

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA  
PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO  
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA**

**Laise dos Santos de Jesus**

**As mudanças na representação do feminino no forró da década de  
1990**

**Feira de Santana  
2016**

Laise dos Santos de Jesus

As mudanças na representação no feminino no forró da década de 1990

Trabalho de Conclusão de Curso, no formato de artigo científico, apresentado à Banca Examinadora da Universidade Estadual Feira de Santana, como exigência para obtenção do grau de Licenciado em História.

Orientador: Prof. Dr. Rinaldo César Nascimento Leite

Feira de Santana

2016

Laise dos Santos de Jesus

As mudanças na representação no feminino no forró da década de 1990

A banca examinadora considera esta monografia adequada como requisito para a conclusão do Curso de Licenciatura em História da Universidade Estadual de Feira de Santana.

Feira de Santana, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2016.

---

Prof. Dr. Rinaldo Cesar Nascimento Leite (Orientador) (UEFS)

---

Profa. Dra. Juliana Barreto Farias (UNILAB)

---

Profa. Ms. Miranice Moreira da Silva

## AS MUDANÇAS NA REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NO FORRÓ DA DÉCADA DE 1990

Laise dos Santos de Jesus<sup>1</sup>

**Resumo:** A música assim como as demais produções de artes torna-se um meio de dar vazão aos sentimentos e ideais, nela podemos perceber as variadas relações entre homem e mulher, indivíduo e dinheiro, classes sociais, religiões e etnias diferentes, ela se constitui um campo de memória no qual as ideologias e representações são propagadas. Ao estabelecer um diálogo entre música e história auxilia-se à construção da história cultural, pois com o estabelecimento de relações interdisciplinares com a história surgiu além de novos temas, novas metodologias. Esta pesquisa tem como objetivo analisar as representações demonstradas nas letras de música do forró eletrônico da década de 1990, observando quais tipos de discursos e construções estão sendo elaborados, por este ritmo que passou por uma grande mudança na qual se subdividiram duas vertentes dele o forró universitário e o forró eletrônico<sup>2</sup>. Fazendo usos do conceito de representação na perspectiva da Roger Chartier, estudaremos quais tipos de representação da mulher e do feminino estão sendo transmitidos.

**Palavras-chaves:** Representação, mulher, autonomia, forró.

**Abstract:** The music as well as other arts production becomes a way of giving vent to feelings and ideals, it can understand the varied relationships between man and woman, man and money, social classes, different religions and ethnic groups, it is a memory field in which the ideologies and representations are propagated. By establishing a dialogue between music and history helps to the construction of cultural history since the establishment of interdisciplinary relationships with the story came up as well as new themes, new methodologies. This research aims to analyze the representations demonstrated in electronic forró music lyrics of 90s, watching what types of speeches and buildings are being prepared for this rate underwent a major change in which subdivided his two strands forró university and electronic forró. Making representation of concept uses the perspective of Roger Chartier will study what kind of representation of women and women are being transmitted.

**Keywords:** Representation, woman, autonomy, forró.

### 1. Considerações iniciais: História e música

Durante o século XX podemos perceber certa tendência das ciências com relação à busca da interdisciplinaridade, saberes que ao serem relacionados trazem uma forma de oferecer conhecimento mais amplo dos fatos, quando correlacionam saberes que antes haviam sido fragmentados e compartimentados. Com esta reaproximação podemos observar maiores possibilidades de pesquisa proporcionando assim uma análises variadas. Vários campos estão

---

<sup>1</sup> Graduanda em Licenciatura em História pela Universidade Estadual de Feira de Santana.

<sup>2</sup> O forró eletrônico segundo Quadros Júnior e Volp (2005) caracteriza-se por uma “linguagem estilizada” e “visual chamativo”, no qual há a inserção e destaque para os instrumentos eletrônicos utilizados na melodia como: Guitarra, baixo, bateria, entre outros.

relacionados com a história, possibilitam novas formas de saberes e metodologias entre eles estão a Educação, a Filosofia, a Antropologia, a Geografia, a Psicologia, a Sociologia entre outros. Como formas de expressão e linguagens, podemos pensar na literatura e no cinema que há muito dialogam com a historiografia. (BARROS, 2013).

O estudo da música traz a oportunidade da análise das relações socioculturais, que é possibilitado pela transmissão das emoções através da música. Segundo Contier, a produção de uma "historiografia" sobre a música foi iniciada a partir dos anos 1920:

A produção "historiográfica" sobre a música no Brasil intensificou-se a partir do debate sobre a construção de discursos sobre o modernismo (anos 20). As publicações de alguns ensaios escritos "no calor da hora" por Renato Almeida, Mário de Andrade e Graça Aranha prendiam-se, consciente ou inconscientemente, às novas concepções sobre: a) brasilidade; b) identidade nacional e cultural; c) o folclore como símbolo da "fala do povo" a ser pesquisado e "aproveitado" pelo compositor erudito em suas obras; d) a modernidade musical fundamentada nas concepções de: Arte Pura; polifonia; polirritmia; polimodalidade; novas pesquisas timbrísticas (CONTIER, 1991, p.153).

Na historiografia acadêmica mais recente já se pode notar a existência de uma bibliografia que contempla os diferentes gêneros da música popular. Surge a inclusão dos gêneros regionais que antes não eram abordados nem valorizados devido a uma hierarquia antes estabelecida sobre os valores culturais. Baia (2012) faz esta discussão sobre o estudo de ritmos que estão forma do padrão e segundo ele:

O sertanejo, como já apontado, foi objeto de alguns estudos, embora poucos, se considerarmos sua imensa repercussão social. Estes gêneros tem despertado mais atenção em outras áreas das Humanidades, mas mesmo aí, é curioso notar como o *rap*, por exemplo, foi mais favorecido como objeto de estudo, embora seja aparentemente consumido por uma população significativamente menor. (BAIA, 2012, p.72-73).

Nos últimos anos os estudos sobre práticas musicais ganharam espaço. Com a exploração de debates teóricos e metodológicos, a historiografia passou a explorar mais a música como uma fonte ou objeto de estudo. As discussões sobre música e história estão se despreendendo das concepções folcloristas. (COSTA, 2010)

Durante algum tempo foi estabelecido diferenciações na música brasileira entre a música erudita e popular. Porém os historiadores e outros estudiosos em suas recentes obras vêm rompendo com estas classificações que são restritivas, destacando que a música brasileira é o encontro de diversos tipos de cultura e segmentos da sociedade, que abarca várias etnias e classes sociais, em um processo dinâmico.

Essa relação de confronto se apresenta no universo musical brasileiro como um diálogo criativo, onde fusões das mais variadas e misturas desiguais tornaram-se um dos alicerces mais relevantes para compreendermos a diversidade cultural brasileira. Através dessa perspectiva percebemos a coexistência e interação entre o erudito e o popular (COSTA, 2010, p.114).

Na década de 1960, a canção já era utilizada como um objeto de estudo para as várias áreas das ciências. Na década de 1990 houve uma grande ampliação na produção de trabalhos científicos que faziam o uso da música em suas pesquisas, ocorrendo nesta década uma ampliação das análises e pesquisas da historiografia brasileira que utilizavam a música como fonte (MANOEL, 2014).

Por volta dos anos 1970, houve um crescimento na quantidade de trabalhos científicos que tinham como objeto o estudo da música, porém, se formos comparar com as demais fontes pode-se observar que o menor uso deste tipo de material é ainda perceptível, surgindo assim a necessidade de que este universo seja mais explorado. Devido à diversidade cultural do Brasil, os gêneros musicais também são múltiplos, eles refletem as realidades diversificadas expressando os discursos, apropriações e transformações que constituem não só a música como a realidade brasileira (MANOEL, 2014).

A música se constitui como um campo de memória no qual as ideologias e representações estão sendo propagadas. Ela é uma ferramenta que poderia ser usada para abalar e criticar um sistema imposto não só no plano físico como no campo das ideologias.

Talvez toda música devesse embutir essa missão, mas o fato é que, naqueles anos, no Brasil, a MPB se encarregaria disso, e, após o golpe militar, as referências à ditadura, aos desmandos, à desigualdade social e a temas de apelo popular, como reforma agrária, mortalidade infantil entre outros, apareceriam em suas letras e mesmo nos seus arranjos, ora de forma mais explícita, ora de maneira velada, por meio das metáforas que foram tão bem trabalhadas pelos compositores (VILARINO, 2005, p. 95).

Entre as várias formas que a música pode assumir, a canção de cunho popular representa as mais diferentes experiências humanas, estando mais próxima da população em geral; contam experiências, trajetórias diversas, podendo ser uma ferramenta para estudar a história dos setores das classes subalternizadas pela sociedade. Como podemos observar, a música é uma linguagem que tem em si a característica de externar ideais, discursos e representações o que permite que as relações construídas entre os sujeitos na sociedade possam ser analisadas através dela.

Dos vários modos de se expressar usados pela humanidade que se utilizam de linguagens elaboradas para tornar mais fácil transmitir aquilo que se sente e/ou pensa, a música é um das mais utilizadas. As ideias que são transmitidas através de um veículo de fácil assimilação são as mais facilmente apreendidas, e conseqüentemente mais difundidas. Entre as construções do ser humano estão várias linguagem que permitem esta difusão como a música, o cinema, a poesia, pintura, entre outros.

A música é um importante fator que nos remete a várias situações que são consideradas naturais, mas se observarmos por outra perspectiva, podemos ver uma elaboração de vários discursos que nem sempre, ou melhor, que na maioria das vezes não é de forma nenhuma neutro. As relações estabelecidas entre as mulheres e seus parceiros em suas relações amorosas nos traz uma noção bastante clara das representações que são construídas em relação a estas mulheres ao longo do tempo. Por isso esta pesquisa se concentra nas representações femininas nas letras de música de forró eletrônico na década de 1990. Na década de 1990 podemos ver uma mudança no que tange ao ritmo forró, o que poderia ter ocasionado esta distinção principalmente no que compete aos assuntos e às formas de representações tratadas em cada uma das vertentes surgidas após esta mudança.

Nesta pesquisa foram utilizadas 17 letras de músicas pertencentes a sete bandas de forró eletrônico do período da década de 1990, da região do Nordeste: Limão com mel, Calcinha Preta, Brucelose, Caviar com rapadura, Cavalo de pau, Calango aceso, Magníficos. Nas letras de forró da década de 90, observamos que há uma quantidade considerável de mulheres como interpretes de músicas, porém no que concerne a autoria delas, a quantidade de autoras é bem reduzida e escassa, mostrando a falta de espaço para elas no local da produção do discurso. Esta pesquisa irá analisar as letras das músicas cujas compositoras são femininas para que assim possa entender quais representações estão sendo divulgadas pela voz das próprias mulheres. Fazendo parte das canções, as letras e as melodias, esclarecemos que nesta pesquisa a análise será somente das letras das músicas com temas românticos.

A música pode ser uma fonte bastante rica de compreensão das realidades da cultura popular, de analisar e descobrir outros setores das sociedades não lembradas pela historiografia. Marcelo Marcio de Silva (2012), por exemplo, discuti em seu texto a representação da imagem feminina no forró eletrônico. Podemos observar as relações de poder e as subjetividades que são formadas a partir da constituição das representações do homem e da mulher, nos quais discursos são propagados através da música, a diferença no

que se refere às masculinidades e feminilidades, ao analisar se há uma relação de dominação exercida por estes, trazendo o questionamento às representações que estão sendo produzidas no forró.

Durante a década de 1990, podemos perceber que houve grandes mudanças no ritmo forró. Nele se desenvolveu duas vertentes: o forró universitário que tem influência mais forte do forró pé-de-serra e o forró eletrônico que tem influência de vários outros ritmos como o rock. Neste trabalho, será abordado o forró eletrônico, o qual adquiriu uma grande popularidade, mostrando-se resistente e renovado até os dias atuais. O forró eletrônico surgiu na década de 1990, no entanto sobre este também existem várias discussões principalmente no que tange a mulher retratada. Este surge a partir da década de 1990, através da banda Mastruz com Leite, e traz consigo inovações não só no conteúdo de suas letras, como também na melodia a qual passa a ter inseridos instrumentos que anteriormente não tinham como guitarra e bateria.

O objetivo deste trabalho é compreender as representações femininas construídas durante o período de 1990, para identificar as mudanças e transformações ocorridas, principalmente com a criação do forró eletrônico, que surge como um novo gênero de forró. Analisar a representação da mulher através das letras musicais, observando quais discursos são construídos e de que forma.

Nesta pesquisa, como uma categoria de análise para as músicas, irei utilizar o conceito de representação na perspectiva de Roger Chartier. Pretende-se analisar as letras musicais, e as representações construídas para que assim possamos fazer uma reflexão sobre a forma que podemos pensar este processo de construção. As representações podem ser uma forma de mostrar uma maneira de estar no mundo, seu posicionamento na sociedade e as relações sociais construídas (CHARTIER, 1990):

Mais do que o conceito de mentalidade, ela permite articular três modalidades da relação do mundo com o social: o primeiro lugar, o trabalho de classificação e delimitação que produz as configurações e intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contrariamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objectivadas graças as quais uns <<representantes>> (instancias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade (CHARTIER, 1990, p.23).



Segundo a perspectiva trazida por Roger Chartier, representação é uma espécie de classificação. Percebemos que a música é uma forma de expressão de ideias e que as representações existentes nela não são neutras, são reflexos da sociedade em que ela está inserida. A utilização da música nesta pesquisa ocorre por seu fácil caráter de difusão, no qual seu conteúdo é transmitido e assimilado rapidamente. Compreendendo que assim como as demais manifestações culturais e outros documentos históricos, a música não é isenta. O objetivo desta pesquisa é a análise das letras de forró eletrônico atentando para o discurso que é transmitido a respeito da mulher, sua autonomia amorosa e os comportamentos referenciados a elas (CHARTIER, 1990).

As representações trazem em si várias características que geralmente são associadas a determinado indivíduo, como uma forma de defini-lo, no entanto o problema surge quando não há a problematização neste fator. As mulheres ao longo dos anos foram associadas a papéis de passividade dentro da relação amorosa, sendo ele visto quase totalmente como natural, quando ao retratar uma relação geralmente o homem é tomado como o lado dominante, podemos observar que isso é retratado desde os contos de fada, no qual somente o príncipe pode matar o Dragão e salvar a princesa que espera pacientemente por este.

A perspectiva de uma mulher ideal, e digo ideal no sentido de existir no universo das ideias, ainda hoje passa por várias características que remetem a histórias sobre os contos de fadas nos quais a falta de autonomia parece como um fator recorrente e associado ao feminino. É estranho dizer que num período tão recente quanto a década de 1990 este ideal seja predominante, no entanto me atrevo a questionar se este comportamento não só é gerado pelos discursos como é o socialmente esperado. Os movimentos feministas tem em suas propostas retirar estes estereótipos atribuídos a um comportamento feminino, no qual haja uma real identificação com as diversas mulheres e seus variados modos de ser.

A mulher e a forma como é representada reflete no modo como são vistas. O ideal de mulher passiva acaba por permear vários campos da sociedade, e suas ideias são transmitidas via linguagens diversas – a música é uma delas, e age como uma forma bastante eficaz e natural de difusão de discurso. Nela podemos perceber quais tipos de ideia estão sendo difundidas sobre a mulher e sua colocação como sujeito ativo e com autonomia dentro da relação amorosa. Ao discutir sobre esta autonomia amorosa, me refiro à tomada de decisões que compete às relações: finais, começos, discussões colocações nas quais as mulheres se posicionem como seres com opiniões e vontades que são importantes para o rumo da relação

demonstrando que a relação ocorre de maneira igualitária e não somente com um dominando e o outro se submetendo.

## 2. O Forró e suas transformações

Sendo a música uma forma de se expressar socialmente, ela faz parte da cultura de um povo, demonstrando suas preferências, seus ideais, e suas tradições. O Forró é um dos muitos ritmos do Brasil que se originou no Nordeste e se espalhou por outras regiões. Há algumas versões que competem pela origem do nome, uma delas diz que este termo foi originado da palavra *For All*, que quer dizer 'para todos', palavra de origem inglesa trazida por operários desta nacionalidade ao vir trabalhar nas ferrovias, e realizar festas. Há outra versão parecida porém com diferença de nacionalidade, nesta seriam soldados americanos durante a Segunda Guerra Mundial ao fazer seus festejos que originaram o termo. A outra versão diz que este nome surgiu de uma palavra de origem africana, "Forróbodó", que era uma festa com bastante dança, e que esta festividade teria dado nome ao ritmo e à dança. O termo Forró pode designar o gênero musical, a dança e também casas de festas que surgiam para poder dançar (QUADROS JÚNIOR E VOLP, 2005 e SILVA, A.L, 2010).

Um dos grandes percussores do forró pé de serra ou tradicional foi Luiz Gonzaga (nascido em 1912, em Exu, Pernambuco) ele é um dos grandes divulgadores deste gênero, sua participação foi tão significativa, que ficou conhecido como 'Rei do Baião'.

Em suas letras ele fazia referência ao amor e a sua saudade do Sertão. Em suas apresentações ao público Luiz Gonzaga sempre aparecia vestindo com sua roupa e chapéu de couro (o famoso gibão, roupa que representava sua origem e seu apego ao sertão). Ele também provocou a popularização dos Trios (compostos por: Sanfona, Zabumba e triângulo). Podemos perceber que a tipos de Forró : forró eletrônico, pé de serra e universitário (SILVA, M.M, 2012, p.2).

Em suas músicas podemos observar temas que legitimam a identidade do sertanejo nordestino e vários elementos da cultura nordestina (QUADROS JÚNIOR E VOLP, 2005).

Nascido de influências europeias e africanas na música brasileira o forró como estilo musical originou-se do baião, uma dança e canto típico do nordeste. [...]. Este gênero musical, que era restrito ao sertão nordestino, passou a ser conhecido em todo o Brasil por intermédio do cantor e sanfoneiro pernambucano Luiz Gonzaga, que passou a tocar o baião com sanfona, zabumba e triângulo, inserindo arranjos, letra e toda a orquestração sertaneja, criando e difundindo o baião como música inteira.

Devido a sua riqueza de elementos, o forró ganhou diversas variações de ritmos por todo o Brasil, ritmos estes que têm suas referências tanto nos salões aristocráticos da alta regência do século XIX, como o xote, quanto do início da década de 20 e outro ritmo que nasceu entre a caatinga e o calor do sertão pernambucano: o xaxado. Todos estes ritmos se modificaram com o passar dos anos até chegarem a 1941, ano em que o sanfoneiro pernambucano Luiz Gonzaga popularizou o ritmo gravando a primeira música de forró chamada Baião (SILVA, A. L., 2010, p.2).

As temáticas sertanejas são bastante abordadas, símbolos que remetem a cultura e ao trabalho, como o gibão de couro. Mostrando quão forte são estes símbolos e seus significados, Gonzaga se apresentava com vestimentas dos tangedores de gado.

Outro cantor de grande importância para a difusão do forró foi Jackson do Pandeiro, “conhecido como o 'Rei do Ritmo' devido a seu recurso vocálico que improvisava melodias ao cantar” (SILVA, A.L, 2010, p.3):

O maior mérito de Jackson do pandeiro foi ter levado toda a riqueza dos cantadores de feiras livres do nordeste para o rádio e a televisão, cantando músicas como Chiclete com Banana, Alô Alô Campina Grande, A Cantiga do Sapo, O Canto da Ema e outras músicas de sua autoria que fizeram de Jackson do Pandeiro um divulgador do forró, cantando coco por todo o Brasil.

O coco é dança de roda do norte e nordeste do Brasil, fusão da musicalidade negra e cabocla. Acredita-se que tenha nascido nas praias, daí sua designação. O ritmo sofreu várias alterações com o aparecimento do baião nas caatingas e agreste.

O sucesso de Jackson do pandeiro junto ao público derrubou o preconceito contra o forró fazendo com que ele ganhasse um programa na rádio Globo do Rio de Janeiro, isto na década de 70. Neste programa Jackson do pandeiro dava oportunidade para que artistas nordestinos se apresentassem cantando forró (SILVA, A.L, 2010, p.3).

O Forró, que, segundo Quadro Júnior e Volp (2005), designa vários gêneros nordestinos de uma forma mais ampla, incluindo o baião, xote, xaxado, o coco e a quadrilha, obteve reconhecimento a partir da décadas de 1940 e 1950.

É importante atentarmos que, popularmente, o termo forró é usado para designar tanto as “danças nordestinas” quanto as “músicas nordestinas”, por isso é comum às expressões “Vamos dançar um forró” ou “Vamos tocar um forró”. Note-se, ainda, que estas expressões não distinguem os vários gêneros musicais e os vários ritmos de dança que compõem o fenômeno (QUADROS JUNIOR; VOLP, 2005, p.129).

O forró nas décadas de 1940 e 1950 passou também transitar pela região Sudeste, cidades como São Paulo que recebeu grande quantidade de mão de obra nordestina devido às migrações em busca de emprego nas indústrias, entraram em contato com o ritmo trazido também por estes migrantes. A partir da década de 50 a palavra Forró passou a circular pelo Brasil, cantando letras que falavam de suas raízes, o ritmo era usado como uma religião com sua cultura e devido às migrações e ao poder do rádio, o forró se difundiu e ganhou âmbito nacional (PAES, 2008)

O forró apresenta grande diversidade dentro de si, e ao longo do tempo várias modificações foram feitas. Após o aparecimento de Luiz Gonzaga e de Jackson do Pandeiro surgiram também outros artistas, como Trio Nordestino e Dominginhos.

O som do Trio Nordestino situou-se entre a linha trazida por Luiz Gonzaga e a de Jackson do Pandeiro. A instrumentação utilizada em suas músicas, além dos já característicos acordeom, triangulo e zabumba, contava ainda com a presença do baixo elétrico, da bateria, do cavaquinho, do agogô, do afoxé, do ganzá e, mais caracteristicamente, da flauta (SILVA, J. A., 2010, p.54).

Também havia a cantora Marinês, que fazia parte do trio chamado "Patrulha de choque de Luiz Gonzaga," juntamente com o marido Abadias e com seu cunhado Chiquinho.

Em 1956, "apadrinhados" por Gonzaga, Marinês e Abdiás desembarcaram no Rio de Janeiro e hospedaram-se na casa do Mestre Lua. A princípio, eles passaram a integrar o novo conjunto de Gonzaga, Luiz Gonzaga e Seus Cabras da Peste. Contudo, o grupo se desfez no final do ano e, em 1957, Marinês lança seu primeiro LP ficando conhecida, a partir do batismo de Gonzaga, como a "Rainha do Xaxado".

A música de Marinês também veio contribuir para algumas inovações no âmbito do repertório musical nordestino. A partir do emprego de instrumentos de sopro, tais como clarineta, o trombone e a tuba, Marinês plasma outra sonoridade que vai, aos poucos, ganhando corpo neste cenário nacional (SILVA, J. A. 2010, p.54-55).

### **3. O forró como resistência**

A cultura popular se expressa nos mais diversos tipos e arte, a música se torna uma forma de expressar práticas, ideais, representações que são vivenciadas no cotidiano. Sua construção tem sua própria consciência e pode representar resistência contra algo que já está estabelecido. O Forró se constitui uma forma de expressar um posicionamento diante da sociedade, uma legitimação das ideias que se quer passar através de suas letras.

Na Zona da Mata nordestina, o forró e evidenciou nos terreiros das usinas, nas comemorações dos festejos juninos e nos fins de semana, durante o plantio e nos cortes da cana.

Já no sertão daquela mesma região, ele se manifestou nos bailes de pé-de-serra e, na maioria das vezes, em casas de família, para comemorar a chegada das chuvas e as boas colheitas.

E assim se expandiu, tanto pelas cidades do interior, quanto nas zonas do baixo meretrício, também no litoral, em arraiais improvisados, em os foles ou mesmo sanfonas, às vezes de oito baixos, o zabumba e o triangulo, fazendo o nordestino vadiar no bate-coxa até o dia clarear (PHAELANTE, s, d., p.2).

O Forró também surge como uma forma de resistência cultural. No período em que vários nordestinos migravam em busca de emprego e de melhores condições de vida, rumando para os estados ao sudeste do Brasil, levavam consigo as canções que lembravam de casa, a familiaridade em meio ao desconhecido.

[...] São Paulo também absorveu traços culturais dos migrantes, que foram peças constitutivas da dinâmica de construção das estruturas e engrenagens sociais da cidade, por meio de suas redes sociais e na formação do que se tornaria o operariado e seus comportamentos, suas estratégias de luta, adaptação e resistência, na negociação de seus códigos e hábitos culturais. Os migrantes faziam-se presentes nas missas, nos estádios e nas torcidas de futebol, nos sindicatos, nos botecos, nas casas de forró, nos centros comunitários, sempre negociando espaços, poderes e saberes nesses territórios (PAES, 2011, p.3).

Estes migrantes do Nordeste levavam a música e a cultura de sua região. Com estas atitudes preservavam a sua cultura e também a difundiam ao longo dos outros estados, fazendo com que o ritmo se espalhasse pelo Brasil.

Por outro ângulo, percebe-se na fala de Pedro a consciência da presença da mão-de-obra migrante nordestina no processo de urbanização e industrialização da cidade a partir da década de 1940, intensificando-se em 1950. São Paulo também absorveu traços culturais dos migrantes, que foram peças constitutivas da dinâmica de construção das estruturas e engrenagens sociais da cidade, por meio de suas redes sociais e na formação do que se tornaria o operariado e seus comportamentos, suas estratégias de luta, adaptação e resistência, na negociação de seus códigos e hábitos culturais. Os migrantes faziam-se presentes nas missas, nos estádios e nas torcidas de futebol, nos sindicatos, nos botecos, nas casas de forró, nos centros comunitários, sempre negociando espaços, poderes e saberes nesses territórios (PAES, 2011, p.3).

Nas décadas seguintes ao seu surgimento, um meio de veiculação do repertório dos artistas foi o rádio, espalhando as músicas nordestinas pelo Brasil. O rádio se tornou um dos maiores veículos de transmissão desta manifestação cultural.

Os forrozeiros contemporâneos também elegeram o meio radiofônico como importante espaço para divulgação das músicas. O rádio possui um vasto alcance público, a utilização da linguagem oral, o baixo custo da produção, se comparado com a televisão, a facilidade de aquisição de equipamento por parte dos usuários, a portabilidade, até mesmo a possibilidade de se ouvir rádio enquanto se faz outra atividade (LOPES, 2009, p.8).

O rádio exerceu uma grande influência na vida da população. Os diferentes programas que havia nele como programas de auditório, radionovelas, humorísticos, de calouros entre outros, transformaram-se em parte do cotidiano. O rádio era utilizado como forma de divulgar músicas e também informações, integrando os ouvintes aos acontecimentos, sendo um veículo de comunicação de grande importância para longas distâncias.

Após o seu lançamento, o rádio passou a fazer parte do cotidiano das pessoas, tornando-se um companheiro de todas as horas e um importante meio de informação e entretenimento. É continua presente em todos os meios, nas mais diversas situações. É utilizado como veículo de informação, lazer, denúncias e difusão de uma ideologia formadora de opiniões (MENEGUEL, s. d., p.2).

O rádio foi o meio que realizou a projeção e a visibilidade de vários cantores. O rádio passou a ser um mediador entre música/artista e público/ouvintes o que fazia esta associação necessária para alavancar suas carreiras. Os programas de auditório que eram transmitidos ao vivo pelo rádio contribuirão para a construção dos artistas. Durante a década de 40 e 50, as

transmissões de rádio ganharam grande visibilidade, inclusive internacionalmente (CALABRE, 2003).

O rádio era feito ao vivo com uma programação ampla que envolvia informação, dramatização, esporte e música. Só programas especiais, comemorativos ou por alguma outra razão que realmente impossibilita-se de serem feitos ao vivo. Com a popularização dos artistas também surgia a curiosidade a respeito da vida deles, o que também é contemplado pela rádio ao incluir reportagens a respeito da vida dos músicos mesclando informações da vida pessoal e profissional (CALABRE, 2003).

Durante a década de 1960, os holofotes dos meios de comunicação estavam voltados para a Bossa Nova, o Rock. No entanto este ritmo não foi abandonando, pois houve um crescimento nos Forrós<sup>3</sup>. Algum tempo depois, por volta de 1968, o forró começa a retornar a mídia através das interpretações dadas pelos cantores do movimento tropicalista como Gal Costa, Caetano Veloso, Gilberto Gil que cantavam os grandes sucessos de Luiz Gonzaga e não só dele como também de Jackson do Pandeiro, entre outros, fazendo assim o Forró retornar a mídia nacional (PAES, 2008).

Nos anos 1970, podemos perceber grandes mudanças nos temas que eram abordados pelo forró. No decorrer do processo de urbanização da música nordestina, vários autores inseriram padrões da música urbana no Forró. Entre eles estavam Geraldo Azevedo, Alceu Valença, Elba Ramalho, Zé Ramalho (PAES, 2008).

Podemos perceber que aos poucos a temática, que antes se referia à vida no sertão, vai sendo deixada de lado, o dia-a-dia do sertanejo, seus sentimento e aflições com relação aos problemas da seca e a vida no sertão perde lugar para um novo sentimento, o amor. Vemos neste momento o predomínio de um forró no qual são feitas várias referências às relações amorosas, sendo a mulher o motivo de aflição (PAES, 2008).

Durante os anos 70 e 80 do século XX, podemos perceber a elaboração de um tipo de Forró bastante diferente, suas letras continham duplo sentido, alguns chamam de “forró malícia”, que, trazia uma forma de contestar uma sociedade. Este Forró trazia uma forma de expressar a sexualidade recorrendo ao humor, o que durante muito tempo tinha sido censurado. Entre os artistas mais conhecidos desta vertente estava Clemilda, e também Genival Lacerda, Sandro Becker, Marinês, Maria Alcina, entre outros. As referências ao sexo

---

<sup>3</sup> Quando menciono Forrós, me refiro as casas de festas que assim se chamavam.

surgiam de forma implícita, oferecendo ao ouvinte duas possibilidades de interpretação, na qual poderia interpretá-la do modo como lhe convém naquele momento (FREITAS, POLTRONERI, SIMÕES, 2012).

Durante a década de 80, também podemos perceber mudanças e modificações nas letras de alguns autores, percebemos que o romantismo que antes abrigava uma espécie de amor platônico pela mulher amada, dá lugar as relações físicas reais e mais concretas (PAES, 2008).

Na década de 90 do século XX, surgiu outras ramificações do Forró, após o surgimento e o ápice da lambada como ritmo conhecido no Brasil. Estas novas vertentes surgem ligadas a vários fatores que incluem características próprias.

Cada região brasileira traz em suas manifestações populares referências africanas como ocorre na Bahia, indígena mais forte no Norte do país e europeia no sul e sudeste brasileiro.

Estas referências estão ligadas a fatores socioeconômicos, tendo pontos na história brasileira que teve em cada um de seus ciclos um produto específico como o pau-brasil, utilizando o índio como mão-de-obra, o açúcar, com a vinda de escravos negros da África para o Brasil e o café, que tinha como mão-de-obra os imigrantes europeus.

Cada um desses povos foi ocupando faixas diferentes do território, exceto o índio que já era nativo do Brasil, e com suas culturas diferenciaram as regiões brasileiras, uma diversidade cultural onde o forró, ao ser ramificado, absorveu cada característica peculiar de uma determinada parte do Brasil.(SILVA, A.L, 2010, p.6).

Neste momento percebe-se a criação de duas vertentes de Forró bastante conhecidas atualmente que se diferem em alguns quesitos: o forró universitário e o forró eletrônico. Segundo alguns autores como Libny Silva Freire (2012), o forró universitário surgiu na década de 70, sendo a primeira fase desta vertente, destacando-se cantores como Dominginhos, Zé Ramalho, Abadias, Marinês, entre outros. Neste período, o Forró teve suas características originais transformadas, com a adição de alguns instrumentos elétricos, a formação acabou por se consolidar nos anos 90, com a mistura do Forró tradicional com o reggae, salsa, rock e vários outros. O Forró universitário se difere do eletrônico por não apresentar transformações instrumentais tão fortes.

[...] A primeira é o forró tradicional, que surge em meados de 1940. Caracteriza-se pela criação artística do universo rural do homem sertanejo. Seus artistas diferenciam-se social e historicamente, apesar de compartilharem um universo cultural comum. Não são reconhecidos como produtores de grandes sucessos, com forte retorno comercial.

A segunda categoria é o forró universitário, que surge na década de 1970 (1ª fase), consolidando-se na década de 1990 (2ª fase). É fruto da junção do forró tradicional com os ritmos pop e rock, resultando, portanto, da tradicional fusão da linguagem

regional do forró com a linguagem da música popular urbana, mixando os atributos e valores do rock e do forró tradicional.

Esse novo estilo de forró ganhou adeptos e apreciadores, principalmente das classes média e alta, ou seja, muitos universitários, em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Belo Horizonte e capitais do Nordeste (SILVA, C.R, 2009, p.64).

O Forró Universitário se consolidou na década de 90, em meio aos estudantes de São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Espírito Santo. O Forró Universitário teve como referência o Forró tradicional ou pé de Serra, cantando temáticas dos jovens da cidade, das novas gerações urbanas, no entanto com o ritmo e melodia inspirada no Forró tipicamente tradicional, pioneiro e original que deu origem as demais vertentes. (QUADROS JUNIOR; VOLP, 2005).

O forró universitário teve como referências de inspiração o forró-tradicional, do trio nordestino, nos moldes de Luiz Gonzaga e da música popular brasileira da década de 1970, realizada por artistas como Alceu Valença, Zé Ramalho, Fagner, Geraldo Azevedo, Elba Ramalho, Gonzaguinha e muitos outros. De modo que, os artistas adeptos desse estilo de forró misturaram a música tradicional com elementos do rock, reggae valendo-se de uma instrumentação eletrificada, com uma formação composta de baixo elétrico, guitarra, bateria, violão amplificado e às vezes saxofone (PAES, 2008, p.3).

O Forró pé de serra ou tradicional e o Forró Universitário tem algumas semelhanças, isto ocorre em função do Universitário ter sua origem na tentativa de resgatar o tradicional. Esta vertente costuma priorizar os três instrumentos principais do Forró tradicional: a zabumba, a sanfona e o triângulo.

Para muitos forrozeiros, o boom do forró universitário contribui com a renovação de elementos e de público do forró tradicional. Por ser o estilo de Gonzaga o que os atuais jovens forrozeiros universitários utilizam, mesclado com outros ritmos – como o pop, o reggae e a axé music – consideram o forró universitário muito próximo do que acreditam ser tradicional, —de raiz. (PORTELA, 2008, p.44).

Essas novas variações trouxeram características novas para o gênero. Características que trazem de volta a apreciação do Forró Tradicional, porém com certo grau de variação, as temáticas abordadas pelo Forró Universitário não são as mesmas abordadas pelo Forró Tradicional.

O Forró Tradicional tem temáticas sertanejas, envolvendo problemas vividos por estes como a seca e a migração para outros estados. Já no Forró Universitário, apesar de trazer uma melodia mais semelhante ao tradicional, as temáticas tratadas já não remetem à vida do sertanejo, à vida no campo e rural. Em substituição a isto vemos a vida cotidiana dos jovens de classe média. As músicas tem temas que falam da vida diária, das conquistas, amores. O regionalismo tido pelo Forró Tradicional deu lugar a outras questões, podemos observar que há uma tentativa de preservação no que cabe a melodia, porém os sentidos antes tão



característicos deste ritmo sofreram uma modificação expressiva. Uma das bandas que representam este tipo de forró é a banda Falamansa.

Junto com o forró universitário surge uma segunda vertente do forró tradicional: o forró eletrônico. Surgindo nos anos 90, o forró eletrônico surge através da banda Mastruz com Leite, trazendo consigo novas temáticas para as letras unidas também a novos instrumentos que passam a integrar este ritmo como teclado, baixo-elétrico, guitarra e bateria. Podemos perceber que a bibliografia geralmente ao tratar sobre representação feminina no forró, discorrem sobre o conteúdo, seu discurso ( QUADROS JUNIOR E VOLP, 2005).

Autores como Marlécio Maknamara e Marlucy Alves Paraíso (2009) argumentam sobre o equívoco de não considerar o forró eletrônico como uma ferramenta pedagógica, sendo que este faz parte da cultura e é um fator que contribui para a formação da identidade do sujeito, e sua relação com o outro.

Há, portanto, um dispositivo pedagógico da nordestinidade por meio do qual se aprende a definir os outros e a si mesmo como nordestino. Tal atualização se dá por meio de inúmeros enunciados e imagens que circulam nos mais diferentes artefatos culturais: há livros, filmes, novelas, revistas, festividades, músicas, etc., que vêm historicamente definindo e redefinindo o que é ser nordestino. Particularmente, o referido dispositivo vem sendo emblematicamente atualizado por meio do forró eletrônico. Nesse sentido, tal estilo musical narra espaços, valores, estilos de vida, padrões de comportamento e festas que, dentre outros marcadores, são considerados “típicos da região Nordeste” e que “fazem parte da vida do nordestino” (MAKNAMARA e PARAÍSO, 2009, p.5-6).

Em outro texto, Jurema Mascarenhas Paes (2008) aborda que a cultura produzida dentro de determinada sociedade às vezes manifesta anseios e necessidades do coletivo, ela aborda sobre o forró na cidade de São Paulo, abordando os espaços de sociabilidades. Porém ao retratar os discursos e representações geralmente não há uma discussão de quem constrói estas falas/músicas. Ao analisarmos as letras musicais e suas representações, se faz necessário pensar em quem as produzem, ou seja, seus compositores, definir este fator é inserir a fonte dentro do contexto social. A música é uma forma de expressão, inserida neste contexto social e como tal, nela está inserida representações das quais as pessoas podem se apropriar.

Seria popular, também, aquilo que exprime os sentimentos e as percepções de mundo da maior parte das pessoas comuns, aquelas que não ocupam as posições hegemônicas de poder (político, econômico, social, ideológico ou cultural) na sociedade, contrapondo-se, muitas vezes, a uma pretendida cultura oficial (LEITE, 2009, p.3).

#### 4. A mulher que fala.

Durante muito tempo a mulher foi privada de se posicionar em várias áreas do cotidiano, trabalho, política, entre outros, suas opiniões não eram levadas em consideração. Ela teve sua sexualidade e independência negada, chegando a haver uma naturalização destes fatos. As mulheres que assumiam uma posição mais autônoma diante de sua vida amorosa foram estigmatizadas provocando formações de estereótipos e representações extremamente negativas que influenciam na construção das relações sociais destas mulheres. A palavra gênero que geralmente surge nas discussões a respeito das relações entre mulheres e homens é entendida como:

Na gramática, gênero é compreendido como um meio de classificar fenômenos, um sistema de distinções socialmente acordado mais do que uma descrição objetiva de traços inerentes. Além disso, as classificações sugerem uma relação entre categorias que permite distinções ou agrupamentos separados. No seu uso mais recente, o “gênero” parece ter aparecido primeiro entre as feministas americanas que queriam insistir no caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo (SCOTT, 1989, p.7).

O termo expõe que o sexo biológico não influencia nos papéis sociais que você terá futuramente, isto é uma construção social, por isso este mesmo termo geralmente está associado às relações normativas que são consideradas femininas e na desconstrução disto (SCOTT, 1989).

[...] Ademais, o gênero é igualmente utilizado para designar as relações sociais entre os sexos. O seu uso rejeita explicitamente as justificativas biológicas, como aquelas que encontram um denominador comum para várias formas de subordinação no fato de que as mulheres têm filhos e que os homens têm uma força muscular superior. O gênero se torna, aliás, uma maneira de indicar as “construções sociais” – a criação inteiramente social das ideias sobre os papéis próprios aos homens e às mulheres. É uma maneira de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas dos homens e das mulheres. O gênero é, segundo essa definição, uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado (8). Com a proliferação dos estudos do sexo e da sexualidade, o gênero se tornou uma palavra particularmente útil, porque ele oferece um meio de distinguir a prática sexual dos papéis atribuídos às mulheres e aos homens. Apesar do fato dos(as) pesquisadores(as) reconhecerem as relações entre o sexo e (o que os sociólogos da família chamaram) “os papéis sexuais”, estes(as) não colocam entre os dois uma relação simples ou direta. O uso do “gênero” coloca a ênfase sobre todo um sistema de relações que pode incluir o sexo, mas que não é diretamente determinado pelo sexo nem determina diretamente a sexualidade (SCOTT, 1989, p.7).

No Brasil esta discussão chega tardiamente.

O surgimento das relações de gênero como conceito científico está intrinsecamente ligado à história do movimento feminista, o qual vem pautando a condição da mulher nas sociedades ocidentais desde o século XIX. Em seus primórdios, as reivindicações estavam ligadas ao chamado sufrágio em prol do

voto feminino. Já em meados de 1960 as feministas passam a produzir livros e artigos de forma mais contundente sobre a situação de opressão da mulher. No Brasil, apenas nos finais de 1980 as feministas brasileiras se apropriaram da discussão de gênero. A referida categoria foi bastante debatida entre as francesas e as norte-americanas, possuindo, com o passar dos debates e formulações teóricas, alguns direcionamentos em sua conceituação e utilização (COSTA, SILVEIRA, MADEIRA, 2012,p.222).

O termo gênero foi proposto pelas mulheres que defendiam as pesquisas sobre as mulheres como uma forma de transformar e trazer mudanças para o currículo das disciplinas, olhando a pesquisa sobre outra visão, abordando os fatos sob uma nova perspectiva assim como uma reavaliação dos fatos como outra forma de obter dados e cumprir critérios de um trabalho científico, traz riqueza para a pesquisa e uma nova concepção sobre as noções tradicionais antes tidas como neutras (COSTA, SILVEIRA, MADEIRA, 2012).

A compreensão das relações de gênero perpassa por várias conceituações e estudos, desde a construção de papéis masculinos e femininos, do aprendizado destes que formam a identidade dos sujeitos; da sexualidade; do enfoque na violência contra a mulher; das discussões sobre as masculinidades, até as questões que conseguem relacionar gênero e poder, colocando em evidência que a subordinação feminina não é natural, estática e imutável. Com o tramitar histórico, percebe-se que as identidades não são fixas, mas mutáveis e transformáveis, além de serem plurais e diversas. Assim, vai se gestando a concepção de gênero como relacional, ou seja, pertencente às relações sociais entre os sujeitos e um modo de significar as relações de poder (COSTA, SILVEIRA, MADEIRA, 2012,p.222).

As teorias existentes sobre o “patriarcado”, apesar de suas restrições, discute a subordinação das mulheres, elas analisam esta necessidade do homem de subjugar as mulheres com as quais se relaciona. Uma destas explicações sugere que esta tentativa de dominação é um desejo do homem de ultrapassar sua privação das formas de reprodução. Nesta perspectiva, a liberdade da mulher viria ou com o reconhecimento dos processos de reprodução ou com as transformações da tecnologia como a criação da pílula anticoncepcional, que retirariam do corpo de mulher a necessidade de que houvesse a reprodução (SCOTT, 1989, p.9).

Já outra vertente vê que a manutenção do patriarcado não está ligada somente a reprodução em si mesma, mas com a sexualidade. Neste caso podemos analisar que a figura da mulher é geralmente associada a um ser alienado sexualmente. As diferenças com as quais as relações sexuais são tratadas pelos dois sexos são bastante visíveis e durante muito tempo houve uma apropriação deste discurso para que as mulheres fossem reprimidas em suas relações sexuais e/ou amorosas. Sua vida e sua autonomia sexual e/ou amorosa não deveriam

existir, principalmente pelo fato de que as mulheres terem relações sexuais e exercer esta liberdade sempre foi motivo de polêmica e repressão. Podemos perceber isto nas regras explícitas do passado, mas que até hoje ouvimos falas definindo que tipo de mulher serve para casar, ou seja, ter um relacionamento duradouro, e as que seriam temporárias (SCOTT, 1989, p.9).

A primeira consiste no estereótipo de mulher que se permite relações de pouco tempo, ela é vista como um objeto a ser usado. Estas mulheres são, por uma definição popular, aquelas que já tiveram uma maior quantidade de parceiros, cuja autonomia sexual e amorosa é reconhecida erroneamente como um desvio de caráter por simplesmente exercer sua vida sexual de forma livre, tal como os homens em sua grande maioria. Ela acaba por ser definida como uma “qualquer”, desvalorizando-a perante a sociedade, tendo sua índole questionada. Associa-se a liberdade sexual com a deturpação do caráter moral, fazendo com que esta mulher seja vista como má; e logo ocorre como extremo oposto, ou seja, a idealização da mulher perfeita.

A mulher perfeita e idealizada está relacionada à imagem que os homens formam acerca de companheiras para relacionamentos de longo prazo. Ela também é vista como um objeto, porém, enquanto existe uma percebida como aquela a ser usada, esta daqui é vista como decorativa. Esta não deveria sair com outros parceiros antes de conhecer alguém com quem queira estabelecer uma relação estável. Ela sempre deve ser o lado inexperiente, dependente, que acredita que o “homem certo” irá aparecer e que deve se resguardar para caso isto aconteça. Sua prática deve ser da espera paciente, enquanto seu futuro parceiro exerce sua liberdade sexual, garantida pela sociedade que não o reprime, e sim, o reafirma, evidenciando a desigualdade.

A constatação dessas características da feminilidade e da masculinidade não pode ser compreendida fixamente, aparentando que todos os sujeitos obedecem às regras desses códigos culturais, sem levar em conta as múltiplas formas dos indivíduos exercerem suas identidades e que estas são historicamente construídas, ou seja, passíveis de transformações. Desejamos salientar nessa assertiva que os códigos culturais legitimados socialmente embasam-se nessas caracterizações dos sujeitos, os quais são frutos das transformações socioeconômicas e políticas de cada período histórico. As sociedades contemporâneas foram definindo papéis e funções diferenciadas aos sujeitos conforme a identidade de gênero [...] Essa desigualdade foi se afirmando em nosso país, e mulheres e homens ocupando diferentes lugares sociais, fato que, como sinalizamos anteriormente, tornou-se bandeira de luta do movimento feminista e de mulheres. É inegável as desigualdades entre mulheres e homens, a exemplo no mercado de trabalho que ainda hoje apresente salários diferenciados conforme o gênero, e as teóricas feministas trataram de desvendar esse processo desigual e denunciar através de suas reivindicações que as condições de vida e trabalho das mulheres são inferiores as dos homens. Todavia, o que

desejamos problematizar é que mesmo em situações opostas e desiguais, homens e mulheres não podem ser identificados como dominadores e dominados, uma vez que gênero e poder são relações historicamente construídas, podem ser questionadas, mudadas e transformadas (COSTA, SILVEIRA, MADEIRA, 2012, p.227-228).

Observamos que há uma série de papéis que são definidos dentro da sociedade com base no sexo biológico, na qual são esperados determinadas atitudes e comportamentos. Pesquisar sobre estas construções e estudar as relações de gênero se torna uma forma de demonstrar essa construção social e de rejeitar a subordinação que é empregada através dela. Observar e analisar as músicas de teor popular se torna importante porque estas canções ganham grande visão nacional e espalham uma ideia, tal como, as representações que são construídas nelas para a sociedade inteira.

Analisar as construções destas representações da sociedade precisamos discutir quem as produz e principalmente qual seu intuito ao fazer determinado discurso ou elaborar determinada representação. Sendo necessário saber de que lugar social esta pessoa que compôs determinada música em determinado tempo estava falando. Por isso ficamos atentos para o fato de que a grande maioria das músicas cantadas por mulheres não eram compostas por mulheres. Percebi uma falta da fala feminina, nas representações que estas faziam delas mesmas.

## **5. Representação feminina: Ele fala por ela**

Nas letras musicais das bandas de forró eletrônico que pesquisamos, percebemos que há representações sendo construídas por discursos que em sua maioria não associam a ideia de mulher com independência ou autonomia, ela, é geralmente retratada como ser dependente do outro, percebemos também que em sua extrema maioria as letras cantadas pelas bandas são de autoria masculina.

Estas canções cuja autoria são masculinas geralmente tendem a apresentar a mulher no papel de submissa, são várias características que compõe esta mulher, uma delas é carência que podemos observar com a música “Beija Flor”, da Banda Limão com Mel, CD *Talismã* (1993), do compositor Carlos Santos, na qual a mulher revela que está carente, desnorteada, confusa por estar sem seu companheiro.

Eu tô carente de amor, meu menino  
Eu sou como um beija-flor  
Pulando de galho em galho

Veza em quando eu me atrapalho

Tô precisando de colo e carinho  
 Do teu beijo sedutor  
 Meu amigo, companheiro  
 Meu peão, meu boiadeiro  
 Vem correndo me amar  
 Vem me amar  
 [...]

A solidão é um tema constante nestas músicas, em muitas delas o fato de não ter um parceiro se torna fonte de desespero. Como na música “Forró da mulher carente”, da Banda Calcinha Preta, do álbum *Arrepiando a Galera ao Vivo* (1997), composição de Gilton Andrade.

Na hora de dormir é uma loucura  
 Eu só penso em você, amo você  
 Triste tão sozinha, enlouqueço de prazer  
 Não faz isso comigo, alivia minha dor  
 Não deixe quem te ama tão carente de amor.

Amor, amor, amor, estou carente de amor  
 Amor eu enlouqueço, me procure meu amor

Te peço me procure, alivia minha dor  
 Não deixe quem te ama tão carente de amor.

Podemos perceber na letra o medo da solidão, o qual gera um imenso sofrimento que pode se desdobrar em temores ainda maiores. Isto faz com que a mulher aceite um relacionamento que não aparenta ser o que ela realmente quer, isto está presente na música “A melhor Mentira”, da Banda Cavalo de Pau, do álbum *Cão Chupando Manga* (1994), do compositor Fernando Mendes.

Você mente e me aconselha não mentir pois você tem valor  
 Só agora sei o que aconteceu  
 Hoje compreendo que você nasceu  
 De uma grande mentira de amor

Você é a maior mentira que já conheci  
 A maior de todas que já descobri  
 As suas mentiras não me causam dor  
 Pois você é a melhor mentira que já ouvi  
 A doce mentira com quem me envolvi  
 A melhor mentira feita pelo criador

Você mente quando diz que me deseja  
 Quando me abraça e beija com carinho e com calor  
 Você mentir acreditando ser verdade  
 Você mente sem maldade, sem vergonha e sem pudor

Você mente sem se quer ficar vermelho

Deste medo de ficar só e da insegurança que são relacionadas às representações desta mulher surge a possessividade. A figura feminina condiciona o seu ser mulher, ou seja, uma das características de sua identidade, ao seu parceiro. Esta é a ideia na música “De janeiro a Janeiro”, da banda Limão com Mel, CD *Forró Limão com Mel – Talismã* (1997), composta por Zezito Doceiro.

Quero você por inteiro, só pra mim  
 Vem, amor, vem ligeiro, me seduzir  
 Não dá pra dividir com ninguém, é só meu o teu amor  
 Vai ser marcação cerrada, aonde você for eu vou

Quero você de Janeiro a Janeiro  
 Eu vou pegar no seu pé  
 Quero você meu homem, pra ser sua mulher

Quero suas pernas em minhas pernas  
 Quero sua boca em minha boca  
 Ser teu violão tu dedilhando, me deixa louca

Você tem direito sobre mim pra fazer o que quiser  
 Você abriu todos os caminhos pra me fazer mulher  
 Jamais vou me cansar dessa paixão

Você é meu primeiro e derradeiro amor  
 Eu ando com seus pés, me dê a mão  
 Aonde você for eu vou

Pode-se perceber que a mulher tem nas letras das músicas uma espécie de dependência amorosa e emocional com relação ao seu parceiro – sem ele, não consegue ser feliz. Ela depende do outro e vemos isto quando afirma que ele é a vida dela. Como na letra de “Anjo Querubim”, da banda Limão com mel, do álbum *Talismã* (1993) composta por Petrucio Amorim, “Amor e Paixão” da banda Calcinha Preta, do álbum *Arrepiando com a Galera, Ao Vivo* (1997), composta por Silvo, e também na letra colocada abaixo, “Louca por você”, da banda Limão com Mel, do álbum *Toda Sua* (1998), composta por Judimar Dias .

Eu faço qualquer  
 Coisa por você  
 Você é minha vida meu prazer  
 Eu quero você só pra mim  
 E com você viver  
 Um amor sem fim  
 E nos seus braços  
 Eu me entrego  
 De corpo e alma

Faz de mim o que quiser  
 Sou tua mulher tua vida  
 Você é o sonho mais bonito  
 Que eu sonhei  
 Te desejo tanto assim

Porque eu sou louca  
 Eu sei por você  
 Louca, eu sou louca  
 Eu sou louca por você  
 Amor eu sou louca

Na canção “Não me abandone”, da Banda Calcinha Preta, do CD *Arrepiando com a galera, ao Vivo* (1997), do compositor Gilton Andrade, a mulher se submete a qualquer tratamento que o seu parceiro estiver disposto a dar, ela permite-se ser usada e sabe que isto está acontecendo, porém, ainda assim, quer continuar com o parceiro.

Já beijou a minha boca, fez de mim uma qualquer  
 Me usou, me deixou louca, quero ser sua mulher.

Não me abandone  
 Que eu te amo meu amor  
 Quero que me leve  
 Para onde você for.

Não me abandone  
 Que eu te amo meu amor  
 Quero uma noite inteira pra fazer amor  
 Amor, amor, amor, amor, amor  
 Amor, amor, amor, amor, amor

E vemos isto ocorrer também na música “Se você me quiser”, da banda Calango Aceso, do CD *Fom fonrom fonfom* (1996) composta por Nonato Lima. Na música “Toda Sua”, da Banda Limão Com Mel, do álbum *Toda Sua* (1998), uma composição de Gino Liver – na segunda estrofe ela realmente afirma que se deixa usar.

Eu quero viajar no seu prazer  
 E rolar com você  
 Sentir o sal do teu suor na minha boca  
 Que coisa louca  
 E cometer loucuras sem pensar  
 No que virá depois  
 É beijo a beijo, sexo a sexo , corpo a corpo  
 Desejo louco

Você diz como quer e eu faço  
 Me rasga, me beija, eu não reajo  
 Sou toda sua e me deixo usar por você  
 Você diz como quer e eu faço



Me rasga me beija, eu não reajo  
Sou toda sua e me deixo usar por você

Geralmente há uma associação do homem à felicidade da mulher e com sua vida. Para ela, ele é tudo, inclusive sua própria vida, o que o torna um fator indispensável para que esta continue feliz, ou seja, sua felicidade está condicionada ao fato de ter um parceiro. Observa-se isto na música “Apaixonada”, da banda Magníficos, do Cd *Me Usa* (1997), composta por Judimar Dias.

Quero  
Quero tanto  
Ter você prá mim  
Vida  
Minha vida  
Vida minha sim

Dono dos meus sonhos  
Toda inspiração  
Lindo  
Todo lindo  
Doce emoção

Amo essa ternura  
Que há em teu olhar  
Tua alegria  
É quem me faz cantar

Eu quero ser escrava  
Desse teu amor  
Faço tudo por você  
Porque eu estou

Apaixonada!  
Sofro calada!  
Tudo fica mais difícil  
Sem você

As mulheres retratadas com tais características estão em músicas que foram compostas por homens. Pode-se observar que na verdade talvez este não seja o ideal de relacionamento feminino, afinal, a fala que é divulgada e transmitida através da música não é uma fala feminina e sim o que os compositores que as fizeram pensavam. A mulher acima é retratada como uma mulher insegura, que faz qualquer coisa para conseguir um parceiro e assim não ficar sozinha, ela passa uma ideia de descontrole, ligada somente a uma emoção, dependente daquele que ela acha que é o seu “mundo” ou sua razão de viver, há uma falta de perspectiva nesta fala que demonstra certo desespero. Entendemos que na construção deste modelo de mulher pode haver duas possibilidades. Primeira, os compositores das músicas entenderam que este é realmente o que a mulher quer em uma relação, subestimando a sua independência,

ao pensar que ela estaria reclusa a um único relacionamento e que seria dependente deste para o resto de sua vida, tornando-se infelizes caso não conseguissem dar prosseguimento ao relacionamento. Segunda, a representação seria na verdade a construção do que os próprios compositores masculinos acham que é uma mulher ideal, transmitindo assim ainda mais evidentemente o que na verdade é um ideal masculino do que a mulher deveria ser e como deveria se portar, sempre a espera, ansiosa, com medo de ficar sozinha e assim eternamente dependente do outro em uma relação na qual ela seria eternamente submissa.

## **6. A representação feminina: ela fala por ela**

Ao discutir sobre a representação feminina no forró eletrônico da década de 1990, abordaremos agora músicas que foram compostas por mulheres. Neste momento reafirmamos a importância de que a própria mulher represente a si nas músicas, por isto foi um trabalho minucioso perceber estas representações e estas falas femininas já que a parcela de compositoras que são interpretadas por estas bandas de forró eletrônico são bastante reduzidas. As intérpretes que cantam as músicas já são bastante reduzidas em comparação aos homens, e as compositoras são ainda mais. Encontramos pouca quantidade de letras musicais que realmente foram compostas por mulheres.

Por mais que houvesse certa abertura para a presença nos palcos, no que tange à composição da música, a mulher ainda teria que conquistar seu espaço. Em algumas destas músicas percebemos que os discursos das mulheres demonstram influências do discurso de dominação que foi construído ao longo dos anos. Porém mesmo que em pouquíssimas músicas podemos observar uma reação diferente.

A mulher nesta música não parece tão completamente submissa em sua representação, no entanto, podemos observar que ainda resiste o ideal do homem como a razão da sua felicidade, na música “Assumir que te amo”, da Banda Caviar com Rapadura, CD *Forró Caviar com rapadura* (1997), composta por Rita de Cássia.

Tanto tempo faz eu quase já não lembro mais,  
que eu tento te esquecer mas não consigo.  
Fiz de tudo fui, voltei, tentei amar outros, não deu.  
Você ficou em mim como uma cicatriz

Felicidade, é você comigo,  
felicidade agora eu sei gravar teu nome.  
Felicidade é estar contigo,

felicidade é assumir que eu te amo.

Tentei me enganar até evitei falar seu nome,  
Mas como gostaria de ouvir sua voz no telefone.  
Falava que você não mais servia para mim,  
só eu sabia o quanto você era tudo enfim

Neste momento, apesar de ainda está condicionada a necessidade de um parceiro para ser feliz, podemos observar uma reação. A mulher declara nas músicas que as atitudes dela influenciaram na relação deles, o que demonstra que a mulher já passa a ser um agente ativo, mais autônomo, começando de uma forma tímida a demonstrar que a relação e seu futuro estão conectados às atitudes de ambos. Como na música “Sede de te amar” da Banda Brucelose, do Álbum *Forró da Brucelose e Gilson Neto* (1996), composta por Carlúcia Cardoso.

Sempre que eu te vejo, sinto sede de te amar  
Me perdoa pelas vezes, que eu fiz você chorar  
Toda noite em minha cama, não consigo te esquecer  
E se vou dormir eu sonho com você

Sei que você deve guardar mágoas no seu coração  
Por essas palavras que eu falei, mas sei foi sem razão  
Mas não tem problema nego, eu te amo mesmo assim  
Sempre te amei e sei que vou te amar até o fim  
É sempre assim

Aos poucos podemos perceber que as mulheres acabam por começar a se impor, a assumir uma posição ativa, e não somente subordinação a este parceiro. Observamos uma determinação no que inclui o término da relação, mesmo que ainda permaneça uma visão romantizada da subordinação, o que observamos na música “Amor diferente” da Banda Calango Aceso, do CD *Brincando de Alminha* (1994). Composta por Rita de Cássia<sup>4</sup>.

Se disser adeus  
Bata a porta devagar  
Pode se arrepender  
E não mais me encontrar

Se disser adeus  
Não fale coisas banais  
Sei que vai se arrepender

---

<sup>4</sup> Rita de Cássia Oliveira dos Reis nascida em 1972, no Ceará, é uma cantora e compositora de forró bastante conhecida, segundo seu site, tem mais de 500 de suas músicas gravadas por vários intérpretes de várias bandas de sucesso. Uma das poucas compositoras que tinha suas músicas gravadas na década de 90, o que já era difícil, Rita de Cássia tinha participação frequente em vários álbum de bandas diferentes. Para saber mais acessar o site: <http://www.ritadecassiae banda.com.br/>. Acesso em: novembro de 2016.

E ser tarde demais

Nós somos água e vinho  
Que o destino misturou  
Somos dois caminhos  
Que um dia se cruzou

[...]

Na próxima música podemos notar esta reação acontecer, a mulher detém uma autonomia amorosa, que aqui considero como tomada de atitudes dentro da relação estabelecida entre os dois, o que vemos na música “Deixa” da Banda Cavalo de Pau, do álbum *Noda de Caju* (1995).

Deixa eu te pegar no meu colo  
Acariciar o teu rosto  
E te falar de amor  
Deixa eu brincar com os meus dedos  
Descobrir os segredos  
No teu corpo amor

No trecho acima, a mulher tenta persuadir o seu parceiro a deixa-la fazer o que ela pretende; quando esta diz que vai pega-lo no colo nos traz a impressão de que ela é forte o suficiente para segura-lo. Neste texto ela também tenta desvendar os segredos dele, o que ganha duas conotações: tanto desvendar os segredos no sentido de conhece-lo por inteiro, quanto o sentido sexual.

No trecho seguinte desta mesma música, percebemos que esta mulher tem desejos, e que tem a atitude de tentar satisfaze-los, ela também menciona que igual ao seu amor não existe, no que também há um duplo sentido. Este não é, e ela não pretende que seja, um amor platônico, e sim realizável; também demonstra em sua fala autonomia e autoestima, pois considera-se a única que irá prover este tipo de amor e que ninguém o fará como ela.

Deixa eu falar bem baixinho  
Sussurrar com carinho  
Tudo que eu quiser

Deixa eu matar meu desejo  
E cobrir-te de beijos  
Tudo que vier  
Deixa do meu jeito de amar  
Pois eu vou te provar  
Igual ninguém não te amou  
[...]

No trecho a seguir da música “Tens que mudar” da banda Cavalo de Pau, do álbum *Não queira ser minha gaiola* (1997) da compositora Rita de Cássia, a mulher questiona a sua relação, ela demonstra a contradição nas ações do parceiro e sugere que ela não irá aceitar as atitudes que ele está tomando.

Pisa no meu coração  
Diz que me ama,  
Diz que me ama  
Como acreditar?

Fere meu sentimento  
Depois me chama,  
Diz que me ama  
Como aceitar?

Já nesta segunda parte desta mesma música a mulher fala quais são estas atitudes que a deixa descontente em sua relação: o ciúme do parceiro que torna a vida deles uma espécie de guerra devido ao ambiente hostil. Então esta mulher, assumindo o controle de sua vida, demonstra que exerce uma autonomia amorosa; apesar de se importar com o parceiro, não se torna dependente do mesmo, ao decidir que não irá relevar certos comportamentos, e que se ele não mudar, ela não mais ficaria com ele.

[...]  
Você briga por tudo  
Pura imaginação  
Deixa teu ciúme  
Fazer guerra com a paixão

Acho que só eu te amo  
Tento te entender  
Será que esse amor vai suportar  
Teu jeito de ser?

Tens que mudar,  
Tens que mudar,  
Se não, vais me perder

Na música “Te amo mas não sou boba”, da banda Cavalo de pau, do álbum *Haja Ternura* (1999), cuja compositora é Rita de Cássia, a mulher é representada como um ser mulher forte, que toma atitudes. Desta vez, além de falar sobre as posturas do homem, a mulher assume uma posição, ela diz que não irá se humilhar por ele, e que prefere ficar sozinha do que admitir a humilhação de sempre ficar esperando por ele.

[...]  
Mas se esse amor é

Um sentimento que também sente  
 Logo ver as suas maneiras  
 Seu jeito de ser

Te amo, mas não sou boba  
 Ao ponto de me humilhar  
 Eu prefiro ficar sozinha  
 Do que sempre a te esperar  
 [...]

Neste trecho, continuação da canção anterior, a mulher também exige respeito, ela define as condições para que a relação funcione, neste no caso, que o relacionamento seja monogâmico e ele não possa se envolver com ninguém mais, estabelecendo as condições para que eles possam prosseguir e que se não for assim ela prefere viver sozinha e em paz.

[...]  
 Te amo, mas não sou boba  
 Desse amor, dessa paixão  
 Se queres ficar comigo  
 Respeito o meu coração

Eu te amo, eu te quero  
 Mas quero viver em paz  
 Se me amas, se me queres  
 Tem que ficar comigo, e ninguém mais

Ao analisar as letras musicais que são essencialmente compostas por mulheres, entendemos que estas representam com maior propriedade o que de fato seriam as características que definiriam uma mulher ou pelo menos alguns ideais delas. As representações que são feitas a respeito das mulheres pelas próprias mulheres-compositoras são escassas, no entanto, são interessantes de se observar, nelas são manifestas pelas letras uma autonomia amorosa que se refletem por meio das condições impostas por elas para a continuidade do relacionamento, podemos observar o surgimento de uma espécie de resistência à representação e classificação desta mulher construída com ideias masculinos e que estava sendo difundido durante muito tempo como uma representação que as mulheres tinham delas mesmas, e que na verdade não era.

## **7. Considerações finais**

Ao analisar o forró eletrônico percebemos que um grande parte das músicas deste ritmo fala sobre a mulher. Voltamo-nos para pesquisar as representações das músicas compostas pelas mulheres e os discursos que são reproduzidos por elas. No entanto, houve também uma necessidade de analisar as músicas compostas por homens para saber qual representações estavam sendo propagadas, justamente porque a maior parte das músicas

cantadas por estas bandas são compostas por homens. Verificado autores, podemos perceber que havia uma diferença no que tangia a músicas. As músicas com autoria masculinas demonstravam a representação de uma mulher geralmente submissa. Nesta mulher, que só vive a esperar pelo seu parceiro, as atitudes e os comportamentos são sempre essencialmente inseguros, ela tem medo de ficar sozinha, sendo impensável a perspectiva da vida sem alguém. Muitas vezes a frase que afirma que ‘ele é a vida dela’ é repetida, como se esta não tivesse mais objetivos, ou como se a alternativa de recomeçar com outro parceiro não existisse ou nem se quer fosse considerada.

Esta mulher é representada como o oposto do homem. Enquanto a mulher representa o passional, o homem o racional, enquanto o homem representa a ordem a mulher representa o caos, ao homem é atribuído o espaço público, a mulher ao espaço privado. Podemos perceber que há uma dicotomia nas representações que foram construídas ao longo do tempo a respeito de ambos. As mulheres comumente são vistas como algo sombrio, descontrolado, intuitivo, misterioso e ameaçador, características opostas as que são atribuídas aos homens (OLGÁRIO e AQUINO, 2013, p.3).

As mulheres representadas nas músicas são essencialmente dependentes do parceiro, a solidão é colocada como uma fator importante nestas relações, pois, a partir do medo de ficar só, esta mulher acaba por permanecer em um relacionamento abusivo, no qual se permite usar, assumindo para si uma posição de objeto, do qual seu parceiro pode fazer uso. A elas são relacionadas características como desespero e descontrole. Há uma grande parte das músicas que divulgam representações com estereótipos de submissão feminina, elas são recorrentes e em sua maioria os discursos são de autoria masculina. O ideal feminino que é demonstrado nestas representações ao final acaba por atribuir ao homem o papel da “vida” desta mulher, quando é relacionado a ele sua vontade de viver, sua felicidade, o sentido de sua vida. Características que são essências para ela, são representadas pela figura deste homem. Constrói-se a ideia de homem insubstituível ou inigualável.

Percebemos que, ao definir esta perspectiva de mulher submissa, sem atitude, ou autonomia, constrói-se também um ideal e uma representação masculina, no qual o homem é o dominante e as decisões da relação são tomadas por ele, como se coubesse somente a ele definir quais rumos a relação tomaria futuramente. O homem é retratado como quem está prestes a terminar a relação, a ele é atribuída a ideia de independência. As músicas de autoria masculina geralmente constroem com esses discursos duas representações, uma da mulher

submissa ao homem e dependente do amor dele, outra relacionada ao próprio homem, que é colocado como independente, autônomo e dominante.

Nas representações que encontramos nas músicas escritas por mulheres, podemos encontrar o início de uma resistência ao discurso da submissão, apesar da dificuldade de encontrar fontes de autoria feminina. Podemos perceber que nos discursos e representações feitas pelas próprias mulheres, aos poucos o ser feminino passar a assumir um lado mais ativo em sua relação. A tomada de decisões a respeito da relação não é determinada somente pelo parceiro, agora a mulher passar a influir, inicialmente de maneira tímida, porém, posteriormente, com mais ênfase.

Tem início uma representação que demonstra a autonomia amorosa associada à mulher com o ideal de força, ela passa a discordar deste parceiro, característica antes não vista, e começa a questionar suas atitudes diante da relação dos dois, impondo até suas condições, não sendo mais subordinada somente às vontades do parceiro. Vemos então o início do processo de transição, no qual a mulher está procurando seu espaço, transmitindo seus próprios discursos, no início da construção de uma resistência aos estereótipos, às representações já construídas, o que talvez poderemos ver de uma forma mais explícita em uma pesquisa que abrangesse a década seguinte.

## **8. Referências bibliográficas:**

BAIA, Silvano Fernandes. A música popular na historiografia: reflexões sobre fontes e métodos. *Art Cultura*, Uberlândia, v. 14, n. 24, p. 61-80, jan.-jun. 2012.

BARROS, José D'Assunção. A imaginação musical como um modelo possível para repensar a teoria da história. *Revista História e Cultura*, Franca-SP, v.2, n.1, p.4-26, 2013.

CALABRE, Lia . A era do Rádio: Memória e História. *XXII Simpósio Nacional de História*. ANPUH. João Pessoa, 2003.

CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa, Portugal: Difel, 1990.

CONTIER, Arnaldo Daraya . Música no Brasil: História e Interdisciplinariedade. Algumas Interpretações (1926-80). In: *XVI Simpósio Nacional de História – ANPUH* . Rio de Janeiro, julho 1991, p.151-189.

COSTA, Manuela Areias. Música e História: as Interfaces das Práticas de Bandas de Música. *Caminhos da História*, Vassouras, v. 6, n. 2, p.109-120, jul./dez., 2010.



COSTA, Renata Gomes da. SILVEIRA, Clara Maria Holanda. MADEIRA, Maria Zelma de Araújo. Relações de gênero e poder: Tecendo o caminho para a desconstrução da subordinação Feminina. *17º Encontro Nacional da Rede Feminista e Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisa sobre a Mulher e Relações de Gênero*. Universidade Federal da Paraíba, 2012.

FREIRE, Libny Silva. *Forró eletrônico: uma análise sobre a representação da figura feminina*. 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação midiática: práticas sociais e produção de sentido) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.

LEITE, Rinaldo Cesar Nascimento. Representações da Bahia nas canções brasileiras do início da era fonográfica (ou a imagem da Bahia na música antes de Dorival Caymmi). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., 2009, Fortaleza. *Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética*. Fortaleza: ANPUH, 2009.

LOPES, Ibrantina Guedes de Carvalho. Forró e Ai: história e memória nas ondas do rádio. VII Encontro Nacional de História da Mídia: mídia alternativa e alternativas midiáticas. Fortaleza, Ceará. 2009.

MANOEL, Diogo Silva. Música para Historiadores: [re]pensando canção popular como documento e fonte histórica. In: *Associação Nacional dos Professores Universitários de História*. XIX, 2014, Minas Gerais, *Anais do XIX Encontro Regional de História. Profissão Historiador: Formação e Mercado de trabalho*, p.1-10.

MASSONI, Andressa. FERNANDES. Frederico Augusto Garcia. Hip Hop e Rap: história e manifestações orais no contexto londrinense. In: *XXIII Simpósio Nacional de História*. – ANPUH – Londrina, 2005, p.1-7

MENEGUEL, Yvonete Pedra e OLIVEIRA, Oseias de. O rádio no Brasil: do surgimento à década de 1940 e a primeira emissora de rádio em Guarapuava. Acesso em outubro de 2016. Disponível em: <<http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/713-4.pdf>>. Acesso em: 04 de Fev.de 2016

Músicas disponíveis nos sites: <<https://www.letras.mus.br/>> e <https://www.vagalume.com.br/> e <<http://www.forroemvinil.com/>> . Acesso em outubro de 2016.

OLGÁRIO, Maria da Luz. AQUINO, Mirian de Albuquerque. Discurso sobre a afetividade feminina: falando e aprendendo a amar. *Seminário Internacional Fazendo Gênero 10*, Florianópolis, 2013, p.1-10.

PAES, Jurema Mascarenhas. O território do Forró. In: *Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão*. ANPUH/SP – USP. São Paulo. 2008.

PAES. Jurema Mascarenhas. O Forró de Pedro Sertanejo: Experiências culturais dos migrantes nordestinos na cidade de São Paulo. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*. ANPUH . São Paulo, 2011 .

PHAELENTE, Renato. Forró: Identidade nordestina. FUNDAJ. p.1-9 . Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br/geral/folclore/forroidentidade.pdf>>. Acesso em outubro de 2016.

PORTELA, Samantha Cardoso Rebelo. Produção e consumo dos novos forrós em Salvador. UFBA. Salvador. 2008. Acesso em : 2016.

QUADROS JUNIOR, Antônio Carlos de; VOLP, Catia Mary. Forró Universitário: a tradução do forró nordestino no sudeste brasileiro. Motriz, Rio Claro, v.11, n.2, p.127-130, 2005.

SANTOS, Morgana Ribeiro dos. A ambiguidade no forró de duplo sentido ou forró safado. In: FREITAS, Maria Noemi; POLTRONERI, Ana Lucia; SIMÕES, Darcilia (Orgs). LINGUAGEM, CÓDIGOS E TECNOLOGIAS: Estudos e Aplicações. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2012, p.21-33.

SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil para análise histórica*. New York, Columbia University Press. 1989, p.35

SILVA, André Luiz da. A descaracterização do forró influenciada pela indústria cultural através das bandas de forró. *Revista eletrônica Temática*. Ano VI, n. 10 – Outubro/2010. Disponível: <. [http://www.insite.pro.br/2010/outubro/forro\\_industriacultural\\_bandas.pdf](http://www.insite.pro.br/2010/outubro/forro_industriacultural_bandas.pdf)>. Acesso em outubro de 2016.

SILVA, Claudeci Ribeiro da. *A representação do Nordeste nas letras das musicas da cantora Marinês*. Universidade Estadual da Paraíba. Dissertação de mestrado pela niversidade Estadual da Paraíba. Campina Grande, 2009. Disponível em : < <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp091853.pdf>> Acesso em outubro de 2016.

SILVA. Jaqueline Alves da. *Um estudo comparativo entre os grupos pessoenses de forró: Cabras de Materus e Duquinha e Banda*. Dissertação de mestrado. João pessoa, 2010.UFPB/CCHLA.

SILVA, Marcelo Marcio da. Um mundo povoado de raparigas e baladeiras: A representação da imagem feminina no forró eletrônico. Disponível em: <[www.rn.anpuh.org/](http://www.rn.anpuh.org/)>. 2012. Acesso em outubro de 2016.

VILARINO, Ramon. História, Música e Memória. Disponível em: < [http://www4.pucsp.br/neils/downloads/v13\\_14\\_ramon.pdf](http://www4.pucsp.br/neils/downloads/v13_14_ramon.pdf)> 2005. Acesso em outubro de 2016.