
Produzindo anonimato em espaços de tradição: o forró eletrônico no Cariri¹

Roberto Marques

Professor do Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará (PPGS/UECE) e do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Regional do Cariri (URCA), Doutor em Antropologia Cultural pelo IFCS/UFRJ. Atualmente, realiza estágio pós-doutoral junto ao PAGU/Unicamp, sob orientação de Regina Facchini.

Resumo

A partir de material etnográfico recolhido nas festas de forró eletrônico na região do Cariri, no Nordeste do Brasil, tento perceber diferentes maneiras de apropriação do típico como forma de representação e apresentação de si aos outros. Leituras canônicas das Ciências Sociais relacionam festas e espacialidades como espaços modelares estruturados. Nessa perspectiva, o forró tem sido re(a)presentado como dança de casais em uma paisagem marcada pela tradição e personalidade. Mostro que a prática contemporânea do forró como espetáculo possibilita a incorporação criativa de diferentes projetos pelos sujeitos ali presentes, tecidos a partir de citacionalidades e mimeses comumente associadas ao mundo urbano. Esse modelo complexo, comunicado nas festas, possui como *tropos* as ideias de “mulher-bebida-agência”, ao tempo em que se beneficia do inesperado, de zonas de luz e sombra, para insinuar a possibilidade de criação de personagens para si no espaço de saturação da festa. O forró eletrônico associa ainda, por oposição e ironia, as ideias de tradição e ruralidade, fundadoras da ideia de Nordeste brasileiro, convidando a produzir novas apresentações espaciais pautadas na urbanidade, juventude e anonimato.

Palavras-Chave: Festa, Espacialidades, Cidade, Forró Eletrônico

Abstract

Based on ethnographic material collected at Forró Eletrônico dance parties in the Cariri region of Northeast Brazil, I try to perceive different ways of appropriating tradition as a means of representing and presenting our identities to others. Key texts in the Social Sciences cite parties and spatialities as models of structured spaces. From this perspective, forró has been represented as a couples dance in a landscape marked by tradi-

¹ Este artigo desenvolve questões surgidas a partir da pesquisa Cariri eletrônico: paisagens sonoras no Nordeste, defendida junto ao PPGSA/UFRJ, sob orientação de Marco Antônio Gonçalves. Uma versão preliminar dos argumentos aqui desenvolvidos foi apresentada no GT Etnografias urbanas: campos, fronteira e diferenças, durante a V Reunião Equatorial de Antropologia/XIV Reunião de Antropologia Norte/Nordeste, ocorridas na Universidade Federal de Alagoas, em 2015. Agradeço os comentários de Silvana de Souza Nascimento, Marco Aurélio Paz Tella, Luciana Ribeiro, Olavo Ramalho Marques e Odile Elise Augusta Reginensi.

tion and intimacy. I show that the contemporary practice of forró as spectacle allows creative incorporation of different projects by those present, inspired by citationalities and mimeses commonly associated with the urban world. This complex model, communicated at the parties, has as tropes the ideas of "woman-drink-agency". At the same time, the participants benefit from the unexpected and from zones of light and shadow to insinuate the possibility of creating characters for themselves in the saturated space of that dance party. Forró eletrônico also associates, by opposition and irony, the ideas of tradition and rurality, founders of the idea of the Brazilian Northeast, inviting the production of new spatial presentations based on urbanity, youth and anonymity.

Key-Words: Dance parties; Spatialities; City; Forró eletrônico

Introdução

A partir da década de 1990, potentes vozes anasaladas acompanhadas de guitarras, naipes de sopros e sanfonas em melodias ruidosas e repetitivas passaram a constituir as paisagens sonoras das cidades do Nordeste. Temas românticos e canções exortativas que clamam a todos para “zoar e beber” encontraram nichos até então insuspeitos, conferindo visibilidade a artistas e bandas para além do consumo regional. Em meio a festas familiares em clubes de bairros periféricos e bares em áreas turísticas da cidade de Fortaleza, nascia a variação rítmica hoje conhecida como forró eletrônico.

O forró eletrônico alinha-se a experiências anteriores como o Axé e o pagode baianos, o funk e o hip-hop cariocas e as aparelhagens de Belém do Pará em sua habilidade de equacionar informações com caráter supostamente locais a mercados que extrapolam seus territórios de origem. Como discutiremos a seguir, sua distribuição é amparada em uma estética que cita o mundo *pop* e os programas populares de televisão, tencionando as noções de tradição, comunidade e identidade (BRAH, 2006) usualmente relacionadas ao gênero musical do forró, tal como divulgado por Luiz Gonzaga entre as décadas de 1940 e 1950 (VIEIRA, 2000; RAMALHO, 2012).

Para as Ciências Sociais, falar de forró eletrônico é inquirir formas de comunicação musical recepcionadas por grupos variados e redes distintas. As temáticas e performances do forró na década de 1990 acionam significados para um grande público, mantendo a tensão necessária da audiência em torno de um conjunto temático restrito, despertando identificação, surpresa e fruição.

Herschmann (1997a, p.08) chama a atenção para o imenso fascínio que códigos e estilos híbridos tem alcançado nas décadas que seguem os anos 1990. À despeito do estigma devotado a

ritmos periféricos ou (excessivamente) populares, esses ritmos e estilos parecem conferir a um grande número de jovens formas fundamentais de expressão e comunicação.

De acordo com o autor, para ritmos como *funk* e *hip-hop*, as manifestações culturais não estariam pautadas em uma identidade cultural particular, mas na “experiência cultural hegemônica” de negociação de identidades mistas, híbridas ou transicionais (p. 11) ou, como qualifica Vianna (1997, p. 18), em uma “troca intermundos culturais e de uma resistência a qualquer tentativa de guetificação”.

A complexidade da relação entre identificação, mercado e consumo no mundo contemporâneo vem sendo relacionada à pluralização de contatos entre os diversos povos e emergência do fenômeno das migrações, “problematizando (...) o uso da cultura como um expediente nacional” (YÚDICE, 2013, p. 28). Assim:

Vemos emergir identidades e identificações que se estruturam menos pela lógica do Estado do que pela dos mercados. Em vez de se alicerçarem nas comunicações orais e escritas e/ou se efetuar em interações próximas, essas identidades e identificações operam hoje, fundamentalmente, por meio de produção industrial de cultura: das novas tecnologias de comunicações e do consumo segmentado de bens (HERSCHMANN, 1997b, p. 54).

A intangibilidade de produtos como os direitos de propriedade intelectual e a relevância da distribuição de bens simbólicos no comércio mundial de filmes; programas de televisão; turismo; música, etc., vem conferindo à esfera da cultura um protagonismo maior do que em qualquer outro momento da história da modernidade (YÚDICE, 2013, p. 26). Tais relações colocam o debate sobre performances, consumo e estilos de cenas musicais na pauta do dia.

A música possui capacidade incomum em conjugar e evidenciar diferenças, impondo aos corpos informações que são processadas, apropriadas e hierarquizadas de forma imediata, comunicando valores; afetos e formas de incorporação. Por mediar a percepção sensível de um outro, muitas vezes localizado logo ali na esquina, a música tem se revelando importante aliada na reflexão sobre a insubmissão da cultura às categorias geográfico-espaciais do Estado ou às categorias antropológicas das cosmologias. Tal abordagem ora tenciona, ora coaduna preocupações das áreas da Antropologia, Estudos Urbanos, Estudos Culturais e Pós-coloniais.

Gupta e Ferguson (2000) criticam a problematização insuficiente das relações espaciais pela antropologia. Para os autores, o “suposto isomorfismo entre espaço, lugar e cultura” (p.32) tornaria o lugar um cenário neutro onde “cultura” e “diferença” são apresentadas como uma coleção de realidades materiais estanques e justapostas, tal como aparecem na maioria dos mapas. Augé (1994) chama a sobreposição de espaço, culturas e portadores da cultura de “ilusão

monográfica”, expediente que levaria à “tipificação dos sujeitos”, tal como discutida por Crapanzano (1980; 1984).

Se a antropologia contemporânea é reativa ao tratamento estanque de noções espaciais, é inegável que os debates que conferem visibilidade a determinados ritmos, suas conexões e performances são constantemente acionados para localizar sujeitos, se não no modo “cidadão” (CANCLINI, 1999) ou como “sujeitos típicos” (CRAPANZANO, 1984), como “consumidores”. É inegável que conteúdos simbólicos se deslocam com rapidez, não mais sob a utopia totalizante da espacialização do Estado-nação. Ao mesmo tempo, como nos lembra Yúdice (2013, p. 42), tais deslocamentos não se inscrevem em uma tábula rasa e são constantemente utilizadas para mobilização e gerenciamento de populações, em especial das chamadas populações marginais.

Dessa forma, se a aproximação entre *funk*, *axé*, aparelhagens e forró eletrônico nos convida a pensar que não é mais possível pensar sujeitos à despeito de suas complexas conexões e identificações em um mundo de rápidos deslocamentos de corpos e signos, é inegável que o consumo de música e narrativas sobre o lugar cultural dos sujeitos que as consomem são formas de gestão da governamentabilidade, não mais passível de resolução a partir de uma narrativa totalizante, sem evidenciar contextos de recepção, incorporações e hierarquizações contingentes.

Parece-nos revelador, por exemplo, que as personagens anunciadas pelos forrós eletrônicos em trilhas sonoras dos folhetins popularescos de televisão sejam ainda aquelas cujas práticas afetivo-sexuais são caracterizadas como licenciosas e exóticas e que nunca ocupem o lugar de protagonista (TROTTA, 2016).

Aparentemente, se algo aproxima *hip-hop*, *funk*, *axé*, aparelhagem e outros ritmos periféricos, algo os diferencia a partir de gramáticas herdadas das geografias que compuseram a nação em épocas de desenvolvimentismo.

Tomaremos, portanto, o forró eletrônico para pensar contextos específicos de recepção do mundo *pop* no interior do Ceará. Nessa história recém-inaugurada de deslocamentos e apropriações, que lugar ocupariam o rural e o urbano comunicado pelo forró eletrônico em pequenas cidades do interior do Nordeste? Que moral sub-reptícia se presentifica através de sua audição em festas populares tradicionais?

O artigo está dividido em três partes: Na primeira, a cena do forró eletrônico é descrita a partir de seu estilo musical, configuração imagética no palco e reações preponderantes na plateia. Personagens decalcados das incursões etnográficas em cidades de pequeno porte na região do Cariri parecem expressar formas de subjetivação precipitadas pelas festas e as tensões que estas impõem a diferentes sujeitos. Portanto, em oposição ao realizado em Marques (2015), onde

analisamos dados levantados em festas de cidades caririenses de diferentes portes, nesse artigo priorizamos situações de campo vivenciadas em municípios de até 27.000 habitantes. Esse recorte pretendeu acentuar o deslocamento de projetos alinhados a uma ideia de mundo urbano a partir da inculcação de ideais de consumo e bem-estar (VELHO, 1976). Parece-nos relevante observar tal inculcação em áreas muito distintas daquelas que usualmente encarnam ideais de desenvolvimento urbano. Como poderemos perceber adiante, esses jogos de espelhamento e identificação são realçados em momentos de festa e ebulição social.

Na segunda parte do texto, percorre-se brevemente a literatura clássica da antropologia urbana a fim de apresentar a cidade como modo de vida específico. De volta ao campo, esse conjunto de imagens vinculadas ao urbano são tomados como alegorias sobre um Outro, capaz de localizar sujeitos em seus jogos miméticos nas festas de forró em cidades de pequeno porte. Na última parte, rural e urbano aparecem como elementos abstratos acionados nos jogos de localização presentes nas festas de forró. Retomamos, portanto, a localização complexa de sujeitos a partir de complexos jogos de identificação presentes na festa. Tais jogos utilizam imagens do rural e do urbano em uma invenção de si precipitadas por ideias de bem-estar e consumo (VELHO, 1976). Ali, corpos, artigos de luxo, bebidas e diversão são objetos consumidos a fim de construir relações miméticas com as supostas vantagens desfrutadas no mundo urbano. Nessa complexa poética do entre lugares, identificações com o “de fora” dependem da tipificação do outro como objeto. A realização de desejos caldeados por ideais de consumo e deslocamento apenas recentemente cumpridos no Nordeste brasileiro pode ser percebida, portanto, de forma caricatural e complexa se tomarmos as festas de forró eletrônico e o mundo pop como fonte de análise.

Tontos, loucos e estourados: o forró eletrônico e seus deslocamentos

No ano de 2007, durante a coleta de dados em campo para pesquisa sobre forró eletrônico, gênero e espacialidades (MARQUES, 2015), fui a “Festa do Município²” de Campos Sales, localizada no Cariri cearense.

Campos Sales não possui mais que 27.000 habitantes³, número um pouco superior à população das cidades vizinhas de Assaré, Antonina do Norte, Potengi e Salitre. Cerca de duas

² A Festa do Município de Campos Sales costuma ocorrer entre os dias 26 e 30 de julho. Ela celebra a emancipação do município, ocorrida há mais de 110 anos. As relações entre festas políticas ou religiosas tradicionais em cidades do interior e as bandas de forró eletrônico ainda não foram suficientemente tematizadas em pesquisa.

³ Quase 50% da população do município vive com ½ salário mínimo; a maior parte da população é empregada em atividades de serviços ou na administração pública. Cerca de 72% da população vive em área urbana e 28% em área

horas de viagem separam Campos Sales e as cidades de Juazeiro do Norte, Crato e Barbalha, tomadas como centro de desenvolvimento econômico, cultural e político da região do Cariri.

Quando cheguei à cidade, todas as pousadas estavam lotadas. Reparei também que os salões de beleza ao longo do meu trajeto entre a estrada que dá acesso à cidade e o centro estavam completamente apinhados de gente, o que me fez supor grande expectativa sobre a festa que ocorreria na Praça do Ó um pouco mais tarde.

Não me alongarei comentando o roteiro da festa. Lembro que as atrações anunciadas pelo mestre de cerimônia no palco montado à frente da praça alternavam entre a apresentação da Orquestra Sinfônica de Campos Sales; performances sucessivas do “DJ de Fortaleza⁴”, que deveriam ser desfrutadas a partir da “tenda eletrônica” armada no extremo oposto do palco, e o show de um tecladista cantando músicas que faziam sucesso nas telenovelas da principal rede aberta de TV brasileira. Na plateia, o público respondia de forma particular e entusiasmada a cada atração anunciada.

Em meu primeiro deslocamento entre a frente do palco, de onde assistia as apresentações, e a tenda eletrônica, vi rapazes morenos dançando com bíceps à mostra, gingando o corpo em movimentos ascendentes e descendentes tal como costumam fazer os *Go Go boys* em casas de show. A ginga realizada de forma lenta evidenciava o corpo trabalhado em academias de musculação. Aproximando-me mais da tenda, percebi uma senhora com mais de 70 anos quicando o tronco animadamente acompanhando o ritmo da música.

Sob a tenda sem paredes laterais, moças com cabelos alisados, rapazes negros, jovens vestidos com jaquetas jeans se espremiavam em contato indistinto com os corpos ali presentes. Era grande a euforia daquela massa humana ritmada que se movia com rapidez em movimentos circulares uniformes, protegida dos olhares pelas luzes estroboscópicas, canhões de luz e fumaça de gelo seco. O forró eletrônico, vindo da mesa de som do “D.J. de Fortaleza”, parecia compor os significados daquela performance extraordinária e festiva.

As cenas acima descritas alinham-se a um contexto específico de produção e distribuição de produtos presentes no Nordeste brasileiro e no restante do país a partir da década de 1990.

Como descrevi mais longamente em outros trabalhos, (MARQUES, 2014; 2015), a partir de experiências anteriores como organizador de festas de formatura; bailes de casamento e outros

rural. Nesta última, 30% vive em pobreza extrema. Dados levantados junto ao site do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas, em 17/07/2015 e Instituto de Pesquisa e Estratégia Econômica do Ceará, em 09/05/2018.

⁴ Fortaleza é a capital do estado do Ceará. Parece-nos que as credenciais do profissional que seleciona, mixa e cria sequências de músicas na festa do município eram comunicadas pelo cerimonialista muito mais pelo seu local de origem que pelo seu nome, fortalecendo o argumento da relação entre o local e o de fora desenvolvido ao longo do artigo.

eventos festivos, o empresário cearense Emanuel Gurgel propôs às bandas por ele contratadas que utilizassem a "batida" do forró em arranjos de músicas populares nesses eventos: *hits* internacionais, sucessos da jovem guarda, pop rock nacional da década de 1980 (ALFONSI, 2007; TROTTA, 2010; FEITOSA, 2008; SILVA, 2003). Dessa forma, a banda Mastruz com Leite passou a adotar "referências musicais e imagético-performáticas que estabeleciam intencionalmente um diálogo com modelos consagrados da música pop internacional" (TROTTA, 2008, p.3), com a pretensão de "revolucionar o ritmo do forró⁵".

A narrativa acima compõe a cena inicial do que a partir da década de 1990 passa a ser popularmente conhecido como forró eletrônico.

Nele, sonoridades características dos trios nordestinos: sanfona, zabumba, triângulo, divulgada por Luiz Gonzaga, entre as décadas de 1940 e 1950 (VIEIRA, 2000; RAMALHO, 2012), foram substituídas por um estilo mais rápido, sem a marcação rítmica conferida pela zabumba ou o andamento percussivo linear e contínuo do triângulo. No forró eletrônico, a sanfona se concilia com o baixo, guitarras, teclado e bateria.

Bandas como Calcinha Preta, Aviões do Forró, Garota Safada, Forró do Muído foram surgindo ao longo dos últimos 25 anos, sempre reunidas em torno de empresários que mantêm vários grupos ao mesmo tempo, com características e alcance distintos. No palco, dois ou três cantores e cantoras se alternam, ora cantando repertório variado, em duetos e até tercetos, em shows que chegam a durar cinco horas. Bandas de maior porte são acompanhadas por naipes de metais, em performances excessivamente ensaiadas, com entradas e saídas alternadas de cantores e cantoras em cena, acompanhados invariavelmente por dançarinas e, ocasionalmente, dançarinos.

As apresentações se dão em ambientes com potente aparelhagem de som e efeitos de iluminação. Os sucessos e lançamentos de maior circulação são tocados por diversas bandas, importando muito pouco qual banda os tenha gravado primeiro. Dessa forma, quando mais de uma banda se apresenta no palco ao longo de uma mesma noite de festa, é comum ouvir a mesma música repetidas vezes, emplacando *hits* na relação direta das bandas com o público ali presente.

A frequente apropriação dos repertórios entre as bandas cria um equilíbrio delicado, sobretudo entre os principais representantes do gênero. Ao emplacar um sucesso, impõe-se o *hit* para que outras bandas o toquem em seus shows. A repetição do *hit* e sua recepção calorosa pelo público tornam quase obrigatória sua execução várias vezes em uma mesma noite por cada uma

⁵ A expressão é utilizada no release da banda Mastruz com Leite, <http://www.forromastruzcomleite.com/banda.asp>, visita, em 02/03/2011.

das bandas que se apresentará naquela festa específica ⁶. Ao mesmo tempo, como já afirmara Vianna (2003), os sentidos de autoria; longevidade e manutenção dos *hits* materializados em CDs estão quase que totalmente ausentes nos debates do público consumidor do forró eletrônico.

Lembro uma situação de campo quando ao mostrar a um colaborador a coleção de CDs piratas e originais que eu vinha acumulando ao longo dos anos de pesquisa, ele olhou os lançamentos ainda do ano anterior e comentou: “Mas só tem música velha aqui!”

Dessa forma, *hits* são apropriados, postos em circulação e descartados muito rapidamente, como convém ao mundo *pop*. Ao mesmo tempo, uma coleção de sucessos e a visibilidade conferida por eles sustentam a visibilidade das bandas e conferem longa vida à carreira de alguns artistas, ocasionalmente precipitando deslocamentos para nichos maiores, como a aparição em novelas, programas de auditório, a música sertaneja, entre outros⁷.

A estratégia de produzir e gravar músicas e distribuí-las a partir de uma faixa de satélite repetida por centenas de rádios em todo o país, foi responsável pelo sucesso nacional da produção do forró eletrônico, com consequências na concepção do produto, instauração de redes de distribuição, venda e patrocínio até então inéditas no mercado fonográfico local (LIMA, 2010).

Aqui interessa-nos especificamente como esse produto impõe novas formas de agência e desloca espacialidades, notadamente aquelas identificadas a partir de oposições como tradição x modernidade; rural x urbano.

Por sua excessiva porosidade e pela intenção de agregar um público cada vez maior, atingindo plateias variadas, há certa dificuldade em descrever as festas de forró. Poderíamos dizer que, embora o sentido de fruição e identificação com as músicas estejam presentes, a grande maioria do público não está ali para ouvir a música, mas por um exercício de sociabilidade ou pelas performances no palco (MARQUES, 2011). Trotta (2014) nos ensina que ao veicular os shows, e não os CDs gravados, como principais produtos de consumo, o forró eletrônico se alinha à ideia de venda da experiência compartilhada como produto. Para tanto, não é suficiente a articulação de sucessos e *hits*, mas que toda a energia envolvida nas trocas entre palco e plateia seja administrada a partir de um roteiro prévio, exaustivamente repetido ao longo de inúmeras apresentações em cidades as mais diversas e insuspeitas para a reapresentação do mundo *pop*.

⁶ Por outro lado, a popularização de *hits* de bandas obscuras confere visibilidade a essas bandas, o que movimenta a produção de vídeos e o sonho de ter músicas interpretadas por cantores de sucesso no gênero.

⁷ A trajetória do grupo Aviões do Forró, Wesley Safadão, Simone e Simária são representativos desses deslocamentos e as consequentes transformações conferidas por eles. Vale lembrar que os primeiros CDs de Aviões do Forró sequer traziam a foto de seus cantores na capa. Posteriormente, um contrato com a multinacional Som Livre conferiu visibilidade a Solanja Almeida. Paralelo a isso, os nomes dos autores das músicas passam a aparecer na capa dos CDs, uma nova estética corporal é assumida pela cantora, dentre outras transformações. Trabalhos acadêmicos da área, ainda tratam o forró eletrônico como um todo unificado, a despeito das modulações e transformações aqui esboçadas.

Durante a apresentação das bandas, alternam-se músicas exortativas e canções românticas, em geral cantadas respectivamente por cantores e cantoras. Estereotipiza-se dessa forma demandas da plateia marcadas pela diferença entre masculino e feminino performadas no palco. Enquanto isso, na plateia, o deslocamento espacial das pessoas ao longo da festa possibilita a criação e administração de inúmeros personagens por cada um ali presente. Há, portanto, um sentido particularmente criativo na relação entre corpos, suas origens, deslocamentos e localizações ou, como ensina França (2012), uma tensão contínua na tentativa de localização das pessoas, a partir da indistinção conferida pela festa. As variadas possibilidades de montagens e articulações de sujeitos em uma única festa com informações comuns vindas das caixas de som são sintetizadas por Feitosa (2008) a partir das características de “variedade” e “saturação”.

Pode-se dizer ainda que embora o forró eletrônico remeta sempre a essa experiência festiva, sua audição não se restringe aos momentos de festa. Nas cidades do Cariri, é comum ouvir o som das bandas nas casas das famílias ou repúblicas de estudantes, tocadas por rádios de pilha ou computadores. Ouve-se também forró eletrônico em lojas de departamento, pequenos comércios ou carros com sons acoplados.

É frequente, portanto, a conexão com sentidos presentes nas festas de forró a partir da música.

Deslocar-se na cidade com um “som estourado”, o “carro pancadão”, estabelecer-se em uma esquina com a mala do carro aberta, caixas de som à mostra, dançando e ocupando o espaço na cidade.

Produzir espaços a partir desse símbolo móvel, o carro, a partir do qual a música reverbera e atinge corpos nunca inertes à informação emitida em altos decibéis revela um sentido onipresente no forró: o deslocamento.

A intenção de deslocamento é materializada pelos “carros pancadões” que rasgam a paisagem sonora da(s) cidade(s), nos jogos de luzes, telões de LED e efeitos de fumaça de gelo seco ao longo dos shows. Materializa-se ainda nos ônibus customizados com imagens dos cantores e bandas, causando frisson ao chegar em cidades de pequeno e médio porte. Há uma vontade de deslocamento encarnada na presença da banda, na festa estabelecida pelo seu “som estourado”.

Possibilidades instauradas por esse sentido de deslocamento são obviamente subjetivadas de variadas formas.

Nascida na cidade de Porteiras⁸, Mariene nos conta que existem bandas “dali mesmo”, mas que as pessoas vão a suas apresentações “só para passar o tempo”⁹. Poderíamos lembrar, portanto, que como já disseram tantos autores clássicos sobre o tema, a ideia de festa prevê rompimento com o cotidiano. Aqui, é importante assinalar que no forró eletrônico esse rompimento ganha um sentido particular de deslocamento espacial. Faz-se necessário entender também que formas são acessadas para materializar esse rompimento. Para isso, utilizarei o conceito de alegoria, como descrito por James Clifford (2002).

Já que nosso objetivo é pensar como diferentes arranjos entre as noções de rural e urbano ou de tradicional e moderno se objetivam nas festas e paisagens sonoras inspiradas pelo forró eletrônico, priorizaremos nesse texto observações colhidas em cidades de pequeno porte da região ao sul do Ceará conhecida como Cariri. A região é identificada no Brasil e fora dele a partir das personagens Padre Cícero, Luiz Gonzaga e Patativa do Assaré. Poderíamos dizer, portanto, que o Cariri foi e vem sendo composto como espacialidade sintética do Nordeste, adquirindo *status* de lugar inventado pela ideia de tradição. Nas pequenas cidades do Cariri ressaltadas ao longo do artigo, tais sentidos adquirem novas nuances por relações econômicas¹⁰ e signos identitários específicos que restringem o consumo, bem como pela facilidade de escoamento de ideais de bem-estar e fruição antenados com o mundo urbano. Que potências encontra o forró eletrônico em pequenas cidades como Farias Brito, Campos Sales, Porteiras e Catarina? Que arranjos criativos o ritmo impõe nas performances e subjetivações dos sujeitos ali presentes?

Cidade: alegoria do Outro em lugares de tradição

As citações do mundo *pop*, dos programas de televisão, a apresentação do forró como espetáculo visual, a batida contínua das músicas, suas repetidas execuções ao longo dos shows por várias bandas em uma mesma noite, a exposição do corpo feminino nas apresentações e as músicas

⁸ Porteiras é uma cidade do Cariri, próxima a Brejo Santo. Contabiliza 15.000 habitantes, conforme site do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

⁹ Em suas palavras: “As pessoas não viajam para assistir, só vão as pessoas de lá mesmo. E só assim, só pra dizer que tem um local pra sair, porque não tem outra opção mesmo, ai vai!”

¹⁰ Os municípios de Campos Sales, Farias Brito, Porteiras e Catarina possuem ente 28 a 59% da sua população habitando em áreas rurais, com destaque para Campos Sales, onde 71% da população reside em área urbana. Em todos eles, a administração pública é atividade econômica com maior empregabilidade. Ocupando mais de 70% dos postos de trabalho existentes nos municípios. No mínimo 53% das famílias desses municípios vivem com ½ salário mínimo por mês. Fontes: IPECE e IBGE.

com frases de efeito¹¹ que conseguem chamar a atenção da grande variedade de pessoas ali presentes são objetos constante de críticas por membros das camadas médias intelectualizadas, músicos, agentes do Estado, profissionais da comunicação, movimentos feministas, entre outros.

Em geral, as críticas referem-se ao “absurdo” das tematizações das relações de gênero entoadas no palco e rádios de divulgação das bandas, à distância entre essa produção e o formato divulgado por Luiz Gonzaga entre as décadas de 1940 e 1950 ou utilizam simplesmente a formulação sintética: “Isso não é forró!”, como forma de desdém da variação rítmica, das festas e seu público.

Considerando a relação entre a festa como elemento em sua relação com outros elementos da cultura, tal como nos ensina a antropologia clássica, tentaremos aqui pensá-la como ato comunicacional relevante entre diferenças textualizadas do rural e do urbano.

Acima, chamamos a atenção para como o inesperado da festa é cerzido pela presença da tecnologia como: luzes estroboscópicas, aparelhagens de som, gelo seco e telas de LED. Outro elemento importante é a possibilidade de gestão pessoal de personagens para si a partir de aparições distintas a pessoas e grupos diferentes de pessoas. Dessa forma, a partir de trânsitos no espaço estriado da festa, pela habilidade de manipular nichos de socialização ao longo da noite, em clima de ebulição social, potencializa-se a criação de personagens distintos de si. Possibilidade usualmente relacionada às grandes cidades.

O fato das festas descritas nesse artigo ocorrerem em cidades de pequeno porte, tais como Porteiras, Farias Brito, Caririaçu e Campos Sales citadas acima, radicaliza a possibilidade de pensar o forró eletrônico como alegoria do mundo urbano para um público variado¹². Um ato comunicacional complexo que conflui uma determinada “ideologia do bem-estar” (VELHO, 1978), desafios a possibilidade de mimeses, síntese das diferenças entre rural e urbano e, finalmente, certa ironia em relação aos ideais identificados à urbanidade. Vale lembrar que tais sentidos devem ser equacionados pela recepção e trânsito individuais, pelo “indivíduo transcendente” (RAPPORT, 1997), agente criativo da cultura.

Para aprofundar esses elementos, pensemos a possibilidade de pensar urbanidade como alegoria.

¹¹ Forrós de grande sucesso são lembrados por frases tais como: “O dinheiro está na mão, a calcinha está no chão” ou “Eu tenho uma locadora de mulher, lá tem mulher do jeito que você quiser” ou ainda a repetição do refrão: “Quem vai comer a minha periquita?”

¹² Relembro que a localização dos principais clubes e espaços para shows na cidade de Fortaleza se dão na zona periférica da cidade, em avenidas de afluência ao centro da cidade. Como nos lembra Siqueira (2008) postos de gasolina são também locais usuais para os apreciadores do gênero, caracterizando o ritmo como particularmente atraente para pessoas que se encontram nesse entre lugares que é o desenvolvimento urbano recente em todo o Nordeste.

Desde textos fundantes das Ciências Sociais sobre o fenômeno das cidades, está presente a preocupação constante em não definir a cidade pelo número de habitantes, por uma maior densidade populacional ou pela materialização de equipamentos urbanos apenas possíveis pela demanda comum de um número elevado de pessoas. Wirth (1967, p. 98) nos ensina que:

(...) a cidade não somente é (...) a moradia e o local de trabalho do homem moderno, como é o centro iniciador e controlador da vida econômica, política e cultural que atraiu as localidades mais remotas do mundo para dentro de sua órbita e interligou as diversas áreas, os diversos povos e as diversas atividades num universo.

O crescimento do fenômeno urbano está associado, portanto, ao recrutamento de diferentes origens, estilos, práticas, recortes geracionais em diferentes lugares, aproximando as noções de cidade e diferença.¹³

Para Simmel (1967, p. 14), o fenômeno urbano impõe um diferente funcionamento da vida mental:

Impressões duradouras, impressões que diferem apenas ligeiramente uma da outra, impressões que assumem um curso regular e habitual e exibem contrastes regulares e habituais (...) gastam, por assim dizer, menos consciência do que a rápida convergência de imagens em mudança, a descontinuidade aguda contida na apreensão de uma única vista de olhos e o inesperado de impressões súbitas. (...)Tais são as condições psicológicas que a metrópole cria.

A experiência urbana vivida não como desenvolvimento, variedade de serviços e racionalização do espaço compartilhado por muitos, mas como vivência particular ou forma de pensamento fora revisitada por Walter Benjamin (2000). Para este, a multiplicidade de encontros, o perder-se na rua como experiência produzida expressam a cidade não como referência material. Presença de bens, serviços ou abundância. A cidade seria antes uma forma de imaginação potencialmente comunicada, deslocada e reproduzida ainda que pela criação artificial dos recursos materiais que geraram essa forma de pensamento.

Para pensar como forró eletrônico reapresenta o urbano, utilizaremos a noção de alegoria. James Clifford (2002, p. 65) nos explica que “Qualquer história tem uma propensão a gerar outras histórias na mente de seu leitor (ou ouvinte), a repetir e deslocar alguma história anterior”. Nesse sentido, o autor chama a atenção especial para práticas de textualização e ficções narrativas que se referem continuamente a outro padrão de ideias ou evento, em geral ausentes da narrativa. “A alegoria nos incita a dizer, a respeito de qualquer descrição cultural, não ‘isso representa ou

¹³ Nas palavras de Wirth (1967, p. 106): “A cidade tem sido (...) o cadinho das raças, dos povos e das culturas e o mais favorável campo de criação de novos híbridos biológicos e culturais. Reuniu povos dos confins da terra porque eles são diferentes e, por isso, úteis uns aos outros e não porque são homogêneos e de mesma mentalidade.”

simboliza, aquilo’, mas sim “essa é uma história (que carrega uma moral) sobre aquilo” (CLIFFORD, 2002, p. 66).

Se Clifford quer mostrar como a etnografia é ela mesma uma alegoria da relação entre culturas, nossa intenção aqui é pensar como a partir de recortes e elementos justapostos nas festas de forró eletrônico está implicada uma moral sobre o urbano, performance poderosa porque apropriada e reconhecida como informação partilhada (RANCIÈRE, 2012) entre seus receptores.

Antecipamos acima alguns desses elementos recortados: a tecnologia que acompanha e, por vezes, antecipa as apresentações das grandes bandas de forró em pequenas cidades¹⁴ e a gestão do anonimato nas festas. Outros elementos presentes são a posse de bens materiais que facilitam a conexão entre pares na festa e a materialização de relações diferenciais a partir de corpos masculinos e femininos, em uma espécie de alteridade incorporada.

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 endoida! (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 rodeavam, aproximando seus corpos do corpo do cantor, performatizando o cortejo feminino ao homem que possuísse o “carro-pancadão”.

A capacidade individual de consumo e as possibilidades de conexão por ela estabelecidas são repetidas em várias músicas, em geral, a partir de objetos: carro, som estourado, bebidas em quantidade, uísque e vodca cujas marcas são citadas ao longo da letra das músicas. O preço dessas bebidas torna-as, em si mesmas, objetos de diferenciação. Ocasionalmente são citadas mansões, lanchas, entre outros marcadores sociais de distinção.

Esses ideais são atualizadas, por exemplo, em sucesso recente da banda Forró Estourado:

Rico, bem novinho
Rico, bem novinho
Eu sou garoto forrozeiro
A minha vida é assim

Rico, bem novinho
Rico, bem novinho
Charlando de carro novo
Vem que eu sou bem docinho
(REFRÃO)

¹⁴ Semanas antes da apresentação da banda Aviões do forró durante a Feira Agropecuária do Crato em 2015, montou-se um esquema de divulgação que envolvia adesivagem de carros nos semáforos em frente ao Shopping local, em Juazeiro do Norte, contratação de um paredão de som e outdoors em Crato e Juazeiro do Norte. Durante a mesma semana, a produtora Luan Produções realizou uma “batida” em restaurantes da região, distribuindo CDs de artistas ligados à produtora nas mesas. Na adesivagem, no paredão e na batida nos restaurantes estavam sempre presentes jovens do sexo feminino vestindo camisetas, shorts ou saias curtas uniformizadas com os nomes dos artistas, grupo ou produtora.

O que é preocupação?
Eu não sei
O que é liseira, o que é problema?
Eu não sei
Não sei o que é tristeza
A verdade eu confesso
Eu sei curtir a vida
Eu sei o que é sucesso (2x)
(REPETE REFRÃO)

Bebendo Old Parr junto com a mulherada
Sou rico, bem novinho
Solteiro e com dinheiro
Eu bebo todo dia
Sou garoto forrozeiro (2x)

REPETE REFRÃO

(Rico bem novim; Forró Estourado)

O dinheiro tá no bolso
O som, no porta-malas

Figurações do urbano estão também presentes em outros elementos além das letras das músicas. Nos acessórios que compõem a vestimenta dos artistas no palco, nas fotos de divulgação das bandas e figurinos na plateia. No acompanhamento de guitarras, bateria e naipes de sopros que realizam as passagens entre os hits, mimetizando canções relacionadas ao *pop* enquanto suas mensagens de hierarquização revisitam imagens do Nordeste freireno. No inesperado dos corpos espetaculares de dançarinos e dançarinas apresentados nos shows.

O excesso de informações, o desmedido das propostas de consumo realizadas na música¹⁵, as proporções do corpo feminino no palco reestabelecem a ideia de deslocamento. Reforçam a ideia que esse estilo de vida existe em outro lugar, imaginário ou real, lugar com o qual temos que nos equalizar ali, na plateia, a partir de nossas possibilidades de agência, a partir da manipulação das informações e recursos disponíveis.

Estabelecidos personagens e roteiros, a partir dos quais uma moral sobre esse Outro chamado cidade se atualiza, cabe a cada um, a partir de jogos criativos e dos elementos disponíveis encontrar um lugar para si, nesse trânsito de imagens entre lugares.

Se o mundo desejado ou, para falar com Gilberto Velho (1978), a ideologia do bem-estar se diferencia totalmente do mito da idade do ouro do sertão como lugar de pertença, tematizado em parte da obra de Luiz Gonzaga¹⁶, o forró permanece uma música migrante, um canto de corpos que se deslocam ou almejam se deslocar, irmanados pela ideia de cidade como lócus de prazer, circulação, consumo e abundância.

Ironias do forró eletrônico

¹⁵ A música Garagem milionária, por exemplo, diz: Segunda de pick-up/Terça eu tô de porsche/Quarta de bm/Quinta feira de veloster/Sexta de mercedes/Sábado tô de evoque/Domingo de Ferrari/Essa vida é pra quem pode!

¹⁶ A migração é o tema preponderante em grandes sucessos como Triste Partida; Asa Branca; Légua Tirana e Vozes da Seca.

Que tontos, que loucos somos nós dois/ Estando com outro e nos amando.
Que tontos, que loucos somos nós dois/ Estando com outro e nos amando.
(Estando com ela e pensando em ti, Nelson Duran, 2006.)

Em texto seminal sobre o poder dos significados articulados a partir da dicotomia entre campo e cidade, Raymond Williams (1989 [1973], p. 11) nos ensina que tal polarização remonta à antiguidade clássica e perdura ainda hoje, mesmo que a “realidade histórica” que tal polarização busca descrever seja surpreendentemente variada em temporalidades, espacialidades, experiências, situações e sistemas produtivos.

Para Hannerz (2015 [1980]), a polarização entre mundo rural e urbano encontra-se entre as principais heranças da Escola de Chicago para o campo das Ciências Sociais. Remontando às contribuições de Louis Wirth e Robert Redfield, Hannerz denuncia a prevalência de concepções dicotômicas entre mundo urbano e mundo rural, por vezes marcadas por perspectivas etnocêntricas, incapazes de desvincular o urbanismo do desenvolvimento capitalista ocidental.

Tal polarização assume dimensões institucionais a partir de departamentos, núcleos, metodologias e textualizações que passam a apresentar o mundo a partir da oposição entre essas duas realidades supostamente distintas.

As críticas de Hannerz se coadunam à crítica de Augé (1994) sobre aquilo que chama “pensamento monográfico” da antropologia, ou à crítica geral feita por Gupta e Jameson (2000), sobre a relação precária entre espacialidade e cultura. Para os autores, a descrição de uma cultura como um todo encapsulado no espaço tem apresentado uma perspectiva unitária da cultura, engessando espacialidades, práticas e tipificando sujeitos.

Pesquisas recentes sobre espacialidades tencionam a constituição dicotômica do mundo ao tematizarem prioritariamente: deslocamentos (PERLORGHIER, 1987; MOUTINHO, 2006; REIS, 2017), as imagens e classificações cruzadas em gramáticas que coabitam um mesmo lugar (AGIER, 1998) ou relações de identificação com mundos almejados a partir de objetos que se deslocam (FRANÇA, 2012; MIZRAHI, 2015; PUCCINELLI, 2016).

Como pudemos perceber pelas situações de campo acima descritas todos esses sentidos estão presentes na ebulição social amparada pelo forró eletrônico. Ao mesmo tempo, a confluência de mundos precipitados na festa, sua “variedade e saturação” (FEITOSA, 2008) parecem oferecer aos agentes criativos possibilidades variadas de localização, conexão e reinvenção de si. Por isso, parece-me certo que ao trinômio “festa, amor e sexo”, proposto por Trotta (2008) como síntese das festas de forró eletrônico, um papel relevante é devotado à agência da pessoa na plateia, em

sua interação com as informações advindas das caixas de som e das paisagens disponíveis nos enormes espaços, públicos ou privados, onde a festa acontece.

Uma situação de campo ocorrida durante a 56ª Exposição Agropecuária¹⁷ na cidade de Crato, em um show de Aviões do Forró, permitirá compreender o que estamos chamando aqui de agência.

Em junho de 2009, acompanhei Rafaela e Daniela ao Parque de Exposições Agropecuárias para um show. Em meio a uma multidão de 70.000 pessoas, Rafaela e Daniela pareciam ansiosas em encontrar uma barraca específica. Nesse show, como em tantos outros, as barracas vendem tira-gostos e bebidas, mas, funcionam sobretudo como apoio e local de encontro para grupos de amigos. "Todo mundo de Araripe marcou lá." Explicava-me Rafaela. Dessa forma, naquela barraca da exposição em Crato, com uma multidão ao redor, Rafaela e Daniela reencontraram a segurança que tinham em Araripe¹⁸, sua cidade natal.

Com o passar da festa, circulando no ambiente dos shows, as duas jovens 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!"

Rafaela e Daniela nos ensinam como as cidades podem ser apropriadas em movimento, não como localidades, mas como intenção e significado. Na ocasião, a partir da gestão de trânsitos e interações Rafaela e Daniela puderam experimentar novas redes de sociabilidade, inventando personagens para si nessas novas redes. Ocasionalmente, quando necessário ou desejável, puderam retomar o sentimento de estar em casa, retornando à barraca aonde toda a cidade de Araripe se encontrava. Todos os trânsitos, performances, invenções e mediações eram embaladas pela mesma paisagem sonora, inspirando experiências novas em um mundo prenhe de hierarquias e possibilidades.

¹⁷ A Exposição Agropecuária de Crato é um grande evento anual organizado desde a década de 1950 em torno da venda e divulgação de produtos agropecuários. Há registros de atrações artísticas na Expocrato desde o início do evento. Almeida Júnior, radialista e filho de radialista, em Crato, conta que o sistema de autofalantes usado em suas primeiras edições pertencia à Diocese. João do Crato, na época cantor da banda de rock Xá de Flor, de Fortaleza, contou-me, em minha pesquisa sobre a década de 70, no Cariri, que a banda foi uma das primeiras atrações "de fora" a tocar no evento, que abrigava sobretudo artistas locais e bandas cabaçais. Na década de 90, as atrações nacionais se apresentavam no evento sem venda de ingressos. Em meados de 2000, produtores de eventos passaram a concorrer em licitação para utilizar um espaço exclusivamente destinado a shows, com venda de ingressos unitários ou em "pacotes", para todos os dias do evento, de camarotes, de bebidas e de comida, entre outras atrações.

¹⁸ Araripe possui 20.600 habitantes. 58,3% da população do município vive com ½ salário mínimo; a maior parte da população é empregada em atividades de serviços ou na administração pública. Cerca de 61% da população vive em área urbana e 39% em área rural. Dados levantados junto ao site do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas e Instituto de Pesquisa e Estratégia Econômica do Ceará, em 31/05/2018.

Como nos ensinam Rafaela e Daniela, os lugares aqui são consumidos (FRANÇA, 2012) para produzir novos personagens de si mesmo(a), em conexão com o mundo *pop* e as ideias de abundância, diversidade e liberdade adivinhados nesse ideal de mundo urbano.

Retomamos, portanto, Clifford (2002) para quem o mundo textualizado não é uma descrição, mas uma alegoria que carrega uma moral sobre a relação entre mundos. Fácil perceber que os mundos aqui implicados reordenam as relações entre rural e urbano, ofertando a experiência da festa como possibilidade individual de fruição pelo exercício de agenciar esses mundos, ali precipitados.

Para que essa fruição seja possível, faz-se necessário o compartilhamento de determinadas imagens do urbano e do rural. Abundância, variedade e consumo são signos importantes para a presentificação desse mundo. Ocasões pontuadas com expressões como: "Só vai dar eu!"; "Eu vou bombar!" Ou "Eu vou fechar!", ditas por homens e mulheres, deixam perceber a construção do prazer e realização da pessoa calcadas na noção de indivíduo como valor prioritário, noção pretensamente afeita a ambientes urbanos.

Se as noções de fruição, consumo e prazer calcadas no indivíduo conectam as festas a uma ideia do mundo urbano, é notório como as noções de indivíduo aqui presentes estão distantes das ideias de equidade ou de bens conquistados a partir de esforços particulares individuais.

Na festa, o "se dar bem" está atrelado à busca de privilégios atingidos por valores específicos, aproximando-se da ideia de pessoalidade, tantas vezes associada ao mundo rural. Músicas como "Rico bem novinho" ou "Lipo e silicone", enaltecem uma relação explícita de hierarquia comunicadas por localização social, origem ou pelo corpo como capital. Essas relações hierárquicas são comunicadas a partir de uma distinção fundamental operada a partir de gêneros nas figuras de masculinidade e feminilidade comunicadas pelo "carro pancadão" e pela "dançarina da banda de forró". A posse do meio de transporte, a possibilidade de deslocamento ao final da festa, assim como a posse da bebida são "tensores libidinais" (PERLORGHIER, 1987) importantes para a conexão entre grupos. A performance de um corpo feminino espetacular, no palco, mobiliza reações de mimetismo, comparações e projeções na plateia que hierarquizam o feminino em sua relação de identificação ou diferenciação com os corpos no palco. Tais mensagens são explícitas e reiteradas continuamente.

Ora, é fácil perceber como os ideais que ordenam os sentidos da fruição na festa estão muito distantes das possibilidades de consumo presentes nos locais onde as festas ocorrem. Carros com sons acoplados, corpos esculturais, anonimato são realidades distantes mimetizadas pelas possibilidades de agência das pessoas nas plateias.

Dessa forma, a gestão do anonimato torna-se o principal valor da festa. Nesta mimeses do mundo urbano não é só a quantidade do público que importa. A variedade do público faz com que se percorram as festas em várias cidades diferentes, distritos e vilarejos ao redor. Tão importante quanto "ter gente" é "ter gente diferente". Quando perguntei a Gleiciano, por exemplo, por que ele se deslocava até a cidade de Farias Brito para assistir uma apresentação do grupo Garota Safada, ele prontamente respondia que ir a festas em cidades de pequeno porte é bem melhor que ir a shows de Aviões do Forró em Crato: "Festa de Aviões dá muita gente repetida!" Germano, por sua vez, comentava sobre a Festa do Pequi, de 2011, em Crato: "Dizem que foi boa a festa, só deu mais gente 'de fora'".

Nesse panorama, os filhos da cidade, que retornam durante as férias e nas festas tradicionais para rever amigos e familiares, bem como os visitantes de outras cidades têm uma importância fundamental ao apontar para possibilidades de consumo não realizadas ali, desfrutadas apenas pelo consumo momentâneo na festa de forró.

Em oposição aos sentidos de mimeses do urbano a partir do anonimato, variedade e consumo, Evaldo valorizava as festas tradicionais que ocorrem em sua cidade de origem, Caririaçu¹⁹. Por ocasião do anúncio da vaquejada da cidade, conversei com ele sobre o fato de que a proximidade da festa em Brejo Santo iria fazer com que todos fossem para aquela cidade, maior e de acesso mais fácil que Caririaçu.

Evaldo: Melhor ainda que vá todo mundo pra Brejo Santo! Eu não gosto quando vem muita gente de fora [para Caririaçu]!

Eu: Por que você não gosta?

Evaldo: Porque eu não gosto!

Eu: O que você não gosta?

Evaldo: Tenho medo da violência.

Se o sentido de prazer na festa é marcado pelo individualismo, a forma de alcançá-lo se dá, novamente, pela habilidade de acionar os entre lugares do rural e do urbano, da presença e dispersão; do campo da intimidade e de seu extrapolamento.

Para que a festa conjugue novamente a ebulição social e rompimento com o ordinário marcadores entre rural e urbano; masculino e feminino são acionados. Territórios de luz e sombra mediadas pelas tecnologias do mundo *pop* são ordenados a partir de trânsitos e agências,

¹⁹ Caririaçu possui características semelhantes aos municípios descritos anteriormente. Sua população é de 26.892 habitantes. 53% vive em área urbana e o restante em área rural. 54% da população vive com ½ salário mínimo.

possibilitando visitas à ideia do "amor de novela"; à objetificação do feminino na relação com o deslocamento masculino, reiterando hierarquias individuais que potencializariam a fruição a partir do equacionamento de múltiplas gramáticas.

Nas hierarquias do rural, a agência de quem extrapola seu lugar de origem; na abundância e variedade de consumo do mundo urbano, a possibilidade de diferenciar-se pelo consumo.

A gestão do anonimato confere aos corpos presentes na plateia desafios contínuos de localizar-se e reinventar-se para que os sentidos de fruição cantados pelas bandas no palco sejam cumpridos. Como no sucesso de *Aviões do Forró* lembrado na epígrafe acima: os corpos ali presentes apenas anunciam os desejos. Não como simulacros do real, mas como lugares cognitivos de um lugar jamais alcançável.

Considerações Finais

Como tentamos demonstrar, o forró eletrônico ambienta relações entre rural e urbano criados como lugares cognitivos (RAPPORT, 1997). Se o ritmo se comunica com os fenômenos característicos das décadas de 1990 e seguintes, quando identificações são realizadas a partir de colagens de mundos, conteúdos do Brasil desenvolvimentista estão presentes nesses jogos de identificação, ambientando sujeitos a partir de alegorias sobre o rural e o urbano, em uma recepção mediada pela plateia mobilizada amplamente por empresários do setor, provedores de conteúdo, agentes do Estado na área de cultura e lazer, roteiristas de TV, caracterizando o que Yúdice (2013, p. 201) chama "caráter negociado da recepção".

Dawsey (2006) já chamou a atenção como as festas sacaneiam as sociedades em que ocorrem, testando seus limites. Duvignaud (1983) nos ensina que a função da festa é testar limites, ocupar todos os espaços que possam ser por ela ocupados. Interessa-nos aqui pensar que o deslimite da festa brinca também com a ideia do nosso e do outro. Que os carros, luzes, corpos sarados, atitudes descoladas sejam uma fabulação sobre as possibilidades de deslocar-se, ou como dizia um antigo sucesso da banda *Aviões do Forró*, sobre como "Fazer um movimento". Nesse sentido, como já anteciparam Gupta e Ferguson (2000), o mundo pop torna-se uma importante fonte de reflexão sobre os sentidos do nosso e do outro, sobre a intenção de alterização e de que elementos são realçados para realizar esse deslocamento. Colagens do mundo pop; o deslocamento de filhos das cidades de pequeno e médio porte para subempregos ou estudos em cidades maiores; o aumento da capacidade de consumo a partir de políticas sociais nos últimos 15 anos e a contínua identificação com padrões de consumo alarmantes são elementos importantes nesse cenário de

identificação. Se, como nos lembram Canclini (1999) e Yúdice (2013), a (in)autenticidade dos processos de identificação nas cenas musicais contemporâneas não é mais uma questão possível, a contingência de seus conteúdos e relações de poder presentes nesses cenários parecem questões fundamentais para a localização dos sujeitos, espaços e suas formas de gestão.

Referências Bibliográficas

AGIER, M. Lugares e redes – as mediações da cultura urbana. In: NIEMEYER, Ana Maria; GODOY, Emília Pietrafesa de (Orgs.). *Além dos territórios*. Campinas: Mercado de Letras, 1998. p. 41- 63.

ALFONSI, Daniela do Amaral. *Para todos os gostos: um estudo sobre classificações, bailes e circuitos de produção do forró*. 2007. 144f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

AUGÉ, Marc. Não-lugares. *Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.

BENJAMIM, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. *Cad. Pagu*, Campinas, n. 26, p. 329-376, jun. 2006. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332006000100014&lng=pt&nrm=iso>. acesso em 30 maio 2018. <http://https://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332006000100014>.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999.

CLIFFORD, James. Sobre a alegoria etnográfica. In: _____. *A experiência etnográfica: Antropologia e literatura no século XX*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002. p. 63-99.

CRAPANZANO, Vincent. "Life-histories". *American Anthropologist new series*. vol. 86, n. °. 4. p. 953-960, 1984. Disponível em: www.jstor.org/stable/679192. Acesso em 25 de dezembro de 2008.

CRAPANZANO, Vincent. *Tuhami, portrait of a Moroccan*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1980.

DAWSEY, John C. O teatro em Aparecida, a santa e o lobisomem. *Mana*, Rio de Janeiro, vol. 1, nº 12, p.135-149, 2006.

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. In: *Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 31, 2008, Natal. Anais eletrônicos. Natal: UFRN, 2008.

FRANÇA, Isadora. *Consumindo lugares, consumindo nos lugares*. Homossexualidade, consumo e subjetividades na cidade de São Paulo. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2012.

GUPTA, Akhil & FERGUNSON, James. "Mais além da 'cultura': espaço, identidade e política da diferença" Em: ARANTES, Antônio Augusto. *O espaço da diferença*. Campinas: Papirus, 2000. p. 31- 49.

HERSCHMANN, Micael. Apresentação. IN: _____. (org.) *Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997a. p. 6-13.

HERSCHMANN, Micael. Na trilha do Brasil contemporâneo. IN: _____. (org.) *Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997b. p. 52-83.

LIMA, Maria Érica de Oliveira. *Mídia regional: indústria, mercado e cultura*. Natal, EdUFRN, 2011.

MARQUES, Roberto. Usos do som e instauração de paisagens sonoras nas festas de forró eletrônico. *Ilha*, v.13, n. 1,2, p.249-268, 2011.

MARQUES, Roberto. Quem "se garante" no forró eletrônico? - produzindo diferenças em contextos de fronteira e ebulição social. *Cad. Pagu*, Campinas, n. 43, p. 347-383, dez. 2014. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.1590/0104-8333201400430347>. Acesso em: 09 de maio 2018.

MARQUES, Roberto. *Cariri eletrônico*. Paisagens sonoras no Nordeste. São Paulo: Intermeios, 2015.

MIZRAHI, Mylene. Cabelos ambíguos: beleza, poder de compra e 'raça' no Brasil urbano. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* (Impresso), v. 89, p. 31-46, 2015.

MOUTINHO, Laura. Negociando com a adversidade: reflexões sobre "raça", (homos)sexualidade e desigualdade social no Rio de Janeiro. *Revista Estudos Feministas*, v. 14, n. 1, p. 103-116, 2006.

PERLORGHIER, Néstor. *O negócio do michê: a prostituição viril*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PUCCINELLI, BRUNO. *Rua declinada no masculino: sexualidades, mercado imobiliário e masculinidades no Centro de São Paulo (Brasil)*. Revista Punto en Género, v. 6, p. 113-126, 2016.

RAMALHO, Elba Braga. *Luiz Gonzaga: a síntese poética e musical do sertão*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do sensível*. Estética e política. São Paulo: Exo experimental/ ed. 34, 2009.

REIS, Ramon. *Making out with the city: (homo)sexualities and socio-spatial disputes in Brazilian "peripheries"*. Vibrant. Florianópolis, v. 14, p. 257-278, 2017.

SILVA, Expedito Leandro. *Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2003.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio. (Org.) *O Fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1967.

SIQUEIRA, Monalisa Dias de. Os gato véi e o estilo de vida forrozeiro em Fortaleza. In: DAMASCENO, Francisco José Gomes; MENDONÇA, Amaudson Ximenes (Orgs.) *Experiências musicais*. Fortaleza: Prefeitura Municipal de Fortaleza/ EDUECE, 2008. p. 107- 119.

TROTTA, Felipe. O "popular" na música televisiva: os casos de Cheias de Charme e Avenida Brasil. In: FERNANDES, Dmitri Cerbonci; SANDRONI, Carlos. (Orgs.). *Música & Ciências Sociais*. Curitiba: Prismas, 2016, p. 165-188.

TROTTA, Felipe. Música popular, valor e identidade no forró eletrônico do Nordeste do Brasil. *Anais Eletrônicos da LASA*, México, p. 1-16, 2008. Disponível em: WWW.lasainternational.pitt.edu Acesso em: 27 fev. 2011.

TROTTA, Felipe. Música e mercado no Nordeste. In: GOMES, Isaltina; TROTTA, Felipe; LUSVARGHI, Luiza. *Fora do eixo: indústria da música e mercado audiovisual no Nordeste*. Recife: EdUFPE, 2010. p. 15-73.

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

VELHO, Gilberto. *A utopia urbana: um estudo de antropologia social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

VIANNA, Hermano. A música paralela. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 out. 2003, Caderno Mais!, p. 10-11.

VIANNA, Hermano. O movimento funk. IN: HERSCHMANN, Micael. (org.) *Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 16-19.

VIEIRA, Sulamita. *O sertão em movimento: a dinâmica da produção cultural*. São Paulo: Annablume, 2000.

WIRTH, Louis. O Urbanismo com modo de vida. In: VELHO, Otávio (org.) *O Fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1967. p.97-122.

YÚDICE. George. *A Conveniência da cultura*. Usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

Músicas citadas:

Asa Branca (Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira) Em: Vou pra roça/Asa Branca. Victor, 1947.

Estando com ela e pensando em ti. (Nelson Duran). Em: Aviões do Forró. A Diferença está no Ar. Volume 3. Ezapson Gravações, 2006.

Locadora de Mulher. (João Gonçalves). Em: Aviões do Forró. Ao vivo. AM PRODUÇÕES, 2002.

Garagem milionária (Romim Mata/Jujuba). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X8hDLs8B0pk>. Acesso em: 31/05/2018.

Légua Tirana (Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira) Em: Luiz Gonzaga. Siridó/Légua Tirana. Victor, 1949.

Lipo e Silicone (Luciano Kikão) Em: Aviões do Forró Ao Vivo. CD PROMOCIONAL, 2012.

Dinheiro na mão, calcinha no chão. (Jailson Nascimento). Saia Rodada. Ao Vivo em Recife - DVD, 2005.

Quem vai comer a minha periquita?. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N7Ig8wa7Grs>. Acesso: 31/05/2018.”

Rico bem novinho. (Romin Mata/Rennê Lourenço). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ZMe0gC2Y7aM>. Acesso em 31/05/2018.

Triste Partida. (Patativa do Assaré). Em: Luiz Gonzaga. Triste Partida. RCA/BMG, 1964.

Vozes Da Seca (Luiz Gonzaga/ Zé Dantas). Em: Luiz Gonzaga e Gonzaguinha. A Viagem de Gonzagão e Gonzaguinha. EMI Odeonn, 1994.

Zuar e beber. (Marquinhos Maraial / Luizinho Lino). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E10K6OazJMo>. Acesso em 31/05/2018.