

DO FORRÓ DE RAIZ AO ELETRÔNICO: A PERFORMATIVIZAÇÃO DA MULHER EM CANÇÕES DE FORRÓ

Amanda Abreu Costa (UECE)
amandaabreucosta@gmail.com
Claudiana Nogueira de Alencar (UECE)
claunoce@gmail.com

Introdução

Fairclough na obra *Discurso e Mudança Social* (2001) apresenta sua Teoria Social do Discurso que trabalha com três dimensões da linguagem que são: Texto, Prática Discursiva e Prática Social, como mostra a figura abaixo.



A prática social é descrita como uma dimensão do evento discursivo, assim como o texto, e a prática discursiva engloba os processos sociocognitivos da produção, distribuição e consumo do texto. Ela é mediada pelas outras duas dimensões mais fixas e que possuem ações individuais mais flexíveis. A natureza da prática discursiva é variável entre os diferentes tipos de discurso de acordo com os fatores sociais envolvidos.

Conforme Fairclough (2003) a *apud* Resende e Ramalho (2011), que trazem, entre a estrutura, em que a linguagem figura como sistema semiótico com suas escolhas lexicais, gramaticais, semânticas e etc. e os seus eventos, em que a linguagem se manifesta com seus textos particulares, com contextos e situações específicos e indivíduos também particulares, estão às práticas sociais.

São assim, nessas práticas sociais, que a linguagem se manifesta como discurso, este constituindo por sua vez uma parte irreduzível das maneiras como agimos, interagimos, representamos e identificamos a nós mesmos, aos outros e à aspectos do mundo por meio da linguagem.

Nas palavras de Chouliaraki & Fairclough, as práticas sociais “*são maneiras recorrentes, situadas temporal e espacialmente, pelas quais agimos e interagimos no mundo*”. (Chouliaraki & Fairclough 1999, p.21 *apud* Resende e Ramalho 2011, p.15).

Em uma perspectiva mais recente apresentada Chouliaraki e Fairclough (1999), os autores apresentam as três dimensões do discurso de maneira mais fortalecida no que concerne à análise da prática social. Em outras palavras, observa-se que entre os modelos, se deu um movimento do discurso para a prática social e a centralidade desse como foco, passou a ser questionada. Agora o discurso passa a ser visto como um momento das práticas sociais.

Resende e Ramalho (2001), trazem o conceito de discurso como um momento, uma prática social que através de pesquisas situadas nos permite compreender “*o uso da linguagem como ancorado em estruturas semióticas sócias, sem perder de vista a flexibilidade dos eventos comunicativos*”. (Resende e Ramalho, 2011, p.14).

Como podemos perceber nas palavras de Chouliaraki e Fairclough:

Um foco central na linguagem e no semiótico seja uma inclinação normal em Linguística, essa seria uma centralização problemática para uma teoria que visa ser dialética, daí a importância de se enquadrar a Análise de Discurso na análise de práticas sociais concebidas em sua articulação. (Chouliaraki e Fairclough, 1999, p.143).

Nesse sentido, utilizamos a ADC para pensarmos sobre a prática discursiva do Forró, assim como para percebermos a prática social de construção do gênero feminino em nossa sociedade, seguiremos os preceitos de Ideologia de John B. Thompson (2009) e os estudos de Estilizações de gênero de Joana Plaza Pinto (2011).

PRÁTICA SOCIAL

O conceito de ideologia possui muitas nuances, ou mesmo, ambiguidades. Isto se deve ao fato deste ter percorrido uma história longa e complicada, fazendo-o deste, hoje, riquíssimo em sua multiplicidade de significados. A construção do histórico deste termo baseia-se na visão de *Ideologia e Cultura Moderna* de John B. Thompson (2009) em contraponto em alguns momentos, mas também em concordância em outros, ao que Bakhtin & Volochinov (2002) apresentam em seu livro *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. De maneira geral, percebemos que a ideologia para Thompson (2009) aparece como meio de dominação, que se instaura dentro dos vários domínios da sociedade. Já para Bakhtin/Volochinov, a ideologia surge como sinônimo de posicionamento, avaliação, acento e valoração.

Thompson (2009) apresenta o conceito de ideologia dividido em quatro etapas. Na primeira, o autor discute as origens do conceito, que surgiu na França no final do séc. XVIII; na segunda etapa, o autor analisará o conceito empregado no trabalho de Marx; na terceira etapa, contempla o trabalho de Karl Mannheim, enfatizando os seus escritos da obra *Ideologia e Utopia* (apud Thompson 2009), que se mostra como chave para essa discussão, e por fim, na quarta etapa, Thompson (2009), se propõe a formular uma concepção de Ideologia que se apóia em alguns pontos da história do seu conceito, mas procura oferecer um enfoque para a construção deste à guisa das sociedades modernas.

Em sua proposta de formulação do conceito de ideologia, Thompson (2009) considerando que após analisar algumas das fases principais dessa, apresenta um diferencial dos conceitos apresentados antes dele, traz uma formulação alternativa, sem enfatizar nenhum conceito em específico, e sim desenvolve um conceito que acredita ser proveitoso para as sociedades modernas. Para isto, relembra dois tipos gerais de concepções de ideologia, falado em seu percurso histórico: *neutra* versus *crítica*.

Segundo o estudioso, de maneira geral, a ideologia é concebida como um conjunto de crenças, ou formas de práticas simbólicas. Ela está interessada nas maneiras como as formas simbólicas se entrecruzam com as formas de poder, neste momento faz referência a Mannheim, que deixou esta questão da manipulação à parte em suas conceituações e é tão valorizada por Thompson.

Desse modo, define cinco modos aos quais a ideologia pode servir para estabelecer e sustentar relações de dominação, pois para ele, a ideologia sempre se porta como uma instância de dominação apesar de possuir modos diferenciados de “comportamento”. São esses: **legitimação** - relações de dominação, sendo estabelecidas e sustentadas como legítimas; **dissimulação** - relações de dominação, estabelecidas e sustentadas através da sua negação ou obscurecimento; **unificação** - relações de dominação, estabelecidas e sustentadas através da construção do nível simbólico, formando uma unidade, que interliga indivíduos numa identidade coletiva;

fragmentação – relações de dominação, estabelecidas e sustentadas através de indivíduos ou grupos que se coloquem em oposição a um alvo ou grupo dominante; **reificação** - relações de dominação, estabelecidas e sustentadas através da retratação de uma situação histórica ou transitória como se esta fosse permanente.

Segundo Thompson (2009), a proposta de modos de operação da ideologia não pretende ser exaustiva, mas ilustra como as formas simbólicas podem-se relacionar com a questão do poder. O autor ainda destaca que esses modos não são os únicos utilizados pela ideologia, nem são estanques entre si. Quanto as suas estratégias, estão geralmente vinculadas a esses modos de operação da ideologia, mas essa relação não é categórica. Além disso, tais estratégias de construção simbólica não são inerentemente ideológicas e somente o serão em virtude das circunstâncias.

Estilizações de gênero

Em meados da década de 1980, nos estudos feministas, surge a categoria gênero com o fito de analisar a organização social estabelecida aos corpos sexuais inseridos no universo histórico. Os estudos tratavam com simplicidade questões que envolviam a diferença sexual na tentativa de compreensão de como a diferença entre os sexos estava envolvida nos diversos atos de nossas vidas e de que forma essa diferença adquiria aspecto natural e estatuto de hierarquia (PINTO, 2011). A diferença entre sexo e gênero estimula pensar os corpos previamente, por conta da ideia de sexo:

(...) as perguntas “o que é o masculino? o que é o feminino?” começam a ficar mais amplas, e a anatomia, ao contrário, começa a ser percebida como mais um argumento naturalizante do que um fundamento dos chamados *estilos de gênero*. “É menino ou menina?”: o primeiro efeito de constituição do sujeito é a sua ordenação sexual. O caráter social das diferenças ditas sexuais é acentuado, e as relações de gênero são expostas como uma complexa rede de poderes naturalizados e levados bem além do biológico pela distinção feminino/masculino (Idem).

A autora explica que é, nesse contexto, que a noção de performativo repercute por meio da teoria feminista de Butler (1997; 1999), que critica o binarismo sexo/gênero, desconstruindo abordagens feministas essencialistas, com o argumento de que “um dos efeitos de atos de fala hegemônicos sobre os corpos é o de tomar sua existência um fundamento real incontestável” (PINTO, 2011). Para a feminista, o gênero tem como efeito o sexo, o discurso que se organiza em torno da anatomia do corpo. Nessa desarticulação de gênero e sexo, o campo de investigação não é binário. Ao contrário, é heterogêneo.

Para investigar essa problemática de gênero, é necessário apreender “a produção discursiva da plausibilidade desta relação binária (homens/mulheres) e sugerir que certas configurações culturais de gênero tomam o lugar do ‘real’ e consolidam e aumentam sua hegemonia através da sua exitosa auto naturalização” (BUTLER, 1999, p. 43 apud PINTO, 2011).

Se o sexo é efeito do gênero, este é, por sua vez, efeito de atos de fala ritualizados violentamente, apresentados como reais, naturais, binários e hierarquizados (PINTO, 2011). Esse efeito tem lugar na linguagem, na qual é produzido, modificado, mantido, recusado.

Em Butler (1999, p.43-44 apud PINTO, 2011), o termo *stylization* é utilizado para definir gênero. A origem do termo vem do verbo *stylize*, cuja definição é “como fazer conformar a um dado estilo, tornar convencional”.

Butler define o que os códigos prescrevem como ‘estilizações repetidas do corpo’ [...] Eu compreendo que seu argumento pode ser aplicado para a linguagem em uso, e especialmente para a fala: que há ‘estilizações’ de voz, de escolhas lexicais, gramaticais e interacionais [...] Falar é um clássico exemplo de um ato que é constantemente repetido o tempo todo; é também um clássico exemplo de uma atividade feita dentro de um ‘rígido quadro regulador’. (CAMERON, 1995, p.17, *apud* PINTO, 2011).

Pelo uso da expressão *estilizações*, o problema da representação nas expressões linguísticas é suspenso, dando espaço aos atos de fala. Estes são realizados pelo corpo que fala na criação, recriação, estabelecimento e subversão das relações de poder (PINTO, 2011). Essas relações de poder são substanciadas pelos atos de fala, que as mascaram com aparência de natural. Com isso, é articulado na linguagem o caráter performativo do gênero, que se imbrica nas relações de poder, originadas do uso concreto da língua.

Pinto afirma que *poder*, nos estudos de Butler, tem o sentido que Foucault remete ao termo em sua teoria. “*Poder encerra as funções jurídica (proibitiva e reguladora) e produtiva (inadvertidamente geradora) das relações diferenciais*” (BUTLER, 1999, p.39 *apud* PINTO, 2011). Tais relações se encontram nas estilizações que compõem os recursos da marcação e repetição da identidade do falante. São os atos de fala, pois, que postulam essas identidades formatadas pelo gênero, atuando como resultado da violência produzida, imposta para o corpo que fala.

Pinto analisa, em seu trabalho, a trajetória do termo *performativo* de Austin (1976), na pesquisa de Rajagopalan (1989). Segundo ela, este afirma que, depois do abandono da dicotomia ‘constativo/performativo’, o segundo termo, para Austin, passa a ser atributo de todo enunciado, da linguagem em geral. Se a linguagem é tomada, radicalmente, como performativa, ressalta a autora, significa dizer que todos os enunciados, todo o discurso, tudo o que é dito, faz. E qual seria, nos estudos feministas, o complemento do verbo fazer, já que ele é transitivo?

A resposta a essa pergunta é a identidade, o que suscita uma nova pergunta: como fazer identidades com as palavras? Na tentativa de elucidar o questionamento, deve-se procurar entender como essas identidades formam relações com a ordenação sexual naturalizada pelas próprias palavras que a descrevem.

Por fim, Pinto observa que o efeito é o instante em que o ato de fala é desdobrado em algo oculto pela ilusão de controle intencional: o agir. Por meio desse agir, tem-se que a relação entre corpo e linguagem não é unívoca, na qual o corpo é apenas mais um dos elementos na produção dos atos de fala. Os efeitos do corpo se confundem e se excedem no ato de fala, ampliando o próprio espaço que o corpo ocupa. Assim, o corpo, de marca iterável, se limita no excesso que marca o corpo presente. Nesse excesso, a pluralidade dá lugar à bipolaridade.

PRÁTICA DISCURSIVA

Do Baião às bandas de Forró.

Como gênero musical, o forró é derivado do baião, que, bem antes da Bossa Nova e da Jovem Guarda, já veio trilhando preferências no Nordeste. Há mais de 60 anos, em torno do ano de 1946, o forró já era uma realidade, mas cabe aqui destacar que estamos falando do forró “de raiz”, o que foi propagado por Luiz Gonzaga.

O baião conseguiu adentrar nas mais variadas classes sociais, o que representou uma grande vitória para esse gênero musical. Desse modo, conseguiu ganhar o respeito de outros artistas e de outros gêneros musicais, dentre eles, o samba. Mas o que se tem percebido com o passar dos anos é que o forró vem sofrendo enormes transformações, além de se adequar a padrões mercadológicos vigentes e se transformar no que Monteiro e Trotta (2008) chamam de o novo *mainstream* regional. Essa denominação para o forró da atualidade, colocando a sua produção e seu consumo num contexto de reflexão diferenciado do anterior, a qual o alcance numérico e o conjunto de referenciais simbólicos circulam através desses repertórios são demarcatórios. Assim temos:

Um novo *mainstream* ligado à exploração comercial da experiência musical social, promovida especialmente para um público jovem que deseja compartilhar representações sobre sua identidade etária através das ideias concomitantes de festa, amor e sexo, temas centrais no ambiente sociocultural e afetivo do jovem (MONTEIRO & TROTTA, 2008, p.12).

Essas novas configurações tecnológicas ligadas à produção e ao consumo de música têm produzido uma aguda complexificação no mercado musical. Por um lado, é possível constatar uma perda de valor da música gravada na atualidade e por outro percebemos estratégias alternativas de distribuição de fonogramas que têm obtido razoável êxito na diversificação de ofertas musicais disponíveis, potencializando um mercado de “nichos”, que passa a competir com o mercado de “massa” (ANDERSON, 2006 apud MONTEIRO & TROTTA, 2008).

Para os tradicionalistas, compositores e apreciadores do chamado forró de raiz, as transformações ocorridas no forró da contemporaneidade são alvo de inúmeras críticas.

Primeiramente, o forró se apresentava em um *trio*, mas essa denominação não remete-se à quantidade de componentes do conjunto e sim a um modelo utilizado na época, composto pelos instrumentos: sanfona, zabumba e triângulo. Porém não podemos deixar de ressaltar que a quantidade de músicos que compõem o conjunto, geralmente, coincide com a de um *trio*, porque o cantor, na maioria das vezes, acumula a função de sanfoneiro. Segundo Mattos (2008) com relação à composição acústica das músicas:

O trio apresenta uma sonoridade mais “simples” ou mais “limpa” como os músicos chamam, querendo se referir a um resultado sonoro que permite ouvir mais claramente todo os instrumentos. No caso das bandas mais modernas, o som é mais “pesado” e mais “complexo” pela quantidade de instrumentos utilizados. (MATTOS, 2008, p. 88).

Na realidade, essa utilização de poucos instrumentos se dava efetivamente nas apresentações musicais, porque durante as gravações do forró e do baião desde o ano de 1946, uma grande diversidade de instrumentos era utilizada. Com o passar dos anos os conjuntos foram tentando incorporar as suas apresentações, que aconteciam ao vivo, uma maior quantidade de instrumentos. Os músicos que até então só participavam das gravações, passaram a compor definitivamente os conjuntos em suas apresentações. Assim, juntamente a essas modificações que ocorreram nesse gênero musical, podemos destacar a troca da nomenclatura *trio* ou conjunto, por *banda de forró*.

Nessa constituição das bandas de forró, as transformações vão sendo ainda maiores para se chegar ao forró eletrônico, que hoje encontramos com grande poderio e

ascensão comercial. Destacam-se nessa constituição, como diferencial aos conjuntos, a inserção de cantores (que antes acumulavam a função de sanfoneiros) e dançarinos.

O “boom” do forró eletrônico

O gigantesco crescimento e aceitação do forró eletrônico se deram a partir de uma estratégia de utilização da mídia, especificamente a partir da utilização de um meio de comunicação bastante popular, o rádio, que, associado a um grande aparato tecnológico e a uma estratégia comercial, propiciava a veiculação imediata de bandas de forró.

O empresário Emanuel Gurgel, idealizador desse projeto, criou uma rádio para veiculação de programas da *Somzoom Sat*, conhecida através do seu *slogan*: a rádio mais popular do Brasil. A partir dessa rádio, e aí está o grande sucesso do empresário, as bandas e artistas produzidos pela gravadora *Somzoom Estúdio*, que também pertencem ao mesmo grupo que tem à frente o empresário Emanuel Gurgel, tinham espaço para divulgar suas canções, compondo as atrações da programação da rede da emissora.

Apesar da rádio não ser exclusivamente reprodutora das bandas produzidas pela gravadora *Somzoom Estúdio*, obviamente a maior parte da programação da rede era destinada à divulgação das suas bandas. É importante destacar que a rádio é essencialmente propagadora do forró, não tocando outros gêneros musicais.

A solidez da rádio e o seu grande alcance de propagação dos produtos veiculados, como a promoção de shows, a venda de produtos, a distribuição de discos e a própria divulgação das músicas, constituem um negócio muito lucrativo e expansivo para o mercado consumidor do forró, principalmente o eletrônico, que, juntamente ao projeto de criação da rádio, alastrou seu alcance, obedecendo, por sua vez, o objetivo da rádio. Nos primeiros anos, após o lançamento da rádio, se abria um pequeno espaço para o forró de raiz, tendo em sua predominância o forró denominado hoje de eletrônico. Atualmente o único forró reproduzido e propagado na *Somzoom Sat* é o eletrônico.

A sexualidade atrelada ao som, à letra e à imagem das canções

Podemos destacar três elementos que compõem a estrutura mercantil da música, que marca sua relação com a sexualidade. O primeiro elemento está relacionado ao *som* da música; o segundo está ligado ao “sentido linguístico”, cujo eixo principal de significação é a relação entre letra e melodia (TATIT, 1996 *apud* TROTTA 2009, p.134); e o terceiro está imbricado a um elemento-chave da constituição mercadológica da música: o seu caráter *visual*.

Para Trotta (2009), o primeiro elemento, ou seja, o som, está fortemente atrelado aos apelos da dança ou a outra forma de corporificação, sugerindo ou referindo-se ao campo do erotismo e do sexo. Já o segundo elemento, que remete ao conteúdo semântico das *letras* das canções, se encarrega da aproximação ou afastamento do universo da sexualidade. Assim, a voz que canta (estamos nos referindo a melodia, ao timbre, ao estilo, etc) registra sonoramente o discurso da voz que profere sentido verbal e completa o sentido erótico da canção. E o terceiro elemento, o *visual*, é apresentado através da visualidade de artistas e dos instrumentos musicais, que compõem o ambiente comunicacional da música. Assim, os artistas e, principalmente as artistas são visualmente apresentados como “*objetos de desejo quase sempre erotizados, reforçando uma conexão estreita entre música, corpo e sexo*”. (Trotta, 2009, p.134).

A música brasileira desde o século XIX vem constituindo uma *vertente maliciosa que negocia* os limites da sexualidade com a sociedade de cada época (LEME, 2002 *apud* TROTTA 2009).

Entendemos, desse modo, que a sexualidade retratada nas canções de forró não é algo concernente somente a esse gênero musical. Na música popular brasileira, o sexo aparece como uma constante, e dependendo da estratégia utilizada pelo gênero musical para atender as exigências de seu público, pode utilizar uma maior ou menor exposição dessa sexualidade.

Nesse ínterim, que demarcadamente a sexualidade é encontrada dentro das canções, independentes do gênero a qual pertençam, encontramos uma negociação entre o que devemos ou não fazer. Especificamente no caso do forró, por ser um gênero que remete em demasia ao sexo, seja através de suas imagens visuais geradas pelos dançarinos e cantores; pelas letras marcadamente dúbias; pelas coreografias excessivamente sensuais; ou até mesmo pela própria sonoridade musical negociada com as letras das músicas, percebemos um preconceito acentuado em relação aos demais gêneros. Estamos atrelados a um sistema prescritivo do que constitui o certo e o errado, ou seja, o socialmente entendido como padrão de comportamento correto e o gosto musical adequado e refinado.

O forró eletrônico: mulher e sexualidade

O forró eletrônico traz a construção identitária da mulher como objeto sexual. Isso se deve a excessivas remissões sexuais feitas através de gestos, composições e coreografias durante os shows de forró e a divulgação dessas composições. Desse modo, gera-se uma tensão cultural que é criada pelas canções, principalmente quando elas se relacionam a construções identitárias das quais a mulher da sociedade contemporânea se constitui como símbolo sexual e aparece cada vez mais como objeto do sexo.

As atitudes que regem o comportamento adequado de uma sociedade como um todo estão prescritas intrinsecamente dentro de um código social. As atitudes femininas da nossa sociedade, principalmente porque ela é composta por uma mente patriarcal, são severamente atreladas a esse conjunto de regras, que são criadas e prescritas socialmente. Assim, observamos o que está certo ou errado dentro do meio social através dessas convenções que são criadas e perpassadas dentro do âmbito social.

A desigualdade de gêneros é um viés idiomático central no imaginário forrozeiro, que separa a “formosura” e o recato feminino da “macheza” dos homens (MATOS, 2007 *apud* TROTTA 2009).

TEXTO

Como vimos anteriormente, de acordo com Fairclough (2003), é na prática social, que a linguagem se manifesta como discurso, que constitui, por sua vez, uma parte irreduzível das maneiras como agimos, interagimos, representamos e identificamos a nós mesmos, aos outros e a aspectos do mundo por meio da linguagem.

Agora para mostrarmos como as mulheres são identificadas na prática discursiva do Forró e de que modo essa prática se relaciona interdiscursivamente com discursos patriarcais através da operacionalização de ideologias, agora analisaremos, seguindo o modelo tridimensional, proposto por Fairclough (2001), citado acima, a dimensão do texto, focando o vocabulário das canções para verificar os sentidos das palavras em sua relação com as ideologias, parte da dimensão da prática social.

A Análise da palavra Piriguete em músicas de forró

Inicialmente, antes de começar a análise da canção propriamente dita, remetemo-nos ao significado que o termo “piriguete” vem assumindo na atualidade, marcadamente dentro do ritmo forró. Em uma pesquisa pela busca desse significado, deparamo-nos com uma reportagem da revista *TPM* na qual a psicanalista Diana Corso, pertencente à Associação Psicanalítica de Porto Alegre e colunista do jornal *Zero Hora*, tece comentários a respeito do termo. Segundo ela, “piriguete” é o adjetivo da moda para falar de mulheres. A psicanalista mostra que a origem desse termo se deu na Bahia e adveio do adjetivo perigosa. Afirma, ainda, que a “piriguete é a nova piranha”, antes também denominada de galinha, vadia, vaca, tchutchuca, biscate, baranga e vagabunda.

Percebemos, a partir disso, que o termo apenas se adequa a realidades já existentes, ou seja, temos um novo signo linguístico para designar algo já existente.

Além das definições da psicanalista, a reportagem apresenta também depoimentos de algumas personalidades sobre o significado do termo “piriguete” na atualidade. Vejamos como cada uma define o significado do termo:

Para o ator Pedro Neschling, “piriguete” é um adjetivo feminino proveniente do baladês. Segundo ele, o termo *“Serve para designar moça solteira, bastante propícia ao intercuro sexual, geralmente encontrada em boates em estado alcoólico elevado, sorrindo enquanto executa coreografias sensuais na pista.”*

Já o jornalista e escritor Ronaldo Bressane define a piriguete de forma mais sucinta e agressiva, dizendo que ela *“é uma menina que está a perigo, que quer dar. Ué, é isso: a menina que precisa dar pra ontem”*.

Por último e para contrastar as definições sobre o significado do termo, a feminista e presidente da ONG Ateliê de Mulher, Anna Frank, diz que:

Se eu fosse definir uma mulher que é autossuficiente, senhora do seu destino, que escolhe se quer ficar com um ou vários, que fica com um a cada dia e é feliz assim, eu diria que ela é uma guerreira. Mas a sociedade sempre a tacha de um modo pejorativo, como cachorra, galinha, vagabunda, e, agora, piriguete. (REVISTA TPM. Disponível em: revistatpm.uol.br/reportagens).

Deparamo-nos com o conceito de posicionamento ideológico pelo viés bakhtiniano no discurso. Se observarmos a forma como o ator e o jornalista compreendem o conceito de “piriguete”, percebemos que o comportamento feminino ao se aproximar do masculino estigmatiza a mulher como um indivíduo sem valores morais. Temos uma avaliação machista, classificatória e discriminatória em relação à postura feminina, ascensão da liberdade e direitos de igualdade entre homens e mulheres.

Os entrevistados do sexo masculino, portanto, não aceitam a mulher em “pé de igualdade” com o intercuro sexual à qual eles (homens) têm direito na sociedade moderna. A ideologia apresentada nesse contexto assemelha-se ao que Bakhtin/Volochinov (2002) denominou de ideologia oficial, pois seus valores circulam por toda a rede social e posteriormente, entram no sistema ideológico já formalizado para gradualmente ir modificando-se e adaptando-se as novas ideologias vigentes. Essas modificações dos padrões ideológicos, assim como suas modificações sociais, podem ser demonstradas, por outro lado, através do depoimento da feminista Anna Frank, que se posiciona como alguém que se mostra totalmente sem preconceitos e a favor do direito de igualdades entre homens e mulheres.

Já na visão de Thompson (2009), a ideologia aparece primeiramente interessada no intercruzamento das formas simbólicas com as relações de poder. Para isso tem-se que analisar a maneira como o sentido é mobilizado no mundo social e serve para reforçar pessoas e grupos que ocupam posições de poder. Ou seja, estudar a

ideologia, nessa visão, seria estudar as maneiras como o sentido serve para estabelecer e sustentar as relações de dominação. Como Thompson afirma: “*Fenômenos ideológicos são fenômenos simbólicos significativos, desde que eles sirvam, em circunstâncias sócio-históricas específicas, para estabelecer e sustentar relações de dominação*”. (THOMPSON, 2009. P.76).

Agora, adentrando mais na análise, apresentaremos uma música de autoria do Mc Papo, o primeiro compositor a utilizar o termo “piriguete” da atualidade no cenário musical. Segundo o rapper, sua composição, *o rap da Piriguete*, foi criada após ouvir amigos de escola usar a expressão com frequência ao passar férias na Bahia. A música, por sua vez, foi regravada pela banda de forró, *Trem bala do forró*, após ter sido lançada pelo Mc. A composição possui a seguinte letra:

PIRIGUETE

Quando ela me vê ela mexe/ piri pipiri pipiri piriguete/ rebola devagar depois desce/ piri pipiri pipiri piriguete (bis)

Mini-saia rodada, blusa rosinha/ decote enfeitado com monte de purpurina/ Ela não paga, ganha cortesia Foge se a sua carteira tiver vazia

Vai na Micareta/ vai no Pop Rock/ Festa de axé ela só anda de top/ Ela usa brilho, piercing no umbigo/Quando toca reggaeton quer ficar comigo

Quando ela me vê ela mexe/ piri pipiri pipiri piriguete/ rebola devagar depois desce/ piri pipiri pipiri piriguete (bis)

Foto de espelho na exibição/ Ela curte funk quando chega o verão/ No inverno essa mina nunca sente frio desfila pela night de short curtinho/ Um cinco sete de marido/ ela gosta é de cara comprometido Não tem carro, anda de carona/ Ela anda sexy toda guapetona/ Ela não é amante, não é prostituta, ela é fiel, ela é substituta

Em Governador, lá em Salvador/ Rio de Janeiro, Santos e Belo/ todo mundo já conhece, sabe o que acontece/ quando vê a gente ela se oferece/ Mexe o seu corpo como se fosse uma mola dedinho na boquinha, ela olha e rebola/ chama atenção, vem na sedução, essa noite vai ser quente eu vou dar pressão.

Quando ela me vê ela mexe/ piri pipiri pipiri piriguete/ rebola devagar depois desce/ piri pipiri pipiri piriguete (bis)

Percebemos, através dessa composição, assim como em muitas outras que nos deparamos no ritmo forró, que a “piriguete” se configura como uma mulher sem posses, sem princípios, interesseira, sedutora e perigosa. Aqui percebemos uma das operacionalizações da ideologia, a *Reificação*, quando relações de dominação são criadas e sustentadas, ou há uma situação transitória é apresentada como se fosse “permanente, natural, atemporal”. A mulher, nessa canção é naturalizada como interesseira e sedutora, um discurso sobre as mulheres que tem atravessado a história.

Essa mulher, representada pelo termo “piriguete” não é movida pelo amor e sim pelo interesse em conquistar um homem, que lhe proporcione bons momentos, demonstrado na letra da música, especificamente no verso: “*Foge se a sua carteira tiver vazia*”. Para estar sempre presente em festas tem que acompanhar homens que tenham condições de pagar seus custos, “*bancar a noitada*”, lhe proporcionar a diversão.

Como Miotello (2005) enfatiza, ao estudar o conceito de ideologia na visão bakhtiniana, citando Bakhtin/Volochinov (2002), uma das características dos signos linguísticos é não se desvincular totalmente dos acentos ideológicos à que se remetem,

apesar destes possuírem vários sentidos e não um único. Deste modo, encontramos na ideia de “piriguete” se configurar como uma mulher oportunista e interesseira, todo o histórico pertencente aos signos ideológicos, que se assemelham ao termo “piriguete” e os que o antecedem. Ou seja, os signos linguísticos barangas, biscates, vagabundas, que antecederam o signo piriguete, já possuíam esse significado de mulher fácil, agora reaparecendo no significado do termo “piriguete”.

Ainda analisando a composição, percebemos que a “piriguete”, para conquistar seus objetivos, utiliza-se de muitas táticas, dentre elas, e a que se percebe marcadamente na letra da música, é a de um forte apelo sexual através de suas vestimentas. O modo que ela tem de conquistar, seduzir ou mesmo “atacar à presa”, o seu alvo, é usufruir dos seus atributos corporais, e aí a mulher aparece notadamente como objeto sexual. Aliada às suas vestimentas, como, roupas marcadamente pequenas, que estimulam às fantasias sexuais dos homens, percebemos outro modo utilizado pela “piriguete”, para seduzir o homem que também está ligado ao sexual. São os movimentos corporais, que ao performatizarem a dança, retratam o próprio ato sexual como continuidade dessa dança e dos movimentos da mulher “piriguete”, especificamente nos versos “*chama atenção, vem na sedução, essa noite vai ser quente, eu vou dar pressão*”.

A ideologia dominante *versus* a dominada, retratada por Bakhtin/Volochinov (2002), pode ser percebida pelas relações que o homem cria com a valorização de signos da contemporaneidade. Hoje, a sexualidade e, por conseguinte, a valorização corporal é algo presente dentro da nossa sociedade. Sendo uma de suas maiores marcas, pois o corpo é extremamente valorizado em nossa sociedade, muito mais do que há alguns anos atrás. Conforme Nogueira de Alencar (2011), a indústria do sexo é a que mais tem crescido ultimamente, gerando discursos que defendem a objetificação do corpo, como modo de lucro do sistema capitalista.

Por fim, percebemos a noção de “piriguete” como uma mulher totalmente sem escrúpulos, tendo como preferência homens comprometidos, não se afirmando por sua vez, com nenhum parceiro fixo. Ela é simplesmente a outra, fielmente a outra, de vários homens distintos, não tendo parceiro fixo, nem como amante. Ela tem prazer e regalias, exatamente por não ser de um só homem, aproveita ao máximo o que pode de cada um, que ficou durante a noite. Seus relacionamentos são efêmeros, livres e que sempre lhe beneficiam, custeiam, propiciam o seu prazer e divertimento diário. Aqui, mais uma vez, para reafirmar o signo piriguete, como uma mulher sem escrúpulos e fácil, temos uma ideologia oficial vigente, que oprime a mulher que não quer ter relacionamentos fixos e sérios.

A ideologia dominante *versus* a dominada, retratada por Bakhtin/Volochinov (2002), aqui pode ser percebida através da valoração que é imposta pela sociedade ao comportamento da mulher. Uma das maneiras de atribuir dignidade e qualificação de valores padrões corretos e sérios a uma mulher é analisando seu comportamento, sexualidade, forma de se expressar e vestir. Marcadamente mulheres que possuem a sua liberdade, acima de qualquer preocupação com valores morais e éticos, (nesse momento nos referindo ao comportamento correto e ético na visão da sociedade machista), são colocadas à margem da sociedade, se enquadrando nessa ideologia dos dominados, pois serão rejeitadas por determinados grupos da sociedade.

Ainda nos remetendo à ideologia presente nessa canção, especificamente nos modos de operação da ideologia, destacamos um desses modos de operação classificado por Thompson (2009), como o terceiro dos cinco *modus operandi* da ideologia, que é a unificação. Esse modo de operação ideológico sugere que as relações de dominação podem ser estabelecidas e sustentadas através da construção, no nível simbólico, de uma forma de unidade, que interliga os indivíduos em uma identidade coletiva,

independentemente das divisões que possam separá-los. É essa coletividade, ou mesmo, categorização indistintiva de valores, ou falta deles, que percebemos na canção Piriguete. Uma coletividade classificada como um só indivíduo. As mulheres de modo geral, que possuam uma dessas características apontadas como pertencentes a uma “piriguete” são categorizadas e recategorizadas como mulheres fáceis, sem princípios, que procuram envolvimento efêmeros e não são dignas de se relacionar com homens que tenham interesse em namorá-las.

Enfim, chamo a atenção a uma característica atribuída por Bakhtin/Volochinov (2002) ao signo linguístico, quando este ressalta que a função ideológica é inseparável do signo, mas que a palavra é neutra com relação a esta valoração. Percebemos aqui os índices de valor atribuídos ao símbolo linguístico, que retratam as marcas mais evidentes de nossa sociedade, que se configura como preconceituosa, discriminatória e estigmatizadora. Os papéis atribuídos ao signo ideológico “piriguete” são apenas uma nova denominação para um signo, já internalizado historicamente. O aumento da quantidade de termos para significar algo, que já havia sido categorizado anteriormente, se dá, portanto, pela necessidade de especificar determinados seres ou indivíduos dentro de um grupo da sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse artigo, vimos que a prática discursiva do Forró constrói um gênero musical, que se remete em demasia ao sexo, seja através de suas imagens visuais geradas pelos dançarinos e cantores; seja pelas letras marcadamente dúbias; ou até mesmo pela própria sonoridade musical negociada com as letras das músicas. Essa acentuação da temática sexual constrói sentidos tradicionais para o feminino.

Nesse âmbito, as operacionalizações de ideologias machistas são demarcadoras de dominação, estando presente dentro dos meios que instauram o poder e a força. Percebemos, pois, que a violência linguística, com sua força simbólica, tem servido para estabelecer relações desiguais entre homens e mulheres, naturalizando a dominação e a violência contra essas mulheres.

Neste trabalho, mais do que mostrar a linguagem como sendo uma prática social, um compromisso das diversas análises dos discursos, quer chamar atenção para o desenvolvimento de uma consciência político-linguística, como defende a Nova Pragmática (RAJAGOPALAN, 2010), que não se conforma com os modos de dizer preconceituosos, que são produzidos e reproduzidos em nossas práticas culturais.

A desconsideração desses aspectos da linguagem constitutivos do social tem importantes conotações políticas, como nos mostra Rajagopalan (idem), da mesma forma “*que como o tem a atitude predominante em muitas teorias tradicionais correntes na linguística de conferir um estatuto menor às bases sociais da linguagem*”. É preciso combater tanto os discursos que discriminam a mulher e que se cristalizam na nossa sociedade, como também as posturas nos estudos da linguagem que tentam ignorar a constituição dos sentidos do social através dos discursos. Desse modo, a Nova Pragmática é uma ampla perspectiva, fundamental para desenvolvermos os estudos críticos da linguagem, que novas pesquisas enveredem por esse campo de investigação que se descortina na atualidade desse campo da linguagem.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Claudiana Nogueira. **As construções dos sentidos da violência nas práticas culturais do Sertão Central do Ceará**. Relatório de Pesquisa: Programa de Bolsas de Produtividade em Pesquisa e Estímulo à Interiorização – FUNCAP. Fortaleza, 2010.

- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2002.
- CHOULIARAKI, Lilie & FAIRCLOUGH, Norman. **Discourse in late modernity: rethinking critical Discourse Analyses**. Edinbourg: Edinbourg University, 1999.
- DAMASCENO, Francisco José Gomes (org). Experiências Musicais. In: MATTOS, Márcio. **Os Conjuntos de Forró: Dos Trios às Bandas**. Fortaleza-CE: EdUECE, 2008. p.83-92.
- FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Tradução de Izabel Magalhães. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001 [1992].
- MENDONÇA, Alan & LIMA, Hider Albuquerque (orgs). Palavra Russas. In:
- MIOTELLO, Valdemir. *Ideologia*. In: BRAIT, Beth (org). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.
- ALENCAR, Claudiana Nogueira. **Palavras violentas: identidades de gênero no forró pop**. Fortaleza: Expressão gráfica e Editora, 2011. p. 101-115.
- MONTEIRO, Márcio; TROTTA, Felipe; **O novo mainstream da música regional: axé, brega, reggae e forró eletrônico no Nordeste. E-compós**. Associação Nacional dos programas de Pós-Graduação em comunicação. Brasília, v. 11. n. 2, maio/Ago 2008.
- PINTO, Joana Plaza. **Performatividade radical: ato de fala ou ato de corpo. Revista Gênero**. Niterói, v. 3, n. 1, 2002. Disponível em: <<http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos/01112009-100841pinto.pdf>>. Acesso em: 30 Jul 2001.
- PINTO, Joana Plaza. **Pragmática das identidades: estilizações de gênero**. 2011 (prelo).
- RAJAGOPALAN, Kanavillil. **A Nova Pragmática**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.
- RAMALHO, Viviane & RESENDE, de Melo. **Análise de Discurso (para a) Crítica: O texto como Material de Pesquisa**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2011. Reportagem da *Revista Tpm*. Disponível em: revistatpm.uol.br/reportagens.
- THOMPSON, John B. **Ideologia e Cultura Moderna: teoria social crítica dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009.
- TROTTA, Felipe. **Música popular, moral e sexualidade: Reflexões sobre o forró contemporâneo. Contracampo**, Belo Horizonte, n.20 Ago 2009.
- TROTTA, Felipe. **O forró eletrônico no nordeste: Um estudo de caso**. In: Intexto, v.1; n. 20, Porto Alegre: UFRGS, p. 102-116 jan/jun 2009.