



Escravo do Amor x Estilo Namorador: Uma Análise das Representações da Masculinidade Presentes no DVD da Banda Garota Safada¹

Juliana Isola VILAR²

Juliano DOMINGUES-DA-SILVA³

Universidade Católica de Pernambuco, Recife, PE

RESUMO

A partir da análise do DVD Uma Nova História, da Banda Garota Safada, queremos interpretar o conceito de masculinidade presente nas letras das músicas. Serão utilizados os conceitos da semiótica para esta interpretação, além do emprego da análise de conteúdo e discurso presentes no material. Uma amostragem das músicas deste álbum foi utilizada para ser analisada, a partir de sorteio e classificação de acordo com os perfis de masculinidade observados. Este trabalho pode nos ajudar a compreender a afinidade do público com as músicas cantadas pelo grupo, a partir dos estilos de masculinidade propostos, contribuindo para o sucesso do gênero forró eletrônico.

PALAVRAS-CHAVE: masculinidade; forró; Nordeste; Banda Garota Safada.

INTRODUÇÃO

Este trabalho se destina a analisar e interpretar o modo como a masculinidade é representada nas músicas da banda Garota Safada. Para tal, buscamos conceitos do que poderia significar a masculinidade para os nordestinos, onde algumas características parecem se repetir quando se referem a este tema: o nordestino seria provavelmente um sertanejo, um macho viril, forte e resistente para encarar as adversidades que encontrasse.

Para tal, analisamos o DVD ‘Uma Nova História’, onde fizemos análises do ponto de vista semiótico das músicas presentes no álbum. Algumas regularidades foram encontradas nestas músicas, sugerindo a presença de dois perfis de homens nas letras: um homem romântico, apaixonado, que sofre por amor e se declara abertamente sobre seu sentimento, e do outro lado, um homem que foi esnobado, deixado de lado pela parceira, e por isso busca suprir esta falta em festas, bebedeiras e mulheres descompromissadas.

¹ Trabalho apresentado no DT 1 – Jornalismo, Intercom Jr., Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 12 a 14 de junho de 2013 na Uern - Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), em Mossoró – RN.

² Estudante de Graduação 8º semestre do Curso de Jornalismo da UNICAP, email: jisola.vilar@gmail.com.

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Jornalismo da UNICAP, email: juliano@unicap.br.



MÉTODOS E TÉCNICAS UTILIZADOS

Como forma de operacionalizar a análise, usamos os seguintes métodos: análise de conteúdo, análise de discurso e semiótica. A análise de conteúdo costuma ser utilizada nas ciências humanas e sociais, através de investigações de fenômenos simbólicos feitos por meio de técnicas de pesquisa, como colocam Duarte e Barros (2009, p. 280). O método tem origem positivista, corrente que valorizava as ciências exatas como o paradigma de cientificidade das coisas, e por isto as teorias sobre a vida social “deveriam ser formuladas de forma rígida, linear e metódica, sobre uma base de dados verificáveis” (JOHNSON, 1997, p. 179 apud DUARTE; BARROS, 2009, p. 281). Seu uso em trabalhos teria sido nos Estados Unidos, no final do século XIX, em temáticas que se relacionariam “ao florescimento do jornalismo sensacionalista (*muckraking journalism*)” (p. 282, grifo dos autores), onde era utilizado em ações de medição do grau de sensacionalismo de artigos de jornais e comparações de edições semanais e diárias, ocasionando um fascínio pela contagem e pela medida. Problemas de opinião pública e propagandas políticas também eram estudados, e obras como *Public Opinion*, de Walter Lippman, de 1922, e *Propaganda technique in the World War*, de Harold Dwight Lasswell, seriam referências nesse campo. A excessiva ênfase dada ao aspecto quantitativo do método, comentam Duarte e Barros (2009), incomodava aos pesquisadores, que alegavam que a análise de conteúdo podia ter um alcance maior que o descritivo, e que sua ênfase devia estar na inferência, mesmo que isto significasse não utilizar indicadores quantitativos: “Na análise de conteúdo, a inferência é considerada uma operação lógica destinada a extrair conhecimentos sobre os aspectos latentes da mensagem analisada” (p. 284). A linguística passaria a receber um papel de importância na estrutura da análise de conteúdo, sendo uma mudança que ajuda a dar novo fôlego ao método, que começa a ser utilizado em áreas distintas (p. 21). Duarte e Barros (2009) sugerem alguns pontos importantes de serem considerados: os dados da análise devem ser precisados quanto à sua forma e origem, assim como a contextualização e a relação deste objeto com os dados. O método passa pelas seguintes fases: pré-analítica (fase de planejamento), exploração do material (análise), tratamento dos resultados e interpretação. Para o caso das representações linguísticas, Duarte e Barros (2009) colocam que o discurso tem como principal característica a intervenção da linguagem, que deve ser explorada nas suas implicações a partir das inferências feitas. Já no campo da comunicação, o intercâmbio de mensagens ocorre dentro de um contexto que pode



modificar a relação entre as pessoas envolvidas, e por isso a análise contribui para explicar causas e efeitos dessa mediação simbólica (p. 291).

Na análise de discurso, entendemos que a discursividade como a compreensão de uma mensagem construída no interior de uma conversa e também a concretização de um ato, como ressaltado por Duarte e Barros (2009, p. 305). Sobre a questão da linguagem, os autores dizem que “é um instrumento de comunicação que está sempre em atividade, seja nas relações cotidianas, coloquiais, seja nas interações institucionais, formais” (DUARTE; BARROS, 2009, p. 305). Por isto, num discurso a apropriação da linguagem acontece através de um emissor, que executa um papel ativo; através desse artifício as pessoas se comunicam (p. 306). Para utilizar este método, podemos fazer a desconstrução do discurso em vozes, que facilita e possibilita ao pesquisador perceber a forma como o discurso foi montado.

Ao construir um discurso Duarte e Barros (2009) nos sugerem alguns mecanismos importantes de serem percebidos e que facilitam a compreensão do ouvinte, como a conversação, pois a mensagem deve ser compreensível para as partes envolvidas, sendo intersubjetiva, fazer sentido dentro do contexto em que está inserida. Por isso existe a necessidade de obedecer a regras e procedimentos linguísticos e ter como referências proposições que façam sentido para a consciência coletiva (p. 307). Os chamados indicadores são outro mecanismo importante que os autores citam, pois representariam a forma como um sujeito se apropria da linguagem e de que modo ele foi construindo aquele discurso (p. 308). Podem ser classificados em pessoas, quando representados por um pronome pessoal, de tempo, espaço e ação, onde neste caso, os autores consideram a comunicação como uma ação simbólica e social, pois os emissores e receptores ao falar, realizam atos de fala “que dão corpo a uma locução, à articulação de fonemas e à construção de frases, e também à representação de papéis sociais” (DUARTE; BARROS, 2009, p. 312).

Sobre a semiótica, podemos considerá-la como sendo “tudo aquilo que chega da realidade, que nos é dado perceber e que, portanto, não é a realidade inteira, mas uma parcela dela, uma parte ou dimensão que representa o todo, na impossibilidade de que ele apareça em sua plenitude” (DUARTE; BARROS, 2009, p. 194). Para os autores tudo o que é signo quer dizer algo e possui, portanto, um significado (p. 194). O uso dos signos está relacionado com estratégias de percepção e apreensão de um objeto, destacadas por Santaella (2008), onde o signo é um primeiro ligando um segundo a um terceiro (p. 7), formando uma relação triádica entre o objeto e o seu interpretante. Para



ela, a semiótica pode ser entendida de diversas formas a partir de algumas correntes: o norte-americano Charles Sanders Peirce considera que a semiótica possui uma abordagem lógica e cognitiva e “trabalha com o modo de produção do signo, esquemas inferenciais do raciocínio (dedução, indução, abdução) e seu vínculo com a realidade referencial, dada pela mediação do ‘interpretante’” (DUARTE; BARROS, 2009, p. 207, grifo dos autores). Para a escola francesa de semiótica a relação do signo com o mundo aconteceria com base nas ciências da linguagem e apoiada nos conceitos de linguística de Ferdinand Saussure, que considera a língua como uma instituição social, portanto o signo seria entendido a partir de uma relação de dualidade (significante e significado). A semiótica também foi estudada no leste Europeu, nos 60, na Escola de Tártu-Moscou, pensada “como espaço de discussão entre pesquisadores que procuravam compreender o papel da linguagem na cultura”, diz Irene Machado (2003, p. 26). A autora cita o conjunto dessas investigações empreendidas pelos russos, no campo das artes e das ciências, em busca da compreensão da linguagem como um problema semiótico (p. 25). Esta escola firma assim uma matriz, “de pensamento fundador de um campo de investigação radicalmente promissor: a semiótica da cultura” (p. 25), campo que agregaria pesquisadores cuja função seria o estudo da linguagem na cultura (p. 25) e seus sistemas de signos “conjugados numa determinada hierarquia, construiriam um texto – *o texto da cultura*” (p. 37, grifo da autora).

CONTEXTUALIZAÇÃO CONCEITUAL DO OBJETO DE ANÁLISE

Quando falamos de forró, lembramos-nos de algumas origens controversas sobre o surgimento deste termo. Ricardo Feitosa (2008) cita ambas: a primeira versão seria uma derivação do inglês for all (para todos), e estaria associada a festas promovidas pelos ingleses ligados à construção de estradas no Nordeste. A outra versão iria de acordo com o proposto por Câmara Cascudo, onde a origem da palavra seria forrobodó, uma expressão usada para determinadas festas populares na região (p. 1). Para Câmara Cascudo (1972), o termo forró ainda recebe o significado de baile reles (p. 87), sugerindo origens simples e possivelmente ligadas ao povo do Nordeste. Para falarmos da história do forró, devemos falar em Luiz Gonzaga, cantor pernambucano que ajudou na difusão do ritmo pelo país no século XX. Carlos Marcelo e Rosaldo Rodrigues (2012) citam o crítico e pesquisador José Teles que ao comentaram que o baião, como gênero e dança, já existia desde o século XIX, e que tanto Gonzaga quanto seu parceiro compositor Humberto Teixeira sabiam disso (p. 22).



A história de Luiz Gonzaga com o forró começa em Exu, onde ele acompanhava o pai nos forrós desde pequeno (MARCELO; RODRIGUES, 2012, p. 18). Luiz trabalhou no exército, onde havia iniciado a carreira em 1930, mas após comprar uma sanfona, “Luiz se mandou” (p. 28), e passou a tocar e cantar pelas ruas e bares do Rio de Janeiro. Ao participar do quadro Calouros em Desfile, programa de Ary Barroso, “Luiz Gonzaga virou, mexeu, arremexeu, caprichou” (p. 30), e começou sua carreira, assinando contratos e gravando suas músicas. Para reforçar a sua origem, buscou símbolos que o associassem ao Nordeste, adotando para sua vestimenta “chapéu de cangaceiro, lenço colorido no pescoço, gibão encourado no corpo, sandália rústica nos pés” (p. 32). Naquela época, falar Nordeste seria o mesmo que dizer “obras contra as secas”, como coloca Gilberto Freyre (1985, p. 5). Felipe Trotta (2010) sugere que a obra do forrozeiro é apontada como a mais significativa produção musical que fala da região, pois teria como endereçamento musical o migrante nordestino que residente nas metrópoles nacionais (p. 9). Para Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001), a música no Nordeste fala de “homens que vivem sujeitos à natureza, à seus ciclos, quase animalizados em alguns momentos, mas em outros, capazes de produzir uma rica cultura” (p. 160) e levar fatos e situações familiares, que lembravam aos nordestinos o seu lugar de origem, “o levavam até este espaço da saudade em meio a toda a polifonia do meio urbano” (p. 160). Quanto à sonoridade do ritmo, a sanfona se apresenta como a grande estrela do forró, instrumento portátil e com grande volume, o que a torna vantajosa para animar festas, como ressalta Trotta (2012, p. 7) e acompanhada do triângulo e da marcação do zabumba, constitui a formação tradicional de uma banda de forró.

Com a ascensão da Bossa Nova, do Rock e outros formatos que buscavam no jovem seu público principal, como a música pop, Luiz Gonzaga parece ter perdido espaço, e por isso, voltado às suas origens, passando um tempo no Nordeste: “Me afastei dos grandes centros. Fui percorrer os sertões, lugares onde eu nunca havia ido. Tinha certeza que ali o povo me receberia com calor.” (MARCELO; RODRIGUES, 2009, p. 109). No campo da economia, o país vivia o Milagre Econômico, momento de grande crescimento econômico, onde o Nordeste havia se beneficiado. Marcelo e Rodrigues (2012) comentam sobre o crescimento de Fortaleza, no Ceará, que, segundo números do IBGE, já possuía um grande parque industrial e crescia rapidamente, sendo cenário propício para que o jovem Emanuel Gurgel conseguisse ganhar dinheiro (p. 362 e 363), pois percebia o potencial de consumo do jovem. Segundo ele, “nada produzia o



mesmo efeito que um bom forró” (p. 364). Feitosa (2008) cita Silva (2003, p. 17) fala do aparecimento do forró universitário como uma mistura do forró tradicional com o pop e o rock, que se consolidaria nos anos 90 (SILVA, 2003, p. 17 apud FEITOSA, 2008, p. 3). Emanuel Gurgel decide apostar numa mudança nos padrões do forró e lança a Banda Mastruz com Leite no final do ano de 1990. Esta nova concepção de forró, teria no jovem seu principal público e inovaria a formação da banda ao introduzir o uso de instrumentos de metais, como a guitarra, a bateria, o saxofone e outros. Trotta (2009) fala do investimento que o empresário fez, ao montar várias rádios via satélite para dar suporte à divulgação de seus produtos musicais, chamada Somzoom Sat. Pedroza (2001) cita alguns números da empresa: 98 emissoras, em 95 cidades e em 15 estados do Brasil, além da programação via internet 24 horas (p. 2). Jeder Janotti Jr. (2006) sugere uma explicação para o entendimento desta estratégia seria de que “a música popular massiva está diretamente ligada ao ambiente forjado na Indústria Fonográfica” (p.2), que compreenderia linguagens específicas da música massiva, meios que possibilitem sua gravação, reprodução e circulação nas mídias musicais (p. 2). Após a Mastruz com Leite, outras bandas de formato similar começam a aparecer. A Banda Garota Safada surge em 2011, também no Ceará, sendo atualmente uma das mais destacadas deste gênero do forró, possuindo seis cds oficiais lançados e um DVD, gravado em 2012 e que é o objeto de estudo deste trabalho.

Neste álbum nos chama a atenção as representações da masculinidade nas músicas da banda. Este tema costuma ser uma característica valorizada pelos nordestinos e tem seus estudos iniciados no fim da década de 1960 nos Estados Unidos, segundo Maria das Dores Honório (2011), refletindo uma discussão nova no campo das ciências sociais (p. 2). A autora fala no surgimento de discussões “sobre as dimensões políticas da identidade dos “novos movimentos sociais” do pós-1968, principalmente com o movimento feminista e o movimento *gay*, que provocaram alterações nas relações sociais” (p. 2, grifo da autora). No Brasil, o assunto começa a ser estudado nos anos 80, e Nolasco (1993) nos apresenta algumas características da formação da identidade masculina: “um desejo de reconhecimento social que vem conduzido por um apelo em ser carismático, centro das atenções, sedutor e galanteador” (p. 93). Segundo ele, os fatos históricos do país podem ter contribuído para a construção dessa identidade, com base no Império, onde era vigente o modelo dos colonizadores portugueses e espanhóis, uma cultura de personalidade que “parece constituir o traço mais decisivo na evolução da gente hispânica, desde os tempos imemoriais” (NOLASCO, 1993, p. 91 e 92).



No Nordeste, esta cultura do macho aparece com o destaque da região neste período, que teria contribuído para o fortalecimento desta cultura até os dias atuais: “o tipo regional nordestino vai sendo elaborado, ao longo dos anos vinte, na confluência de um discurso político e de um movimento cultural regionalista, que tem como centro a cidade do Recife” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, p. 151). O autor defende que, apesar de este tipo viver no século XX, suas referências estavam no século passado, pois ele parecia recusar algumas mudanças promovidas pelo mundo moderno, como o lugar que as mulheres começavam a ocupar dentro da sociedade (p. 232). Na associação de traços considerados comuns aos nordestinos, ele cita o homem rural, que não se identificaria com os processos de transformações que estavam sendo implantados no século XIX, na sociedade urbano-industrial (p. 231). Seria o nordestino um homem com “uma reserva de virilidade, um tipo masculino, um macho exacerbado, que luta contra as mudanças sociais que estar que estariam levando à feminização da sociedade” (p. 231). Albuquerque Júnior (2003) defende que a construção desta identidade seria correspondente aos tipos regionais de áreas etnográficas do Nordeste, “demarcadas por diferenças naturais, por um processo histórico de colonização, ocupação e exploração econômica distintas” (p. 205), teriam levado ao surgimento de sertanejos, brejeiros e praieiros ao longo da região. Segundo ele, o tipo que mais teria contribuído nesta construção foi o sertanejo, capaz de enfrentar as condições impostas pela natureza do sertão, e que, por estar isolado no interior, não sofreria influências da cidade (p. 208). O sertanejo seria “um tipo étnico vigoroso” (p. 209), o que o faria diferenciado dos demais tipos. O que faltava a este homem seriam os benefícios da civilização, que deveriam chegar até eles, e que, aliados aos traços naturais, fariam do sertanejo um tipo superior capaz de reagir ao processo de declínio enfrentado pela região (p. 209 e 210).

Para Felipe Trotta (2012), “O sentimento de nordestinidade irá repousar, em parte, na construção de uma classificação capaz de unificar um tipo humano habitante da região: o ‘nordestino’” (p. 156, grifo do autor). Ele considera o sertanejo como um personagem chave nessa construção, pois estabelece uma narrativa genérica do nordestino materializada nos diversos variantes: vaqueiro, retirante, cangaceiro, jagunço, beato, coronel e lavrador. Em comum, todos teriam o fato de sua origem geográfica e sua condição de macho, que os associaria à própria identidade regional (p. 156). Honório (2003) fala em masculinidade como uma construção histórica, social e cultural, pois existiriam diversos estilos de masculinidade e formas de vivência, que variariam de acordo com a inserção deste homem nas estruturas social, política,



econômica e cultural, “e podem mudar, acarretar contestação por parte de outros homens, fazendo surgir masculinidades alternativas ou subordinadas a um modelo central, dominante” (p. 4). Ela reforça isto ao falar do modo como pensamos em filmes e romances que se passam no Nordeste do Brasil, o “lugar do diferente” (p. 5), e cuja imagem do nordestino costuma colocá-lo como um ser diferente dos demais, podendo ser entendido como algo inferior. Ela cita Andrade (2006; 2007; 2008) ao comentar sobre os tipos retratados pela sétima arte: “quando ele não constitui o machão, o viril e rude, aparece como o malandro, o esperto, o cômico, sem intelecto e covarde” (2003, p. 5). No forró, estas características parecem ter acompanhado o surgimento do forró e com Luiz Gonzaga, pois o tema repete-se ao longo de toda a sua carreira. Neste ponto, Honório (2011) comenta a importância da aparição dos gêneros nas músicas, pois são uma das poucas formas públicas onde o homem expressa seus sentimentos em relação à mulher (p. 10). Ela sugere que através das canções, representações, valores, desejos afetivos e eróticos, expectativas e frustrações entre os gêneros refletem ideais e podem ser vividos, apreendidos e manipulados pelos gêneros (p. 10). Segundo Felipe Trotta (2012), no forró pé-de-serra, chamado por ele como ‘gonzagueano’, costumam aparecer tipos como o migrante, um dos temas com grande repetição no repertório de Luiz Gonzaga em que o autor sugere que represente um personagem autobiográfico e também o público primordial do artista. Ele comenta sobre este personagem desterritorializado, que busca sua reafirmação da identidade no compartilhamento de hábitos, canções e festas com pessoas na mesma situação de migrante que a sua, fortalecendo seus laços e lembrando o Nordeste (p. 157).

Na obra do Rei do Baião, em que geralmente figura este tipo sertanejo-nordestino, diz o autor, são ressaltados “atributos de coragem e resistência para enfrentar as dezenas de adversidades do sertão [...]: a natureza cruel, as explorações do trabalho, a seca, a pobreza, a fome, a violência” (p. 156). Sobre a afirmação da masculinidade neste ambiente de forró, Felipe Trotta (2012) cita Matos (2007, p. 433) ao dizer que

forró é lugar onde os homens fruem a presença das mulheres e exercem ostensivamente sua própria masculinidade, afirmando-se como verdadeiros machos perante as fêmeas e perante outros homens. A dança, assim como a briga, é um momento de comprovação do vigor físico e da plenitude sexual (p. 15).



Este ambiente de afirmação da masculinidade ao longo das décadas modificou-se com o aparecimento do forró eletrônico, mas a temática segue presente neste ambiente. Maria das Dores Honório (2011) comenta uma possível incorporação de novos valores, mais modernos, àquela figura já cantada nas músicas de Luiz Gonzaga, um cabra-macho com valores modernos e sem perder seu status de macho nem seu poder. Portanto, nas canções a masculinidade é reafirmada constantemente como sendo superior ao feminino, colocado de forma escrachada e vulgarizada (p. 12). O macho é o “o dominador, o conquistador, o sedutor, o poderoso; o jovem e playboy, os donos do pedaço; é o macho, viril e irresistível, o gostosão, o cachaceiro, o raparigueiro” (p. 10), e isto justificaria os espaços onde estes tipos costumam aparecer, como bares, cabarés e postos de combustíveis. Felipe Trotta (2012) arrisca colocar que estas identidades se apoiariam na noção de virilidade e resistência masculina como pontos de afirmação da nordestinidade (p. 170), como indica que sejam as músicas da banda Garota Safada.

ANÁLISE INTERPRETATIVA

Após contextualizarmos a temática, podemos indicar que existem dois estilos de homem presentes nas letras do DVD da Banda Garota Safada: um romântico apaixonado e outro solteiro, festeiro e narcisista. Como já explicado na metodologia do trabalho, optamos por trabalhar com uma amostragem das músicas, escolhidas por meio de sorteio, totalizando 10 músicas analisadas, por ordem de aparição no DVD.

Na música Caranguejo vemos um homem com o ego ferido, porque despreza a mulher que um dia amou:

Vai
Vai na paz e não volta jamais
Quem vive de passado é museu
Caranguejo é quem anda pra trás
Se não deu valor

Ao contrário do que aconteceria com o homem romântico, que fala com pesar do amor perdido, ou que reconhece que não pode mais trazer esta pessoa de volta, vemos que este tipo não admite estes sentimentos, e por isso parece ser mais fácil julgar e menosprezar esta mulher. Essa presença do ego vai aparecer em outras músicas, onde é apresentado um contexto de festa e bebedeiras, e principalmente, com muitas mulheres, que nos sugere, seriam estas as fórmulas para esquecer o ego machucado e um amor que



não deu certo. Em seguida, na música Fui Clonado, podemos perceber o contexto e identificar o perfil pelo refrão:

Se alguém te amar mais do que eu
Eu fui clonado
Se os beijos forem iguais aos meus, sou eu disfarçado

Temos neste caso um homem apaixonado, que se declara por saber que nenhuma outra pessoa poderá dar o amor que ele pode oferecer à esta mulher, e que, mesmo que ela não esteja com ele, nada se comparará à este amor, pois seria ‘um clone’ do sujeito que fala. É esta mesma situação que vai guiar a música 100% Amor, que fala de uma ardente paixão onde ambas as partes estão envolvidas

Assim é o nosso amor
io io io, io io ioio
100% amor
io io io, io io ioio

Só a gente se olhar que coração dispara
E as bocas calam.
E o desejo fala por nós dois

Canalisando o nosso amor,
Nada se compara.
É fogo, é tara,
No antes, durante e depois

Coisa rara, bonito de ver
O mundo para pra eu e você
É um conto de fadas a nossa paixão
Duas vidas em um só coração

Neste caso, mesmo ao se falar de um amor que “é fogo, é tara”, os sujeitos da música ainda seguem envolvidos pelo sentimento verdadeiro, e pela cumplicidade: “coisa rara, bonito de ver. O mundo para pra eu e você. É um conto de fadas a nossa paixão”, diz um trecho da música, onde percebemos que ambas as partes estão envolvidas neste sentimento, e que, assim como na música comentada anteriormente o homem admite pra si mesmo que pode amar. Já na música Ficar Sofrendo, vemos exatamente o perfil do homem apaixonado e que sofre por amor, ao mesmo tempo em que a mulher parece não valorizar o sentimento. Por isso, há um tom de vingança e



angústia na letra: “Se não deu certo o nosso amor a culpa não foi minha. Eu me entreguei, me dediquei, fiz tudo o que eu podia. Sabe quando você vai me ver? Nunca mais”. Ele entende que, mesmo com todo o sofrimento provocado, precisa seguir, pois não existe mais amor, e ele não pode seguir sofrendo.

Ficar sofrendo não dá
Ficar chorando não dá
Acordei, acordei
Não vou mais te procurar

Este sentimento que parece mistura um pouco de raiva com vingança se repete em outras faixas do DVD, como no caso da música Vai Esperar, onde o narrador fala também em desconfiança por parte da mulher no relacionamento:

Você duvida de tudo e de todos,
Até do seu coração
Você não tá nem aí pro que eu sinto,
Me trata como opção

Depois não venha dizer que eu mudei
O amor não manda recados
Tá me perdendo mais nem percebeu,
Toma cuidado!

Se outro alguém aparecer,
O quê que eu vou fazer
Se acaso eu me entregar,
E não me arrepender
E se eu me apaixonar,
Quem perde é você

Eu já fechei a minha cota dei chance demais
Você não está levando a sério o mal que me faz
Eu já me decidi não corro mais atrás

Vai esperar me ver com outra,
Pra dizer que me ama, que eu desista
E apague a nossa história
Que eu te esqueça,
Pra vir me procurar

Vai esperar que eu tire você de uma vez dos meus planos
Pra descobrir que cometeu um engano
Te amar como eu te amo!
Ninguém vai te amar
Vai esperar



Percebemos nessa música um amor que é esnobado, deixado de lado por uma das partes, por não se permitir viver este sentimento, nem aceitá-lo e perceber que, somente quando perde esta pessoa, no caso o homem, que avisa: “já fechei a minha conta, dei chances demais”. Ou seja, mais uma homem, o homem aparece como a parte apaixonada e que sofre por um amor, mas neste caso, se recupera e se permite viver outra paixão, pois sabe que já sofreu demais por aquela mulher. Na música *É só chegar e beijar* nos deparamos com um cenário de festa, bebedeiras e mulheres, assim como homens que procuram mulheres para afirmarem sua masculinidade, virilidade e poder de conquista:

É só chegar e beijar
Elas estão loucas dançando em cima da mesa
Virando o litro na boca

As meninas estão loucas na balada
Alô dj aumenta o som ai
Só tem mulher chegando a festa ta bombando
Alô garçom traz mais um litro aí

Hoje é meu dia sei que vou me dar bem
Não saio dessa farra sem ninguém
A mulherada ta bebendo e fazendo acontecer
E hoje eu to junto a chapa vai ferver

Nesta música, reparamos também que existe um objetivo por trás de toda a festa e cerveja: não sair da festa sozinho. Isto representaria uma falha para este homem viril, macho, e que não pode estar desacompanhado de mulheres para poder sustentar esta espécie de título. Mais uma vez a temática do homem desiludido e que sofre é explorada pela banda, ressaltando a vertente mais romântica do grupo. Na música *Serviu para Aprender* é cantada a história de um homem que se desilude com a parceira, mas mesmo com o sofrimento, afirma: “essa serviu para aprender”. A mulher retratada na música é egoísta, “quer sempre tudo do seu jeito sem se importar se vai ser bom pra mim”.

Estou com raiva de você
Tudo que eu quero é te esquecer
Bom você nem aparecer, me deixe aqui
Vou da um tempo sem ninguém
Essa serviu para aprender,
Daqui pra frente darei mais valor a mim



Em Ai se eu te Pego, a banda canta o sucesso do cantor sertanejo Michel Teló na versão para o forró eletrônico. No contexto desta letra, um homem está paquerando uma garota que parece não lhe dar atenção. Como ele é o macho viril e não pode voltar pra casa sem ninguém, ele insiste:

Nossa, Nossa assim você me mata
Ai se eu te pego
Ai se eu te pego
Delícia, delícia assim você me mata
Ai se eu te pego
Ai ai se eu te pego

Outro aspecto interessante que também percebemos numa das músicas tocadas no DVD, chamada Fiel a Cerveja, é a valorização das festas e bebedeiras. Nos chama a atenção o seu título, que remete a algo religioso, sagrado, mas que neste caso o objeto ao qual se idolatra é a cerveja. Alguns trechos da música reforçam este argumento: “Eu sou fiel, sou fiel, viciado em cerveja, religiosamente eu bebo toda sexta-feira” e também em “O povo me pergunta se eu tenho religião, digo que não sou perfeito mas Deus está no coração”. Além disso, parece haver uma relação do consumo desta bebida se relaciona com o sucesso com as mulheres: “Cercado de mulher e bebendo todo dia, solteiro e satisfeito, tô na vida que eu queria”, diz esta estrofe da música. Além disso, o fato de estar num local bebendo cerveja e conquistando mulheres é tão importante, que o sujeito recorre ao fiado para justificar sua necessidade: “Garçom me perdoe, mas hoje é fiado, trás as caixas de cerveja que hoje eu vou beber dobrado”. Em Estilo Namorador, seguem-se os cenários de festa e de mulheres, e novamente o ego do homem assume destaque na letra. Ele é o desejado, o estourado, o desmantelado, o namorador, que parece chegar e rapidamente atrair a atenção de todas as mulheres para ele. Soma-se a estas características já citadas o fato de este homem ter um paredão no seu carro, que é um aparelho de som potente, com muitas caixas de amplificação, que parecem ser o motivo de orgulho desta pessoa. Por isso, para chamar a atenção, ele anda com o som em alto volume, chamando a atenção onde passa, inclusive das mulheres, que são mostradas como interesseiras, pois encostam quando o rapaz liga o paredão.

Onde eu chego
A mulherada encosta
Eu ligo o som do paredão
E a galera gosta

Tô badalado, tô estourado



Eu sou estilo, estilo desmantelado
Se tem mulher Aonde eu vou
Eu sou estilo, estilo namorador

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como percebido após análise da amostra das músicas do DVD, as características presentes nas músicas da Banda Garota Safada confirmam a existência de dois perfis de homens: um romântico e um festeiro, cujas ações e estilos coincidem com as ideias colocadas sobre a identidade masculina no Nordeste. Logo, percebemos que, para o nordestino, é importante afirmar para si e para outros que ele é um homem macho, capaz de manter sua virilidade, seja com uma parceira, seja solteiro, com várias parceiras, em ambientes sociais. Por isso, podemos sugerir que existe uma identificação do público desta banda, na maioria, formado por jovens, com o que é descrito nas letras, e exaltado por este público nos shows e eventos em que a banda está.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e Outras Artes**. 2. ed. Recife, Fundação Joaquim Nabuco: Ed. Massangana, 2001, 338 p.
- _____. **Nordestino: uma invenção do falo** – Uma história do gênero masculino (Nordeste - 1920-1940). Maceió: Edições Catavento, 2003, 254 p.
- BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1977, 225 p.
- CARVALHO, Carlos Marcelo; RODRIGUES, Rosualdo. **O fole roncou!**: Uma história do forró. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, 470 p.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 3. ed. revisada e aumentada. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.
- DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (Org.). **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. 2. ed. – 3ª reimpressão. São Paulo: Atlas, 2009, 380 p.
- FEITOSA, Ricardo Augusto de Sabóia. **Apontamentos para Uma Aproximação Crítica do Universo do Forró Pop**. 2008. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/navegacaoDetalhe.php?option=trabalho&id=35423>>. Acesso em: 5 de mar. 2013.
- FREYRE, Gilberto. **Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio; Recife: Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco – FUNDARPE, 1985, 183 p.



HONÓRIO, Maria das Dores. **Cabra-macho, sim senhor!** Um estudo sobre a masculinidade no Nordeste do Brasil. 2011. Disponível em: <<http://www.humanas.ufpr.br/site/evento/SociologiaPolitica/GTs-ONLINE/GT1/EixoIII/cabramacho-Maria-Dores-Honorario.pdf>>. Acesso em: 14 de mar. 2013.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. **Por uma análise midiática da música popular massiva:** Uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. 2006. Disponível em: <www.unirevista.unisinos.br/_pdf/UNIrev_Janotti.PDF>. Acesso em: 05 de mar. 2013.

MACHADO, Irene. **Escola de Semiótica:** A experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, 192 p.

NOLASCO, Sócrates Álvares. **O mito da masculinidade.** Rio de Janeiro: Rocco, 1993, 187 p.

PEDROZA, Ciro. **Mastruz com Leite for all:** Folk comunicação ou uma nova indústria cultural do Nordeste brasileiro. 2001. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP17PEDROZA.PDF>>. Acesso em: 05 de mar. 2013.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica aplicada.** São Paulo: Cengage Learning, 2008, 186 p.

TROTTA, Felipe da Costa. **A reinvenção Musical do Nordeste.** 2010. Disponível em: <<http://www.felipetrota.com.br/textos/on-line>>. Acesso em: 20 de fev. 2013.

_____. **Identidade Nordestina, sonoridade e masculinidade no forró contemporâneo.** 2012. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/sis/2012/resumos/R7-0298-1.pdf>>. Acesso em: 20 de fev. 2013.