



‘Corpo de mulher’ no forró: uma análise a partir de modelos culturais¹

“Women’s body” according to the Forró musical genre: analysis based on cultural models

Odair José Silva dos SANTOS*

RESUMO: Este artigo discute as diferentes construções de sentidos para ‘corpo de mulher’, a partir da análise de três letras de forró, de intérpretes diferentes: “Cintura fina”, “Morena Tropicana” and “Mulher Madura”. Para tanto, utilizamos os estudos da Linguística Cognitiva, especificamente as investigações sobre metáfora, metonímia e modelos culturais, com base nas investigações de Lakoff e Johnson (1980), Feltes (2018), Kovecses (2004; 2005), Shanghai (2009) e Teixeira (2001). Como resultado, verificamos que os diferentes conceitos revelados nas letras das canções de forró referem metonimicamente partes da mulher para significar o todo e que as metáforas utilizadas convergem para modelos culturais marcados por características machistas e de subordinação feminina.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo. Mulher. Metáfora. Metonímia. Modelos Culturais.

ABSTRACT: This article discusses the different meaning constructions of the women’s body, based on three forró lyrics analysis, of different performers: “Cintura fina”, “Morena Tropicana” and “Mulher Madura”. The Cognitive Linguistics studies were used to investigate how the metaphor, metonymy and cultural models were placed in the songs, according to research of Lakoff and Johnson (1980), Feltes (2018), Kovecses (2004; 2005), Shanghai (2009) and Teixeira (2001). As a result, it was discovered that different concepts, in the lyrics of forró songs, metonymically, refer to only parts of the women’s body, instead of the whole body and the metaphors used refer to cultural models marked by sexist characteristics and female subordination.

KEYWORDS: Body. Woman. Metaphor. Metonymy. Cultural Models.

Artigo recebido em: 01.08.2023

Artigo aprovado em: 09.04.2024

¹ Este artigo resulta de pesquisas realizadas no estágio pós-doutoral junto ao programa de pós-graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul (UCS), com apoio do Programa Nacional de Pós-doutorado/Capes (PNPD).

* Doutor em Letras e professor do Instituto Federal de Alagoas (Ifal). odairzile@hotmail.com

1 Introdução

Discutir o papel e as representações do 'corpo'², em suas múltiplas dimensões, torna-se uma tarefa árdua e necessária diante dos diferentes atravessamentos e distintas visões de mundo, pois cada grupo cultural delimita os sentidos possíveis para o mesmo; no entanto, em boa parte das culturas, os conceitos sobre 'corpo de mulher' e 'corpo de homem' são antagônicos, fazendo com que o primeiro demarque, quase sempre, um espaço de inferioridade. As produções musicais tornam-se campos férteis para análises dessa envergadura.

O gênero canção se consagra, sem dúvidas, como um forte produto cultural de uma comunidade, além de contribuir para cristalizar o capital simbólico da sociedade que o produz e o consome. No contexto brasileiro, canções regionais como sertanejo, forró e música gauchesca se concretizam como exemplos dessa natureza. Neste artigo, o objetivo é analisar as relações entre os conceitos lexicais de 'corpo de mulher' e respectivos Modelos Culturais em três letras do gênero forró: "Cintura fina" (Luiz Gonzaga³), "Morena Tropicana" (Alceu Valença⁴) e "Mulher Madura" (Frank Aguiar⁵).

² Em Linguística Cognitiva, utilizamos expressões em versalete para referir conceitos ou estruturas de natureza conceitual, aspas simples para mencionar itens lexicais e aspas duplas para mencionar vocábulos (retirados de contextos de uso).

³ Luiz Gonzaga do Nascimento (Exu, 13 de dezembro de 1912 – Recife, 2 de agosto de 1989) foi um compositor e cantor brasileiro. Conhecido como o Rei do Baião, foi considerado uma das mais completas, importantes e criativas figuras da música popular brasileira.

⁴ Alceu Paiva Valença (São Bento do Una, 1 de julho de 1946) é cantor e compositor. Influenciado pelos maracatus, cocos e repentes de viola, conseguiu utilizar a guitarra com baixo elétrico e com o sintetizador eletrônico nas suas músicas.

⁵ Frank Aguiar (Itainópolis, 18 de setembro de 1970) é cantor, político, compositor, instrumentista, empresário e apresentador brasileiro.

Metodologicamente, selecionamos as letras das canções atendendo a três critérios: 1) uma letra de cada tipo de forró: pé-de-serra, universitário e eletrônico; 2) intérpretes considerados ícones no processo de produção e recepção musical (no âmbito do respectivo gênero); 3) letras que sejam consideradas sucesso na interpretação de seus respectivos intérpretes.

A partir disso, este texto se divide em três seções. A primeira tem a finalidade de contextualizar a pesquisa, descrevendo as principais características do forró enquanto produto cultural: música, letra e dança. Na segunda seção discutimos os aspectos teóricos basilares para análise proposta, com base nos estudos da Linguística Cognitiva sobre metáfora, metonímia e modelos culturais, a partir de Lakoff e Johnson (1980), Feltes (2018), Kovecses (2004; 2005), Shanghai (2009) e Teixeira (2001). Por fim, realizamos a análise e a discussão dos conceitos de 'corpo de mulher' nas letras de canções selecionadas, com a finalidade de ampliar os debates nas áreas de interface entre linguagem, cultura e cognição.

2 Estilo forró: música, dança e evento

No Brasil, a música como um produto social e cultural de um povo existe desde antes da chegada dos europeus e, após a chegada de portugueses e africanos, recebeu novos moldes a partir do contato entre os diferentes povos. A invenção da tradição de uma "música brasileira" conecta-se à ideia de construção de uma identidade nacional, por exemplo, o samba carioca que se articulou:

um conjunto de produtores musicais, um público, divulgadores, jornalistas, relações com a indústria e o mercado e um pensamento histórico-sociológico, que podemos pensar como *sistema* que envolvia autores, obras, público, intérpretes, mercado e divulgadores (Baia, 2011, p. 40).

Ao longo do século XX, com a ascensão dos veículos de comunicação no país (rádio e televisão), alguns gêneros se inserem na cultura musical como patrimônio, como MPB, Tropicália, Jovem Guarda, Bossa Nova e as canções regionais. Impulsionadas por contextos histórico-sociais específicos, as canções regionais desenvolveram, principalmente, temas ligados às culturas locais, exaltando costumes e elementos típicos das regiões onde se inserem, como foi o caso da música sertaneja de raiz em locais como o interior de São Paulo, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e Goiás, a música gaúcha no Rio Grande do Sul e o forró em estados do Nordeste.

Nesse cenário, o forró se destaca não apenas como um gênero musical, mas também, metonimicamente, como uma dança (“dançar forró”) e como o evento em que se toca a música (“ir a um forró”). Sobre a origem do item lexical, Rebelo (s/d) explica:

Existem duas teorias para a origem da palavra: a primeira, adotada na Enciclopédia da Música Brasileira (1998, p. 301), afirma que se trata de uma derivação do termo africano Forrobodó que, de acordo com o Dicionário Aurélio, significa “arrasta-pé (1), 2. farra, troça, 3. confusão, desordem, v. rolo (16). [F. red: forró.] (Ferreira: 1999, p. 932).” A segunda teoria diz que forró deriva do anglicismo for all, introduzida no Brasil no início do século XX, quando engenheiros britânicos se instalaram em Pernambuco para construir a ferrovia Great Western. Tais ingleses promoviam bailes e colocavam placas indicando que a entrada era permitida para todos (for all) (Rebelo, s/d, p. 01).

Carregando as marcas de música, dança e evento, o forró consagrou-se, desde a década de 1940, como um produto cultural de grande parte dos estados nordestinos e, a partir dos anos de 1960, ganhou um status nacional, impulsionado pelo ciclo migratório no país e, conseqüentemente, a migração de nordestinos para o Sudeste.

Nesse ciclo, o cantor e compositor regional Luiz Gonzaga ascende não só como intérprete de sucesso nacional, mas também dissemina o forró pelo Brasil. É nessa perspectiva que Costa (2013) pondera:

Como gênero musical, o Forró é derivado do Baião, que, bem antes da Bossa Nova e da Jovem Guarda, já veio trilhando preferências no Nordeste. Há mais de 60 anos, em torno do ano de 1946, o Forró já era uma realidade, mas cabe aqui destacar que estamos falando do Forró “de raiz”, o que foi propagado por Luiz Gonzaga (Costa, 2013, p. 61).

Assim, as canções do gênero forró ganham proporções e status de produção e consumo que, inicialmente, se pautam exclusivamente em abordar temáticas regionais, ligadas aos valores construídos no espaço do sertão e tecendo metáforas em relação a ele. Contudo, ao longo dos anos, essas produções foram se reconstruindo e ressignificando, assumindo novas formas e variações, como o forró eletrônico⁶ e o formato universitário⁷. Na sequência, no Quadro 1, registramos esses tipos diferentes e algumas de suas características.

Quadro 1 – Tipos de Forró.

Tipos	Características	Intérpretes
Pé-de-serra	O forró pé-de-serra é um estilo de forró tradicional, inspirado em ritmo sertanejo, que surgiu na região nordeste, nos anos de 1940. É tocado com instrumentos básicos como sanfona, triângulo e zabumba.	Luiz Gonzaga Dominguinhos Carmélia Alves
Universitário	É um estilo mais urbano e moderno surgido nos anos de 1975, adaptado por jovens que tocavam e dançavam um tipo diferente de forró pé-de-serra, fortemente influenciados por	Alceu Valença Zé Ramalho

⁶ Conforme Silva (2003, p. 17), esse estilo se caracteriza pela “linguagem estilizada, eletrizante e visual, com muito brilho e iluminação, empregando equipamentos de ponta, com maior destaque para o órgão eletrônico, que aparentemente substitui a sanfona”.

⁷ O forró universitário é incrementado, principalmente, por instrumentos elétricos.

	estilos de rock, pop, samba, funk e reggae. Geralmente, os instrumentos utilizados são violão, percussão, contrabaixo, bateria, órgão eletrônico.	Elba Ramalho
Eletrônico	Surgiu nos anos de 1990, com ênfase na estilização e atração utilizando instrumentos eletrônicos, como contrabaixo, órgão eletrônico e a guitarra. É conhecido também como Oxente Music e Forró Estilizado . Os cantores fazem shows espetaculares com muito brilho e luz. Os passos são mais ousados e geralmente as bandas são formadas por músicos e bailarinas com roupas coloridas e cheias de brilho.	Aviões do Forró Calcinha Preta Frank Aguiar

Fonte: <http://dancas-tipicas.info/regiao-nordeste/forro.html> (adaptado).

Como dança, o forró apresenta uma característica familiar nos três tipos: os passos alternados do estilo “dois pra lá, dois pra cá” ou “frente e trás”, além da proximidade entre o casal, mostrando intimidade. Ainda, o forró universitário pode ser “dançado por pares em uma coreografia composta por passos suaves, com os corpos dos dançarinos bem próximos, alternados com pequenas coreografias de giros e rodopios” (Rebelo, s/d, p. 3). Para ilustrar, apresentamos na Figura 1 a imagem de um casal dançando forró.

Figura 1



Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Forr%C3%B3>

Por outro lado, o evento caracteriza-se como espaço onde se toca e se dançam os ritmos correlacionados ao forró, tais como o xaxado, o xamego, o xote, a marcha junina, o xenhenhém e o baião, ritmos geralmente cantados ao som da sanfona. Nos ambientes onde ocorrem, geralmente há ornamentações que lembram a cultura nordestina. Elementos como mandacaru e as figuras de Lampião e Maria Bonita são recorrentes.

Em linhas gerais, esta seção contribui para apresentar o contexto geral em que são produzidas e recebidas as letras aqui analisadas. Na próxima seção, discutem-se os pressupostos teóricos da Linguística Cognitiva que auxiliam na análise.

3 Linguagem, cognição e corporeidade: metáfora e modelos culturais

Enquanto indivíduos, carregamos uma rede de conceitos que é configurada com base nos diferentes conhecimentos construídos por meio de informações enciclopédicas conjugadas com as experiências corpóreas. Essa rede de conceitos é estabelecida por meio de Modelos Cognitivos e Modelos Culturais, categorias estudadas pela Linguística Cognitiva.

A Linguística Cognitiva (LC) têm seu impulso de estudos a partir da publicação de *Metaphors we live*, de Lakoff e Johnson, em 1980 (traduzida para o Português Brasileiro sob coordenação de Mara Sophia Zanotto e pela tradutora Vera Maluf, em 2002, sob o título *Metáforas da vida cotidiana*). Nessa obra, os autores defendem a existência de uma mente conceitual, conexionista e de base corpórea. Assim, as experiências físicas não são inerentes apenas ao tipo de corpo que temos, tendo em vista que há um conjunto de relações culturais que interferem na forma com que se vê o mundo e, conseqüentemente, nas construções de sentido elaboradas a partir disso.

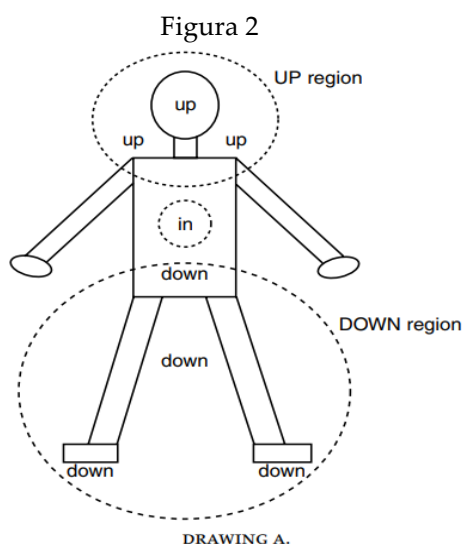
Lakoff e Johnson (2002 [1980]) expõem que as metáforas orientacionais estruturam-se de acordo com algumas orientações, pelo modo como os nossos corpos funcionam no nosso ambiente físico, apresentam, então, uma ideia em forma de lista, de como cada conceito metafórico pode ter surgido de nossa experiência física ou cultural:

- a) FELIZ E PARA CIMA; TRISTE É PARA BAIXO (p. 60). Base física: postura caída corresponde à tristeza e à depressão, postura ereta corresponde a um estado emocional positivo.
- b) SAÚDE E VIDA PARA CIMA; TRISTEZA E MORTE PARA BAIXO (p.61). Base física: doenças graves forçam você a ficar deitado. Ao morrer, ficamos deitados.
- c) MAIS E PARA CIMA; MENOS É PARA BAIXO (p. 62). Base física: se acrescentamos uma quantidade de uma substância de objetos físicos em um recipiente ou pilha, o nível sobe.
- d) RACIOCÍNIO PARA CIMA; EMOCIONAL PARA BAIXO (p. 64). Base física e cultural: em nossa cultura, as pessoas se veem como tendo o controle sobre os animais, as plantas e seu ambiente físico, e é a capacidade específica humana de raciocínio que coloca os seres humanos acima dos outros animais e lhes proporciona esse controle.

Assim, os estudos em LC defendem a linguagem como parte de uma mente corpórea, ou seja, usamos nossos processos mentais para significar, os quais se dão por meio da aquisição de conhecimento tendo o corpo como referência. Lakoff e Johnson (2002), ao tratar sobre os processos metafóricos, defendem o corpo também como base para motivar metáforas, principalmente as orientacionais, que têm base em conceitos espaciais como: *para cima – para baixo, dentro – fora, frente – trás, em cima de – fora de, fundo – raso, central – periférico*. O autor explica que “essas orientações espaciais

decorrem do fato de termos os corpos que temos e do fato de eles funcionarem da maneira como funcionam no nosso ambiente físico” (Lakoff; Johnson, 2002, p. 59).

Por sua vez, para Kovecses (2004), a Metáfora é uma importante parte que constitui e é constituída de Modelos Culturais, sendo que esses configuram-se essencialmente a instanciação de metáforas. Nas línguas, de uma forma geral, é o corpo do animal (um corpo posicionado na vertical e apoiado por duas pernas) que serve como base para a conceituação espacial e, conseqüentemente, suas relações. Dessa forma, o ser humano usa seu próprio corpo e sua relação com o meio ambiente natural e cultural circundante para conceituar (Kovecses, 2004). Observamos, na Figura 2, essa sistematização.



Fonte: Kovecses (2004, p. 81).

De uma maneira geral, as metáforas orientacionais estão ligadas à espacialidade e fornecem uma base extraordinariamente rica para a compreensão de conceitos em termos orientacionais, auxiliando a compreender que o sistema conceitual do homem emerge da sua experiência em termos de objetos e substâncias em relação ao mundo.

Desse modo, as sociedades organizam o pensamento em torno do espaço e da palavra, como Teixeira (2001) explica:

O homem para dominar o espaço, mediu-o. Para o medir, projectou-se nele. E como se vê com três dimensões, atribui-as também ao espaço, que, como o homem, tem uma verticalidade/altura (alto/baixo), uma frontalidade/comprimento (frente/trás) e uma lateralidade/largura (direita/esquerda). A sua própria inserção no espaço forneceu a dimensão dentro/fora. Finalmente, armazenou nas palavras esta sua projeção-domínio do mesmo espaço (Teixeira, 2001, p. 163).

Assim, a cognitividade humana faz uso das conceptualizações e de como a 'palavra' pode suportar uma rede conceptual. De certa forma, em todas as comunidades a organização mental é similar, pois para elas "o corpo humano é um microcosmos simbólico com o qual posteriormente se vai medir e conceptualizar o mundo, organizando este quase como uma extensão daquele" (Teixeira, 2001, p. 180).

Outro fator ponderado por Teixeira (2001) é quanto à relação dos sujeitos em relação à construção de sentidos dos espaços ocupados pelo corpo, o que poderia implicar em afetividade, à medida que + ACESSIBILIDADE e + PROXIMIDADE geram + AFETIVIDADE. Nesse processo, em uma comunidade em que o espaço é substrato cultural, quanto maior a imersão nesse meio, maiores serão os níveis de afetividade. Com base nessas ideias, Teixeira (2001)⁸ explica as relações entre homem, corpo e conhecimento:

A consciência mais profunda que o homem possui de si enquanto ser-no-mundo provém, necessariamente, da auto-consciência da sua fisicidade corpórea. O seu corpo é a visibilidade do seu eu e, por isso, a ponte com os outros elementos com os quais se inter-relaciona. Daí,

⁸ Essas conclusões do autor baseiam-se nas investigações de diferentes autores, tais como Merleau-Ponty (1945) e Violi (1991).

o corpo humano ter sido, em todas as culturas, o objecto que serviu de padronização da realidade em que o homem vivia. Foi a partir do corpo que o homem sempre configurou a realidade (Teixeira, 2001, p. 169).

Transpondo para as noções de espacialidade, destacamos que a “corporização do espaço vai levar a que as línguas busquem, obrigatoriamente, na própria dimensionalidade corpórea os marcos referenciadores para as localizações linguísticas” (Teixeira, 2001, p. 181).

Kovecses (2004) defende que há alguns componentes, no âmbito da LC, que caracterizam a metáfora: (1) Domínio de origem; (2) Domínio alvo; (3) Base experiencial; (4) Estruturas neurais correspondentes a (1) e (2) no cérebro; (5) Relações entre a fonte e o alvo; (6) Expressões linguísticas metafóricas; (7) Mapeamentos; (8) Modelos Culturais. Ainda, para Kovecses (2004),

Metáforas conceituais convergem, e frequentemente produzem, modelos culturais que operam no pensamento. Estas são estruturas que são simultaneamente culturais e cognitivas (daí o termo modelo cultural, ou modelo cognitivo), na medida em que são representações mentais culturalmente específicas dos aspectos do mundo⁹ (Kovecses, 2004, p. 7).

Correlacionando conceitos prototípicos e fazendo uso de pesquisa em dicionários de língua geral (inglesa), Kovecses (2005) investiga os diferentes conceitos apresentados para ‘casamento’ e conclui que um componente importante do conceito

⁹ Tradução livre do autor. No original: “Conceptual metaphors converge on, and often produce, cultural models that operate in thought. These are structures that are simultaneously cultural and cognitive (hence, the term cultural model, or cognitive model), in that they are culturally specific mental representations of aspects of the world”.

de casamento é a **união** (legal, social, emocional etc.) de duas pessoas, ou seja, a ideia prototípica, ou estereotipada, do casamento deve incluir a noção de que é uma **união abstrata de vários tipos entre duas pessoas**. Contudo, defende que, para além do conceito prototípico de **união**, pode haver uma variação conforme o contexto cultural.

Quando se fala de metonímia, assim como a metáfora, é possível perceber a influência de outros componentes conceituais, tais como o conhecimento enciclopédico dos indivíduos dispostos no processo comunicativo, que tendem a atuar sobre a interpretação da metonímia. Portanto, o conhecimento contextual e o enciclopédico desempenham um papel imprescindível na interpretação de uma expressão como metonímica (Panther, 2006).

Para Ibáñez (2003), nos processos metonímicos, existem “duas possibilidades interacionais básicas: uma em que um mapeamento metonímico fornece a fonte para uma metáfora [...], e outra em que o resultado de um mapeamento metafórico se torna a fonte da metonímia”¹⁰ (Ibáñez, 2003, p. 121). Propõe-se, então, que há dois tipos de mapeamentos metonímicos (*alvo-fonte* e *fonte-alvo*) e, ainda, existem casos em que uma anáfora pode configurar-se como metonímia, quando dispostas em períodos complexos.

Nessa perspectiva, constata-se que metáfora e metonímia se correlacionam ao sancionar e serem sancionadas pelas relações complexas entre mente e cultura, sobretudo na construção de diferentes conceitos. Kovecses (2004) propõe que contextos sejam fontes potenciais de variação transcultural:

¹⁰ Tradução livre do autor. No original: “two basic interactional possibilities: one, in which a metonymic mapping provides the source for a metaphor [...] and another in which the output of a metaphoric mapping becomes the source of a metonymy”.

1. O conteúdo de modelos culturais prototípicos de emoções 2. O conteúdo geral e conceitos-chave específicos do contexto cultural mais amplo 3. A gama de metáforas e metonímias conceituais 4. As elaborações especiais de metáforas conceituais e metonímias 5. Ênfase na metáfora versus metonímia, ou o contrário¹¹ (Kovecses, 2004, p. 165).

Na esteira dessas ideias, concordamos que possa haver algumas metáforas universais, no entanto, há um maior número que se mantêm relacionado a elementos específicos de diferentes culturas e, desse modo, modelos culturais são concebidos tendo como base organizações coerentes de experiências compartilhadas pelas pessoas de determinados grupos. Para Kovecses (2004; 2005), metáforas e metonímias conceituais contribuem ativamente para a estrutura e conteúdo de modelos culturais prototípicos. Nesse contexto, Modelos Culturais “funcionam como filtros na seleção de metáforas. Metáforas particulares são selecionadas por falantes, e são sancionados por esses oradores/falantes, só porque eles fornecem mapeamentos satisfatórios em entendimentos culturais já existentes”¹² (Shanghai, 2009, p. 124).

A partir de pesquisas em linguística cognitiva, Kovecses (2004) mostrou que a maioria das categorias linguísticas é polissêmica por natureza, à medida que a polissemia natural das categorias linguísticas pode ser pensada como um grande conjunto de modelos culturais, com um ou alguns modelos no centro que servem como "pontos de referência cognitivos" para todos os outros modelos que se desviam deles

¹¹ Tradução livre do autor. No original: “1. the content of prototypical cultural models of emotions 2. the general content and specific key concepts of the broader cultural context 3. the range of conceptual metaphors and conceptual metonymies 4. the special elaborations of conceptual metaphors and metonymies 5. emphasis on metaphor versus metonymy, or the other way around”.

¹² Tradução livre do autor. No original: “In other words, cultural models function as filters in the selection of metaphors. Particular metaphors are selected by speakers, and are favored by these speakers, just because they provide satisfying mappings onto already existing cultural understandings”.

de alguma forma. Os pontos de referência são prototípicos, enquanto os outros que são vistos como desviantes deles de alguma forma são casos não-prototípicos (Kovecses, 2004). Conforme Feltes (2018):

o entendimento do que é um modelo cultural varia entre os diferentes autores, mas pode-se dizer, resumidamente, de que se trata de um construto teórico que abarca: (a) a ideia de ser uma entidade idealizada com alto grau de simplificação; (b) a noção de esquemas cognitivos complexos, relativos a todos os domínios da experiência humana (perceptual, conceptual e sociocultural), que estruturam sistemas de conhecimento; (c) a condição de ser intersubjetivamente compartilhado em uma cultura, grupo social ou comunidade; (d) a relação com valores, motivação, objetivos, expectativas, sentimentos e emoções; (e) a função de organizar domínios de conhecimento de modo a servir de modelo para a eliciação e interpretação das ações humanas; (f) o entendimento de que pode ter natureza ideológica; e (g) a condição de não ser diretamente acessível, devendo ser “abstraído” ou “reconstruído” a partir da linguagem e/ou comportamento humano (Feltes, 2018, p. 198).

Além disso, a metáfora e os modelos culturais sempre interagem entre si, e essa interação leva ao crescimento mútuo. Em outras palavras, as metáforas, especialmente as novas metáforas, “possuem a capacidade natural de enriquecer os modelos culturais; enquanto, por outro lado, os modelos culturais dão origem a novas metáforas, levando, assim, o crescimento dos dois a um espiral ascendente”¹³ (Shanghai, 2009, p. 130).

Em suma, as discussões teóricas da Linguística Cognitiva nos auxiliam a pensar em que medida experiências corpóreas e culturais colaboram para a construção de

¹³ Tradução livre do autor. No original: “[...] the natural ability to enrich cultural models; while on the other hand, cultural models give rise to novel metaphors, thus, leading the growth of the two to spiraling upward. In the following, we will examine this interaction process in details”.

sentidos, por meio de mecanismos como metáforas e metonímias, por exemplo. Na próxima seção desenvolvemos as análises dentro desse escopo.

4 Análise das canções selecionadas

As canções dos diferentes estilos de forró registram algo em comum: a necessidade do contato com o corpo. Esse contato é apresentado de maneiras diversas e tem uma relação íntima também com a forma de dançar forró. Nesta seção analisamos e discutimos as relações do conceito de 'corpo' apresentados em três letras de forró.

A letra da canção "Cintura fina"¹⁴ é a declaração de um eu lírico destinada a uma mulher que se enquadra nos padrões exigidos por ele, ou seja, há ao mesmo tempo uma idealização e uma seletividade por parte da figura masculina. Essa letra é registrada na sequência.

Cintura Fina

Luiz Gonzaga

Minha morena, venha pra cá
Pra dançar xote, se deita em meu cangote
E pode cochilar
Tu és muié pra homem nenhum
Botar defeito, por isso satisfeito
Com você vou dançar

Vem cá, cintura fina, cintura de pilão
Cintura de menina, vem cá meu coração

Quando eu abarco essa cintura de pilão
Fico frio, arrepiado, quase morro de paixão
E fecho os olhos quando sinto o teu calor
Pois teu corpo só foi feito pros cochilos do amor.

¹⁴ *Cintura Fina* é escrita e interpretada por Luiz Gonzaga.

Lançada na década de 1950, no auge do forró pé de serra, a letra cantada por Luiz Gonzaga traz marcas dos acontecimentos da época: na chamada “idade do ouro”, chega ao Brasil a televisão e, sob inspiração do cinema, Marilyn Monroe e Brigitte Bardot tornam-se modelos femininos idealizados.

Escrita e interpretada por homens, a letra permite evocar diferentes *frames* para constatar a relação de subordinação feminina em relação ao homem, tendo em vista que a mulher precisa obedecer a determinados padrões para se “encaixar” na seleção criteriosa masculina.

Na relação corpo masculino *versus* corpo feminino, identificamos o conjunto de sensações revelado na letra (“Fico frio, arrepiado, quase morro de paixão”) que se relaciona com as características da dança: manter os corpos aproximados e, muitas vezes, “encaixados”. Nesse caso, já há a relação de submissão feminina quando o homem “conduz” na dança, destacados quando são usados verbos no modo imperativo afirmativo (“venha”, “vem”, “deita”, “pode cochilar”) e o eu lírico revela sua autoridade perante a mulher e seu corpo, reforçando seu papel como ativo na relação.

Por outro lado, partes do corpo da mulher como “cintura fina”, “cintura de menina”, “cintura de pilão”, podem ser vistas como representações imagéticas, em um processo em que a *parte* representando o *todo*, caracterizando, então, como metonímias. Também como processo metonímico, o vocativo “minha morena” também revela a mulher como propriedade masculina.

Ainda, as reações corporais do homem – “frio”, “arrepiado”, “sinto teu calor” – destacam-se também como metonímias na relação **efeito** pelo **produto**, ao passo que é o corpo da mulher e o contato com diferentes **partes** que acarretam tais sensações. No entanto, a relação **parte** – **produto** – **efeito** está condicionada à idealização de atributos

que o corpo deve conter, o que leva a constatar os diferentes conceitos de 'corpo de mulher'.

Essas relações revelam o anseio masculino pelas **partes** da mulher, que ainda devem obedecer a padrões socialmente dispostos, convencionados por modelos culturais sedimentados em diferentes comunidades, inclusive em regiões do consumo do forró.

Interpretada por Alceu Valença, "Morena Tropicana"¹⁵ estabelece uma relação com frutas para fazer diferentes associações com a figura feminina. Na sequência, apresentamos a letra dessa canção.

Morena Tropicana

Alceu Valença

Da manga rosa quero o gosto e o sumo
Melão maduro sapoti juá
Jaboticaba teu olhar noturno
Beijo travoso de umbu-cajá
Pela macia, aí carne de caju
Saliva doce doce mel mel de urucu
Linda morena fruta de vez temporana
Caldo de cana-caiana
Vem me desfrutar
Linda morena fruta de vez temporana
Caldo de cana-caiana
Vou te desfrutar
Morena tropicana
Eu quero teu sabor

"Morena Tropicana" desenvolve uma coerente associação à imagem de frutas: o desfrutar pode ter uma faceta de coisificação, mas que é registrado de uma forma

¹⁵ *Morena Tropicana* é escrita por Alceu Valença e Vicente Moreira Barreto e interpretada por Alceu Valença.

mútua, em um processo em que ambos comem-se e desfrutam-se deliciosa e mutuamente. Lançada na década de 1980, a canção se inspira nos acontecimentos da época, principalmente da liberdade expressa nas artes e na literatura.

Nesse contexto, a fruta madura é a que está no ponto para ser colhida e comida. Nesse caso, há duplo sentido do vocábulo, remetendo à maturidade sexual. Em inglês, por exemplo, em vez de se usar "comer" como metáfora para ter relação sexual, diz-se "colher" (especialmente se desvirginar).

No contexto da letra, a utilização da metáfora para relacionar a "linda morena" com os frutos "manga rosa", "melão maduro", "sapoti", "juá" traz a seguinte relação conceitual **fruta madura** → **fruta doce** → **fruta saborosa** → mulher. Nessas ocorrências, "jabuticaba teu olhar noturno" pode ser interpretada como metáfora para os olhos; "manga rosa", "umbu cajá" e "uruçu" referentes à boca; "carne de caju" relacionada à pele macia.

A maturidade da fruta é repetida em cores, doçura, temperatura, fluidos, tudo podendo ser relacionado às produções e modificações do corpo e em especial dos órgãos genitais na preparação para e no ato sexual:

Calor = fogo = cozinhar = estar pronta para ser comida = estar com tesão = ser carinhosa = demonstrar afeto.

Nesse sentido, as frutas e seus efeitos no paladar remetem ao conceito de **mulher doce**, ou seja, meiga, saborosa, passível de saborear, registrado pelo eu lírico quando usa o verbo "querer", além da vontade da reciprocidade ao realizar o jogo de sentidos em "Vem me desfrutar" e "Vou te desfrutar".

Isso conjuga-se ao desejo do homem em "possuir" a mulher, pois, ao dizer "Quero o teu sabor", há a síntese da metáfora da mulher como fruta doce e o desejo do homem de senti-la. Dessa forma, "o amor está para as mulheres o que o sexo está

para os homens: necessidade, razão de viver, razão de ser, fundamento identitário; em outras palavras, “o dispositivo amoroso investe e constrói corpos-em-mulher, prontos a se sacrificar, a viver no esquecimento de si pelo amor de outrem” (Navarro-Swain, 2006, p. 20).

A canção “Mulher Madura” ¹⁰⁶, interpretada por Frank Aguiar, apresenta a relação entre eu lírico e uma mulher considerada madura, ou seja, já experiente. Essa letra está registrada a seguir.

Mulher Madura

Frank Aguiar

Mulher nova é muito boa
 Mas a madura é melhor
 Seu carinho me conquista
 E sabe fazer xodó
 Quanto mais experiência
 É que o homem dá valor
 Cheirosa como uma rosa
 Bonita como uma flor
 Não me interessa se usada
 Ela tem o seu valor
 A idade não importa
 Importante mesmo é seu amor
 Vem pra cá mulher madura
 Vem pra cá mulher fogosa
 Há um ditado que diz
 Lavou, enxugou, 'tá nova'
 Lavou, 'tá nova'
 Lavou, 'tá nova'
 Mulher madura é o bicho
 Lavou, enxugou, 'tá nova'
 Lavou, 'tá nova'
 Lavou, 'tá nova'
 Mulher madura é o bicho
 Lavou, enxugou, 'tá nova'
 Forró, forró

Forró, Frank Aguiar
 Mulher nova é muito boa
 Mas a madura é melhor
 Teu carinho me conquista
 E sabe fazer xodó
 Quanto mais experiência
 É que o homem dá valor
 Cheirosa como uma rosa
 Bonita como uma flor
 Não me interessa se usada
 Ela tem o seu valor
 A idade não importa
 Importante mesmo é seu amor
 Vem pra cá mulher madura
 Vem pra cá mulher fogosa
 Há um ditado que diz
 Lavou, enxugou, 'tá nova'
 Lavou, 'tá nova'
 Lavou, 'tá nova'
 Mulher madura é o bicho
 Lavou, enxugou, 'tá nova'
 Lavou, 'tá nova'
 Lavou, 'tá nova'
 Mulher madura é o bicho
 Lavou, enxugou, 'tá nova'

Lançada em 2005, a letra aborda a mulher madura (mais velha), considerada sexualmente experiente e, por isso, é tratada ou usada, tornando-se mulher-objeto: dá prazer ao homem, é usada para isso. Como um objeto, ao ser usada acaba ficando suja, e como um objeto pode ser lavada e ficar "como nova", isto é, pronta para ser usada novamente. Então, é reforçada a ideia de que sexo é sujo. Pode ser destacado, nesse ponto o uso da expressão "Lavou, enxugou, tá nova", referindo-se metonimicamente (*parte-todo*) ao órgão sexual feminino.

Aparentemente, a música fala das vantagens da mulher madura, mas ao fazer isso revela todo o preconceito contra a mulher, uma vez que o homem é o ser pensante e atuante, a mulher é a coisa, o instrumento. Dessa forma, o feminino, para o homem, é a sexualidade e essa "se apresenta, em primeiro lugar, como um imperativo identitário e uma necessidade, tão urgente quanto comer ou beber, fonte de um prazer considerado inefável" (Navarro-Swain, 2006, p. 19).

É nessa mesma perspectiva que a letra apresenta as metáforas com rosa e flor, nos versos: "Cheirosa como uma rosa / Bonita como uma flor". Identifica-se a mulher como delicada e, a partir dessa característica, há a marca de dependência, uma vez que subjaz fragilidade, necessidade de proteção. Por outro lado, essa fragilidade gera a submissão aos prazeres masculinos, confirmados pelas qualificações atribuídas pelo eu lírico, ao longo da letra, à mulher madura: experiência, cheirosa, bonita, fogaosa.

A relação homem-mulher também pode ser percebida na voz masculina de comando, registrada na utilização do modo imperativo: "Vem pra cá mulher madura/ Vem pra cá mulher fogaosa". Nesse ponto, há também a relação com a dança, já que é o homem quem "conduz" sua parceira, o que pode, em certa medida, por meio da leitura dos versos, estar também relacionado com o ato sexual.

Na região nordeste, 'bicho' pode significar **animal** e, no caso da letra, há a metáfora da mulher madura aquela que tem o ato de devorar o homem na cama, revelando o papel dela em satisfazer os prazeres masculinos, sendo a madura mais experiente e habilidosa nessa tarefa.

A partir da leitura das letras canções, constatamos que os conceitos atribuídos às mulheres, em diferentes contextos, estão ligados às funções que elas ocupam e, com frequência, voltadas à figura masculina. Nessa perspectiva, diferentes conceitos são gerados a partir de metáforas e metonímias (cf. Lakoff; Johnson, 2002; Ibáñez, 2003; Panther, 2006), sendo que essas são sancionadas socialmente por modelos culturais (cf. Feltes, 2018; Kovecses, 2004; 2005; Shanghai, 2009) de acordo com as relações de força e poder relacionados.

5 Considerações finais

Historicamente, às mulheres foi atribuído o espaço do lar, ou seja, suas atividades estavam centradas em cuidar da casa, dos filhos e do marido; enquanto isso, ao homem cabia e era de direito as atividades sociais, de interação com o mundo, pois julgava-se (e muito se julga ainda) que ele possuía corpo e mente superiores. À exceção disso, até meados do século passado, as mulheres que pertenciam à sociedade geralmente eram prostitutas ou consideradas "mulher da vida".

Dessa forma, os conceitos relacionados à 'mulher' emergem dessa visão de "sexo frágil" e de submissão à figura masculina, caracterizando-se como "doce, amável, devotada (incapaz, fútil, irracional, todas iguais!) e, sobretudo, amorosa. Amorosa de seu marido, de seus filhos, de sua família, além de todo limite, de toda expressão de si" (Navarro-Swain, 2006, p. 20).

É nesse sentido que as canções “Morena Tropicana” e “Mulher Madura” se aproximam, ao passo que sugerem a idealização de uma **mulher doce**, que atenda às expectativas masculinas.

Nesse contexto, os diferentes conceitos de ‘mulher’ estão associados, via modelos culturais, com processos metonímicos, identificados na relação **parte-todo** do seu corpo e atreladas às suas funções, principalmente em relação aos filhos e ao marido/homem. Configuram-se, então, em grande parte dos casos, os seguintes conceitos:

útero/ seios = ‘mulher mãe’.

Mãos = ‘mulher cozinheira’ / ‘mulher bordadeira’ [etc.].

Peito+ bunda+ cintura = ‘mulher para se divertir’.

Essa ideia se coaduna com as reflexões de Navarro-Swain (2006), à medida que, ao longo de séculos, a relação de gênero socialmente posta é de **mulher é – e homem é +**, o que mantém a mulher “presa às funções de seu útero e ovários, as mulheres são desqualificadas para funções que exigem rigor, raciocínio, performance, já que seus corpos dirigem, periodicamente, suas mentes” (Navarro-Swain, 2006, p. 18).

Nessa perspectiva, esta pesquisa desnaturaliza as relações de poder ligadas às diferenças entre homem e mulher na sociedade, à medida que os mecanismos linguísticos e a construção de sentidos, representadas em canções regionais do estilo forró, revelam a maneira como determinados grupos (masculinos) utilizam a linguagem para demarcar posição superior em relação a outro (feminino). Por fim, as análises aqui realizadas não se esgotam no forró, mas se configuram como um ponto de partida para investigações com outros gêneros e estilos musicais.

Referências

BAIA, S. F. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. 2011. 278 f. Tese (Doutorado em História Social) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

COSTA, A. A. **Mulheres no Forró: estilizações de gênero, discurso e ideologia**. 2013. 114 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) — Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2013.

FELTES, H. P. de M. Modelos culturais: teoria, estudos e métodos. **Linguagem em (Dis)curso – LemD**, Tubarão, SC, v. 18, n. 1, p. 193-213, jan./abr. 2018. DOI <https://doi.org/10.1590/1982-4017-180111-10817>

IBÁÑEZ, F. J. R. de M. The role of mappings and domains in understanding metonymy. *In*: BARCELONA, Antonio. **Metaphor and Metonymy at the crossroads**. Nova Iorque: Mouton, 2003, p. 108-132.

KOVECSES, Z. **Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

KOVECSES, Z. **Metaphor in Culture: Universality and Variation**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. DOI <https://doi.org/10.1017/CBO9780511614408>

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Metáforas da vida cotidiana**. Coordenação de tradução: Mara Sophia Zanotto. São Paulo: Mercado das Letras, [1980] 2002.

NAVARRO-SWAIN, T. Entre a vida e a morte, o sexo. **Labrys** (Edição Française. Online), Brasília, Montréal, Paris, v. 12, n. julho/dez, p. 10, 2006.

PANTHER, K. Metonymy as a usage event. *In*: KRISTIANSEN, G. et al. (ed.) **Cognitive linguistics: current applications and future perspectives**. Berlin: Mouton de Gruyter, 2006. p. 51-80. DOI <https://doi.org/10.1515/9783110197761.2.147>

REBELO, S. C. Forró. *In*: **Mais definições em trânsito**. Disponível em: http://www.cult.ufba.br/p_maisdefinicoes.html

TEIXEIRA, J. **A verbalização do espaço: modelos mentais de frente/trás**. Minho: Coleção Poliedro Universidade do Minho, 2010.