

Quem “se garante” no forró eletrônico?— produzindo diferenças em contextos de fronteira e ebulição social*

Roberto Marques**

Resumo

A partir de dados etnográficos e descrição das espacialidades das festas de forró eletrônico ao sul do Ceará, discutimos como, a despeito das informações excessivamente marcadas pela polarização entre masculino e feminino nas músicas e no palco das festas, a etnografia e a textualização a partir da presença contínua e dialógica com seu público podem lançar luzes sobre diferentes formas de agência, hierarquias não lineares, diferenciação e trânsitos espaciais complexos nesse ambiente “rural” de anonimato.

Palavras-chave: Gênero, Espaços, Trânsito, Forró eletrônico, Nordeste.

* Recebido para publicação em 2 de setembro de 2013, aceito em 12 de setembro de 2014.

** Professor Adjunto da Universidade Regional do Cariri, Doutor em Antropologia Cultural pelo IFCS/UFRJ. Pesquisador do CNPq. enleio@yahoo.com.br

Who “Se Garante” in Electronic Forró Dance Parties? - Producing Differences in Contexts of Borders and Social Effervescence

Abstract

Using ethnographic data and the description of spatialities at electronic forró dance events in the Cariri (CE) region, we discuss how (in spite of the excessively polarization between male and female in the music and the stage performances at forró dance parties) ethnography and the textualization of its continued presence and dialogue with its audience can shed light on different forms of agency, non-linear hierarchies, and complex spatial transits in this rural environment of “anonymous enactment.

Key Words: Gender, Spaces, Transit, Eletronic forró, Brazilian northeast.

1- Diferenças na antropologia, no Cariri e no forró eletrônico

Entre as décadas de 1990 e o início dos anos 2000, o forró eletrônico impôs-se como forma particularmente estridente e fugidia de expressão popular massiva no Nordeste brasileiro.

Desde então, a partir de um contexto particular de distribuição de produtos culturais caracterizado por autores como Yúdice (2013) e Herscsmann (2011), as bandas, festas, músicas e performances associadas ao forró eletrônico têm disputado espaço em eventos, programas televisivos e rádios em todo país.

Os efeitos desse contexto em regiões inventadas sob o signo da tradição parece-nos particularmente interessantes. Assumimos, portanto, o desafio de pensar a região conhecida como Cariri, sob o ponto de vista do forró eletrônico.

Provisoriamente, podemos caracterizar o Cariri como uma microrregião ao sul do Ceará composta por 27 municípios, fazendo fronteira com os estados do Piauí, Pernambuco e Paraíba. Como chama atenção Cortez (2000), há diversas maneiras de delimitá-la, seja por sua formação histórica, por uma suposta unidade natural, ou ainda de forma político-administrativa. Em geral, considera-se o chamado “Triângulo Crajubar”, formado pelos municípios de Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha¹ como centro administrativo, político, econômico e cultural da região.

Na produção de imagens sobre a Nação, o Cariri tem ocupado ainda o *status* de imagem síntese do Nordeste, seja em diálogo com a ideia do “popular”, em suas diversas apropriações, seja aproximando-se da noção de tradição, em termos estéticos, políticos ou religiosos.

¹ De acordo com estimativas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) para o ano de 2014, os municípios possuem população estimada de 127.657 habitantes em Crato; 263.704 habitantes em Juazeiro do Norte e 58.347 habitantes em Barbalha. A partir da conurbação desses três municípios, instituiu-se em junho de 2009, a criação da Região Metropolitana do Cariri, com o total de 590.209 habitantes.

É fácil perceber, portanto, como o forró eletrônico, concebido nas apresentações de bandas em festas familiares com presença de distintos públicos, tensiona esse conjunto de imagens.

Em patente distinção da tradição musical que remonta as imagens de telurismo, tradição e saudade, difundidas nacionalmente por Luiz Gonzaga entre as décadas de 1940 e 1950, as bandas de músicos que atuavam em festas e bares das décadas de 1990 tinham como objetivo animar públicos com características de idade, preferência musical, intenção e vínculos variados, presentes no mesmo espaço, ao longo de apresentações que duravam quatro ou cinco horas. As bandas visitavam, portanto, diferentes repertórios de artistas nacionais e internacionais, alternando entre música dançante e repertório popularesco romântico, com referências constantes ao universo *pop* tocado nas rádios e veículos de comunicação de grande audiência.

Possivelmente para dar unidade ao conjunto de músicas interpretadas ou apostando na comunicação direta com o público nas festas e casas de show, esse repertório variado passa a ser tocado com andamento semelhante à batida de forró, em suas diferentes cadências e andamentos. A partir da década de 90, as apresentações em festas atingem audiência em rádios em todo o território nacional, organizando-se a partir de produtoras, distribuidoras e bandas com forte apelo comercial, popularizando o chamado forró eletrônico.²

² Como nos mostra Lima (2010), a difusão do forró eletrônico está ligada ao nome do empresário Emanuel Gurgel e à gestão de um conjunto de empresas do segmento de lazer, dentre as quais vale destacar o selo fonográfico Somzoom, o estúdio de gravações Somzoom Stúdio, as casas de show *Parque do Vaqueiro* e *Mansão do Forró*, bem como as bandas Mastruz com Leite, Cavalão de Pau e outras. Emanuel Gurgel foi também responsável pela criação da Somzoom Sat, uma rede de rádios que gera sinal digital através de canal codificado para suas afiliadas via satélite, em um sistema conhecido como “cabeça de rede”. O sistema permite produzir, distribuir e gerar conteúdos com bastante eficiência. Entre 2000 e 2001, com cerca de 100 afiliadas distribuídas em todo território nacional, a Rede Somzoom Sat era considerada a maior rede de rádios brasileira, sendo escutada nas rádios AMs e FMs em cerca de 1500 municípios brasileiros (Lima, 2010). À Somzoom, seguiram-se outras empresas, como A3 Produções,

Tal fenômeno e seu contexto têm sido estudados por pesquisadores das áreas de comunicação, ciências sociais e música.

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.³ 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.

Na tentativa de nos aproximarmos de suas potências e complexidades, definiremos aqui forró eletrônico a um só tempo como variação rítmica, festa e espaço de lazer. Ao entrecruzar tais definições, buscamos conferir aos eventos, audição e recepção do forró eletrônico uma tradição da reflexão nas ciências sociais, apresentando as festas de forró contemporâneas como forma expressiva para relações e significados presentes na região do Cariri (Marques, 2011).

Nos limites deste artigo, tomamos como mote algumas situações específicas em que as noções de gênero e sexualidade possibilitaram a compreensão das relações estabelecidas nas festas, e a partir das festas, de forró eletrônico.

Pensamos assim com Gonçalves (2000), para quem as relações de gênero são organizadoras do pensamento mais que fenômenos descritivos a partir de supostas oposições naturais polarizadas e pré-existentes. Tais relações são pensadas, portanto

Luan Produções, que produzem bandas, mantêm casas de show e viabilizam a difusão de suas músicas e demais produtos.

³ Analisar o forró eletrônico como realização musical está distante da competência da antropologia como já demonstrou Seeger (1976). Na perspectiva aqui adotada, o produto consumido nas festas de forró não se restringe à música ou mesmo à performance das bandas no palco. Conforme demonstramos em Marques (2011), ali se consome a própria festa e as agências da festa em si.

(...) não como categorias-conceituais, mas como categorias metodológicas em termos do que significa gênero e do significado que transporta para produzir diferenças no interior de um sistema classificatório que, por sua vez, constitui e é constituído por uma concepção da Diferença que funda o sistema de pensamento e as agências no mundo. (...) não mais masculino-feminino, mas diferenças postas em relação no interior de um sistema cultural e socialmente dado. (...) Gênero não é algo relativo a papéis sexuais desempenhados por homens e mulheres, mas uma relação diferencial construída que pode se incorporar em homens, mulheres, coisas e conceitos (Gonçalves. 2000:7).

Essa importante contribuição, no entanto, é ainda ineficiente se a complexidade de categorias incorporadas nas performances que materializam determinada forma de pensamento forem espacializadas sob o ponto de vista da experiência ocidental Estado-Nação, se os sujeitos forem tipificados a partir de uma suposta forma de pensamento local, em que o local é visto como unidade monocórdia, e seus habitantes como personagens destituídos de agência, hierarquias não lineares, diferenciação e trânsitos espaciais complexos.

Em síntese: o objetivo deste trabalho não é, em absoluto, pensar como homens e mulheres interagem nas festas de forró eletrônico no sul do Ceará. Tenta ser bem mais que isso. Para que seja, no entanto, é necessário desde já abrir mão da forma como algumas dessas categorias costumam ser rerepresentadas.

A ideia de região, que confere unidade a esse conjunto de municípios ao sul do Ceará chamado Cariri, é considerada aqui a partir de processos de instituição de uma identidade social (Bourdieu, 1989), tornando um espaço “socialmente visível, criando uma forma de representação difundida e aceita” (Penna, 1992:19). Tal processo implicaria sempre em um caráter prático de dominação, conforme Said (1990). Para nós, portanto, a contrapelo da visibilidade e dizibilidade atual da região, o Cariri não é um suposto caldeirão da cultura popular, tal como exaustivamente descrito, divulgado e encarnado a partir do poeta

Patativa do Assaré, do líder político e religioso Padre Cícero e do cantor popular Luiz Gonzaga.

Tampouco o forró é aqui o ritmo popular divulgado por Luiz Gonzaga (Vieira, 2000). De fato, o forró eletrônico, um ritmo popular com características profundamente marcadas pelo mercado pop, é uma confluência de citações em deslocamento, de forma que, ao se acreditar no discurso regional sobre o Cariri, duvida-se da legitimidade do forró eletrônico como tema de estudo ou mesmo como objeto válido de admiração estética. Por outro lado, ao tomarmos o forró como objeto de estudo, tencionamos o discurso regional sobre o Cariri.

Um importante aliado dessa insubmissão da cultura às categorias geográfico-espaciais do estado ou às categorias antropológicas das cosmologias tem sido a música. Possivelmente, não por uma capacidade incomum de conectar diferenças, mas por sua imposição aos sentidos de informações, que são processadas, apropriadas, hierarquizadas, comunicando imediatamente valores, afetos, formas de incorporação, a música possibilita uma percepção sensível imediata de um outro, muitas vezes localizado logo ali, na esquina.

Ela condensa sentidos e nos reapresenta o Outro. Dessa forma, esse modo de comunicação não cerebral pode, deve e tem sido utilizado para complexificar noções espaciais em antropologia.

Esse potencial da música tem sido uma questão para a antropologia brasileira em sua análise das sociedades complexas desde o trabalho de Hermano Vianna (1997). Em uma formulação sintética, o autor nos fala sobre uma apropriação distinta da música nas periferias:

Com esse tipo de música, os fãs estabelecem uma relação bem distinta daquela que frequentemente se tem com o jazz, ou o heavy metal, por exemplo, onde há até competição pela posse das informações mais esotéricas sobre seus ídolos. Não é uma questão de qualidade (diria um crítico: “funk não presta nem para isso”), é uma relação pré-indústria cultural, mais próxima do “folclore” do que da mercadoria rara e entesourável (que a indústria cultural,

contra todas as aparências, continua produzindo o tempo todo). O “folclore” pertence a todos, está sempre próximo, e por isso não precisa ser tratado como algo especial ou genial ou caro (Vianna 2003:10).

Sob esse ponto de vista, as experiências musicais das bordas da Nação e do consumo podem impulsionar nossa reflexão sobre espacialidades em sociedades complexas e as conexões entre significados em um dado sistema cultural. Momentaneamente, a experiência de deslocamento, recepção, agência e mediação por imagens e tecnologias distintas da forma Estado poderiam irmanar experiências e localidades tão distintas quanto o funk; o tecnobrega; o axé e o forró eletrônico (Heschmann, 1997; Lopes&Facina, 2010; Mizrahi, 2012; Dias da Costa, 2006; Marques, 2012b).

Em consonância a esse tratamento espacial, em nosso trabalho sobre festas de forró eletrônico no Cariri, a noção de festa foi tomada não como evento ritual espacialmente ordenado, a exemplo dos trabalhos fundamentais de Durkheim (1996) e Mauss (2005), mas a partir de sua incontinência e vibração. Para Duvignaud (1983) as festas rompem com a ideia de finalidade, com espaços e papéis construídos.

A festa se apodera de qualquer espaço onde possa destruir e instalar-se. A rua, os pátios, as praças, tudo serve para o encontro das pessoas fora das suas condições e do papel que desempenham em uma coletividade organizada (Duvignaud, 1983:68).

Estaria antes marcada por um compromisso com a criatividade, com o engenho, com a noção de trocas insuspeitas, realizadas a partir de zonas e categorias borradas pela exaltação dos sentidos⁴ (Bakhtin, 2008).

Se marcadores espaciais, de gênero e temporais estão presentes, em tempo de festa o compromisso se dá antes com a

⁴ Esse compromisso da festa é captado, por exemplo, pelo compositor Chico Buarque em sua música *Quadrilha*, de 1975.

exaltação que insinua que esses marcadores podem ser extrapolados. Diante disso, resta à antropologia a decisão teórica e metodológica de colocar a experiência dos sujeitos no tabuleiro de análise ou decantá-la em nome de um social transcendente. Nossa experiência de pesquisa nos encaminhou para uma tentativa de compromisso com a primeira opção, e os desafios de sua textualização.

Encaminhem-nos, portanto, a uma festa de forró eletrônico no Cariri.

2- Deslocando o Norte: sujeitos alterados, espacialidades complexas

Provavelmente antes que suas letras, antes que seus personagens mais icônicos, antes que seu ritmo e bordões, a presença do forró eletrônico se imponha pela explicitação inequívoca da ideia de alteração.

Ainda que também presente em ambientes completamente banais como: postos de gasolina, calçadões de cidades do interior, na periferia ou em centros comerciais das grandes cidades do Nordeste, lojas de departamento, ou no cotidiano das casas, sua presença remete a algo decalcado desse cotidiano.

Essa relação de co-presença de um ritmo difundido nacionalmente ao longo das últimas oito décadas, o forró como alegoria de um mundo rural e sua posterior conexão com algo estrangeiro a esse ambiente sertanejo, foi sintetizada no termo que nomeia e difunde o ritmo: forró eletrônico. O Outro mimetizado a partir da imagem da tecnologia como alegoria do urbano.⁵

Seria precipitado, no entanto, pensar que *forró* é um termo de menor importância da relação, apagado pela expansão de seu contraponto, o eletrônico. Criado e difundido ao longo da década

⁵ Em certa medida, a ideia remete a Velho (1978) quando propunha que o deslocamento de moradores das diversas áreas do Rio de Janeiro para o bairro de Copacabana, a partir da década de 1940, estava baseado em uma ideologia do bem-estar que encarnava então um ideal de estilo de vida urbana a partir do consumo de bens materiais e imateriais.

de 1990, como citado acima, o ritmo teve sua origem nos bailes dos grandes clubes e festas de formatura na cidade de Fortaleza.⁶ Naquelas ocasiões, a variedade de músicas e momentos que embalavam essas festas era tocada por uma mesma banda. Com o tempo, para animar a variedade do público presente, as músicas passaram a ser tocadas em ritmo de forró.

Com o sucesso da fórmula e sua difusão nacional pelas rádios afiliadas a Somzoom Sat, passam a surgir novas bandas, de maior e menor alcances, em torno de empresários do ramo em todo o Nordeste.⁷ Tais bandas se apresentam em shows em que cantores e cantoras se alternam, ora em solo, ora em duetos ou tercetos, interpretando variações mais românticas ou com ritmo mais rápido e marcado em momentos de exaltação nos shows. O acompanhamento musical é feito por guitarras e baixos elétricos, bateria, sanfonas e, ocasionalmente, naipe de sopros. A sanfona está sempre presente, no entanto, como bem alerta Trotta (2009a), ocupando um lugar secundário se comparado à formação imortalizada por Luiz Gonzaga, de sanfona, triângulo e zabumba.

No palco, citações contínuas do universo pop internacional, da experiência do axé baiano, dos programas de auditório da televisão e mesmo do romantismo das telenovelas fazem das festas de forró um ambiente de variedade e saturação (Feitosa, 2008) em que um público de até 60.000⁸ pessoas é embalado pelas mesmas canções que “estouram” dos equipamentos e torres de som.

⁶ Sobre a história das bandas e festas de forró eletrônico, ver Chianca (2006), Feitosa (2008) e Lima (2010).

⁷ De acordo com Ceva (2001:124): “A Oxentemusica conta com aproximadamente 150 bandas atuando no Nordeste- (...) ocupando largas faixas na programação das rádios FM. O sucesso é tanto que o empresário do Mastruz com Leite, administrador de outras sete bandas de forró, fundou uma empresa, a Somzoom, que usa uma rede de 70 emissoras FM para divulgar seus discos (...). Só o CD Ao Vivo do Mastruz com Leite vendeu 1,2 milhão de cópias”.

⁸ Referimo-nos aqui ao número máximo de público pagante divulgado pela assessoria de imprensa da Expocrato, principal evento agropecuário da região do Cariri, em 2012, conforme descreveremos ao longo do texto. No entanto, eventos animados pelo forró eletrônico em suas distintas possibilidades, desde bandas com músicos e dançarinas até uma formação composta apenas por

Em seu primeiro DVD, a banda Aviões do Forró tornara explícita a importância da tecnologia para a banda em seu *making off*: ao longo da sequência de cenas, cantores, músicos e dançarinas eram meros coadjuvantes na apresentação contínua de refletores, mesas de som e caixas amplificadoras, exaustivamente, mostrados como atores principais.

As imagens explícitas dos equipamentos envolvidos na produção do DVD pareciam ali adicionadas para atestar o deslocamento da banda de um esquema de produção caseiro para o profissional, envolvendo uma parafernália eletrônica e um financiamento que lhe confeririam maior alcance e circulação.

“A diferença está no ar” – dizia o *slogan* da banda Aviões do Forró referindo-se a um só tempo à rede de emissoras de rádio nacionais contratadas pela Somzoom Sat para divulgar suas músicas; à tecnologia do avião, que permite deslocamento rápido a longas distâncias; e, finalmente, às dançarinas, imagem central nos shows da banda, como já observara Trota (2009b).

Alinham-se assim tecnologia, alteração e deslocamento, alegorias realçadas a cada aparição dos ônibus das bandas customizados com imagens dos artistas, ou pelos efeitos de *reverb* no corpo a partir da presença fluida dos “carros-pancadões”, veículos com sons acoplados que ecoam as músicas de forró pelas ruas da cidade ou estacionados em postos de gasolina, praças e calçadas, atestando a possibilidade, e o privilégio, de modificar o espaço urbano pela presença/autoridade do homem-máquina, pelo poder de conectar-se com os admiradores do ritmo ou perturbar o cotidiano pela intensidade do som e sua impertinência.

Essa possibilidade de modificação do ambiente a partir da ação é realçada por expressões ouvidas ao longo da festa: “Hoje, só vai dar eu!”, “Eu vou bombar!” ou “Eu vou fechar!”. Ditas por homens e mulheres, tais expressões deixam perceber a construção

cantor, guitarrista e tecladista, são praticamente onipresentes. Tais variações ocupam festas comerciais com ingressos pagos pelo público, festas públicas em pequenas cidades, tais como vaquejada; coroação de santos e santas ou festas dos municípios e shows de bandas, locais ou grandes bandas, como Aviões do Forró, Garota Safada, entre outras.

do prazer e a realização da pessoa calcadas na noção de indivíduo como valor prioritário, noção pretensamente afeita a grandes cidades e cumpridas no Cariri e outros centros urbanos do Nordeste como uma ação deslocada, particular e inesperada. Aliando modificação e deslocamento, impõe-se ainda o qualificativo masculino “estourado”, para aquele que “esbanja”, cumpre feitos além do esperado ou transforma o ambiente a seu redor. Essa pessoa em estado de alteração, apartada do comportamento cotidiano, descreve-se a si mesma nas festas como em um “momento de relaxamento” ou de entrega.

Descrevamos uma situação de campo. Em uma das festas ocorridas no Cariri durante a pesquisa de campo, em um grupo de cinco pessoas, de ambos os sexos, a caminho do show da banda Solteirões do Forró, combinávamos como iríamos nos encontrar, caso nos perdêssemos uns dos outros. Manuelina⁹ nos advertia: “É bom mesmo a gente combinar, pois quando escuto forró, eu fico louca!”, enquanto estendia os braços para cima, alongava a sílaba tônica da palavra “louca” e convulsionava alternadamente os ombros em um movimento de rendição à música.

Em outra ocasião, durante a semana em que ocorria um grande evento agropecuário da região, a Expocrato, com apresentações noturnas de várias bandas, dois amigos combinavam, em nossa presença, compromisso para a semana seguinte. Ao final da conversa, um deles demonstrando sua excitação em relação à semana de festa bradava: “Se eu ainda estiver vivo até lá!”.

As festas implicam, portanto, uma extrapolação de limites: limites físicos do corpo, limites das relações de sociabilidade entre amigos a fim de conhecer membros de novos grupos, limites das regras cotidianas de urbanidade e bem-estar comum e, como pretendemos desenvolver posteriormente, esgarçamento da

⁹ Alternam-se ao longo do texto nomes verdadeiros ou pseudônimos dos colaboradores(as), recorrendo a estes últimos quando a situação descrita possa desaboná-los(as) ou evidenciar atos moralmente condenáveis por algum de seus grupos de referência.

compreensão do local, borrado a partir de uma alegoria do mundo urbano¹⁰.

Para isso, é necessário diferenciar-se dos demais, destacando-se de seus pares a fim de conectar-se e conhecer alguém. As festas possibilitam, portanto, essa agência mútua das festas em si e dos sujeitos nas festas. Nossa hipótese é de que, nas festas de forró eletrônico aqui descritas, essa representação do eu na vida extraordinária se expressa a partir de um sentido espacial, conforme tentaremos desenvolver ao longo do texto.

3- Marcadores para se perder: sentidos espaciais em festa

Nossa decisão de realizar o trabalho de campo na região do Cariri não se deu pela origem do forró eletrônico. Como dissemos acima, as experiências advindas da festa e do ritmo nasceram em Fortaleza. No entanto, acreditamos que a colagem de partes distintas é passível de uma experiência compreensiva por fricção¹¹, no caso, entre um discurso regional calcado nas ideias de tradição, telurismo, particularismo e um ritmo onipresente que agrega multidões em suas grandes festas.

¹⁰ A noção de “alegorias do urbano” refere-se a uma figuração contextual de imagens usualmente afeita às grandes metrópoles e à forma como são encenadas através de diferentes veículos de informação. Nossa intenção é afastar a oposição entre rural e urbano, sobretudo quando utilizada de forma a desconsiderar agentes, contextos e disputas de interesse na instauração e perpetuação de tal oposição na descrição de localidades específicas. O debate aponta para a tematização de diferentes escalas do urbano e sobre o alcance das imagens espaciais na perpetuação de relações de poder específicas. Agradeço a Regina Fachinni a introdução dessa discussão em debate sobre este texto.

¹¹ A compreensão de uma determinada unidade de investigação por meio de fricção de diferentes linguagens é um método característico de vários antropólogos contemporâneos que apostam na complexificação do fenômeno observado não pela descrição do contexto “em si”, mas pela explicitação de “um modo cultural particular de conhecimento e explanação” (Strathern, 2006:37). “Esses contextos devem ser contrastados, não confundidos” (id.:38).

Se o forró eletrônico não é do Cariri, ele plota uma imagem dessa região de trânsito e fronteiras¹² inatingível a partir dos seus signos identitários mais frequentes: religiosidade e cultura populares, a presença da Chapada do Araripe, a violência e as relações ditas tradicionais de poder.

Essa modificação das relações cotidianas por uma relação mimética com os centros urbanos durante a festa nos foi introduzida nas primeiras incursões na Expocrato. Após uma noite de festa, em entrevista um colaborador da pesquisa fez sua descrição das relações vividas e espacializadas nas festas de forró:

Se um conhecido seu lhe encontra em frente ao palco [lugar mais exposto a um público geral], ele fala com você de uma determinada maneira; se encontra com você na tenda [eletrônica, na mesma festa], fala de outra maneira, se encontra você em um outro lugar, durante a mesma festa, já falará de outra.

Tais possibilidades são amplamente testadas na plateia, na relação indivíduo-indivíduo ao longo das festas como descreveremos adiante, mas são também previstas e incrementadas pelos organizadores, que inflacionam as estrias (Deleuze, 1997) da festa, dinamizando o jogo de encontros entre suas diferenças. Como recurso didático, podemos descrever a diversidade de paisagens humanas orquestradas pela música, a partir do mapeamento de espacialidades diferentes no ambiente comum do Parque de Exposição, onde ocorre a Expocrato.

Ao longo da festa, os espetáculos musicais noturnos são separados dos demais espaços de circulação da exposição

¹² Como dissemos acima, a região é referida como zona de fronteira entre os estados de Pernambuco, Piauí e Paraíba e como centro econômico, político e cultural para três dezenas de municípios no extremo sul do Ceará. É constantemente referida como um todo particular orgânico, a despeito da variedade climática, natural, econômica e política que caracterizam seus municípios.

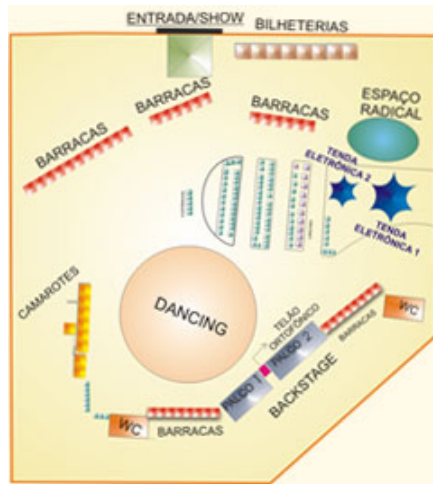
agropecuária por um tapume.¹³ Observaremos aqui, portanto, o espaço destinado às apresentações de artistas e bandas durante a festa.

Os espetáculos ocupam dois palcos paralelos centrais. Em frente aos palcos, situa-se o *dancing*, como vemos na figura abaixo, – um amplo espaço destinado ao público dançante. Os shows são alternados entre um palco e o outro, otimizando assim o tempo necessário para a preparação da próxima atração.

Ao lado direito do palco principal, ficam vários bares com venda de bebidas e tira-gosto. À frente desses bares, situa-se a tenda eletrônica, descrita posteriormente. Em direção à saída do parque, próximas ao tapume, ficam as barracas para venda de bebidas, churrasco – estabelecimentos maiores que as barracas próximas à pista de dança, contando com serviço de garçons, mesas e cadeiras.¹⁴

¹³ Essa configuração da festa passa a funcionar a partir do final da década de 1990, quando se começa a cobrar pela entrada nos shows, com programação terceirizada a um produtor de eventos. Dessa forma, a exposição de gado, parque de diversões, feira de agronegócios e artesanato são desvinculados do ambiente festivo aqui etnografado, funcionando como eventos paralelos, ainda que em espaços contíguos.

¹⁴ Mapa disponível no site: <http://www.expocrato.com.br/o_evento.asp>. Acesso em: 17 set 2008.



Planta Baixa 1: espaço destinado às apresentações durante a Expocrato.

Esse ambiente comum, no entanto, ganha novos contornos a partir dos usos realizados pelo público.

Pode-se rapidamente perceber que as barracas maiores são ocupadas por um público com faixa etária entre 40 e 60 anos, composto por famílias ou grupos de amigos formados, em geral, por casais. Ali, o atendimento é feito por garçons e os clientes acomodam-se em mesas e cadeiras plásticas, permitindo que se participe da festa a certa distância, fazendo-se presente em companhia da família. Muitas vezes, os pais ficam ali enquanto filhos(as), pré-adolescentes, jovens e adultos(as) circulam entre as barracas próximas ao palco. No intervalo entre as atrações, o público se dispersa ainda mais, tornando a clientela dessas barracas mais indistinta.

Outra opção para esse público específico são os camarotes situados à esquerda do palco. Pela altura em que são montados, pode-se ter dali uma visão privilegiada do palco, mantendo-se longe da interação com o público. Os camarotes são vendidos a preços mais altos que a média dos ingressos. No entanto, a distância em relação aos acontecimentos da festa nem sempre

implica em uma distinção positiva. Em geral, adultos jovens e adolescentes presentes nos camarotes descem para a festa, alternando-se entre os dois ambientes ao longo da noite. Não é permitido, no entanto, subir as escadas de acesso ao camarote sem portar uma pulseira específica.

Nas barracas menores, à direita dos palcos, o público é bem mais jovem e se diferencia do restante por sua aparente capacidade de consumo. As moças estão sempre maquiadas, com cabelos escovados, muitos adereços, saltos altos; os rapazes, com cabelos armados por gel ou cera, tatuagens, correntes grossas de prata no pescoço e com o corpo musculoso, característico dos frequentadores de academias de musculação. A proximidade entre as barracas de bebida e o público que aparenta maior capacidade de consumo pode ser observada em outras festas locais do gênero, não só na exposição.

Tal proximidade lança luz sobre a distância continuamente mantida entre os consumidores dessas barracas e a frente do palco, local em que a aproximação física entre corpos é menos controlada. A frente do palco é considerada, portanto, local geralmente ocupado por moradores de bairros de menor poder aquisitivo, em geral negros e pardos, que compram bebidas de ambulantes com isopor ou trazem sua bebida de casa.

Um pouco mais distante do conjunto formado pelos palcos, arquibancadas e *dancing*, encontra-se a tenda eletrônica, localizada na lateral direita do palco, pensada como ambiente alternativo aos shows de forró. Possui como atrativo particular a presença de um público que se considera também alternativo. Assim, é mais frequente nesse ambiente a paquera entre pessoas do mesmo sexo, a presença de travestis e outros jovens, embalados por iluminação e ritmos diretamente identificados com as grandes cidades. Vivencia-se uma das possibilidades de anonimato da festa precipitada por uma encenação mais acentuada de mundo urbano, ali captado e repetido a partir de imagens de boates de centros urbanos do país. É bastante comum, no entanto, o movimento de “cruzar” a tenda eletrônica apenas para mudar de ares ou observar outro ambiente. Assim, com essa

finalidade, um interlocutor chamaria o outro: “Vamos dar um tempo na tenda?”.

Portanto, se os espaços definidos acima são planejados para públicos diferentes, ao longo da festa há uma contínua interação entre esses grupos, unificados durante grande parte do tempo por informações comuns vindas das caixas de som e do palco.

É importante observar que espacialidades criadas com música, luzes e sombras, efeitos no corpo das pessoas ali presentes em sua interação com outros corpos, agregam ao nosso tema várias questões identificadas com as noções de liminaridade e coexistência da multiplicidade, assuntos bastante caros à antropologia urbana.

Dessa forma, o que a experiência nas metrópoles (Magnani, 2000, 2007; Velho, 1978, 2007) circunscreve a espacialidades de suposto convívio restrito entre pares, nas festas de forró, organiza-se em espaços contínuos, de livre escoamento de informações pelos autofalantes. As estrias (Deleuze, 1997) que demarcam o universo de pares/não pares são criadas com corpos, luzes estroboscópicas, posicionamento dos membros dos grupos, circulação de bebida – categorias e tecnologias móveis postas em movimento durante a festa.

Ao mesmo tempo, a deambulação pelos ambientes da festa permite visualizar/imaginar a “região” em sua riqueza e variedade: jovens adolescentes encontram ali, nas festas, destino de lazer para os anos seguintes. O deslocamento de pessoas de outras cidades para a “Exposição” estabelece novos contatos em cidades vizinhas, grupos de rapazes e moças de camadas médias demonstram ali seu potencial de consumo com roupas, chaves de carro, capacetes de motoqueiro enfiados no braço direito, acessórios e atitudes chamativas. Pais e adultos jovens bebem uísque, enquanto assistem e participam da textualização da região em ato.

Se a observação das festas em Crato nos ajuda a pensar didaticamente a variedade de espaços que compõem e potencializam a festa, novos significados são agregados à paisagem musical instalada pelo forró eletrônico, se nos deixarmos

levar pelo circuito de festas nas cidades vizinhas de menor porte. Tal descrição não poderia ser feita no limite deste texto, mas vale afirmar que seja em festas públicas organizadas pelas prefeituras locais, seja em boates ou clubes fechados, seja em grandes eventos, como a Expocrato ou a Festa do Pau de Santo Antônio, em Barbalha, os organizadores antecipam, de forma mais ou menos literal, as diferenças expostas acima, criando ambientes, momentos, atrações que contemplem a variedade de público, possibilitem sua presença¹⁵ e antecipem sua circulação.

4- Encenando gênero e sexualidade

Se, como dissemos acima, o sentido da festa é a presença da variedade e o ato de decalcar-se como personagem e deslocar-se espacialmente em meio a ela, acreditamos que a ideia de trânsito é também útil para pensar a circulação entre parceiros sexuais e afetivos. O modo como se dá essa circulação, no entanto, é a um só tempo reforçado e obscurecido pela centralidade das representações de gênero na relação entre os artistas no palco, bem como na relação entre palco e plateia.

Como já foi apontado algumas vezes, as relações sexuais-afetivas são o centro das festas de forró (Albuquerque Jr., 2012; Trotta, 2009a), deslocando muitas vezes o debate sobre a festa, o ritmo ou o produto cultural, e se colocando como foco principal do debate sobre o contexto do forró nordestino (Trotta, 2009a).

Na festa, essas relações são duplamente materializadas, na dança entre pares e no palco, como espetáculo sonoro e visual.

A possibilidade de aproximar-se fisicamente de um(a) parceiro(a) em interação mútua na condução de passos compartilhados, em contato direto com outro corpo, embalados por estímulos musicais externos e em público confunde-se com o próprio sentido do forró.

¹⁵ Nesse sentido, este trabalho distancia-se das pesquisas realizadas por Alfonsi (2007) ou Rigamonte (2001), em que o forró eletrônico se restringe a um circuito em meio a outros circuitos na cidade.

Como cantado por Luiz Gonzaga, ainda em 1964, no sucesso *Numa sala de reboco*: “Todo tempo quando houver pra mim é pouco pra dançar com meu benzinho numa sala de reboco”. A ambientação dessa dança de pares em um ambiente rural e de intimidade é extrapolada para as grandes festas de forró eletrônico. A sobreposição entre o sentido da festa e a dança permite que os casais evoluam em meio ao empurra-empurra de grupos e pessoas, ainda que fora da pista, lugar previamente destinado a eles. A habilidade dos dançantes legítima, ou não, sua presença e expansão em meio à multidão na festa.

Lembramos, por exemplo, de um acompanhante em um show que comentava sobre um amigo em comum na forma de elogio: “Toda festa que Alexandre vai, fica essa roda no chão” – referindo-se ao círculo invisível alargado que Alexandre e sua parceira de dança iam descrevendo com a evolução dos passos em meio à multidão que lhes arroteava e com quem disputavam espaço (Marques, 2012a).

Ao mesmo tempo, devemos lembrar que as bandas de forró eletrônico introduziram a ideia de forró como espetáculo, com luzes, dezenas de artistas no palco e dançarinas, em uma citação do *show business* americano e dos programas de auditório das TVs nacionais e locais.

Dança de pares e espetáculo visual se estabelecem assim como efeitos da superposição que compõe a saturação e a variedade das festas de forró eletrônico, inspirando e mediando relações sexuais-afetivas. Pensemos um pouco sobre as relações no palco.

Além do uso da tecnologia descrita acima, as dançarinas são componentes indispensáveis do espetáculo visual, sendo grande atrativo para bandas como Garota Safada, Aviões do Forró, Saia Rodada, entre outras. Em algumas delas, há também a presença de dançarinos, musculosos e sem camisa, como é o caso da banda Calcinha Preta. Como bem apontou Trotta (2009b), as dançarinas são um foco fundamental dos shows da Banda Aviões do Forró, não por suas coreografias, em geral repetitivas e pouco criativas,

mas pelas roupas usadas e perfeição plástica, encarnando um ideal de beleza atingido por poucas mulheres, mas presente ali, ao vivo.

Além da atração visual, a presença de dançarinos e dançarinas no palco permite que ao longo do show o cantor ou cantora se relacione com pessoas do mesmo sexo (cantora-dançarina; cantor-baterista; cantor/a-cantor/a) ou de sexo oposto (dançarinos-cantora; cantor-dançarinas; cantor-cantora), em interação contínua, à vista do público. Muitas vezes a coreografia se constitui em uma narrativa de relações entre gêneros, em que cantor ou cantora encarna a voz da *persona* na canção e ora as dançarinas, ora os demais cantores e cantoras encarnam outros personagens.

Assim, em um show da banda Garota Safada, na cidade de Farias Brito, Wesley Safadão cantava:

Carro pancadão (8x)/Botei quatro rodão, suspensão a ar,
vidro fumê, teto solar/Power DVD, GPS pra rodar, botei
banco de couro e um turbina pra voar!
A mulherada quer!/A mulherada gosta!/A mulherada pira!/
A mulherada endoia! (2x)
(*Carro Pancadão*; *Garota Safada*)

Enquanto isso, dirigia um carro imaginário com os braços estendidos para o ar, segurando uma direção invisível, ao tempo em que as dançarinas o arroteavam, aproximando seus corpos do corpo do cantor, representando o cortejo feminino ao homem que possui o “carro-pancadão”.

Em outro show, a banda Aviões do Forró apresentava-se com vozes alternadas de Xandy e Solanja cantando:

Ele: Mas se eu te pego do meu jeito/Do jeito que eu tô afim/
É Tchan, tchan, tchan/Tchan, tchan, tchan, tchan/
Tchan, tchan, tchan/ Quero ouvir seu fungadinho!
Se você disser que sim,/Vem meu gostosinho/
É tome, tome, tome/Tome, tome, tome/
Tome, tome, tome/Tome amor sua danadinha!

Ela: Tô desejando você/Se eu também pegar você/
É tchan, tchan, tchan/Tchan, tchan, tchan, tchan/
Tchan, tchan, tchan/Deixo você bem molinho!

Se eu te pego do jeitinho/Do jeito que eu tô afim
/É tome, tome, tome/Tome amor seu danadinho!
(*Tome, tome; Aviões do Forró*)

Há assim a performance de relações variadas entre pessoas do mesmo sexo e entre sexos no palco, ao longo de todo o show. Muitas informações são enunciadas pela marcação dos lugares do masculino e do feminino, o que justifica a afirmação de Trota (2009a) de que sexualidade e valor são temas centrais no reconhecimento e na legitimação do forró eletrônico. Ora o expediente é levado a termo pela explicitação de temas picantes, ora pela performance em dueto, e a consequente atuação pedagógica¹⁶ de modelo(s) para a relação entre homem e mulher. Muitas vezes ainda, essa relação se dá de forma imediata, entre dançarinas e a plateia, sem a mediação dos cantores e cantoras.

Se, retomando Gonçalves (2000), pensar gênero é pensar as relações instituídas a partir dessa marcação de diferença em um dado contexto, pode-se perceber que as marcações entre masculino e feminino estão presentes seja em canções exortativas como: “Eu vou zoar e beber, vou locar uma van e levar a mulherada lá pro meu AP”, seja em canções que tematizam as relações românticas entre os sexos: “Já tomei porres por você!/ Já virei noites pensando em você”, seja na descrição de temas e ações cotidianas dentro e fora da festa: “Ela sai de casa de bicicletinha/Uma mão vai no guidão/ a outra tapando a calcinha”.

É revelador que essas relações sejam desempenhadas no palco, ambiente deslocado da relação entre pares, e que ali, dentre todas as escolhas culturais possíveis, escolham-se as

¹⁶ Para Vidal-Naquet *apud* Freitag (1992:19), a encenação no palco possui como funções básicas a expressão artística, a função catártica, pela identificação das pessoas com um ou outro personagem, e a educação do público, pela encenação de pontos de vista distintos, a partir de diferentes personagens.

relações entre gêneros como forma cultural (Strathern, 2006) para comunicar algo. Essa gramática comum, no entanto, abriga desde descrições pouco sutis das relações sexuais (“Quem vai comer a minha periquita”; “Chupa que é de uva”, entre tantas outras), a narrativas novelescas sobre o relacionamento homem-mulher (“Novo namorado”; “Se não valorizar”) até manifestos sobre a agência feminina em sua relação com o homem (“Novo namorado”; “Lipo e silicone”).

Destacamos que, a despeito das constantes críticas à falta de qualidade técnica e musical da produção dessas bandas, há um sentido de fruição (Marques, 2012b), elevação e ironia presente nessas atuações fundamental para a compreensão desse fenômeno em ato. Tais sentidos dariam amparo à identificação palco-plateia, ao mesmo tempo em que revelam valores presentes nesses contextos e inspiram jovens cantores, dançarinos, compositores.¹⁷

Esse espelhamento palco-plateia revela sentidos novos do contexto do forró eletrônico e a variedade de agências estabelecidas a partir da música. No entanto, tais sentidos devem estar acompanhados de uma disposição metodológica para estar presente nas festas, interagindo com o público e na tentativa de textualização de tais vivências a partir de uma atitude dialógica (Clifford, 2002a; Bakhtin, 1993).

Assim, enquanto cantores, cantoras e dançarinas literalmente interpretam as canções no palco, ambientados por um cenário de efeitos visuais com tecnologia de ponta, é possível observar, na plateia, casais trocando olhares e dublando frases recortadas das canções um para o outro, comunicando-se com e através do forró eletrônico (Marques, 2012b).

Pensou que eu ia chorar por você/ que eu sofrer por amor/
que eu ia chorar-há -há -há -há há
 (“Novo namorado”, Avião do Forró).

¹⁷ Mais que de talento individual, o sucesso profissional implicaria a capacidade de encarnar o sentido de deslocamento presente nos shows, o que desmereceria bandas locais, descritas por muitos de nossos colaboradores como meros passatempos em oposição ao impacto das bandas de maior sucesso.

Em uma noite na Expocrato, fomos assistir ao show de Aviões do Forró, com Ivana e seu sobrinho adolescente. Próximo de onde estávamos, um rapaz jovem, extremamente animado, ria e conversava com um grupo de amigos; distanciava-se dez metros, escolhia um par para dançar, dançava uma música, beijava sua acompanhante e se afastava algumas músicas depois; aproximava-se em seguida de outra moça e fazia o mesmo. Comentamos que “ele ia nos dar trabalho”, já que seu desempenho na festa não se estabilizava e permanecíamos seguindo-o com o olhar ao longo do show. Por fim, o rapaz “ficou” com uma das moças do seu grupo de amigos. Concluímos naquele momento que devia ser uma paquera de tempos atrás que, enfim, se resolvera naquela festa. Surpreendemo-nos mais uma vez ao ver que, após ficar com a amiga, ele se distanciara novamente ficando com outra moça a apenas alguns metros de distância de seu grupo de referência.

Em uma única festa, portanto, deslocando-se apenas algumas dezenas de metros, o rapaz brinca de criar vínculos instantâneos, tal como em qualquer festa ou “balada”, em qualquer recanto urbano¹⁸ do país.

Acreditamos ser essa uma forma de alinhar práticas afetivas a imaginários de lugar (França, 2012), dinamizados com as festas de forró eletrônico. Para isso, a tecnologia dos shows, as luzes estroboscópicas, o gelo seco, as performances no palco, os ônibus customizados, os carros pancadões, os adereços da banda reforçam esse entre-lugares: o nosso-estrangeiro; o lusco-fusco; o lugar nenhum-aqui.

Se nessa relação de espelhamento, podemos pensar com Albuquerque Jr. (2012) para quem:

As canções e 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

¹⁸ Retomamos, portanto, a discussão iniciada por Velho (1978) sobre a “ideologia do bem estar” a partir de itens de consumo e a relação com uma encaenação de urbanidade imaginada a partir das ideias de deslocamento e anonimato.

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 vencedor, modelos de viver e modelos de pensar (Albuquerque Jr., 2012:68).

Somos resistentes a pensar que esse exercício de identificação seja uma mera repetição do “machismo tradicionalmente associado à figura do nordestino (...) cantado a todos os pulmões pelas moças que comparecem aos shows dessas bandas” (Albuquerque Jr., 2012:79).

Se, concordando com Trota (2012), podemos afirmar que, embora a ideia de Nordeste e seus signos identitários mais evidentes estejam ausentes das letras das músicas, tais signos vazam e operam a partir de:

(...) um plano físico concreto (a efetiva circulação das bandas por todas as cidades de pequeno, médio e grande porte do Nordeste) no plano sonoro (o sotaque, o timbre da voz, o ritmo do xote) e no plano simbólico (ambientação conceitual das letras) atravessadas por um referencial de construção da masculinidade estreitamente conectado com o patriarcalismo rural conservador com forte presença na região Nordeste (Trota, 2012:59).

Somos ainda resistentes a enquadrar os sucessos da banda como mera revificação do patriarcalismo e do machismo nordestino ou ainda como mero empoderamento feminino.

Se para Trota (2012) e Albuquerque Jr. (2012), o forró eletrônico acaba “aproximando tradicionalistas e ‘modernos’ em visões preconceituosas e reificadas de divisões de poder entre os sexos” (Trota, 2012:59), preferimos acreditar que as relações de gênero são um elemento, entre vários outros, que compõem e organizam essa experiência e experimentação de entre-lugares.

Preferimos, portanto, adicionar ao trinômio “bebida-mulher-sexo”, usualmente proposto para pensar as festas de forró, um

quarto elemento, perceptívelber apenas a partir da presença na plateia: a agência.

Ao deslocar-se algumas dezenas de metros para encontrar vários pares, o rapaz descrito acima não experimentava apenas relações com o gênero oposto, inventava-se em um mundo onde o anonimato é possível pelo excesso de estímulos que o rodeiam, em uma apropriação de um imaginário do mundo urbano mediado pelo palco e pela tecnologia da festa.

Em um forró na cidade de Porteiras¹⁹, Mariene explicou que a vantagem de uma festa em “sua cidade” é que aparecem rapazes de outras cidades, que “você nunca mais vai ver na vida”. Para ela, relacionar-se com esses rapazes seria mais excitante que com os moradores locais. Usava para isso a expressão: “Eu não sou obrigada”, parecendo compreender que seus horizontes de experiência se ampliariam a partir do momento que não restringisse sua experimentação sexual-afetiva a seus pares no cotidiano.

Ainda no tema relações de gênero e imaginários espaciais, Gleiciano dizia não gostar das festas da banda Aviões do Forró porque “só dava gente repetida”.

As festas, portanto, possibilitam experimentações e complexificações espaciais, ao mesmo tempo em que organizam a gramática comum das relações de gênero como mote para essas interações a partir da agência.

Daniela e Rafaela, vindas da cidade de Araripe²⁰ exclusivamente para assistir a um show de forró, após aquisição de roupas novas para a festa, após uma longa sessão de maquiagem e modelamento dos cabelos, encaminharam-se ao show. Chegando à festa, foram imediatamente para uma barraca de bebidas específica, afirmando que “Todo mundo de Araripe marcou lá”. Dessa forma, mediadas pela festa, é possível a Daniela e Rafaela contar com redes de relações familiares para hospedar-se e vestir-se para o show, e reencontrar a segurança que compartilham em Araripe em presença de conhecidos de sua

¹⁹ Cidade com 15.058 habitantes, conforme estimativa IBGE, 2014.

²⁰ Cidade com 21.230 habitantes, conforme estimativa IBGE, 2014.

faixa etária de sua cidade natal. É possível também afastar-se dessas redes em momentos que lhes pareçam oportunos.

Com o passar da festa, circulando no ambiente dos shows, aproximavam-se ou afastavam-se de determinados espaços da festa dizendo uma para outra: “Eita, aqui está Araripe demais!” ou: “Vamos sair que Brejo Santo está todinho ali!”. Dessa forma, as cidades e localidades que compõem o Cariri são apropriadas em movimento, não como localidades, mas como intenção e significado. Paisagens musicais em movimento, a partir das quais sujeitos se identificam, fazem-se presentes, no entanto, estar somente ali. Paisagens musicais que se referenciam, mas possivelmente não criam hierarquias lineares, já que são contextos particulares construídos em ação pelos sujeitos. Nelas circulam *tropos* e informações comuns. Entre elas, a vontade de experimentação que tem como seu aliado a possibilidade de anonimato inventada de maneiras diversas.

5- Quantos gêneros existem entre o masculino e o feminino?

Para refletir sobre a mútua dependência das relações de gênero emitidas como informações comuns aos recantos variados da festa e a experiência mimética de alegorias urbanas que conferem sentido à produção das diferenças no forró eletrônico, apresentaremos quatro situações de campo em que a relação masculino-feminino é apropriada de forma criativa, a partir da agência e de jogos de deslocamentos.

Cena 01- Em um show da banda Namoro Novo, após circularmos ao longo de horas no Crato Tennis Clube, encontramos Cícero acompanhado de um amigo, com quem divide apartamento. Ambos são professores da rede particular de ensino, com aproximadamente trinta anos de idade, brancos com cabelos louros e efeitos de mechas mais claras. Naquela noite, estavam com dois rapazes muito jovens, morenos e com gestos mais “masculinos”, para quem haviam pagado os ingressos do show, e se mantinham comprando bebida durante toda a noite.

Cícero reclamava ocasionalmente para mim: “Nessas festas, a gente sai pobre, pobre! É ingresso, é bebida e os meninos só querem beber uísque”. Explicitava-se, portanto, um vínculo sexual afetivo ocasional entre os dois amigos e os jovens acompanhantes, mantido ali mediante a possibilidade de deslocamento até o clube e o financiamento de itens ao longo da festa.

Passado algum tempo, Cícero reconheceu de passagem um rapaz jovem, moreno, forte, acompanhado por uma mulher. Cícero parecia interessado no rapaz que, naquela festa, estava indisponível. Impossível saber se já ocorrera algo entre eles, embora fosse evidente que conhecia o casal. Comentou ironicamente com o amigo com quem dividia apartamento: “Tá vendo! Depois dizem que só a gente que paga as coisas pros bofes!”.

Na fala de Cícero, o tom em que a relação homem-homem (pagante-receptor) era descrita, aproximando-se da relação mulher-homem (supostos pagante-receptor) parecia ter dois efeitos: 1) denunciar o desvirtuamento da(que) relação mulher-homem; 2) legitimar a relação homem-homem, por aproximar-se de um modelo possível/existente na relação mulher-homem. Para isso, Cícero utilizava raciocínios de diversificação da relação entre gêneros, ironia em relação a uma trajetória predeterminada para a relação homem- mulher, identificação de sua trajetória particular (homem- homem) com uma trajetória supostamente mais legítima que a dele (mulher-homem) e, ao mesmo tempo, ambientava todas as trajetórias em um mesmo plano: ali, na festa; ali, no Cariri; enfim, ali, à nossa frente.

Cena 02 - Encontramos Alexandre em um Show da banda Forró do Muído, no Crato Tennis Clube. Compartilhou sua lata de cerveja, apresentou seus amigos e disse: - “Hoje você vai ficar aqui com a gente!”. Alternamos, a partir dali, quem ia comprar as latinhas de cerveja: ora eu, ora Alexandre, ora outro acompanhante.

Alexandre dançava e incitava aos outros e a mim também: “Hoje você vai dançar! Essa aqui vai ser a melhor festa do ano!” Gritava para todo o grupo. Cada nova pessoa que se aproximava

era apresentada a partir de sua profissão ou simplesmente com a frase – “Esse aqui é um amigo meu!”. Por maior que fosse o número de pessoas que chegasse e se juntasse a nós, Alexandre as apresentava uma a uma e as apresentações se estenderam durante quase toda a noite. Alexandre agregava pessoas com facilidade e constância, além da facilidade de comunicação e do riso fácil, enchia os copos plásticos de todos que se aproximavam com cerveja de nossas latinhas, sorrindo e puxando conversa sem parar, ou distribuindo pares de dança.

Cena 03 - Em um bar, bebendo cerveja com Aline e Verônica, percebemos certa excitação por parte de Verônica ao ligar para um parceiro e pedir para que ele viesse ao nosso encontro para pegá-la. Quando o carro estacionou na porta do bar, Aline imediatamente exclamou: “Chegou o mô!”. Aquilo que podia ser ouvido como uma abreviatura para o vocativo utilizado na relação carinhosa entre casais, “amor”, logo se evidenciou como uma ironia: “O mô-torista!”, disparou Aline, às gargalhadas!

Cena 04 - Por fim, a primeira participação em uma “domingueira”, no Crato Tennis Clube, ainda em 2007, na companhia de Emerson e Márcio. Emerson, que costumava ir aos pagodões em um restaurante na praça central da cidade de Crato, agora frequentava ocasionalmente as festas de forró no clube. Marcamos de nos encontrar na porta do clube, onde tomamos, cada um, um *Cuba Libre*. Tendo bebido durante toda a tarde, Márcio e Emerson estavam já “altos”.

Na parte interna do salão, Márcio alternava alvos de aproximação: ora passava a mão na parte inferior das nádegas de qualquer moça que estivesse passando, ora esbarrava com força nos corpos dos homens. Quando o homem se voltava para ele, tomando satisfação, Márcio oferecia seu copo para que o outro bebesse, bebia do copo do seu iminente adversário e assim se irmanavam. Em um quarto de hora, Márcio passou a mão em, pelo menos, sete moças e esbarrou em, no mínimo, cinco homens.

Ao final, desolado, nos olhava e dizia: “Aqui não se arranja mulher, não!”. Enquanto isso, Emerson ria e confidenciava: “Passamos a tarde juntos, Márcio beija como uma princesa!”.

Acreditamos que a operação de Aline em transformar “mô” em “motorista” e colocar-se como sujeito da ação sobre o outro pode ser aproximada da descrição do comportamento de Alexandre ao conduzir a festa e as relações ali estabelecidas a partir da distribuição de pares de dança e cerveja: transformar o ambiente por sua ação maquinada.

Por outro lado, diante da fúria de Márcio ao aproximar-se de homens e mulheres na domingueira, Emerson dispara: “Ele beija como uma princesa”, tornando-se o masculino daquela encenação de masculinidade, ao lançar luzes sobre um recanto tornado obscuro pela ação de Márcio sobre corpos de homens e mulheres.

As relações na festa parecem, portanto, cheias de recantos, saturadas, a despeito dos lugares pré-fixados para o desempenho dos sujeitos. Essa identidade, pensada como uma “pegadinha”, é também cantada nas festas, como por exemplo na música “Pegadinha do Inglês”:

Come on, come on! Boy, boy/Dance comigo na pista!/
Balada, balada!/OK! Let's go, boy!
Eu vou cantar pra tu, girl beautiful! (3X)
Boy, te peguei na pegadinha do inglês
Sou brasileira, não sou americana!
(*Pegadinha do Inglês*; *Aviões do Forró*)

6- Conclusões

As narrativas citadas parecem estabelecer uma tensão fundamental nesse contexto de fronteiras e ebulição social. Por um lado, elegem a diferença masculino-feminino como veículo fundamental da comunicação da “relação diferencial incorporada em homens, mulheres, coisas e conceitos” (Gonçalves, 2000:07). Por outro, o jogo das rerepresentações das diferenças só parece

sucedem quando confrontado explicitamente com a ironia, com o imprevisto, com o esgarçamento dessas diferenças.

De forma sintética, poderíamos dizer que a festa de forró eletrônico instaura ou possibilita a dinâmica entre um modo identitário, aqui pautado em identidades locais e de gênero, em confronto com um modo agência, instaurado a partir de deslocamentos e maquinação.

Para que a dinâmica da ação sobre a diferença se torne explícita, é necessário que os lugares usuais de noções identitárias tais como homem, mulher, local, rural, urbano, sejam apresentados de forma inequívoca e estereotipada, evidenciando um registro específico de partilha do sensível (Rancière, 2009).

Se evidenciarmos as metáforas de identidade de gênero, vale relembrar, o contexto é comunicado, pela sobreposição entre o feminino e as dançarinas no palco, ou pela hipertrofia do masculino/estourado no volante do carro pancadão.

Reiteradas as posições, as possibilidades de variedade e saturação características da festa parecem convidar a maquinações: as representações e apresentações de si, dispersas no chão, são recolhidas por narrativas, performances de gênero, disputas de agências, formatando personagens desejados não pelo que são, mas pela multiplicidade daquilo que podem ser pela ação de outrem sobre eles. Sinaliza-se, assim, a precariedade ou impossibilidade de totalização do modo identitário, só posto em pauta a contento quando confrontado com o modo agência.

Esse engenho sobre o outro assume uma imagística de gênero sobrepondo o masculino ao agente – Aline, Alexandre ou Emerson –, e o feminino ao objeto da ação – “mô”-torista, pares de dança, Márcio. Tais posições, disputadas pelo cálculo de ponto de vista do narrador e do ouvinte, revelam uma dinâmica de pensamento operada pela ação sobre personagens e espacialidades, e não pela descrição substantiva de realidades objetificadas.

Se a alegoria do mundo urbano e a variedade espacial se aliam por méritos pessoais, por aquele que “se garante”, compondo relações com a centralidade das questões de gênero para ambientar o forró eletrônico, seria precipitado pensar que homens e mulheres

são tomados por tais sujeitos simplesmente como unidades discretas (Strathern, 2005), ainda que realçados por uma forte imagística de gênero centrada na dançarina e no carro-pancadão.

Como afirmamos acima, a centralidade das representações de gênero nas festas de forró parece obscurecer a variedade de possibilidades estabelecidas a partir da relação de alteração, saturação, variedade espacial e agência esperados daquele que é de fato “estourado”.

Metodologicamente, acreditamos que a percepção de gênero como corpos em derrapagem, com possibilidades de marcações sucessivas nunca iguais a si mesmas, se beneficia da presença do pesquisador na festa em relação dialógica com esses sujeitos, evitando análises excessivamente marcadas pelas ideias contemporâneas de identidade e equidade de gênero, sobretudo quando desconsideram a relação entre elemento e conjunto, a ideia explicitada no palco ou nas performances da festa e as complexidades do contexto em que aparecem.

A questão não seria, portanto, o que dizem as letras de forró da mulher em sua relação com o homem ou com outras mulheres. Não seria tampouco como homens se relacionam com mulheres nas festas de forró, mas como alegorias de gênero são utilizadas para produzir diferenças em contextos de fronteira e ebulição de encontros, como o forró eletrônico e o Cariri.

Ainda que a ideia de Nordeste esteja presente, como nos diz Trotta (2012), por referências sonoras, simbólicas e presença espacial, não se pode mais dizer que esse Nordeste é um Nordeste anti-moderno. Nem ao menos que tais canções inventam (apenas) nordestinos. Na verdade, em territórios de luz e sombra, em meio a variedade das margens (Pratt, 1999) muito se pode inventar. Diante das possibilidades de agência e criação cultural, imagens do rural, do urbano, do homem e da mulher parecem encenar sua incompletude, mantendo a atenção dos agentes somente quando apresentadas em suspensão.

Referências bibliográficas

- 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* Vol.1. Fortaleza, Serviço Social do Comércio-AR/CE, 2012, pp.61-87.
- ALFONSI, Daniela do Amaral. Para todos os gostos: um estudo sobre classificações, bailes e circuitos de produção do forró. Dissertação de Mestrado, Antropologia Social, USP, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura popular na idade média e no renascimento*. São Paulo, Hucitec; Brasília, EdUNB, 2008 [1965].
- _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo, Hucitec, 1993.
- BOURDIEU, Pierre. A identidade e a representação: elementos para uma reflexão crítica sobre a ideia de região. In: _____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1998, pp.107-132[1980].
- CEVA, Roberta. Forró e mediação cultural na cidade do Rio de Janeiro. In: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (orgs.). *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2001, pp.107-126.
- CHIANCA, Luciana. *A Festa do interior: São João, migração e nostalgia em Natal no século XX*. Natal, EdUFRN, 2006.
- CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: GONÇALVES, José Reginaldo (org.). *A experiência etnográfica: Antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2002a, pp.17-62.
- _____. Sobre a alegoria etnográfica. In: GONÇALVES, José Reginaldo. *A experiência etnográfica: Antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2002b, pp.63-99.
- CORTEZ, Antônia Otonite de Oliveira. A construção da “Cidade da Cultura”: Crato (1889-1960). Dissertação de Mestrado, História, UFRJ, 2000.
- COSTA, Antônio Maurício Dias da. A Festa dentro da Festa: recorrências do modelo festivo do circuito bregueiro no Círio de Nazaré em Belém do Pará. *Campos* (07), UFPR, 2006, pp.83-100.

- CRAPANZANO, Vincent. The scene: shadowing the real. *Antropological theory* (06:04), London, 2006.pp.387-405.
- DELEUZE, Gilles. Tratado de Nomadologia: A máquina de guerra. In: _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. São Paulo, Ed. 34, 1997, pp.11-110.
- DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo, Martins Fontes, 1996 [1912].
- DUVIGNAUD, Jean. *Festas e civilizações*. Fortaleza, EDUFC; Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1983[1973].
- FEITOSA, Ricardo Augusto de Sabóia. Apontamentos para uma aproximação crítica do universo do forró pop. *Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Natal, 2008, pp.1-15. Disponível em: <www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-1823-1.pdf>. Acesso em: 08 out. 2014.
- FRANÇA, Isadora. *Consumindo lugares, consumindo nos lugares*. Homossexualidade, consumo e subjetividades na cidade de São Paulo. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2012.
- FREITAG, Bárbara. *Itinerários de Antígona*. São Paulo, Papyrus, 1992.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis, Vozes, 1975 [1959].
- GONÇALVES, Marco Antônio. Produção e significado da diferença: revisitando o gênero na antropologia. *Lugar Primeiro* (04), Rio de Janeiro, 2000, pp.1-22.
- _____. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro, Topbooks, 2008.
- HESCHMANN, Micael. (org.) *Abalando os anos 90: funk, hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.
- _____. (org.) *Nas bordas e fora do mainstream musical. Novas tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo, Estação das letras e cores, 2011.
- LIMA, Maria Érica de Oliveira. *Mídia regional: indústria, mercado e cultura*. Natal, EdUFRN, 2010.

- LOPES, Adriana Carvalho; FACINA, Adriana. Cidade do funk: expressões da diáspora negra nas favelas cariocas. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro* (06), 2012, pp.193-206.
- MAGNANI, Jose Guilherme Cantor; TORRES, L. L. (Orgs.). *Na metrópole*. São Paulo, EDUSP/FAPESP, 2000.
- MAGNANI, Jose Guilherme Cantor. Introdução: Circuito de jovens. In: MAGNANI, Jose Guilherme Cantor; SOUZA, Bruna Mantese de (orgs.). *Jovens na metrópole*. São Paulo, Terceiro Nome, 2007, pp.15-22.
- MARQUES, Roberto. *O Cariri do forró eletrônico: Festa, gênero e criação no Nordeste contemporâneo*. Tese de Doutorado, Antropologia, UFRJ, 2011.
- _____. Alexandre vai à festa: gênero e criação no forró eletrônico. In: GONÇALVES, Marco Antônio *et alii* (orgs.). *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2012a, pp.63-82.
- _____. Usos do som e instauração de paisagens sonoras nas festas de forró eletrônico. *Ilha* (13), Florianópolis, (2011) 2012b, pp.249-268.
- MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. *Sobre o sacrifício*. São Paulo, Cosac Naify, 2005 [1899].
- MIZRAHI, Mylene. Mr. Catra: cultura, criatividade e individualidade no Funk Carioca. In: GONÇALVES, Marco Antônio *et alii* (orgs.). *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*. Rio de Janeiro, 7letras, 2012, pp.109-136.
- PENNA, Maura. *O que faz ser nordestino: identidades sociais, interesse e o “escândalo” Erundina*. São Paulo, Cortez, 1992.
- PRATT, Mary Louise. Pós-colonialidade: projeto incompleto ou irrelevante? In: VÉSCIO, Luiz Eugênio e SANTOS, Pedro Brum (orgs.). *Literatura & História*. Bauru, EDUSC, 1999, pp.17-54.
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do sensível: estética e política*. São Paulo, EXO experimental org., Editora 34, 2009.
- RAPPORT, Nigel. *Transcendent individual*. New York, Routledge, 1997.
- _____. Individuality. In: RAPPORT, Nigel e OVERING, Joanna. *Social and cultural Anthropology: the key concepts*. London, Routledge, 2000, pp.185-195.

- RIGAMONTE, Rosani Cristina. *Sertanejos contemporâneos*. São Paulo, Humanitas/FFLCH/USP, FAPESP, 2001.
- SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- SEEGER, Anthony. Por que os índios Suya cantam para suas irmãs? In: VELHO, Gilberto. *Arte e sociedade*. Rio de Janeiro, Zahar, 1976, pp.39-63.
- STRATHERN, Marilyn. *Partial connections*. California, Altamira Press, 2005.
- _____. *O gênero da dádiva*. Campinas, Ed.Unicamp, 2006.
- TAUSSIG, Michael. *Mimesis and Alterity*. New York, Routledge, 1993.
- TROTTA, Felipe. Música popular, valor e identidade no forró eletrônico do Nordeste do Brasil. *Anais Eletrônicos da LASA*, México, 2008, pp.1-16. Disponível em: <www.lasainternational.pitt.edu>. Acesso em: 27 fev. 2011.
- _____. Música Popular, moral e sexualidade: Reflexões sobre o forró contemporâneo. *Revista Contracampo* (20), Niterói-RJ, UFF, 2009a, pp.132-146.
- _____. O Forró eletrônico no Nordeste: um estudo de caso. *Intexto* (20), UFRGS, 2009b, pp.102-116.
- _____. Masculinidade forrozeira e identidade nordestina. In: QUEIROZ, André (org.). *Arte e pensamento: a reinvenção do nordeste*. Vol. 03. Fortaleza, Serviço Social do Comércio-AR/CE, 2012, pp.50-61.
- VELHO, Gilberto. *A utopia urbana*. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.
- _____. (org.). *Rio de Janeiro: cultura, política e conflito*. Rio de Janeiro, Zahar, 2007.
- VIANNA, Hermano. *O Mundo do Funk Carioca*. Rio de Janeiro, JZE, 1997.
- _____. A música paralela. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 out. 2003, Caderno Mais!, pp.10-11.
- VIEIRA, Sulamita. *O sertão em movimento*. São Paulo, Annablume, 2000.
- YÚDICE, George. *A Conveniência da cultura. Usos da cultura na era global*. Belo Horizonte, UFMG, 2013.

Músicas citadas

- AVIÕES do Forró. Lipo e silicone. Apresentação ao vivo, 2012.
- BUARQUE, Chico e HIME, Francis. *Quadrilha*. In: BUARQUE, Chico. Chico no cinema. Universal, 2006.
- CAMARGO, Maurício. *Saia e bicicletinha*. In: FORRÓ do Muído. Apresentação ao vivo, 2009.
- FORRÓ, Romildo. *Carro Pancadão*. In: GAROTA Safada. Garota Safada. Luan Produção, 2008.
- GONZAGA, Luiz e MARCOLINO, José. *Numa sala de reboco*. In: GONZAGA, Luiz. A Triste partida. RCA, 1964.
- LATINO e LUKA. *Tô nem aí*. In: LUKA. Porta aberta. Sony, 2003.
- MARAIAL, Marquinhos e LINO, Luizinho. *Zuar e beber*. In: AVIÕES do Forró. Apresentação ao vivo, 2008.
- MELL, Rodrigo e PIRES, Elvis. *Chupa que é de uva*. In: AVIÕES do Forró. Volume 06. A3 Produções, 2009.
- _____. *Novo namorado*. In: AVIÕES do Forró. Volume 06. A3 Produções, 2009.
- MOREIRA, Dadá. *Tome, tome*. In: AVIÕES do Forró. Volume 05. A3 Produções, 2006.
- NEGO Jonh. *Pegadinha do Inglês*. In: AVIÕES do Forró. Volume 07. Som Livre, 2010.
- RITA de Cássia. *Jeito de Amar*. (Já tomei porres por você). In: AVIÕES do Forró. Volume 02. A3 Produções, 2003.
- SOLTEIRÕES do Forró. *Quem vai comer a minha periquita?*²¹ Apresentação ao vivo, 2009.
- STEWART, Christopher. *Se não valorizar (Umbrela)*. In: AVIÕES do Forró. CD e DVD Ao vivo em Salvador. Som Livre, 2011.

²¹ Por características próprias ao contexto do forró eletrônico, notadamente no que diz respeito a forma de distribuição de produtos e usos de direitos autorais das músicas, em muitos casos é impossível localizar os compositores das músicas referidas, ainda que interpretadas repetidas vezes por inúmeras bandas em seus shows.