
DE AMOR E SEXO: REPRESENTAÇÕES MASCULINAS E FEMININAS EM LETRAS DE CANÇÕES DE FORRÓ

OF LOVE AND SEX: MALE AND FEMALE REPRESENTATIONS IN LYRICS OF FORRÓ SONGS

Cláudia Caminha Rodrigues¹
Danielle Barbosa Lins de Almeida²

Resumo: *O presente artigo tem como objetivo discutir representações masculinas e femininas em letras de canções de forró eletrônico executadas por duas das maiores bandas do gênero no contexto do nordeste brasileiro, Comendo Água, de Aviões do Forró, e Senta que é de Menta, de Cavaleiros do Forró, que são analisadas à luz do Sistema de Modo da Linguística Sistêmico-Funcional de Halliday (1994). A análise das letras de música permitiu identificar não apenas o conteúdo das letras, mas também o tipo de linguagem utilizada e as formas de interação e feedback entre os interlocutores. Das informações obtidas, o tipo de relação de poder existente entre os agentes das interações, através da análise das escolhas lexicais, possibilitou a identificação dos agentes masculinos, "voz" predominante nas letras das canções de forró. Ao obter uma percepção mais detalhada destes, foi possível, por oposição, estabelecer quem são os agentes femininos e como estão representados nas letras de música analisadas. A análise de Modo, por sua vez possibilitou revelar os padrões de relações de submissão, que devem ser consideradas no desvelar das representações femininas na análise de letras de qualquer gênero musical.*

Palavras-chave: *Forró; Representações de gênero; Linguística Sistêmico-Funcional.*

Abstract: *The present article aims at discussing male and female representations in lyrics of electronic forró songs performed by two of the greatest bands of the genre in the context of the Brazilian Northeast, Comendo Água, by Aviões do Forró, and Senta que é de Menta, by Cavaleiros do Forró, which are analyzed in light of Halliday's Systemic-Functional Linguistics Mood System (1994). The analysis identified the content of the lyrics, the type of language used and the forms of interaction and feedback among the interlocutors. The kind of power relationship between the agents of the interactions, obtained from the analysis of the lexical choices, enabled the identification of male agents, predominant "voice" in the lyrics of forró songs. By obtaining a more detailed perception of those male agents, it was possible to establish who the female agents are and how they are represented in the lyrics. The analysis of Mood, in turn, entitled us to reveal the submission patterns, which should be considered in the unveiling of female representations in the analysis of lyrics of any musical genre.*

Keywords: *Forró; Gender representations; Systemic-Functional Linguistics*

1 Introdução

A música está presente no cotidiano das pessoas não só no rádio e na televisão, mas exercendo funções específicas, conforme os diferentes estilos musicais, como acalmando pacientes em exames de ressonância magnética ou alegrando bailes de carnaval.

¹ Docente do Departamento de Mediações Interculturais (DMI) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Campus I - João Pessoa, PB. Mestre em Linguística pela Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, Brasil, e-mail: claudiacaminha@gmail.com

² Docente do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas (DLEM) e do Programa de Pós-Graduação em Linguística (PROLING) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Campus I - João Pessoa, PB. Doutora em Letras/Inglês e Literatura Correspondente pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Semiótica Visual e Multimodalidade (GPSM). João Pessoa, Brasil, e-mail: danielle.almeida@gmail.com

Uma canção pode ser veiculada a um mesmo público ouvinte diversas vezes e quanto mais é apresentada, em geral, mais aceita ela é. Logo, a música possui um vasto potencial de disseminação de conteúdos, pois aqueles que a ela se expõem geralmente o fazem por prazer, não acionando, assim, mecanismos de crítica.

Não só fonte de entretenimento, a música é um instrumento de veiculação de conteúdos susceptíveis de influenciar ou ratificar concepções de mundo, contribuindo, dessa forma, para a construção de personalidades e formação de sociedades, pois rima e métrica, associadas à melodia, favorecem a memorização espontânea de discursos, possibilitando, portanto, a absorção e a consolidação de conceitos, ideias e crenças (FERREIRA, 2005).

O forró está entre os estilos musicais ouvidos na atualidade. Uma das origens atribuídas ao termo vem da expressão inglesa *for all*, que significa *para todos*. Seria um convite aberto àqueles que quisessem participar das festas oferecidas pelos ingleses aos operários quando da construção das estradas de ferro no Nordeste (SILVA, 2003). Outra possível origem vem da abreviatura de forrobodó e forrodança. Estes, comumente usados na imprensa pernambucana da segunda metade do século XIX, designavam o lugar onde acontecia determinado baile popular em que havia vários tipos de música nordestina (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 2000; SOUSA, 2007). Desde sua origem, o termo forró, designa, então, uma festa em que ritmos nordestinos são executados.

Atualmente há, contudo, duas outras acepções para o termo, distintas, mas complementares àquela: um gênero musical que abriga os diversos ritmos nordestinos, como xote, xaxado e baião, executados na festa forró, e um estilo de dança, realizado aos pares, ao som do gênero musical forró.

Originalmente denominado apenas como baião, o gênero musical forró passou a ser conhecido no cenário musical brasileiro a partir de meados da década de 1940, com o cantor, compositor e sanfoneiro Luiz Gonzaga (OLIVEIRA, 2010; SILVA, 2003). De lá para cá, sofreu modificações que o categorizam em: forró tradicional ou forró pé-de-serra, surgido em meados da década de 1940, criação artística urbana baseada no universo rural sertanejo; forró universitário, surgido em meados da década de 1970 e consolidado nos anos 1990, fruto da fusão da linguagem regional do forró tradicional com a linguagem da música popular urbana do pop e do rock; e forró eletrônico, surgido na década de 1990, inspirado em outros ritmos contemporâneos, como a música sertaneja e a *axé music*, assim denominado por utilizar, além dos tradicionais triângulo, sanfona e zabumba, instrumentos como órgão eletrônico e sintetizadores (SILVA, 2003).

Segundo Trotta e Monteiro (2008), a música tocada pelas bandas de forró eletrônico, predominantemente endereçada ao público jovem das várias cidades dos estados nordestinos e além dessa região, caracteriza-se fundamentalmente por uma apologia da festa como lugar de realização social e, sobremaneira, amorosa e sexual. É o que chamam de trinômio festa-amor-sexo. Nas palavras dos autores:

Assim, dança, festa, decepções amorosas, encontros sexuais (tanto aqueles ocorridos no interior de uma relação de um casal consolidado quanto os intencionalmente voláteis e eminentemente físicos, sem nenhum grau de afetividade) e bebida formam um conjunto de temáticas que constroem o ambiente afetivo do forró eletrônico endereçado aos jovens em festa (TROTТА; MONTEIRO, 2008, p. 9-10).

Imprimindo um olhar mais acurado em relação ao trinômio festa-amor-sexo, Trotta (2009) observa que o aspecto da dança no forró fortalece o clima de paquera presente nas festas, em que a música e o consumo de bebidas alcoólicas auxiliam determinadas liberações sexuais.

Focando no terceiro aspecto do trinômio, o sexual, Trotta (2009) observa que, com o advento do forró eletrônico, as principais bandas do gênero adotaram alguns elementos profundamente eróticos: letras com recorrentes temáticas de amor e sexo, dançarinas vestindo figurinos curtos e colados ao corpo e realizando coreografias sensuais no palco e cantoras com ar sedutor, muitas vezes, também, vestindo roupas curtas e coladas ao corpo.

Dentro do trinômio festa-amor-sexo (TROTТА; MONTEIRO, 2008), o forró eletrônico, apesar da atmosfera urbana e moderna, nutre e salienta a tradicional distinção dos papéis masculinos e femininos, que é, percebida, por exemplo, a partir da observação dos nomes de algumas bandas atuais do gênero. De um lado, nomes que revelam uma perspectiva masculina do ambiente do forró: o jovem *macho* em busca de *fêmeas* para acasalamento nas noites de festa (forró), como Gaviões do Forró e Cavaleiros do Forró. De outro, nomes que revelam a erotização visual do corpo da mulher, exposto à apreciação masculina: fêmeas identificadas por peças de vestuário que deixam ver seus corpos, como Saia Rodada e Calcinha Preta (TROTТА, 2009).

Essa marcante distinção entre os papéis masculinos e femininos presente nas letras das canções de forró eletrônico é a expressão linguística de alguns dos papéis sociais existentes na atual sociedade brasileira, mais especificamente, na sociedade nordestina.

O presente artigo objetiva discutir representações masculinas e femininas encontradas em letras de canções de forró eletrônico executadas por duas das maiores bandas do gênero, no contexto do nordeste brasileiro: *Comendo Água*, gravada pela banda Aviões do Forró, e *Senta que é de Menta*, gravada pela banda Cavaleiros do Forró. As canções foram escolhidas por enquadrarem-se em um ou mais aspectos do trinômio festa-amor-sexo (TROTТА; MONTEIRO, 2008), bem como por terem sido gravadas por bandas cujos nomes revelam, respectivamente, a erotização visual do corpo da mulher, exposto à apreciação masculina – o *Avião* –, bem como a perspectiva masculina do ambiente do forró – o *Cavaleiro* (TROTТА, 2009). As letras das canções serão analisadas à luz do Sistema de Modo da Linguística Sistêmico-Funcional de Halliday (1994), sobre o qual passamos a tratar.

2 Discurso e significados

A linguagem pode ser entendida como reflexo e como fator de influência sobre a sociedade (BLOOR; BLOOR, 1995). Esse entendimento está intimamente ligado ao conceito de discurso de Fairclough (1992), que o percebe como forma de representação e, ao mesmo tempo, forma de ação, em que aqueles que dele se utilizam atuam sobre o mundo, especialmente sobre as outras pessoas. O discurso, então, molda estruturas sociais e é por elas moldado, contribuindo para a manutenção ou a transformação delas (FAIRCLOUGH, 1992). Assim, como forma de representação, o discurso é reflexo da sociedade e, como forma de ação, é fator de influência sobre ela. Uma vez que as letras de música são expressões de linguagem, e, como tais, reflexo e forma de influência sobre a sociedade, elas tanto moldam como são moldadas por estruturas sociais.

Quando um texto é produzido, há um propósito a ser atingido. Há uma necessidade humana a ser satisfeita. Esta é a razão primeira do desenvolvimento da linguagem: a satisfação das necessidades humanas. Para tanto, seus componentes estruturais se organizam de forma a satisfazê-las (HALLIDAY, 1994).

As línguas são organizadas em torno de dois principais tipos de significado: o ideacional e o interpessoal. Esses dois tipos de significado são as manifestações, no sistema linguístico, dos dois propósitos gerais subjacentes a todos os usos da linguagem: entender o ambiente e atuar sobre os outros. Há, ainda, um terceiro tipo de significado, o textual, que traz relevância aos outros dois (HALLIDAY, 1994).

Uma língua é interpretada como um sistema de significados, acompanhado de formas pelas quais os significados são realizados (HALLIDAY, 1994), dentre elas, as frases. Cada tipo de significado está relacionado a uma forma como a frase é percebida: para o significado ideacional, frase como representação, para o significado interpessoal, frase como permuta, e para o significado textual, frase como mensagem. Esses componentes de significado são denominados, na Linguística Sistêmico-Funcional, de metafunções (HALLIDAY, 1994).

As metafunções são, então, textual, experiencial ou ideacional e interpessoal. Na função textual, a linguagem é usada para organizar a mensagem a ser comunicada de forma que ela se ajuste às mensagens circundantes. Na função interpessoal, a linguagem é utilizada para interagir com outras pessoas, estabelecer e manter relações entre elas, influenciar seu comportamento, expressar pontos de vista ou influenciar os pontos de vista alheios. Já na função experiencial, a linguagem é usada para falar sobre as experiências pessoais, bem como para descrever eventos e estados e as entidades neles envolvidas (THOMPSON, 1996).

Cada uma das metafunções corresponde a um sistema de escolhas. A metafunção textual corresponde ao Sistema de Tematização, enquanto a metafunção experiencial corresponde ao Sistema de Transitividade. A metafunção interpessoal, por sua vez, corresponde ao Sistema de Modo³ e é relevante para esta investigação por possibilitar a verificação das diversas maneiras como as pessoas interagem.

No Sistema de Modo, a frase é entendida como forma de troca, de permuta. Cada forma de interação possui uma resposta esperada e uma alternativa discricionária, bem como uma estruturação linguística específica para ser realizada (HALLIDAY, 1994). O Quadro 1 indica as formas de interação e suas respectivas respostas.

Quadro 1 – Formas de interação e respostas

FORMAS DE INTERAÇÃO	REALIZAÇÃO	RESPOSTA ESPERADA	ALTERNATIVA DISCRICIONÁRIA
Fornecimento de bens-e-serviços	Oferta	Aceitação	Rejeição
Demanda de bens-e-serviços	Comando	Compromisso	Recusa
Fornecimento de informações	Declaração	Reconhecimento	Contradição ou Contraste
Demanda de informações	Pergunta	Resposta	Negação

Fonte: elaborado pelas autoras

³ O Sistema de Tematização e o Sistema de Transitividade não serão utilizados na análise dos dados e, portanto, não serão descritos.

Sendo as letras de música expressões da linguagem, e considerando que os discursos, expressos por meio da linguagem, são constituídos socialmente, através das relações entre os membros da sociedade, o Sistema de Modo permite verificar as diversas maneiras como os personagens presentes nas letras das canções de forró se relacionam e interagem.

3 Entre Bebida, Amor e Sexo: Análise de *Comendo Água*, de Aviões do Forró

De autoria de Marquinhos Maraial e Isac Maraial, *Comendo Água* foi gravada pela banda Aviões do Forró em seu CD Volume 5. Nela há seis estrofes e o refrão é composto pela primeira e segunda estrofes. O Quadro 2 traz a transcrição da letra.

Quadro 2 – Letra de *Comendo Água*

COMENDO ÁGUA	
1ª. Estrofe (Refrão)	2ª. Estrofe (Refrão)
Alô, tô num bar, chego já. Tô aqui batendo um papo, comendo água.	Alô, tô num bar, chego já. Pode ir fazendo a cama pra quem te ama.
3ª. Estrofe	4ª. Estrofe
Hoje convidei alguns amigos pra beber, mas daqui a pouco só vai dar eu e você Não fique preocupada, nem grilada, porque não vou demorar.	Eu não vou te deixar abandonada. Vale à pena me esperar pra gente se amar.
5ª. Estrofe	6ª. Estrofe
Daqui a pouco, amor, volto pra casa pra gente dar um show de madrugada.	Vamos fazer amor, beijar na boca. Vou te dar meu calor, vou te deixar louca.

Fonte: elaborado pelas autoras

Em *Comendo Água*, aqui denominada de Letra de Música 1 (L1), há dois agentes envolvidos na interação. Uma mulher, marcada linguisticamente por vocábulos como *preocupada* e *grilada*, e um homem, que apesar de não marcado linguisticamente, pode ser deduzido a partir do que se relata na letra da música: estar em um bar bebendo com os amigos parece ser um hábito mais masculino que feminino. Nomearemos os dois agentes de interação Homem 1 (H1) e Mulher 1 (M1).

Em L1 há três eixos temáticos: bebida, amor e sexo. No eixo *bebida*, aparecem os seguintes vocábulos ou expressões: *bar*, *comendo água* e *beber*. Bar é o local público onde se

serve e se consome bebida alcoólica. Já a expressão *comer água* é um regionalismo do Nordeste do Brasil que pode significar ingerir bebida alcoólica, inclusive em grande quantidade (DICIONÁRIO INFORMAL, 2010). Note-se que, quando entre amigos, o ato de beber é geralmente acompanhado de um bate-papo – *tô aqui batendo um papo* –, uma “conversação informal, animada e despretensiosa” (DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2010).

No eixo *amor*, há os vocábulos e expressões: *amar* e seus derivados, *ama* e *amor*, e *(não) preocupada*, *(não) grilada* e *(não) deixar abandonada*. Essas três últimas expressões, parecem demonstrar, a princípio, uma preocupação de H1 para com M1 e seus sentimentos, uma manifestação de amor, portanto. Todavia, observando mais atentamente a letra de música, pode-se perceber que o objetivo da volta de H1 para casa é *fazer amor* com M: *Daqui a pouco, amor, / volto pra casa / pra gente dar um show / de madrugada. / Vamos fazer amor*. Estando ela em um estado de espírito positivo, H1 terá maiores chances de atingir seu objetivo, assim, M1 não deve se preocupar ou ficar grilada. H1 não estaria, então, preocupado com M1, mas consigo mesmo.

No eixo *sexo*, encontram-se os vocábulos ou expressões: *dar um show*, *fazer amor*, *beijar na boca*, *dar calor* e *deixar louca*. A expressão *fazer amor* refere-se ao ato sexual, quando pode ocorrer o beijo na boca. Como ambos darão um show, isto é, terão um desempenho brilhante na atividade (DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2010), a consequência será M1 ficar louca, mais especificamente, ser deixada louca pela performance de H1.

Destarte, embora *Comendo Água* gire em torno de três eixos, bebida, amor e sexo, é o terceiro eixo, o sexual, que parece prevalecer sobre os demais, uma vez que o objetivo de H1 é fazer amor com M1. Esses eixos temáticos se encaixam no que Trotta & Monteiro (2008) denominam de trinômio festa-amor-sexo: os temas do amor e do sexo estão diretamente presentes em L1, enquanto o tema da festa está indiretamente presente através da bebida consumida no ambiente festivo de reunião entre amigos.

Na primeira estrofe, H1 contextualiza a situação descrita em L1: ele está em um bar bebendo e conversando com amigos e não tardará a chegar em casa. Essa contextualização se dá através do fornecimento de informações, de H1 para M1, com a linguagem se estruturando em forma de declarações. O Quadro 3 elenca as formas de interação, respostas e estruturação linguística da primeira estrofe.

Quadro 3 – Formas de Interação em *Comendo Água* – 1ª. Estrofe

LETRA DE <i>COMENDO ÁGUA</i>	FORMAS DE INTERAÇÃO ENTRE OS AGENTES	ESTRUTURAÇÃO LINGUÍSTICA
Alô, [eu] tô num bar,	Fornecimento de informação	Declaração
[eu] chego[em casa]já.	Fornecimento de informação	Declaração
[Eu] Tô aqui batendo um papo,	Fornecimento de informação	Declaração
[Eu tô aqui] comendo água.	Fornecimento de informação	Declaração

Fonte: elaborado pelas autoras

Após essa contextualização, na segunda estrofe, H1 dá instruções a M1: que ela faça a cama enquanto ele não chega. A instrução *pode ir fazendo a cama* pode ser retextualizada como “Vá fazendo a cama...” ou “Faça a cama...”. É, portanto, a demanda de um serviço, estruturada em forma de comando. O Quadro 4 ilustra essas informações.

Quadro 4 – Formas de Interação em *Comendo Água* – 2ª. Estrofe

LETRA DE <i>COMENDO ÁGUA</i>	FORMAS DE INTERAÇÃO ENTRE OS AGENTES	ESTRUTURAÇÃO LINGUÍSTICA
Alô, [eu] tô num bar,	Fornecimento de informação	Declaração
[eu] chego [em casa] já.	Fornecimento de informação	Declaração
[Você] Pode ir fazendo a cama [pra quem]	Demanda de bens e serviços	Comando
te ama.	Fornecimento de informação	Declaração

Fonte: elaborado pelas autoras

Na terceira estrofe, H1 inicia com mais um dado da contextualização da situação, informando que convidou alguns amigos para beber, bem como o que acontecerá quando chegar em casa. Essas informações estão estruturadas linguisticamente como declarações. Em seguida, H1 passa a dar novas instruções a M1, indicando-lhe que deve ficar tranquila porque ele não demorará. Essas instruções estão estruturadas em forma de comandos. O Quadro 5 enumera as formas de interação, respostas e estruturas linguísticas da terceira estrofe.

Quadro 5 – Formas de Interação em *Comendo Água* – 3ª. Estrofe

LETRA DE <i>COMENDO ÁGUA</i>	FORMAS DE INTERAÇÃO ENTRE OS AGENTES	ESTRUTURAÇÃO LINGUÍSTICA
Hoje [eu] convidei alguns amigos pra beber,	Fornecimento de informação	Declaração
mas daqui a pouco só vai dar eu e você.	Fornecimento de informação	Declaração
Não fique [você] preocupada,	Demanda de bens e serviços	Comando
nem [fique] [você] grilada,	Demanda de bens e serviços	Comando
porque [eu] não vou demorar.	Fornecimento de informação	Declaração

Fonte: elaborado pelas autoras

Na quarta estrofe, H1 ratifica a informação anterior sobre a tranquilidade de M1, mais uma vez instruindo-a como proceder a partir dessa tranquilidade: não vou abandoná-la, espere-me, valerá a pena, pois iremos fazer amor. Há, novamente, informação e instruções, estruturadas, respectivamente, em declaração e comandos. O Quadro 6 enumera as informações da quarta estrofe.

Quadro 6 – Formas de Interação em *Comendo Água* – 4ª. Estrofe

LETRA DE <i>COMENDO ÁGUA</i>	FORMAS DE INTERAÇÃO ENTRE OS AGENTES	ESTRUTURAÇÃO LINGUÍSTICA
Eu não vou te deixar abandonada	Fornecimento de informação	Declaração
Vale à pena [você] me esperar [pra]	Demanda de bens e serviços	Comando
[a] gente [vai] se amar.	Fornecimento de informação	Declaração

Fonte: elaborado pelas autoras

Na quinta estrofe, H1 não tardará a chegar e, quando isso acontecer, ambos terão uma performance sexual magistral durante a madrugada. A espera de M1 demandada por H1 na estrofe anterior e justificada com a promessa de performance sexual é nesta estrofe ratificada. Há novamente informações estruturadas linguisticamente em declarações. O Quadro 7 enumera essas informações.

Quadro 7 – Formas de Interação em *Comendo Água* – 5ª. Estrofe

LETRA DE <i>COMENDO ÁGUA</i>	FORMAS DE INTERAÇÃO ENTRE OS AGENTES	ESTRUTURAÇÃO LINGUÍSTICA
Daqui a pouco, amor,	Fornecimento de informação	Declaração
[eu] volto pra casa [pra]	Fornecimento de informação	Declaração
a gente [irá] dar um show de madrugada.	Fornecimento de informação	Declaração

Fonte: elaborado pelas autoras

Na sexta e última estrofe, H1 dá informações sobre a performance do casal, detalhando o que será feito durante o ato sexual: eles irão fazer amor e beijar na boca e ele dará a ela o seu calor e a deixará louca. Como não tardará a chegar e, quando o fizer, chegará para fazer amor com M1, com a descrição do encontro amoroso, H1 estaria não apenas justificando a validade da espera, mas iniciando a preparação para a ocasião. Nessa estrofe, os versos também se estruturam em forma de declarações. O Quadro 8 relaciona as informações da oitava estrofe.

Quadro 8 – Formas de Interação em *Comendo Água* – 6ª Estrofe

LETRA DE <i>COMENDO ÁGUA</i>	FORMAS DE INTERAÇÃO ENTRE OS AGENTES	ESTRUTURAÇÃO LINGUÍSTICA
[Nós] Vamos fazer amor,	Fornecimento de informação	Declaração
[Nós vamos] beijar na boca.	Fornecimento de informação	Declaração
[Eu] Vou te dar meu calor,	Fornecimento de informação	Declaração
[Eu] vou te deixar louca.	Fornecimento de informação	Declaração

Fonte: elaborado pelas autoras

As interações em que se demandam bens e serviços são realizadas em forma de comando, com uma estruturação gramatical de imperativo. Nessas interações há uma hierarquia: aquele que dá o comando está em um nível mais elevado, enquanto aquele que obedece – ou não – está em um nível mais inferior.

De forma resumida, o que H1 diz a M1 em *Comendo Água* é: “Arrume a cama, fique tranquila e me espere pra fazer amor, pois você não vai se arrepender”. Assim considerada L1, observando o recorte temporal nela abrangido, percebe-se que quem manda é H1, e quem obedece – ou deveria obedecer – é M1. Em outras palavras, H1, que dá o comando, está em um nível mais elevado em relação a M1. Logo, a relação de poder entre H1 e M1 não é igualitária

Dessa forma, pode-se inferir que em *Comendo Água* o homem, H1, está representado como aquele que detém o poder, que manda. Em contrapartida, a mulher, M1, está representada como aquela que obedece ao homem, que espera: uma mulher submissa, dócil, portanto. Além disso, como H1, ao longo da letra de música, não consulta M1, mas a informa que eles farão amor, a mulher é também representada como o objeto do prazer sexual masculino.

4 Entre Festa, Dança e Sexo: Análise de *Senta que é de Menta*, de Cavaleiros do Forró

De autoria de Beto Caju e Alex Padang, gravada pela banda Cavaleiros do Forró em seu CD Volume 7, *Senta que é de Menta* possui cinco estrofes, e o refrão é composto pela quarta e quinta estrofes. A letra está transcrita no Quadro 9, abaixo:

Quadro 9 – Letra de *Senta que é de Menta*

SENTA QUE É DE MENTA	
1ª. Estrofe	2ª. Estrofe
Hoje eu vou fazer um <i>Big Brother</i> , <i>funk</i> , forró e pagode lá dentro do meu apê. Só eu e você, vai ter BBB.	Hoje a minha cama é um paredão, sem anjo, sem salvação, e eu já indiquei você. Vou botar pra descer.
3ª. Estrofe	
Paizinho, outro jogo adiado eu não quero mais, porque só a preliminar não me satisfaz. Chupei sua uva e gostei, só que não rolou. E eu na vontade fiquei, sem fazer amor.	
4ª. Estrofe (Refrão)	5ª. Estrofe (Refrão)
Já que você me provocou, agora experimenta. Senta que é de menta.	Tchaca-tchaca, vuco-vuco, será que você aguenta? Senta que é de menta.

Fonte: elaborado pelas autoras

Em *Senta que é de Menta*, aqui denominada de Letra de Música 2 (L2), há dois agentes em interação, uma mulher e um homem, nomeados respectivamente de Mulher 2 (M2) e Homem 2 (H2), ambos marcados no texto: aquela, através do vocábulo *paizinho*, quando “fala” com H2, e este, por oposição, com *senta*, quando requer de M2 uma determinada ação.

Senta que é de Menta trata de um diálogo entre H2 e M2 sobre uma relação sexual, cuja promessa ele faz, mas sobre a qual M2 reclama, uma vez que na ocasião anterior a promessa não havia sido cumprida. Ele a responde dando início ao ato sexual.

O início da letra da música trata da preparação para o ato sexual: H2 afirma que fará um *Big Brother*⁴ em seu apartamento e que lá ouvirão os gêneros musicais *funk*, *forró* e *pagode*. Na versão *Big Brother* de H2 haverá apenas ele e M2, pois ela já está indicada ao paredão – a cama de H2 –, sem possibilidade de ser salva.

Ao afirmar que fará um *Big Brother*, H2 está indicando a realização de uma festa particular para ele e M2, com música e dança, que culminará em um ato sexual, a cuja performance ele se dedicará – *vou botar pra descer* – e para o qual ela não terá salvação, isto é, do qual ela não deixará de participar. Note-se que a expressão *vai ter BBB* é bastante similar a *vai ter bebê*, remetendo ao ato sexual, embora em L2 ele não pareça ter fins de procriação.

Se, inicialmente, quem “fala” é H2, em seguida, quem o faz é M2. Ela se refere a um ato sexual em que houve carícias, inclusive na modalidade oral, neste caso para H2, mas que não chegou a se efetivar, gerando-lhe frustração: *outro jogo adiado, só a preliminar não me satisfaz, chupei sua uva e gostei, só que não rolou*.

Há três expressões que chamam a atenção na “fala” de M2. As duas primeiras são *jogo adiado* e *preliminar*. Em seu sentido originário, as expressões inscrevem-se no campo lexical do esporte, mais especificamente do futebol, área predominantemente masculina. A utilização de ambas na fala feminina pode soar estranha. Parece mais natural constar da fala masculina. A utilização de tais expressões seria uma forma de M2 se fazer entender por H2? Seria uma “denúncia” da falsidade de um discurso (pretensamente) feminino, uma vez que a letra é de autoria masculina?

A terceira expressão é *já chupei a sua uva* e faz referência a uma canção gravada pela banda Aviões do Forró anteriormente a *Senta que é de Menta* e intitulada *Chupa que é de Uva*. Há um diálogo entre as duas letras de música: no tema, pois ambas tratam de um encontro sexual; no título, com verbos de ação no início e substantivos de comida no final; e na letra em si, pois *Senta que é menta* alude a *Chupa que é de uva* em seu conteúdo.

Seguindo-se à “fala” de M2, H2 volta a se manifestar, dizendo a M2 que foi por ela provocado, e, por isso, ela deve “experimentar”. A provocação de H2 se dá no campo da sedução, do excitamento sexual, o que se depreende do exame do verso seguinte, em que constam duas expressões onomatopaicas. A primeira, *tchaca tchaca*, é parte da expressão de

⁴ O *Big Brother Brasil (BBB)* é um *reality show* televisivo em que pessoas desconhecidas ficam confinadas em uma casa sob a mira de câmeras 24 horas com o objetivo de receber um prêmio em dinheiro ao final do programa. A cada semana um ou mais participantes escolhidos por votação popular deixam o programa. Os indicados à eliminação vão para o paredão, e, se não forem escolhidos, são salvos.

uso popular *tchaca tchaca na butchaca*, que significa manter relações sexuais com alguém (DICIONÁRIO INFORMAL, 2010). A segunda expressão, *vuco-vuco*, imita o som de vai-e-vem, que pode ser associado ao movimento dos corpos no ato sexual. Nesse contexto, sentar se refere à posição sexual a ser adotada por M2, que o fará sobre a menta, um preservativo com esse “sabor” e/ou “fragrância”. Sendo o preservativo de menta, “experimental” pode se referir tanto à utilização do método contraceptivo “diferente”, como à consequência pela provocação, como se H2 dissesse: “Você provocou, agora aguente as consequências”, isto é, uma relação sexual vigorosa.

Diante dessas informações, pode-se depreender que o eixo temático central de *Senta que é dementa* (L2) é *sexo*, pois na escolha lexical para o ato sexual em L2, com expressões como *tchaca tchaca* e *vuco vuco*, não há sutilezas. E embora o eixo temático *festa* também esteja presente – *Hoje eu vou fazer um Big Brother* (festa) / *funk, forró e pagode lá dentro do meu apê* –, é apenas pretexto para o eixo temático central *sexo*.

Na primeira e segunda estrofes de *Senta que é de Menta*, H2 anuncia os seus planos para o dia/noite. É quando informa a M2, como visto anteriormente, sobre a festa particular que fará para os dois, com música, dança e sexo. Nessa estrofe, apenas H2 se manifesta, e por fornecerem informações, todas as orações são declarações. O Quadro 10 elenca as formas de interação e estruturações linguísticas da primeira e segunda estrofes.

Quadro 10 – Formas de Interação em *Senta que é de Menta* – 1ª e 2ª Estrofes

LETRA DE <i>SENTA QUE É DE MENTA</i>	FORMAS DE INTERAÇÃO ENTRE OS AGENTES	ESTRUTURAÇÃO LINGUÍSTICA
Hoje eu vou fazer um <i>Big Brother</i>	Fornecimento de informação	Declaração
[Hoje eu vou tocar] <i>funk, forró e pagode lá dentro do meu apê</i>	Fornecimento de informação	Declaração
Só eu e você, vai ter BBB	Fornecimento de informação	Declaração
Hoje a minha cama é um paredão, sem anjo, sem salvação.	Fornecimento de informação	Declaração
(e) eu (já) indiquei você.	Fornecimento de informação	Declaração
[Eu] vou botar pra descer.	Fornecimento de informação	Declaração

Fonte: elaborado pelas autoras

Se nas estrofes anteriores apenas H2 se manifesta, nesta, somente M2 o faz. De acordo com Halliday (1994), a resposta esperada para o fornecimento de informações, realizado por uma declaração, é o reconhecimento, enquanto a alternativa discricionária é a contradição. Em resposta às informações dadas por H2, M2 fornece uma resposta discricionária. Ela não reconhece, não aceita, o que lhe está sendo dito tão somente. Ela contradiz essas informações,

indicando a sua frustração em ter tido o último encontro sexual resumido às preliminares, como se dissesse a H2: “Você promete, mas não cumpre”. Ao responder ao fornecimento de informações de H2, M2 o faz através de uma contradição, isto é, fornece-lhe uma resposta não esperada, uma alternativa discricionária, também estruturada linguisticamente como uma declaração. O Quadro 11 relaciona as informações da terceira estrofe.

Quadro 11 – Formas de Interação em *Senta que é de Menta* – 3ª Estrofe

LETRA DE <i>SENTA QUE É DE MENTA</i>	FORMAS DE INTERAÇÃO ENTRE OS AGENTES	ESTRUTURAÇÃO LINGUÍSTICA
Paizinho, outro jogo adiado eu não quero mais,	Fornecimento de informação	Declaração
porque só a preliminar não me satisfaz	Fornecimento de informação	Declaração
[Eu] chupei sua uva e [eu] gostei, Só que não rolou [o ato sexual]	Fornecimento de informação	Declaração
(E) eu na vontade fiquei sem fazer amor	Fornecimento de informação	Declaração

Fonte: elaborado pelas autoras

Por fim, na quarta e quinta estrofes, H2 responde à manifestação verbal de M2. Primeiro, informando, através de uma declaração, que ela o desafia ao se manifestar: *já que você me provocou*. Segundo, ordenando, através da demanda de um serviço estruturada em forma de comando, como ela deve se comportar diante da provocação: *agora experimenta / Senta que é de menta/Tchaca-tchaca, vuco-vuco*. Terceiro, instigando-a, demandando informação, através de uma pergunta: *Será que você aguenta?* Em outras palavras, H2 diz a M2: “Ah! É assim? Você não reclamou da nossa última vez? Então venha cá! Sente aqui (sobre este preservativo de menta)! Será que você aguenta agora?”. À resposta discricionária de M2 – a “reclamação” na estrofe anterior –, H2 reage provocando-a de volta. À M2 cabe “responder” se aguenta ou não, mais do que fornecendo a informação, agindo, dando a resposta através de sua performance, isto é, fornecendo um serviço sexual. O Quadro 12 enumera as informações da quarta e quinta estrofes.

Quadro 12 – Formas de Interação em *Senta que é de Menta* – 4ª e 5ª Estrofes

LETRA DE <i>SENTA QUE É DE MENTA</i>	FORMAS DE INTERAÇÃO ENTRE OS AGENTES	ESTRUTURAÇÃO LINGUÍSTICA
Já que você me provocou agora experimenta	Fornecimento de informação	Declaração
Senta que	Demanda de serviço	Comando
[o preservativo] é [sabor] de menta.	Fornecimento de informação	Declaração
tchaca-tchaca, vucu-vucu	Fornecimento de informação	Declaração
Será que você aguenta?	Demanda de informação	Pergunta
Senta que	Demanda de serviço	Comando
[o preservativo] é [sabor] de menta.	Fornecimento de informação	Declaração

Fonte: elaborado pelas autoras

No recorte temporal abraçado por L2, H2 parece possuir mais poder que L2, pois é ele quem ordena. Ela pode fornecer uma recusa ao serviço demandado, mas como havia “reclamado” anteriormente, é improvável que o faça. Assim, ela obedeceria ao comando, parecendo demonstrar menor grau de poder que ele. No recorte temporal de L2, a relação de poder seria, então, não igualitária, com H2 detendo a maior parcela de poder.

Em *Senta que é de Menta* (L2), diferentemente do que ocorre em *Comendo Água* (L1), à M2 é dada voz, a oportunidade de se manifestar verbalmente sobre o ato sexual, o que lhe configuraria algum grau de liberdade. Tal fato não significa, contudo, que M2 tenha o mesmo poder que H2 na relação: observe-se a já atestada presença de comandos tão somente por parte de H2 na letra de música. Observe-se, ainda, a utilização do vocábulo *paizinho* para se referir a H2. Em uma relação de pai e filha, o pai está em um nível hierarquicamente superior à filha e esta lhe deve obediência.

Em *Senta que é de Menta* (L2), o homem, através de H2, é representado como aquele que detém o poder, aquele que manda, enquanto a mulher, através de M2, é representada como aquela que obedece, que se submete ao que o homem diz, como em *Comendo Água*. Aqui, porém, o grau de submissão é menor que em *Comendo Água*: como mencionado, M2 tem a oportunidade de se manifestar, contudo, apesar de expressar sua voz, ainda é H2 quem manda, quem lhe diz o que fazer.

Na letra de música ora analisada, há toda uma estruturação léxico-gramatical para que o objetivo final de H2, a relação sexual, seja atendido: há a promessa de um ato sexual, a provocação e o chamamento à consumação.

Como a letra da música permite inferir que o ato sexual se consuma, e como é H2 que faz o chamamento – *experimenta e senta* – é possível afirmar que a mulher, através de M2, também está aqui sendo representada como objeto do prazer sexual masculino.

5 Conclusão

Comendo Água (L1) e *Senta que é de Menta* (L2) tratam, ambas, de diálogos sobre relações sexuais. Nesta, a interação é face a face; naquela, via chamada telefônica. Nesta, a mulher é dada voz, naquela, apesar da chamada telefônica permitir *feedback* imediato, sua voz é silenciada.

Tanto em L1 como em L2 há a presença de comandos, indicando as relações de poder não igualitárias. É o homem o detentor da maior parcela de poder em ambas as letras. É também o homem, através de H1 e H2, representado como aquele que manda que a mulher tenha condutas relativas à consumação de um ato sexual esperado. À mulher, através de M1 e M2, cabe – ou caberia – obedecer, desempenhando as condutas que lhe foram ordenadas. A mulher é, então, representada como submissa, embora M2 seja menos que M1, por ter-lhe sido dada a possibilidade de manifestação. E como as condutas ordenadas conduzem à consumação de relações sexuais, a representação feminina é, também, de objeto do prazer sexual masculino.

Ambas as letras de música foram construídas para favorecerem a escuta, pois possuem características de linguagem falada, informal, com vocabulário do dia a dia, sem necessidade de conhecimento técnico para compreensão, inclusive sobre o tema central, isto é, homem e mulher engajados em uma (esperada) relação sexual.

Essas características facilitam a identificação do ouvinte com as músicas e suas letras, favorecendo a escuta e, por consequência, a introjeção em suas mentes dos conteúdos ali transmitidos. Essa escuta pode proporcionar a absorção e consolidação de conceitos, ideais e crenças. Assim, *Comendo Água* e *Senta que é de Menta* disseminam entre o seu público ouvinte representações femininas e masculinas existentes em sociedade, favorecendo-lhes a perpetuação.

Referências

BLOOR, T.; BLOOR, M. Applications of Functional Linguistics. **The Functional Analysis of English: a Hallidayan approach**. Londres: Arnold, 1995, p. 220-238.

DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=can%E7%E3o&stype=k>>. Acesso em: 16 jan. 2010.

DICIONÁRIO INFORMAL. Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/>>. Acesso em 17 jan. 2010.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: popular, erudita e folclórica. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 2000.

FAIRCLOUGH, N. **Discourse and Social Change**. London: Polity Press, 1992.

FERREIRA, C. R. **Mulher é Bicho Ruim**: é o que diz o cançãoeiro popular. 2005. 141f. Dissertação de Mestrado em Educação. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2005.

HALLIDAY, M.A.K. **An Introduction to Functional Grammar**. London, Edward Arnold, 1994.

OLIVEIRA, T. **Morar no Cabaré**. Disponível em: <http://megastore.uol.com.br/acervo/forro/f/frank_aguiar/coracao1/leaf_82224.html> Acesso em: 20 jan. 2010.

SILVA, E. L. **Forró no Asfalto**: mercado e identidade sociocultural. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2003.

SOUSA, T. de. Forró: a festa que virou gênero musical. **CliqueMusic**. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu_Materia=9>. Acesso em: 5 nov. 2007.

THOMPSON, G. **Introducing Functional Grammar**. London: Arnold, 1996.

TROTTA, F.; MONTEIRO, M. O novo *mainstream* da música regional: axé, brega, reggae e forró eletrônico no Nordeste. **E-compós**, Brasília, v.11, n.2, p. 1-15, 2008. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/295/278>>. Acesso em: 09 jan. 2010.

TROTTA, F. Música popular, moral e sexualidade: reflexões sobre o forró contemporâneo. **Revista Contracampo**, Niterói n. 20, p. 133-146, 2009. Disponível em: <<http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/viewArticle/4>>. Acesso em: 08 jan. 2010.

Data de recebimento: 21 de outubro de 2016.

Data de aceite: 27 de novembro de 2016.