio Alvim, 1997.
- UNBEHAUM, Sandra G. A desigualdade de gênero nas relações parentais: o exemplo da custódia dos filhos. In: ARILHA, Margareth *et al.* (orgs.). *Homens e masculinidades* – outras palavras. São Paulo: ECOS/Ed. 34, 2001.
- VILA MAIOR, Dionísio. *O sujeito modernista – Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e Antônio Ferro: crise e superação do sujeito*. Lisboa: Universidade Aberta, 2003.
- VILLELA, Wilza. “Homem que é homem também pega Aids?”. In: ARILHA, Margareth *et al.* (orgs.). *Homens e masculinidades* – outras palavras. São Paulo: ECOS/Ed. 34, 2001.
- VINCENT, Norah. *Feito homem*. A jornada de uma mulher ao universo masculino. São Paulo: Planeta, 2006.
- VOLPATTO, Rosane. *Lilith, a deusa da noite*. <[www. google.com.br/Lilith](http://www.google.com.br/Lilith)>. Acesso em 10/05/2006.
- VALENTE, André. Metáfora, campo semântico e dialética na produção e na leitura de textos. In: \_\_\_\_\_. *Aulas de português: Perspectivas inovadoras*. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 49-66.
- VELOSO, Marcelo Augusto. *A crise do masculino*. In: [www. google.com.br/crisedomasculino](http://www.google.com.br/crisedomasculino). Acesso em 20/04/2007.
- WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) *et al.* *Identidade e diferença*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- XAVIER, Elóida. *Declínio do patriarcado*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.
- ZILBERMAN, Regina. A literatura e o apelo das massas. In: AVERBUCK, Lígia. (Org.) *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984. Pp. 09-32.

## ANEXO – O HOMEM EM NOVA PELE

**Especial**

# O HOMEM EM NOVA PELE

**É** SEMPRE SEXO. O RESTO É ACESSÓRIO. OU ACESSÓRIOS, PARA FICAR MAIS DE ACORDO COM O QUE PARECE SER UMA DAQUELAS MUDANÇAS DURADOURAS QUE OCORREM NAS GRANDES CIDADES E QUE, DEPOIS, LEVADAS PELA TELEVISÃO, ACABAM CHEGANDO A LUGARES MAIS DISTANTES. AS PESQUISAS E ESTATÍSTICAS MOSTRAM QUE O QUE ANTES ERA DEFINIDO APENAS COMO "VAIDADE MASCULINA", A PREOCUPAÇÃO DOS HOMENS COM A FORMA FÍSICA, OS CABELOS E AS ROUPAS, SE TORNOU UM MOVIMENTO COMPORTAMENTAL BEM MAIS DEFINIDO E COMPLEXO. NÃO É SOMENTE DE APARÊNCIA QUE SE FALA, MAS DE UMA NOVA MANEIRA DE VER O MUNDO, DE ATUAR NELE DE UMA FORMA IMPENSÁVEL PARA AS GERAÇÕES PASSADAS. COMO EXPLICA O PSICÓLOGO AMERICANO ALON GRATCH, AUTOR DO LIVRO *SE OS HOMENS FALASSEM*: "O QUE ESTÁ ACONTECENDO, NO FUNDO, É UMA INCURSÃO MASCULINA PELO UNIVERSO FEMININO EM QUASE TODOS OS SEUS DOMÍNIOS. O MAIS VISÍVEL DELES, OBVIAMENTE, É O DA APARÊNCIA. MAS A TRANSFORMAÇÃO É MAIS PROFUNDA". O HOMEM COMEÇOU A ADMITIR QUE TEM EMOÇÕES E AS ESCONDE CADA VEZ MENOS. SENTE-SE MAIS À VONTADE COM SUAS PREFERÊNCIAS ESTÉTICAS E VALORIZA COM MAIS DESEMBARAÇO O ASPECTO AFETIVO NA RELAÇÃO COM A FAMÍLIA E OS AMIGOS.

62 1º de outubro, 2003 veja

veja 1º de outubro, 2003 63

Fonte: *O homem em nova pele*. Revista Veja. Outubro de 2003. Ano 36. Nº 39. p. 62.

**APÊNDICE – MOSAICO DE CAPAS E MATÉRIAS DE REVISTAS**

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)



[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)