

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA - UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTE - CCHLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

CICERA TAYANE SOARES DA SILVA

**“É DE VERDADE OU É DE PLÁSTICO?": FORMAS E SENTIDOS DAS
CRÍTICAS AO FORRÓ ELETRÔNICO**

JOÃO PESSOA/PB
2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA- UFPB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

CICERA TAYANE SOARES DA SILVA

**“É DE VERDADE OU É DE PLÁSTICO?”: FORMAS E SENTIDOS DAS
CRÍTICAS AO FORRÓ ELETRÔNICO**

Dissertação apresentada como requisito
para a obtenção do título de mestre em
Antropologia pelo programa de Pós-
Graduação em Antropologia da
Universidade Federal da Paraíba.
Orientadora: Profa. Dra. Luciana de
Oliveira Chianca.

JOÃO PESSOA/PB

2016

Catalogação na publicação
Setor de Catalogação e Classificação

S586e Silva, Cicera Tayane Soares da.
"É de verdade ou é de plástico?": formas e sentidos das críticas ao
forró eletrônico / Cicera Tayane Soares da Silva. - João Pessoa, 2016.
125 f. : il.

Orientadora: Luciana de Oliveira Chianca.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA

1. Antropologia. 2. Forró eletrônico - Críticas. 3. Objetificação - Mulher.
I. Título.

UFPB/BC



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
Centro de Ciências Aplicadas e Educação (CCAIE)
Centro de Ciências Humanas Letras E Artes (CCHLA)
Programa de Pós-Graduação em Antropologia



CÍCERA TAYANE SOARES DA SILVA

**É DE VERDADE OU É DE PLÁSTICO? FORMAS E SENTIDOS DAS
CRÍTICAS AO FORRO ELETRÔNICO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal da Paraíba.

Resultado: APROVADO

Em: 29 de AGOSTO de 2016.

Banca examinadora

Luciana Chianca

Profa. Dra. Luciana Chianca
(orientador/ PPGA/UFPB)

João Boaes

Prof. Dr. Antônio Giovanni Boaes
(Examinador Externo/PPGA/UFPB)

Pedro Nascimento

Prof. Dr. Pedro Nascimento
(Examinador Interno/PPGA/UFPB)

Aos meus pais, Severina e José Antônio. O que Deus preparou é bem maior!

Agradecimentos

Foram várias as tentativas de elaboração de um agradecimento que conseguisse englobar a todos os que colaboraram nesta caminhada; mas, confesso, foi um fracasso. Quis, por vezes, arrolar todas as pessoas que me apoiaram, me incentivara, fizeram de mim uma criatura melhor. No entanto, foi em vão. Ocorre que, mesmo sem citar nomes, elas se fizeram presentes em meus pensamentos enquanto eu escrevia, lembrando-me de cada gesto, sorrisos, brincadeiras, aprendizados etc.

Primeiramente, agradeço a Deus por ter-me concedido a grande felicidade de estar concluindo mais esta etapa. Ter-me dado força, coragem, paciência para aguentar cada gesto que me desmotivava, cada palavra que me deixava sem rumo. Mas, apesar de todas as provações, estou aqui, firme e forte para prosseguir. Coloco tudo em suas mãos, Senhor, e sei que certamente fará o melhor por mim.

Seria em vão realizar todo esse trabalho se não fossem duas pessoas que foram e são meus alicerces: meus pais, José Antônio e Severina. Pessoas a quem devo tudo, minha vida, meu amor, a pessoa que sou. Serei eternamente grata a tudo o que vocês me ensinaram e a todos os valores em que me fizeram acreditar. São valores que certamente guardarei para sempre. De fato, nem todos os anjos possuem asas. Mãe, você é a prova viva disso. Lembro-me vivamente da saudade que me vinha quando pensava em você, de como ficava contando os dias para chegar o final de semana e vê-la dar aquele abraço apertado que só a senhora sabe-me dar. A senhora me mostrou o sentimento mais puro. Quando todos me faziam acreditar que tudo ia mal, você chegava com sua voz suave e dizia que iria dar certo e isso me fazia acreditar em dias melhores. Mãe, tudo o que hoje sou e espero ser futuramente devo a você. Muito obrigada por todos os ensinamentos que a senhora juntamente com o meu pai me transmitiram. Mãe, eu te amo

Paizinho, eu mais que ninguém sei o quanto foi difícil chegar a essa defesa de Mestrado. Quantas noites naquele hospital, um olho em você, outro no texto, ver o Senhor aprisionado aqueles vários aparelhos e eu sem poder fazer nada, falar as coisas no seu ouvido e o Senhor sem poder escutar. Foram 27 dias te acompanhando naquela temida UTI, mas Deus em sua infinita

bondade te trouxe a mim novamente e nós vencemos, caminhando juntos.
Pai, eu te amo!

Minhas sete pedras preciosas, minhas sete guerreiras, minhas sete irmãs, obrigada por tudo. Amo cada uma de vocês.

A presença de todos vocês em minha vida me fortalece a cada dia. Amo imensamente a todos, meus. Obrigada por existirem em minha vida, por colorirem meus dias com seus sorrisos, suas vozes, seus abraços e me ensinarem a cada dia como ser uma pessoa melhor.

Aos meus amados colegas de aula, uma família construída pelo amor à antropologia.

Ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal da Paraíba.

A CAPES, por financiar um investimento acadêmico e de vida.

A minha orientadora, Luciana Chianca, pela paciência tida para comigo.
A banca examinadora pela disponibilidade e futuras contribuições

RESUMO

Esta dissertação discute as críticas realizadas ao forró eletrônico envolvendo músicos, secretários de cultura, professores universitários, produtores de eventos e apreciadores do forró eletrônico. A partir dos postulados de tais autoridades, o trabalho visa entender as formas e sentidos das críticas ao forró eletrônico, compreendendo seus sentidos e significados. Mais do que apontar distinções, cabe-nos entender a que pilares tais críticas estão alicerçadas. Para isso, recorreremos às três críticas mais frequentes que fazem referência, por sua vez, à questão da origem, da objetificação da mulher e da mercantilização. A partir dessas questões, iremos perceber como a questão do gosto constitui-se em uma prerrogativa importante para que tais posicionamentos sejam concretizados. Assim, tenta-se compreender como e porque essas críticas são frequentemente usadas para deslegitimar o forró eletrônico e sua importância cultural. A partir de tal roteiro, evidenciamos como esses espaços de crítica e observação do fenômeno (origem, objetificação da mulher e mercantilização) confluem para produzir um discurso a partir de agentes e setores específicos da sociedade sobre o forró eletrônico em um contexto de disputa por significados e representação.

Palavras-Chave: Forró eletrônico. Críticas. Origem. Objetificação da mulher. Mercantilização.

ABSTRACT

This dissertation discusses the criticisms made to the electronic forró involving musicians, culture secretaries, professors, event producers and lovers of electronic forró. From the postulates of such authorities, the dissertation aims to understand forms and meanings of criticism to electronic forró, understanding their senses and meanings. More than pointing distinctions, we aims to understand in what pillars such critics are grounded to. For this, we use the three most frequent criticism observed: the origin, the objectification of women and commodification. From these questions, we will see how the taste issue constitutes an important prerogative for such positions are realized. Thus, we attempt to understand how and why these criticisms are often used to delegitimize the electronic forró and its cultural significance. From this script, we noted how these spaces and critical phenomenon of observation (origin, women's objectification and commodification) converge to produce a speech from agents and specific sectors of society on electronic forró in a context of struggle for meaning and representation.

Keywords: electronic forró. Critics. Origins. objectification of women. commodification

LISTA DE FIGURA E QUADROS

Figura 1: Dançarinas da Banda Aviões do Forró.....	93
Figura 2: Dançarinas da Banda Aviões do Forró.....	93
Figura 3: Dançarinas da Banda Aviões do Forró.....	94
Figura 4: Dançarinas da Banda Aviões do Forró.....	94
Figura 5: Paredão de som.....	99
Figura 6: Paredão de som.....	99

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I - O ELETRÔNICO E O TRADICIONAL: A QUESTÃO DA ORIGEM	20
O medo de perder e a necessidade de conservar	31
Algumas aproximações: para além do sagrado e da tradição	32
“Pra ficar tem que mudar”	42
CAPÍTULO II - GÊNERO E LICENÇA SEXUAL NO FORRÓ	48
Repensando a categoria mulher no forró eletrônico/tradicional	49
Construindo a categoria mulher/homem no forró de Gonzaga	56
Discursos e agência do feminino no forró eletrônico	67
“O forró é uma música safada, feito para safadeza”	72
CAPÍTULO III - “NA MIRA DO MERCADO: UM FORRÓ COMO ALVO”	76
Opondo arte e mercado: uma questão de gosto ou de “qualidade”?	77
Forró eletrônico e mercado: estratégias e alternativas de circulação da música nordestina	85
“Pássaros? Não, aviões!” O mercado do corpo no forró eletrônico	87
Consumindo mais que objetos: O mercado dos bens simbólicos no forró eletrônico	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	108

INTRODUÇÃO

Esse trabalho surgiu a partir da incessante curiosidade em entender as críticas que são realizadas ao forró eletrônico, sendo essas críticas ruídos que me acompanharam ao longo de minha trajetória, desde a graduação em Ciências Sociais, quando realizei o trabalho monográfico intitulado “Corpos que falam: performances do feminino no forró contemporâneo” (SILVA, 2014) sob orientação do professor Dr. Roberto Marques. Os questionamentos sobre o tema nos convidaram a refletir sobre a autenticidade das críticas que são expressas na seguinte questão: *“É de verdade ou é de plástico?”*. A partir dela surgiu o tema proposto na presente dissertação que procura refletir sobre os sentidos das críticas à musicalidade do forró eletrônico, agrupadas em três tipos mais frequentes que dizem respeito à originalidade, agência do mercado na musicalidade e a objetificação da mulher.

Desde 1990, o forró eletrônico se firmou na indústria fonográfica e no mercado cultural brasileiro enquanto produto cultural de massa. A ideia de massa aqui tem uma conotação bem específica, de modo mais usual usado para referir-se aos consumidores com baixa apreciação estética. A parte a trajetória histórica do ritmo no Brasil, a variante eletrônica contemporaneamente tem em suas bandas, músicas e festas manifestações muito expressivas do Nordeste brasileiro. A partir da grande audiência que a musicalidade conquistou, as bandas constituíram-se embasadas em um ambiente massivo e com forte apelo comercial, popularizando além da própria musicalidade, uma estética e um modo de festejar caracterizado por concentrações significativas de pessoas e pelo entretenimento vinculado à paquera e consumo de bebidas. É preciso considerar ainda que tal difusão da musicalidade tem nas emissoras de rádio uma de suas principais fontes, em específico a emissora Somzoom Sat, rádio criada com o intuito de propagar e agenciar novas bandas.

O forró eletrônico tem conquistado o mundo. Com diversos tipos de estilos que vão do romântico ao erótico, suas batidas e letras não são mais exclusividade do Nordeste, se é que algum dia o foi. Desde a década 1990 até o presente momento, o chamado forró eletrônico, ou estilizado, ganha produções cada vez mais modernizadas: usando equipamento tecnológico de

ponta, tendo como destaque o acompanhamento por instrumentos eletrônicos, os shows das bandas de forró eletrônico oferecem espetáculos sonoros e visuais.

O ritmo oriundo da cidade de Fortaleza, Ceará, surgiu com o empresário Emanuel Gurgel, que deu nova roupagem ao ritmo, acrescentando instrumentos como baixo, bateria, guitarra elétrica, etc. Geralmente essas festas acontecem em ambientes fechados, que reúnem públicos cada vez mais diversificados. Festas de padroeiros, vaquejadas, festas de municípios e exposições são alguns dos eventos em que as bandas se apresentam com mais recorrência. Entretanto, festas de caráter privado também trazem com frequência esse tipo de atração.

O forró eletrônico é um ritmo que agrega vários outros estilos musicais, com o intuito de aproximar públicos cada vez mais diversificados. Nele, opiniões, gostos, peculiaridades são construídos sobre discursos que dão origem aos cenários das festas e às pessoas que os frequentam. Para o cantor João do Crato, o forró eletrônico agregou inúmeros ritmos.

Um dia eu vi uma entrevista com um cantor de forró eletrônico, onde ele dizia que o forró não pode apenas ser considerado como forró, pois ele incorporou outros ritmos. Na matéria o cantor falava dessa incorporação, onde se toca tudo, sertanejo, funk, axé, brega e inúmeros outros ritmos (João do Crato, entrevista concedida em Junho de 2016).

O forró eletrônico foi criado sobre as bases do forró tradicional, no entanto, incorporou outros ritmos, como apontado pelo cantor. Um dos maiores polos de produção dessas bandas encontra-se no estado do Ceará, onde as rádios, empresas e gravadoras musicais se estabeleceram para criar um nicho de comercialização das bandas, músicas e shows do forró eletrônico.

De modo mais amplo, no Brasil a história do forró está intimamente ligada à figura de Luiz Gonzaga, artista que propagou a musicalidade para outras localidades do Brasil. Nas palavras de Luciana Chianca (2006), “Gonzaga foi quem mais preencheu a função do inventor de um estilo musical”. Desde as décadas de 1940, quando o artista foi lançado no mercado da música, seu nome ganhou visibilidade e suas músicas repercutiram com vigor nas rádios, meios de propagação de massa mais significativos daquela época.

Unidos a um ambiente de grandes shows e vendagens surgiu um negócio rentável, que não tinha mais a pretensão de unir públicos em pequenos espaços, mas em estruturas abertas que chegam reunir milhares de pessoas em uma única noite. As inovações tecnológicas fizeram com que tais shows formassem um verdadeiro espetáculo de som, luz e palco, fazendo com que elaborasse uma distinção nítida sobre o forró eletrônico (espetacular) e o forró tradicional (de base convivial em pequenos grupos).

Merece atenção nesse processo de transição entre um forró tradicional até a espetacularização contemporânea produzida pelo forró eletrônico o espaço que representou no cenário musical brasileira a emergência de uma musicalidade então chamada de “forró universitário”. Se o forró tradicional era caracterizado por uma estética de trios masculinos, em geral de migrantes nordestinos e instrumentalizados com triângulo, sanfona e zumbumba, a princípios dos anos 1990 em estados da região sudeste, como São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo, começou a se tornar notável a existência de bailes de forró que aglomeravam grande quantidade de pessoas para dançar forró.

Ainda que os bairros em que esses bailes se localizavam incorporassem elementos simbólicos e humanos que faziam referência ao processo de migração de contingentes nordestinos para o sudeste, bandas como Falamansa, a despeito de manterem uma composição formal muito próxima do pé de serra, eram conformadas por jovens de classes médias desses estados (ALFONSI, 2007). O ritmo alcançou grande popularidade entre os jovens de camadas médias nos estados do sudeste por um lado, sem, contudo dirimir conflitos e disputas por representação em torno do “verdadeiro forró”, tendo como efeito a produção de categorias classificatórias e demarcando espaços e roteiros de reconhecimento (ALFONSI: 2007, p.62).

A popularidade alcançada nesse momento pelo forró universitário conferiu um novo fôlego ao processo desencadeado pelo recrudescimento da popularidade dos ritmos nordestinos como o forró e o xote na indústria fonográfica nacional em detrimento de ritmos pops como o rock e o eletrônico dos anos 1980, e também ocuparam um papel controverso e importante nos debates sobre os sentidos e entendimentos sobre o ritmo.

Desde 1990 tal musicalidade passou a ter aceitação de um público cada vez mais significativo, constituindo-se como mais uma expressão cultural musical. De acordo com os informantes¹:

O forró...esse que você chama de eletrônico, é um ritmo que se faz presente no nosso cotidiano. Veja, aqui na escola na hora do intervalo quase todos escutam o forró de Garota Safada, Aviões do Forró, Mano Walter. Enfim, se fosse para citar as bandas que nós curtimos passaria a manhã todinha...o fato é, o forró eletrônico é nossa cara².

Pra mim não tem coisa melhor que o forró eletrônico. Vou pra festa e só volto quando o dia tá amanhecendo. Se você tá triste vai pra uma festa assim que passa, quer esquecer um amor vai pra festa que passa. Tem uma frase que é assim “Todo relacionamento começa com Jorge e Mateus, Termina com Pablo e dá a volta por cima com Wesley Safadão.”. Ou seja, tudo termina por cima com o forró eletrônico³.

Vemos que o forró eletrônico faz parte das vivências dos jovens em ambiente escolar e fora dele, reafirmando assim, sua importância para formação cultural musical desses indivíduos.

No entanto, sabemos que existe a decodificação diferenciada por parte dos sujeitos, de modo que se atribuem valores e significados distintivos a cada produto dos processos classificatórios que incidem sobre o forró: forró tradicional, pé de serra, risca-a-faca, eletrônico, de plástico, universitário, enfim. Sobre a polarização mais recorrente, forró tradicional x forró eletrônico, no primeiro caso afirma-se a legitimidade da musicalidade, em detrimento do segundo onde se observa, sobretudo, a questão do mercado agindo sobre ele. Ora, não se trata apenas de opor discursos, mas também perceber as próprias contradições existentes no campo. Pensamos a partir da fala da secretária de cultura Ana Bárbara.

Eu gosto do ritmo, de dançar. Penso que a festa é o lugar pra reunir amigos, se divertir. Acho que esse tipo de música cumpre esse papel, mas não gosto das letras porque ofende a família e as mulheres em especial. Eu gosto da batida, pois faz

¹ Mediante a iniciativa dos alunos em elaborar um projeto de estudo para feira de ciências da escola, ressaltando a importância do forró eletrônico para o público frequentador daquele espaço, os alunos não foram bem acolhidos por alguns professores, em virtude de que não é papel da escola incentivar o consumo da cultura de massa em tal ambiente.

² Informante 01- aluna da Escola de Ensino Médio Dona Antônia Lindalva de Moraes, 17 anos, cursando o segundo ano do ensino médio.

³ Informante 02- aluno da Escola de Ensino Médio Dona Antônia Lindalva de Moraes, 22 anos, cursando o segundo ano do ensino médio.

com que agente fique animada, tenha vontade de dançar, mas em particular não gosto das letras elas denigrem as mulheres (Ana Bárbara, entrevista concedida em Abril de 2015).

O depoimento em questão nos mostra dois lados de uma mesma moeda, ilustrando um sentimento de apreciação, gosto estético, distinção cultural, consumo entre outras características. Então, o que nos resta apontar é que não há como produzir uma única leitura perante a musicalidade do forró eletrônico, pois a mesma abrange experiências e narrativas contraditórias e ambivalentes.

A partir disto, notamos que as músicas são capazes de produzir sentidos em níveis diferentes da experiência humana. Logo, as variações de percepção com que os agentes tratam a musicalidade do forró eletrônico são dessemelhantes entre si, ou seja, os consumidores dessa musicalidade tratarão de formas distintas suas apreensões.

Com o intuito de agregar públicos diferenciados através das músicas e shows, algumas críticas surgiram a respeito da qualidade do produto que estava sendo propagado pelo forró eletrônico através da mídia e do mercado. Marques (2014) afirma que essas críticas ganham conotações de denúncia por parte de algumas pessoas, ao momento em que apontam um empobrecimento do ritmo criado por Luiz Gonzaga em 1940 e 1950, com o surgimento das bandas de forró eletrônico. Para o autor:

Quando analisados sob o ponto de vista musical, as críticas ao forró eletrônico, em geral, assumem um tom de denúncia ao empobrecimento do ritmo tal como criado e difundido em meados do século XX. Muitas vezes ainda, a incontinência, vivacidade e exaltação dos deslocamentos explícitos nas letras e performances dão lugar a atitudes reativas, que tendem a homogeneizar práticas, gestos e conteúdos presentes nas festas e observá-los sob um ponto de vista moral, descartando o valor analítico e variedade das práticas contemporâneas do forró e as tensões presentes em sua textualização (MARQUES: 2014, p. 351.).

Ainda de acordo com o autor, existe uma tentativa de homogeneização das vivências que são postas nas festas do ritmo em apreço. Com isso, existe a negação das variedades presentes no forró eletrônico, desconsiderando as tensões que se fazem presentes em tal musicalidade.

Apesar dos esforços para um discurso de legitimação, que enxerga no forró eletrônico uma maneira plausível de compreender tal musicalidade a partir de um valor analítico, tem-se como bem salientou o autor, uma tentativa de inadequação julgada através de valores morais. Não é à toa, que julgamos nesta dissertação a importância de compreender esse fenômeno e pensar o lugar que essas críticas ocupam dentro dessa discussão.

Pensando ainda com Marques (2014), existem dúvidas se o forró eletrônico constitui-se em um tema de estudo legítimo e merecedor de análise estética, sendo que para o mesmo, o forró eletrônico pode sim ser considerado legítimo e com teor de cientificidade. Seja como produção artística, como espaço mobilizador de sociabilidades, como região de disputa por significados, o forró eletrônico é um tema de interesse social, demandando assim um investimento científico que dê conta dos significados e sentidos que são acionados pelas pessoas nas formas como se apropriam e lidam com ele. O fato é que na atualidade o forró eletrônico é aceito e incorporado em dinâmicas de lazer e apreciação por todas as classes sociais, sendo suas vivências manifestadas na maneira com que o grande público comparece aos shows, lotam os estacionamento, praças e parques em festa.

Dito isso, acompanhemos a seguinte cena de campo.

Era noite do dia 13 de março de 2015. Tudo começou quando meu cunhado pegou o meu caderno de campo, dando risadas do conteúdo que lá estava escrito. A frase mais marcante da noite foi proferida pelo mesmo, afirmando que: *“Se Luiz Gonzaga fosse cantar hoje, as músicas dele não iriam nem até a esquina. Ele iria ser mais um a cantar esse forró que tu fala, pois é o que o povo gosta. Eu não gosto das letras, mas a batida é o que faz agente querer dançar e escutar”*.

O relato ora examinado nos faz delinear um pouco o objeto estudado nesta dissertação. Acorados nas três críticas mais pertinentes que fazem referência à originalidade, à mercantilização e à objetificação das mulheres. Este trabalho busca pensar como essas críticas são criadas por um determinado grupo de autoridade que elaboram um discurso de legitimação e validação perante os demais setores da sociedade.

É fato que o forró eletrônico, é uma musicalidade popular, marcada pelo mercado pop internacional e que elabora um dialogo intensivo com os centros urbanos e as populações jovens. Também é bem verdade que existe uma

distância social que divide os indivíduos que consomem ou não tal musicalidade.

O mercado atual do forró encontra-se marcado por uma intensa dicotomia presente desde o ano de 1990, quando surgiu esta musicalidade distinta do forró dito tradicional cantado por Gonzaga, a polarização “forró pé de serra⁴” *versus* “forró eletrônico”. A música popular que chamamos de forró surgiu na década de 1940, quando se consolidou como baião, e, a partir de 1990, com o surgimento das bandas de forró eletrônico no nordeste brasileiro, acompanhamos também um processo de divisão e categorização entre os estilos de forró.

A disseminação dessas bandas provocou inúmeras reações entre agentes direta ou indiretamente ligados ao forró, propondo uma ideia pela qual o forró eletrônico consiste em uma musicalidade sem qualidade.

No entanto, se houve transformações ocorridas no forró ao longo da história, essas transformações devem ser compreendidas tendo em vistas esses processos de transformação e o modo como se colocam em disputa valores, significados e discursos que tencionam simultaneamente legitimar e deslegitimar estéticas dentro dessa expressão. Como Marcio Mattos (2008) afirma, o forró surge com uma proposta de vida eterna, ou seja, de passar momentos históricos diferenciados, propondo transformações e inovações sobre um mesmo ritmo.

Percebe-se assim, a importância de pensar esses processos pelo qual a cultura encontra-se em fluxo presentes na musicalidade do forró eletrônico. Assim sendo,

Não se trata, porém, de manter a música numa redoma de vidro, mas de preservá-la como cultura que é. Isso implica também “aceitar” (entender) suas inovações e sua evolução [...] (MATTOS: 2008, p.86).

O texto aqui apresentado encontra-se organizado em três capítulos que buscam contemplar essas questões que caracterizam a arena de discussões em torno do forró eletrônico no cenário brasileiro da atualidade. No primeiro capítulo intitulado **“O eletrônico e o tradicional: a questão da origem”** busca-

⁴ Empregaremos aqui os termos forró pé de serra e forró tradicional para caracterizar o ritmo surgido nas décadas de 1940, que teve seu expoente central a figura de Luiz Gonzaga.

se compreender como se forjou nos discursos uma suposta originalidade no forró tradicional em oposição ao forró eletrônico, visto quase sempre como ambiente que visa o consumo das massas e a sua mercantilização. Neste capítulo iremos nos deter a uma das três críticas aqui examinadas, procurando entender esse discurso sobre “originalidade” como construções permeadas por poderes.

No segundo capítulo, “**Gênero e licença sexual no forró**” investigarão como foi construído ao longo da história um discurso que enquadra a figura da mulher em patamares como; objetificação, erotismo e mercado.

Por fim, pensando a ultima crítica proposta “**Na mira do mercado: um forró como alvo**”, objetiva-se pensar as relações que são estabelecidas entre o mercado, consumo, circuito da mídia e forró eletrônico. Pensando assim, como se dá a apropriação do mercado junto a esta musicalidade.

Após essas explicações mostraremos os resultados finais da pesquisa.

CAPÍTULO I

O ELETRÔNICO E O TRADICIONAL: A QUESTÃO DA ORIGEM

Conceitos como cultura, tradição, autenticidade e identidade são aparatos especiais para se pensar a realidade social. Palavras fortes, que servem para expor a complexidade das tramas sociais, que nos mostram a singularidade e ambiguidade de se lidar com as relações entre indivíduos de uma cultura.

Pensando nesses processos, procuramos perceber como se forjou no cenário da música nordestina uma ideia de tradição. Para isso, iremos nos remeter aos conceitos de originalidade, tradição e autenticidade a luz de Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1984), Albuquerque Júnior (1999), Nestor Garcia Canclini (1997).

Como já foi abordado, o forró ganhou visibilidade a partir da década de 40, com Luiz Gonzaga, quando se forjou uma imagem pela qual Luiz Gonzaga foi elevado à condição de ícone representativo e sua música como traços característicos da cultura nordestina, difundindo-se amplamente por todo o território brasileiro.

Luiz Gonzaga era pernambucano e filho de um artesão que ganhava a vida tocando e consertando sanfonas no município de Exu, em Pernambuco. Partindo de sua terra natal aos 27 anos, percorreu caminhos diversos até chegar a ser reconhecido nacionalmente como cantor e compositor. Em 1943, o artista assumiu para si e para o mundo uma identidade regionalista e exportava para outros estados uma imagem sobre seu lugar de origem (DREYFUS, 1996).

Com o intuito de intensificar uma imagem supostamente típica do Nordeste, Gonzaga aliava-se a outros artistas para compor músicas que retratasse a vida dos retirantes, imagens de sua velha infância e temas telúricos, que mostravam o povo nordestino. Suas músicas tinham endereço certo: nordestino e outros migrantes que se encontravam longe de sua terra natal, nas grandes capitais de todo o Brasil.

Para Albuquerque Júnior (1999), Gonzaga tinha uma nítida visão sobre sua carreira comercial, tanto é que o cantor se utilizou de um personagem para comercializar suas músicas e fazer sucesso no mercado. Isso é evidenciado a

partir do momento que Gonzaga se apropria de uma imagem para consolidar seu personagem, assumindo “[...] identidade de um artista regional, ser um representante do ‘Nordeste’, criando para isso uma indumentária que reunia a roupa do vaqueiro nordestino com o chapéu usado pelos cangaceiros” (Idem. 1999. pag.154). Sobre essa noção de mercantilização da música de Gonzaga, Durval Muniz de Albuquerque Júnior (1999) acrescenta:

É importante ressaltar que Gonzaga foi o primeiro artista popular brasileiro a assinar contrato de patrocínio com empresas multinacionais – no caso a *Shell*, que à época lhe possibilita uma turnê de caminhão pelas cidades do interior do país que tinham mais de quatrocentos mil habitantes (Idem, p.155).

Percebe-se que a musicalidade de Gonzaga não estava isenta de mercantilização, sendo fruto de toda uma estratégia de mercado para atingir públicos específicos.

O baião será a “música do Nordeste”, por ser a primeira que fala e canta em nome desta região. Usando o rádio como meio e os migrantes nordestinos como público, a identificação do baião com o Nordeste é toda uma estratégia de conquista de mercado e, ao mesmo tempo, é fruto desta sensibilidade regional que havia emergido nas décadas anteriores (Idem, p.155).

Então, além da distinção moderno/tradicional tem-se também outro ponto de convergência que seria a esfera do mercado agindo a todo o momento no forró eletrônico. Segundo Costa (2012), Gonzaga não tinha pretensões de “acúmulos de riqueza pessoal”, opondo-se ao surgimento do forró eletrônico e da crescente mercantilização do mundo forrozeiro.

[...] apesar da pouca ambição gonzagueana, o voraz e crescente mercado forrozeiro não partilhava de sua falta de pretensão e ambicionava ampla expansão. O momento “eletrônico” no forró, comercialmente falando, estava por brotar (COSTA: 2012. p.131).

Dessa forma, se Gonzaga abdicava da expansão do mercado o forró eletrônico se alia a tal condicionante para consolidar-se enquanto uma musicalidade que cairia no gosto do povo.

Buscando legitimar seu discurso através de sua vestimenta, Gonzaga reunia compositores que junto com ele narrasse temas que retratasse o

Nordeste e seu povo. Sua música popularizou-se e desencadeou em um processo de grande abertura mercantil para outros artistas que se vinculavam ao forró e à própria figura de Gonzaga.

Luiz Gonzaga com suas músicas propiciou a utilização do forró pela mídia e fez com que o gênero alcançasse a indústria fonográfica e, conseqüentemente, fosse popularizado pelas rádios. Suas composições e sua estratégia de difundir o forró nos meios de comunicação de massa fizeram dele muito mais que um líder *folk*, como citado por Beltrão (2004), mas o transformou no “ícone do forró” e no “rei do baião” (BATISTA; PAIVA; FREITAS,: 2010, p.13).

Percebemos que foi a partir desse momento que começou a se traçar uma história que tinha como discurso central a originalidade. No entanto, essa noção só faz sentindo quando a opomos a algo que não seria. O forró eletrônico é então considerado como “artificial”⁵, “de plástico” para muitas autoridades, intelectuais como professores, músicos, jornalistas, críticos de músicas, secretários de cultura, e outros.

Dessa forma, percebemos como os indivíduos se utilizam de suas próprias diferenças para (re)fabricar sua individualidade diante de outros com os quais estão em interação permanente.

Com isso, o forró tradicional⁶ recebe atributos como o de “originalidade”, pois seria mais próximo da tradição⁷ nordestina. Essa visão tradicionalista é vista a partir do momento que Gonzaga busca em cenas típicas – o trabalhador rural, o vaqueiro, a vida difícil, o amor ingênuo - do seu cotidiano e as expressa em suas músicas.

Para Frederick Barth (2000), a cultura é composta de constantes adaptações, onde não se deve partir de uma visão homogeneizada. Continuando, o autor salienta que o que faz com que a cultura seja

⁵O termo artificial é empregado aqui como uma característica que denota negatividade, feito de modo industrial-mecânico, e assim longe da concepção de arte como produto único e particular, orgânico. A noção de industrial busca o consumo e a fabricação de bens sem levar em consideração a qualidade do produto. Sendo algo que prejudica, interfere de forma negativa.

⁶ Tratamos o forró tradicional como sinônimo ao forró pé de serra, divulgado amplamente a partir da figura de Luiz Gonzaga na década de 1940. Suas características mais marcantes são músicas que retrata o Nordeste, seu povo, a seca. Tendo o triângulo, sanfona e zabumba seus instrumentos mais significativos.

⁷ A respeito dessa tradição é entendida como músicas que retratam o Nordeste, sua tradição de sofrimento, resistência, apego por sua terra e sua gente. Então, suas músicas alam sobre as vivências das pessoas que habitam essa localidade.

considerada como autêntica é a demanda do próprio grupo em reivindicar esse *status* frente aos demais setores da sociedade. Com isso, notamos a persistência de um discurso que legitima tais processos. Esse discurso é legitimado por alguns setores da intelectualidade, que detém o poder de formular um discurso que enquadre a musicalidade do forró tradicional como verdadeira e legítima.

Ao pensarmos nessa ideia, notamos que esse termo - tradição - é um conceito inventado, como nos sugerem Hobsbawm e Ranger (1997). Para esse autor, as tradições são inventadas, construídas e institucionalizadas por um determinado grupo, podendo se perdurar ou não de acordo com as necessidades dos grupos aos quais são empregadas.

O interessante nessa questão consiste em observar que tanto a tradição do “forró tradicional” quanto o “forró eletrônico” se mantêm. No entanto, de acordo com os autores, a tradição enquanto processo ideológico consiste em uma ferramenta inventada e mantida por um determinado grupo. Dessa forma, por que apenas uma vertente é considerada enquanto tradição? Quais as características definidoras de tal categoria?

Assim, recorremos a este conceito de “tradição inventada” (HOBBSAWM; RANGER, 1997), como práticas que são reguladas por códigos de uso compartilhados e aceitos por um determinado grupo. Diante disso, a tradição nada mais é que uma ferramenta vivenciada pelos atores sociais e legitimada enquanto tal.

A tradição passa a ser pensada aqui como

“[...] um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado [...]. Consideramos que a invenção das tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado”. (HOBBSAWN; RANGER, 1997, p.17).

Nesta perspectiva, existe a necessidade de estabelecer relações com o passado, onde se procura privilegiar a continuidade com ele. Desse modo, notamos como em relação ao forró tradicional a noção de tradição foi sendo

fortemente usada por artistas e autoridades dessa vertente musical para compor um discurso de apropriação que toma para si as ideias de legítimo e autêntico, vindo da tradição e, portanto, verdadeiro.

Gonzaga compre então esse papel de realimentar a memória dos migrantes nordestinos (ALBUQUERQUE JÚNIOR: 1999, p.159), alimentando práticas culturais de cunho regionalista que se difundirá por todo o Brasil. Suas músicas recorrem, quase sempre, ao passado vivenciado por ele e seu povo. Os enunciados de suas músicas formaram um discurso constitutivo da região, contribuindo para a criação de um imaginário do Nordeste, expondo seu lado positivo e negativo.

Notamos em tais músicas a ênfase com que o passado é chamado à tona nesta discussão. Quando remontado na história do forró, percebe-se o discurso que visa aspectos como - “Lá com o forró de Gonzaga”, “as músicas mostravam o Nordeste e sua gente”, “o forró de Gonzaga é o forró verdadeiro” - . Percebe-se o tom de saudosismos empregados em tais expressões. Nessas afirmações, existe a repetição de critérios e lembranças de tempos anteriores para reafirmar a importância de tais fatos para uma memória cultural e coletiva. Esse processo é marcado pela ênfase aos aspectos do passado que são utilizados para compor um discurso legítimo em prol do forró tradicional, uma vez que este se vale de tal argumento para se consolidar enquanto uma musicalidade originária.

Vejamos o que alguns autores pensam sobre a musicalidade de Gonzaga.

Para o autor Gildson Oliveira (1991), Luiz Gonzaga traça um espelho das experiências e os sentimentos dos nordestinos. “A característica inconfundível da obra de Luiz Gonzaga é o espelho que ele traça do sentimento nordestino. Fazia isso mostrando todas as manifestações da Região e do povo” (Idem:, p.71). Contribuindo com essa argumentação do forró enquanto elemento constituidor de uma identidade, Albuquerque Júnior afirma, “A música de Gonzaga vai ser pensada como representante desta identidade regional que já havia se firmado anteriormente por meio da produção freyreana e do romance regional”. (ALBUQUERQUE JÚNIOR: 1999, p. 155).

Costa (2012), por sua vez, abordou o caráter saudosista da obra de Gonzaga, considerando sua obra como marcada pela simplicidade e pelos problemas cotidianos dos nordestinos. Para o autor,

Luiz Gonzaga criara uma reelaboração da música primitiva regional. Criara não apenas um ritmo, mas uma forma de falar e de cantar os problemas do homem do campo. Fez carreira como um fenômeno da música popular brasileira, contudo, sem tornar-se um símbolo de artista milionário. Sua simplicidade marcou-lhe a carreira (Idem, p.131).

Percebemos assim, como se elabora uma leitura sobre a realidade social pensada a partir dos intelectuais, visando um discurso que legitima Gonzaga e sua musicalidade enquanto tradicional, vindo da mais pura e autêntica cultura.

Paralelo a essas afirmações, aparecem o contraste e as constantes comparações que surgem com o engenho do forró eletrônico. O embate é posto em evidência quando se pensa a tradição e as ações feitas na contemporaneidade pela vertente eletrônica.

Afastando-se do conteúdo ideológico de Luiz Gonzaga, dos sons exalados pela sanfona, triângulo e zabumba, o forró ganhava novas cores. Ao longo de sua trajetória, o forró eletrônico, distanciou-se das imagens rurais que caracteriza(va)m o forró tradicional. Neste sentido, o forró eletrônico propõe um discurso sobre a região Nordeste, embasado numa concepção de modernidade. De acordo com Trotta:

Ocorre que o chamado forró eletrônico tem buscado há quase duas décadas desconstruir esta narrativa num processo conflituoso e explosivo de reprocessamento musical. As disputas entre o forró eletrônico e os artistas do (agora) “pé de serra” são perpassadas por um profundo debate sobre os elementos norteadores dessa nova identidade nordestina, fundada no jovem cosmopolita de cidades cada vez mais influenciadas por modelos e códigos culturais nacionais e transnacionais. (2010. p.11).

Dessa maneira, o ritmo influencia as performances dos jovens modernos que nele buscam o seu divertimento (TROTТА, 2010). Identificado com a região Nordeste, a nova musicalidade negocia em suas músicas o agenciamento (MARQUES, 2010) da figura do homem, caracterizado pela valentia e virilidade, que outrora nos remetia a pensar os padrões estabelecidos dos

modelos de homens e mulheres no forró contemporâneo. O ritmo também traz novas conotações para o enquadramento das mulheres.

Com o surgimento deste novo segmento da música, chamado de forró eletrônico, através da banda Mastruz com Leite, Gurgel inova não apenas a forma como a banda é estruturada, ou seja, em relação aos novos instrumentos inseridos; o empresário também consolida novas formas de expressão do Nordeste e as relações daí decorrentes. As temáticas que narram o amor, o sexo e a traição são expostas nas letras constantemente e apropriadas a inúmeras outras que surgiram graças à iniciativa de Gurgel.

Se antes o Nordeste era palco de narrativas sobre os flagelos causados pela seca e a alta estiagem, pela fome e as precárias condições de trabalho do povo nordestino, agora, com a chegada do forró eletrônico, isto é apreciado sob um novo ângulo. O ritmo agora narra outras imagéticas de outros Nordeste. Segundo Trotta:

[...] interior nordestino imaginado através das obras de Luiz Gonzaga (o sertão, a seca, a pobreza, a ingenuidade) refere-se a algo distante no tempo e no espaço, retrato musical de uma época e de um conjunto de idéias e pensamentos que simplesmente não existe mais. Esse jovem urbano do interior desenvolve novos modelos de identificação musical, aproximando tradições musicais locais de suas práticas e imaginários cotidianos como o *shopping center* ou o último lançamento cinematográfico norte-americano. De certa forma,[...] este jovem urbano moderno (ou pós-moderno?) estabelece novos elos de identificação através da música e do consumo. E vai encontrar nas bandas de forró um conjunto de símbolos identitários e imagéticos que reforçam determinados valores compartilhados de sua herança afetiva coletiva regional, mesclando-os a referenciais simbólicos modernos e universais. (2009, p.112).

A presente modalidade musical incorporou novas simbologias, que são reconstruídas através das letras das músicas e novas trocas simbólicas que negociam o agenciamento de novas figuras.

Percebemos assim, o contraste entre o que é posto pelo forró tradicional – remontando sempre ao caráter originário e a tradição – em paralelo ao forró eletrônico. O aspecto severo da vida no sertão nordestino, a vida junto aos animais não constituem mais o único referente para as composições, de modo que através do forró eletrônico se apresenta também uma configuração do

nordeste que narra à aventura, a conquista e o erotismo em ambientes urbanizados e jovens.

Em entrevista realizada com o pesquisador Felipe Trotta, o autor afirma que a originalidade constitui-se em um valor para analisar músicas. No entanto, este valor não pode servir para compor um quadro de referência para analisar de forma equivalente tais experiências musicais, pois existem sutilezas que produzem diferenciações de um estilo musical para outro. Segundo o pesquisador, existe uma narrativa codificada que é importante para afirmar o forró pé de serra, tradicional. Para o autor existe uma característica que marca a existência de qualquer ritmo, sendo que na vertente tradicional a originalidade é uma das suas características fundantes, enquanto na vertente eletrônica o caráter moderno e urbanizador é o centro de suas características. De acordo com suas palavras;

O forró pé de serra com o som da sanfona, o triangulinho, e o sertão, e antigamente que era bom e não sei mais o que. Esse tipo de narrativa codificada é importante para afirmar o forró pé de serra, mas isso não quer dizer que tá faltando originalidade. (Felipe Trotta, entrevista concedida em maio de 2016).

Como vimos, o autor afirma a existência de uma característica, no caso, a originalidade, que é definidora do ritmo. Para ele, é necessário saber quais as sutilezas que atravessam cada ritmo, sendo preciso ser conhecedor e entendê-lo primeiramente para depois criticá-lo.

Notamos assim, que o tradicionalismo e a originalidade constituem-se ferramentas convincentes para legitimar, identificar, e, sobretudo, distinguir o forró tradicional do eletrônico. Ainda de acordo com Trotta, essa distinção,

[...] consiste em um marco conceitual para se pensar a própria identidade nordestina e a própria maneira como essas ideias de tradição e modernidade se articulam em torno da música (Felipe Trotta, entrevista concedida em maio de 2016).

Pensando nessa questão, concebemos que a ideia de originalidade serve como promotora de um discurso que leva em consideração imagens do passado. Isso se expressa na maneira como sempre são alicerçadas as imagens da tradição advinda com o forró tradicional. No entanto, é válido de nota que, quando a tradição perde grande parte da sua eficácia inventam-se novas tradições que contemplem as novas demandas. Vemos assim que, o

forró eletrônico surge como essa nova premissa, haja vista que uma das diferenciações mais marcantes entre o forró tradicional e o eletrônico é a distinção entre moderno/tradicional.

Ainda no que diz respeito ao seu caráter originário, Trotta (2014) aborda o argumento da tradição e originalidade como esfera de valor. Nesse aspecto, o forró eletrônico é considerado como um meio massivo e consequentemente de má qualidade. No entanto, antes de perceber e questionar como as músicas são formadas e como as mesmas servem como formas de refração (ou pelo menos como ponto de observação e análise sobre o) pensamento social faz-se necessário compreender como as mesmas surgem através de vivências específicas, vivências essas que podem sinalizar para os contextos a partir dos quais foram gestadas. Sendo assim, as músicas falam a partir de uma determinada época, negociam posições, refletem posicionamentos e dizem o lugar que os sujeitos que as compõem, interpretam ou são por ela representados ocupam numa dada sociedade.

Refletimos que o uso da tradição como um referente de categorização e produção de distinções é reivindicado para novas condições e contextos sociais. Isso é sobremaneira visível quando, mesmo com a divisão criada e mantida através dos estilos, o forró eletrônico ainda conserva velhos costumes para empregar em novos modelos vigentes. Como exemplo disso, percebemos a ênfase que personalidades do forró eletrônico dão à figura de Gonzaga e seus seguidores para enfatizar algo como uma retórica de história contínua, apesar de se propor inovadora, ou diferente. Ao referir-se a Luiz Gonzaga se produz um efeito retórico pelo qual se encena uma história de origens, um modo de descrever como tudo começou, gerando assim um vínculo com os aspectos da modernidade, sem esquecer, o passado. A incorporação desse passado monumental funciona também como uma negociação com a tradição a fim de afirmar a sua legitimidade.

Com isso, percebemos dois pontos importantes. Primeiramente essa distinção moderno/tradicional que marca dois polos de um mesmo ritmo. Tal distinção, ganha contornos após a morte de Gonzaga e início do forró eletrônico.

Os anos seguintes após a morte de Gonzaga ganham nova conotação. O cenário é outro e a significação do gênero

musical se configura mais urbanizada. Novos temas estão presentes nas composições e novos instrumentos entram em cena (COSTA: 2012, p.131).

A partir de tais noções, o forró eletrônico irá traçando uma nova jornada, narrando novos espaços, novas experiências e novos povos. Simultaneamente se distanciando ou aproximando-se do seu referente primeiro, o “tradicional” e aquilo que dele é ilustrativo. Nas próprias músicas que retratam o Nordeste da virilidade masculina percebe-se a continuidade e o compartilhamento de ideias e valores utilizados pelos artistas da vertente eletrônica. Tal aprendizado é ilustrado na seguinte frase, “Luiz Gonzaga é o rei, Wesley Safadão é o príncipe e Garota Safada é a banda”⁸. A partir disto percebe-se como o forró eletrônico apegase a esta figura usualmente atrelada ao repertório imagético da vertente tradicional para reafirmar a importância que este artista desempenhou para consolidar tais bandas e o próprio gênero do forró, já que Gonzaga é considerado pelos artistas do forró eletrônico como sendo o pai do forró.

No entanto, por mais que o forró eletrônico tente a todo o momento mostrar o quanto as duas vertentes estão conectadas, para certos agentes vinculadas ao espaço de produção e difusão do forró tradicional a vertente eletrônica não pode ser considerada forró, pois “não têm melodia “e suas letras “não dizem nada”. Como afirma Dominginhos:

O forró eletrônico não existe. Estas bandas de forró eletrônico não tem nada a ver com o forró tradicional. Nem o ritmo eles conseguem fazer. Não é forró o que eles fazem. É muito diferente do forró, não tem absolutamente nada que se identifique⁹ (Site R7 entretenimento).

O forró contemporâneo em suas variadas dimensões pode ser percebido assim como um campo conflitual marcado por disputas por significados, representações e, mais ainda, por um exercício de incorporar certas concepções de tradição através de recursos diversos, mas todos com a intensão de validar as estéticas musicais em questão dentro desse registro da “autenticidade”. Ainda com Dominginhos, continuando, ele afirma que; “não dá pra dizer que é forró. Eles deveriam tentar se intitular de outra forma porque

⁸ Extraído do site, <https://twitter.com/BAUdoSAFADAO/status/340474015875489792> [Acesso em: 06/04/2016].

⁹ Extraído do site R7 Entretenimento, <http://entretenimento.r7.com/musica/noticias/para-dominginhos-forro-eletronico-nao-e-forro-20090930.html/> [Acesso em: 17/04/2016].

aquilo não tem nada a ver. Não tem identidade. É uma grande mentira” (Dominguinhos, Portal R7 entretenimento- grifos meus). Notamos como Dominguinhos tenta deslegitimar o forró eletrônico, pautando sua crítica na identidade, autenticidade e originalidade que o forró tradicional tem, diferentemente do eletrônico, que é postulado como artificial e sem identidade.

Para Chianca (2013) essa distinção é baseada em:

[...] Reconhecendo que “o pé de serra e o Oxente-music ‘dividem o gosto do público’, a imprensa sublinha a perda da originalidade e da ‘tradicionalidade’ desse novo movimento do forró cujo o público ‘não gosta’ do ‘pé de serra’” (CHIANCA: 2013, p.224).

De acordo com isso, fala-se em uma divisão entre pessoas que gostam do forró eletrônico ou os que não gostam. Percebe-se ainda a existência de uma defesa que enxerga no forró tradicional a versão mais autêntica da música popular nordestina, sendo afirmada a partir do caráter “originário” e “típico” da região.

No entanto, enxergamos que o uso da tradição, enquanto mecanismo de legitimação parte do princípio que estão a todo o momento sendo expostas semelhanças e diferenças que atualizam o contexto da música nordestina. Como bem nos lembra Trotta, “[...] o forró se atualiza e protagoniza um reprocessamento dos referenciais de nordestinidade, sempre em crise” (2014. Pág. 22).

Com isso, percebemos que o forró está a todo o momento se reatualizando, seja na incorporação dos elementos ditos tradicionais, como narrativas de amores românticos, a vida sofrida e a vida do sertanejo, ou, relacionando tais imagens com o caráter alegre das festividades eletrônicas, das paqueras, do imaginário erótico de mulheres e do amor sem compromisso. As novas tradições fazem uso dos velhos elementos para compor sua imagem, seja quando as mesmas legitimam ou não os discursos empregados. Apontamos assim, que o vácuo existente entre a tradição do forró de Gonzaga é suplantado com a criação do forró eletrônico. Esta, logo passa a ser entendida também como tradição, também como verdadeiro e autêntico, por parte de autores como Marques (2008), Trotta (2010) e Chianca (ano).

Em virtude da discussão apresentada, notamos a utilização de antigos elementos para criar novas tradições que ganham grau de legitimidade por mostrar novos desafios pertinentes a contextos socioculturais diversificados. Para Trotta, o forró eletrônico torna-se importante, pois:

[...] as músicas dizem alguma coisa esteticamente, socialmente, eticamente [...] e é importante que essas músicas sejam estudadas sem preconceitos e sem dogmas *a priori*, mas entender o que as pessoas estão fazendo com essas músicas (TROTТА, Felipe. Entrevista concedida em maio de 2016).

O medo de perder e a necessidade de conservar

A persistência da ideia de conservação da cultura esteve presente desde os primórdios da antropologia, onde se buscava registrar as culturas para que as mesmas não se “acabassem”. Essa visão, que por muito tempo perdurou na antropologia ignorava a necessidade de tratar a cultura partindo do seu dinamismo, esquecendo-se da sua capacidade de transformação e incorporação de novos elementos, passando por influências que desembocavam em processos de alteração, e não de “perda” como era proposto.

A ideia de conservação surge então como a solução de promoção para as populações tradicionais, culturas populares e culturas “prestes a desaparecer” como a oportunidade de manutenção das mesmas. Nesta perspectiva, a ideia de que o isolamento seria essencial faz com que haja uma visão estática sobre a cultura.

Nesse sentido, procuramos apontar a existência de uma intensa mistura não só entre culturas, mas entre ritmos. Vejamos o exemplo de uma festa no interior do Ceará, que mescla tradição e modernidade com o advento do forró eletrônico.

Algumas aproximações: para além do sagrado e da tradição

Ritual religioso – uma celebração do catolicismo popular brasileiro – a festa de Santo Antônio em Barbalha no Cariri cearense constitui-se em um espetáculo que tem seus traços populares realçados. Esse festejo está

relacionado com os louvores ao santo padroeiro, relação essa devocionalmente reiterada no rito da festa.

A festa envolve os moradores da cidade, das cidades vizinhas, zonas rurais e demais localidades do Nordeste e do restante do Brasil. Durante o período em que ocorre a festa em louvor ao santo padroeiro, Santo Antônio, a rotina da cidade se modifica, ganhando novos contornos e fazendo com que a população da localidade espere ansiosamente pela festa. A polaridade que se gera entre o sagrado e o profano, vida cotidiana e vida extraordinária, erudito e popular são aspectos que se modificam por essa época em Barbalha.

A “festa do pau”, como é conhecida popularmente, começa no final de maio e se encerra em meados do mês de junho, abrindo o círculo de festas no Cariri. Nesta festa, o religioso representa seu aspecto mais tradicional; e as festas de forró eletrônico, o seu caráter de modernidade. Há no referido evento, elementos tradicionais, como o corte e transporte do pau da bandeira. No começo da noite se realizam os cultos religiosos em louvor ao santo padroeiro; a seguir, há *shows* com as bandas de forró que poderíamos interpretar como sendo a “parte profana” da festa junto a outros elementos como o corte e transporte do pau da bandeira, a distribuição da cachaça do vigário e outros.

O corte do pau da bandeira, que marca o início da festa, representa o sentimento de fé ao santo padroeiro da cidade. O processo de corte se inicia bem antes do seu carregamento. Todo ano, planta-se uma árvore como reposição da outra que foi cortada no ano corrente. Após o corte, o pau fica em descanso para que perca líquido e assim fique mais leve para que os carregadores possam levá-lo até o local da festa. O percurso pelo qual o pau é transportado inicia-se em um sítio nas proximidades da cidade e segue em cortejo até a igreja matriz, onde servirá de mastro para colocar a bandeira do santo. Durante todo o trajeto os aspectos religiosos e profanos se entrecruzam de forma continuada.

Ouvi relatos de pessoas que afirmavam que a festa estava perdendo seu caráter original, pois o forró eletrônico conduzia a festa para o seu lado mais profano ou hedonista.

Eu acompanho a festa já faz uns 40 anos. Todo ano faço minhas preces a santo Antônio...santo forte, mas acontece que a festa ela tá perdendo seu sentido real, que seria de louvar ao santo. Quando é no dia do hasteamentos da bandeira não tem

filho de Deus que consiga andar por essas ruas. É umas músicas esculhambadas, as mulheres tudo bêbedas se esfregando nos homens. Os jovens não querem ir mais a missa só pra essas festas de forró. Eu vejo meus netos, se aprifilam (arrumar) tudo e vão pra festa. A festa de santo Antônio tá sendo assim, não existe quase mais nada para pessoas com minha idade, mas pros jovens tem muita coisa. A festa mudou junto com esse tal de forró (Dona Mariana. Entrevista concedida em março de 2016)¹⁰.

No diálogo exposto acima, notamos a ênfase com que a informante dá as festas de forró eletrônico, sendo que para ela o forró eletrônico mudou conforme a mesma festa, como diz “é umas músicas esculhambadas, as mulheres tudo bêbedas se esfregando nos homens. Os jovens não querem ir mais a missa só pra essas festas de forró”, remetendo assim não apenas à inserção do ritmo eletrônico no ambiente festivo, mas também às mudanças nas sociabilidades que outrora a festa encenava segundo sua perspectiva.

A festa do pau da bandeira de Santo Antônio é evocadora de várias lembranças e memórias, sobretudo, de pessoas mais velhas que demonstram o sentimento de saudade do tempo em que a festa tinha seus laços fortemente ligados à religiosidade. A nostalgia que se encontra em alguns discursos remete sempre ao caráter de perda que a festa vem sofrendo. No entanto, a articulação dessa memória não acontece apenas sobre essa “retórica da perda”. Ao contrário, afirma-se a festa enquanto dinâmica de lembranças, que é constituída sempre de um lembrar-se e um esquecer-se de algo (ABREU, 2007). Sendo assim, existe a confluência e divergência dos discursos entre os atores sociais envolvidos neste palco de disputas.

Vê-se assim, a vinculação a um lado profano, que surge com as festas de forró eletrônico. Para Dona Mariana, as festas de forró eletrônico acabaram por deturpar a face religiosa e familiar do festejo. Familiar aqui refere-se tanto à dimensão relacional, pela qual dona Mariana não se sente mais como incorporada ao festejo, já que a festa é só para os jovens, mas também no seu aspecto de reconhecimento da forma, tendo em vista que, segundo coloca, a inserção do forró como ritmo animador teria produzido transformações pelas quais ele não via mais familiaridade na celebração que vivenciava e na que

¹⁰ Dona Mariana é moradora da cidade de Barbalha, Ceará e tem 59 anos.

observava contemporaneamente. Faz-se menção assim a suposição de uma autenticidade ameaçada pelo novo ritmo, conforme sugere Canclini (1997).

Vejamos outro depoimento.

Criou-se um imaginário sobre a festa de santo Antônio baseado nas ideias de tradição e cultura popular. Você pode perceber como essa tão falada cultura popular é expressa aqui na festa. Eu ingressei na universidade em 2010, e depois quando cursei algumas disciplinas a professora nos sugeriu que fôssemos ver a festa com outros olhos...olhos de pesquisador. Sempre se falou que a festa é cultura, de fato, a festa é muito rica em cultura, mas as pessoas não vêm aqui para observar a cultura como eu fiz há alguns anos atrás. As pessoas veem para curtir a festa. Curtir festa no sentido de comparecer aos shows das festas de forró eletrônico, dançar, beber e isso também é cultura e tem que ser levado em consideração, pois muitos esquecem e afirmam que cultura são apenas esses grupos que se apresentam durante a festa. Eu considero que o pau da bandeira, as apresentações artísticas são traços culturais da festa, mas o que faz com que a mesma ganhe visibilidade são as festas de forró eletrônico. Você percebe isso quando na programação vêm bandas de renome. A festa fica muito visível (Ana Ruth Melo¹¹, entrevista concedida em agosto de 2015).

Deixando claro em sua fala, a interlocutora afirma que as manifestações de caráter mais popular são secundárias, logo as atrações das festas de forró eletrônico são, em sua opinião, a motivação principal para que tantas pessoas compareçam àquele espaço. As distintas opiniões nos remetem a pensar os vários significados existentes em torno de um evento (GEERTZ, 2008).

Ainda conforme Ana Ruth, o pau da bandeira é algo secundário, sendo ao forró eletrônico o foco principal da festa. Emanuel, outro interlocutor da pesquisa, não faz nenhuma referência ao pau de Santo Antônio, ele afirma que “A festa é uma pegação. É bom para conhecer pessoas, reencontrar amigos e o forró tem tudo a ver com o clima da festa”.

Como vimos, existe uma mescla de discursos e expectativas elaborados sobre a festa em questão. No entanto, qual o propósito em tratar de tal temática? Como sugerido, esse capítulo se propõe a pensar as questões orbitando em torno da ideia de originalidade, uma crítica recorrente quando se trata de analisar o forró eletrônico. A partir do exemplo da festa citada, notamos que o forró eletrônico é enxergado na grande maioria dos casos como algo que

¹¹ Mestranda em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba-UFPB, graduada em Ciência Sociais-URCA.

rompe com a originalidade, seja no tocante do ritmo que se tornou característico do forró, seja na própria análise de tal festa. De todo modo, é válido de ressalva que essa ideia de autenticidade da festa ou autenticidade de um ritmo é fruto de uma criação moderna e transitória, como nos demonstra Canclini. É assim que segundo Costa,

Agora o forró é híbrido e traduzido, conforme acepção de Canclini (2001), pois ao mostrar, de forma fundida, o passado e o presente, não distinguimos o que pertence ao tradicionalismo, ao moderno ou ao pós-moderno dentro desse estilo musical e dançante, tão carregado de simbologias em suas representações de mulher, de homem, de poder, de consumo (COSTA: 2014, p.89).

Para compor nosso quadro de referência sobre o forró eletrônico é importante tratar este fenômeno como processo transitório, importando mais os processos sociais do que os ditos ‘objetos puros’.

Ressaltamos a partir de tal festejo a polarização ocorrida dentro da festa, onde existe uma hierarquia entre a cultura popular em seu sentido de manifestações artísticas autêntica e a cultura de massa, encarada através do forró eletrônico. Essas polarizações e valorizações produzidas sobre as expressões artísticas retomam a sugestão de Trotta, para quem o contexto de pesquisa sobre música popular no Brasil é caracterizado por repetidos roteiros de “demarcação socioculturais”. Nas palavras do autor:

Fazer pesquisa sobre música popular num país como o Brasil significa interagir com demarcações socioculturais que classificam hierarquicamente pessoas, hábitos culturais e grupos sociais. Significa ter que lidar com estratégias de distinção e segregação que, na música, moldam espaços de convivência, universos de possibilidades afetivas, envolvimento sexuais, étnicos, etários, faixas de renda e escolaridade (TROTТА: 2014, p.19).

Vemos assim que o relevante não é opor os discursos dos sujeitos que afirmam a perda da originalidade em oposição aos sujeitos que ressaltam a importância do caráter da mudança, mas salientar os processos que fizeram com que determinado evento e tal musicalidade se tornassem e fossem reconhecidos enquanto importantes para a cena da cultura local.

Compreendemos assim, que a ideia de tradição acarretada pela festa do santo padroeiro disponibiliza novas atividades capazes de satisfazer públicos diversos, mas sem perder a imagem do tradicionalismo.

O secretário de cultura da cidade de Crato, Ceará, João Paulo Fuisca explora a importância da não participação das bandas de forró eletrônico, “forró de plástico”, nos eventos promovidos pela secretaria de cultura. Para ele, houve um momento em que era vetada a participação das bandas. De acordo com a autoridade os movimentos da cultura popular e movimentos de rua são importantes, pois “[...] cantam afirmativamente as coisas do Crato, Cariri e da natureza”. Nesta concepção o secretário afirma que a ideia era não reforçar as imagens pejorativas da mulher, do Nordeste, negro e etc. advindas com as agenciadas do forró eletrônico.

A gente trabalhou com vários eventos, a ideia era que não se priorizasse as propostas musicais de outros setores artísticos que denegrissem – não sei nem se essa palavra é legal tá falando – mas que não deixasse trabalhar de forma pejorativa com a imagem da mulher, nordestino, pobre, negro, as minorias em geral. Aí a gente tinha muito essa coisa (Paulo Fuisca, entrevista concedida em Julho de 2014).

Fuisca narra a organização de um São João promovido pela secretaria de cultura de Crato, um evento de grande porte. Neste evento, diz o secretário, os artistas privilegiados seriam as bandas de vertente mais tradicional. No entanto, os artistas escolhidos pela secretaria de cultura não foram contratados, sendo escolhidas em sua grande maioria as bandas do “forró de plástico”. Em sua fala ele diz:

Só que a maior festa de São João que fizemos, uma tremenda produção acabou que o pessoal que queríamos trazer foi quase todo vetado e a gente trouxe até esse forró de plástico aí. Não quero nem citar essas bandas, graças a Deus que eu misturo tudinho e nem me lembro delas. Na verdade foi muito chato pra gente, pois a gente se empenhou muito, sabe?! Trabalhamos uns vinte dias fazendo contato com músicos de todo o Nordeste. Esse na verdade foi o único evento que isso aconteceu (Paulo Fuisca, entrevista concedida em Julho de 2016).

Para o secretário de cultura, não se deve priorizar as bandas de forró eletrônico, pois segundo ele essa musicalidade fere as minorias sociais e já tem espaço consolidado no mercado. O forró eletrônico para a autoridade aborda aspectos que não são considerados positivos, tendo sido criado para sustentar formas de dominação. De fato, a musicalidade aqui evidenciada

possui estratégias específicas de poder, que fazem seu mercado se ampliar cada vez mais.

Frente a isso se percebe uma recusa por algumas autoridades de que tais bandas façam parte dos grandes eventos produzidos pelo poder público, o que em termos práticos se traduz na tentativa de trazer para os seus *shows* artistas locais, grupos que são legitimados como formas de narrar a “verdadeira” cultura local. No entanto, como revela esse depoimento, mesmo a contra gosto as bandas de forró eletrônico se fizeram presentes, e o público também.

Outra autoridade que causou polêmica com sua colocação foi o então secretário de cultura do governo do Estado da Paraíba, Chico César, a respeito da participação de bandas de forró eletrônico na maior festividade do calendário junino paraibano, o São João de Campina Grande, e também em João Pessoa. Em pronunciamento ao portal de notícias G1¹², o secretário abordou que o poder público não financiaria shows que não retratassem a verdadeira cultura junina, sendo vedada a participação dos grupos sertanejos e o forró de plástico como mencionado pela autoridade.

Como secretário de Cultura, digo que o estado não vai contratar nem pagar grupos musicais e artistas cujos estilos nada têm a ver com a herança da tradição musical nordestina, cujo ápice se dá no período junino. Não vai mesmo. Não vou pagar cachê de bandas de forró que não se caracterizam como a tradicional cultura nordestina (ARAÚJO, G1, 20/04/2001)¹³.

Depois dessa colocação, Chico César tentou amenizar a polêmica externando o seguinte depoimento:

O que coloquei, e que precisa ser compreendido, é que há uma lei estadual anterior à minha gestão que diz que o governo não pode pagar cachê a grupos que não tem relação com a tradição de São João. Não fui eu que inventei isso (BUARQUE, Daniel G1 23/06/2011)¹⁴.

¹² ARAÚJO, Glauco. Chico César diz que não apoia banda de forró eletrônico no São João da PB. **G1**. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2011/04/chico-cesar-diz-que-nao-apoia-banda-de-forro-eletronico-no-sao-joao-da-pb.html>. Acesso em: 27 de julho de 2016.

¹³ ARAÚJO, Glauco. Chico César diz que não apoia banda de forró eletrônico no São João da PB. **G1**. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2011/04/chico-cesar-diz-que-nao-apoia-banda-de-forro-eletronico-no-sao-joao-da-pb.html>. Acesso em 27 de julho de 2016.

¹⁴ BUARQUE, Daniel. Chico César tentar apagar polêmica do ‘forró de plástico’ no São João. **G1**. Disponível em: <http://g1.globo.com/brasil/noticia/2011/06/chico-cesar-tentar-apagar-polemica-do-forro-de-plastico-no-sao-joao.html>. Acesso em: 27 de julho de 2016.

O debate foi encorpado por outros artistas, de vários segmentos e com opiniões diversas. Em comentário ao Jornal da Paraíba, o músico Alceu Valença, por exemplo, posicionou-se ao lado de Chico César.¹⁵ Em nota o cantor prestou depoimento afirmando que o governo não tem que financiar bandas de “forró de plástico”. A seguir o texto na íntegra do depoimento:

Vejo com muito bons olhos – olhos atentos de quem há décadas observa os movimentos da cultura em nosso país – a iniciativa do Secretário de Cultura do Estado da Paraíba, Chico César, de “investir conceitualmente nos festejos juninos”, segundo comunicado oficial divulgado esta semana. Além de brilhante cantor e compositor, Chico tem se mostrado um grande amigo da arte também como um dos maiores gestores da cultura desse país.

A maneira mais fácil de dominar um povo – e a mais sórdida também – é despi-lo de sua cultura natural, daquilo que o identifica enquanto um grupamento social homogêneo, com linguagens e referências próprias. Festas como São João e o carnaval, que no Brasil adquiriram status extraordinariamente significativo, tem sido vilipendiadas com a adesão de pretensos agentes culturais alienígenas mancomunados com políticas públicas mercantilistas sem o menor compromisso com a identidade de nosso povo, de nossas festas, e por que não, de nossas melhores tradições, no sentindo mais progressista da palavra.

Sempre digo que precisamos valorizar os conceitos, para que a arte não se dilua em enganosas jogadas de marketing. No que se refere ao papel de uma secretaria ou qualquer órgão público, entendendo que seu objetivo primordial seja o de fomentar, preservar e difundir a cultura de seu estado, muito mais do que simplesmente promover eventos de entretenimento fácil com recursos públicos. É preciso compreender esta diferença quando se fala de gestão de cultura em nosso país.

Defendo democraticamente qualquer manifestação artística, mas entendo que o calendário anual seja largo o suficiente para comportar shows de todos os estilos, nacionais ou internacionais. Por isso apóio a iniciativa de Chico em evitar que interesses mercadológicos enfiem pelo gargalo atrações que fizeram das festas juninas uma das celebrações brasileiras mais conhecidas em todo o mundo.

Lembro-me que da última vez que encontrei o mestre Luiz Gonzaga, num leito de hospital, este me pedia aos prantos: “não deixe meu forrozinho morrer”. Graças a exemplos como o de Chico César, o velho Lua pode descansar mais

¹⁵ JORNAL DA PARAÍBA. “Musico pernambucano Alceu Valença apoia Chico César sobre a polêmica do “forró de plástico”. **Jornal da Paraíba**. Disponível em: <http://jornalgggn.com.br/blog/luisnassif/a-polemica-do-forro-de-plastico>. Acesso em: 27 de julho de 2016.

tranquilo. O forró de sua linhagem há de permanecer vivo e fortalecido sempre que houver uma fogueira queimando em homenagem a São João (JORNAL DA PARAÍBA, 03/01/2013. Grifos nossos)¹⁶.

Como podem ser percebidas nos depoimentos dos dois cantores, as festas juninas caracterizam o Nordeste, sendo este momento o mais importante para divulgar os artistas da terra, tomados como representantes da típica cultura nordestina. Note-se que a expressão “artistas da terra”, de antemão sinaliza o aspecto telúrico que se contrapõe ao “eletrônico”, “industrial” ou “de plástica” que adjetivam a vertente do forró com a qual conflituam, bem como sugere um conjunto específico e limitado de expressões que podem ser pensados sobre essa rubrica. Não é tanto um referente geográfico, mas um processo de reiteração de um referente que estético e de forma.

Para Alceu Valença e Chico César o que está acontecendo é uma distorção, uma desproporção tendo em vista que se investe muito em shows - que para eles não representam a cultura nordestina – ao passo que se excluem os artistas tradicionais. Dessa forma, privilegia-se uma parcela do mundo artístico, marcado, sobretudo, pela indústria cultural e relega ao segundo plano os artistas de cunho regionalista e tradicional.

No entanto, para o cantor Flávio José, Chico César foi infeliz ao fazer tal afirmação.

Eu acho que ele foi infeliz apenas nessa colocação né?! De forró de plástico. Eu acho que quando você não gosta de uma determinada pessoa não precisa você citar o nome. Então, eu acho que foi isso. Ele tem as razões dele, o motivo de gastar o dinheiro da cultura na cultura, naquilo que realmente faz parte da festa do São João. Agora, essa história do forró de plástico é que não pegou bem (Diário do Sertão, 29/07/2011)¹⁷.

Se para o cantor a polêmica parece ter incidido mais sobre a política dos termos do que para a política dos recursos, no aspecto discursivo, ambas as perspectivas se encontram no debate sobre, afinal de contas, o que é representativo e constitui o significado da festa, da tradição, da cultura, do

¹⁶ Disponível em: <http://jornalggn.com.br/blog/luisnassif/a-polemica-do-forro-de-plastico>. Acesso em: 27 de julho de 2016.

¹⁷ “Cantor Flávio José fala de sua carreira e sobre a polêmica do ‘Forró de Plástico’”. **Youtube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OxZC5YZ4cK>. Acesso em 27 de julho de 2016.

nordeste popular, em oposição a “outros” espaços que coexistem no contexto contemporâneo. Nesse contexto, a destinação e a disputa por recurso é o efeito material de uma disputa em nível simbólico que mobiliza concepções e sentidos atribuídos à pertinência e autenticidade dos espaços e ícones de representação. Ainda sobre essa questão de investimento dos órgãos públicos para custear as festas da musicalidade do forró eletrônico, Trotta (2008) afirma que para alguns, isso passa a ser encarado de forma negativa, pois se investe muito nas grandes bandas e os pequenos artistas do forró tradicional ficam sem espaço e desvalorizados.

As críticas com relação à qualidade se estendem quase sempre à esfera das políticas culturais desenvolvidas, questionando a aplicação de recursos públicos para promoção e apresentações de algumas bandas. De forma particularmente agressiva, alguns jornalistas, músicos e até mesmo pesquisadores buscam desqualificar a produção e a música de algumas bandas classificando-as como de “mau gosto” (TROTТА: 2008, p.8).

Alguns agentes e mobilizadores culturais locais questionam os usos que os órgãos públicos fazem para gerir os eventos, privilegiando os grandes *shows* e relegando artistas locais a pequenos cachês e financiamento e a espaços periféricos.

O que me incomoda não é a existência desse tipo de forró. Acho que tem espaço para ambos conviverem. O que me angustia é o desprestígio do forró tradicional. Não se tem espaço, não se tem investimento. O que eu vejo é que se tem muito glamour com esse forró eletrônico, mas pouco empenho. Pouco empenho em resgatar os traços rurais de nossa tradição, mostrar a vida do nosso povo. Então tem público para os dois, pois que se tenha também financiamento (João do Crato, entrevista concedida em Junho de 2016).

Podemos afirmar, portanto, que existe uma preocupação não só em preservar as festas ditas tradicionais, mas pensar também como são distribuídos os recursos e as políticas culturais desenvolvidas pelo poder público. A boa projeção que o forró eletrônico detém na contemporaneidade faz com que o poder público se alie a esse produto para compor suas imagens modernas e atuais.

Essas negociações que estão a todo o momento sendo reforçadas a partir da implantação ou negação das bandas faz com que as autoridades dos secretários de cultura procurem preservar o aspecto tradicional das festas

através da não contratação de bandas de forró eletrônico, em princípio com a intenção de dar maior visibilidade aos grupos da cultura popular. Isso, contudo, entra em tensão a cada mandato e a cada gestão das secretarias, tendo em vista que nem sempre os representantes da referida pasta são percebidas como pessoas aptas a lidar com as questões aqui discutidas. O apelo popular e a grande mobilização de público, mais que uma concepção de reverência à “tradição” usualmente são lidas como sinais da eficácia e eficiência da festa como espaço de promoção da cultura local.

Desse modo, notamos que, quando o secretário de cultura da cidade de Crato postula que não se devem contratar bandas de forró eletrônico, ele leva em consideração dois pontos importantes: o primeiro, sobre a sua inserção com os movimentos da cultura popular - como o mesmo afirma - e o segundo, sobre o investimento dos órgãos públicos para o custeio de tais shows.

É fato que o forró eletrônico representa um distanciamento do forró tradicional, sejam no tocante às letras das músicas, bem como a forma de sua apresentação, ou até mesmo na forma de financiamento de tais musicalidades. A sanfona e o gibão de couro cedem lugar para um verdadeiro espetáculo das bandas de forró eletrônico. Com a ajuda de fumaça de gelo seco, telões de led e dançarinas que performatizam coreografias acrobáticas e sensuais cria-se um distanciamento não só em termos geográficos, como também de valores, padrões estéticos e morais (CHIANCA, 2013).

A respeito desses padrões que são postos pelo forró eletrônico, o cantor João do Crato¹⁸ afirma:

O que eu não gosto desse forró (eletrônico) é que ele destrói uma possibilidade da gente que tem uma formação mais humanística, de afetividade, sabe?! Que não enxergam a coisa só como eles enxergam. Essa coisa do consumo, do sexo pelo sexo sem nenhuma preocupação... eles não falam em amor. Então, eles só pensam em consumir e vender um produto (João do Crato, entrevista concedida em Junho de 2016).

¹⁸ “O mais controverso, intrigante, audacioso e talentoso intérprete da nossa região, representa a música e cultura do Cariri da forma mais honesta e plena possível. Resgata em seu repertório grandes nomes da MPB, como Marinês e Adonirah Barbosa, compositores já homenageados pelo João, assim como divulga os grandes nomes da música feita no Cariri, como Abidoral Jamaru e Pachelly Jamaru”. Disponível em: <http://culturanoocariri.blogspot.com.br/2011/04/joao-do-crato-um-pedra-preciosa-da.html>. Acesso em 11 de agosto de 2016.

Para o arquivista Aristides¹⁹ essa moral do forró eletrônico vai contra a memória exposta pelo forró tradicional

Por que eu adoro os forrós antigos? Porque eles preservam a moral, a história, os bons costumes, o respeito do mais novo com os mais velhos. A uma convivência sadia, há uma transferência de saberes. Você não ver isso nesse outro tipo de forró, é tudo muito apelativo. O moderno não tem nada disso é tudo muito descartável (Aristides de Arruda Camargo Neto, entrevista concedida em Junho de 2016).

“Pra ficar tem que mudar”²⁰

As bandas de forró eletrônico são vistas, percebidas e enxergadas por algumas autoridades como forró de plástico, adjetivo de conotação duvidosa. Para tais figuras, essas bandas demonstram o que há de mais mercadológico, não levando em consideração a qualidade das músicas produzidas. Nesta perspectiva, se afirma que a mídia imbuída de poder capitalista visa o lucro e agencia de forma comercial as bandas de forró eletrônico, como nos mostra o cantor João do Crato, o arquivista Aristides Camargo, o secretário de cultura Paulo Fuísca e a secretária de cultura Ana Bárbara, entre outros.

Frente a isso, outra definição ganha relevo, a expressão “forró tradicional”. Os agentes transformam as duas categorias, eletrônico *versus* tradicional, como campos distintos. Tais discursos provocaram tensões importantes de serem analisadas.

Em um dos campos, postula-se um caráter comercial e urbanizador, e do outro, as referências são associadas ao tradicionalismo, a originalidade e a autenticidade. Neste último caso, as referências centrais são das obras de Luiz Gonzaga. Essas oposições discursivas são criadas a partir de diferentes práticas e identificações, envolvendo críticos musicais, artistas, jornalistas, professores universitários e outros agentes sociais. Associados às autoridades esta distinção minimiza a complexidade da discussão, reduzindo a diversidade do forró, enquanto gênero musical, a duas vertentes – tradicional e outra estilizada.

¹⁹ Trabalhou na imprensa Oficial do Estado de São Paulo, fez parte da equipe que investigou a vida dos presos político na época da anistia, mora atualmente em Faria Brito/CE onde dirige um documentário para Rede Globo de televisão.

²⁰ Fala do técnico em turismo da secretária de cultura e ex secretário de cultura da cidade de Crato/CE.

Percebemos que existem relações dos agentes sociais que acionam códigos, delimitando fronteiras e fluxos. Ao falarmos de uma musicalidade como o forró eletrônico encontramos as redes específicas de circulação, produção e recepção de significantes e significados.

Neste trabalho discutiremos o forró eletrônico a partir do conceito de “campo”, ou seja, como uma arena constituída através de embates constantes de forças e valores (BOURDIEU, 2011).

Compreender a gênese social do campo, e apreender aquilo que faz a necessidade específica da crença que o sustenta, o jogo de linguagem que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo que nele se geram, é explicar, *tornar necessário*, subtraír ao absurdo do arbitrário e do não-motivado os actos dos produtores e as obras por eles produzidas e não, como geralmente se julga, reduzir ou destruir (BOURDIEU: 1989, p.69).

Percebemos o campo do forró eletrônico a partir de uma dimensão abrangente, onde se revogam as oposições que fragmentam a compreensão das práticas e da produção cultural, sendo este percebido aqui como uma confluência de convenções, práticas, distensões e relações com outros ritmos.

Bourdieu (1986) em sua análise sobre o campo artístico afirma que o mesmo constitui-se em um espaço estruturado de posições e tomadas de posições, onde os indivíduos competem sobre a autoridade artística, indo além dos critérios comerciais.

O movimento do campo literário ou do campo artístico para a autonomia pode ser compreendido como um processo de *depuração* em que cada gênero se orienta para aquilo que o distingue e o define de modo exclusivo, para além mesmo dos sinais exteriores, socialmente conhecidos e reconhecidos, da sua identidade (BOURDIEU: 1986, p.70).

De acordo com o autor o campo artístico é orientado por aquilo que os distingue, os definindo enquanto algo exclusivo. As transformações ocorrentes ao forró afetam a forma pela qual os indivíduos lidam com determinadas situações e percebe-se como membros integrados de um conjunto de ideias e valores, fazendo com que seus gostos sejam modelados pelo conjunto de sua referência. Assim sendo, a transformação de um ritmo com a implementação de outros instrumentos e técnicas musicais mudam a forma de identificação

dos indivíduos, fazendo com que haja um deslocamento do sujeito e dos significados atribuídos.

Logo, consideramos aqui que o campo do forró eletrônico ocupa uma posição ambivalente e paradoxal. Apesar dos grandes afluxos de pessoas que mobiliza em eventos, festas e casas de shows pelos mais diversos municípios do país, no que se refere à política cultural ele se situa em práticas periféricas expostas a partir do caráter ambíguo que tal musicalidade ocupa. Notamos isso a partir das críticas a esta musicalidade, sendo esses agentes sociais portadores de um poder simbólico que se desdobra em uma distinção cultural.

O poder simbólico, poder subordinado, é uma forma transformada, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder: só se pode passar para além da alternativa dos modelos energéticos que descrevem as relações sociais como relações de forças e dos modelos cibernéticos que fazem delas relações de comunicação, na condição de se descreverem as leis de transformação que regem as transmutações das diferentes espécies de capital e capital simbólico [...] (BOURDIEU: 1986.p.15).

Isso se revela no modo inequívoco como o forró eletrônico é descrito, partindo da premissa que essa musicalidade atinge as massas, e suas músicas são produzidas para propagar o consumo imediato de bens sem valor cultural.

Nesse sentido, vemos que os elementos do forró de Gonzaga se destacam hoje como originário, servindo como mote para se pensar tal questão, como referências a uma unidade indenitária regional, que ancorado no sentimento de pertencimento reaviva uma imagem lançada através da mídia sobre o que é o Nordeste. Desse modo, a influência que Gonzaga desempenhou foi de extrema importância para consolidar um imaginário regional ancorado, sobretudo, na ideia de originalidade e tradição. No entanto, esse imaginário convive com outras manifestações culturais diversas.

Não negamos o litígio com que se trata o forró tradicional em relação ao forró eletrônico, também não negamos que o primeiro é menos favorecido em termos de recursos e investimentos e que existe um investimento intenso sobre o forró eletrônico em oposição ao forró tradicional tido como o principal portador da originalidade da tradição. Todo modo, o importante consiste em analisar e refletir os processos descontínuos de estruturação e reinvenção de

uma musicalidade. Reconhecê-la como articuladora e propagadora de novas identidades é um passo importante para perceber o quanto os processos sociais estão sujeitos a importantes modificações.

Pontuemos a questão: não se trata de enquadrar os ritmos em duas categorias, nem tampouco de acreditar na existência de tal polaridade, mas, destacar o intercâmbio existente entre ambas as musicalidades. Logo, percebemos que a ideia de originalidade, tomado aqui como elemento central operante no forró tradicional, desconsidera as narrativas plurais surgidas, mantidas e modificadas ao longo do tempo. Postulamos assim que, a ideia de originalidade surge como uma tentativa de legitimar processos sociais que não devem ser concebidos como padrões estáticos.

Se o forró tradicional representou por muito tempo, e representa até hoje, uma impressão a qual se identifica uma parcela da população brasileira, é preciso notar que essa representação se dava a partir de algumas agências. Nesta perspectiva havia o imaginário que era propagado pela mídia e assimilado por demais pessoas, os padrões culturais eram outros. Como a cultura deve ser concebida a partir da ideia de transformação, intercâmbio, assimilação, ou qualquer outro designativo que denote o caráter de mudança devemos considerar que a originalidade proposta em tal tempo foi amplamente modificada com o engenho do forró eletrônico e isso não deve ser encarado a partir da polaridade unívoca tradicional/eletrônico.

O forró, seja ele elétrico ou tradicional, é definido a partir de valores partilhados por determinados grupos, motores das demarcações de fronteiras que distanciam e aproximam ambos os ritmos. É válido lembrar que essas fronteiras não estão bem localizadas e muito menos possuem uma geografia concreta, elas são fluidas e maleáveis, demarcadas por linhas imaginárias.

Assim, ideia de tradição, originalidade e autenticidade são frutos de uma criação que serve para demarcar posições sociais. Pensar nessas apropriações significa encarar os diferentes valores que são atribuídos ao mesmo objeto, no caso o forró eletrônico. Essa discussão nos leva a uma reflexão não somente do objeto em questão, mas, sobretudo, de entender uma estética cultural que constrói um imaginário de aceitação ou recusa por parte de tal musicalidade.

Pensar nessas apropriações significa perceber que os produtos musicais se misturam, criando variações e adaptações. Frente a isso, percebe-se a importância de tratar a musicalidade do forró eletrônico como processos de hibridização. Canclini (1997) discute como a hibridização é gerada através de conjuntos de processos intercambiais que contam com o auxílio de mesclas de diferentes culturas. Nesse sentido, não há mais um grande centro que dita cultura de forma homogênea, pelo contrário, existe agora a disseminação de diversos campos de cultura.

Dentro desse panorama, percebe-se que o forró constitui-se enquanto elemento de identidade e memória, sendo o forró eletrônico formado por inclusão e exclusão, servindo como construção das representações estéticas. Diante disso, ele surge como a continuidade de uma suposta originalidade, integrando novas identidades e novas originalidades possíveis.

Enquanto uma profusão estética, o forró eletrônico deve ser vislumbrando no interior das composições, mas também e fundamentalmente para além delas. Isso considera a importância de pensar os processos de interpretação que surgem mediante tal musicalidade, considerando que as formas pelas quais as músicas são representadas e interpretadas são transformadas continuamente.

Corroborando com a ideia de fluxo, dinâmica, transformação, percebemos que as representações culturais se multiplicam, havendo sempre o confronto de identidades e originalidades. O trio (a sanfona, o triângulo e a zabumba) encontra-se com a modernidade na composição das bandas, e nesse processo não só se adicionam novos instrumentos como baixos, baterias, guitarras, vozes femininas ou grupais, entre outros aspectos técnicos e performáticos da musicalidade em questão; também surge um novo cenário para música popular nordestina.

Para Trotta, o empreendimento do forró eletrônico consiste em uma resposta criativa sobre um modelo que já não dá conta da realidade social vigente. Dá-se início assim a um processo criativo de leitura e tradução das tradições, processo que pode ser visto também nas quadrilhas juninas estudadas por Chianca (2013). Para a autora, houve uma espetacularização de tais quadrilhas, o que acarretou não em sua perda no seu sentido original, mas, sobretudo, uma transformação incorporada em vários elementos como: o corte

das roupas, as cores utilizadas, os passos empregados. A própria forma de identificação dos quadrilheiros não se encaixa mais nas ideias de “matutos”, preferindo ser considerado como dançarinos. Isso nos mostra os processos de criatividade que envolvem não apenas as quadrilhas, mas também o próprio forró eletrônico.

Consideramos o forró eletrônico como o encontro não só entre estilos musicais, mas de diferentes culturas, sendo seus códigos musicais operantes através dessa musicalidade trazem à tona novas ferramentas para a produção de novos sujeitos, espaços e leituras possíveis que demonstram a multicularidade existente na sociedade atual.

Trotta (2010) nos lembra de que as músicas são narrativas que ajudam a construir sentimentos de pertencimentos a uma determinada localidade, região e grupo. Logo, as músicas falam sobre os lugares para quem as escuta falar. Falamos assim, de músicas que ao momento que interpela subjetivações, também são experiências, que nos mostram como os sujeitos se posicionam contra ou a favor de algo. São manifestações que possuem em seu ser jogos de formas e poderes.

CAPÍTULO II

GÊNERO E LICENÇA SEXUAL NO FORRÓ

Ao pensarmos a oposição mulher *versus* homens, elegemos símbolos que são associados à feminilidade e à masculinidade como sendo condicionantes opostos. Entretanto, Piscitelli (1998) nos aponta que pensar o gênero não é uma maneira de criar diferenças entre os sexos, ou seja, os estudos sobre mulher e sobre homem. Na contramão, pensar o gênero como uma análise de qualquer contexto possibilita a compreensão das relações sociais tendo em vista que o sistema sexo-gênero implica em constituições corpóreas relacionais e modos de ser e agir no mundo que são relacionais e mediadores de diferenças mais amplas. De acordo com a autora, os estudos voltados para masculinidades apontam para coisas que são supostamente resultantes de ações de homens, sem qualquer interação, entre e com mulheres. Todavia, segundo a autora:

(...) numa leitura de gênero, o importante é procurar explorar as complexidades tanto das construções de masculinidades quanto as de feminilidade, percebendo como essas construções são operadores metafóricos para o poder e a diferenciação em diversos aspectos do social. (PISCITELLI: 1998, p.150).

Existem identificações que associam elementos de masculinidades e feminilidades a ambos os sexos. Com as reivindicações dos movimentos feministas nas décadas de 70 a forma de pensar o gênero sofreu mudanças significativas.

Entende-se que as relações de gênero são construções sociais (SCOTT, 1990) baseadas em períodos historicamente datados e contextos socioculturais específicos. Neste capítulo apontamos que a música também fortalece uma imagem das relações de gênero no Nordeste brasileiro. Dentro desse contexto as músicas de forró (desde Luiz Gonzaga na década de 1940, até o presente momento com as bandas de forró eletrônico), construíram imagens que acionam para as relações de gênero, em um cenário fortemente sexualizado, centrando a mulher enquanto elemento constituidor de metáforas de duplo sentido. As referências ao sexo, à malícia, ao desejo e à traição são temáticas

que se encontram presentes tanto no forró eletrônico como no forró tradicional. Nosso interesse nesse capítulo é discutir a presença desses elementos e a forma como eles constituem jogos entre o jocoso e o erótico nas composições, buscando perceber até que ponto as críticas ao forró eletrônico de que a mulher como objeto sexual é um dado novo ou se ele se constrói como uma das marcas do próprio forró como mostra Chianca (2013); Scott (2015).

Vejamos assim como se constrói uma imagem representacional da mulher no cenário do forró.

Repensando a categoria mulher no forró eletrônico/tradicional

O forró, em seu sentido mais amplo, atua como mediador importante na produção de discursos, que relaciona agência de gênero e práticas indenitárias. Dessa forma, processa-se uma visão dicotômica entre homem/mulher, que serve de alicerce para se pensar um ritmo.

Conforme mencionado, o forró passou por transformações significativas ao longo da história, sendo a década de 1990 um marco para se pensar o antes e o depois do forró, tendo em vista que é esse momento que marca a emergência da vertente eletrônica. De acordo com o técnico em turismo da secretaria de cultura do Crato, houve um antes e um depois do forró eletrônico. O primeiro momento foi estrelado com a banda Mastruz com Leite, onde a banda fazia um movimento menos agressivo, segundo ele:

A “Mastruz com Leite” foi um movimento menos agressivo, menos apelativo. Hoje não! Eles começaram a avançar (as bandas de forró eletrônico), a explorar mais a erotização da música, da dança.

Então, para tal autoridade se existe a distinção entre forró tradicional e forró eletrônico também existe uma separação dentro próprio forró eletrônico. Essa distinção foi acentuada quando a Mastruz com Leite gravou a música “Bomba no Cabaré” e desencadeou uma sequência de músicas que seguiram o mesmo princípio.

Para Chianca, o forró eletrônico “surgiu como um movimento radicalmente diferente dos precedentes”, principalmente, “pelas transformações das técnicas musicais e cenográficas promovidas por ele” (2006, p.139). Para a

autora a vertente eletrônica exerce uma diferença nítida, ocasionado, sobretudo, pelas apropriações das técnicas musicais.

Nesse novo cenário, Costa (2012) aponta que as mudanças do ritmo se deram de forma gradual, sendo que em primeira instância houve a necessidade de equipar de forma mais significativa os shows, – ou seja, a inserção de aparelhagens de som, luz, fumaças de gelo seco e outros. Em um segundo momento privilegiaram-se as vestimentas, fazendo uma ruptura explícita com as imagens evocadas por Gonzaga, inovando com as roupas sensuais de dançarinas e cantoras e com o estilo ostentatório dos cantores. A última mudança faz referência às letras musicais.

A ênfase nas decepções amorosas, encontros afetivos sexuais, bebidas, relacionamentos voláteis de uma noite ou poucas horas são aspectos presentes nas músicas do forró eletrônico. Logicamente, que não poderia faltar a ênfase recaída sobre a mulher nesses ambientes.

Tanto o forró tradicional quanto o eletrônico trataram de forma direta ou indiretamente as relações de gênero, enfatizando quase sempre o papel de submissão da mulher, em oposição à figura masculina, símbolo de virilidade. Neste cenário as temáticas sexuais sempre foi recorrência, juntamente com os duplos sentidos presentificados nas letras de tais canções.

Os duplos sentidos conferem ao forró uma atmosfera lúdica, que se materializa em metáforas por vezes pueris e risíveis. São estratégias de compartilhar conhecimentos e dizeres sobre sexo e sexualidade que possivelmente não seriam possíveis em letras mais diretas. Afinal, a penumbra e a ambiguidade da dança são ingredientes de uma festa forrozeira recheada de duplas intenções e de intensa energia sexual. (TROTТА: 2014, p. 97).

Nesse sentido, tal relação baseada em temáticas sexuais são mecanismos de identificação coletiva que são difundidas desde as modinhas do forró tradicional até as canções contemporâneas realizadas pelo forró eletrônico.

É fato que essas mesmas temáticas e abordagens das relações de gênero e sexualidades foram apropriadas de maneira diferente pelo forró eletrônico, entretanto construiu-se uma opinião entre intelectuais e artistas onde as músicas do forró eletrônico são percebidas como de baixa qualidade,

contrapondo-se à originalidade “natural” do forró tradicional. Vejamos de acordo com as palavras de Trotta,

No cenário atual do forró no Nordeste, é possível perceber uma cisão entre aqueles que se identificam e freqüentam o chamado “pé-de-serra” e outros que adotam sua vertente “eletrônica”. A primeira, por sua longevidade e por estar associada a uma consagração produzida pela “tradição”, costuma receber elogios da crítica e adesão de setores significativos da intelectualidade nordestina. Já as bandas de forró eletrônico são renegadas pela crítica por fazerem uma música classificada como de baixa qualidade (2009, p.133).

Centrando abordagens nos aspectos referentes à sexualidade encontramos o segundo ponto chave das críticas realizadas ao forró eletrônico: a correlação entre sexualidade e a figura feminina, mais especificamente no sentido de conversão da figura feminina em um agente passivo na economia do desejo, um “objeto sexual” como costuma ser referido pelos críticos.

A partir dos elementos postos em cena, como som, letra e visual, criou-se um imaginário sobre as apropriações da mulher no forró eletrônico. Investindo nas performances com claro teor erótico. O forró eletrônico usa de imagens e performances de palco para compor um imaginário que espetaculariza a mulher – representada pelas dançarinas - enquanto modelos que devem ser perseguidos pelas outras mulheres que comparecem aos shows das bandas. São mulheres jovens, corpos atléticos e dispostas a tomarem parte nos jogos de sedução que se encena nas acrobacias e coreografias que compõem cada composição e que são levadas aos palcos em vídeos e apresentações públicas. Nessa encenação do erótico criada pelo forró eletrônico, deve-se notar também o modo como vocalistas homens e mulheres participam na composição das cenas e situações interpretadas nas composições: traições, vinganças afetivas, sedução, enriquecimento, disputas por afeto e correspondências.

No entanto, esses modelos propagados pela vertente eletrônica são considerados grotescos, vulgares e desqualificadores para alguns setores da sociedade. Pouca roupa no palco, coreografias altamente eróticas e sensuais e cantores e cantoras que apostam na sedução para ampliar a visibilidade da banda e do artista, complementando as composições que retratam festas, amores e sexo.

Todos esses mecanismos ajudam a compor um imaginário sobre a mulher nesse contexto de sociabilidade e, conseqüentemente, sobre as relações de gênero. Mais uma vez, a performance apresentada em palco é ilustrativa desses movimentos, tome-se por exemplo a interação entre cantores e cantoras, que interagem de forma a promover no palco uma intensa relação baseada nas letras de suas músicas. No DVD da Banda Aviões do Forró²¹, essa interação é visível quando Xandy, cantor da banda e Solange Almeida, também cantora da banda, interagem no palco. O cantor, narra sua vivência de desilusão com a mulher amada. Próximo a sua companheira de palco ele diz:

Quem já passou por uma desilusão amorosa pode dar um gritão. Quem tá solteiro hoje pode gritar também. Vou cantar só o comecinho dessa música, essa música fala daquela pessoa que se entrega para outra, a outra dá tudo enquanto a outra dá um pé na cara. Vou repetir a frase que falei ontem Solange, atenção... Atenção homens fique com suas mulheres porque mulher boa tá difícil. Aceite tudo que sua mulher mandar, porque quem manda é ela mesmo, e é como diz o velho ditado do marujo, o homem que faz uma mulher chorar é porque não tem capacidade de fazer ela gemer (DVD, Aviões Sanset, 2015).

Sendo assim, elabora-se uma constante agência e negociação de gênero no palco e na festa, haja vista que durante a festa homens e mulheres dão variados graus de intencionalidade às músicas tocadas e dubladas por ambos os intérpretes. Vejamos uma cena de campo que demonstra como se dá as interações entre pares baseada nas letras tocadas.

Janieli é uma jovem completou seus dezoito anos a pouco tempo. Ela é participante ativa das festas de forró eletrônico. Janieli percorre quase todas as festas do Cariri. Cidades como Crato, Farias Brito, Campos Sales, Brejo Santo, Mauriti, Milagres e Missão Velha a jovem conheci todas. Em uma dessas festas, acompanho Janieli. A jovem ao chegar à festa, na cidade Crato, vai me confidenciando, “Olha, eu vou te dizer como tu faz para conquistar os gatinhos, já que tu tá meio enferrujada”. Em meio às idas e vindas da festa, Janieli encontra alguém que poderá desenvolver uma conquista. A festa era estilo carnaval, tendo por nome “Bloco do Safadão”. A banda Garota Safada comandava a micareta que antecedia o carnaval. Havia próximo ao trio um grupo de jovens homens, todos usavam camisa do abadá, concentrando suas respectivas bebidas sobre a mesa e seus celulares em punho,

²¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vWUpfUKpCk0>. Acesso em 11 de agosto de 2016.

para registrar todos os momentos da festa. Janieli então escolhe ficar próximo a tal grupo de jovens homens. Logo, a jovem compra sua primeira doce de whisky e seu red buul, segundo ela isso serve para obter status. Pois bem, passado a música “Lounge”, Janieli dança embalada pela música, olhando para seu alvo ela encara o rapaz em alguns momentos. O rapaz ensaia a tão falada dádiva, cantando uma parte da música talvez endereçada a Janieli: “Vem pro meu lounge vem, que hoje tem, vem meu bem, além de um copo cheio eu quero terminar a noite com alguém [...] o after é lá em casa com champagne só nós dois e mais ninguém”. Janieli parecia entender os códigos que entevia tal intencionalidade na música dublada entre os jovens. A jovem sorri, toma um pouco da sua bebida, dança mais um pouco. Pronto, o jovem gesticula com o celular, supostamente pedindo o número da garota. Após tanto ensaiar suas intenções através da música, o jovem sinaliza chamando a garota e ela sem nenhum receio parte em direção ao seu companheiro de festa.

Percebemos através do relato como os agentes sociais se deixam conduzir através de suas experiências musicais. Nessa constituição, homem e mulher dão grau de intencionalidade às suas ações narradas através do eu lírico musical (MARQUES, 2010). Nota-se a importância de tratar a música enquanto ferramenta analítica, mas também como um recurso de aproximação entre pares. Nesta perspectiva, na música citada acima, o homem que exerce um bom grau de influência, com dinheiro e copo sempre cheio, detém o poder de se ter uma mulher com quem possa findar sua noite. Ainda segundo a música percebe-se a saudade que ele tem por outra mulher, que deixou no seu quarto o seu perfume pelo ar.

Consideremos, por instantes, um fragmento da composição:

Aqui na cabeceira uma foto de nós dois
 Reli suas mensagens todas do meu celular
 Pensava em casamento, mas eu deixei pra depois
 Por não conseguir enxergar
 Nos teus olhos a verdade
 Faltou foi sinceridade
 Me entreguei por inteiro e você pela metade
 Vou passar uma borracha nas linhas da nossa história
 E apagar com cachaça o que ficou na memória
 (Vem pro meu Longe, Wesley Safadão).

Por muito tempo foi propaganda nas músicas e na própria sociedade que as mulheres eram feitas, ou melhor, dizendo, criadas para casar. No forró eletrônico o modo de tratar e perceber a mulher é modificado. O homem, eu

lírico da música, não consegue esquecer-se de tal mulher, contrariando um discurso que enxerga a mulher enquanto criada apenas para casar e suprir as necessidades do lar e do marido. Se por um lado a mulher parece abdicar do casamento enquanto projeto prioritário de vida, por outro lado a contraparte viril e desvinculada de sentimentos que constitui o homem também é reformulada e desestabilizada. Na contenda amorosa, o eu lírico supostamente masculino sofre a perda do seu afeto, e fica a rememorar as lembranças e sensações da antiga parceira.

Opondo-se ao homem que é expresso em muitas músicas como “pegador” e “raparigueiro”, aquele que é simultaneamente eu lírico e personagem da música mencionada pensa em casamento, vivência rara nas letras postas por alguns forrós da vertente eletrônica. A mulher, por sua vez, assume o lugar diferente do que lhe costuma ser posto na sociedade. O homem entregou-se de corpo e alma na relação, enquanto a mulher agiu apenas metade do que era esperado pelo seu companheiro. Logo, a solução encontrada pelo homem seria apagar com cachaça as memórias de tal relacionamento. Assim, se por um lado existe um processo de desestabilização de gênero, por outro lado a composição retoma o trinômio que compõe a sociabilidade nesse contexto: festa-desejo-bebida. Ou seja, acaba por reiterar uma sexualidade recreativa mediada pelo álcool em um espaço festivo que é manejado de maneira distintiva por homens e mulheres. Na composição, por exemplo, esse espaço parece ser lícito para o eu lírico masculino, mas cabe questionar se o mesmo seria aplicável a um eu lírico que se enunciasse feminino e quais os desdobramentos dessa situação.

As músicas, como bem sabemos, negociam posições sociais e qualificam os padrões que são aceitos em tais ambientes em festa. A mesma é um elo importante, pois ao momento que constroem imagens do que é “ser homem” ou “ser mulher” nas festas de forró eletrônico, também servem como mediadora das interações entre sujeitos.

Desse modo, percebemos o quanto a música é relevante para pensar as relações desenvolvidas dentro desses contextos festivos, sendo que a mesma serve como elemento transmissor e comunicador da agência dos sujeitos. Note-se que, ainda que a performance construída em palco enuncie determinadas formas de relação estabelecidas entre homens e mulheres que

são, em algum aspecto, também ilustrativos da dinâmica da sociedade e cultura a partir do qual essas representações emergem, isso não implica que o público age de maneira passiva e receptora, reproduzido de maneira irrefletida o que a performance produz ou veicula. É preciso antever que as pessoas no contexto festivo se relacionam de múltiplas maneiras com o conteúdo que é apresentado, de modo que é necessário considerar as variadas maneiras pelas quais elas negociam seu divertimento, interesse e expectativas de vida a partir do contato com esses materiais culturais em sua amplitude.

Enunciadora de discursos, a música que deu veracidade ao desejo de Janieli em desenvolver sua conquista na festa, ou a música que mostra a inversão das expectativas de gênero fabricadas pela sociedade são promotoras de experiências que merecem ser analisadas para entender como são construídas as relações sociais dos indivíduos nesses espaços. Para Marques (2008), as canções de forró ofertam intencionalidade dos sujeitos envolvidos nos ambientes em festa.

[...] homens e mulheres comunicam-se dublando as canções de forró. Miram o interlocutor, dão um ar de intencionalidade a seu olhar e passam a dublar canções que estouram das caixas de som (2008, p.93).

Trotta (2010) por sua vez aponta que é através do repertório musical que as práticas são agenciadas durante a festa, sendo nesses momentos que as simbologias estão sendo compartilhadas pelos agentes envolvidos. Para ele:

O trinômio festa-amor-sexo funciona como um elo fundamental de atração e sedução de grande contingente de jovens para o contexto da experiência social da música. O show é o evento central nesse processo e todas as etapas da produção musical apontam para esse momento de festa, onde as simbologias serão compartilhadas através do repertório musical (2008: p.9-10).

Esse elemento evocativo que a música disponibiliza serve para pensarmos como se constrói a categoria mulher na festa. É válido lembrar que essa construção é uma das críticas mais frequentes que é realizada ao forró eletrônico, portanto, pontuaremos o porquê de tal posicionalmente.

Como bem sabido, a música serve como propagadora de agência, intencionalidade e formas de ser.

A música é uma forma de organização do tempo, com profundos desdobramentos simbólicos nas formas de organização temporal da sociedade. Como modo de sentir e expressar o tempo, fazer música é participar de uma experiência musical representa compartilhar maneiras de ser e estar coletivamente, moldando modos de pensar e viver (TROTТА: 2010, p.11).

Iremos através de uma análise musical traçar como ao longo da história – compreendendo desde as décadas de 1940 até o presente momento – como se deu a agência da figura feminina nas músicas de forró. A partir daí perceberemos como a mulher tem sido pensada e repensada na história do forró, analisando algumas músicas do forró tradicional e da vertente eletrônica.

Construindo a categoria mulher/homem no forró de Gonzaga

Já é consenso que Luiz Gonzaga é o maior representante do forró tradicional, expandido essa musicalidade na década de 1940 por todo o Brasil. Trabalhar historicamente com a questão de gênero dentro do forró significa reconhecer que as músicas são gestadas em um determinado período, atendendo aos padrões socioculturais vigentes. Dentro desses contextos, imagens e signos são evocados para garantir que a realidade social seja descrita, ou, melhor dizendo, cantada.

O forró em todas as suas vertentes sempre priorizou com constância a figura masculina, atribuindo papéis que são para homens e papéis que são para mulheres. No forró tradicional, seu legado voltado para característica tradição/ruralidade, o amor e o sertão são temáticas que compunham o cenário onde as relações amorosas eram descritas.

Para se chegar ao lugar que a mulher ocupa no forró se faz necessário entender como são construídas as relações e percepções sobre masculinidades. Enquanto uma categoria no interior das relações valorativas de gênero, a ideia de masculinidade também é construída socialmente por práticas discursivas de poder. É esse discurso de poder tende a colocar o homem no centro de suas interações e a mulher em grau de inferioridade. Tais discursos são propagados pelos forrós, seja ele na vertente tradicional ou eletrônica.

Muitos estudos sobre a temática do forró privilegiam-se o tratamento que é dado à mulher dentro desse cenário, não sendo a nosso ver prática recorrente analisar as masculinidades que são postas em evidências. Considerando que não se poder fazer um estudo de gênero levando em consideração apenas pressupostos femininos ou masculinos, até porque o estudo de gênero não é a dissociação dessas duas categorias, é preciso criar arenas de mediação, onde as relações possam ser vislumbradas e tratadas a partir dos espaços que as conecta e distancia, conforme os contextos sociais, culturais e históricos a partir dos quais são forjadas.

A construção do masculino dentro do forró tende a confirmar práticas discursivas através de valores que perduram até hoje e que ganham novos caracteres nas composições e performances disseminados pelo forró eletrônico. Esses atributos são percebidos como naturais. Dessa forma as canções do forró eletrônico na visão de Honório (2011) referenciam;

Nestas canções, o homem nordestino é associado aos valores da masculinidade dominante: é o dominador, o conquistador, o sedutor, o poderoso; o jovem playboy, os donos do pedaço; é o macho, viril e irresistível, o gostosão, o cachaceiro, o raparigueiro. Neste sentido, referências ao espaço público, espaço destinado ao homem, aparecem com frequência nas letras das canções como o bar, o cabaré, o posto de combustível. São lugares de lazer e sociabilidades masculinas onde o homem detém o poder (HONÓRIO: 2011, p. 10).

O referente hegemônico da masculinidade nordestina é o “macho”, o “cabra macho”, a partir da incorporação de valores que remetem ao aspecto rústico, viril e telúrico do masculino (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013). Categorias como as apontadas acima reiteram a noção de “nordestino” como um tipo regional interceptado por expectativas de gênero vinculadas à valentia, coragem e força. Vejamos uma música que retrata como a macheza é construída no forró tradicional. Música, Cabra da peste!

Eita! Sertão do Nordeste
Terra de cabra da peste
Só sertanejo arrizéste
Ano de seca e verão
Toda dureza do chão
Faz também duro
O homem que vive no sertão
Tem cangaceiro
Mas tem romeiro
Gente ruim, gente boa

Cabra bom, cabra à toa
 Valentão, sem controle
Só não dá cabra mole
 Tem cangaceiro
 Mas tem romeiro
Lá o caboclo mais fraco, é vaqueiro
 Eita! Sertão! Eita! Nordeste!
 Eita Sertão!
 Ei, rê, rê, rê, rê, tá!
Cabra da peste
 (Cabra da peste. Luiz Gonzaga e Zé Dantas. 1955)

O homem existente no sertão é um misto de “cabra à toa”, “cangaceiro”, “romeiro”, gente boa e ruim, no Nordeste só não dá “cabra mole”. Nessa canção, percebemos como a ênfase sobre o homem segue o princípio da coragem e valentia, podendo haver tudo, menos “cabra mole” no sertão. Note-se também como a concepção de masculinidade é referendada e articulada a uma geografia e paisagem específicas: o sertão, não a cidade. Da mesma forma, essa concepção põe em jogo disputas sobre o trabalho, lazer (macho pertence à roça e ao trabalho, não às festas e vida noturna, é diurno e não noturno) e ao lugar da moral e dos afetos (é da valentia, não a sensibilidade).

Nas músicas aqui examinadas percebemos uma participação fervorosa sobre a atuação do gênero. Nesses atributos, as qualidades masculinas são enaltecidas, enquanto os atributos supostamente femininos, esses vão na contramão de tais qualidades. Essa visão hierarquizada sobre o gênero faz com que haja uma excessiva leitura sobre o masculino, enfatizando como positivos aspectos derivados desse posicionamento.

Para Trotta (2014), existe em demasia uma ênfase na masculinidade em vários gêneros musicais, e que por sua vez se incorporam à dimensão da composição. Considere-se, por exemplo, no caso do samba a relação entre o malandro, o trabalhador e a mulher amada ou desejada, ou o funk contemporâneo e a forma como expectativas de gênero são negociadas e performatizadas. Para Trotta, o forró não é diferente.

Se isolarmos amostras aleatórias no repertório forrozeiro, aparecerão inúmeros exemplos nos quais a mulher é aludida, mencionada e até mesmo nomeada, mas raramente ela é protagonista dos sentimentos que movem a canção ou possui voz no discurso da canção. Um exemplo clássico de ocorrência dessa visão exclusivamente masculina é a própria *Asa branca*, maior sucesso de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (1947) (TROTТА, 2014. Pág. 99).

Vemos que a figura masculina consiste no ator principal dos discursos propagados em muitos dos ritmos e no forró, sobretudo. Comungando ainda com Trotta, percebemos que o imaginário forrozeiro dita regras que são incorporadas tanto nos discursos das letras quanto na própria vivência dos indivíduos. Assim sendo:

Se o forró é uma dança safada da qual homens e mulheres participam e compartilham as diversas referências sexuais e afetivas, é importante demarcar que parte majoritária do imaginário forrozeiro é formada por uma perspectiva masculina que define modelos de masculinidade e feminilidade (TROTTA, 2014. Pág, 102).

Os modelos de masculinidades e feminilidades seguem os princípios que já apontamos aqui. Doçura e submissão são aspectos característicos das performances femininas, enquanto que as performances masculinas estariam conectadas à valentia, macheza e dureza. A esse respeito pode-se ver Albuquerque Júnior (2012) e Trotta (2014).

A forma de se dirigir à mulher no forró, seja ele eletrônico ou tradicional, parte de uma perspectiva adjetivável como machista e patriarcal. Nele há uma reincidência do feminino como ente possuído (ou possível) pelo masculino/macho dominante. Vejamos um exemplo da Música “A mulher do patrão”, de Nelson Valença.

Eu tenho pena, da mulher do meu patrão
Muito rica tão bonita, ai meu deus que muiêrão
 Não tem meninos para não envelhecer
 Mas nervosa sofre muito, por não ter o que fazer
No atiço da panela, no batuque do pilão
Tem somente 15 filhos, mais o xaxo do feijão
Sarampo catapora, mais a ropa pra lavá
Resfriado tosse brava, lenha para carregá
Pote na cabeça, tem xerem pra cozinhar
Tira o leite da cabrinha, tem o bode prá soltá
Vivo com minha nega, num ranchinho que eu fiz
Não se queixa não diz nada, e se acha bem feliz
Com tudo isso, ainda sobra um tempinho
 Um agrado, um carinho
 Eu não quero nem dizer
Com tudo isso, ainda sobra um tempinho
E um muleque sambudinho
Todo ano é pra nascer.
 (Mulher do patrão. Nelson Valença. 1974).

Na canção aqui examinada existem dois tipos de mulher. A primeira, descrita nos primeiros versos faz referência a um tipo de mulher: rica, bem apresentada, um “mulherão” que não tem preocupação. Opondo-se a esse tipo de mulher percebemos o oposto de tal descrição, provavelmente poderíamos ler como a “mulher do empregado”. Se a primeira personagem feminina privou-se de ter filho para manter a boa forma, a segunda teve logo 15 filhos, todo ano ela tinha um.

Então, se as duas personagens descritas são tão opostas o que as aproxima? Ambas possuem caráter figurativo, sendo sempre o homem descritor e narrador de suas vivências. O caráter figurativo que a mulher desempenha na música nos faz pensar que existe sempre um alguém que fala sobre a mulher, esta por sua vez, não tem vez nem voz no discurso ora examinado.

A mulher privou-se de sua vida em prol de 15 filhos, no batuque do pilão, roupa para lavar, lenha para carregar. O mais impressionante, e que nos dar a certeza da aniquilação do discurso da mulher é expresso na estrofe “Vivo com minha nega, num ranchinho que eu fiz/ Não se queixa não diz nada, e se acha bem feliz”. De fato, - a mulher, que nem nome tem, a não ser “minha nega” – deixa-nos perceber o sentimento de posse do sexo masculino perante o feminino, tornando-se aleia ao discurso gerado pelo homem/macho.

“Minha nega”, não expressa seus sentimentos de contentamento no discurso. Ninguém escuta sua, ninguém sabe ao certo se de fato ela é feliz o como descrito na canção. O que é sabido é a existência do discurso do homem sobre a mulher, que é sua nega. No entanto, ninguém se pergunta se existe a possibilidade de tal mulher querer um dono.

O tom de crítica e reprovação expresso na estrofe “Eu tenho pena, da mulher do meu patrão/ Muito rica tão bonita, aí meu Deus que Muiérão/ Não tem meninos para não envelhecer/ Mas nervosa sofre muito, por não ter o que fazer”. O homem que elabora o discurso opõe os dois tipos de mulher, mas em nenhum momento o mesmo deixa-se perceber a vontade da mulher no discurso evidenciado.

As narrativas aqui descritas são demonstradas como espaços de silenciamento da mulher. Neste cenário, percebe-se a dominação do

masculino, que dita qual prática deve ser gerida pela mulher. Assim sendo, o homem dita qual o tipo de mulher que se espera através de suas ações, não levando em consideração a ação do sujeito que em tese era para ser o ator principal da cena.

Vemos assim, que a mulher na narrativa analisada é tratada de ser para objeto, não tendo voz no discurso participativo.

Mas não é só isso. A mulher não é apenas um ser que é reduzido a objeto descrito pelo homem. No forró há também a presença de um jogo polissêmico que, para além de não dar voz à figura feminina, também é imbuído de humor e referências a jogos de sedução.

Dessa forma, humor e duplo sentido sexual estão presentes tanto no forró tradicional, quanto no eletrônico, porém são enfatizados de maneira diferente por cada musicalidade. Como primeiro exemplo, vejamos “O cheiro de Carolina”. Vejamos algumas estrofes.

Carolina foi pro samba
Carolina
Pra dançar o xenhenhen
Carolina
Todo mundo é caidinho
Carolina
Pelo cheiro que ela tem
Carolina...

Gente que nunca dançou
Carolina
Nesse dia quis dançar
Carolina
Só por causa do cheirinho
Carolina
Todo mundo tava lá
Carolina...

Foi chegando o Delegado
Pra oiá os que dançava
Carolina
O Xerife entrou na dança
Carolina
E no fim também cheirava
Carolina...

Falando:
Aí chegou dono da casa

O dono da casa chegou com a
mulesta
Chamou atenção de D. Carolina e:
- **D. Carolina venha cá. O povo**
anda falando aí que a senhora tem
um cheiro diferente, é verdade?
- **Moço, sei disso não, é invenção**
do povo.
- **Ah, é invenção do povo, não é?**
- **É sim senhor**
- **Então dá licença...**

Eu quisera está por lá
Carolina
Pra dançar contigo o xote
Carolina
Pra também dá um cheirinho
Carolina
E fungar no teu cangote
Carolina
Hum, hum, hum
Carolina, hum, hum, hum
Carolina, hum, hum, hum
Carolina
E fungá no teu cangote
Carolina

(O cheiro de Carolina. Zé Gonzaga e Amorim roxo. 1956).

Percebemos em alguns versos que diz; “O xerife entrou na dança/ Carolina/E no fim também cheirava/ Carolina”, “O dono da casa chegou com a mulesta/Chamou a atenção de D. Carolina e: -D. Carolina venha cá./ O povo anda falando aí que a senhora tem um cheiro diferente, é verdade?”.

Tanto o xerife, delegado e o dono da casa onde acontecia o forró narrado parecem ter certo encanto por Carolina. A música também nos mostra o quanto Carolina deixa-se ser cheirada por quase todos na festa, esbanjando sua sensualidade que faz com que todos os homens sintam o desejo, ou até mesmo a necessidade de cheirá-la. Poderíamos acusar a canção de considerar Carolina como um objeto sexual de todos os homens que consomem seu corpo, seu cheiro, sua beleza por simples vontade.

Como já mencionamos aqui, uma discussão central diz respeito à forma como a sexualidade é explicitada nas músicas. Vejamos no exemplo acima que, essa temática não se encontra ausente, pois o carisma de Carolina, protagonista da música, exerce fascínio na mente masculina, sendo que seu corpo passa a ser um elo comunicativo e ao mesmo tempo objetificado, haja vista que, o cheiro, corpo e a beleza de Carolina estão sendo consumidos por um grupo de homens, que possuem uma boa condição financeira e gozam de status e prestígio devido as suas posições sociais – xerife, dono do estabelecimento, e o delegado -. Notamos a ênfase que é dada aos papéis sociais e como a mulher, no caso Carolina, tem sua voz anulada, pois são os homens – dominantes – que elaboram um discurso sobre seu corpo e sua conduta. Para ele, isso é invenção do povo.

Carolina é objeto de desejo, apontando para uma postura erótica que faz com que os homens sintam o desejo de possuí-la. Essa maneira de tratar a temática da sexualidade é enfatizada de maneira supérflua, fazendo acreditar na “pureza” da relação. No entanto, o duplo sentido estar imbuído nas estrofes da música.

Analisemos outra canção. Na música “Dona Vera tricotando”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira:

Dona Vera, quando moça
Foi bonita, foi dengosa
Foi catita
Mas não soube aproveitar
Levava a vida em casa

Tricotando, tricotando
 Tricotando, tricotando
Sem sair pra namorar
 Mas passou a primavera
 E ficou a Dona Vera
Solteirona toda a vida
Sem casar
E agora sem dinheiro
 Tá difícil Dona Vera
 Com esta cara
 Só se a sorte
 Lhe ajudar
 Dá pena, ora se dá
Dá pena, mas dá raiva também
Muié véia sem vintém
Ai, querendo se casar.
 (Dona Vera tricotando. Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira)

Como vemos na presente música existem dois pontos principais que elaboram a tônica da história. O primeiro diz respeito ao papel de submissão da mulher, “criada para casar”, o segundo ponto faz menção mais uma vez ao caráter sexual. O casamento seria uma virtude, cuja Dona Vera abriu mão em prol de seu tricô. Com o passar do tempo Dona Vera sentiu os efeitos de várias primaveras, quando que nenhum homem se interessaria por ela. Essa falta de interesse do sexo masculino pelo feminino é decorrente de dois motivos: primeiramente, Dona Vera não esbanja mais a beleza de antigamente; segundo, Dona Vera não dispõe de dinheiro para arrumar um casamento sustentado nos interesses materiais.

Observamos com isso, que existe uma imagem da mulher sendo agenciada de maneira consumista e interesseira, demonstrando posições machistas e rebaixando a mulher a qualidade de objeto no qual o homem irá usufruir quando for conveniente para sua pessoa seja no aspecto financeiro ou no quesito beleza.

A Carolina é uma descrição da mulher atrevida, tendo uma sensualidade da mulher do campo. A mulher sempre foi essa coisa mimosa no forró tradicional, ela é assim por natureza, natural. Essa coisa de hoje é uma coisa fabricada. O universo do Safadão, por exemplo, um garoto suburbano e nesse universo se enxerga a mulher enquanto objeto (João do Crato, entrevista concedida em Junho de 2016).

Já apontamos que o forró sempre narrou direta ou indiretamente as relações sexuais e de gênero. Trotta (2009) percebe que a sexualidade é uma ferramenta que serve para identificar e seduzir o público, sendo que as relações entre sexo, música e papéis de gênero são temáticas evidenciadas no forró.

Notamos assim como o caráter sexista é também exposto nas letras das músicas de Gonzaga. Aqui se percebe uma ênfase ao apelo sexual com sua apropriação articulada entre a pureza do amor romântico com as “safadezas” sutis expostas nas músicas, revelando embate que é posto na forma como as sexualidades são evidenciadas. Percebemos assim, a existência de um amor romântico, opondo-se a um amor safado.

Vejamos algumas partes de duas músicas que retratam esses dois tipos de amor, o safado e o romântico.

Ovo de Codorna

Eu quero um ovo de codorna pra
comer...
Eu já procurei
Um doutor meu amigo
Ele me falou
"Pode contar comigo"
Ele me ensinou
E eu passo pra você...
Quase apavorado
Estavam me fazendo
De um pobre coitado
Minha companheira
Tá feliz porque
Eu comprei ovo de codorna pra comer
Eu quero um ovo de codorna pra
comer
O meu problema ele tem que resolver

(Severino Ramos. 1971).

Xote das Meninas

Mandacaru quando flora na seca
É o sinal que a chuva chega no sertão
Toda menina que enjoa da boneca
É sinal que o amor já chegou no
coração...
vive suspirando
sonhando acordada
O pai leva ao dotô a filha adoentada
Não come, nem estuda
Não dorme, e nem quer nada...

Ela só quer
Só pensa em namorar
Ela só quer
Só pensa em namorar...

(Luiz Gonzaga e Zé Dantas. 1953).

Percebemos a existência de dois amores, duas formas de lidar com o desejo e com os afetos. Ao passo que a experiência masculina é aqui delineada pelo erotismo e pela virilidade sexual renunciada pelo ovo de codorna, a sexualidade feminina é matizada como estranha, demandando compreensão por parte de um “dotô”, e está alocada no campo do sentimento e

do romântico. Notamos o tom claro nas entrelinhas da canção, expresso na metáfora do ovo de codorna, que faz referência ao desejo sexual do homem, pois “Minha companheira tá feliz/ Porque eu comprei ovo de codorna pra comer”. O amor romantizado exposto em músicas como – “Aí como eu amei”, “Rosinha”, “O Xote das meninas” e outras – cede espaço para um amor safado, malicioso, sem vergonha.

Xote das meninas, por sua vez ancora-se em uma harmonia do amor puro que se manifesta quando a menina retratada na música, deixa o amor pela boneca e passa a amar pessoas. No entanto, essa música não se encontra de toda isenta de um duplo sentido, quando se afirma “ela só pensa em namorar”.

Percebe-se com isso, que as músicas de Gonzaga apresentavam já na década de 1940 esse jogo sinuoso entre amor e malícia, ainda que escondido da sociedade através de metáforas e construções polissêmicas, pondo em tensão padrões morais que eram vigentes em uma sociedade fundada no conservadorismo, machismo e patriarcalismo.

Em tais músicas aprecia-se o humor e duplo, sendo que são distribuídos nas estrofes de Ovo de codorna, Cheiro de Carolina, Cintura de pilão. Acreditamos que o “forró safado” como Trotta apresenta surge na década ainda de 1940, com o forró de Gonzaga, perdurando e sendo modificado até o presente momento.

O duplo sentido é uma temática bastante analisada e posta em questão quando se refere a vertente eletrônica do forró. Enxergamos que essa relação entre forró e duplo sentido encontra-se presente devido à incidência de como as masculinidades e feminilidades são evidenciadas e tratadas para compor um imaginário do homem e da mulher. Considere-se ainda que jogos e características enunciados nas músicas do forró tradicional/eletrônico prescrevem a relação de pertencimento de caráter heterossexual.

As relações amorosas descritas, acionam códigos que são processados em um determinado tempo, fazendo com que haja uma diferenciação na forma como estas temáticas são tratadas e modificadas, mostrando os valores que estão sendo incorporados à sociedade na qual tais narrativas foram gestadas e processadas.

Frente a isso, o forró, sem distinção de suas vertentes, sempre teve um caráter fortemente ligado à sexualidade e ao erotismo, sendo estes produzidos e narrados a partir de poéticas que se dirigem a dois tipos de amores: o romântico e o safado. Para Trotta o “forró como evento social é revestido de uma forte sensualidade, que resvala da dança para a festa e desta para a sonoridade do fole articulado em um sugestivo vai e vem” (2014, p.74).

Como visto nas letras das canções, existe a descrição de amores e a descrição de como se deve dançar o forró. Uma dança dançada juntinho, com os corpos colados, seja em uma sala de reboco ou em grandes espaços públicos de exposições e casas de *shows*.

Evidenciados tais questões, corroboramos com o conceito de fluxo musical (SANTOS, 2014), para se pensar o forró enquanto sentidos de transnacionalização e mundialização, onde o forró consiste em um movimento contínuo e permanente.

No interior de um **fluxo musical**, indivíduos e grupos formam redes relacionais, constituindo a agência como principal força motriz. Nesse sentido, o forró, como um fluxo de práticas, inclui a rede relacional do gênero musical – como parte desse fluxo – e ainda outras práticas não codificadas (SANTOS: 2014, p. 26).

Com isso, enxergamos as transformações que perpassam o forró e como o mesmo passa a ressignificar a realidade que se encontra em um devir constante. Estabelece-se assim uma relação complexa entre movimentos de continuidade e descontinuidade que atribuem valores de novo ou velho a tendências que, em certo sentido, constituem os próprios processos em sua amplitude. A licença sexual, o duplo sentido e o apelo erótico, como apresentado na análise, estão presentes desde o forró tradicional, ainda que sobre o forró eletrônico incida uma maior evidenciação desse aspecto.

Ainda segundo Climério existe fronteiras que denotam um tom distintivo, cujas tensões emergem a partir das transgressões. Este caso indica a existência de uma musicalidade marcada pelas situações de fronteiras, cujo seu caráter é ambíguo e muitas vezes marcado por trilhas inseguras, como bem salienta o autor.

Nessa dissertação, vemos que por trás dos discursos que são realizados estão contidas relações que evidenciam formas articuladoras entre

sexualidades, subalternidades e gênero. Sendo que o caráter erótico consiste em uma força que impulsiona tais temáticas, que são acessíveis ao público em formas mais ou menos veladas, explícita ou não, assumidas ou ocultas. O que é fato é que o forró consiste em uma musicalidade que tem seu caráter fortemente sensual e investido de humor e duplo sentido.

Discursos e agência do feminino no forró eletrônico

Ao contrário do que foi evidenciado a partir de tais letras do forró tradicional, onde em boa parte delas a mulher tem seu papel ligada a dona do lar, no forró eletrônico isso é um diferencial. Passamos a analisar duas canções desta musicalidade. Vejamos algumas estrofes:

Aqui é pro meu ex

[...] Só eu que tava amando
E ele nem aí
Levando vida de solteiro
Namorando
Ninguém vai estragar meu dia
Chutei o balde
Desaprendi a amar
Mudei de casa, troquei de celular
Não tô com pingo
De vontade de voltar
Eu tô vivendo ele nem
Vai me achar não
Ei aqui ó pro meu ex

(Márcia Felipe. 2016).

passa o tempo que passar
Eu tenho certeza, o mundo vai girar
Ainda nessa vida, você vai me pagar

(Autoria desconhecida. 2016)

Sofro de ressaca, mas não morro de amor

[...] Avisa aí pro teu orgulho que a
minha saudade
Criou vergonha, virou felicidade
Sofro de ressaca, não morro de amor
Ainda te amo, mas hoje me dou valor
Sou muito fã das voltas que o mundo
dá
Não adianta,

Na primeira música “Aqui é pro meu ex”, notamos dois aspectos relevantes para esse contexto: o amor e o modo como a situação narrada é conduzida pela mulher. Nessa narrativa, a mulher que interpreta toda a narração afirma que ama seu parceiro, e ele por sua vez levava a “vida de solteiro”, até que um dia a mulher decide por sua própria reponsabilidade largar tal relacionamento e viver de farra. Se antes, com as narrativas do forró tradicional o homem era quem ditava quais as regras para seus relacionamentos, na cena do forró eletrônico tal situação é, em muitos casos, e podemos correlacionar isso, a maior emergência de intérpretes e compositoras mulheres – note-se que no caso da primeira composição, por exemplo, a compositora é uma mulher Márcia Felipe.

Tal aspecto contraria a forma como a mulher é percebida na sociedade, sendo que os valores são invertidos e a mulher passa a propagar uma nova cena na musicalidade do forró e na sociedade. A mesma não necessita se submeter às regras de seu companheiro, sendo que agora se encontra livre para viver, fazendo o que sempre quis.

Se antes a mulher era feita exclusivamente para casar, viver do lar, cuidando dos filhos, nas músicas de forró eletrônico essas imagens são tencionadas e por vez modificada.

No segundo caso, o amor também se faz presente. Nas duas músicas se falam de uma desilusão que culminou na valorização da mulher, personagem central da canção. Nelas afirma-se a sua saudade que ora a mulher sentia, onde tal saudade criou vergonha e virou felicidade, a mesma ainda decide sofrer de ressaca a morrer pelo amor de um homem.

Em ambas as temáticas, a mulher, figura central do discurso, faz uso de mecanismo que são acionados em muitos dos casos para a figura masculina. Farras e bebedeiras compõem o cenário onde a mulher se debruça para esquecer seu parceiro.

O forró eletrônico investe em padrões eróticos e aponta para uma inversão na maneira de pensar a mulher. É válido lembrar que essas agências de performances femininas que ora subverte ou são subordinadas apontam

para situações de conflitos vivenciadas nas relações amorosas. Dessa forma, existe a alternância de performances femininas que operam a reivindicar um novo posicionamento da figura feminina nas canções e nas festas e simultaneamente são subordinadas e objetificadas.

A mulher descrita nas músicas do forró eletrônico não é uma mulher recatada ou pronta para casar, pelo contrário, a mesma não tem o desejo de findar um matrimônio, construir família. Sem sombra de dúvidas, a mulher narrada em tais composições é uma pessoa que gosta de farras, bebedeiras, que esquece seu parceiro nas mesas de bar, identificando-se assim com um estilo de vida juvenil, urbano e festivo. Logo, ela procura peitar seu parceiro e fazê-lo sentir sua falta.

A sexualidade explicitada nas canções, as roupas usadas por dançarinas e cantoras, as coreografias em seu aspecto erótico são mecanismos que ajudam a corporificar e intensificar as performances que nos falam sobre o lugar que cada indivíduo ocupa na sociedade e como eles serão interpretados e significados.

Passamos a analisar uma cena de campo.

Em uma das incursões em campo, numa festa que tinha por nome *Forrónejo Cariri*, notamos a performatização, ou seja, como as mulheres agem durante a festa, como elas dançam, gesticulam, vestem-se e nos demonstram personagens provenientes das interações entre homens e mulheres. Nesta noite, as atrações eram a dupla sertaneja Fernando e Sorocaba e a banda de forró eletrônico Garota Safada.

Apesar de ser a primeira apresentação da dupla sertaneja na região do Cariri e de vir de cidades mais urbanizadas do país com carreira nacional e internacional consolidada e distribuída por gravadoras multinacionais, ela não parecia ser a atração principal da noite.

Na tarde que antecedia a festa, embarquei em um ônibus que sairia da cidade de Crato com destino a Juazeiro do Norte. Durante o percurso realizado, eu, juntamente com uma amiga, comentávamos nossa provável participação na festa. Ao conversarmos sobre o assunto, o cobrador do ônibus afirmava que a festa teria muita gente e que ele estava com muita vontade de ir, mas que por virtude do trabalho se via impossibilitado. No percurso que fizemos, o cobrador me falava como era a estrutura da casa de show, o nível

de segurança do local. Entretanto, estes não eram os comentários que mais tinham chamado minha atenção. Em determinado momento da conversa, o cobrador me relata que a festa dará muita gente não pela atração da dupla sertaneja, mas pela própria banda de forró. “Vai ter muita gente não pelo Fernando e Sorocaba, mas por Garota Safada. Se eu fosse à festa só iria pela banda”. Apesar de ter manifestado o seu gosto pela dupla sertaneja, a banda de forró eletrônico para ele ainda era a atração principal da noite.

Comentários desse tipo surgiam com frequência nas rodas de conversa entre amigos horas antes do show. A banda de forró eletrônico, Garota Safada, apresenta-se recorrentemente nesta região. Entretanto, isso não era um obstáculo para que a banda reunisse centenas ou milhares de pessoas em seus shows na região do Cariri.

Foi nesta festa que nos deparamos com uma jovem, aparentando no máximo seus dezoito anos, em pé em cima de uma estrutura utilizada para colocar os refletores que destacavam os cantores da banda, a garota fazia a festa acontecer.

Seria certo pensarmos no aniquilamento da figura do sujeito em prol de um corpo? Ou seja, a elevação de um corpo que por vez é ocupado pelo sujeito, mas que ganha conotações para além de uma matéria física. O corpo é um signo comunicante, onde segundo Butler (2001), existem aspectos citacionais que permeiam todos os corpos proliferados por discursos. Desta forma, o corpo em meio às festas comunicam as intenções dos sujeitos, bem como os estímulos advindos da própria festa. Embalados pelos sons que saem dos instrumentos musicais, o corpo é marcado por histórias, vida cotidiana, gestualidade, discursos e etc.. O “performer”, aquele que está em meio à festa executa suas ações através de um corpo que ganha sentidos de acordo com cada contexto e interação. O corpo é assim produzido em cada situação, acolhe consigo marcas da natureza simbólica das interações, expressando, assim, suas experiências a partir de sua movimentação corporal.

A jovem que encontramos na festa usava de seu corpo para chamar atenção de todas as pessoas que se achavam ao seu redor. Com um vestido de estampas de onça, a garota se destacava das demais meninas que faziam parte do seu grupo. O vestido, por ser curto, em alguns momentos deixava aparecer sua peça íntima. Com o copo de bebida na mão, a garota jogava suas

pernas de um lado para o outro. Em certos momentos agachava-se próximo ao chão com o copo de bebida acima da cabeça. Nesse movimento a jovem deixava aparecer sua calcinha.

A construção de um corpo com forte ênfase erótica se integra juntamente com as noções de gênero, tendo em vista que são nos corpos que estão presentificados os discursos e construções advindos do social. Ao contrariar a cultura como algo superorgânico (BUTLER, 2001), considera-se o corpo como local de subjetividades, construídas e moldadas socialmente. Assim é que, o jogar de pernas da jovem que deixava à mostra sua calcinha era o convite para que outros homens viessem ao seu encontro, desenvolvendo uma visibilidade que tem como plano primeiro o próprio corpo. Numa estratégia bem-sucedida, a partir da dança, a menina conseguiu estabelecer contatos com seus interessados.

Quando a banda começou a cantar uma música, segundo a qual as mulheres estavam bebendo mais que os homens, ela e todas as outras mostravam suas bebidas enquanto dançavam. Deixando os olhares masculinos fixos em suas performances a garota provavelmente estabelecia, ali na festa, uma prática bastante distinta do seu cotidiano. Ela e as demais garotas do seu grupo representavam, naquele momento, não mais o papel de sexo frágil ou oprimido. Ao contrário elas queriam cada vez mais atrair os olhares para si.

O corpo da jovem evidencia questões, fenômenos e manifestações na arte de performatização da dança, disponibilizando a compreensão dos fenômenos e percepção de determinadas atitudes. A performance como atos esboçados, que comportam certo tipo de intencionalidade. A relação proveniente entre corpo, a jovem que dança, e espaço da festa, nos induz a ler determinada performance, como a intencionalidade de aproximação com o sexo oposto.

Em determinado momento, estávamos eu e algumas amigas que me acompanhavam durante a festa, próximas à equipe técnica da banda Garota Safada e Fernando e Sorocaba. Eram eles justamente o alvo da jovem em sua performance. Os rapazes que trabalhavam em ambas as equipes estavam todos juntos. Sobre o círculo, o clima entre eles eram de descontração, apesar de estarem a trabalho. Eles aproveitavam como qualquer outra pessoa. Entre um sorriso e outro, no vai e vem da dança, as meninas em certos momentos

chamavam alguns rapazes, que comentavam algo no seu grupo e logo iam falar com elas. Com o passar da festa, os garotos chamam uma das minhas amigas para dançar, ofertando para mim a aproximação com o grupo. Algumas vezes, quando eu, juntamente com outras amigas, estava a conversar com um dos rapazes, as garotas os chamavam, evidenciando o clima de concorrência entre as mulheres na festa.

Em determinado momento, as garotas não precisavam mais pedir atenção dos rapazes, pois com o decorrer da performance sobre o suporte dos refletores, eles não estavam mais ao nosso lado, e sim, literalmente ao lado das garotas.

Narramos tal vivência para demonstrar como as ideias que operam sobre o papel da mulher se articulam nos espaços em festa. Percebe-se então que os discursos realizados pelas autoridades diferem da maneira pelas as quais as mulheres se percebem nesses espaços. Enquanto que para algumas autoridades a mulher é hipersexualizada e reduzida à categoria de objeto, para elas isso evidência apenas as vivências das quais as mesmas participam.

“O forró é uma música safada, feito para safadeza”

Temáticas de amor e sexo são sempre narrativas estruturantes do forró. O forró é uma música safada, o forró é feito para a safadeza, pra escamotear a paquera, escamotear o sarro, pra escamotear o contato dos corpos, para escamotear os encontros e paqueiras amorosas, como todas as festas jovens. O forró eletrônico, na verdade, reprocessa nas grandes festas, nos grandes *shows*, mas incorporando toda essa lógica da dança, sensualidade, sexualidade, da sedução aspectos que fizeram parte desde sempre do forró (Felipe Trotta, entrevista concedida em maio de 2016).

Como apontado ao longo do capítulo e enfatizado nas palavras de Trotta, o forró sempre levou em consideração aspectos safados, sendo estes aspectos incorporados também pelo forró eletrônico. Tal maneira pensar processa uma visão pela qual o forró é um ritmo “safado”, onde há um intenso contato entre sujeitos, corpos e a safadeza; não constitui assim, uma característica exclusiva da vertente eletrônica.

Em entrevista concedida ao Diário do Nordeste (2012)²² Trotta evidencia o caráter da “safadeza” consolidado e mantido no forró desde suas bases com Luiz Gonzaga e seus seguidores. Para ele,

As bandas sempre foram muito firmes em dizer que o que eles fazem é forró (*bandas de forró eletrônico*). E eu encontro linhas de continuidade, como na concepção rítmica, muito forte no baião e no xote. Só que a levada é na bateria. O humor é duplo sentido, que é muito forte no forró tradicional. Se em Luiz Gonzaga isso aparece aqui e ali, mas não é muito frequente, há outros como Trio Nordestino, Marinês, Cremilda e Genival Lacerda que usam da safadeza na construção dos repertórios (Diário do Nordeste, 2012. Grifos meus).

O forró eletrônico é revestido de um caráter sexual explícito. Nele se encena uma perspectiva recreativa e juvenil da sexualidade e não se impõem limites quando o assunto é narrar relações de homens “raparigueiros”, “cachaceiros” e mulheres que se sentem livres para desenvolver relações sexuais quando lhes convém.

Assim como no forró tradicional, o homem na vertente eletrônica é constituído seguindo quase os mesmos princípios que no forró tradicional. No entanto, esse modelo é tencionado com as performances femininas no forró eletrônico. Percebemos então, a existência do conservadorismo findado em noções do machismo e patriarcalismo que envolve e negocia ao longo do tempo as agências do feminino/masculino no forró.

No forró tradicional, o personagem feminino praticamente não existe, sendo que todas as relações são narradas sobre pressupostos do homem. Tal visão é processada de forma diferente com o forró eletrônico, onde a mulher procura a cada dia construir seu lugar de fala dentro de um ambiente prioritariamente machista. Para Trotta,

Ao contrário do forró tradicional, o forró eletrônico processa essas tensões de gênero. Em que sentido? Existem letras em que as mulheres são um objeto totalmente sem voz, exclusivamente para ser admirada e pra serem consumidas, mas há muitas práticas, muitas performances, muitas canções em que há uma voz feminina, inclusive protagonizada pelas cantoras do forró eletrônico são agentes importantes, em que

²²Disponível em: <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/para-pesquisador-forro-eletronico-renova-a-tradicao-1.681181>. Acesso em 11.agos.2016.

elas têm voz, se posicionam, elas contrariam, elas entram em litígio com seu parceiro de canção. Isso gera em meu entender algumas tensões. Existe espaço no forró eletrônico para tensões de gênero, ao contrário do forró tradicional que a mulher é totalmente objeto de ser admirado (TROTТА, Felipe. Entrevista concedida em Maio de 2016).

Corroborando com tal forma de pensar, afirmamos que o forró eletrônico não está inseto de fundamentos machistas, no entanto, existe um novo reprocessamento desses códigos que possibilita uma nova forma de pensar a mulher e sua atuação nesses espaços.

Esse aspecto compõe jogos complexos e ambivalentes quando se refere a que dimensão de representatividade a mulher alcança. Se por um lado a existência de espaços de fala e de processos de enunciação da mulher e por mulheres, por outro ele não elimina a forma como a mulher é narrada e representada. Observa-se que em grande medida, nas composições, a emancipação feminina é um evento que se localiza na dimensão sexual e erótica, mas que tem pouco espaço para além desses eixos – ao menos quando tratamos das composições, de modo que não é possível nos termos e limites desse trabalho sinalizar para a forma como se constituem as mulheres que tomam parte das festas de forró eletrônico. Em termos precisos, não se trata aqui de eximir o forró eletrônico de sua reponsabilidade na propagação de conteúdos que lidam com a mulher em termos de um objeto de consumo, nem tampouco de transferir tal reponsabilidade para o forró tradicional. O que afirmamos é que os ritmos tradicional/eletrônico enfatizam e dão continuidade a dinâmicas e relações de gênero que estão arraigadas em práticas machistas, sobremaneira no nordeste brasileiro, região com altos índices de violência de gênero.

O forró eletrônico consiste em uma nova versão do machismo há anos propagado pelo forró tradicional e pela sociedade de forma geral. Seus pressupostos sempre seguiram um pensamento machista e patriarcal. No entanto, o que difere um do outro, é que no forró eletrônico existe espaço para negociações, coisa que não tinha e não tem no forró tradicional.

No eletrônico, existe uma participação mais ativa do protagonismo feminino, ou seja, as mulheres passam a ter voz no discurso, ainda que se

devesse questionar de maneira mais detida o espaço que elas ocupam na disputa pelo microfone.

Difícilmente você tem uma voz feminina no forró tradicional, no sentido de personagem da canção, Luiz Gonzaga quase não tem. No forró eletrônico, como ele se insere de uma forma mais intensa nesse momento, eu acho que ele tem um espaço aí mais interessante para se pensar as tensões de gênero. Há letras machistas, misóginas, violentas, há bandas mais misóginas, violentas que outra isso também é sutilezas. Há também protagonismo feminino em várias canções, em várias performances, que a meu ver parecem importantes de serem notadas. Não estou falando que eles são mais feministas do que o forró tradicional, acho que o forró é machista, a construção da nordestinidade é machista, mas eu identifico no forró eletrônico um espaço para que isso ao menos tenha algum tipo de debate (TROTТА, Felipe. Entrevista concedida em Maio de 2016).

Entendemos como Trotta aponta o forró eletrônico como uma nova forma pela qual a mulher passa a ter voz no discurso. Isso, contudo, não é um processo progressivo ou progressista que apaga as dinâmicas históricas de opressão e desqualificação da presença feminina nos espaços de produção artística. O machismo contido nas letras que explora de forma negativa o lado da mulher também é uma informação cujo sua veracidade tem que ser analisada partindo de pontos de vista explorados pelos agentes que vivenciam tais experiências. Também é digno de nota que visões naturalizadas sobre os discursos que ora enxergam a mulher enquanto pessoa denegrida através das músicas não levam em consideração os novos desafios postos pelo forró eletrônico.

Percebemos, assim, que a crítica sobre a objetificação feminina não é totalmente vazia, mas também não se encontra inerte a forma como os intelectuais se posicionam através dos seus gostos. Esses gostos são responsáveis por boa parte das críticas que são elaboradas à vertente eletrônica.

Nesse jogo de poder existe frações que colocam um ritmo/tradicional enquanto aspectos homogeneizador e com características de originalidade/verdadeiro, do outro, um ritmo/eletrônico percebido enquanto subalterno. Este último é enxergado através das suas margens, das suas fronteiras que são ambíguas e classificadas através de práticas fronteiriças e

sem valor. Notamos que essas disputas são fundadas em uma briga por espaço – seja este espaço na mídia, nos gostos dos grupos ou no próprio campo artístico – no entanto, tal desavença esquece-se de levar em consideração o que os agentes sociais pensam, falam e se posicionam contra ou a favor. Pensar o forró é pensar confluências, intercâmbios e colaborações que são agências importantes para que o ritmo seja difundido cada vez mais.

Assim enxergamos que ambas as musicalidades partem de um intenso processo de colaborações, que não as separam, mas que as fazem com que cada uma tenha suas singularidades e semelhanças. Desse modo, a crítica que ora apontamos é fruto de um longo processo de intercâmbios, que as modificam ao mesmo tempo em que as assemelham.

CAPÍTULO III

“NA MIRA DO MERCADO: UM FORRÓ COMO ALVO”

No Brasil a história da música popular é vinculada aos meios de comunicação de massa, sendo o rádio quem primeiro desencadeou e ocupou um lugar de importância significativa para propagar marcas, produtos e serviços. A ferramenta prioritária radiofônica surgiu em meados da década de 1950, atuando como propagador midiático de uma indústria que iria atuar como um dos principais espaços de divulgação, reconhecimento e popularização das expressões artísticas e, de maneira mais precisa, da música.

Neste capítulo, analisamos quais as apropriações realizadas pelo mercado à musicalidade do forró eletrônico, sabendo que esta relação (mercado X música) é crítica constante ao forró eletrônico.

Para o arquivista Aristides:

O forró eletrônico é um produto da sua época. Eu vejo a universalização das culturas, a mistura entre tradicional e o moderno. E dentro dessa mistura um deles tinha que perder, e quem perdeu foi o nosso forró tradicional. E só ficou o moderno, o eletrônico. O mercado se apropriou e lançou esse forró que está aí, que pelo visto vai custar a acabar. Se é que um dia isso ocorrerá! (Aristides de Arruda Camargo Neto, entrevista concedida em Junho de 2016).

Nesta concepção, encaramos a indústria musical como uma importante ferramenta para compor opiniões e gostos. Tais aspectos são encarados por

alguns autores, incluindo aqueles inseridos na chamada Escola de Frankfurt, como aspectos que não viabilizam a forma crítica de pensar, sendo opiniões produzidas através do mercado e, conseqüentemente, sem exigir aprofundamento ou razão crítica.

Tal concepção nos faz pensar que essas críticas e meios de comunicação propagadores de ideologia e gostos foram de extrema importância para popularizar e consolidar o forró eletrônico enquanto uma musicalidade de grandes públicos, a partir da década de 1990 tendo em vista que a partir desse marco o ritmo ganha cada vez mais força na mídia, no mercado e no gosto popular.

A relação do público com a rádio e a conformação de um gosto popular foi atualizando-se ao longo do tempo. O formato pré-existente através de pedidos realizados por cartas, pedidos telefônicos foi modificado com a expansão do mercado virtual, gerando uma popularização maior da música, bem como a emergência de novos espaços de crítica e difusão de informações e estéticas musicais (como blogues, sites, redes sociais e mídias móveis), além do barateamento dos meios de produção e difusão de materiais culturais por parte de artistas iniciantes (em ritmos diversos) que não tinham incentivo da grande indústria fonográfica ou dos meios de comunicação.

A importância desses meios possibilitou uma dinamização da cultura, haja visto que com a propagação do rádio, televisão e internet outras localidades puderam entrar em contato com ritmos, que outrora não lhes eram de fácil acesso. Houve assim, um intercâmbio processado através do mercado e seus meios de propagar ideias, imagens, sons.

Frente a isso, a música do forró eletrônico transformou-se em motor de movimento. Grupos específicos lotam casas de *shows* antes mesmo de lançar seus CD's oficialmente, graças à ajuda da mídia atuando como divulgadora da musicalidade. Nesses casos, o que antes era uma relação distante entre mídia, comunicação e artista, hoje encontra-se cada vez mais próximo um do outro.

No entanto, se encaramos isso como aspecto positivo para que o forró eletrônico amplie seu horizonte, autores como Durval Muniz de Albuquerque (2012), Costa (2014) e outros percebem que as influências postas pelo mercado à vertente eletrônica fazem com que haja uma transmissão de uma

má qualidade, fornecendo ao público um forró sem veracidade, onde os números valem mais que a qualidade.

Opondo arte e mercado: uma questão de gosto ou de “qualidade”?

Bourdieu (1998) afirma que o gosto é uma prerrogativa construída que equivale também para as noções que opõem arte e mercado, pois é através do gosto que ocorre o consumo de uma música ou objeto. Segundo essa teoria, o gosto não é uma prerrogativa originada do livre-arbítrio do indivíduo, pelo contrário, é moldado nas condições de existência do indivíduo ao longo do seu desenvolvimento ao curso da vida.

Segundo a teoria dos gostos de Bourdieu (2001) a produção dos bens simbólicos é pautada, sobretudo, em transformações. Tal transformação é forjada a partir do momento que o campo intelectual e artístico busca a autonomização das relações de produção, circulação e o consumo de bens simbólicos. Margeando os processos contemporâneos, o sociólogo francês percebe que essa economia de trocas simbólicas lida com o campo intelectual desde a Idade Média ao Renascimento quando encontrava-se nas mãos de uma elite aristocrática e era marcado pela necessidade de atender as demandas éticas e estéticas desse grupo.

Frente a isso, Trotta (2014) evidência que a arte enquanto tal só poderá existir a partir do momento que se tem o mercado agenciando tal posicionamento. Dessa forma, essa distinção que serve de crítica para ser pensada a musicalidade do forró eletrônico é pautada também em uma noção de gosto. Ainda para o autor é o mercado que possibilita a liberação do artista, no sentido que o mesmo irá dar visibilidade para artista, músico ou banda.

Para ele não se tem como pensar a arte desvinculada do mercado, pois para o mesmo, o mercado atua de forma sistemática em qualquer setor artístico. Sendo que as distinções entre mercado e arte em muitos dos casos chega a ser pueril. Tal posicionamento aponta para uma questão importante: a ideia que separar arte e mercado tem características falsas, pois os mesmos estão entrelaçados.

No entanto, no momento em que o mercado atua no setor artístico existe a possibilidade de que as obras sejam reduzidas a uma dimensão de

simples mercadoria, onde seu consumo será pulverizado para os demais setores da sociedade. Nesse jogo não apenas a arte propriamente dita que ganha caráter mercadológico, mas também a singularidade intelectual e artística do próprio artista. Haja vista que, o mercado influencia diretamente na construção do personagem.

Frente a essa noção de mercado e arte passa a existir a distinção entre arte como campo do mercado, e a arte enquanto significação. Devido a essa distinção surgiu mudanças significativas na concepção sobre a arte, o artista e o lugar que os mesmos ocupam no meio social. Tal concepção vincula a ideia de que arte ligada à esfera do mercado é uma prerrogativa negativa, pois visa o estabelecimento do consumo e do lucro, enquanto no segundo caso – a arte enquanto significação – faz referência aos bens de caráter simbólico, que demonstram suas qualidades. Com isso, o forró eletrônico estaria ligado à arte enquanto campo do mercado, ao passo que o forró tradicional vincularia sua imagem à arte enquanto significação.

Nas décadas de 1960 e 1970 Bourdieu desenvolveu inúmeras pesquisas sobre o consumo dos bens culturais entre europeus e franceses. Nesses estudos, o autor procurou evidenciar que existem variações do gosto entre os distintos segmentos da sociedade. Bourdieu (2007) acaba por afirmar que o gosto é uma característica promovida a partir das experiências e trajetórias sociais, ou seja, o gosto cultural nada mais é que um processo educativo, onde família e escola exercem extrema influência na composição do quadro de sensibilidades dos sujeitos. Se para muitos o gosto não se discute, para Bourdieu o gosto se discute sim.

Contrariando a ideia de que os estilos de vida seria uma questão individual de cada um, Bourdieu (2007) afirma que o gosto é resultante das relações de poder instauradas nas sociedades capitalistas. Isso é expresso na ideia de capital incorporado, que é repassado através da escola e família. Com isso a ideia de que nossas escolhas são individuais é errônea, pois as mesmas faz referência aos processos de assimilação, aculturação conquistada pelos indivíduos em seus grupos de referência.

Bourdieu busca estabelecer desde cedo que as práticas culturais juntamente com as preferências em assuntos como educação, arte, mídia, música, esporte, posições políticas, entre outros, estão ligadas ao nível de instrução, submetidas

ao volume global de capital acumulado, aferidas pelos diplomas escolares ou pelo número de anos de estudo e, secundariamente, à herança familiar (ALVES: 2008, p.2).

Assim, o gosto nada mais é que processos de assimilação entre indivíduos que compõem um determinado grupo social.

O gosto ou as preferências manifestadas através das práticas de consumo é, então, o produto dos condicionamentos associados a uma classe ou fração de classe. Tais preferências têm o poder de unir todos aqueles que são o produto de condições objetivas parecidas, distinguindo-os todavia de todos aqueles que, estando fora do campo socialmente instituído das semelhanças, propagam diferenças inevitáveis. O gosto, dirá Bourdieu, é a aversão, é a intolerância às preferências dos outros. (Idem, p.3).

Desse modo, o gosto também pode ser uma ferramenta de distinção. Antes de ser tratada enquanto uma categoria “qualificadora” a arte deve ser pensada como uma questão de gosto nesse aspecto bourdesiano, fenômeno que ocorre mediante o contexto onde o indivíduo se insere, levando em considerações valores econômicos e simbólicos. Também é válido e necessário pensar que esse gosto é construído pelo e através da agência do mercado (ainda que com intensidades variadas), que trabalha de forma a promover ideias, aceitações e recepções.

O forró eletrônico se insere enquanto esse elemento distintivo do gosto, e nele as críticas que muitas vezes são realizadas partem da aversão do gosto (enunciado pelos agentes) gerador(es) de tais críticas.

Conclui-se então, que a arte é uma prerrogativa que surge com caráter de elemento dissociativo entre as classes. Como apresentado logo acima, a arte (desde uma acepção de arte como erudição) surge enquanto um campo de uma elite que se posiciona para dizer o que é arte e conseqüentemente o que não é. Esse discurso é o que legitima um campo como verdadeiro, originário, e outro enquanto falso, de plástico.

Para Bourdieu;

[...] a obra de arte só existe enquanto tal, quer dizer, enquanto objeto simbólico dotado de sentido e de valor, ser for aprendida por espectadores dotados de atitudes e da competência estética tacitamente exigidas, pode dizer-se que é o olhar do esteta que constitui a obra de arte enquanto tal, mas com a condição de ter presente no espírito que só pode fazê-lo em

que é ele próprio o produto de uma longa convivência com a arte (BOURDIEU: 1989, p.286).

Dessa forma, os posicionamentos que enxergam o forró eletrônico como um ritmo divulgador do mercado que visa apenas o lucro são fundamentados em distinções que opõem arte e mercado. Tal distinção, leva em consideração a ideia de que a arte está dissociada do mercado, sendo que a arte possui caráter positivo, pois difere dos padrões postos pela comercialização dos produtos advindos do mercado.

As concepções que distinguem arte/mercado são negociações simbólicas e ideológicas que possibilitam a formação de opiniões, gostos e classificações. Logo, a ideia de que um estilo eletrônico ou tradicional de forró é pautado na ideia de qualidade em oposição à desqualificação do seu oposto surge mediante a construção social do gosto e seu caráter qualitativo.

Pensando através disto, os atributos que qualificam ou desqualificam determinado gênero, classe, preferências são formas de poder simbólico/econômico. Tal poder procura definir qual estilo pode ser considerado como de boa ou de má qualidade.

No campo musical, enxergamos as hierarquias que são estabelecidas sem desconsiderar que as mesmas são fornecedoras de circulação, interpretação e de sentidos postos *no* e *ao* meio social. Assim sendo, existe uma hierarquia que dita quais os estilos, são mais “elitizados”²³ em oposição aos que são “do povo” ou das massas.

Para João do Crato a aceitação da musicalidade do forró eletrônico é construída, sobretudo, por uma questão de desamparo, ou seja, as pessoas que detêm menos instrução detêm a obter uma maior assimilação e aceitação a essa vertente da música.

Eu acho. Na época que começou a surgir esse forró eletrônico em fortaleza eu estava lá, morando lá na época. Eu sentir que foi o seguinte os artista que fazia o movimento maça-feira, o movimento tropicália, esse movimento findou sendo um movimento intelectual de guetos e o povo ficou desamparado, o povo não tinha acesso a essa música mais poetizada, mais intelectual, mais harmoniosa. Ai os pensantes dos maus começaram a colocar essa coisa apelativa, de duplo sentido

²³ Referimo-nos a um grau de distintividade onde os indivíduos diferem uns dos demais pelo seu gosto, por seu grau de instrução e escolaridade.

para as periferias. Isso foi incorporando as pessoas mais desassistidas (Paulo Fuisca, entrevista concedida em Junho de 2016).

Trotta faz a seguinte colocação referente ao papel da música e suas influências, comunicações e circulações de/pelos espaços: “Isso significa que a música é uma forma de comunicação e que sua circulação determina as condições sobre as quais essa comunicação irá ocorrer, influenciando diretamente a construção de sentidos das práticas musicais” (2005. Pág. 183). Frente a isso, o forró eletrônico é resultante da circulação em grande escala pela sociedade, que dita a um só tempo sua importância e “qualidade”. Logo a mesma consiste uma importante ferramenta para ampliar o mercado da indústria fonográfica. As produtoras passam a trabalhar para que os shows dessas bandas de forró agreguem um grande público, que, por sua vez, se torna mais diversificado.

As canções, como agregados sensíveis, têm a capacidade de afetar a quem escuta, têm a capacidade de produzir afetos, de interpelar e mobilizar subjetivamente os corpos e mentes aos quais se dirigem. Elas se constituem em matérias e formas de expressão capazes de ser agenciadas no momento em que dados os corpos, em que dados antes precisam se constituir como sujeitos, como seres, precisam se dizer, precisam elaborar e assumir uma dada identidade. As canções, as personagens que essas criam, assim como a própria vida dos membros dessas bandas, oferecem modelos de subjetividade, aparecem como lugares de sujeito a serem desejados e ocupados por aqueles que ouvem as canções e comparecem aos shows. Modelos de como ser homens e mulheres, modelos de como ser nordestino hoje, modelos de como obter sucesso, de como ser um vencedor, modelos de viver e modelos de pensar. (ALBUQUERQUE JÚNIOR: 2012, p.67).

Assim sendo,

O consumo pode ser definido como um “conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e o uso dos produtos” (Canclini, 1999:77). Sendo assim, as diversas formas de experiência musical são atos de consumo, pois envolvem apropriação e uso do produto música em suas várias formas. Seja através da audição de uma estação de rádio, de um disco, de um programa de televisão, ou em festas, shows, boates, feiras, saraus, no teatro ou no cinema, ouvir música significa desencadear esses processos socioculturais e simbólicos. Portanto, *todas* as práticas musicais são atos de consumo e através delas as pessoas e os grupos sociais realizam uma complexa atividade de trocas simbólicas. Como afirma Morin, “a canção é o mais cotidiano dos objetos de consumo. Para este ou aquele indivíduo que tem seu rádio ligado, que ouve

sua radiola, que coloca sua moeda no *juke box* de um bar, há um banho musical contínuo” (1973:150) (TROTТА: 2005, p.184).

O consumo de músicas, bandas e artistas faz parte de um processo integrado ao sistema simbólico, cuja identificação será pautada em afinidades e identificações culturais. Dessa forma, ao compartilharmos ou não um determinado ritmo, organizamos e moldamos nossos gostos, a um só tempo que consumimos as mesmas.

Diante dessa colocação, enxergamos que a comercialização de produtos - e aí enfatizamos tanto os shows, músicas, rádio e etc. – está atrelado ao forte valor simbólico que impregnam os objetos consumidos. Sendo assim, não consumimos apenas produtos, mas, sobretudo, signos que estão sendo processados a partir de nossa visão de mundo.

Esse consumo não é ofertado de maneira aleatória, muito pelo contrário. O mercado possui mecanismos que organizam o tipo de produto que é oferecido e consumido. Vejamos por exemplo como o universo musical é organizado em gêneros para facilitar tanto seu consumo quanto a sua classificação, agregando valores, reconhecimento e organizando seu espaço no meio social. Logo, construímos sentidos e identidades atrelados aos elementos específicos que são postos pelo consumo de tal gênero musical.

Existem assim, códigos que são processados por um determinado gênero da música, interpretados, assimilados e consumidos, de modo que há um reconhecimento por parte dos agentes sociais para que tal gênero musical seja consumido e reconhecido pela coletividade enquanto uma música que se constitui como possuidora de caráter artístico.

Nesse contexto, existe um sistema de classificação que possibilita aos diversos grupos sociais organizar seus posicionamentos sobre o que eles consideram como sendo arte, ou simples mercado. Para os frequentadores das festas de forró eletrônico não existe nada mais artístico do que os shows promovidos pelas grandes bandas, onde existem performances dançantes, narrações entre cantores/as, cenários, que se monta a cada música cantada. De acordo com Allef, interlocutor da pesquisa;

Quando eu fui à gravação do DVD do Wesley Safadão eu fiquei sem palavras e sem ação. Eu não sabia se eu cantava, dançava ou simplesmente olhava para o espetáculo que era

aquele show. Os pelos do meu corpo ficaram todos arrepiados, aquilo é um verdadeiro espetáculo! (Allef Gomes, entrevista concedida em Junho de 2016).

Percebe-se a partir de tal depoimento o caráter espetacular da festa e o sentido dado pelos agentes sociais. Entretanto, o caráter de reconhecimento pelos sujeitos põem critérios de escolha, que estão em constante disputa. Sobre essa noção de classificação Foucault nos diz que;

Conhecer aquilo que pertence propriamente a um indivíduo é ter diante de si a classificação ou a possibilidade de classificar o conjunto dos outros. A identidade é aquilo que a marca se define pelo resíduo das diferenças (FOUCAULT: 2002, p. 200).

Percebe-se assim, que as noções de gosto ou de qualidade partem do princípio de que a inclusão, exclusão, assimilação ganham forma e norte a partir dos caracteres de classificação agenciados pelos indivíduos, através de semelhanças que são encontradas entre os atores sociais, e que geram as unidades de compartilhamentos simbólicos moldados e aceitas pelos mesmos. Nessas classificações são postos os valores de um grupo.

Esta percepção compreende que a classificação musical segue padrões de natureza simbólica que se configura na maneira como concebemos o que é arte e mercado. Essa noção abarca não apenas a ideia de ganho financeiro, posto através da comercialização da música, mas, sobretudo, através de critérios de classificação que privilegiam a longevidade, elo com o passado, reflexão. Tais critérios já foram mencionados no presente trabalho.

Trotta compreende que:

As estratégias dessa disputa passam, por um lado, pela autovalorização de seus elementos e, por outro, por sua longevidade, característica que invariavelmente implica na conquista de determinado *status* simbólico privilegiado (2005, p.189).

Com isso, busca-se dar legitimidade a ideia pela qual a arte encontra-se desvinculada do mercado, e que ocasionalmente os preceitos que não seguem esses padrões são vistos como objetos mercadológicos e sem importância simbólica.

Discorrendo ainda, Trotta (2005) irá abordar como o mercado se apodera de estratégias para garantir sua efetivação.

Uma vez estabelecidas as categorias de classificação e seus critérios de valoração, é importante garantir a sua efetiva utilização, isto é, para que a classificação realmente sirva como tal é necessário que seus demarcadores específicos sejam reconhecidos e que esses critérios tenham visibilidade, circulando junto com os produtos. Para isso, o mercado musical adota as categorias em programas de rádio, na publicidade de discos, shows e casas noturnas. Desta forma, as classificações circulam pela sociedade e são compartilhadas pelos consumidores, funcionando como ordenadora de sentidos do “banho musical” cotidiano (TROTTA: 2005, p.190).

De acordo com a citação acima, o mercado adota estratégias que efetivam a circulação de um determinado produto, sendo que isso se equivale para todo e qualquer ritmo. Haja vista que os mesmos estão sobre o funcionamento do mercado.

Forró eletrônico e mercado: estratégias e alternativas de circulação da música nordestina

As bandas de forró eletrônico, inegavelmente constituem-se desde década de noventa como um fenômeno musical que conseguiu assumir para si e para o mundo uma musicalidade que se apresenta ainda como uma das principais paisagens sonoras do Nordeste e como um fenômeno midiático, contando com espaço garantido nos principais programas de entretenimento de grandes redes televisivas, nos portais de notícias e grandes eventos.

Na grande mídia, consideramos a importância que o rádio e a televisão desempenham para consolidar artistas e bandas que no cotidiano fazem com que o forró eletrônico seja um estilo amplamente consumido, participando da vida de quem opta ou não por consumir tal musicalidade. Tal gosto de escuta é moldado socialmente, constituindo-se em um processo de educação, adaptado e reafirmado no cotidiano de quem as escuta.

Nesta perspectiva, Albuquerque Júnior (2012) afirma que o forró eletrônico é onipresente na vivência dos indivíduos de muitas cidades do Nordeste, interferindo diretamente no regime de escuta e no gosto musical:

Podemos, dizer, pois, que os forrós de banda, por sua onipresença nas paisagens sonoras que frequentamos, na atualidade, no Nordeste, está sendo responsáveis pela formação do regime de escuta, pela formação do gosto

musical, da sensibilidade sonora, de toda uma geração (ALBUQUERQUE JÚNIOR: 2012., p.65).

Frente a esta concepção, o referido autor expressa que o forró eletrônico encontra-se presente no cotidiano. Ainda para o autor, os indivíduos que ora compartilham das sonoridades do forró eletrônico não são capazes de perceber as sutilezas que são evidenciadas quando o som não está no máximo:

A maioria das pessoas educadas num regime de escuta de máxima sonoridade, em que o ouvido facilmente se distraí, se desliga, não capta o som de baixo volume e de baixa intensidade, não estão preparadas para a sutileza de uma nota musical. São ouvidos tão alienados que só despertam com o soco e pontapé sonoro de uma metaleira, como eles próprios denominam o conjunto e metais que constituem a base sonora das músicas de forró destas bandas (*Idem*, p.66).

Para o autor, o regime de escuta dos indivíduos produz ouvidos alienados frutos de um processo massificador promovido pela indústria cultural e pelos padrões midiáticos, onde o forró eletrônico não passa de um fenômeno da cultura de massa e os números e a quantidade importam mais que a qualidade. Sua formulação serve exclusivamente para propagar a lógica consumista do mercado. Assim, as bandas de forró são mercadorias compradas e vendidas e para ele:

Nesse ritmo de produção, não se pode esperar por grandes inovações sonoras, não se pode querer novos e elaborados arranjos e muito menos se pode exigir letras muito elaboradas (ALBUQUERQUE JÚNIOR: 2012, p.70).

Devido à rapidez com que as músicas são lançadas, as rápidas contratações de cantores e cantoras as bandas montam-se e desmontam-se na mesma rapidez, o que ocasiona, segundo o autor, uma perda na qualidade dos bens culturais oferecidos. Logo, o fenômeno comercial que está imbuído nesse processo torna-se mais importante do que o gosto estético. Pensa-se a partir de tal concepção na existência de uma “cultura midiática” que usurpa os antigos valores éticos e morais, pondo em questão o sujeito que por muito tempo foi descrito no forró.

No entanto, com a ajuda das mídias digitais, que corroboram para mudanças significativas no meio social, os discursos midiaticizados são fornecedores de sentidos entre produtores e os receptores de tais mensagens

evocadas e apreendidas. Logo, as mídias são ferramentas de divulgação que ampliam o universo dos discursos, fazendo com que sua característica central seja a difusão livre das notícias, ideias e etc. Nesse sentido, a musicalidade do forró eletrônico também se constitui como um elemento de divulgação dessas mídias.

Um dos pontos importantes para a compreensão da difusão dessas ideias, gostos e mensagens que são postas pela mídia consiste no que Edgar Morin (1990) compreendeu como sendo as ideias propagadoras dos meios de comunicação como uma realidade total. Ou seja, os enunciados propagados são percebidos como uma verdade aceita e não questionada.

Logo, forró eletrônico como parte desse movimento das mídias digitais é compreendido por seus atores participativos das festas como um forró verdadeiro e legítimo, assim como qualquer outro ritmo.

Em tempos de sociedade globalizada existe a presença cada vez mais marcante das intervenções tecnológicas para fazer crescer de forma rápida e eficaz a produção, reprodução e circulação das músicas expostas na mídia. Ao considerar tal problemática, percebemos como os discursos que circulam através das plataformas virtuais influenciam nas estratégias midiáticas de propagação de uma musicalidade. A linguagem do forró eletrônico é clara, pois o mesmo busca conquistar diversos tipos de interlocutores através dos discursos expostos tanto nas letras quanto nas interações ocorridas na festa.

“Pássaros? Não, aviões!” O mercado do corpo no forró eletrônico

O corpo, em específico o corpo feminino, é uma ferramenta importante nas apresentações dos shows das bandas de forró eletrônico. Nesses espaços, o enfoque gerado a partir de tal artefato faz com que o mesmo seja explorado pela mídia e pelo mercado.

Nos espaços das festas de forró eletrônico é comum a exploração dos corpos femininos, realçados pela pouca roupa, por coreografias com alto teor erótico, servindo como modelo e inspiração para as demais mulheres na festa.

Em cima do palco, a atmosfera ajuda a compor um cenário, que tem no corpo feminino seu lócus privilegiado. Nessas ocasiões, o erotismo dirigido para a mulher e suas performances consolidam imagens do que é ser

forrozeira e acima de tudo como se dá a comercialização do corpo feminino nesses espaços pelas bandas de forró eletrônico.

Vejamos por exemplo, como a Banda Aviãoes do Forró investe no corpo feminino como maneira de vincular a imagem da banda ao grande empreendimento de um “avião”, um avião feminino²⁴.

O próprio nome da banda já faz referência às mulheres-máquinas, são mulheres que estão no grupo e no espetáculo para chamar atenção e provocar os desejos do público, despertando o imaginário feminino para aqueles padrões de beleza. Nos shows a participação das dançarinas, ou até das cantoras (que seguem os mesmos padrões estéticos de beleza) são ferramentas importantes para alicerçar as imagens das bandas.

Nos shows realizados por muitas bandas de forró as dançarinas encenam canções e interagem com o público durante a execução de suas músicas que produzem sentidos relacionados ao corpo feminino, despertando seu caráter erótico, sensual e romântico, disponibilizando uma significação do corpo e das performances femininas que estão sendo agenciadas.

Frente a isso, indagamos qual a imagem do corpo feminino postulado através no consumo cultural do forró eletrônico. Primeiramente destacamos que vestimenta, performances e músicas são condicionantes importantes para fazer circular uma “imagem de mulher” consumida nos shows e em programas de TV.

O consumo visual consiste em um dos fatores mais decisivo para que o corpo feminino seja tão explorado. Os corpos exuberantes e sensuais de dançarinas e cantoras contribuem de forma significativa para consolidar uma cultura de forte apelo visual que se ancora, sobretudo, nos prazeres oferecidos pelo corpo, seja a partir do desejo erótico manifestado nas relações amorosas que as bandas cantam, seja através dos padrões de beleza postos pela mídia ou até mesmo pela simples ideia de vincular a imagem da banda a um “avião”, símbolo duplo da beleza feminina e do ganho financeiro e da prosperidade.

Vinculam-se a um ideal de mulher urbana, jovem e poderosa. Disposta a subverter as regras e convenções sociais que lhes são impostas. No forró

²⁴ “Avião feminino”, esse termo está sendo designada para vincular a imagem de uma mulher bonita – mulheres com seios fartos, cintura fina, quadril avantajado. A Banda Aviãoes do forró registrou sua marca a partir de tal imagem. As dançarinas de tal banda já virou referência, modelo de mulher almejado no mercado do forró eletrônico.

eletrônico um imaginário de mulher moderna que pode beber, farrear, praticar sexo pelo simples prazer de uma noite e onde a mulher também pode comercializar seu corpo, no momento em que elas colocam roupas sensuais que convidam os outros a consumirem sua beleza, mediante o consumo simbólico ou até mesmo material – através de bebidas-.

No entanto, é digno de nota que:

Alicerçar uma aparência que visualiza o corpo feminino como mero objeto descartável e de consumo erotizado é essencial nessa atmosfera cultural. O corpo da mulher consome coisas e é consumido por indivíduos, de modo que seu *status* que a hegemonia da classe dominante procura perpetua-se alicerçada por tais padrões de consumo e de comportamento (COSTA; SILVA; RODRIGUES: 2014, p.89).

Foi possível concluir a partir dessas questões que o perfil corporal está indissociável das estratégias e modelos empregados pelo mercado. Quando a Banda Avião do Forró elege como modelo representativo suas dançarinas, a mesma atende uma demanda e perfil de beleza empregado pelo mercado. Logo, a mídia que investe em uma mulher “tipicamente brasileira” com glúteos bem definidos e arredondados, cintura fina – “cintura de pilão” (GONZAGA, 1950) – pernas torneadas, cabelos longos que esvoaçam com suas coreografias perpetua-se um imaginário de mulher e como a mesma é evidenciada e consumida pela mídia nos shows, na TV e em outros meios.

Os enunciados que são disponibilizados por tal agência, disponibiliza os discursos que serão validados na vida cotidiana. Logo, os discursos postos tanto na festa quanto nas músicas são colocadas a partir de ações discursivas e visual que encenam a visualidade do corpo para compor o cenário e imaginário na festa.

O discurso existente nas falas de cantores e cantoras, a música, os comerciais e o cenário visual que compõe o mercado no qual o apelo ao corpo se liga fortemente.

Estamos diante de um regime de escuta, mas também de circulação. Circulação de imagens, que agenciam posicionamentos e pertencimentos, onde o corpo feminino é comercializado, mas que também consome. Consome no sentido de ser porta-voz de sua agência, de ter o poder da sua interlocução,

de consumir espaços e seus artefatos pertencentes – roupas, acessórios, maquiagem, bebida, shows e danças-.

São assim, modos de consumir que alternam entre o “objeto” que é consumido, mas que também consomem, numa relação de alternância, entre o desejo de consumir e se saber consumido.

Enxergamos, contudo, que o corpo feminino é uma das características mais marcantes da musicalidade do forró eletrônico, onde existe de fato uma ênfase na exposição, vindo da mídia e também dos próprios agentes do forró, as mulheres que de fato querem “ser consumidas”. A própria ideia de “comercialização do corpo” é criada a partir de um grupo – detentor de poder – que elaboram tal noção. Para as mulheres do forró, tal posicionamento não interfere na forma como as mesmas percebem sua participação nestes espaços e como suas imagens são entendidas.

Para Maiara, jovem interlocutora da pesquisa: “A gente vai pra festa é pra causar mesmo. Se fosse para ficar quieta a gente ficava em casa. Então, a ideia é essa! É por a roupa mais chamativa possível, é colocar a melhor maquiagem, é arrasar na chapinha e deixar esse cabelão aqui lisinho para os boys admirar. Festa é isso! É expor-se da maneira mais linda que tiver”.

Percebe-se a partir de tal relato, que Maira não atribui ao seu corpo uma característica de consumo como algo negativo. Pelo contrário, a mesma acha uma atitude louvável essa de ser analisada, percebida, consumida com seu cabelão.

A construção de um corpo com hipersexualizado, jovial e de forte apelo erótico se integra às noções de gênero, tendo em vista que é sobre e através dos corpos que são presentificados os discursos e construções advindos do social.

O corpo em cena e mimeticamente refletido pelas mulheres (dentro do palco e na área ocupada pelo público) evidencia questões e processos na performatização da dança. como atos esboçados, que comportam certo tipo de intencionalidade. A relação proveniente entre corpo, a jovem que dança, e espaço da festa, nos induz a ler sua performance, como a intencionalidade de aproximação junto ao sexo oposto.

Ainda na situação narrada a respeito da festa “Forronejo Cariri”, em determinado momento estávamos eu e algumas amigas que me acompanhavam durante a festa, próximas à equipe técnica da banda Garota Safada e Fernando e Sorocaba. Eram eles justamente o alvo da jovem anteriormente apresentada, a dançar próximo ao refletor em sua performance. Os rapazes que trabalhavam em ambas as equipes estavam todos juntos. No círculo, o clima entre eles eram de descontração, apesar de estarem a trabalho. Eles aproveitavam a festa como qualquer outra pessoa. Entre um sorriso e outro, no vai e vem da dança, as meninas em certos momentos chamavam alguns rapazes, que comentavam algo no seu grupo e logo iam falar com elas.

Com o passar da festa, os garotos chamam uma das minhas amigas para dançar, possibilitando a mim uma aproximação com o grupo. Em determinado momento, as garotas não precisavam mais pedir atenção dos rapazes, pois com o decorrer da performance sobre o suporte dos refletores, eles não estavam mais ao nosso lado, e sim, literalmente aos da garota, como já apresentado.

Enquanto isso, Márcio, um dos integrantes da equipe técnica de Fernando e Sorocaba, me confidenciava que as festas de forró desta localidade são bastante animadas e que as mulheres conseguiam o que queriam. Segundo as palavras de Márcio, “as festas aqui são quentes”.

As bailarinas que dançavam sobre o palco serviam de exemplo para a performance da garota, até então por mim observadas, e demais mulheres que estavam na festa. Alguns passos desempenhados pelas dançarinas eram refeitos pelas mulheres na plateia. O salto não era empecilho para que elas dançassem cada vez mais. Em cima da mesa ou no próprio chão, mirando em um foco masculino, a menina olhava fixamente para seu alvo e dançava mais, descia até o chão, tomava um pouco mais de bebida. Com olhares e danças erotizantes, em questão de minutos a menina conseguiu sua conquista. Porém, de forma descomprometida ela não se intimidou em desenvolver outras relações naquele espaço.

As performances das dançarinas e cantoras das bandas de forró eletrônico servem como um espelho para as demais mulheres que estão na festa. Hoje, a presença de mulheres nas bandas de forró eletrônico se tornou

um mecanismo essencial. Desde a presença de cantoras até a desenvoltura das dançarinas. Nas festas onde realizamos trabalho de campo, em todas as bandas havia cantoras e dançarinas.

Todavia, a liberdade que as mulheres conquistaram para expressar seus desejos, sua sensualidade, sexualidade (SCOTT, 1990) nos desperta para algumas situações problemáticas.

Butler (2001) nos chama atenção para o aspecto citacional desses corpos, ou seja, existem atos que regulam determinados corpos. Através do presente trabalho procuramos observar quais os atos regulatórios das performances femininas nas festas de forró eletrônico. Consideramos assim, que não existe corpo livre do discurso. Pelo contrário: o corpo, é constantemente alvo de discursos que são rematerializados continuamente (BUTLER, 2001), constituindo-se como conjuntos de citações.

Expressando valores de uma cultura, os corpos são modelos educados para existirem e ocuparem um lugar em meio à sociedade com valores éticos os impregnam de uma moral sexual, religiosa, social e política (BUTLER, 2001), fazendo com que os corpos sejam vitimados por coerções sociais, estratégias de comercialização e espetacularização. Assim sendo, o corpo se tornou uma importante ferramenta de análise na sociedade contemporânea, tendo em vista que o mesmo é ponto de referência para propagandas dos mais diversos produtos como: cervejas, comerciais de carros, dentre tantos outros. Para Mariza Correia (2001), a importância dos estudos sobre o corpo está relacionada aos discursos que são atribuídos, uma vez que é neles que são postas normas e valores do social.

Correia (2001) afirma que nos corpos estão postos os atributos sociais, percebemos o quanto o mercado atua de forma sistemática na condução de imagem, o mesmo, ditando os padrões de beleza e a forma como os mesmos devem ser expostos e consumidos.

Aparentemente, o corpo aparece como instância da natureza, entretanto, cada corpo é constituída por discursos, valorizando e recusando saberes que expressam os seus complexos condicionantes e suas formas de apreciação (BUTLER, 2001). Se cada sociedade inscreve suas leis nos corpos de seus membros, Foucault (1988) por sua vez considera que é lócus privilegiado da ação do poder e do controle social, trazendo em si os aspectos advindos da

cultura e fruto das suas relações sociais: o poder disciplina, regulamenta e controla os corpos de modo que as sociedades moldam os corpos de acordo com as situações sociais. Poder-se-ia pensar que o corpo é individual e de caráter privado; entretanto, ele não se limita à esfera individual, visto que se insere em uma cena vasta.

A incorporação de vários elementos, como o som, a bebidas e as pessoas em trânsito, disponibiliza para o corpo uma nova forma de legitimação, onde o mercado atua de forma a promover uma espetacularização desse corpo. Um corpo exposto nas capas de CD's, no palco e nas capas de revistas.

Mediante a atitude de dançar eroticamente e de se comunicar através do corpo, este agora ganha notoriedade para além do aspecto biológico, passando a ser um signo, um símbolo que também media relações e expressa os valores de uma cultura marcada pelo apelo midiático agindo sobre corpos e suas condutas, ditando regras, construindo modelos. São representações que invadem e interferem significativamente na maneira como tais corpos são agenciados na festa. Vejamos algumas imagens.

Figura 1: Dançarinas da Banda Aviões do Forró



Fonte: Site Ego

Figura 2: Dançarinas da Banda Aviões do Forró



Fonte: Site Ego

Figura 3: Dançarinas da Banda Aviação do Forró



Fonte: Site Ego

Figura 4: Dançarinas da Banda Aviação do Forró



Fonte: Site Ego

As imagens apresentadas acima demonstram o que retratamos até agora. O corpo feminino, de fato é marcado por estratégias de circulação produzidas no interior do mercado com vistas a atender determinados interesses e públicos que se imagina como consumidores prioritários. Quando falamos de estratégias do mercado queremos dizer que o mesmo concebe um modelo da mulher que deve ser comercializado, e ao mesmo tempo idealizada. Assim percebem-se como elas são projetadas para chamar a atenção do grande público, existindo a união entre imagens que são evocadas perante a presença do corpo feminino nas festas e como os mesmos são retratados nas músicas do forró eletrônico. Nas imagens I, II, III e IV percebemos como se dá a presença do corpo feminino.

Conclui-se então, que a comercialização do corpo feminino é uma prerrogativa marcante no universo do forró eletrônico, que quer que seja exclusiva de tal musicalidade, sendo encontrada também no funk e no samba.

O fato é: cada musicalidade, ritmo, melodia trata de forma distinta a apropriação do corpo feminino. Vejamos, pois, que temáticas sobre afetividade,

fragilidade e delicadeza são pouco presente no forró eletrônico. Como bem sabido até aqui, o forró eletrônico foi feito para ser “safado”, o mercado construiu junto com os empresários tal maneira de conceber a musicalidade.

Vemos assim, que as mulheres do forró não são feitas para serem pássaros, ao contrário, são construídas socialmente para serem máquinas, verdadeiros aviões. Não importando quais os julgamentos realizados sobre elas, e sim, o fato que as mesmas buscam legitimar seus papéis através de suas performances nas festas, nas letras musicais e nos discursos realizados.

Consumindo mais que objetos: O mercado dos bens simbólicos no forró eletrônico

Iniciamos essa parte do texto expondo três objetos agregadores de valor simbólico nas festas de forró eletrônico – bebida, carro e espaço – dentre desses aspectos enxergamos como os mesmos possibilitam uma distinção entre os sujeitos participantes da festa e ancoram o consumo de uma imagem do homem forrozeiro.

Como vimos nos tópicos acima, a figura e performance feminina está intimamente ligada ao seu corpo, ao contrário do homem, que alicerça sua imagem a partir das noções de poder aquisitivo mediado a partir dos bens que lhes pertencem.

Como já postulamos ao longo do texto, a ideia deste capítulo consiste em entender como forró eletrônico é apropriado pelo mercado para consolidar aspectos de uma cultura voltada para o consumo. Logo, apontamos a presença de uma forte característica mercadológica presente nesta musicalidade para vender e promover canções, shows e bandas. Também abordamos como a presença do mercado atua de forma negativa sobre o forró eletrônico, sendo umas das críticas desenvolvidas por alguns autores. Nessas críticas postula-se a “perda da qualidade” em prol da lucratividade oferecida por músicas que surgem e são esquecidas de forma rápida. Foi enfatizado também a comercialização e exposição do corpo feminino através do mercado.

O conteúdo dominante das músicas da vertente do forró eletrônico versa sobre a temática “festa, amor e sexo” (TROTТА, 2010). Dentro desse panorama algumas características se cruzam, primeiramente porque o cenário

da festa é o promotor do fenômeno musical como um todo e é onde muitas que as experiências de consumo acontecem. Sobre as temáticas de amor e sexo as imagens sugeridas no palco servem como vetor para promover a formação de casais devido ao ambiente de grande sensualização que se constitui. .

Dentro desse cenário e em muitas letras das canções à alusão ao poder aquisitivo de quem “tem carro” é uma constante, como uma marca distintiva do “homem estourado”²⁵. A tríade “festa, automóvel e aparelhagem de som” pode ser mais bem entendida a partir da noção “homem máquina” sugerida por Marques (2008), onde a figura do homem estourado encontra-se ligada a sua máquina, seu carro.

Assim como Geertz (2008) descreve a aldeia balinesa e a relação entre homens e os galos, podemos perceber a identificação do homem “estourado” com seu carro, que Costa (2014) identifica como sendo os paredões de som:

Em muitas letras de forró eletrônico tem sido significativamente substancial à alusão, por exemplo, aos chamativos ‘paredões de som’ em automóveis [...] são marcas distintivas em muitas festas e cidades, além de divulgadas em várias canções de sucesso (COSTA: 2014. p.94).

Desse modo, a ligação entre homem-máquina consiste em uma marca que distingue e ao mesmo tempo enaltesse seus donos:

As canções que deliberadamente enfocam o consumo dos ‘paredões de som’ em automóveis são sinais muito intensos dessa tendência conspícua, ou seja, dessa necessidade demasiada de evidência, justamente em realidades na qual o capital econômico é forte indutor de prestígio (COSTA: 2014, p.94).

Percebemos algumas questões importantes de serem evidenciada, a primeira dela partindo do princípio que o capital econômico consiste em um forte indutor de prestígio, tendo em vista que não é qualquer pessoa que pode gozar do direito de usufruir desses acessórios tal artefato. No entanto, esse capital econômico desemboca em um capital simbólico que gira em torno da eficácia do símbolo que é o carro e seu paredão. Logo, não é apenas possuir o carro, mas também possuir o paredão. São elementos distintos, mas que compõem o imaginário homem/máquina.

²⁵ Pessoa que goza de bens materiais, possui status e beleza.

Vivemos na época do “forró ostentação”, onde o ideal é se colocar em evidência (COSTA, 2014) chamar atenção, se exhibir, seja através de seu corpo ou das suas máquinas.

Nas festas que acompanhei ao longo dos últimos cinco anos, era comum nas horas que antecediam os shows ou na vivência cotidiana vermos os carros com paredões circulando pelas cidades, antecipando o que aconteceria mais adiante com a concretização da festa. Assim, nos locais de festa grandes áreas descampadas nos pátios, casas de shows ou pelas feiras havia sempre a expectativa sobre a chegada dos estourados, com seus carros (luxuosos) e com suas bebidas em punho. Lembro-me vivamente das palavras de uma amiga, “Uma coisa é você vir à festa. Outra coisa é você entrar pelo estacionamento com som topado no Safadão²⁶”, as paisagens sonoras instauradas antes do evento quase as mesmas do final da festa, apenas com uma pequena alteração, pois os sujeitos já se encontram em estado de êxtase.

Percebemos como o artefato do carro é mais que um objeto, o mesmo se insere dentro de uma cultura do consumo, que consome não só objetos, mas signos.

Passamos a uma cena do campo (março de 2015), que explicita melhor esse consumo.

O sol estava claro e fazia muito calor numa cidade localizada ao sul do estado do Ceará. Missão Velha conhecida como Portal do Cariri, visto que abre suas portas para um dos maiores centros econômicos do Cariri: as cidades de Juazeiro do Norte, Barbalha e Crato. Ao longo da rua principal, o sentimento de um tempo passado se faz sentir pertinentemente, exalando para seus visitantes as marcas de uma cidade que baseia sua economia na agricultura e na pecuária. Essa cidade, segundo o IBGE conta com aproximadamente 34 mil habitantes de acordo com o censo de 2010, no período de 10 a 19 de março se modificará graças à festa do seu padroeiro, São José.

Os festejos em homenagem a ele começam com o hasteamento do pau da bandeira, no dia 10 de março seguindo-se nove noites de celebrações de novenas. Neste período, o sagrado é sintetizado e evidenciado constantemente: nas bandeiras e imagens espalhadas ao longo das ruas, nas

²⁶Ela quis dizer que a chegada pelo estacionamento das festas, com o som ligado ao máximo agrega valor simbólico e constitui-se como um distintivo.

centenas de pessoas em volta da igreja matriz realizando suas orações ou apenas se socializando. Este lugar que comporta o sagrado também experimenta explosões de alegrias expressas nas festas de forró eletrônico, quando a rotina do cotidiano invertida. A cidade ganha ares diferentes graças à chegada de visitantes que vinham das cidades vizinhas de Crato, Barbalha, Juazeiro do Norte e Milagres, entre outras, e ela se preparava para receber a todos com ornamentação das ruas feitas basicamente com bandeiras e fotos do santo padroeiro, contrastando os aspectos religiosos da festa e com os aspectos laicos, do outro.

Às três horas da tarde do dia 10 de março de 2015, o movimento ainda era tranquilo com algumas pessoas reunindo-se na praça principal, onde havia dois carros com aparelhagens de som potente. Como em outros eventos, os proprietários dos veículos ostentavam uma imagem de portadores de forte poder aquisitivo; o que fazia as mulheres reunirem-se ao seu redor, para dançarem ao som do forró eletrônico. Munidos com copos de bebidas, os pares formados dançavam de corpos colados e molhados de suor graças ao calor que fazia então.

Formado em círculo, na frente de um carro um grupo de amigos dançavam em volta de um depósito de isopor cheio de bebidas. As pessoas que iam chegando se agrupavam de acordo com o som que estava mais alto. A concorrência entre os paredões, que só aumentava, rendendo para seus proprietários status diferenciados dos demais homens na festa.

Desse modo, vemos nas festas de forró, mais especificamente em frente as casas de show e churrascarias, rapazes consumindo bebida alcoólica ao lado de seus veículos, com porta-malas aberto, tendo em vista que a aparelhagem de som necessita ficar exposta para alcançar uma maior amplitude e, com isso, chamando a atenção das moças que logo se aproximam para conversar, dançar e beber. No decorrer da noite, casais poderão se formar a partir desse encontro (SIQUEIRA: 2008, p.111).

O que de fato pode acontecer, não apenas na festa mencionada pela autora, mas, em geral, nas demais festas e ocasiões onde se faz presente o ritmo do forró eletrônico.

Com a chegada da noite, a praça principal da cidade tinha ficado tomada por inúmeras pessoas jovens, em sua maioria. A festa começava neste local e seguia até o final da mesma rua, onde havia um paredão de som que animava

aquele trecho. O carro situado numa das laterais da praça tocava funk. Do outro lado, o paredão de som tocava forró. No meio, entre um carro e o paredão, outro carro tocava mais forró eletrônico. As pessoas ficavam divididas sem saber em qual lugar se localizar, optando então, pelo som que estivesse mais alto e com maior o número de pessoas ao redor. O paredão dos Britos, devido ao som potente, era o que atraía mais naquele momento.

Figura 5: Paredão de som



Fonte: elabora pela autora.

Na frente dos veículos ficavam seus proprietários em mesas e sobre estas, garrafas de bebidas, sendo que os donos desses veículos utilizam das imagens criadas através destes objetos para materializar suas intenções: o rapaz estourado é também outros personagens como: o poderoso rico, o pegador, o bom de dança, etc. (MARQUES, 2008). Então, essas representações nos mostram que os indivíduos envolvidos em suas performances estão sempre atentos às informações que transmitem e às informações que omitem (GOFFMAN, 1975) para os outros, construindo um arcabouço gestual que se expressa em cada ação, diferenciando-se em cada interação.

Aproximando-se devagar, as mulheres iam se posicionando ao lado do veículo, passando uma, duas, três ou mais vezes, para poder se fixar no local, quando começavam a dançar, a sorrir, a escolher homens com quem poderiam desenvolver futuros relacionamentos.

Em determinado momento, da festa chegam para o evento uma figura conhecida nas festas de forró da Região do Cariri, com um carro novo e o maior paredão de todos, ele chamou a atenção não só de mulheres que ficaram suspirando por querer chegar junto dele, mas também dos outros homens que sonham alcançarem posições hierarquicamente iguais. Ao estacionar seu paredão no lugar desejado, todos os olhares se voltavam para ele e sua estrutura de som o paredão tinha iluminações coloridas, exalava fumaça de gelo seco, reunindo-se várias pessoas em seu entorno. Talvez que não seja tanto por sua figura de homem, mas pelo próprio paredão que faz emergir tantos significados. Quando ele seguiu pela rua principal, centenas de pessoas o acompanharam até que parasse. Instalando-se na esquina de uma rua, que serviria de palco para outra festa.

Figura 6: Paredão de som com pessoas reunidas



Fonte: elabora pela autora

Poderíamos pensar a partir de Marques:

Homem-máquina? Sim, pois, assim como não há grupos exclusivamente femininos bebendo e mesas em postos de gasolina ou em bares, no cotidiano da cidade, também não há mulheres dirigindo carros com sons “estourados”. Sem dúvida, há uma tecnologia de gênero implicada na tecnologia da festa. (MARQUES, 2012).

Trafegar por onde estava o paredão de som, não era uma tarefa nada fácil, pois o volume das caixas de som causavam um incômodo bastante significativo para os ouvidos, mas aquilo que para muitos é barulho, poluição sonora, a “música alta” soava como um belo espetáculo visual e sonoro, sendo que estes queriam estabelecer contato com o seu proprietário, sem sucesso pois seu acesso era restrito apenas para algumas pessoas. O espaço tornou-se pequeno para tanta gente, pois à a aparelhagem onde era melhor para estabelecer contatos e celebrar. As turbinas do paredão faziam eclodirem naquele momento o fortalecimento do humano (DUVIGNAUD, 1983). Graças aos “holofotes do forró eletrônico” (MARQUES, 2008), o descompromisso entre aqueles pares formados, que se desformam, por sinal, continuamente, possibilita a ampliação de laços que se tornam concretos a partir de suas performances.

Como salientado ao longo do trabalho, verificado através da experiência vivia dos indivíduos e através de estudos, podemos postular sem sombras de dúvidas que o consumo no forró eletrônico parte em sua grande eficácia devido aos signos que operam por trás de tais artefatos. Não é só corpo, não é só o carro, é antes a junção desses elementos que compõem o cenário festivo do forró eletrônico. Então, é consumo? Logicamente. Estamos a todo o momento consumindo bens, serviços, músicas, artistas, shows. Em alguns casos tais apropriações são sentidas na pele, ou melhor, nos ouvidos e visões. Em outros, são sutis, quase invisíveis, mas ainda presente.

O forró eletrônico é isso, é um estilo musical que não busca sutilezas, melodias sofisticadas nem sua dissociação do mercado. As bandas da vertente eletrônica podem ser entendidas como uma marca, a serem consumidas e apreciadas sem moderação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo, desde início desta dissertação, não era compreender as críticas que são realizadas ao forró eletrônico, mas nesse processo fui surpreendida pela amplitude do campo de pesquisa sobre a musicalidade em questão, indo de um lado para o outro, à procura das respostas para as informações provenientes do campo.

Durante a pesquisa encontrei inúmeras dificuldades/facilidades em virtude do meu posicionamento enquanto pessoa que escutava o forró eletrônico, ao qual fui apresentada muito cedo, através de minha família que escutava e escuta regularmente esse gênero musical. Assim é que tal ritmo sempre esteve presente em minha vida, e se intensificou quando ingressei na Universidade e comecei a pesquisar festas de forró eletrônico no Cariri. Estando presente em muitas das minhas vivências, percebi que as festas desse estilo musical não se faziam presentes apenas naquele momento da festa; pelo contrário, intensificavam-se no cotidiano. Se para Durkheim (2000), as festas são momentos excepcionais que rompem com as estruturas do dia a dia a partir de um momento de ebulição, nas festas de forró no Cariri podemos perceber algo diferente: ao andar pelas ruas de algumas cidades desta região percebo que o ritmo está presente nas experiências cotidianas dos indivíduos. Nas residenciais, nos estabelecimentos comerciais e nos carros que trafegam pelas cidades. Escuta-se um som, o som do forró eletrônico. Apesar de não estarmos em uma festa, as agências (MARQUES, 2010) deste ritmo presentificam o momento da festa no cotidiano e as pessoas os transmitem em suas vivências.

Devido a essa relação intrínseca entre pesquisador e objeto pesquisado manter a neutralidade e distanciamento em alguns momentos parecia tarefa

impossível de se fazer. Afinal, falar de uma cultura pode-se parecer fácil, no entanto, “O problema é que ninguém sabe muito bem o que é cultura” (GEERTZ: 2001, p.22). Quando se fala de forró eletrônico inúmeras especulações nos vêm à mente: O que falar sobre uma musicalidade que vê a mulher enquanto objeto? Como lidar com as relações entre o mercado e o forró eletrônico? Será que o mesmo perdeu suas origens e devido a isso não pode ser concebido enquanto uma cultura verdadeira? Compreender esses embates através do olhar da intelectualidade tem suas nuances.

De todo modo, essas inquietações me serviram para delinear meu objeto de estudo e entender as críticas mais frequentes realizadas ao forró eletrônico. Considero nesta pesquisa o forró eletrônico como uma musicalidade que sofreu modificações significativas ao longo do tempo, mudanças que marcaram a distinção entre tradicional/eletrônico e desencadearam maneiras de compreender tal musicalidade.

Sobre as críticas realizadas à musicalidade, notamos através das entrevistas que o primeiro dado importante de ser analisado consiste na questão do gosto. Então, nas seis entrevistas concretizadas com dois secretários de cultura, um arquivista, um cantor e um mediador da cultura popular junto ao poder público e um técnico em turismo percebemos a ênfase que é dada, sobretudo, ao gosto. Assim, nas quatro entrevistas as autoridades afirmam claramente que não gostam do forró eletrônico, isso é o primeiro dado coletado nos estágios iniciais das entrevistas. Em seguida, os entrevistados discorrem sobre outras problemáticas que fazem referência à questão do comércio, da perda da originalidade e objetificação das mulheres.

No primeiro caso, que seria a questão do gosto, os entrevistados são bastante pontuais em dizer que não gostam, não participam e acham que tal musicalidade não deveria ser divulgada em grande escala para a população. Alguns informantes da pesquisa são mais severos a esse respeito. Um deles é o técnico em turismo, “[...] as letras das músicas são terríveis. **Eu não gosto**, mas se você colocar uma faca no meu pescoço eu acho que canto mais de quinhentas letras” (Entrevista. 26 de julho de 2016).

No posicionamento da secretária de cultura do município de Milagres-CE isso também é notável, no entanto, a mesma fala sobre o forró eletrônico de maneira menos severa, mas com teor do gosto pessoal agindo a todo o

momento. “**Eu não gosto** das letras, mas a batida é boa, faz a gente querer dançar” (Entrevista). Contrapondo os dois discursos, no primeiro caso, ele defende de forma mais enfática seu gosto, afirmando que no caso das letras “são terríveis”. No segundo depoimento notamos uma maleabilidade com que a autoridade emprega ao forró de vertente eletrônica, para ela, as letras de fato são ruins, mas ela gosta da batida do ritmo.

A partir desses dois pontos de vista notamos como os discursos são embasados por uma questão de gosto pessoal desencadeando um modo de conceber determinada musicalidade.

Em outras palavras, todos os críticos (tanto profissionais, que divulga seus escritos em jornais e revistas, sites e blogs quanto os “críticos comuns”, ouvintes de música que conversam sobre música com alguma regularidade, julgando artistas e músicas para seus interlocutores) procuram desenvolver argumentos valorativos a partir de elementos claramente identificáveis, tentando estabelecer critérios de valoração absolutos que justifiquem sua opinião (TROTTA: 2010, p.46-47).

Como dissemos, o gosto é moldado socialmente e desencadeia posições que os sujeitos tomam como parâmetro para suas experiências.

Continuando a análise, o segundo ponto importante presente em todas as entrevistas e que serve de argumentação para questionar a qualidade do forró eletrônico é a questão da origem. Essa crítica mencionada em todas as entrevistas é concebida a partir da ideia de perda, ou seja, tanto os cantores do forró tradicional quanto os intelectuais que elaboram essas críticas se utilizam de tal argumento para deslegitimar o discurso da vertente eletrônica e dar autenticidade ao forró tradicional.

Nessa crítica, os entrevistados afirmam que Gonzaga e o forró tradicional narravam às vivências do povo nordestino e seus conflitos. No entanto, durante esses discursos não foi notado em tais falas como essas músicas e seus seguidores se utilizam do contexto para fabricar suas letras. A todo o momento foi percebido que com o surgimento do forró eletrônico deixou-se de narrar o Nordeste, no entanto, em nenhum momento foi percebido uma reatualização do Nordeste e seus seguidores a partir do engenho do forró eletrônico.

Em terceiro caso, temos o mercado, encarado pelos entrevistados como uma ferramenta que denigre a qualidade do forró. Em todas as entrevistas se

reconhece, que o forró da vertente tradicional também tem agência do mercado – como apontado no capítulo três – no entanto, esse mercado age de forma mais sutil. Segundo os relatos, o que ocorre é que o mercado aliou-se ao forró eletrônico procurando apenas o consumo e distribuição para as massas sem levar em consideração melodias e letras sofisticadas. Em oposição a essa noção do mercado agindo no forró eletrônico, na vertente tradicional esse caráter mercadológico não teve uma agência destruidora, sendo enfatizada a todo o momento a importância de dar maior espaço e visibilidade a essa musicalidade e seus dessecentes.

Tornou-se claro a participação do mercado em ambas as musicalidades. No entanto, essa participação é retratada de maneira diferente, nos dois casos forró eletrônico-forró tradicional. No primeiro a agência é dada negativamente, pois existe o consumo desenfreado, onde se produz muitas músicas que por sua vez são lançadas e esquecidas em grande velocidade, ou no momento que surgem outras músicas em que são contratados novos cantores e isso gera um mercado vicioso que não busca a qualidade. No segundo caso, o mercado age sutilmente de forma a beneficiar tanto o forró tradicional quanto a população em geral: no entanto, a crítica que se faz nesse ponto diz respeito a falta de espaço cedido pelo mercado ao forró tradicional e sua divulgação.

Uma outra crítica referente ao papel da mulher dentro desse contexto e das músicas do forró eletrônico é fundada através do caráter de desvalorização, pois o segundo os entrevistados as músicas exploram de forma pejorativa a figura feminina, sendo que as mesmas são expostas como objetos a serem consumidos e explorados pelo masculino. De acordo com nossos intelectuais o forró eletrônico explora de maneira negativa a figura feminina.

Compreendemos aqui que mulheres são consideradas neste discurso a partir da forte intensidade com que exibem seus corpos, desde as roupas até o seu próprio ato a dança, na linguagem, em sua conduta sexual, sobre as pessoas com as quais querem fazer amizades e aquelas com quem querem ter um relacionamento afetivo-sexual. Percebe-se, em alguns momentos, uma postura de transgressão simbólica, acionada através de um comportamento sexual livre, através do qual revelam na postura altamente sexual: “elas

querem pegar de verdade”. A fala de Janiele nos demonstra isso: “Hoje eu quero pegar, nem que seja para fazer o mal!”.

Sendo assim, corroboramos com as ideias dos intelectuais que enxergam a mulher no universo do forró eletrônico como um objeto manipulado e consumido, servindo para as apropriações do mercado que espetaculariza seu corpo e sua conduta. No entanto, também postulamos que essa mulher espetacularizada, consumida e objetificada é também protagonista, de certo modo, de sua história e de suas vontades.

Em suma, o forró eletrônico é marcado por essas constâncias e alternâncias que deslocam posicionamentos, discursos e formas de perceber tal musicalidade. As críticas realizadas são frutos de posições/lugares de autoridades simbólicas que alguns sujeitos gozam que legitimam seus discursos. No entanto, por mais que essas críticas e críticos apareçam a todo o momento não desconstrói a importância que o forró eletrônico conquistou ao longo dessa pequena trajetória de sucesso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina. "Patrimônio Cultural: tensões e disputas no contexto de uma nova ordem discursiva". In: **Seminários Temáticos Arte e Cultura Popular**. Rio de Janeiro: Casa do Pontal, 2007, p.54-63.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. "O Nordeste de Saia Rodada e Calcinha Preta ou as novas faces do regionalismo e do machismo no Nordeste". In: QUEIROZ, André (org.). **Arte e pensamento: a reinvenção do Nordeste**. V I, 2º ed. Fortaleza: Serviço Social do Comércio- AR/ CE, 2012. Pág. 61 a 86.

_____. **Nordestino: a invenção do "falo" – uma história do gênero masculino (1920-1940)**. 2º edição. Campinas (SP): Intertextos, 2013.

_____. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 1999.

ALFONSI, Daniela do Amaral. "O Forró universitário em São Paulo", In: MAGNANI, José Guilherme; MANTESE, Bruna de Souza. (Orgs) **Jovens na Metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade**. São Paulo: Terceiro Nome, 2007, p.43-66.

ALVES, Emiliano Rivello. "Pierre Bourdieu: a distinção de um legado de práticas e valores culturais". In: Sociedade e Estado, Brasília, v. 23, n. 1, p. 179-184. jan./abr. 2008.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **A cultura popular na Idade média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais/ Mikhail Bakhtin**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2008. Pág. 1 a 123.

BARTH, Fredrik. "Por um maior naturalismo na conceptualização da sociedade" e "O guru e o iniciados: transações de conhecimento e moldagem da cultura no Sudeste da Ásia e na Melanésia". In: **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.

BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles. "Poética e performance como perspectivas críticas sobre linguagem e a vida social". Ilha - Revista de antropologia (Florianópolis), v. 8, 2009, p.163- 183.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1986.

_____. **A distinção.** Crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRAGA, Robson da Silva; MACIEL,. “Interação entre o tradicional e o massivo: em busca das matrizes regionais do forró eletrônico”. In: Anais do Seminário Internacional de Pesquisa em Comunicação (Sipecom), 2011, Santa Maria. IV Sipecom – Estratégias e Identidades Mediáticas, 2011.

BUTLER, Judith. “Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do ‘sexo’”. In: LOURO, Guacira Lopes. (org) **O corpo educado:** pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. Pág. 153 a 174.

_____. “O parentesco é sempre tido como heterossexual?” In: Cadernos Pagu vol.21, n.1, 2003: pp 219-260.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas.** São Paulo: EdUSP, 1997.

CHIANCA, Luciana de Oliveira. **São João na Cidade.** Ensaios e Improvisos sobre a festa junina. João pessoa: Editora Universitária UFPB, 2013.

_____. **Festa no Interior:** São João e nostalgia em Natal do século XX. Natal: edUFRN, 2006.

CORREA, Mariza. “Do feminismo aos estudos de gênero: uma experiência pessoal”. Cadernos Pagu v. 16, n.1. Campinas, 2001.

_____. “O sexo da dominação”. Novos Estudos - CEBRAP, vol. 54. São Paulo: 1999.

_____. “Uma pequena voz pessoal”. Cadernos Pagu (UNICAMP), Campinas, v. 12, 1998.

COSTA, Jean Henrique. **Indústria Cultural e forró eletrônico no Rio Grande do Norte.** Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal – RN, 2012.

CUNHA, Marlécio Maknamara da Silva. **Currículo, gênero e nordestinidade: o que ensina o Forró Eletrônico?** 2011. 151 f. Tese (Doutorado). Belo Horizonte: UFMG/FaE, 2011.

DURKHEIM, Emile. “O culto negativo e suas funções. Os ritos ascéticos”. In:_____. **As formas elementares da vida religiosa:** o sistema totêmico na Austrália. São Paulo: Martins fontes, 2000. Pág. 319 a 454.

DREYFUS, Dominique. **Vida do viajante**: a saga de Luiz Gonzaga. São Paulo: Ed. 34, 1996.

DUVIGNAUD, Jean. “A festa”. In: _____. **Festa e Civilização**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983. Pág. 443 a 449.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade Vol. 1** – Vontade de saber. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988 (20ª impressão).

GEERTZ, Clifford. **A interpretação da cultura**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

_____. **Nova Luz sobre a antropologia**. Rio de Janeiro: Zahar. 2001.

GOFFMAN, Erving. “Representações”. In: _____. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Editora Vozes, 1975. Pág. 07 a 53.

HOBBSBAWM, Eric; RANGER Terence. (Orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. Págs. 9-23.

HONÓRIO, Maria das Dores. “Cabra-macho sim senhor!” – um estudo sobre masculinidades no nordeste do Brasil”. In: Anais do XV Congresso Brasileiro de Sociologia. Curitiba (PR), 2011

MARQUES, Roberto. “Bomba no Cabaré: alegorias de gênero no forró eletrônico”. In: IV Seminário Nacional Sociologia e Política, 2012, Curitiba. Anais do IV Seminário Nacional Sociologia e Política. Curitiba: Editora da UFPR, 2012.

_____. “Performances e gestão do anonimato em festas de forró eletrônico”. In: 32º ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS. Caxambu. *Anais...* Caxambu, 2008a. Pág. 1 a 18.

_____. “Espacialidades descritas sob os holofotes do forró eletrônico”. In: DAMASCENO, Francisco José Gomes; MENDONÇA, Amaudson Ximenes (Orgs). **Experiências musicais**. Fortaleza: Prefeitura municipal de Fortaleza/ EDUECE, 2008b.

_____. “Alexandre vai à festa: gênero e criação no forró eletrônico”. In: GONÇALVES, Marco Antônio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia Zikan. (Org.). **Etnobiografia**: subjetivação e etnografia. 1ªed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, v. , , pág. 63 a 82.

_____. “Como se faz uma região com as ideias de atraso, violência e vitimização: Gênero, agência e trânsito de mulheres no Cariri contemporâneo”.

In: CORDEIRO, Domingos Sávio. (Org.). **Temas contemporâneos em Sociologia**. 1º ed. Fortaleza: Tipografia Íris, 2013, p. 133-148.

_____. “Quem ‘se garante’ no forró eletrônico? produzindo diferença em contextos de fronteira e ebulição social”. In: Cadernos Pagun.43, 2014, pp. 347-383.

MARTINS, José Clerton de Oliveira. “Festa de Santo Antônio de Barbalha: patrimônio de fé, devoção e carnavalização”. In: SOARES, Igor de Menezes; SILVA, Ítala Byanca Moraes da (Orgs). **Sentidos de devoção festa e carregamento em Barbalha**. Fortaleza: IPHAN-CE, 2013.

MATOS, Márcio. “Os conjuntos de forró: dos trios às bandas”. In: DAMASCENO, Francisco José Gomes; MENDONÇA, Amaudson Ximenes (Orgs). **Experiências musicais**. Fortaleza: Prefeitura municipal de Fortaleza/ EDUECE, 2008.

OLIVEIRA, Gildson. **Luiz Gonzaga: o matuto que conquistou o mundo**. Recife: Comunicarte, 1991.

SANTOS, Climério de Oliveira. **Forró desordeiro: para além da bipolarização pé de serra versus eletrônico**. Tese de doutorado

SCOTT, Joan. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica” In: Revista Educação e Realidade, n.2, vol.15. Porto Alegre, 1990, p.5-22.

SILVA, Cícera Tayane Soares da. **Corpos que falam: performances do feminino no forró contemporâneo**. Monografia de conclusão de curso em Ciências Sociais. Crato: Universidade Regional do Cariri, 2014.

TROTТА, Felipe. “Música e mercado no Nordeste”. In: GOMES, Isaltino; TROTТА, Felipe; LUSVARGHI, Luiza. **Fora do eixo: indústria da música e mercado áudio visual no Nordeste**. Recife: Ed. Universidade da UFPB, 2010.

_____. O forró eletrônico no Nordeste. Um estudo de caso. **Intexto**, Porto Alegre, v. 1, n. 20, pág. 102 a 116, jan/jun, 2009.

_____. **No Ceará não tem disso não: Nordestinidade e macheza no forró contemporâneo**. Folio Digital: letra e imagem. Rio de Janeiro, 2014.

_____. “Masculinidade forrozeira e identidade nordestina”. In: QUEIROZ, André (org.). **Arte e pensamento: a reinvenção do Nordeste**. V. 3, 1º ed. Fortaleza: Serviço Social do Comércio- AR/ CE, 2012. Pág. 50- 60.

_____. Música popular, moral e sexualidade: reflexões sobre o forró contemporâneo. *Contracampo* (UFF), v. 20, Pág. 132-146, 2009.

_____. “O Forró de Aviões: a circulação cultural de um fenômeno da indústria do entretenimento”. In: *Anais do XVII Encontro da COMPÓS*. São Paulo, 2008.

Sites visitados

Extraído do site, <https://twitter.com/BAUdoSAFADAO/status/340474015875489792> [Acesso em: 06/04/2016].

Extraído do site R7 Entretenimento, <http://entretenimento.r7.com/musica/noticias/para-dominguinhos-forro-eletronico-nao-e-forro-20090930.html/> [Acesso em: 17/04/2016].

ARAÚJO, Glauco. “Chico César diz que não apoia banda de forró eletrônico no São João da PB”. **G1**. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2011/04/chico-cesar-diz-que-nao-apoia-banda-de-forro-eletronico-no-sao-joao-da-pb.html>. [Acesso em: 27 de julho de 2016].

BUARQUE, Daniel. “Chico César tentar apagar polêmica do ‘forró de plástico’ no São João”. **G1**. Disponível em: <http://g1.globo.com/brasil/noticia/2011/06/chico-cesar-tentar-apagar-polemica-do-forro-de-plastico-no-sao-joao.html>. [Acesso em: 27 de julho de 2016].

JORNAL DA PARAÍBA. “Musico pernambucano Alceu Valença apóia Chico César sobre a polêmica do ‘forró de plástico’”. **Jornal da Paraíba**. Disponível em: <http://jornalggn.com.br/blog/luisnassif/a-polemica-do-forro-de-plastico>. [Acesso em: 27 de julho de 2016].

“Cantor Flávio José fala de sua carreira e sobre a polêmica do ‘Forró de Plástico’”. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OxZC5YZ4cK>. [Acesso em 27 de julho de 2016].

“João do Crato, uma pedra preciosa”, Blog Cultura no Cariri. Disponível em: <http://culturanocariri.blogspot.com.br/2011/04/joao-do-crato-um-pedra-preciosa-da.html>. [Acesso em 11 de agosto de 2016].

“Para pesquisador forró eletrônico renova a tradição”, reportagem à emissora Verdes Mares, Fortaleza. Disponível em: <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/para-pesquisador-forro-eletronico-renova-a-tradicao-1.681181>. [Acesso em 11 de agosto de 2016].

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vWUpfUKpCk0>. [Acesso em 11 de agosto de 2016].

“Pássaros não, aviões”. Portal de Notícias Ego, disponível em: <http://ego.globo.com/carnaval/2015/noticia/2015/02/passaros-nao-avioes-dancarinas-do->. [Acesso em 09 de julho de 2016].

Disponível em: http://www.gonzagao.com/discografia_de_luiz_gonzaga.php.
[Acesso em: 12 de agosto de 2016.]

Músicas citadas

Luiz Gonzaga e Zé Dantas. Cabra da peste. 1955. Disponível em: <http://www.webletras.com.br/luiz-gonzaga/cabra-da-pestes> [Acesso em: 20 de Junho de 2016].

Nelson Valença. Mulher do patrão. 1974. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/luiz-gonzaga/305141/>. [Acesso em: 20 de Junho de 2016].

O cheiro de Carolina. Zé Gonzaga e Amorim roxo. 1956. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/luiz-gonzaga/682870/>. [Acesso em: 20 de Junho de 2016].

Dona Vera Tricotando. Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/luiz-gonzaga/dona-vera-tricotando.html>. [Acesso em: 21 de Junho de 2016].

Ovo de Codorna. Severino Ramos. 1971. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/luiz-gonzaga/ovo-de-codorna.html>. Acesso em: [21 de Junho de 2016].

O Xote das Meninas. Luiz Gonzaga e Zé Dantas. 1953. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/luiz-gonzaga/xote-das-meninas.html>. [Acesso em: 21 de Junho de 2016].

Aqui é pro meu ex. Márcia Felipe. 2016. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/marcia-felipe-e-companhia-do-forro/aqui-o-pro-meu-ex.html>. [Acesso em 12 de agosto de 2016].

Sofro de ressaca, mas não morro de amor. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/avioes-do-forro/sofro-de-ressaca-mas-nao-morro.html>. [Acesso em 12 de agosto de 2016].

ANEXO A
Letras de música em Luiz Gonzaga

CABRA DA PESTE

Eita! Sertão do Nordeste
Terra de cabra da peste
Só sertanejo arrizéste
Ano de seca e verão
Toda dureza do chão
Faz também duro
O homem que vive no sertão
Tem cangaceiro
Mas tem romeiro
Gente ruim, gente boa
Cabra bom, cabra à toa
Valentão, sem controle
Só não dá cabra mole

Tem cangaceiro
Mas tem romeiro
Lá o caboclo mais fraco, é vaqueiro
Eita! Sertão!Eita! Nordeste!
Eita Sertão!
Ei, rê, rê, rê, rê, tá!
Cabra da peste

A MULHER DO PATRÃO

Eu tenho pena, da mulher do meu patrão
Muito rica tão bonita, ai meu deus que muiérão
Não tem meninos para não envelhecer
Mas nervosa sofre muito, por não ter o que fazer

No atiço da panela, no batuque do pilão
Tem somente 15 filhos, mais o xaxo do feijão
Sarampo catapora, mais a ropa pra lavá
Resfriado tosse brava, lenha para carregá
Pote na cabeça, tem xerem pra cozinhar
Tira o leite da cabrinha, tem o bode prá soltá
Vivo com minha nega, num ranchinho que eu fiz
Não se queixa não diz nada, e se acha bem feliz
Com tudo isso, ainda sobra um tempinho
Um agrado, um carinho
Eu não quero nem dizer
Com tudo isso, ainda sobra um tempinho
E um muleque sambudinho
Todo ano é pra nascer

CAROLINA

Carolina foi pro samba
Carolina
Pra dançá o xenhenhen
Carolina
Todo mundo é caidinho
Carolina
Pelo cheiro que ela tem
Carolina
Hum, hum, hum
Carolina, hum, hum, hum
Carolina, hum, hum, hum
Carolina
Pelo cheiro que ela tem
Carolina
Gente que nunca dançou
Carolina
Nesse dia quis dançá

Carolina

Só por causa do cheirinho

Carolina

Todo mundo tava lá

Carolina

Hum, hum, hum

Carolina, hum, hum, hum

Carolina, hum, hum, hum

Carolina

Todo mundo tava lá

Carolina

Foi chegando o Delegado

Pra oiá os que dançava

Carolina

O Xerife entrou na dança

Carolina

E no fim também cheirava

Carolina

Hum, hum, hum

Carolina, hum, hum, hum

Carolina, hum, hum, hum

Carolina

E no fim também cheirava

Carolina

Falando:

Aí chegou dono da casa

O dono da casa chegou com a mulesta

Chamou atenção de D. Carolina e:

- D. Carolina venha cá. O povo anda falando aí que a senhora tem um cheiro diferente, é verdade?

- Moço, sei disso não, é invenção do povo.

- Ah, é invenção do povo, não é?

- É sim senhor

- Então dá licença

Hum, hum, hum
Carolina, hum, hum, hum
Carolina
Eu quisera está por lá
Carolina
Pra dançar contigo o xote
Carolina
Pra também dá um cheirinho
Carolina
E fungar no teu cangote
Carolina
Hum, hum, hum
Carolina, hum, hum, hum
Carolina, hum, hum, hum
Carolina
E fungá no teu cangote
Carolina

Lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá...

DONA VERA

Dona Vera tricotando
Dona Vera, quando moça
Foi bonita, foi dengosa
Foi catita
Mas não soube aproveitar
Levava a vida em casa
Tricotando, tricotando
Tricotando, tricotando
Sem sair pra namorar

Mas passou a primavera
E ficou a Dona Vera

Solteirona toda a vida
Sem casar
E agora sem dinheiro
Tá difícil Dona Vera
Com esta cara
Só se a sorte
Lhe ajudar

Dá pena, ora se dá
Dá pena, mas dá raiva também
Muié véia sem vintém
Ai, querendo se casa

OVO DE CODORNA

Ovo de Codorna
Eu quero um ovo de codorna pra comer
O meu problema ele tem que resolver (bis)
Eu tô madurão
Passei da flor da idade
Mas ainda tenho
Alguma mocidade,
Vou cuidar de mim
Pra não acontecer
Vou comprar ovo de codorna
Pra comer
Eu quero um ovo de codorna pra comer...
Eu já procurei
Um doutor meu amigo
Ele me falou
"Pode contar comigo"
Ele me ensinou
E eu passo pra você
Vou comprar de codorna pra comer

Eu quero um ovo de codorna pra comer...
Eu andava triste
Quase apavorado
Estavam me fazendo
De um pobre coitado
Minha companheira
Tá feliz porque
Eu comprei ovo de codorna pra comer
Eu quero um ovo de codorna pra comer
O meu problema ele tem que resolver

O XOTE DAS MENINAS

Xote das Meninas
Mandacaru quando flora na seca
É o sinal que a chuva chega no sertão
Toda menina que enjoa da boneca
É sinal que o amor já chegou no coração...

Meia comprida não quer mais sapato baixo
Vestido bem cintado não quer mais vestir timão...

Ela só quer
Só pensa em namorar
Ela só quer
Só pensa em namorar...

De manhã cedo já tá pintada
Só vive suspirando sonhando acordada
O pai leva ao dotô a filha adoentada
Não come, nem estuda
Não dorme, e nem quer nada...

Ela só quer

Só pensa em namorar
Ela só quer
Só pensa em namorar...

Mas o doutor nem examina
Chamando o pai de lado lhe diz logo em surdina
Que o mal é da idade e que prá tal menina
Não há um só remédio em toda medicina...

Ela só quer
Só pensa em namorar
Ela só quer
Só pensa em namorar...

ANEXO B

LETRAS DE MÚSICAS NO FORRÓ ELETRÔNICO

LOUNGE

Eu abro os meus olhos e vejo o nascer do sol
No quarto ainda sinto seus perfume pelo ar
Sua marca de batom não tirei do meu lençol
Viajo em pensamento ouvindo o barulho do mar
Aqui na cabeceira, uma foto de nós dois
Reli suas mensagens todas no meu celular
Pensava em casamento, mas eu deixei pra depois
Por não conseguir enxergar
Nos teus olhos a verdade
Faltou foi sinceridade
Me entreguei por inteiro e você pela metade
Vou passar uma borracha nas linhas da nossa história
E apagar com cachaça
O que ficou na memória

Vem pro meu lounge, vem
Que hoje tem, vem meu bem
Além de um copo cheio
Eu quero é terminar a noite com alguém
Vem pro meu lounge, vem
Que hoje tem, vem meu bem

No ap, lá em casa com champagne
Só nós dois e mais ninguém

Nos teus olhos a verdade
Faltou foi sinceridade
Me entreguei por inteiro e você pela metade
Vou passar uma borracha nas linhas da nossa história
E apagar com cachaça
O que ficou na memória

Vem pro meu lounge,vem
Que hoje tem,vem meu bem
Além de um copo cheio
Eu quero é terminar a noite com alguém
Vem pro meu lounge,vem
Que hoje tem,vem meu bem
No after lá em casa,com champagne
Só nós dois e mais ninguém

AQUI É PRO MEU EX

Ei aqui ó pro meu ex
Tô livre outra vez
Fazendo o que eu não fiz
Tô morando na farra
Do jeito que eu sempre quis
Só eu que tava amando
E ele nem ai
Levando vida de solteiro
Namorando
Se errar é humano
Por a culpa em mim
É estratégia diz que
Só tà descontando (bis)
Ninguém vai estragar meu dia

Chutei o balde
Desaprendi a amar
Mudei de casa, troquei de celular
Não tô com pingo
De vontade de voltar
Eu tô vivendo ele nem
Vai me achar não
Ei aqui ó pro meu ex

SOFRO DE RESACA, MAS NÃO MORRO DE AMOR

Sofro de ressaca, mas não morro de amor
Sofro de ressaca, mas não morro de amor
Sofro de ressaca

Avisa aí pro teu orgulho que a minha saudade
Criou vergonha, virou felicidade
Sofro de ressaca, não morro de amor
Ainda te amo, mas hoje me dou valor

Sou muito fã das voltas que o mundo dá
Não adianta, passe o tempo que passar
Eu tenho certeza, o mundo vai girar
Ainda nessa vida, você vai me pagar

ÔÔ, ôô, sofro de ressaca, mas não morro de amor.