



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

**“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 (PPGA)

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

Catálogo de Publicação na Fonte. UFPB – Biblioteca Central  
Seção de Catalogação e Classificação

S586v Silva, Cícera Tayane Soares da.  
“É de verdade ou é de plástico?” : formas e sentidos das  
críticas ao forró eletrônico / Cícera Tayane Soares da Silva. –  
João Pessoa, 2016.  
106 f. : il.

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

1. Antropologia. 2. Forró eletrônico – origem. 3. Forró  
eletrônico – críticas. 4. Objetivação da mulher. 5.  
Mercantilização. I. Chianca, Luciana de Oliveira. II. Título.

UFPB/BC

CDU: 572(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
Centro de Ciências Aplicadas e Educação (CCAÉ)  
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)

*Jean Boaes*

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Antônio Giovanni Boaes  
(Examinador Externo/PPGS/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, essas pessoas se fizeram presentes em meus pensamentos enquanto eu escrevia, lembrando-me de cada gesto, sorrisos, brincadeiras e aprendizados partilhado.

Primeiramente, agradeço a Deus por ter-me concedido a grande felicidade de estar concluindo mais esta etapa. Por 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 os feriados para poder vê-la dar aquele abraço apertado que só a senhora sabe-me ofertar. 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, junto com o meu pai me transmitiram. Te amo, minha mãe!

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 para mim novamente e nós vencemos, caminhando juntos. Te amo, meu pai!

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. 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.

Ao meu namorado e quase um companheiro, Anderson. Obrigada por me apresentar um mundo novo ao longo desse ano fora de casa, que possamos caminhar um ao lado do outro.

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 (UFPB), obrigada por me deixar fazer parte dessa história da Antropologia no Nordeste e do Nordeste.

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 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 para a região do Cariri e para todo o Nordeste. 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

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO I - O ELETRÔNICO E O TRADICIONAL: A QUESTÃO DA ORIGEM.....	15
1.1 O sertão da saudade, do forró e de Gonzaga.....	15
1.2 O forró eletrônico.....	20
1.3 O medo de perder e a necessidade de conservar.....	25
1.4 Algumas aproximações: para além do sagrado e da tradição na Festa de Santo Antônio em Barbalha/CE.....	26
1.5 “Tem público para os dois, pois que se tenha também investimento.....	32
1.6 Pra ficar tem que mudar”.....	39
CAPÍTULO II - GÊNERO E LICENÇA SEXUAL NO FORRÓ.....	45
2.1 Repensando a categoria mulher no forró eletrônico/tradicional.....	46
2.2 Construindo a categoria mulher/homem no forró de Gonzaga.....	52
2.2.1 No Nordeste “só não dá cabra mole.....	53
2.2.2 No atíço da panela, no batuque do pilão”: a mulher retratada no forró tradicional.....	55
2.3 Discursos e agência do feminino no forró eletrônico.....	62
2.4 “O forró é uma música safada, feito para safadeza”.....	67
CAPÍTULO III – “NA MIRA DO MERCADO: UM FORRÓ COMO ALVO”.....	72
3.1 Opondo arte e mercado: uma questão de gosto ou de “qualidade”?.....	73
3.2 Forró eletrônico e mercado: estratégias e alternativas de circulação da música nordestina.....	80
3.3 “Pássaros? Não, aviões!” O mercado do corpo no forró eletrônico.....	82
3.4 Consumindo mais que objetos: O mercado dos bens simbólicos no forró eletrônico.....	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	99

## INDÍCE DE FIGUARAS

Figura 01.....	87
Figura 02.....	87
Figura 03.....	92

## 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 da 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.

Não resta dúvida que o forró é um símbolo musical do Nordeste, sendo apreciado nas festas juninas e no cotidiano das pessoas que habitam essa espacialidade geográfica. Desde 1990, o forró eletrônico se firmou na indústria fonográfica e no mercado cultural brasileiro enquanto produto cultural de massa. Ao olhar de alguns setores sociais, tal musicalidade está atrelada a uma baixa apreciação estética, contrapondo-se a um forró verdadeiro, de raiz, o chamado Forró Pé de Serra ou tradicional.

A partir da trajetória histórica do ritmo no Brasil, a vertente eletrônica do forró tem em suas bandas, músicas e festas manifestações muito expressivas do Nordeste brasileiro. A partir da grande audiência que a musicalidade conquistou, as bandas de forró constituíram-se embasadas em um ambiente massivo e com forte apelo comercial, popularizando além da própria musicalidade ritma, 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 o forró eletrônico, surgido na capital cearense e que depois conquistará o mundo.

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, ganhou 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, constituindo-se em um negócio lucrativo para o setor do entretenimento no Ceará e no Brasil.

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 26 de junho de 2016).

A musicalidade do forró eletrônico foi criada 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 a 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, que vai do forró tradicional idealizado e cantado por Luiz Gonzaga até o forró eletrônico das grandes bandas, a emergência de uma outra musicalidade, o forró universitário, que surge também como uma variação do forró tradicional. Se a vertente tradicional do forró era caracterizada por uma estética de trios masculinos, em geral de migrantes nordestinos e instrumentalizados com triângulo, sanfona e zambumba os outros estilos musicais, que surgem posteriormente acoplam uma dinâmica urbana e festiva, diferenciando-se de suas raízes. Isso pode ser exemplificado através de bandas como o Falamansa, que trazia para seus *shows* os ambientes universitários, com um público composto por jovens de classe média (ALFONSI, 2007). O ritmo do forró universitário alcançou grande popularidade entre os jovens de camadas médias nos estados do sudeste do país. Não demorou muito para que tal musicalidade se opusesse ao forró eletrônico, pois para o grupo que compunha o forró universitário a sua musicalidade estava mais próxima do forró tradicional – verdadeiro – sendo, portanto, mais legítimo que a vertente eletrônica. Essa relação transparecia os conflitos existentes no campo da cultura e do entretenimento.

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 do forró eletrônico.

Conforme o tempo passava, o forró eletrônico atraía um público cada vez maior, tornando-se um importante elemento para analisar a cultura do Ceará e do Cariri<sup>1</sup>.

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

---

<sup>1</sup> O Cariri é uma região situada ao Sul do estado do Ceará, fazendo divisa com os estados da Paraíba, Pernambuco e Piauí. Essa região é considerada como o celeiro das práticas populares tradicionais.

a manhã todinha...o fato é, o forró eletrônico é nossa cara (Wueendell Rodrigues, entrevista concedida em 10 de setembro de 2016).

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 eletrônico (Mayara Sousa, entrevista concedida em 10 de setembro de 2016).

A partir das falas expostas notamos a presença do forró eletrônico na cultura cearense, sendo uma musicalidade agenciada pelos indivíduos para falarem de suas vivências. 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 *versus* 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 do município de Milagres, 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 com que a gente fique animada, tenha vontade de dançar, mas em particular não gosto das letras, elas denigrem as mulheres (Entrevista realizada com a secretária de cultura, Ana Bárbara, em 26 de junho de 2016).

Os depoimentos aqui apresentados nos fornecem dois pontos de vista. No primeiro momento temos Wueendell Rodrigues e Mayara Sousa, ambos relatam a importância do forró eletrônico, tanto para suas vivências como para a cultura nordestina de uma maneira geral. Por outro lado, temos a fala da secretária de cultura, que deslegitima, em suas análises, a musicalidade do forró eletrônico.

Os depoimentos em questão nos mostram 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 variantes de acordo com o lugar que os indivíduos ocupam na estrutura social. Podemos apontar que a classe social e escolaridade são um dos pontos de convergência quando se pensa a musicalidade em apreço.

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. Roberto 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 e o que elas podem dizer sobre a cultura do Cariri.

Pensando ainda com Marques (2014), existem dúvidas se o forró eletrônico se constitui 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*, lotando os estacionamentos, 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”* (Entrevista realizada com Nidiere e Silva, em 13 de março de 2016).

O relato ora examinado nos faz delinear um pouco o objeto estudado nesta dissertação. Ancorados nas três críticas mais pertinentes, que fazem referência à originalidade, a mercantilização e a objetificação das mulheres. Este trabalho busca pensar como essas críticas são criadas por um determinado grupo de autoridades 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 diálogo 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 a década de 1990, quando surgiu esta musicalidade distinta do forró dito tradicional cantado por Gonzaga. Construiu-se ao longo da história uma polarização entre o “forró pé de serra” e o “forró eletrônico”. A música popular que chamamos de forró surgiu na década de 40, 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 das bandas de forró eletrônico provocou inúmeras reações entre os 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-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 última 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 explanações mostraremos os resultados finais da pesquisa.

## **Capítulo I: O eletrônico e o tradicional: a questão da origem**

A distinção entre o forró eletrônico e o forró tradicional consiste em uma discussão que perdura até os dias atuais. Tais conflitos surgem mediante uma suposta originalidade em detrimento de uma falsificação da musicalidade representativa para o Nordeste. O conflito existente entre as musicalidades aqui expostas nos sucinta para compreender a quem é dado o poder de falar/construir uma verdade sobre a realidade social e suas manifestações culturais. Conceitos como cultura, tradição, autenticidade e identidade são criações que devem levar em consideração o lugar que os indivíduos ocupam na sociedade e quais as relações de poder que decorrem desses processos constitutivos das inúmeras realidades e manifestações culturais.

Ao buscar compreender quais os pilares que sustentam as críticas ligadas ao forró eletrônico levamos em consideração 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). Ambos os autores acreditam que as tradições são inventadas, não sendo, portanto, algo puro, fruto de um passado saudosista e intocado.

### **1.1 O sertão da saudade, do forró e de Gonzaga**

Como já foi abordado, o forró ganhou visibilidade a partir da década de 1940, com Luiz Gonzaga, quando se forjou uma imagem que colocava o Nordeste como um espaço da seca, da saudade, do povo sofrido e guerreiro. 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.

Buscando legitimar seu discurso através de sua vestimenta, Gonzaga reunia compositores que junto com ele narrassem temas que retratassem 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 *et all*, 2010, p.13).

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 a “[...] 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 (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p.155).

Se por um lado, o forró eletrônico é constantemente contestado por ter uma ligação direta com a cultura de massa, que visa o mercado como centralizador de suas ações. Por

outro, não podemos negar que essa semelhança também se fez presente durante toda a carreira de Gonzaga. Para Jean Henrique Costa (2012) a diferença existente entre o mercado do forró de Gonzaga e o mercado evidenciado no forró eletrônico é que Luiz Gonzaga não tinha a pretensão 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 aliava a tal condicionante para consolidar-se enquanto uma musicalidade que cairia no gosto do povo e passaria a dividir a cena da música nordestina como o ritmo do Nordeste.

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 sentido quando a opomos a algo que não seria. O forró eletrônico é então considerado como “artificial”, “de plástico” para muitas autoridades (intelectuais, professores, músicos, jornalistas, críticos de músicas, secretários de cultura e outros).

A cisão criada entre as duas musicalidades tinha como justificativa a originalidade, sendo que o forró tradicional, idealizado por Luiz Gonzaga seria a musicalidade que traria a tradição nordestina do trabalhador rural, do vaqueiro, da vida difícil e do amor ingênuo. Em oposição tinha-se o forró eletrônico, que estava ligado aos centros urbanos, as culturas juvenis, a sexualidade colocada de forma explícita nas letras de suas músicas.

As diferenças entre ambas as musicalidades podem ser apontadas sobre várias perspectivas (diferença estética, musical e organizacional). Essa prerrogativa nos faz lembrar o que Frederick Barth (2000) aponta como as adaptações culturais, onde não se poder obter uma visão homogeneizada sobre as culturas e suas manifestações, levando em consideração que a pluralidade consiste no pressuposto básico para se compreender as diversas manifestações culturais. Continuando, o autor salienta que o que faz com que a cultura seja 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 que constrói um discurso de autenticidade para com o forró tradicional em oposição a deslegitimação atribuída ao forró eletrônico. 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 refletimos sobre o conceito da originalidade somos guiados a pensar qual o peso que a tradição exerce na formulação do entendimento sobre as musicalidades aqui analisadas. Para compreendermos esse conceito nos recorreremos ao que Hobsbawm (1997) aponta como “tradições inventadas”, que seria a maneira como os indivíduos constroem e institucionalizam suas manifestações culturais lhes atribuindo o caráter de verdadeiro, tradicional e legítimo. O conceito de tradição inventada seria, portanto, 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”. (HOBSBAWN; RANGER, 1997, p.17).

Através disso podemos observar que tanto a tradição do forró tradicional quanto a do forró eletrônico se mantêm, seguindo princípios distintos e atingindo públicos diferentes. Resta-nos indagar, por que apenas uma vertente é considerada enquanto tradição? Quais as características definidoras para tal categoria?

Podemos apontar que a relação com o passado seria um dos pilares que sustenta a noção de tradição, quanto mais próximo estiver uma manifestação cultural do seu passado maior será a sua visibilidade como algo tradicional/original. No 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, 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” – pode-se perceber 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” (OLIVEIRA, 1991, 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).

Jean Henrique 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 criou uma reelaboração da música primitiva regional. Criou 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 (COSTA, 2012, p.131).

Podemos compreender que o forró tradicional se utiliza dos aspectos da memória, da saudade, do passado para legitimar o seu discurso. Essas noções fornecem subsídios

para a construção de posteriores análises dos intelectuais e demais profissionais sobre a importância que tal musicalidade desempenha para compor um imaginário do Nordeste.

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.

### **O forró eletrônico**

Afastando-se do conteúdo ideológico de Luiz Gonzaga, dos sons exalados pela sanfona, triângulo e zabumba, o forró eletrônico ganhava novas cores. Ao longo de sua trajetória, o forró eletrônico, distanciou-se das imagens rurais que caracterizavam 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. (TROTТА, 2010. p.11).

Dessa maneira, o ritmo influencia as performances dos jovens modernos que nele buscam o seu divertimento. Identificado com a região Nordeste, a nova musicalidade negocia em suas músicas o agenciamento 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 (MARQUES, 2010).

Essa vertente do forró surge na capital cearense Fortaleza através da iniciativa de um empresário da cidade, Emanuel Gurgel. Responsável por criar a primeira banda de forró eletrônico, 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 expostos nas letras constantemente e apropriadas a inúmeras outras que surgiram graças à iniciativa do empresário.

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.

[...] 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. (TROTТА, 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 o contraste entre o que é posto pelo forró tradicional – remontando sempre ao caráter originário e a tradição – em paralelo ao forró eletrônico, que faz referência ao espaço urbano. O aspecto severo da vida no sertão nordestino, a vida junto aos animais não constitui mais o único referente para as composições, de modo que através do forró eletrônico se apresenta também uma configuração do Nordeste que narra a 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 se constitui em um valor para analisar as 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 gênero 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 (Entrevista realizada com o professor Felipe Trotta, 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 que o tradicionalismo e a originalidade se constituem 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 (Entrevista realizada com o Felipe Trotta, 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 deem conta das novas demandas colocadas por cada contexto. 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 conseqüentemente 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 uma retórica comum a ambos os estilos, produzindo uma história que unifica ambas as musicalidades. 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 marca dois polos de uma mesma musicalidade. 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 tradicional. Tal aprendizado é ilustrado na seguinte frase, “Luiz Gonzaga é o rei, Wesley Safadão é o príncipe e Garota Safada é a banda”<sup>2</sup>. A partir disto percebe-se como o forró eletrônico apega-se 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

---

<sup>2</sup> Extraído do *site*, <https://twitter.com/BAUdoSAFADAO/status/340474015875489792>. Acesso em: 06/04/2016.

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. Essas bandas de forró eletrônico não têm 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 identifique<sup>3</sup> (Site R7 entretenimento).

O forró eletrônico em suas variadas dimensões pode ser percebido como um campo conflitual marcado por disputas de 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 de acordo com Dominginhos, “não dá pra dizer que é forró. Eles deveriam tentar se intitular de outra forma porque aquilo não tem nada a ver. Não tem identidade. É uma grande mentira” (Dominginhos, Portal R7 entretenimento- grifos meus). Notamos como Dominginhos tenta deslegitimar o forró eletrônico, pautando sua crítica na identidade, autenticidade e originalidade que o forró tradicional, de acordo com o canto exerce, diferentemente do eletrônico, que é postulado como artificial e sem identidade.

Para Chianca (2013) essa distinção é baseada

[...] 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).

Frente a 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

---

<sup>3</sup> 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.

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 (2013).

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.

[...] 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 (Entrevista realizada com o professor Felipe Trotta, em maio de 2016).

### **1.3 O medo de perder e a necessidade de conservar**

Os conflitos existentes entre o forró eletrônico e o forró tradicional está atrelado a maneira como ambos retratam contextos socioculturais diversos. Se por um lado a tradição abre a possibilidade de pensar a existência de uma musicalidade mais verdadeira que outra; por outro, temos um ritmo que demonstra a fluidez e as modificações culturais existentes na sociedade. O fato é que a deslegitimação sofrida pela vertente eletrônica está ligada, no primeiro momento, ao condicionante de que ela não retrata mais o Nordeste que era idealizado no forró tradicional. Para muitos isso consiste no esquecimento das tradições nordestinas em oposição a uma exaltação de uma cultura de massa com baixo teor qualitativo.

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 disciplina, 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 fez com que houvesse uma visão estática sobre a cultura.

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

#### **1.4 Algumas aproximações: para além do sagrado e da tradição na Festa de Santo Antônio**

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, que ocorre anualmente. A celebração 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 a Santo Antônio, a rotina da cidade é modificada, ganhando novos contornos e fazendo com que a população da localidade espere ansiosamente pela data festiva, que ocorre no final de maio e/ou início de junho. A polaridade que se gera entre o sagrado e o profano, vida cotidiana e vida extraordinária, erudito e popular são aspectos que se modificam em Barbalha com o transcorrer da festa.

A Festa do Pau, como é popularmente conhecida, começa no final de maio, encerrando-se em meados do mês de junho, abrindo o círculo de festas no Cariri. Nesta celebração 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.

Para começarmos a pensar a Festa de Santo Antônio, é necessário compreendê-la através dos seus vários rituais festivos, pois são eles que conferem ao evento um caráter singular. A religiosidade é bastante enfatizada, fazendo-se presente através de missas, procissões e apresentações de grupos populares. Por outro lado, tem-se a parte profana, que se dá mediante as festas dançantes, rituais que reúnem comercialização de bebidas e brincadeiras que envolvem o santo de forma jocosa. A demarcação de uma festa religiosa e uma festa profana não pode ser realizada de maneira simplista, haja vista que essas comemorações ocorrem concomitante.

O evento se inicia com o cortejo do Pau da Bandeira, momento onde o tronco de uma árvore percorre as principais ruas da cidade. Esse momento é considerado pelos brincantes e devotos como sendo o momento mais significativo da festa, pois é hora de hastear a bandeira do santo casamenteiro, anunciando para todo o Cariri que os festejos a Santo Antônio começaram.

A abertura da festividade começa oficialmente no último domingo do mês de maio ou no primeiro domingo de junho. Após sua abertura inicia-se a Trezena a Santo Antônio, momento onde são realizadas missas em louvor ao Santo. Durante esse período também há a presença de festividades dançantes, quermesses e apresentações artísticas.

Igualmente a outros folguedos populares, os festejos em torno da figura do santo são marcados pela participação da igreja que organiza a festa religiosa, homenageando o padroeiro. São realizados o cortejo, as trezenas, as quermesses, a procissão. Paralelo a essas atividades também se têm a presença da cachaça, das metáforas de duplo sentido que fazem apologia à sexualidade, as músicas e danças. Assim, o sagrado e o profano se fazem presentes concomitantes nesse cenário festivo. A festa aqui analisada é fruto do sagrado, no entanto, não se resume a ele. Ambos atuam no mesmo cenário, com fronteiras pouco demarcadas.

A Festa de Santo Antônio não é apenas sobre o pagamento de promessas, missas e terços ofertados ao santo; ela é também um ato festivo, permeado por alegrias, brincadeiras, comidas e bebidas. O carregamento é regido a muita pinga e brincadeira, onde a devoção religiosa cede espaço para as atividades mundanas, ou, simplesmente convivem com elas no mesmo espaço geográfico e social.

A devoção a Santo Antônio em Barbalha é datada do século XVIII. De acordo com a história oficial, concedida pela igreja, tais comemorações surgiram quando

Francisco Magalhães Barreto e Sá ergueu uma capela que homenageava o santo europeu. Assim, o crescimento de toda a cidade se deu em torno dessa capela, que acabara de ser construída em 1790 (MARTINS, 2013).

Existem controvérsias acerca do surgimento da festividade. Para algumas pessoas as celebrações ao padroeiro se deram por causa de uma doença que dizimou boa parte da população de Barbalha, a cólera. Muitos acreditam que os louvores ao santo era uma tentativa de livrar-se da morte. De acordo com o secretário de cultura, Rômulo Araújo, “As pessoas mais antigas falam dessa doença, que de fato teve aqui na região. Eles contavam que o ato de hastear a bandeira era feito como forma de agradecimento e um pedido de proteção contra as enfermidades” (Entrevista realizada em 13 de janeiro de 2020, como o secretário de cultura de Barbalha, Rômulo Araújo).

Não há registros oficiais sobre tal narrativa. No entanto, a cidade possui um cemitério que se encontra fechado e, segundo os relatos, seria lá que estavam enterradas as pessoas acometidas pela doença. Para alguns, tais narrativas são falsas, pois não se tem como saber quando a devoção ao santo foi originada, nem por quais motivos, haja vista que isso é uma tradição antiga da cidade.

Para Rosemberg Cariry (2013), a Festa de Santo Antônio é fruto de um processo de miscigenação, que ocorreu entre as populações europeias e indígenas. Os rituais pagãos europeus somados aos costumes dos índios, que festejavam a tradição das colheitas, deram origem as festividades ao santo. Cariry (2013) aponta para o mito de Badzé, ou seja, a árvore da vida como uma ferramenta para explicar o festejo. Na mitologia dos índios Cariris, a árvore seria o instrumento que mediará às relações entre os homens e os deuses, céu e terra.

Há indícios de que diversas tribos costumavam ir beber das águas das fontes termais, que abundam na região, consideradas “sagradas”. Nessa época, os índios Cariris recebiam os visitantes com grandes celebrações. Com a chegada da colonização e do Catolicismo, os religiosos teriam tentado adequar a festa ao culto de Santo Antônio. Mesmo assim, aspectos primitivos do antigo ritual teriam sobrevivido e sido incorporado à festa do padroeiro que trazia reminiscência europeia do culto ao mastro sagrado, nas festas das colheitas e europeias (CARIRY, 2013, p. 98).

As narrativas sobre o surgimento da Festa de Santo Antônio despertam algumas controvérsias. Para alguns, a festa teria ligação com as práticas indígenas; para outros, ela

estaria associada a passagem do Padre Ibiapina por essa região, ainda há quem diga que a festa surge como ferramenta contra as enfermidades. Em todo caso, um fato indiscutível é a presença do santo na festa, tendo no mastro da bandeira o objeto sagrado mais importante do ritual religioso.

Discorrendo ainda sobre os rituais festivos que compõem a Festa de Santo Antônio têm-se a escolha do mastro da bandeira, popularmente conhecido como o “Pau de Santo Antônio”. Esse momento integra os vários rituais presentes na festividade, sendo um espaço propício para construir e reafirmar as imagens de políticos locais e demais autoridades.

A prática de fincar um mastro no solo consiste em um ritual bastante utilizado nas comunidades rurais e indígenas, sendo realizado como sinônimo de fé e devoção (CARIRY,2013). Na Festa de Santo Antônio, a presença do Pau da Bandeira consiste no objeto mais importante da celebração, sendo erguido em frente à igreja matriz juntamente com a bandeira do santo.

O corte do pau integra um dos vários rituais que compõem as festividades, tendo incorporado novas dinâmicas com o passar do tempo. Por volta dos 15 dias que antecedem as comemorações ao padroeiro, um grupo de homens se dirigem à floresta do Araripe para a retirada do troco, que será popularmente conhecido como o “Pau de Santo Antônio”.

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 destino final, a matriz de Santo Antônio. O percurso pelo qual o pau é transportado inicia-se em um sítio nas proximidades da cidade e segue em cortejo até a igreja, onde servirá de mastro para colocar a bandeira do santo. Durante todo o trajeto os aspectos religiosos e profanos se entrecruzam de forma continuada.

Nesse contexto, existe uma dicotomia muito enfatizada que diz respeito ao fato pelo qual a festa estava perdendo seu caráter de tradição, levando em consideração a incorporação de novos elementos no cenário festivo. Um dos pontos mais criticados por alguns setores, sobretudo acadêmico, faz referência ao grande espaço dedicado as festas de forró eletrônico, gozando de um alto investimento financeiro, que acaba por impactar os grupos de tradições populares.

Eu acompanho a festa já faz uns 40 anos. Todo ano faço minhas preces a Santo Antônio, santo forte, mas acontece que a festa está perdendo seu real sentido, que seria de louvar ao santo. Quando é no dia do hasteamento 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 tudo e vão pra festa. A Festa de Santo Antônio está sendo assim, não existe quase nada para pessoas com minha idade, mas pros jovens tem muita coisa. A festa mudou junto com esse tal de forró (entrevista realizada com a moradora da cidade de Barbalha, Dona Mariana, em 28 de março de 2016).

De acordo com o discurso de Dona Mariana, moradora da cidade, existem dois tipos de festa; uma festa religiosa, que seria a verdadeira comemoração em homenagem ao santo e uma outra festa que seria um evento idealizado para as juventudes. No último caso, a festa estaria ligada ao lado recreativo, com a participação das bandas de forró eletrônico, que ocasionaria no consumo de bebidas, em conteúdos sexuais que são expostos através das músicas de duplo sentido, das danças realizadas pelos sujeitos, dos encontros afetivos sexuais que surgem no correr de uma noite.

Trazendo as falas de Dona Mariana, novamente percebemos a ênfase que a informante dá as festas de forró eletrônico, sendo que para ela tal musicalidade modificou o cenário de tradição da Festa de Santo Antônio, 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.

A Festa 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.

Existe a vinculação de um lado profano, que surge mediante as festas dançantes. Para alguns setores sociais essa festa rompe com os aspectos culturais que caracterizam

esse festejo, deixando de lado as tradições que são realizadas através das manifestações dos grupos populares em prol de grandes *shows* midiáticos, que reúnem grandes artistas de renome nacional.

O forró eletrônico pode ser compreendido no contexto analisado como um ritmo animador, que produz transformações pelas quais alguns sujeitos não sentem mais familiarizados com o contexto da Festa de Santo Antônio, pois esta incorporou novas dinâmicas sociais através do forró eletrônico. Isso nos remete a suposição de uma suposta autenticidade que se deu antes da implementação da musicalidade no contexto festivo. Isso aponta para o que Canclini (1997) aborda como sendo uma autenticidade ameaçada, no caso, o forró eletrônico coloca em evidencia as mudanças que se deram gradativamente no contexto da Festa de Santo Antônio.

Vejamos a seguir.

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 fossemos ver a festa com outros olhos...olhares de pesquisadores. 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 de afirmam que cultura não é 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 (Entrevista realizada com a estudante do curso de mestrado em Sociologia, Ana Ruth Melo, em agosto de 2015).

Para a entrevistada, as manifestações culturais que se dão via grupos populares são importantes para construir o imaginário da festa amparado no tradicionalismo e na preservação. No entanto, são as grandes festas de forró eletrônico que ampliam o alcance midiático e econômico do festejo. A motivação para que milhares de pessoas se reúnam ao longo das ruas de Barbalha se dar por conta da musicalidade aqui analisada.

Como vimos, existe uma mescla de discursos e expectativas construídas sobre a Festa de Santo Antônio. No entanto, qual o propósito em tratar de tal temática? Como sugerido, esse capítulo se propõe a pensar as questões que giram em torno da ideia da originalidade, uma crítica recorrente quando se trata de refletir o forró eletrônico. A partir

do exemplo da festa citada, notamos que o forró eletrônico é enxergado como algo que rompe a originalidade, seja na Festa de Santo Antônio ou nas músicas cantadas no forró de Luiz Gonzaga. De todo modo, é válido ressaltar que essa ideia de autenticidade da festa ou autenticidade de um ritmo é fruto de uma criação moderna e transitória.

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 analisar a musicalidade do forró eletrônico temos que refletir sobre a prerrogativa da transitoriedade, importando mais pensar os processos sociais que ocasionaram em sua modificação 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 (2014), 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).

Refletir a Festa de Santo Antônio através do forró eletrônico implica pensar na construção de um jogo cujo as posições que os sujeitos ocupam na estrutura social moldam a maneira como esse cenário passa a ser percebido. De acordo com Trotta (2014), pensar a música popular no contexto brasileiro é levar em consideração a existência de hierarquias que moldam o gosto musical e a maneira como percebemos a realidade social.

### **1.5 “Tem público para os dois, pois que se tenha também financiamento”**

Os conflitos existentes entre a cultura popular e a cultura de massas (fórró eletrônico) não é uma discussão presente apenas na Festa de Santo Antônio, quando passamos a compreender o cenário da cultura no Cariri, observamos o embate que é consolidado entre os órgãos públicos (Secretarias de Cultura) e o espaço que é cedido as festas de fórró eletrônico. Iremos observar como a realização dessas festas acarreta em tensões que culminam nos conflitos entre o espaço ofertado para a cultura popular e o espaço ofertado para uma cultura de massa, que é evidenciada através das festas de fórró eletrônico.

O secretário de cultura da cidade de Crato, Ceará, João Paulo Fuisca, explora a importância da não participação das bandas de fórró eletrônico (fórró de plástico) nos eventos promovidos pela Secretaria de Cultura. Para ele, houve um momento em que era vetada a participação dessas bandas nas festas organizadas por tal entidade, pois a secretária tinha por obrigação promover a cultura da região e não uma cultura exportada de fora, deixando os artistas da cultura popular desprotegidos.

João Paulo Fuisca enfatiza que os movimentos da cultura popular e os movimentos de rua são importantes, pois “[...] cantam afirmativamente as coisas do Crato, Cariri e da natureza” (Entrevista realizada com o secretário de Cultura da cidade de Crato, João Paulo Fuisca, realizada em julho de 2016). Para o secretário de cultura o fórró eletrônico romperia com essa estética “pura” de pensar a região do Cariri amparado nos ideais da cultura popular. Assim, a proposta da Secretaria de Cultura da cidade de Crato seria não reforçar as imagens pejorativas da mulher, do Nordeste, do negro, do gay que surgem mediante a agência do fórró 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 (Entrevista realizada com o secretário de cultura da cidade de Crato, João Paulo Fuisca, em julho de 2016).

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 “fórró 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 (Entrevista realizada com o secretário de Cultura da cidade de Crato, João Paulo Fuisca, em julho de 2016).

Para o secretário de cultura, a musicalidade do forró eletrônico fere as minorias sociais e não retrata a cultura da região do Cariri, sendo uma música que sustenta as formas de dominação existentes na sociedade, seja uma dominação econômica (expressa na figura do jovem/homem/classe alta que chega em uma festa de forró com seu paredão de som); seja uma dominação de gênero (que expõe o lugar de subalternidade feminina). O forró eletrônico para Fuisca 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 fazem presentes nos eventos organizados pelas Secretarias de Cultura de todo o Cariri, consistindo em umas das formas mais lucrativas de fomentar a economia.

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 G1<sup>4</sup>, o secretário abordou que o poder público não financiaria shows que não retratasse a verdadeira cultura junina, sendo vedada a participação dos grupos sertanejos e o “forró de plástico”.

---

<sup>4</sup> 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.

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)<sup>5</sup>.

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, G1 23/06/2011)<sup>6</sup>.

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<sup>7</sup>. 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

---

5 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.

<sup>6</sup>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.

<sup>7</sup>JORNAL DA PARAÍBA. “Musico pernambucano Alceu Valença apoia 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.

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 apoio 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 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)<sup>8</sup>.

De acordo com os depoimentos elencados, as festas juninas caracterizam o imaginário do Nordeste, sendo estas festas um dos eventos mais emblemáticos para pensar a cultura dessa região. Também podemos observar que o diálogo exposto pelos sujeitos diz respeito a necessidade de conceder maior espaço para as manifestações tradicionais, remontando para os aspectos telúricos que compõe a narrativa do ser Nordeste. Notamos que junto a esse imaginário de uma cultura popular que deve ser preservada, temos como oposição os termos “forró de plástico”, “falso” que adjetivam a vertente do forró eletrônico, bem como sugere um conjunto específico e limitado de expressões que podem ser pensados sobre essa rubrica.

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 renega ao segundo plano os artistas de cunho regionalista e tradicional.

Contrariando o que foi apontado por Chico César, o canto Flávio José aponta

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

---

<sup>8</sup> Disponível em: <http://jornalggn.com.br/blog/luisnassif/a-polemica-do-forro-de-plastico>. Acesso em: 27 de julho de 2016.

história do forró de plástico é que não pegou bem (Diário do Sertão, 29/07/2011)<sup>9</sup>.

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 Nordeste popular? 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 colocando-os em 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 (Entrevista realizada com o cantor João do Crato, 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

---

<sup>9</sup> “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.

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 de forró eletrônico 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 percebidos 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, João Paulo Fuisca, 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; 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 Crato 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 (Entrevista realizada com o cantor João do Crato, em junho de 2016).

Para o arquivista Aristides Camargo os ideais expressos pelo forró eletrônico vão contra as memórias expostas nas músicas do 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 (Entrevista realizada com o arquivista Aristides de Arruda Camargo Neto, em junho de 2016).

### **1.6“Pra ficar tem que mudar”**

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, afirma-se 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 Fúisca e a secretária de cultura Ana Bárbara.

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 para serem analisadas.

Ao forró eletrônico é dado o adjetivo de comercial e urbanizador, sendo, portanto, reconhecido como de plástico, não verdadeiro. Em oposição, temos o forró tradicional, pensado através da tradição e originalidade. Neste último caso, as referências centrais são as 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. Essas distinções, no entanto, são de caráter simplista, que reduz os fenômenos culturais do forró eletrônico e do forró tradicional a mero conceitos/noções de valores: “falso” “verdadeiro”.

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 compreendemos o forró eletrônico a partir do conceito de “campo”, ou seja, como uma arena constituída através de embates constantes de forças e valores (BOURDIEU, 1989).

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).

O forró eletrônico pode ser pensando através da noção de campo proposto por Bourdieu (1989), onde há confluência de relações de poder hierarquizantes. Se analisarmos a produção dos discursos por parte dos secretários de culturas, veremos como as posições sociais que os sujeitos ocupam lhes conferem poder para atribuir ao forró seu caráter de originalidade ou falsificador da realidade social. Bourdieu (1986) em sua análise sobre o campo artístico afirma que o mesmo se constitui em um espaço estruturado de posições de poder, onde os indivíduos competem entre si 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 distingue as manifestações os definindo enquanto algo exclusivo/original. 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.

Consideramos aqui que o campo do forró eletrônico ocupa uma posição ambivalente e paradoxal. Apesar dos grandes aflusos 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 referência 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, que inclui o forró eletrônico.

Não negamos o litígio do forró tradicional em relação ao forró eletrônico, também não negamos que o primeiro é menos favorecido quanto as questões referentes aos recursos e investimentos, sofrendo uma desvalorização, sobretudo, no viés econômico. Acreditamos que existe um intenso investimento nas festas de forró eletrônico, isso por sua vez ocasiona na baixa procura da musicalidade que são consideradas tradicionais. Todo modo destacamos que, as críticas construídas sobre o forró eletrônico são perpassadas por posições valorativas, não enxergando a dinamicidade cultural que permeiam essa musicalidade e os espaços de onde eles emergem. É importante 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. 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 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/moderno (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 que são expressas através do forró eletrônico.

Dentro desse panorama, percebe-se que o forró se constitui 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 (2010),<sup>2</sup> 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 multilinearidade 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, Adriana 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.

Nesse capítulo procurou-se explicar a segunda crítica realizada ao forró eletrônico que seria pensar como a mulher é retratada nas duas musicalidades. Buscou-se perceber até que ponto as críticas ao forró eletrônico enxergam a mulher como objeto sexual,

entretanto veremos se tal crítica é um dado que surge com o engenho do forró eletrônico ou se é uma marca já existente no forró desde o tradicional até a vertente eletrônica.

## **2.1 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 tal musicalidade.

Conforme mencionado no primeiro capítulo, 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 nesse momento que surge a emergência da vertente eletrônica. De acordo com o técnico em turismo da secretária 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 (Entrevista realizada com o secretário de Cultura da cidade de Crato, João Paulo Fuisca, em julho de 2016).

Para além da distinção entre forró tradicional e o forró eletrônico temos, também, uma divisão interna no forró eletrônico. Essa diferença pode ser evidenciada quando a Mastruz com Leite gravou a música “Bomba no Cabaré” e desencadeou uma sequência de músicas que seguiram o mesmo princípio.

Para Chianca (2013), 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, Jean Henrique 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 de ostentação dos cantores. A última mudança faz referência às letras musicais, que passaram a incorporar as desilusões amorosas, encontros afetivos sexuais, bebidas, relacionamentos voláteis de uma noite ou poucas horas. 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 foram recorrentes, 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.

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 (TROTТА, 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 compõem as *shows* das bandas. São mulheres jovens, corpos atléticos e dispostas a tomarem parte nos jogos de sedução que se encenam 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 Forró<sup>10</sup>, essa interação é visível quando Xandy, cantor da banda e Solange Almeida, também cantora, interagem no palco. O cantor, narra sua vivência de desilusão com a mulher amada. Próximo a sua companheira de palco ele diz

---

<sup>10</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vWUpfUKpCk0>. Acesso em 11 de agosto de 2016.

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 fiquem 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).

Ao longo das festas de forró eletrônico é corriqueiro ver os participantes dublando as letras das músicas, ofertando sentidos através de suas performances. Vejamos uma cena de campo que demonstra como se dá as interações entre pares baseada nas letras tocadas.

Janieli é uma jovem que acabou de completar seus dezoito anos. 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, acompanhei 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 para registrar todos os momentos da festa. Janieli então escolhe ficar próximo aos homens que se faziam presente ali. Logo, a jovem compra sua primeira dose de *whisky* e seu *red buul*, segundo ela isso serve para obter *status*. Pois bem, passado a música “*Lounge*”, Janieli dança embalada pela musicalidade que estourava das caixas de som, olhando para seu alvo (um rapaz), ela o encara por 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 entrevia tal intencionalidade na música dublada entre os jovens. A jovem sorria, tomava um pouco de sua bebida e dançava. O jovem rapaz gesticulava com o celular, supostamente pedindo o número da garota. Após tanto ensaiar suas intenções através da música, o jovem sinaliza, chamando a garota. Ela, sem nenhum receio, parte em direção ao seu companheiro de festa.

Através do relato observamos como os agentes sociais se deixam conduzir pelas 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 propagada 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, rememorando 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 por seu companheiro. A solução encontrada pelo homem seria apagar com cachaça as memórias de tal relacionamento.

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 aja de maneira passiva e receptora, reproduzido de maneira irrefletida o que a performance produz ou vincula. 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 (MARQUES, 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.

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 (TROTТА, 2008, p. 09/10).

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.

## **2.2 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 eletrônico 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. E esse discurso de poder tende a colocar o homem no centro de suas interações e a mulher através de posições inferiores. Tais discursos são propagados pelas vertentes – tradicional/eletrônico.

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.

### **2.2.1 No Nordeste “só não dá cabra mole”**

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.

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”. Note-se também como a concepção de masculinidade é referendada e articulada a uma geografia e paisagem específicas: o sertão. 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 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 (2014), 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, p. 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.

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 (TROTТА, 2014, p. 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).

### **2.2.2 “No atiço da panela, no batuque do pilão”: a mulher retratada no forró tradicional**

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 se privou 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 Muiêrão/ 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. Porém, não é só isso. A mulher não é apenas um ser que é reduzido a objeto descrito pelo homem. No forró tradicional 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.

Humor e duplo sentido sexual estão presentes tanto no forró tradicional, quanto no eletrônico, porém são enfatizados de maneira diferenciada por cada musicalidade. Como primeiro exemplo, vejamos “O cheiro de Carolina”.

Carolina foi pro samba  
Carolina  
Pra dançá o xenhenhen  
Carolina  
**Todo mundo é caidinho  
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...**

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; “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 no forró tradicional, 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 constroem 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 (Entrevista realizada com o cantor João do Crato, em junho de 2016).

João do Crato tende a romantizar o papel da mulher, colocando-a como algo natural. Compreendemos que os atributos empregados andam longe de ser um “dato natural”, como nos aponta o cantor, mas sim uma construção que demonstra as relações de poder e as hierarquias de gênero presentes tanto no forró quanto na sociedade.

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”, estando 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 que “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” surge ainda na década 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

(2014) o “fórró 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 fórró. 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 fórró enquanto sentidos de transnacionalização e mundialização, onde o fórró 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 fórró, 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 fórró 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 fórró tradicional, ainda que sobre o fórró eletrônico incida uma maior evidenciação desse aspecto.

A existência de 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.

Nessa dissertação, afirmamos 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 fórró consiste em uma musicalidade que tem seu caráter fortemente sensual e investido de humor e duplo sentido.

### **2.3 Discursos e agência do feminino no fórró eletrônico**

O presente capítulo buscou refletir como a musicalidade do forró tradicional e o eletrônico fazem uso da figura feminina nas letras de suas músicas. Muito tem-se falado que o forró eletrônico objetifica as mulheres, no entanto procuramos mostrar que a construção do feminino é perpassada por posições machistas que engloba desde o forró tradicional, cantado, sobretudo com Luiz Gonzaga até o forró contemporâneo/eletrônico.

O esforço em evidenciar uma dupla percepção sobre as musicalidades implicam em apontar que no forró tradicional também havia a objetificação feminina, onde as mulheres eram retratadas através da submissão e dominação masculina. Por outro lado, no forró eletrônico, a mulher passa a ocupar novos lugares, gozando de posições de subversão, sobretudo quando a temática são as relações afetivas sexuais.

A escolha em construir um percurso que enfatize essas contradições é fruto da necessidade de desconstruir olhares que privilegiam uma musicalidade em detrimento de outra. Desse modo, buscou-se colocar em xeque as duas musicalidades, apontando que as mesmas não podem ser percebidas através de pressupostos uniformes. Compreenderemos agora como o forró eletrônico constrói e agencia uma nova figura feminina nas letras de suas músicas.

#### **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 pingão  
De vontade de voltar  
Eu tô vivendo ele nem  
Vai me achar não  
Ei aqui ó pro meu ex  
(Mácia Felipe, 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,  
passe o tempo que passar  
Eu tenho certeza, o mundo vai girar  
Ainda nessa vida, você vai me pagar  
(Autoria desconhecida. 2016)

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 festas. 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, temporariamente, invertida.

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 modificadas.

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 frequenta festas, 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.

Não estamos apontando, contudo, que a mulher não sofre nenhum um tipo de objetificação nem preconceito nesse campo, mas abordarmos a necessidade de tensionar ambas as musicalidades (forró tradicional/eletrônico).

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 vim 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 saía da cidade de Crato com destino a Juazeiro do Norte, ambas localizadas no Ceará. Durante o percurso realizado, comentávamos sobre 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 relatava que a festa daria 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 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 o 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 comunica 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 mulheres 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 o corpo como local de subjetividades, construídas e moldadas socialmente. Assim 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 era 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 mulheres 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 chamaram 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 aos pés 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 evidencia apenas as vivências das quais as mesmas participam.

Essa relação é por vez conflituosa, pois podem ocasionar múltiplas interpretações. Em todo caso a leitura que realizamos sobre os corpos femininos descritos logo a cima são realizadas através de gramáticas sociais específicas do contexto festivo, onde as mulheres se percebem não como subordinadas aos anseios masculinos e de uma sociedade machista, como nos faz crer os discursos realizados sobre o forró eletrônico.

## 2.4 “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 (Entrevista realizada com o professor Felipe Trotta, realizada 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 de pensar processa uma visão pela qual o forró é um ritmo “safado”, onde há um intenso contato entre sujeitos, corpos e a safadeza. Frente a essa concepção torna-se problemático apontar que apenas o forró eletrônico retrata a mulher de forma pejorativa e sexualizante.

Em entrevista concedida ao Diário do Nordeste (2012)<sup>11</sup> 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 e 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

---

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

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 do forró eletrônico. Percebemos então, a existência do conservadorismo fundado 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 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 (Entrevista realizada com o professo Felipe Trotta, em maio de 2016).

Corroborando com tal forma de pensar, afirmamos que o forró eletrônico não está isento 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 as musicalidades tradicional/eletrônico enfatizam e dão continuidade a dinâmicas e relações de gênero que estão arraigadas em práticas machistas, sobretudo 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 uma musicalidade da outra 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 e por seu lugar de fala.

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 (Entrevista realizada com o professor Felipe Trotta, em maio de 2016).

Compactuamos com Trotta, quando o autor aponta que o forró eletrônico consiste em 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 assujeitada 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 posiciona 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 homogeneizadores 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, semelhanças e diferenciações. 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”

Debatemos duas críticas ao que concerne o forró eletrônico. Nesta parte do texto iremos analisar a terceira e última crítica, que consiste em analisar a participação do mercado na vertente eletrônica e como esta abre espaço para que a musicalidade seja alvo de intensos debates no que diz respeito a produção e propagação de seu conteúdo.

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 *versus* música) é crítica constante ao forró eletrônico.

Para o arquivista Aristides Camargo

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 (Entrevista realizada com o arquivista Aristides de Arruda Camargo Neto, em junho de 2016).

A indústria musical consiste em uma importante ferramenta para construir 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), Jean Henrique 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.

### **3.1 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. Para o autor, 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.

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) evidencia 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.

Ao 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 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 a 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 fazem 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, podendo 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<sup>12</sup>” em oposição aos que são “do povo” ou das massas.

Para João Paulo Fuisca 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.

Na época que começou a surgir esse forró eletrônico em Fortaleza eu estava lá. Eu sentir que foi o seguinte os artistas que faziam o movimento maça-feira, o movimento tropicália, esse movimento findou

---

<sup>12</sup> Referimo-nos a um grau de distintividade onde os indivíduos diferem uns dos demais pelo seu gosto, por seu grau de instrução e escolaridade.

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 para as periferias. Isso foi incorporando as pessoas mais desassistidas (Entrevista realizada com o secretário de cultura João Paulo Fuisca, 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, p. 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 em 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).

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 em que consumimos não apenas uma música ou banda, mas uma forma de existir no mundo.

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 musicalidade, o forró eletrônico.

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, informante 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 (entrevista realizada com Allef Gomes, 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 põe 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 e assimilação ganham forma e norteiam 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 aceitos pelos indivíduos/grupos. 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 auto-valorização 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 (TROTТА, 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. Dessa forma, podemos salientar que ambos as musicalidades também foram impactadas pela atuação

do mercado, algumas mais, outras menos. O fato é que não podemos pensar em arte, música, *shows* sem levar em consideração que existe um público que consome, que frequentam museus ou festas de forró.

### **3.2 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 nos 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 (ALBURQUERQUE JÚNIOR, 2012, p.65).

O autor expressa que o forró eletrônico se encontra presente no cotidiano, sendo que 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 (ALBURQUERQUE JÚNIOR, 2012, 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.

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 (ALBURQUERQUE 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 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 corroboraram para mudanças significativas no meio social, os discursos midiáticos 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 e ideias. 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.

O 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.

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

O corpo, em específico o 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 *locus* 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 Aviões do Forró investe no corpo feminino como maneira de vincular a imagem da banda ao grande empreendimento de um “avião”, um avião feminino<sup>13</sup>.

---

13 “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 Aviões do forró registrou sua marca a partir de tal imagem. As dançarinas de tal banda tornou-se referência, modelo de mulher almejado no mercado do forró eletrônico.

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 do consumo cultural do forró eletrônico. Primeiramente destacamos que a vestimenta, a performances e as 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 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 *et all*, 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 Aviões 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 de comunicação.

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 colocados a partir de ações discursivas e visuais que encenam a visualidade do corpo para compor o cenário e imaginário da 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 Mayara Sousa, 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 Mayara 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 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 ou simplesmente viver aquele momento de transgressão social.

Durante o campo realizado na festa que ocorreu na cidade de Crato, Ceará, podíamos perceber como as mulheres se comunicam com outros sujeitos mediante atitude de dançar. Essas performances possibilitam a circulação de significados, como nos aponta Márcio Cipriano, um dos integrantes da equipe técnica da dupla sertaneja Fernando e Sorocaba. O informante me confienciava 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 como exemplo para a performance da garota por mim observada 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 mulher conseguia sua conquista. Porém, de forma descomprometida ela não se intimidava 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 dos 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 um 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 que 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. O corpo se tornou uma importante ferramenta de análise na sociedade contemporânea, tendo em vista que o mesmo é o 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 postos normas e valores do social.

Correia (2001) afirma que nos corpos estão colocados 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 os corpos devem ser expostos e consumidos.

Aparentemente, o corpo aparece como instância da natureza, entretanto, cada corpo é constituído por discursos, valorizando e recusando saberes que expressam os seus complexos condicionantes e suas formas de apreciação (BUTLER, 2001). Foucault (1988) considera que o corpo é *locus* privilegiado da ação do poder e do controle social, trazendo em si os aspectos advindos da cultura e fruto das suas relações sociais. Para o autor o poder disciplina, regulamenta e controla os corpos de modo que as sociedades os moldam 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

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 imaginam como consumidores prioritários. Ao falarmos 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.

Conclui-se então que a comercialização do corpo feminino é uma prerrogativa marcante no universo do forró eletrônico, no entanto, isso não é algo que se faz presente apenas nessa musicalidade. O presente trabalho busca justamente apontar que uma crítica tão ferrenha e constante ao forró eletrônico pode ser estendida a outros ritmos, incluindo, sobretudo, o forró tradicional. Desse modo, não se trata de sair em defesa da musicalidade A ou B, mas analisar as tramas complexas de significados que estão por trás dos discursos aparentes.

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 presentes no forró eletrônico e bastante enfatizados no forró tradicional. Em todo caso, no forró tradicional a mulher não tem agência, ficando sempre à mercê do sexo masculino. 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. A maneira que isso será agenciado é diferente do forró tradicional, que é colocado de forma sutil.

Vemos assim, que as mulheres do forró eletrônico 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.

### **3.4 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. Isso aponta para os

valores patriarcais que regem as estruturas sociais. Se a mulher é compreendida através do seu corpo, o homem é percebido pelo valor financeiro.

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 de forró. Também abordamos como a presença do mercado atua de forma negativa sobre o forró eletrônico, sendo umas das críticas desenvolvidas por alguns setores sociais. 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” (TROTTA, 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 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 sensualidade 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<sup>14</sup>”. A tríade “festa, automóvel e aparelhagem de som” pode ser mais bem entendida a partir da noção “homem máquina” sugerida por Roberto Marques (2008), onde a figura do homem estourado encontra-se ligada à 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. 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).

---

<sup>14</sup> Pessoa que goza de bens materiais, possui status sociais e econômicos.

Podemos pontuar algumas questões importantes para o debate; primeiro, 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 artefatos. No entanto, esse capital econômico constrói 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 a aparelhagem de som, são elementos distintos, mas que compõem o imaginário do homem/máquina. Para Jean Henrique Costa vivemos na época do “forró ostentação”, onde o ideal é chamar atenção, se exibir, 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. Nos locais de festa grandes áreas descampadas nos pátios, casas de *shows* ou pelas feiras havia sempre a expectativa sobre a chegada dos homens 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 Safadão<sup>15</sup>”.

Passamos a uma cena do campo realizada março de 2015.

O sol estava claro e fazia muito calor em uma cidade localizada ao sul do estado do Ceará. Missão Velha é conhecida como Portal do Cariri, visto que abre suas portas para um dos maiores centros econômicos da região, as cidades de Juazeiro do Norte, Barbalha e Crato. Ao longo da rua principal, o sentimento de um tempo passado se faz presente 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 a rotina da cidade é modificada devido aos festejos realizados ao Santo padroeiro São José.

As festas de santo na região do Cariri consistem nos eventos festivos mais importantes para as cidades. Essas pequenas celebrações são realizadas em todos os municípios, sendo responsável por movimentar a economia e alavancar o turismo religioso.

Os festejos em homenagem ao santo começam com o hasteamento do pau da bandeira, no dia 10 de março seguindo-se nove noites de celebrações com as novenas.

---

<sup>15</sup> Ela quis dizer que a chegada pelo estacionamento das festas, com o som ligado ao máximo agrega valor simbólico e constitui-se como um distintivo.

Neste período, o sagrado é sintetizado e evidenciado constantemente nas bandeiras e imagens espalhadas ao longo das ruas, nas 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 é temporariamente invertida. A cidade ganha ares diferentes graças à chegada de visitantes que vem de cidades vizinhas de Crato, Barbalha, Juazeiro do Norte e Milagres.

Às três horas da tarde do dia 10 de março de 2015, o movimento ainda era tranquilo na cidade de Missão Velha. Algumas pessoas reuniam-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 lado. 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. Para os proprietários dos veículos isso rendia *status* diferenciado dos demais homens que estavam na festa.

Desse modo, vemos nas festas de forró, mais especificamente em frente as casas de show e churrasarias, 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).

Com o anoitecer, a praça principal da cidade havia ficado repleta de pessoas. Os jovens socializavam-se com suas bebidas, dançavam, cantavam o forró. Aquele espaço também era propício para levar a família, dava para enxergar crianças correndo pela rua interditada, os pais com seus filhos sobre os ombros. Ao longo da extensão da rua, os paredões de som animavam as pessoas que ali estavam. Os ritmos eram os mais diversos possíveis, tocava-se forró, funk, samba, pagode.

Os jovens escolhiam seus lugares de acordo com o som, o que estivesse mais alto era onde as pessoas se fixaria.

**Figura 3:** Paredão de som



**Fonte:** elabora pela autora.

Em frente aos paredões de som mesas eram colocadas. Os proprietários situavam-se a sua frente, as garrafas de bebidas eram utilizadas como um importante adereço. Esses objetos funcionavam como construtores de uma identidade, a identidade do homem forrozeiro. As representações construídas naquela espacialidade nos mostravam 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 se posicionavam ao lado do veículo, aconchegando-se no lugar que poderia lhes garantir o contato direto com o som ou com seu proprietário. Em um determinado momento da festa chega uma figura conhecida nas festas de forró da região do Cariri, um jovem empresário do ramo das festas. Com um carro do ano e o maior paredão de som do ambiente o jovem atraia todos os olhares para si.

**Figura 4:** Paredão de som com pessoas reunidas



Fonte: elabora pela autora

Poderíamos pensar a partir do que nos diz Roberto Marques

Homem-máquina? Sim, pois, assim como não há grupos exclusivamente femininos bebendo em 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 fácil, pois o volume das caixas de som causava um incômodo bastante significativo para os ouvidos, mas aquilo que para muitos seria constituído como barulho, poluição sonora, para outros seria um belo espetáculo visual e sonoro.

O espaço tornou-se pequeno para tanta gente. 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, possibilitaria a ampliação de laços que se tornam concretos a partir de suas performances.

De acordo com as situações de campo vivenciadas nas festas de forró eletrônico na região do Cariri, podemos apreender como são construídas as vivências dos indivíduos que participam desses momentos festivos. As festas de forró eletrônico falam sobre as pessoas que comparecem a esses eventos assim como a cultura da região. Se para alguns

setores sociais o forró eletrônico não é digno de ser definido com cultura, para outros isso faz parte de seu cotidiano.

Podemos postular que o consumo do forró eletrônico tem sua grande eficácia graças aos signos que estão por trás dos artefatos (paredão de som, bebidas, corpos femininos, letras musicais e mercado). A junção desses diversos elementos compõe e oferta uma peculiaridade para esses eventos culturais da região do cariri cearense. Estamos a todo momento consumindo objetos, sejam eles materiais ou não.

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 inicial da presente dissertação não era compreender as críticas realizadas ao forró eletrônico. Isso foi uma questão que emergiu durante as minhas vivências nas festas de forró eletrônico da região do Cariri.

Durante a pesquisa encontrei inúmeras dificuldades/facilidades em virtude do meu posicionamento enquanto pessoa que escutava o forró eletrônico ao qual fui apresentada desde muito cedo, através de minha família que escutava e escuta regularmente esse gênero musical. Dessa forma, tal ritmo sempre esteve presente em minha vida e se intensificou quando ingressei na Universidade Regional do Cariri (URCA) 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 festivo, 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, elas se fazem presentes na vida cotidiana dos indivíduos, demonstrando sua importância cultural para pensar o Cariri e seu povo.

Ao andar pelas ruas de algumas cidades desta região percebo que o ritmo está presente nas experiências cotidianas dos indivíduos, nas residências, nos estabelecimentos comerciais e nos carros que trafegam pelas cidades. Apesar de não vivermos em uma festa constante as agências (MARQUES, 2010) deste ritmo presentificam o momento da festa no cotidiano das pessoas.

Devido a essa relação intrínseca entre pesquisador e objeto pesquisado manter a neutralidade e distanciamento em alguns momentos pareciam uma 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). Ao falarmos do forró eletrônico inúmeras especulações nos vêm à mente: O que dizer sobre uma musicalidade que constrói 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. Para feitos de análise, 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 desencadeiam distintas maneiras de compreender tal musicalidade.

Sobre as críticas realizadas à musicalidade notamos através das entrevistas que o primeiro dado importante a ser analisado consiste na questão do gosto. Então, nas seis entrevistas concretizadas com dois secretários de cultura, um arquivista, um cantor, um professor universitário, um mediador da cultura popular junto ao poder público e um técnico em turismo percebemos a ênfase que é dada, sobretudo, ao gosto. Nas entrevistas compreendemos como as autoridades afirmam claramente que não gostam do forró eletrônico, isso é o primeiro dado coletado nos estágios iniciais da pesquisa. 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 realizada com a secretária de cultura do município de Milagres Ana Bárbara). Opondo 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. 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 a partir do momento que o forró eletrônico surge 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 sutil, quase imperceptível. Segundo os relatos o que ocorre é que o mercado se aliou 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 sobre o 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 descedentes. A partir dessa questão podemos lançar um questionamento que não teremos a pretensão de responder aqui, caso o forró tradicional tivesse sido impactado pelo mercado assim como foi o forró eletrônico, ele teria se mantido tal qual Luiz Gonzaga o idealizou?

Tornou-se evidente a participação do mercado em ambas as musicalidades. Todavia, essa participação é retratada de maneira diferente em ambas as musicalidades. 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, gerando 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, todo modo, 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 alguns intelectuais o forró eletrônico explora de maneira negativa a figura feminina.

Compreendemos aqui que as mulheres são percebidas no forró eletrônico através de seus corpos, do ato da dança, da linguagem e da sua conduta sexual. Porém, ao momento em que essas mulheres são constantemente objetificadas as mesmas também conseguem desestabilizar a maneira corrente como as mulheres foram colocadas no forró tradicional. Percebe-se, em alguns momentos, uma postura de transgressão simbólica, acionada através de um comportamento sexual.

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, legitimando seus discursos. Por mais que essas críticas e críticos apareçam a todo o momento isso 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.
- HOBBSAWM, 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 Morais 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.

TROTTA, Felipe. “Música e mercado no Nordeste”. In: GOMES, Isaltino; TROTTA, 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 apoia 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](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.lettras.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.lettras.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].