



ARTIGOS



Minha Estranha Loucura

Representações da Virilidade em
“Simplesmente Marrom”, de Alcione

Diego Santos Vieira de JESUS, *ESPM-Rio*

O objetivo é examinar as representações da virilidade nas letras das canções do álbum “Simplesmente Marrom”, que reúne alguns dos principais sucessos da carreira de Alcione até o fim da década de 1980. Buscou-se fazer uma leitura bakhtiniana das letras de faixas que compõem o álbum, levando em consideração a ligação entre esses discursos e o contexto social em que foram proferidos. O argumento central aponta que tais letras estão relacionadas a um contexto social no qual, apesar de discursos que apontavam para os empoderamentos político-social e emocional femininos, reafirmava-se o discurso da virilidade como sinônimo de força, inteligência, esperteza e domínio masculinos sobre os sentimentos e o corpo da mulher, caracterizada como afetiva, passiva, sensível e dependente emocional e sexualmente do homem.

PALAVRAS-CHAVE: Alcione. Virilidade. Mikhail Bakhtin. Gênero.



Introdução

Em diferentes contextos históricos, a noção de virilidade foi associada aos ideais de força, virtude, segurança e maturidade (CORBIN et. al., 2013). Na Grécia Antiga, por exemplo, o termo “andreia” se referia a comportamentos e ações que designavam as qualidades do homem adulto, em particular aquelas relacionadas à bravura e à dominação sexual, num quadro valorativo de representação máxima do masculino (VIGARELLO, 2013). A guerra e a política ofereciam ocasiões para a manifestação da “andreia”, bem como o faziam a capacidade de impor o desejo sexual e o domínio da casa (SARTRE, 2013). Em Roma, o termo “vir” se referia ao sexo do homem, o que lhe permitia romper o cinto virginal de sua mulher. O “vir” opunha-se ao gênero e ao comportamento femininos e ao “puer”, distinção estabelecida em termos de idade e de condição jurídica. Já “virilis” designava as dimensões imponentes dos órgãos sexuais masculinos, enquanto “viriliter” referia-se ao ato de portar-se sexualmente como homem. O “bom uso da virilidade” apontava para uma atitude ligada à “virtus”, ou seja, ao valor viril da coragem e às qualidades psicológicas e morais do cidadão romano para que exercesse as suas incumbências políticas (THUILLIER, 2013).

Os traços específicos da virilidade não são dados pela natureza, mas construídos num contexto cultural, social e político, no qual se incluem as produções culturais e artísticas. Homens podem, assim, isentar-se dos modelos e papéis ligados à condição de “machos”, libertar-se dos imperativos da dominação masculina e desenvolver com as mulheres novas relações fundadas na igualdade e na compreensão mútuas (BAUBÉROT, 2013). Se por um lado houve artistas que despertaram por meio de suas obras a reflexão acerca dessa possibilidade de transformação do homem, por outro pintores, escritores, músicos, escultores e cineastas valorizaram e reafirmaram as capacidades físicas, verbais e sexuais supostamente superiores do homem em relação à mulher (FARGE 2013), contribuindo para a manutenção de uma ordem patriarcal e marginalizadora de todas as características não-associadas à sua virilidade.

No Brasil, a música foi uma das formas de produção cultural que mais trouxeram representações de virilidade associadas ao domínio masculino sobre a mulher e às dependências emocional e material femininas em relação ao homem. Obras produzidas por artistas de



gêneros diversos como o samba, o funk ou o sertanejo carregam representações patriarcais nas quais o homem se coloca como um indivíduo agressivo, forte, ativo, seguro e objetivo, enquanto a mulher é caracterizada como afetiva, ingênua, passiva e sensível. Com relativa frequência, composições famosas – como “Mulher indigesta”, de Noel Rosa, ou “Minha paixão”, de José Barbosa da Silva – revelam um tratamento misógino que legitima diferentes formas de violência contra as integridades física, psíquica, sexual e moral femininas. A mulher – valorizada comumente por sua aparência física, não por sua personalidade – torna-se objeto de atração masculina por características como doçura, ternura e sentimentalismo, associando-se a ela a intuição, a gentileza, a fragilidade e a dependência afetiva (RIBEIRO, 2006).

O repertório de inúmeros cantores masculinos vem permeado de composições que trazem representações de virilidade ligadas à submissão feminina. Entretanto, cabe questionar se, num contexto social do avanço do movimento feminista e da ampliação da participação política e econômica da mulher na vida pública, o repertório de cantoras traria representações de virilidade que ainda corroborassem as vantagens simbólicas e materiais de homens ou as desestabilizassem. Neste artigo, pretende-se tomar como estudo de caso uma obra de uma das intérpretes mais populares do país, a cantora Alcione. O objetivo é examinar as representações da virilidade nas letras das canções do álbum “Simplesmente Marrom” (ALCIONE, 1989), que reúne alguns dos principais sucessos da carreira da artista maranhense até o fim da década de 1980. Buscou-se fazer uma leitura bakhtiniana das letras de faixas que compõem o álbum, levando em consideração a ligação entre esses discursos e o contexto social em que foram proferidos. O argumento central aponta que tais letras estão relacionadas a um contexto social no qual, apesar de discursos que apontavam para os empoderamentos político-social e emocional femininos, reafirmava-se o discurso da virilidade como sinônimo de força, inteligência, esperteza e domínio masculinos sobre os sentimentos e o corpo da mulher, caracterizada como afetiva, passiva, sensível e dependente emocional e sexualmente do homem. Nesse sentido, sustenta-se que, ainda que tais letras assimilem superficialmente traços de discursos de liberação da mulher em relação ao homem, reforçam-se nelas discursos patriarcais que coíbem a liberdade feminina e atualizam configurações de uma mulher ainda submissa aos desejos e à autoridade masculinos.



Fundamentação teórica

A partir do viés dialógico adotado por Mikhail Bakhtin (2009, 2011), a virilidade é concebida neste artigo como uma construção cultural, definida a partir de um discurso fundado nas condições históricas e sociais que concebem não só esse discurso, mas seus sujeitos enunciadore. Como colocam Madeline Gilbert e Anselmo Lima (2017), o sentido de um enunciado depende não só dos materiais verbal ou visual presentes, mas também do conhecimento do contexto social e histórico em que tal enunciado foi proferido. Ao comentar a obra de Bakhtin, Yaguello (2009) argumenta que, em face da natureza social e ideológica da enunciação, o enunciado reflete a relação de poder entre os interlocutores e a situação histórica concreta na qual a interação acontece, como as relações sociais entre os falantes e as intenções da fala. Esses elementos assumem papel central na constituição, na preservação e na transformação das ideologias.

Numa perspectiva bakhtiniana, o diálogo entre fatores sócio-históricos que englobam o ato estabelecem o sentido que define sua realização. Valores constituídos por ideologias introduzidas mediante o discurso relacionam-se dialeticamente por meio desse diálogo: quando concorda com certo valor, o sujeito discorda de outros, o que explicita o conteúdo ideológico do discurso que engendra o enunciado e forma o sujeito em caráter constante de interação com o mundo exterior. O sujeito é inacabado, interfere na construção de outros sujeitos e é também construído e renovado por eles. A pluralidade do sujeito evidencia que ele resulta do diálogo de vozes múltiplas que se dispõem historicamente, de forma que esse sujeito se apropria de vertentes ideológicas de cunho e inferências históricas e sociais, constituintes do mundo ao seu redor, e constrói a ele mesmo mediante seu próprio discurso dialogicamente (SANTANA, 2016). As palavras são desenvolvidas por um emaranhado de fios ideológicos, que servem a todas as relações sociais em qualquer domínio (BAKHTIN, 2009). Nesse sentido, tais discursos se constituem como arenas para o embate entre valores sociais contraditórios, refletindo conflitos no âmbito das relações de dominação e de resistência. Classes dominantes podem usar discursos para reforçar seu poder, enquanto outros atores podem utilizá-los como formas de adaptação ou de resistência às hierarquias (YAGUELLO, 2009).



Segundo Bakhtin (2009), a significação dos discursos inexistente fora do ambiente histórico e social, de forma que adquirem sentido dentro de um contexto concreto que abarca fatores extraverbais, como a relação entre os falantes e a intenção deles. Assim, o tema pode mudar historicamente a cada reiteração do discurso, e cada palavra pode assumir diferentes propósitos ao longo da história, como a virilidade. Por exemplo, para as feministas da segunda metade do século XX, a virilidade coincidia com o comportamento sexista e expressava a dominação masculina. Elas sinalizavam a canalização da libido para a figura de repressão e de ordenamento dos desejos, o que ajudara a construir a virilidade conquistadora do nazifascismo ao tornar o Estado o único detentor do poder e da norma e as mulheres arianas as guardiãs da pureza do sangue. Feministas como Simone de Beauvoir (1970) não hostilizavam a virilidade, mas rompiam com um discurso essencialista e reacionário quando a entenderam como relacional, tendo em vista que a posição do Um masculino decidia sobre a posição da Outra feminina. As feministas sinalizavam que a virilidade remetia à violência e à guerra entre nações e sexos, denunciavam a socialização que fazia dos homens seres violentos e rejeitavam explicações biológicas para o domínio e a agressividade masculinas. O ideal de autonomia feminina ultrapassava o quadro das relações sexuais para libertar as mulheres nos planos afetivo, político, cultural e econômico (BARD, 2013).

Os primeiros embates aos discursos de dominação viril vinham de teorias materialistas do patriarcado, formuladas pela segunda onda feminista da década de 1970. O patriarcado era concebido em tais teorias como uma expressão trans-histórica da coerção masculina operando por meio de estruturas políticas, econômicas e sociais. Posteriormente, inúmeras feministas julgaram a categoria de patriarcado redutora e monolítica, uma vez que congelava a fluidez e a instabilidade das masculinidades no curso da história. No lugar da estabilidade de um papel sexual identitário masculino, desvelaram-se cada vez mais ao longo da década de 1970 tensões, contradições e ansiedades na formação da virilidade (FORTH, 2013). A partir da década de 1980, autores como R.W. Connell (1995) viam que a “masculinidade hegemônica” configurava práticas de gênero que encarnavam a resposta comumente aceita para a questão da legitimidade do patriarcado e garantiam a posição dominante dos homens e a subordinação das mulheres. Uma forma de masculinidade poderia se tornar hegemônica quando existisse correspondência entre ideais culturais e poder institucional, mas poderia



ser desestabilizada se mudanças intervissem nos modos existentes de legitimação da dominação masculina exercida sobre as mulheres. Já as perspectivas pós-estruturais como a de Michel Foucault (1988) criticavam a concepção do gênero como um conjunto dado e estratificado de discursos sociais. Segundo Judith Butler (2003), o gênero se constituía a partir de atos performativos que construía as identidades masculina e feminina, e a produção da virilidade supunha a exclusão e a marginalização do feminino interior e exterior. Essa produção permitia ligar a formação e a preservação do “eu macho” às mais amplas estruturas sociais de controle e de dominação, inscrevendo o homem na esfera pública e limitando as mulheres à esfera privada. Argumentamos neste artigo que a produção cultural musical pode reforçar representações da virilidade ligadas à submissão e à subordinação femininas, ainda que, no diálogo com os discursos proferidos por movimentos feministas, assimile superficialmente elementos de liberação feminina.

Procedimentos metodológicos

Selecionamos para a análise faixas compiladas no álbum “Simplesmente Marrom”, de 1989, que reúne 14 sucessos de Alcione que foram amplamente divulgados nos meios de comunicação, em especial paradas de rádios e apresentações da artista em programas de TV de grande audiência desde a década de 1980 até os dias de hoje. Como descreve o próprio website da cantora conhecida como a “Marrom”, Alcione é “uma das artistas brasileiras mais prestigiadas no Brasil e no exterior” (ALCIONE, 2017), e seu repertório é marcado predominantemente por canções cujas letras abordam temáticas referentes aos relacionamentos amorosos / afetivos / sexuais, à cultura regional maranhense e à cultura do samba, em especial à escola de samba Estação Primeira de Mangueira. Numa primeira etapa da pesquisa, procurou-se selecionar no álbum as faixas que tratavam preponderantemente de relacionamentos amorosos / afetivos / sexuais, tendo em vista que nelas ficam mais evidentes as relações sociais emocionais, afetivas e eróticas entre homem e mulher que definem representações de virilidade. Das 14 músicas do álbum, foram escolhidas as seguintes composições: “Nem Morta”, “Metade de Mim”, “Ou Ela Ou Eu”, “Estranha Loucura”, “Qualquer Dia Desses”, “O Que Eu Faço



Amanhã”, “Meu Vício É Você”, “Garoto Maroto”, “Raio de Luar” e “Forró do Xenhenhém”.

Na etapa seguinte, buscou-se explorar as tensões específicas e as instabilidades nas letras das músicas, evidenciando-se oposições hierárquicas primordialmente definidas com base em gênero, mas sem ignorar a possibilidade de relação dessas oposições com outras possíveis formas de estruturação de hierarquias, como as baseadas em raça. Ao se identificarem as oposições, procurou-se primeiramente apontar o que tais letras parecem assumir como natural, normal ou autoevidente (MALMVIG, 2002) quanto à virilidade. A partir daí, com base no pensamento bakhtiniano, pretende-se relacionar o discurso ao contexto histórico-social no qual tais oposições foram desenvolvidas e explorar como as categorias presentes – em especial o masculino e o feminino – são mutuamente dependentes e inseridas num contexto sociopolítico de relações de dominação. Pode-se, assim, interpretar como os discursos se delineiam a partir do contexto social no qual as canções se inserem a partir do diálogo entre múltiplas vozes presentes nos textos.

Resultados

A letra de “Nem Morta”, composta por Michael Sullivan e Paulo Massadas, já se inicia com versos que trazem o ponto de vista de uma mulher que se posiciona como fraca e dependente emocionalmente do homem. Ela também é caracterizada como amedrontada e incapaz de buscar seguir seu destino de forma autônoma, a ponto de não vislumbrar alternativas de vida senão ao lado do seu companheiro: “Eu só fico em teus braços, / porque não tenho forças pra tentar ir à luta. / Eu só sigo os teus passos, / pois não sei te deixar, e essa ideia me assusta...”. A submissão e resignação femininas mostram-se relacionadas ao amor por um homem cuja virilidade é representada de maneira castradora e dominadora da mulher nos versos seguintes: “Eu só faço o que mandas, / pelo amor que é cego que me castra e domina... / Eu só digo o que dizes, / foi assim que aprendi a ser tua menina...”. O uso da expressão “tua menina” denota tanto que a mulher se posiciona de maneira objetificada como propriedade do homem (“tua”), como que ela não se vê como um ser maduro ou completo, dotado de autonomia (“menina”). Na letra, esse homem ignora as falas da mulher, e sua virilidade aparece associada à introspecção, à contenção das próprias falas e à não-externalização de sentimentos: “Pra você falo tudo no fim de cada noite...



/ Te exponho o meu dia, / mas que tola ironia... / Pois você fica mudo, nesse mundo só teu cheio de fantasias...”. Ainda que a mulher se mostre incomodada em face da indiferença do homem com relação à sua vida e seus sentimentos, ela parece relevar tamanho desprezo, reiterar sua subordinação a ele em face do domínio físico e emocional que ele exerce com o prazer sensual que seus toques provocam e desejar a manutenção de tal condição submissa: “Eu só deito contigo, / porque quando me abraças / Nada disso me importa, coração abre a porta... / Sempre que eu me pergunto quando vou te deixar / Me respondo: Nem morta !”.

A postura resignada da mulher no relacionamento construído com o homem e sua dependência emocional em relação a ele são também os elementos centrais em “Metade de Mim”, composição de José Augusto e Paulo Sérgio Valle. A primeira parte da canção já evidencia a resignação: “Deixa como está / O que não tem remédio / São coisas da vida da gente / Não dá pra explicar / Deixa como está / Pra que ficar sofrendo / Nada vai mudar, tenho que aceitar / Não tem jeito”. A virilidade se reafirma a partir do poder de sedução que o homem exerce sobre essa mulher: “E se eu quero partir / Você me faz ficar / Põe malícia nos olhos, se chega devagar / E quando o sangue esquenta / Eu não sei mais de mim / Esqueço de pensar”. Fica clara a vinculação da mulher ao sentimento incontido e à falta de racionalidade, em contraposição à esperteza / malícia / inteligência do homem racional. O ímpeto da mulher em buscar mais autonomia e liberdade em relação ao homem – que se refletiria numa preocupação maior consigo mesma – esbarra na sua incompletude, uma vez que ela enxerga esse homem como “metade” dela, parte que falta sem a concretização da relação amorosa: “Já tentei me enganar / Eu quis acreditar / Que você não faz falta / Eu já disse pra mim / Vou pensar mais em mim / E viver minha vida / Mas o que vou fazer / Se eu não sei te arrancar do peito / Eu já sei que é assim / Sem você está faltando / A metade de mim”. A letra de “Ou Ela Ou Eu”, composta por Flávio Augusto e Carlos Rocha, supostamente traria a tentativa da mulher de se libertar da posição de amante diante de sua insatisfação e de seu sofrimento com esse lugar que assume na relação: “Esse amor proibido / por nós dois escondido / me castiga demais / Essa angústia, essa dor, de assistir vocês dois / para mim não dá mais”. Entretanto, essa tentativa de se retirar de uma posição passiva encontra como obstáculo o medo de perder o homem que ama, reiterando que o comando da relação afetiva se encontra nas mãos dele: “Quantas vezes pensei, ensaiei pra dizer, mas na hora H / Não me atrevo a falar pra não



te aborrecer / Ou ela ou eu é a resposta que eu mais gostaria de ter / Só não faço a pergunta pelo medo da falta que você vai fazer”.

Padrões de representação da virilidade definida a partir da submissão feminina podem ser identificados na letra de “Estranha Loucura”, composta por Michael Sullivan e Paulo Massadas. A canção se inicia com a mulher reconhecendo-se como portadora de uma “estranha loucura” por estar num relacionamento em que não há reciprocidade em termos de entendimento entre os membros do casal e por buscar inutilmente fazer parte da vida do homem que ama: “Minha estranha loucura / É tentar te entender e não ser entendida / É ficar com você / Procurando fazer parte da tua vida”. A virilidade define-se a partir do estabelecimento do que seria a “normalidade” e do controle da razão pelo homem, em contraposição à “estranheza” e à “loucura”, concebidas como características femininas. Essa definição se fortalece ao se eximir o homem de qualquer culpa por erros cometidos no contexto do relacionamento, culpa esta delegada à mulher. A condição feminina é associada à compreensão e à falibilidade: “Minha estranha loucura / É tentar desculpar o que não tem desculpa / É fazer dos teus erros / Num motivo qualquer a razão da minha culpa”. A virilidade também é representada a partir da dependência e da humilhação femininas. Mais uma vez, a mulher vê-se como culpada pelos problemas do relacionamento – entendendo-se depreciativamente como “bandida” – e não vislumbra alternativas ao relacionamento abusivo, inclusive o desejando: “Minha estranha loucura / É correr pros teus braços quando acaba uma briga / Te dar sempre razão / E assumir o papel de culpada bandida / Ver você me humilhar / E eu num canto qualquer / Dependente total do teu jeito de ser / Minha estranha loucura / É tentar descobrir que o melhor é você”. Ao final da música, a mulher parece tomar consciência de que o homem tem algum nível de dependência em relação a ela, de forma a sentir falta dela caso o relacionamento termine: “E quando eu for embora o que será que vai fazer? / Vai sentir falta de mim / Sentir falta de mim / Vai tentar se esconder / Coração vai doer / Sentir falta de mim”.

O ímpeto da mulher de se tornar sujeito e não apenas ser objeto na relação amorosa / afetiva parece sugerida na parte inicial de “Qualquer dia desses”, composição de Reginaldo Bessa: “Qualquer dia desses / Que eu me surpreenda de novo sem sono / Eu perco o juízo e te telefono / E se for preciso até vou aí / Qualquer dia desses / Não vou mais ficar nessa cama de bruços / Chorando sozinha, abafando soluços /



Lembrando das coisas que eu nunca esqueci”. Entretanto, a tomada de iniciativa pela mulher de retomar a relação destruída é concebida como uma “perda de juízo” ou um “desafio ao bom senso”, como os versos seguintes colocam: “De nada adianta tanto sofrimento se a pura verdade / É que neste momento eu morro de saudade / Com tudo o que o orgulho não pode apagar”. Mais uma vez, a mulher aparece associada ao sentimento incontido e à falta de orgulho próprio, em contraposição aos quais se define a virilidade do seu par. Como nas outras composições, a dependência emocional feminina é reiterada, alimentada na esperança contínua de que o amor que o homem sente por ela seja renovado: “Se um dia eu sair / E quiser te encontrar / Não recuses por favor / Pode ser que das cinzas / Renasça de novo / O fogo do nosso amor”. A centralidade e a autonomia do homem na definição dos rumos da relação – muitas vezes por ele tratada com desprezo – são também colocadas na letra de “O Que Eu Faço Amanhã”, composta por José Augusto: “De repente você vem dizer / Que não sente mais nada / Que o sonho acabou / E que já não dá mais pra ficar / Você fala de amor feito um jogo / De cartas marcadas / Como roupa surrada / Que a gente se cansa de usar”. A dependência emocional da mulher faz-se sentir na perda de sentido da própria vida mediante a ausência do homem, o que reafirma a superioridade viril ao impor o sofrimento a ela: “De repente você já nem vê / O que faz mais sentido / E me joga na cara palavras / Que fazem doer demais / Bate a porta e me deixa assim / Sem saber o que faço de mim / Sem saber o que eu digo pra mim / Se você me deixar”. A dependência emocional da mulher em relação ao homem é comparada a um vício na letra de “Meu Vício É Você”, composta por Chico Roque e Carlos Colla. Ainda que mulher pareça entender o quão prejudicial ou infrutífero o relacionamento pode ser para ela, essa mulher não consegue abandoná-lo: “Meu vício é você / Meu cigarro é você / Eu te bebo, eu te fumo / Meu erro maior / Eu aceito, eu assumo / Por mais que eu não queira / Eu só quero você / Meu vício é você / Meu dadinho, meu jogo de cartas marcadas / Essa droga de sonho não vai dar em nada / Vim rolando na vida / E parei em você”.

“Garoto Maroto” – um dos maiores sucessos da carreira de Alcione, cuja letra foi composta por José Franco Lattari e Marcos Paiva – reitera que a virilidade está associada à esperteza e ao domínio do homem sobre a vida da mulher, sendo ele capaz de desestabilizá-la e de colocá-la em uma posição indefesa de carência e dependência afetiva e emocional: “Você faz de conta que quer o meu perdão / Mas depois



apronta no meu coração / Desarruma tudo, fazendo arruaça / Me põe quase louca de tanta pirraça / Com os carinhos que dá sem favor / Tira meu escudo, me põe indefesa / Me deixa acesa com água na boca, carente de amor”. O refrão da música explicita a dicotomia entre o homem sujeito – classificado como “maroto”, sinônimo de “esperto” – e a mulher objeto – colocada como “pequeno brinquedo” desse homem: “Garoto maroto, travesso no jeito de amar / Faz de mim seu pequeno brinquedo, querendo brincar, garoto”. É interessante observar que tal homem é classificado como “garoto”, um homem ainda não-plenamente formado, como se seu comportamento irresponsável com relação aos sentimentos da mulher fosse justificado e pudesse ser perdoado pelo fato de ele ainda não assumir completamente as características de um homem feito. Ainda assim, apesar do comportamento pueril, a mulher não deixa de amá-lo, sendo mais uma vez representada a partir da sua ligação ao perdão e à compreensão: “Vem amor, vem mostrar o caminho da doce ilusão / Só você pode ser a criança do meu coração / Garoto”.

A letra de “Raio de Luar”, composta por Dauro do Salgueiro e Nei Lopes, coloca a virilidade numa posição ideal ao posicionar o homem como fonte de iluminação da vida da mulher: “Sorri... / Ai, meu bem sorri / que o teu sorriso me ilumina / Amor... / Ai, meu grande amor / juro por essa luz divina / que o teu sorrir é como um raio de luar / a refletir a imensidão do teu olhar”. A luminosidade viril contrasta com a falta de luz / escuridão associada à mulher, de forma que ela se torna necessitada da luz emanada por esse homem para conduzir seu caminho, tranquilizar-se e estimular seu desejo: “ele é a luz que eu preciso / pra meu caminho iluminar / luz que minh’alma / chama que acalma / que me incendeia sem queimar / farol brilhando em alto mar / salvando o amor de naufragar”. A virilidade aparece vinculada a vocábulos como “luz”, “chama” e “farol”, e o homem, em face de sua “iluminação”, é dotado da capacidade de agir e salvar o sentimento que “naufraga”, restando à mulher um papel inerte e passivo.

De forma distinta às demais canções, “Forró do Xenheném” – composta por Cecéu e também gravada por outros artistas, como Elba Ramalho e Forróçacana – parte do ponto de vista de um homem que se mostra seduzido pelas qualidades físicas da mulher, como a cor de sua pele e os movimentos de seu corpo com a dança, os quais despertam o seu desejo sexual: “Morena forrozeira do cangote suado / Tô ficando arriado com você meu bem / Com esse rebolado teu corpinho fica mole / E nesse bole-bole, nesse vai-e-vem / O coração da gente chega lateja / A



gente só deseja passar bem / Com você meu bem / No xenhenhém, no xenhenhém, no xenhenhém”. A virilidade se define não somente a partir da afirmação do desejo sexual masculino em relação ao corpo da mulher, mas, como se comprova nos versos seguintes, também da inteligência e do talento na invenção de um ritmo que permite a veneração masculina das qualidades físicas femininas. Tal domínio do conhecimento que torna o homem um sujeito coloca a mulher numa posição objetificada de admiração para o prazer deste homem. Essa virilidade também se alimenta na competição masculina por esta mulher, vista como um prêmio para aquele homem que a conquistar: “Quem foi esse inteligente que inventou o forró / Fez a morena levantar pó / Ele é um artista / Trabalhou bem / E a morena forrozeira é de quem / Estiver disposto pra ganhar no xenhenhém”.

Análise

A perspectiva bakhtiniana aplicada nesta análise coloca que, diante da natureza social e ideológica da enunciação, o enunciado reflete a relação de poder entre os interlocutores e a situação histórica concreta na qual a interação acontece. A representação da virilidade associada à inteligência, esperteza e domínio – com as concomitantes submissão e dependência emocional da mulher em relação ao homem – nas letras das canções acima relaciona-se à constituição e à preservação de valores e ideias disseminadas no contexto político-social brasileiro no momento da composição de tais letras. As letras da maior parte das canções cantadas por Alcione consideradas na pesquisa foram compostas por homens durante o período de transição política do Brasil para um regime democrático. Naquele momento, o governo já não conduzia uma repressão ao caráter “imoral” de inúmeras produções culturais e artísticas por serem desafios diretos à sua política patriarcal (GREEN, 1999). Entretanto, ainda que o Brasil se mostrasse mais permeável à influência do movimento feminista por conta da redemocratização a partir de meados da década de 1980, os homens continuavam exercendo, por meio e em nome da virilidade, um controle persistente sobre as mulheres. As mulheres permaneciam como alvo de desigualdade por meio de uma dominação insidiosa, exercida em locais privados e de trabalho, instituições e empresas. O elemento insidioso se alojava nos julgamentos de valor implícitos feitos em relação às mulheres; a repetição daquilo que parece anedótico ou aleatório pode revelar



relações de dominação constantes, fundadas na permanência de modelos de comportamentos desvalorizadores e desqualificações infinitas e sutis. No caso brasileiro, as leis reformuladas no contexto da redemocratização do país – que traziam uma maior proteção dos direitos femininos – não atingiam manifestações mais sutis da desqualificação insidiosa das mulheres, presentes na ambivalência da falsa cortesia, da cordialidade insistente e do excesso de polidez, por exemplo. As formas insidiosas da dominação masculina resultavam de imbricação contemporânea entre as exigências seculares da tradição viril e os princípios das sociedades democráticas de hoje, que conservavam um núcleo de solidariedades entre homens e a desmobilização do papel feminino na vida política e social (HAROCHE, 2013).

Em âmbito mundial, a virilidade era cada vez mais confrontada, em particular no que se refere à contestação de seu privilégio com a defesa da igualdade entre homens e mulheres e o avanço do feminismo. A obtenção de novos direitos pelas mulheres a partir das décadas de 1960 e 1970, o reajuste de papéis sexuais nas esferas pública e privada, a ampliação do espaço da mulher no mercado de trabalho e a reprovação e a condenação da violência contra mulher atizavam angústias masculinas (COURTINE, 2013). Entretanto, tais conquistas na sociedade brasileira ainda eram incipientes e não haviam implicado mudanças substanciais no processo de socialização de homens e mulheres na década de 1980. Muitos desses homens, ao longo de infância e adolescência, foram levados a interiorizar formas de pensamento e maneiras de agir que os prepararam para a tomada de posição no encadeamento das relações de poder e dominação. O menino se tornava homem, porque, à medida que se realizava o trabalho de maturação biológica, as instituições que participavam da sua socialização encarregavam-se de transmitir-lhe os hábitos viris, o conjunto de disposições físicas e psíquicas que lhe permitiriam desempenhar seu papel de homem uma vez chegada a maturidade (BAUBÉROT, 2013).

As letras das músicas cantadas por Alcione selecionadas na pesquisa revelam, na linha colocada por Bakhtin (2009), um sujeito inacabado, que concorda com certos valores e discorda de outros em face do conteúdo ideológico que engendra o enunciado. A valoração positiva de uma virilidade associada à inteligência, esperteza e domínio masculinos sobre os sentimentos e o corpo da mulher é preservada nessas letras a partir da manutenção da caracterização feminina ligada ao afeto, à passividade, à sensibilidade e às dependências emocional e



sexual em relação ao homem. Porém, essa valoração de uma virilidade baseada na depreciação e na subordinação femininas era profundamente questionada pelas mensagens do movimento feminista, que defendia que a virilidade não era um atributo natural do homem, mas fruto de processos educativos e sociais visando a perpetuar a dominação masculina; nesse sentido, modificações na socialização e na educação permitiriam que as mulheres tivessem acesso a prerrogativas antes reservadas aos homens (BAUBÉROT, 2013).

A partir da perspectiva bakhtiniana, percebe-se que as letras das músicas examinadas são arenas de embate entre esses valores sociais contraditórios. Canções como “Estranha Loucura”, “Metade de Mim”, “Ou Ela Ou Eu” e “Qualquer Dia Desses”, por exemplo, parecem abrir a possibilidade para que a mulher exerça um papel mais ativo na relação amorosa / afetiva / sexual, de forma a não ser tão submissa aos desejos e às vontades do homem e ter a consciência de que ele também depende dela. Entretanto, o discurso de resistência às hierarquias de gênero ainda parece pouco desenvolvido nas letras, de forma que, nessa tensão presente nos textos, veem-se a predominância de uma concepção de virilidade associada a valores patriarcais e machistas e os obstáculos à maior autonomia feminina inseridos pelas dependências emocional e afetiva da mulher em relação ao homem. Em algumas letras – como a de “Forró do Xenheném” –, percebe-se inclusive como as hierarquias de gênero que colocam a mulher em uma posição objetificada cruzam-se àquelas baseadas na raça, uma vez que o fato de a mulher ser “morena” alimenta ainda mais o desejo sexual do homem, como se o corpo feminino não-branco fosse um repositório ainda mais intenso desse desejo por seus supostos exotismo e sensualidade (TARAUD, 2013). As letras trazem a tensão no âmbito das relações de dominação e de resistência, como sinaliza Bakhtin (2009, 2011); porém, como a maior parte dessas canções era composta por homens para o consumo em massa de uma sociedade ainda marcada por valores patriarcais e machistas, suas letras assimilavam traços de discursos de liberação da mulher de forma apenas superficial e atualizavam representações de uma virilidade ainda constituída a partir da submissão feminina aos desejos e à autoridade masculinos. Ainda que haja vozes múltiplas dispostas historicamente nessas letras a partir do diálogo com discursos de novas vertentes e movimentos sociais, ainda predominam as vozes de grupos dominantes que reiteram a dominação masculina na representação da virilidade e a depreciação da condição feminina.



Considerações Finais

Composições posteriores às analisadas na pesquisa que fazem parte do repertório de Alcione trouxeram representações semelhantes de uma virilidade marcada por força, inteligência e esperteza em contraposição à fraqueza, ao sentimento incontido e à dependência emocional da mulher. Algumas dessas canções tornaram-se grandes sucessos nacionais, como “Você Me Vira A Cabeça (Me Tira Do Sério)” e “Meu Ébano”. Outras se mostraram mais permeáveis a discursos acerca de um papel mais ativo de uma mulher empoderada emocional e socialmente, como é o caso de “A Loba”: “Sou mulher de te deixar se você me trair / E arranjar um novo amor só pra me distrair / Me balance mas não me destrói / Por que chumbo trocado não dói / Eu não como na mão de quem brinca com a minha emoção / Sou mulher capaz de tudo pra te ver feliz / Mas também sou de cortar o mal pela raiz / Não divido você com ninguém / Não nasci pra viver no harém / Não me deixe saber ou será bem melhor pra você / Me esquecer”. Entretanto, a mesma canção se inicia com versos que reiteram as características de doçura, polidez, fidelidade e obediência associadas à mulher num contexto patriarcal e machista: “Sou doce, dengosa, polida / Fiel como um cão / Sou capaz de te dar minha vida”. Observa-se que, ainda que uma parte do repertório de Alcione revele o diálogo com mensagens trazidas por movimentos feministas e reconheça o papel mais autônomo da mulher, a maior parte dessas canções reitera um discurso de virilidade como sinônimo de força, inteligência, esperteza e domínio masculinos sobre os sentimentos e o corpo da mulher, ainda concebida como afetiva, passiva, sensível e dependente emocional e sexualmente do homem. Fortalecem-se, assim, discursos patriarcais que coíbem o exercício pleno da liberdade feminina e se renovam configurações de uma mulher ainda imersa na “estranha loucura” de submissão aos desejos e à autoridade masculinos.

Referências

ALCIONE. **Simplemente Marrom**. São Paulo: Sony BMG / RCA, p. 1989. 1 CD (ca. 55 min).

_____. **Alcione website**, 2017. Disponível em: <<http://www.alcioneamarrom.com.br/>>. Acesso em: 29 abr. 2017.



BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 11.ed. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2009.

____. **Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

BARD, Christine. A virilidade no espelho das mulheres. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Ed.) **História da Virilidade – Volume 3: A virilidade em crise ? Séculos XX-XXI**. Petrópolis: Vozes, 2013, p.116-153.

BAUBÉROT, Arnaud. Não se nasce viril, torna-se viril. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Ed.) **História da Virilidade – Volume 3: A virilidade em crise ? Séculos XX-XXI**. Petrópolis: Vozes, 2013, p.189-220.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BUTLER, Judith. **Bodies that Matter: on the discursive limits of sex**. Nova York: Routledge, 2003.

CONNELL, R.W. **Masculinities**. Cambridge: Polity Press, 1995.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. Prefácio. In: _____. (Ed.) **História da Virilidade – Volume 1: A invenção da virilidade. Da Antiguidade às Luzes**. Petrópolis: Vozes, 2013, p.7-10.

COURTINE, Jean-Jacques. Introdução: Impossível virilidade. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Ed.) **História da Virilidade – Volume 3: A virilidade em crise ? Séculos XX-XXI**. Petrópolis: Vozes, 2013, p.7-12.

FARGE, Arlette. Virilidades populares. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Ed.) **História da Virilidade – Volume 1: A invenção da virilidade. Da Antiguidade às Luzes**. Petrópolis: Vozes, 2013, p.495-523.

FORTH, Christopher E. Masculinidades e virilidades no mundo anglófono. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO,



Georges. (Ed.) **História da Virilidade – Volume 3**: A virilidade em crise ? Séculos XX-XXI. Petrópolis: Vozes, 2013, p.154-186.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I** – A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GILBERT, Madeline; LIMA, Anselmo. “Vamos vencer o tráfico”: análise verbo-visual da significação e do tema de uma palavra em uma capa da revista *Época*. **Bakhtiniana**, v.12, n.1, p.76-90, jan./abr. 2017.

GREEN, James N. **Além do Carnaval**: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Ed. UNESP, 1999.

HAROCHE, Claudine. Antropologias da virilidade: o medo da impotência. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Ed.) **História da Virilidade – Volume 3**: A virilidade em crise ? Séculos XX-XXI. Petrópolis: Vozes, 2013, p.15-34.

MALMVIG, Helle. **State sovereignty and intervention**. A discourse analysis of interventionary and non-interventionary practices in Kosovo and Algeria. Londres, Nova York: Routledge, 2002.

RIBEIRO, Manoel. Feminismo, machismo e música popular brasileira. **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades**, v.V, n.XIX, s.p., 2006. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/xcnlf/13/08.htm>>. Acesso em: 29 abr. 2017.

SANTANA, Bárbara Melissa. La majorité opprimée e a história da mulher: uma reflexão bakhtiniana sobre a desigualdade de gêneros. VI COLÓQUIO DA ASSOCIAÇÃO LATINO-AMERICANA DE ESTUDOS DO DISCURSO. **Anais...** São Carlos, 27-30 jul. 2016, s.p.

SARTRE, Maurice. Virilidades gregas. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Ed.) **História da Virilidade – Volume 1**: A invenção da virilidade. Da Antiguidade às Luzes. Petrópolis: Vozes, 2013, p.27-70.

TARAUD, Christelle. Virilidades coloniais e pós-coloniais. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Ed.) **História da Virilidade – Volume 3**: A virilidade em crise ? Séculos XX-XXI. Petrópolis: Vozes, 2013, p.454-483.



THUILLIER, Jean-Paul. Virilidades romanas: vir, virilitas, virtus. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Ed.) **História da Virilidade – Volume 1: A invenção da virilidade.** Da Antiguidade às Luzes. Petrópolis: Vozes, 2013, p.71-124.

VIGARELLO, Georges. Introdução: a virilidade, da Antiguidade à Modernidade. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Ed.) **História da Virilidade – Volume 1: A invenção da virilidade.** Da Antiguidade às Luzes. Petrópolis: Vozes, 2013, p.11-26.

YAGUELLO, Marina. Bakhtin, o homem e seu duplo (Introdução). In: BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem.** Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 11.ed. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2009. p. 11-19.



“My strange madness”: representations of virility in “Simplesmente Marrom”, by Alcione

ABSTRACT: The aim is to examine the representations of virility in the lyrics of the songs from the album "Simplesmente Marrom" ("Simply Brown"), which brings together some of the main successes of Alcione's career until the end of the 1980s. The purpose was to make a Bakhtinian reading of the lyrics that make up the album, taking into account the connection between these discourses and the social context in which they were uttered. The central argument points out that these lyrics are related to a social context in which, in spite of discourses that pointed to feminine politico-social and emotional empowerment, the discourse of virility was reaffirmed as synonymous with male strength, intelligence, cleverness and dominion over the woman's feelings and body. The woman is characterized as affective, passive, sensitive and emotionally and sexually dependent on man.

KEYWORDS: Alcione. Virility. Mikhail Bakhtin. Gender.

Diego Santos Vieira de JESUS

Doutor em Relações Internacionais pela PUC-Rio e docente e pesquisador do Programa de Mestrado Profissional em Gestão da Economia Criativa da ESPM-Rio.

Recebido em: 07/08/2017

Aprovado em: 18/12/2017