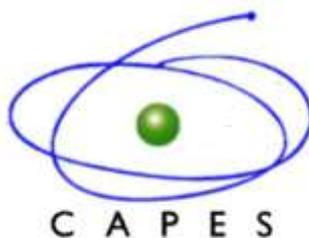




**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA APLICADA
MESTRADO ACADÊMICO EM LINGUÍSTICA APLICADA**

RODRIGO FERREIRA VIANA

**AGÊNCIAS NAS MULTIPLICIDADES DE GÊNERO: LGBT'S NAS FESTAS DE
FORRÓ EM FORTALEZA - CE – “NÃO EXISTE FORRÓ HÉTERO!”.**



FORTALEZA – CEARÁ

2015

RODRIGO FERREIRA VIANA

AGÊNCIAS NAS MULTIPLICIDADES DE GÊNERO: LGBT'S NAS FESTAS DE FORRÓ
EM FORTALEZA- CE “NÃO EXISTE FORRÓ HÉTERO!”.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial à obtenção do grau de mestre em Linguística Aplicada.

Área de Concentração: Linguagem e Interação

Orientadora: Dina Maria Machado Andréa
Martins Ferreira

FORTALEZA - CEARÁ

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Universidade Estadual do Ceará

Sistema de Bibliotecas

VIANA, Rodrigo Ferreira Viana.

Agências nas multiplicidades de gênero: LGBT's nas festas de forró em Fortaleza - Ce - "Não existe forró hétero!" [recurso eletrônico] / Rodrigo Ferreira Viana VIANA. - 2015.

1 CD-ROM: il.; 4 ¼ pol.

CD-ROM contendo o arquivo no formato PDF do trabalho acadêmico com 110 folhas, acondicionado em caixa de DVD Slim (19 x 14 cm x 7 mm).

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Fortaleza, 2015.

Área de concentração: Linguagem e Interação.

Orientação: Prof.^a Ph.D. Dina Maria Machado Andréa Martins Ferreira.

1. forró. 2. dispositivo. 3. gênero. 4. agência. 5. performatividade. I. Título.

RODRIGO FERREIRA VIANA

AGÊNCIAS NAS MULTIPLICIDADES DE GÊNERO: LGBT'S NAS FESTAS DE
FORRÓ EM FORTALEZA-CE - "NÃO EXISTE FORRÓ HÉTERO!"

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Linguística Aplicada do Centro
de Humanidades da Universidade Estadual do
Ceará, como requisito parcial para a obtenção
do grau de Mestre em Linguística Aplicada.

Área de Concentração: Linguagem e Interação

Aprovada em: 24/03/2015.

BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Dina Maria Machado Andrea Martins Ferreira (Orientadora)
Universidade Estadual do Ceará – UECE



Profa. Dra. Diocleide Lima Ferreira
Universidade Estadual Vale do Acaraú – UVA



Profa. Dra. Leticia Adriana Pires Ferreira dos Santos
Universidade Estadual do Ceará – UECE

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha família, minha mãe Maria José, pai Fernando Viana, irmãos Pedrita, Fernando e Camila e aos padrinhos Alice e Russo. Vocês são os alicerces dos quais retiro a segurança para enfrentar o mundo.

Agradeço de forma carinhosa à minha noiva, Maria Iris, sem a qual não conseguiria trilhar um caminho tão rico e vivo. A força de sua presença, a lealdade de seu afeto e o amor com o qual me faz produzir sentidos, são apenas uma parte de todo efeito que me causa sua existência. Já não sei quantas são às vezes que me vejo sob sua perspectiva. Juntos, somos dois multiplicados: olhar e corpo.

Agradeço a todo o Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada (PosLA), pelo apoio e conhecimento oferecidos durante a produção deste trabalho. Especialmente à coordenação, na figura do professor Wilson Araújo e à nossa secretaria com Keiliane Dantas.

Agradeço ao corpo docente do programa, especialmente aos professores Ruberval Ferreira, Pedro Praxedes e João Batista.

Agradeço a todos os amigos que estiveram comigo nesta jornada, especialmente à interlocução com Hermes Veras, Juliano Gadelha, Isaac Yaaco, Marcos Antônio, Jony Kellson, Emanuel Pedro e Gustavo Cândido.

Agradeço com todo afeto à minha orientadora Dina Maria Machado Andréa Martins Ferreira, sua atenção, cuidado e confiança para com este INdisciplinado sempre foi de suma importância.

Agradeço à professora Claudiana Alencar por seu companheirismo, à professora Letícia Adriana e à professora Diocleide Lima por sua paciência e por comporem a banca avaliadora deste trabalho.

Agradeço a todos os interlocutores que com boa vontade e interesse participaram da construção desta pesquisa.

Agradeço a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES pela bolsa de estudos concedida.

O FEMININO É FEITO NUMA FÁBRICA. O masculino é fabricado.

Tudo o que é humano é feito à máquina.

A fábrica é meio antiquada, escura. Contudo, entrevemos uma linha de montagem que produz e reparte andróides femininos e andróides masculinos em dois compartimentos distintos.

Saem dali para o mercado, na cidade dos homens, onde catálogos, discursos promocionais já os esperam, onde vão ocupar sempre as mesmas prateleiras.

Ver. Ouvir. Observar essas palavras que há milênios fabricam o mundo, suas formas. Falar com elas.

Habitar a cidade fantasma.

A fala, fábrica da fábrica.

Paula Glenadel

RESUMO

O forró, enquanto fenômeno cultural atua como mediador na produção de discursos que relacionam agências de gênero e práticas identitárias. Esses discursos (ou práticas de sentido) produzem *inteligibilidade social* (BUTLER, 2008) às performatividades dos sujeitos que participam deste circuito de socialidades, dentre os quais pode se destacar as festas de forró. Nesta perspectiva, o forró pode ser entendido como um *dispositivo* (FOUCAULT, 1979; 2007; DELEUZE, 1996; 2005) onde se processa um *poder-saber* que enfatiza relações de gênero pautadas nas dicotomias homem/mulher, masculino/feminino e, principalmente, na relação hétero como mote para a temática dos envolvimento amorosos. O objetivo deste trabalho é refletir sobre as agências de gênero LGBT's no ambiente das festas deste estilo musical em seu contraste à hegemonia de sentidos *heteronormativos* presentes no dispositivo (BUTLER, 2008). Para tanto, realizou-se pesquisa de campo de caráter etnográfico em festas de forró na cidade de Fortaleza-CE, mais especificamente na casa de show Donna Santa, buscando compreender tais agências, a partir dos *atos de fala e atos de corpo* (AUSTIN, 1990; PINTO, 2002a; 2002b; 2007) deste público, em um processo *iterável* de (re)significação dos discursos do forró operando enquanto dispositivo *identidades de gênero performativas* (BUTLER, 2008).

Palavras-chave: forró; dispositivo; gênero; agência; performatividade.

RESUMÉ

Le forró, dans la condition de phénomène culturel, agit comme un médiateur dans la production des discours qui se rapportent aux agences de genre et pratiques d'identification. Ces discours (au sens pratiques) produisent l'intelligibilité sociale (Butler, 2008) pour performativités des sujets qui participent à ce circuit de socialité, parmi lesquels on peut mettre en évidence les fêtes de forró. Dans cette perspective, le forró peut être comprise comme un dispositif (FOUCAULT, 1979; 2007; DELEUZE, 1996; 2005) où est traité un *pouvoir-savoir* qui souligne les relations de genre guidés sur les dichotomies homme/femme, masculin/feminin et, surtout, comportant la relation hétéro comme modèle pour le thème des relations amoureux. Le but de ce travail est réfléchir sur les agences de genre du groupe "LGBT's" dans le space des fêtes de cet style musicale en qui se concerne au son opposition à l'hégémonie du sens hétéronormatif présent dans le dispositif (BUTLER, 2008). Pour conséquent, il a été réalisé une recherche de champ de type ethnographique dans les fêtes de forró dans la ville Fortaleza-CE, plus spécifiquement, dans le boîte Donna Santa, afin de comprendre ces agences a partir du actes de parole et actes du corps (AUSTIN, 1990; PINTO, 2002a; 2002b; 2007) de ce public, dans un processus itérable du (re)signification du discours de forró comme dispositif, produisant identités de genre performatives (BUTLER, 2008).

Les mots-clé: forró ; dispositif ; genre; agence ; performativité.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	ARQUEOLOGIA DO FORRÓ	12
2.2	UM FORRÓ QUE SE MULTIPLICA.....	16
2.2.1	Um forró como alvo	25
2.3	UM FORRÓ DOS PROBLEMAS DE GÊNERO	31
3	PERSPECTIVAS TEÓRICAS: DOS <i>DISPOSITIVOS</i> AOS <i>ATOS DE FALA</i>	45
3.1	DISPOSITIVOS EM FOUCAULT-DELEUZE	45
3.3	ESTUDOS PRAGMÁTICOS: A TEORIA DOS ATOS DE FALA	62
3.4	ATOS DE FALA-ATOS DE CORPO: PRODUÇÃO DE SENTIDOS E IDENTIDADES PERFORMATIVAS.....	66
3.5	POR UMA LINGUÍSTICA APLICADA QUE TRANSBORDA.....	70
3.6	DA LINGUÍSTICA APLICADA À ANTROPOLOGIA: POR UM MÉTODO ETNOGRÁFICO	71
3.7	NAS PISTAS DE UM MÉTODO	74
4	DONNA SANTA SOB LUZ E LINGUAGEM	77
4.2	DS AO SOM DE REGULARIDADES DISCURSIVAS	81
4.3	DS ENQUANTO REGIME DE LUMINOSIDADE	90
4.4	TENCIONANDO O DISPOSITIVO: <i>ATOS DE FALA/CORPO</i> ENTRE O <i>PODER-SABER</i> DAS FESTAS NA DS.....	98
4.4.1	A dança de Leandro	98
4.4.2	“Das raparigas à raparigueira”	100
4.4.3	Agências nas multiplicidades de gênero: “não existe forró hétero!”	102
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS: SOBRE A PARCIALIDADE DE UMA PESQUISA	104
	REFERÊNCIAS	106

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Croqui da Boate Donna Santa.....	60
Figura 2 - Cartaz de divulgação de festa na Donna Santa.....	78
Figura 3 - Croqui oficial da Donna Santa.....	78
Figura 4 - Foto do palco da Donna Santa.....	94
Figura 5 - Foto da boate da Donna Santa.....	95

1 INTRODUÇÃO

Desde a minha graduação no curso de Ciências Sociais no ano de 2012, enxerguei no forró, um fenômeno cultural ao mesmo tempo instigante e controverso, talvez não necessariamente nesta ordem. Já alvo de muitas investigações em diversas áreas, o forró desponta na universidade como alvo de um saber acadêmico que hora o exalta como patrimônio regional, expressão de uma nordestinidade cantada nas letras ‘tradicionalis’ de Luiz Gonzaga, por exemplo; ora é alvo de um ‘desvelamento’ onde o percebem, principalmente em suas vertentes eletrizadas, prenhes de hibridismo moderno, como um tipo ideal da ação da indústria cultural em produções culturais. Estes últimos estudos figuram como a arrasadora maioria das pesquisas. Faço-lhes algumas críticas, principalmente por se aterem somente às letras das músicas, esquecendo da opinião das pessoas que são fãs e tem o forró como parte de suas vidas. A estas pessoas, aquelas pesquisas relegam o papel de ouvintes passivos, alienados, acrílicos, só para citar algumas adjetivações. Desde a graduação, onde realizei uma análise de recepção, procuro situar-me na contramão destas análises: de que vale, enquanto pesquisador, perceber o forró como fenômeno cultural donde se derramam sentidos que (re)produzem o machismo, patriarcado e heteronormatividade, sem nada deles escapar? De que vale tratar as pessoas que o apreciam como “reles joguetes da indústria cultural”: sujeitos passivos, alienados e reificados pela lógica do mercado a tal ponto que deles só é possível falar sem nada ouvir?

Procuro, na presente pesquisa, situar problematizações ‘a meio caminho’: entre dispositivo e agências. Vejo, nas operações do *forró como dispositivo de gênero*, que as posições possíveis para os sujeitos situados no contexto da festa, nem os deixam livres dos sentidos que movem o discurso forrozeiro, nem totalmente presos a ele. Deste jogo entre o forró, enquanto dispositivo de *poder-saber*, e a performatividade presente nos *atos de fala e de corpo* dos sujeitos em festa, busco as agências que tencionam as fronteiras tanto do dispositivo como também das identidades dos sujeitos lá presentes. Para tanto, a primeira atitude que tive de tomar foi antropológica: situar-me no dispositivo, frequentar as festas, conversar com as pessoas, ouvi-las e construir sentidos *com* elas. Com isto, e munido das ferramentas teórico-metodológicas que ajudam o olhar e o dizer, tive de ter a humildade de aceitar que, quando se trata de pesquisa de campo de base etnográfica, muito do que se passa fica fora de nosso controle enquanto pesquisadores. O mundo (e principalmente o mundo dos Outros) não se deixar abarcar numa fôrma, nem que a ela déssemos o nome de ‘metodologia’.

Aqui, posso apenas apresentar as *pistas* de um método, que foi sendo construído no processo de tessitura do trabalho. Dar inteligibilidade a relações sociais e a identidades de gênero, como o aqui proposto, é tarefa árdua e me arrisco a dizer infundável, principalmente quando levamos em conta a *iterabilidade* constitutiva da linguagem performativa: linguagem ato é *experiência* de fala e de corpo. Eis o que teremos nas próximas páginas: experiências com a linguagem de um dispositivo específico. Buscaremos, nas festas de forró da casa de show Donna Santa em Fortaleza-CE, agências nas multiplicidades de gênero LGBTs.

No primeiro capítulo, procuro, através de uma pequena arqueologia, realizar o levantamento do estado da arte das pesquisas sobre o que chamei *fenômeno cultural forró*. Tal construção visa traçar as regularidades discursivas que as análises acadêmicas produziram acerca deste tema desde os anos 1990 até a atualidade. O objetivo é colocar a presente pesquisa em contraste com as já realizadas, para com isto situar suas principais diferenças e aproximações ao que já foi dito sobre o forró.

No segundo capítulo proponho uma reflexão sobre as perspectivas de análise adotadas neste trabalho. Primeiramente procuro entender o que é um dispositivo, para então perceber o forró enquanto um dispositivo de gênero. Depois, coloco em relevo a perspectiva pragmática da linguagem a qual me filio, buscando aproximar tal perspectiva com a análise da performatividade das identidades de gênero e da teorização sobre o dispositivo. Procuro também situar o trabalho nas pesquisas na área da Linguística Aplicada, entendendo-o como *indisciplinar*, no sentido que Moita Lopes atribui ao termo. Faço também uma aproximação com algumas reflexões antropológicas, com o intuito de embasar o fazer etnográfico da pesquisa de campo. Finalizando, procuro traçar as pistas para um método, reunindo as ferramentas teórico-metodológicas apresentadas no decorrer do capítulo.

No terceiro e último capítulo, realizo uma análise dos dados produzidos no decorrer da pesquisa de campo, e frutos também de entrevistas-livres realizadas com interlocutores-chave. Nestas análises, apresento a Donna Santa em seus regimes de luz e de linguagem, onde agências de gênero são experienciadas de forma múltipla e complexa.

Creio, enfim, que este trabalho nos ajuda a entender aspectos importantes sobre a produção de sentidos identitários nas sociedades contemporâneas, em especial, contribuindo para a compreensão das estratégias de uso de bens culturais populares nos circuitos de lazeres locais. Dito isso, convido-os, pois, agora a realizar a leitura do trabalho.

2 ARQUEOLOGIA DO FORRÓ

O forró, em sentido geral, pode ser entendido como um gênero musical tipicamente nordestino que tem origem sócio-histórica em meados da década de 1940, tendo como seu principal divulgador a figura de Luiz Gonzaga¹. Tal gênero passou por diferentes metamorfoses até os dias atuais, sendo classificado pela maioria dos pesquisadores em três estilos ou subgêneros: o forró tradicional ou pé-de-serra (que se apresentou com Gonzaga), o forró universitário (que surge primeiramente em meados dos anos 1970 e é retomado nos anos 1990) e o forró eletrônico ou estilizado (que têm seu início nos anos 1990)². Neste momento, proponho partirmos para uma apreciação de como o forró foi alvo de uma produção de *saber* (predominantemente acadêmico), constituindo-se num tipo de *arquivo* (FOUCAULT, 2014) que compõe o estado da arte das pesquisas sobre o tema: o objetivo é problematizar as diferentes formas de aproximação e distanciamento entre esta pesquisa num quadro mais geral de investigações acerca do forró como fenômeno músico-cultural. Na seara destas abordagens sobre o que chamo *fenômeno cultural forró*, podemos identificar três ângulos distintos e correlativos emitindo *discursos* que o enquadram por diferentes perspectivas.

2.1 UM FORRÓ NORDESTINO

Num primeiro quadro, o forró é considerado expressão de uma tradição cultural nordestina representada nas composições do pernambucano Luiz Gonzaga. Tais composições seriam o reflexo de uma identidade nordestina mostrada através de temáticas históricas atribuídas ao sujeito nordestino: a vida rural, a seca, a migração para o Sul, o amor cortês e sertanejo. Segundo Rebelo (2007, p. 4, parênteses meus) “a música de Luiz Gonzaga nas décadas de 40 e 50 vai participar ativamente desta construção (do nordeste), com a peculiaridade de remeter e construir a imagem do *sertão* nordestino”. Tal empresa buscava lembrar, principalmente ao sertanejo migrante no Sul, tempos áureos e saudosos das vivências

¹Para Silva (2003, p.90) o forró tradicional surge na década de 1940 e “se caracteriza por ser criação artística urbana baseada no universo rural do homem sertanejo. Seus instrumentos básicos são a sanfona, a zabumba e o triângulo”. Apesar de Luiz Gonzaga ter sido o principal artista a dar forma e divulgar este gênero musical, outros também o fizeram, dentre os principais representantes do forró tradicional em seu desenvolvimento histórico estão “Jackson do Pandeiro, Carmélia Alves, Marinês, Abdias, Anastácia, Dominginhos, Trio Nordestino, Os três do nordeste, Zé Calixto, Sivuca, Sebastião do Rojão, entre outros” (idem, p.90).

² Temos, etimologicamente, duas versões para o termo forró. Para alguns pesquisadores tal palavra deriva da expressão *for all* do inglês, que era utilizada no início do século XX por imigrantes que vieram ao Nordeste do país trabalhar na construção da ferrovia *Great Western* e indicava *acesso livre* a alguma festa promovida por estes trabalhadores. Já para o folclorista potiguar Câmara Cascudo o termo deriva de *forrobodó* do grupo de línguas e dialetos africanos *Banto*, e designava o arrasta-pé, farra, confusão ou desordem típicas de um baile comum. (Maria das dores, 2011 e Rebelo, 2007).

no sertão. Embebido de sentidos nostálgicos e rurais o forró surge num ambiente urbano e, a partir desta localização, emite discursos que constituem referência a uma memória regional. Assim, se caracteriza como “um elo de ligação entre a ‘tradição’ e o ‘moderno’, entre o sertão e o urbano” (REBELO, 2007, p.2) desde seu aparecimento no cenário musical há mais de 60 anos,

Independente de sua origem, a palavra forró passou a ser utilizada genericamente como uma expressão musical, englobando tanto o baile dançante quanto as músicas tocadas neste, quando o pernambucano Luiz Gonzaga chegou ao Rio de Janeiro e fez estrondoso sucesso com o baião, lançando este gênero como sinônimo de um conjunto de gêneros satélites do sertão, como o xaxado, o xote e o arrasta-pé (idem, p. 2).

Desta forma o “forró” desponta como um efeito de toda uma produção discursiva sobre o nordeste, associado fortemente à construção uma perspectiva sobre a nordestinidade, região e identidade que, segundo Albuquerque Jr (1999), até a década de 1910 simplesmente não existiam, sendo “inventadas” poética e academicamente de variadas formas, dentre as quais a música. Albuquerque Jr (1999, p.214) indica que o nordeste foi musicado, numa época de forte migração interna no país, como um “espaço de saudade para milhares de homens pobres, do campo, que foram obrigados a deixar seu local de nascimento, suas terras, para migrarem em direção ao sul, notadamente, São Paulo e Rio de Janeiro” em busca de emprego na agricultura comercial ou no parque industrial que se desenvolviam aceleradamente após a Primeira Guerra,

O sul torna-se, principalmente a partir da década de quarenta, a miragem de uma vida melhor para estes homens pobres, já que o processo de decadência da economia nordestina só se acentuava, ao mesmo tempo que persistiam as relações tradicionais de poder aí imperantes (Albuquerque Jr, 1999, p.152).

Neste contexto sócio-histórico havia uma política nacionalista do Estado que, além de estimular a migração norte-sul, também encorajava os diversos meios de divulgação da cultura (principalmente o rádio) ³ a formatarem repertórios que refletissem a ‘verdadeira arte nacional’ em contraposição aos estrangeirismos:

Nesse processo, as músicas, seja erudita, seja popular, deviam divulgar as noções de civismo, fé, trabalho, hierarquia, noções indispensáveis à “construção de uma nação civilizada”. Não deveria ser atravessada pelos ruídos e dissonâncias do meio urbano, e, por isso, música nacional seria a música rural, a música regional (Albuquerque Jr, 1999, p.153 – grifos do autor).

³ Conforme Costa (2012a, p.135. – grifos do autor) “as condições para o surgimento de um gênero musical nordestino a ser amplamente divulgado no país estavam mais ou menos postas já na década de 1930: melhorias nos transportes e nos meios de comunicação, e, dentre estes, o rádio como fenômeno massivo de produção do que se procurava ser a *integração nacional*”.

Filho de um artesão que tocava e consertava sanfonas em Exu, município de Pernambuco, Gonzaga parte aos 27 anos rumo ao sul, mais especificamente à cidade do Rio de Janeiro, aonde chega em 1939 e, para sobreviver, passa a tocar em apresentações de pouca visibilidade. Após passar quase um ano tocando em “cabarés, *dancings* e gafieira do Mangue, zona de meretrício, onde executa tangos, valsas, boleros, polcas, mazurcas, toda uma série de sons dançantes de origem estrangeira” (ALBUQUERQUE JR, 1999, p.154), o artista ganha em 1940 um concurso no programa de calouros de Ary Barroso na *Rádio Nacional*. A música que lhe rende o título e uma contratação pela referida rádio é o forró *Vira e Mexe*. Na época a Rádio Nacional, financiada também pelo Estado, era a rádio mais importante do país, congregando muitos artistas de diversas regiões. Acatando aos conselhos de um destes artistas, o músico gaúcho Pedro Raimundo, Gonzaga resolve em 1943 “assumir a identidade de um artista regional, ser um representante do ‘Nordeste’, criando para isso uma indumentária que reunia a roupa do vaqueiro nordestino com o chapéu usado pelos cangaceiros” (Idem, p.154).

Buscando dar uma cara nordestina a seu primeiro disco, lançado naquele ano, o cantor procura compositores que colaborassem na elaboração de letras capazes de dar vida às suas lembranças de infância e temas telúricos. Dentre os principais colaboradores podemos destacar compositores regionais conhecidos, tais como José Dantas e Humberto Teixeira. Foi com a música *Baião* em 1946, feita em parceria com Teixeira, que Gonzaga lançou o ritmo que seria o de maior sucesso no país (com repercussão também internacional) até 1954 – o forró *baião*. Este ritmo, para Costa (2012a, p 138.), foi “o verdadeiro manifesto de uma nova música inventada pela dupla Gonzaga e Teixeira”. Para este autor, mesmo que já houvesse “algum principio de gênero musical regional anterior” somente com o baião apresentou-se a consistência de uma “autonomia rítmica”. Nas palavras de Albuquerque Jr,

O baião, que era o dedilhado da viola ou a marcação rítmica feita em seu bojo pelos cantadores de desafio entre um verso e outro, [...], vai ser fundido com elementos do samba carioca e de outros ritmos urbanos que Gonzaga tocava anteriormente (1999, p.155).

Como dito antes, as músicas de Gonzaga eram endereçadas a um público específico que era constituído, sobretudo, pelo “migrante nordestino radicado no Sul do país” e pelo “público das capitais nordestinas que podia consumir discos” (Idem, p. 155). Era, portanto, “um artista com nítida visão comercial de sua carreira⁴” que usava de estratégias

⁴ É importante ressaltar que Gonzaga foi o primeiro artista popular brasileiro a assinar contrato de patrocínio com empresas multinacionais – no caso a *Shell*, que à época lhe possibilita uma turnê de caminhão pelas cidades do interior do país que tinham mais de quatrocentos mil habitantes (ALBUQUERQUE JR, 1999).

para vincular cada vez mais sua música a esta colônia de migrantes, valendo-se, principalmente, de programas em rádios importantes, como a outrora citada *Rádio Nacional* do Rio de Janeiro e a *Rádio Record* de São Paulo, para a divulgação de seu trabalho (ALBUQUERQUE JR, 1999, p.155). Além de participar o artista também apresentou programas nestas rádios, tais como *No mundo do Baião*, *Alma do Sertão* e *Reino do Baião*, onde o forró de Gonzaga figurava “como representante desta identidade regional que já havia se firmado anteriormente por meio da produção freyreana e do ‘romance de trinta’” e que vinha “atender à necessidade de uma música nacional para dançar, que substituísse todas aquelas de origem estrangeira” (Idem, p.155). É neste sentido que:

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

Toda a *performatividade* de Gonzaga dava vazão à sentidos sobre o que é ser nordestino: além do ritmo (baião) que vai promover uma escuta do Nordeste, as letras, a forma de vestir, de falar com sotaque, o uso de expressões locais e elementos culturais que gravitavam o universo rural – tudo significava ‘Nordeste’ (Idem, p. 159). Dessa maneira, antes de ser um vislumbre sobre um passado, sua expressão artística constituía um tempo presente para “um grupo social e regional marginalizado (os migrantes nordestinos), que resiste à destruição completa de seus territórios tradicionais, mas que para isso tem de construir novos territórios que, imaginariamente, continuam os anteriores” (idem, p. 159, parênteses meus). A música de Gonzaga dava corpo aos sentidos que levantavam a nordestinidade enquanto conjunto de características atribuíveis a sujeitos posicionados, estratificando uma inteligibilidade sobre estes a partir de um discurso cada vez mais regular e operante. Assim,

Mais do que um fenômeno de resistência cultural, a música de Gonzaga participa da atualização de todo um arquivo cultural do migrante diante das novas condições sociais nas grandes cidades. O Nordeste de Gonzaga é criado para realimentar a memória do migrante (idem, p.159).

Destarte, o sucesso de Gonzaga derivou por um lado, da valorização crescente feita pelo Estado às produções artísticas de cunho regional, e por outro, pela reunião de um conjunto de enunciados que formataram um discurso constitutivo de uma nordestinidade, que acaba excedendo seu público alvo (o migrante nordestino) e contribuindo na ‘invenção’ do

Nordeste para o restante do país: “a música de Gonzaga significa uma lembrança da identidade nordestina, na cidade estranha, longe de sua gente” (REBELO, 2007, p.2). Quando relacionado a Luiz Gonzaga e sua obra, o forró é uma música que procura dar voz ao Nordeste, que o torna visível nas suas negatividades e positivities. Onde a seca castiga o povo da *Asa Branca*⁵ que, mesmo quando se vê obrigado ao êxodo, deparando-se com as dificuldades da ‘cidade grande’, carrega consigo “o orgulho de estar enfrentando-a, com seus valores de origem rural como a religiosidade e a importância dos laços familiares” (ALBUQUERQUE JR, 1999, p. 157).

2.2 UM FORRÓ QUE SE MULTIPLICA

Conforme dito no início deste capítulo, o forró passa por mutações no decorrer de sua história como gênero musical. Nesse itinerário, um segundo quadro de discursos surge agora relacionando o forró tradicional com dois outros subgêneros emergentes: o forró *universitário* e o *eletrônico* ou *estilizado*.

Após um declínio de sua divulgação no período que se estende de 1954 a meados de 1960⁶ – quando perde espaço nas mídias TV e rádio para outros gêneros musicais, como a *bossa nova* – o forró é retomado por artistas que, sob influência do movimento tropicalista, o apresentam como “evolução da música popular em direção à modernidade”⁷ (ALBUQUERQUE JR, 1999, p. 163). De acordo com Maknamara (2011, p. 25) essa fase ocorre durante os anos 1970 e estaria representada pelos nomes de “Elba Ramalho, Gonzaguinha, Geraldo Azevedo, Alceu Valença, Zé Ramalho e Fagner, dentre outros/as intérpretes que também não eram artistas exclusivamente de forró”, mas que a partir dele afirmavam sua identidade de artistas nordestinos. Esse período, para Silva (2003), constitui o primeiro momento do chamado forró *universitário*. Argumentando também neste sentido, Paes indica que

O forró universitário teve como referências de inspiração o forró-tradicional, do trio nordestino, nos moldes de Luiz Gonzaga e da música popular brasileira da década de 1970, [...]. De modo que, os artistas adeptos desse estilo de forró misturaram a música tradicional com elementos do rock, reggae valendo-se de uma

⁵ Uma das músicas mais famosas de Luiz Gonzaga, onde o artista compara o êxodo do sertão com a partida da asa branca: ave típica do sertão nordestino.

⁶ Quanto a este declínio, Paes (2008, p. 5) indica que: “A bossa-nova roubou a cena musical durante o governo do Presidente Juscelino, compondo a trilha sonora da modernidade e do desenvolvimento. O forró e todos os ritmos do nordeste traziam simbolicamente representados a geografia do campo, do folclore, portanto do atraso, do antiquado e do cafoná, antítese da modernidade. Na mesma época, a jovem-guarda música com influência do rock, ocupou o coração e as mentes das massas urbanas”.

⁷ Para Santos (2003), o maior símbolo desta retomada é a regravação da música *Asa Branca* por Caetano Veloso em seu disco *Caetano Veloso (a little more blue)* no ano de 1971.

instrumentação eletrificada, com uma formação composta de baixo elétrico, guitarra, bateria, violão amplificado e às vezes saxofone (2008, p. 3).

Num segundo momento, agora ao final dos anos 1990 e início de 2000, o forró universitário reaparece em meio aos estudantes universitários de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e na região de Itaúnas, Espírito Santo. Trazendo consigo as referências do forró tradicional (como os ritmos do xote e do baião), porém mescladas a outros ritmos e temáticas do cotidiano de uma juventude urbana que o atualizava (PAES, J. M, 2008, p. 2). Para Honório (2012, p.115), “o forró universitário proporcionou uma integração entre os jovens forrozeiros tradicionais – de cultura interiorana – e os jovens dos grandes centros urbanos que foram atraídos pelo ritmo e pela dança”. Possuindo uma musicalidade mais suave, as canções deste estilo abordam temáticas como o amor, a saudade e a amizade de forma alegre e romântica, já que são dirigidas a um público mais feminino e jovem (COSTA, 2012).

Representado por grupos como *Falamansa*, *Forróçacana*, *Mafuá*, *Trio Virgulino*, *Trio Rastapé* entre outros, essa vertente aparece da reestruturação do tradicional pé-de-serra, dando destaque aos seus instrumentos centrais (sanfona, triângulo e zabumba) e incrementando-os com elementos rítmicos de outros gêneros musicais como a salsa, o rock, o jazz e o reggae (MAKNAMARA, 2011). Para Silva (2003, p. 17), é nesta segunda fase que “incluem-se os primeiros artistas a introduzirem instrumentos eletrônicos no forró”. Nas palavras deste autor, o forró universitário,

É fruto da junção do forró tradicional com a musicalidade do pop e do rock. A fusão da linguagem regional do forró com a linguagem da música popular urbana, mixando tanto os atributos e valores do rock quanto do forró tradicional, gerou um novo estilo de forró que ganhou adeptos e apreciadores de várias classes sociais (Idem, 2003, p.17).

Paralelamente à emergência da segunda fase universitária, desponta, na cidade de Fortaleza (capital do Ceará), o estilo *eletrônico* (denominado também de “elétrico”, “estilizado” ou “pop”) do forró, trazendo consigo um conjunto de relações que serão alvo de várias reflexões nos trabalhos contemporâneos sobre este gênero musical. Para Chianca (2006, p. 139) o forró eletrônico “surteu como um movimento radicalmente diferente dos precedentes”, principalmente, “pelas transformações das técnicas musicais e cenográficas promovidas por ele”. Atualmente este estilo de forró é o mais difundido pelos meios de comunicação e também consumido pelo grande público (COSTA, 2012; TROTTA & MONTEIRO, 2008; TROTTA, 2010).

Possuindo um ritmo acelerado, esta vertente do forró aparece “da transformação de bandas de baile em grupos de forró, tendo sofrido influências musicais variadas” (MAKNAMARA, 2011, p. 25). De acordo com Marques,

[...] 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 (2014, p. 4).

Provavelmente, segundo este autor, foi no intuito de dar unidade ao vasto repertório apresentado nas festas e casas de show que tais bandas passaram a tocar as músicas dos diferentes gêneros musicais com andamento semelhante à batida de forró (MARQUES, 2014). No aspecto musical, o forró eletrônico apresenta mudanças relevantes em comparação ao tradicional e universitário, tais como a centralidade do teclado em seus arranjos e a substituição da flauta pelo saxofone, e da zabumba pela bateria na condução do ritmo (MADEIRA, 2002; CORDEIRO, 2002). Conforme alguns pesquisadores, suas inspirações advêm da música sertaneja romântica, do axé e do brega (SILVA, 2003), passando por aproximações do rock contemporâneo (SOUZA, 2004), até gêneros dançantes latinos como as lambadas (MADEIRA, 2002), e regionais como o carimbó e reggae paraenses (CORDEIRO, 2002) e o “vaneirão” do Rio Grande do Sul (FEITOSA, 2008). De acordo com Silva,

Sua característica principal é a linguagem estilizada, eletrizante e visual, com muito brilho e iluminação, empregando equipamentos de ponta, com maior destaque para o órgão eletrônico, que aparentemente ‘substitui’ a sanfona. Inspira-se na música sertaneja romântica (*country music*), no romantismo dito brega e no *axé music* (2003, p.17).

Costa (2012, p.136) indica que as principais mudanças promovidas na vertente eletrônica ocorreram de forma gradativa. Primeiramente viu-se a necessidade de equipamentos mais potentes (sonoramente) que se adequassem às grandes exposições já que “não se dança mais numa ‘sala de reboco’, mas sim em grandes espaços espetaculares” (Idem, p.136). É dessa última exigência que deriva a maior evidência dos instrumentos eletrônicos (órgão eletrônico, teclados, guitarras e até sanfona amplificada) bem como dos metais (trombone, saxofone, pistão, etc.). A segunda mudança percebida se encontra na composição e vestimenta dos músicos, “não mais a vestimenta do vaqueiro ou aquela alusiva à figura do cangaceiro Lampião”, nesta nova fase “as mulheres aderem a um vestuário muito mais sensual e os homens a estilos urbanizados, inclusive muitos com o cabelo longo” (Idem, p.136). Uma terceira diferença, e talvez a que mais chame a atenção, está na composição

temática das letras, agora “fundamentalmente explorando de forma acentuada as relações íntimo-sexuais e as narrativas de farras e diversão a todo custo” (Idem, p.136). Ainda de acordo com este autor, é neste cenário de transformações que “empresarialmente diversas bandas começam a surgir nos anos 1990” no estado do Ceará, onde há uma ampla cadeia produtiva que possui o forró eletrônico como base: este estado foi “e ainda é, o lócus vital de produção das bandas de forró”⁸ (Ibidem, p.133). Numa análise do cenário forrozeiro cearense, Feitosa indica que:

O universo do forró pop no Ceará é caracterizado pela mobilização de milhares de adeptos, com um público majoritariamente (mas não exclusivamente) jovem e urbano, com uma intensa produção cultural expressa na vendagem e circulação de milhares de discos (“oficiais” e “piratas”), o surgimento constante de novas bandas (ou a substituição de vocalistas ou músicos em bandas mais duradouras) e a configuração de diversos espaços como “clubes” noturnos e “casas de forró”. Universo afirmador de outras identidades/identificações e relações de consumo cultural em Fortaleza e outras cidades do interior do estado, as bandas de forró pop exploram novas vivências, referenciais simbólicos, conflitos e o cotidiano dos jovens locais (2008, p. 6)

Trotta & Monteiro (2008, p. 1), procurando compreender como “as novas tecnologias ligadas à produção e ao consumo de música têm produzido uma aguda complexificação do mercado musical”, apontam o *axé*, o *brega*, o *reggae* e o *forró eletrônico* como “exemplos de um mercado de música movido a novas tecnologias que têm efetivamente alterado o alcance do próprio *mainstream*⁹ da música” outrora protagonizado “pelos grandes conglomerados internacionais”. Conquanto, os pesquisadores argumentam que, diferentemente de *exemplos sazonais* como o do *axé*, da *delimitação geográfica* do *reggae* maranhense e da *pouca difusão* do *brega* paraense¹⁰, o *forró eletrônico* “representa uma espécie de síntese do processo de construção de um novo *mainstream*” que pode ser entendido como *alternativo*¹¹ se levado em conta sua não vinculação à contratos com multinacionais do

⁸ A capital cearense abriga várias produtoras de bandas de forró, dentre as mais conhecidas estão a A3 Entretenimento e a AM Produções, que acabam tornando Fortaleza um mercado relativamente fechado pelo domínio dessas produtoras (FEITOSA, 2008).

⁹O termo *mainstream* é utilizado para incluir tudo o que diz respeito à cultura popular e que é disseminado pelos veículos de comunicação em massa. Neste caso se refere à corrente central de produtos veiculados pela indústria fonográfica.

¹⁰ “Contrariamente ao exemplo sazonal do *axé* (com exceção dos grandes artistas midiáticos que conseguem exposição durante todo o ano), à delimitação geográfica do *reggae* maranhense (que permanece como uma música local com restritas possibilidades de nacionalização) ou mesmo ao comentado *brega* do Pará (ainda que a cena *brega* tenha se espalhado por diversos estados do Nordeste, seu pólo irradiador ainda está estreitamente vinculado à cidade de Belém), o caso do “forró eletrônico” representa uma espécie de síntese do processo de construção de um novo *mainstream*, não mais vinculado aos corredores das multinacionais do disco nem aos grandes conglomerados de mídia nacionais e internacionais” (TROTТА & MONTEIRO, 2008, p.8).

¹¹ É importante frisar que, para os autores: “‘alternativo’ aqui não significa ‘contra-hegemônico’ no conceito granscianiano, mas simplesmente um *jeito* diferente de fazer o mesmo, alcançando projeção midiática e público numeroso” (TROTТА & MONTEIRO, 2008, p. 11).

disco ou conglomerados de mídias nacionais e internacionais (Idem, p.8). De acordo com esses autores “O mercado alternativo do forró foi inaugurado no início dos anos 1990 pela banda Mastruz com Leite, organizada pelo empresário Emanuel Gurgel, que pretendia revolucionar os padrões do gênero, tornando-o ‘estilizado e progressista’” (Idem, p. 8).

No intuito de atingir esse objetivo, Emanuel Gurgel monta a *SomzoomSat*¹²: um robusto sistema de rádio via satélite que dava o suporte necessário à divulgação de seus produtos musicais. A partir daí já se pode perceber uma diferença em relação às estratégias de mercado vigentes na indústria fonográfica tradicional da época, dado que,

Ao invés de organizar um empreendimento cultural baseado na aquisição de equipamentos e licenças de comercialização e/ou difusão, Gurgel “monta” uma banda e passa a agenciar shows pelo Nordeste, veiculando músicas de seus artistas através de sua rádio (Trotta & Monteiro, 2008, p. 9).

A banda, como dito anteriormente, é a *Mastruz com Leite*, carro-chefe do empreendimento de Gurgel, que serviu de modelo para outras bandas apresentadas ao mercado pelo empresário¹³ e por outros que entraram no ramo. Para Lima (2007), de forma estratégica, a Rede SomzoomSat conduzia uma série de atividades comerciais dentre as quais se podem destacar: um selo fonográfico para produção de CDs das bandas de forró, um estúdio de gravação com tecnologia de ponta, as várias bandas agenciadas, uma produtora de eventos, lojas de CDs e até de confecções de artigos sobre as bandas. Por conta de sua atuação multifacetada a Somzoom é comparada a uma empresa com perfil de *holding*¹⁴ em matéria na Revista Exame assinada pelo jornalista Jomar Moraes (*Forró milionário*, Revista Exame, 22/03/2000). Aliar uma nova estética para o forró com ênfase no mercado da música a um conjunto de estratégias pioneiras neste mercado, foi o caminho pelo qual Gurgel através da Rede SomzoomSat, formou num curto espaço de tempo uma significativa fatia de mercado para o forró eletrônico do Ceará em todo o Nordeste (LIMA, 2007). Nas palavras de Trotta & Monteiro,

Assim, o empresário conseguiu articular uma competente estrutura comercial para sua banda e sedimentou o sucesso de sua estação de rádio, que em pouco tempo passou a transmitir seu conteúdo via satélite para dezenas de afiliadas em todo o

¹² Um ponto de destaque é o fato da SomzoomSat não possuir concessão para emissão de sinal de rádio. O caminho encontrado para sua difusão é a transmissão da programação via satélite a outras rádios no Nordeste que divulgam seus produtos e sua marca (TROTТА, 2010; OLIVEIRA LIMA, 2005).

¹³ Aqui podemos citar também as bandas *Cavalo de Pau*, *Caviar com Rapadura*, *Mel com Terra*, *Calcinha Preta*, *Limão com Mel*, *Magníficos*, *Calango Aceso* dentre outras que representam o despontar da vertente eletrônica do forró (TROTТА & MONTEIRO, 2008; COSTA, 2012; FEITOSA, 2008).

¹⁴ Holding é um termo utilizado no mercado financeiro para indicar a divisão do capital de empresa em vários nichos de mercado, gerando controle sobre a administração das mesmas. Desta forma, busca-se assegurar uma concentração do poder decisório na “empresa-mãe”, no caso exposto, a rede SomzoomSat.

Nordeste. O sucesso da Mastruz repercutiu nas ondas das rádios da Somzoom, formando em pouco tempo um significativo mercado para o novo forró que vinha do Ceará (2008, p. 9).

Em sua análise, estes autores atribuem o sucesso das bandas derivadas do rearranjo eletrônico do forró à combinação entre uma estrutura comercial de difusão, foco na experiência musical das festas e do conteúdo de suas músicas: “uma explícita apologia da festa como lugar de realização social e, sobretudo, amorosa e sexual” (Ibidem, p. 9). O trinômio *festa-amor-sexo* funciona como centro temático do discurso desta vertente, sendo endereçado predominante ao público jovem que, segundo Trotta & Monteiro, é extremamente afetado por ele,

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

Assim, o ambiente afetivo destas festas é construído sob a égide deste trinômio, fazendo com que a dança, as decepções amorosas, os encontros sexuais (aqueles dentro de um relacionamento ou intencionalmente voláteis) e a bebida alcoólica funcionem como vetores de agência aos jovens no decorrer da farra (Idem, p. 9). Decorrente disto, outro aspecto importante do desenvolvimento do forró eletrônico se edifica: o que se vende neste mercado é, principalmente, a experiência da festa, colocando a vertente eletrônica em sintonia a todo um sistema comercial que está “adequado ao momento tecnológico e de maior significação simbólica e financeira da experiência musical ao vivo” (TROTTA & MONTEIRO, 2008, p. 10). Conseqüentemente, os autores percebem este tipo de forró como a expressão de,

Um novo *mainstream* ligado à exploração comercial da experiência musical social, promovida especialmente para um público jovem que deseja compartilhar representações sobre sua identidade etária através das idéias concomitantes de festa, amor, e sexo, temas centrais no ambiente sociocultural e afetivo do jovem (Idem, 2008, p. 12).

A estética deste novo *mainstream* se apresenta de forma singular em sua inserção no cenário musical nacional, o que é indicado por Trotta (2010). O autor procura perceber como esta vertente do forró traçou caminhos para sua consolidação na seara da música nacional *fugindo* da e ao mesmo tempo *fundindo* a dicotomia *autonomia estética x mercado de música*. Segundo Trotta,

Nos debates sobre o mercado musical atual, é possível notar uma associação recorrente entre tecnologia, independência e qualidade estética. Quase todos os discursos apontam positivamente para o fato de que as facilidades tecnológicas

aumentaram as possibilidades de circulação da produção “independente”, estabelecendo canais e nichos mercadológicos que demandam músicas diferenciadas. Indiretamente, o “mercado de nichos” é descrito como um ambiente onde a qualidade estética pode se desenvolver com maior facilidade do que num mercado “de massa”, o que aciona uma retórica de valorização estética baseada na oposição entre arte e mercado (Idem, p. 249 – grifos do autor).

No desenvolvimento destes debates, o adjetivo “independente” vira sinônimo de “qualidade”, numa estratégia discursiva que coloca o grande mercado da música, representado pelas produtoras *majors*, como território da negação da cultura, consideradas âmbito de contaminação da “arte” pelo comércio e pelo lucro, entendidos como lógicas opostas à “estética”. Em oposição a estas surgem às produtoras *indies*, onde a autonomia estética não é cerceada pela lógica de mercado, produtoras vistas como terreno passível à valorização e desenvolvimento da arte independente (Idem, 2010). O autor percebe aí a oposição dicotômica *arte x indústria*, largamente utilizada desde os estudos frankfurtianos, sendo operada em estratégias de valorização no campo da arte:

A dicotomia inconciliável entre arte e indústria parece reverberar os postulados apocalípticos de Theodor Adorno que, apesar de severamente criticados nas últimas quatro ou cinco décadas, permanecem assustadoramente operantes nas estratégias de valorização artística em diversos campos da produção cultural (Idem, p. 249).

Trotta (2010) nos lembra então que, a sobrevalorização da autonomia artística (*indie*) tomada como sinônimo de qualidade parece obliterar, nestes discursos, que a “independência” do campo artístico surge historicamente por conta do desenvolvimento de um mercado que libertou a produção cultural da tutela da Igreja e da Corte na Europa do século XVIII. Nas palavras do autor,

[...] a autonomia artística e o desenvolvimento de uma concepção exclusivista de *arte pela arte* e de qualidade artística só puderam ser efetivamente implementados a partir do advento de um mercado cultural burguês, que passa a ditar anonimamente o gosto da audiência (Trotta, 2010, p. 251).

Daí resulta a crítica a uma contradição presente no ideal adorniano de *arte superior*: esta seria efetuada através da excepcionalidade criativa de um indivíduo cuja produção encontrar-se-ia totalmente separada da lógica do mercado, visto que, tal lógica, empobrece qualquer produção cultural na medida em que a faz enquadrar-se em modelos prévios de sucesso de aceitação perante o grande público. Na contramão desta leitura, o Trotta propõe perceber como a arte e o mercado podem ser pensados não como duas esferas distintas e em oposição, mas “como espaços integrados e simbioticamente articulados” (2010, p. 251). Utilizando-se como estudo de caso a trajetória de sucesso da banda *Aviões do Forró*, o autor aponta de que forma esta banda em sua (re) leitura do gênero forró agencia sua legitimidade à

margem da noção de autonomia estética (ou criativa), através de um contexto no qual à consagração comercial é somada ao prestígio estético aferido pelo grande público (Idem).

Primeiramente, Trotta relembra que desde seu início (com o empresário Emanuel Gurgel e a Rede SomzoomSat), a vertente eletrônica "abandona" o ideal de autonomia criativa ao deslocar o protagonismo estético dos músicos para o empresário da banda. Este, por sua vez, centraliza de forma bastante hierarquizada as decisões acerca da produção musical do grupo do qual é "dono":

Trata-se de um modelo no qual a concepção estética dos produtos passa a ser integralmente protagonizada pelo empresário e "dono" das bandas, que escolhe o repertório, arranjadores, sonoridades, músicos, espaços para apresentações, estratégias de marketing e divulgação, financia toda a estrutura comercial (que inclui pagamentos diversos a fornecedores, rádios, produtores e técnicos em geral) e administra toda a parte financeira e logística do seu investimento (2010, p. 257).

Neste sentido, as bandas fogem fatalmente do romantismo presente naquele ideal do *artista-esteta*, tornando-se "marcas" geridas profissionalmente por seus empresários cujo objetivo mais relevante é a maximização dos lucros – o que acaba tipificando-as como produtos da *indústria cultural*. Em entrevista a Pedro Sanches para o artigo *O forró conquista o mercado*, Emanuel Gurgel "expõe sua visão de produtor" e de "dono" de bandas asseverando: "Eu sempre tratei música como mercadoria, embora seja uma obra de arte – às vezes sim, às vezes não, por que tem muita merda também. Quando uma música dá certo, dá direito autoral, show, reportagem, um comércio violento"¹⁵.

Apesar de, desta forma, ficar parecidos com a alta cúpula das *majors* atuantes no mercado transnacional, estes empresários "não precisam desenvolver estratégias paralelas de conquista de legitimidade estética, estando liberadas para realizar seus investimentos da maneira que parecer mais conveniente" (Idem, p. 257): uma delas é o controle total das etapas de produção musical, desde a elaboração à difusão em rádios e apresentações ao vivo. Mais um passo importante na diferenciação das estratégias de mercado adotadas em relação aos modelos clássicos de produção e distribuição musical se refere à negociação de direitos autorais, de cópia e de gravação no forró eletrônico, principalmente porque, como dito anteriormente, o produto basilar dessa experiência musical não é o disco, mas o show. É no intuito de atingir este mercado do espetáculo, cada vez mais lucrativo, que os empresários direcionam grande parte dos investimentos na gravação e divulgação do trabalho dos músicos em rádios comerciais: não o fazem buscando o retorno do investimento com a venda de

¹⁵ *O forró conquista o mercado*, Pedro Alexandre Sanches, In: Fórum: outro mundo em debate, v.9, n. 89, p.46-48, ago. 2010. Também disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/blog/2012/02/o-forro-conquista-o-mercado/> acesso em 26/01/2015.

discos, mas com a geração de demanda para seus shows e consolidação do nome da banda (sua marca). Por isso, muitas vezes "as canções do repertório das bandas de forró circulam livremente pela internet, são trocadas pelos fãs e, não raro, disponibilizadas nos próprios sites oficiais e comunidades" (Ibidem, p. 258) nas redes sociais controladas pelos próprios empresários.

Sobre o caso da *Aviões do Forró*, o autor destaca que desde que foi montada em Fortaleza no ano de 2002 pelos seus empresários-produtores¹⁶ da A3 Entretenimento, a banda começa focada em sua agenda de shows tocando em pequenas casas de forró no interior do Ceará e conseguindo rapidamente aceitação pelo público. Com o sucesso das apresentações, os empresários realizaram os passos já formalizados no “modelo Emanuel Gurgel” e, divulgando largamente suas músicas a banda acaba lançando diversos sucessos nas rádios regionais, estando, em pouco mais de três anos, com agenda lotada de apresentações nos vários estados do Nordeste e com nome consolidado no mercado da música. Paralelamente – para complementar a divulgação radiofônica – foram elaborados sites, blogs e redes sociais que passaram a acompanhar cada passo da banda, o que possibilitou um contato mais próximo com o público e a possibilidade de entender melhor sua demanda. A gravação do repertório em CDs e DVDs somente complementava a produção, continuando a não ser o foco de rendimentos. Estes passam a vir também de participações em programas populares de televisão (TV Xuxa, Domingão do Faustão), de peças publicitárias (da cerveja Skol e da aguardente Ypioca) e da aproximação com artistas importantes da música nacional (como a cantora Ivete Sangalo).

Contudo, um importante diferencial na *Aviões*, é a forte ligação entre os vocalistas Xand e Solange e a identidade da banda, e, conseqüentemente, da marca *Aviões do Forró*. A ponte entre os artistas e a banda é tão importante que "atualmente Xand e Solange são sócios da marca *Aviões do Forró*, e participam das instâncias decisórias sobre a banda, especialmente no que tange o repertório" (Idem, p. 262). Devido ao sucesso, a banda promove uma mudança administrativa junto à A3 o que acaba relativizando a idéia de autonomia estética e inserção no mercado: primeiro, o protagonismo (estético e mercadológico) passa a ser dividido também com os músicos, já que a mudança dos vocalistas acarretaria numa descaracterização da identidade da banda (e da marca); segundo, se no início da carreira os discos eram somente uma das fontes de renda, sendo vendidos a baixo custo e até mesmo distribuídos gratuitamente nas festas e sites da banda, com a consolidação no mercado

¹⁶ André Camurça, Antonio Isaias Paiva Duarte e Carlos Aristides, donos da A3 Entretenimento, empresa ‘dona’ de bandas importantes, tais como *Aviões do Forró*, *Calcinha Preta*, *Forró do Muído* dentre outras.

advinda do êxito com o grande público, seu repertório nas mídias CD e DVD passam a ter o tratamento padrão dado pela indústria fonográfica clássica (as *majors*)¹⁷, modificando a "tendência mercadológica de ênfase nos espetáculos ao vivo" (TROTТА, 2010, p. 262). Foi neste íterim que o forró da Aviões adquiriu identidade junto à seara musical regional e nacional, a partir do estreitamento da relação entre arte e mercado combinada ao sucesso de aceitação pelo grande público:

[...] é importante destacar que a reconciliação de fundo entre arte e mercado continua operando firmemente nas atuações da banda – e de todo o forró eletrônico – sendo ingrediente chave do sucesso. A logomarca da A3 Entretenimento funde-se com a da Aviões numa simbiose entre comércio e estética que aponta para uma negociação da autonomia criativa que caminha em direção oposta às regras de legitimação das esferas consagradas com campo artístico-musical (Idem, 264).

Como resultado destas combinações, o forró eletrônico passou de um mero movimento musical a música hegemônica na região Nordeste, contudo não de forma harmônica e linear. No trânsito de seu desenvolvimento, querelas entre produtores e apreciadores dos três estilos de forró (tradicional, universitário e eletrônico) manifestam-se no campo artístico na luta pelo uso legítimo do termo forró, extrapolando-o e reverberando também nas reflexões acadêmicas sobre este gênero musical.

2.2.1 Um forró como alvo

As multiplicações do forró trouxeram à baila uma heterogeneidade de discursos sobre o segmento musical, que tratam principalmente de sua “originalidade”, “qualidade”, “tradição”, “identidade” e “legitimidade”, adjetivações direcionadas às três vertentes dele filiadas e contrastadas.

No contexto musical, um caso emblemático que pode servir de primeiro exemplo foi o episódio no qual o cantor Dominginhos¹⁸ (um dos mais famosos representantes do forró tradicional), em entrevista ao repórter Glauco Araújo do blog *Brasil GI*, referiu-se ao forró eletrônico de forma crítica afirmando: “Não dá pra dizer que aquilo é forró. Eles deveriam se intitular de outra forma, porque aquilo não tem nada de forró. Não tem identidade. É uma grande mentira”. Ao falar das músicas “Chupa que é de uva” do Aviões do Forró, e “Senta que é de menta” da banda Cavaleiros do Forró, o artista indicou: “É tudo muito apelativo e

¹⁷Até 2010, com o lançamento do volume sete, todos os CDs da banda são identificados apenas por números (volume 1,2,3 e assim por diante), “ratificando a pouca importância do produto disco na estratégia comercial da banda”; todavia, a partir daquele ano, “o lançamento do volume 7 seguiu os padrões vigentes da indústria fonográfica nacional e internacional e ocorreu exclusivamente em lojas e através do *site* da nova gravadora-distribuidora da banda: a Som Livre, braço fonográfico da Rede Globo” (TROTТА, 2010, p. 262-263).

¹⁸Na época o cantor acabara de ser homenageado com o Prêmio Tim de Música.

descartável. Eu critico a qualidade musical. As letras são péssimas e falam muita bobagem. É tudo muito anti-musical”¹⁹. Logo após as declarações de Dominginhos, no mesmo blog, temos a defesa das acessórias de imprensa das bandas citadas pelo artista em sua crítica:

De acordo com a acessória de imprensa do grupo Cavaleiros do Forró, eles se apresentam com um ritmo chamado forró elétrico, pois fazem show em cima de trios elétricos. Além do hit “Senta que é de menta”, eles afirmam que suas outras canções são capazes de contagiar multidões e levantar o público. Já o grupo Aviões do Forró afirma que não tirou a identidade do forró, apenas apostou em batidas diferentes. Os integrantes acreditam que este é o diferencial para o sucesso da banda, que está nas paradas de sucesso com a música “Chupa que é de uva”²⁰.

Outro episódio marcante foi protagonizado pelo cantor Chico César que, enquanto secretário de cultura do estado da Paraíba, declarou em nota, às vésperas das festas juninas, que o governo não contrataria “bandas de forró de plástico e grupos sertanejos” para as festividades de São João. Nas palavras do cantor,

Como secretário de Cultura, digo que o estado não vai contratar nem pagar grupos musicais e artistas cujos estilos nada têm a ver com a herança da tradição musical nordestina, cujo ápice se dá no período junino. Não vai mesmo. Não vou pagar cachê de bandas de forró que não se caracterizam como a tradicional cultura nordestina²¹.

De acordo com o repórter Glauco Araújo, nesta mesma matéria, César justificou sua posição declarando que os festejos juninos tornaram-se a melhor ocasião para o destaque de artistas regionais que representam a herança cultural nordestina: “temos de celebrar a música regional e a cultura popular com artistas como Parrá, Baixinho do Pandeiro, Cátia de França, Zabé da Loca, Escurinho, Beto Brito”²² dentre outros citados pelo secretário. O artista ainda alertou para o fato de parte do público que comparece a estes eventos, estar sendo injusto com artistas típicos da cultura nordestina, tais como Sivuca e Geraldo Azevedo, ambos vaiados em apresentações juninas na Paraíba.

No contexto acadêmico temos uma situação parecida. Pode-se perceber uma gama de trabalhos destinados a análise do fenômeno do forró, onde há, na comparação entre os três estilos, uma forte tendência ao tratamento da vertente eletrônica como representante de uma degradação da música regional em favor de (porque atrelada a) uma lógica de “indústria cultural”. Um exemplo é o trabalho de Carvalho (2007), que ressalta o forró eletrônico como

¹⁹“Forró pop é descartável, diz Dominginhos”. Disponível em: <http://g1.globo.com/platb/redacao/category/g1-no-sao-joao/>. Acesso em 26/01/2015.

²⁰“Com sucesso nas paradas, grupos de forró defendem seus trabalhos”. Disponível em: <http://g1.globo.com/platb/redacao/category/g1-no-sao-joao/>. Acesso em 26/01/2015.

²¹“Chico César diz que não apoia banda de forró eletrônico no São João da PB”. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2011/04/chico-cesar-diz-que-nao-apoia-banda-de-forro-eletronico-no-sao-joao-da-pb.html>. Acesso em: 26/01/2015.

²² Idem.

parte de um movimento de consolidação da indústria cultural no Ceará. Percebendo as características de mercado presentes no desenvolvimento empresarial que alicerçava as bandas, o autor questiona a “qualidade” da vertente, apesar de reconhecer sua importância no cenário de consumo e lazer cearense. Nas palavras do autor “houve uma inegável perda da qualidade poética das letras e uma diluição melódica” no forró eletrônico, o que é apontado como consequência do enquadramento que o mercado outorga à produção das bandas (Idem, 608). Noutra momento, reitera sua opinião ao destacar que:

Pode-se recusar a fruição do forró eletrônico, mas nunca negar sua importância como opção ao lixo da música estrangeira que o rádio toca, ao mercado que ele abriu para os músicos, à opção de lazer para os de renda mais baixa e à reciclagem ou fusão de ritmos, levadas e sons que ele faz (Carvalho, 2007, p. 609).

Em crítica à abordagem deste último, Feitosa, aponta como problemática a ênfase dada ao estilo eletrônico como domínio de “mercado” em detrimento do domínio da “fruição”, propriamente artística, desta vertente,

Primeiro, por [Carvalho, 2007] não deixar de reproduzir um viés “frankfurtiano” que contrapõe rigidamente “arte” (domínio da fruição) e “diversão” (lazer); segundo, porque a “fruição” é uma dimensão fundamental para compreender o forró como articulador de novas experiências nos espaços urbanos do Nordeste (e mesmo de locais específicos de cidades com uma forte presença de nordestinos como São Paulo e Rio de Janeiro), não restrito, por sua vez, ao público de “renda mais baixa”, como sugere o autor (2008, p. 6 – grifo meu).

Noutra utilização da teoria frankfurtiana, Pereira Neto, Loiola e Quixadá (2010), procuram operacionalizar uma “análise psicossocial dos ideais de consumo como instrumento de pesquisa, sendo as letras das músicas de forró [eletrônico] os objetos desta análise” dando destaque principal ao “apelo ideológico dessas músicas”. Para os autores “considerou-se importante analisar também as músicas que tratavam de produtos da indústria cultural na sua característica de serem *despossuídos de qualquer tipo de originalidade*” (Idem, p.6-7, grifo meu). No decorrer da análise das letras de dez músicas²³ quatro categorias são propostas para classificar as principais características ideológicas contidas nas letras estudadas.

A primeira é a *Forrozização*, que se refere ao “processo de adaptação sofrido por uma música de outro gênero musical nacional ou internacional para integrar-se ao gênero forró eletrônico”. Quando esse processo ocorre com músicas nacionais, que são incorporadas por fazerem sucesso em outros gêneros como axé, rock, sertanejo, funk e etc., estas são

²³As músicas são: *Vida Vazia* (da banda Desejo de Menina), *Como fui me apaixonar* (da banda Calcinha Preta), *Você vai me perder* (da banda Aviões do Forró), *Pirei* (da banda Forró dos Plays), *Corra, Corra* (da banda Aviões do Forró), *Playboy Arretado* (da banda Solteirões do Forró), *Rico, bem novinho* (da banda Forró Estourado), *Lapada na Rachada* (da banda Saia Rodada), *Tutti-Frutti* (da banda Calcinha Preta), *Relaxa* (da banda Forró Real); (PEREIRA NETO, F. E.; LOIOLA, A. L. G. ; QUIXADA, L. M., 2010).

adaptadas ao ritmo do forró com letras e melodia totalmente assimiladas. Quando o caso é uma música internacional, apenas a melodia é assimilada e uma letra lhe é adicionada seguindo o padrão dos temas tratados nas composições do próprio forró eletrônico. A segunda categoria é a *Onipotência*, que se refere “às músicas que veiculam através das suas letras ideais relacionados ao poder, riqueza, dinamismo e versatilidade”. Tais músicas fazem com que os sujeitos desloquem sua afetividade das pessoas para objetos como “carros”, “roupas”, “bebidas” e equipamentos de som potentes (“paredões”), traçando uma forte identificação destes sujeitos com artefatos que produzem sentimentos (falsos) de poder e autonomia. A terceira e última categoria é a do *Hedonismo*, que por sua vez, “refere-se às músicas em que a mensagem veiculada para o consumidor traz um forte apelo à sensualidade, à beleza e ao prazer”. Aqui, as letras fazem claramente alusão ao ato sexual e, na maioria dos casos, retratam a mulher como objeto de prazer do homem. Geralmente estas músicas valorizam fortes traços narcísicos, onde outros sujeitos só têm importância na medida em que podem ser transformados em objetos a serem consumidos, neste sentido “a sensualidade e a promessa de prazer são utilizadas como um chamariz para vender *o lixo produzido pela indústria cultural do forró*, tais como: show, DVD, CD, programas de rádio e TV, etc. *A sexualidade não é vivenciada de forma livre pelos sujeitos, mas é um acessório agregado aos produtos para potencializar a aceitação dos mesmos*” (PEREIRA NETO, F. E.; LOIOLA, A. L. G. ; QUIXADA, L. M., 2010, p. 15, grifo meu). Em suas considerações sobre o forró eletrônico, a partir da análise supracitada, os autores concluem que as

[...] músicas de forró eletrônico demonstram o papel barbarizante que a indústria cultural exerce sobre os indivíduos na atualidade. *Evidenciou-se que os indivíduos são meros joguetes da indústria do entretenimento*, pois ela não se dirige a eles como seres humanos, mas como meros objetos que podem ser manipulados e violentados subjetivamente com o fim último de reforçar o sistema social vigente e maximizar os lucros (Idem, p. 14, grifo meu).

Silva1 (2010) traça considerações bastante aproximadas aos dos últimos autores citados. O autor se debruça na análise da indústria cultural que embasa as bandas de forró eletrônico contrapondo esta vertente ao “verdadeiro forró tradicional”, que se vê, após a ação dessa indústria, descaracterizado e transformado em um produto mercantil:

Movidas pela indústria cultural que representa o entretenimento, o consumo e o capitalismo, estas bandas criam *um grande contraponto entre o verdadeiro forró cantado e defendido pelos mestres Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e outros artistas que em suas letras cantavam (e cantam) e retratavam (e retratam) a cultura do povo nordestino, e o forró executado por estas bandas que em suas apresentações trazem um repertório de músicas com grande apelo sexual e de gosto duvidoso* (idem, p. 1, grifo meu).

Podem-se opor às últimas duas abordagens algumas reflexões outrora citadas, tais como a de Trotta (2010), que propõe pensar a relativização feita pelo movimento eletrônico do forró sobre as relações entre *arte e mercado*, e de Feitosa (2008) que tece uma crítica às abordagens que se fixam na análise da produção e determinação industriais, obliterando as dimensões da recepção e uso do forró pelo público consumidor. No primeiro caso pode-se perceber as opiniões de Dominginhos e Chico César, como estratégias discursivas pelas quais “disputas por legitimidade estética e mercadológica ocorrem através do acionamento de estratégias conceituais e procedimentos técnicos que determinam as posições dos sujeitos e suas tomadas de posição” (TROTТА, 2010, p. 251). Assim, diante da circulação privilegiada que o forró eletrônico encontra atualmente nas grandes mídias devido sua ampla aceitação pelo público, alguns setores artísticos (músicos e interpretes) e da intelectualidade, questionam a aplicação de recursos públicos na promoção de eventos onde se apresentam bandas eletrônicas – neste aspecto o caso de Chico César é emblemático. Trotta (2008, p. 12) indica, em sentido análogo, o modo particularmente agressivo pelo qual alguns “pesquisadores buscam desqualificar a produção e a música de algumas bandas classificando-as como de ‘mau gosto’”. Ressalta-se então que, o que está em jogo é menos uma questão de gosto (numa acepção estética), que um tenso debate na busca de classificar e hierarquizar o gênero forró na sociedade – o não reconhecimento da vertente eletrônica como forró “verdadeiro” é um exemplo disto: uma disputa que representa a procura por ganhos financeiros (relacionado ao mercado) e simbólicos (relacionado ao “prestígio” no campo artístico e até acadêmico).

Um caso que pode esclarecer o argumento de Trotta encontra-se noutra declaração de Dominginhos, desta vez se referindo à vertente universitária do forró, em que diz: “da mesma forma que o pagode ressuscitou sambistas antigos, como Martinho da Vila e Paulinho da Viola, os novos grupos de forró estão ajudando a divulgar o ritmo e suscitar interesse nos velhos mestres”²⁴. O olhar menos crítico do artista para o forró universitário pode ser entendido pela consideração de uma maior proximidade (estética) desta ramificação em relação ao tradicional pé-de-serra. Segundo Madeira (2002, p. 49), em alguns grupos de forró universitários dos anos 1990 e 2000, existem atitudes de “luta pela busca do forró tradicional”, que os caracteriza como verdadeiros “soldados” da tradição. Isto por estarem convictos de que “a música que tocam é superior ao que é feito hoje no nordeste com a

²⁴ Disponível em: http://www.surforeggae.com.br/forro_historia.asp. Acesso em: 26/01/2015.

denominação de forró eletrônico, que tem cunho pejorativo, depreciativo” se comparado ao gênero forró como um todo (Idem, p. 122).

Para evitar os reducionismos no qual incorrem alguns trabalhos inspirados na teoria da *indústria cultural*, proposta por Adorno e Hockheimer em Frankfurt, Feitosa (2008), encara o universo do forró eletrônico (ou pop) que engloba múltiplos agentes, tais como: artistas, empresários, músicas, casas de shows, festas, programas de rádio e televisão, como a configuração de uma “cultura midiática” no sentido que Douglas Kellner (2001)²⁵ atribui ao termo²⁶. Propõe então a utilização do modelo de “estudo cultural multiperspectívico” sugerido por Kellner (2001), que pode ser resumido na combinação de três eixos de análise: no primeiro a análise da produção e da economia política dos textos; no segundo, a análise e interpretação propriamente textual; e no terceiro, a análise da recepção por parte do público e de seu uso da cultura proveniente desta mídia (Idem, p. 142), ressaltando que “estas etapas não podem ser aplicadas como instâncias metodológicas isoladas” (FEITOSA, 2008, p. 12). Segundo este autor,

Este modelo é valioso ao permitir uma aproximação metodológica do universo cultural do forró que abarque suas múltiplas instâncias e complexidades, as relações transversais que estruturam processos de produção, circulação, distribuição e consumo dos bens simbólicos (Idem, p. 11).

Braga (2011) coaduna com a crítica de Feitosa (2008), colocando-se “na contramão de eruditos e de folcloristas clássicos” ao encarar o forró eletrônico não como “degeneração” de um produto cultural que seria “autêntico” e “genuíno”, como muitos denominam o forró “pé-de-serra”,

Considero-o [o forró eletrônico] como um híbrido cultural pelo qual perpassa não só o lucro de uma indústria do entretenimento, mas também os valores e as rotinas de um grupo social que está inserido num tempo e num espaço determinado. A música é concebida aqui não apenas como uma comunhão de técnicas sonoras, e sim como um elemento de comunicação humana e, mais especificamente, como mediação cultural. Não se trata, portanto, de uma discussão sobre a autenticidade desse gênero musical ou de sua aura artística (Braga, 2011, p. 3 – grifos meus).

Para finalizar (por enquanto) este levantamento de abordagens, cito o trabalho desenvolvido por Maknamara (2011) que se aproxima da abordagem proposta nesta pesquisa. Com inspiração nos Estudos Culturais e na obra de Michel Foucault, o autor busca a

²⁵ Douglas Kellner é professor da Universidade da Califórnia, Los Angeles. Expoente nos estudos da cultura de massa reivindica em seus estudos a influência da teoria crítica de Frankfurt, porém reformulada a partir das reflexões desenvolvidas pelos Estudos Culturais ingleses e teorias pós-estruturalistas.

²⁶ “[...] estudos da origem e da produção de seus textos, da distribuição e da recepção destes pelo público e dos modos como os indivíduos os usam para produzir significados, discursos e identidades” (KELLNER, 2001, p.142).

compreensão de como o forró tem vínculos com processos de subjetivação. Nesta perspectiva, as subjetividades são entendidas como alvos de investimento cada vez mais freqüente dos mais variados *modos de governo* (Estado, Mídias, Medicina, Religião, Família, etc.), tornando-se, portanto, mais “segmentadas, fluidas, cambiantes: homens e mulheres agora operam numa diversificada trama de universos sociais” (Idem). Concordando com Albuquerque Jr (2003, p.20) quando diz que “o nordestino” é uma “figura em que se cruzam uma identidade regional e uma identidade de gênero”, Maknamara (2011, p. 31) procura perceber “como subjetividades generificadas produzidas no discurso do forró eletrônico concorrem para regulações da nordestinidade”. Neste caminho, forró, identidade, gênero e nordestinidade se entrelaçam numa forma de governo (forró eletrônico) que dá suporte à subjetivação dos sujeitos que com ela entram em contato. Agora estamos, também, no terreno das relações de gênero.

2.3 UM FORRÓ DOS PROBLEMAS DE GÊNERO

O forró, de um modo geral e em suas três vertentes, sempre tratou sobre relações de gênero, entendidas aqui basicamente como a expressão *socialmente inteligível*²⁷ dos papéis masculinos e femininos atribuídos aos sujeitos. Antes de entrar na perspectiva adotada neste trabalho, faz-se importante indicar as formas pelas quais as relações de gênero foram problematizadas noutras pesquisas sobre o tema, algumas delas já citadas anteriormente: este é o terceiro quadro de discursos sobre o forró.

Trotta (2009) entende que a sexualidade se destaca como temática freqüente na maioria dos produtos veiculados pela indústria do entretenimento, dentre os quais, a música popular. Esta última encontra no sexo “uma constante referência adotada em maior ou menor grau como estratégia de sedução e identificação coletiva”, apropriação esta que vem desde as modinhas de duplo sentido e lundus do século XIX (Idem, p. 133). O forró, desde seu aparecimento e em seus diferentes estilos, é figura importante na articulação entre música e sexo, apresentando mudanças significativas na forma de construir esse diálogo em seus desdobramentos históricos. Uma forma de perceber tais mudanças revela-se nas diferenças encontradas entre o forró tradicional e o eletrônico, sobretudo, no que tange ao trato dado à temática sexual. Por vezes, tal tratamento aparece como um sinal diacrítico que tece fronteiras entre apreciadores das duas vertentes. Nas palavras de Trotta,

²⁷ Ideia empregada por Judith Butler (2008) a propósito da construção performativa o gênero.

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

A atribuição desta “baixa qualidade” às bandas eletrônicas, segundo Trotta, é exposta por declarações²⁸ que as classificam como “bandas de bundas” que utilizam de “erotismo grosseiro” expressado em “trocadilhos infames e de mau gosto”. As bandas eletrônicas são vistas também como “forró de plástico” que têm “pretensão de ser o novo Kama Sutra do Nordeste”, sendo entendidas até como “uma coisa chata e perigosa para a cultura brasileira”. A partir destas declarações, pode-se perceber que as estratégias discursivas que desabonam o estilo eletrônico frente ao pé-de-serra encontram no tratamento dado à sexualidade seu ponto nodal. A partir desta compreensão, o debate moral é colocado em primeiro plano no cenário do forró nordestino (Idem, p. 133). No intuito de compreender o grau de proximidade da música com o universo da sexualidade, o autor lança mão de três elementos que podem ser identificados na “estruturação mercantil da música” tornando claras as relações entre música e sexualidade:

O primeiro é aquele relacionado ao *som* da música, com apelos mais ou menos incisivos à dança ou a outra forma de corporificação, muitas vezes sugerindo ou explicitamente referindo-se ao campo do erotismo e do sexo. Um segundo elemento desta associação diz respeito ao sentido propriamente lingüístico da canção popular, cujo eixo principal de significação é a relação entre a letra e a melodia. Assim, o conteúdo semântico das *letras* das canções responde em grande medida por sua aproximação ou afastamento do universo da sexualidade [...] Por último, podemos destacar um elemento-chave da constituição mercadológica da música que é seu caráter *visual*. (Ibidem, p. 134- grifos do autor).

É então, a partir da complementaridade dos três elementos (som, letra e visual), que entra em jogo a negociação polêmica dos códigos morais relacionados à sexualidade. No caso específico do forró, vêm-se as ‘linhas de fronteira’ entre as vertentes supracitadas elaborando conjuntos prescritivos de ações passíveis de avaliação social (positiva ou negativa), que procuram determinar qual o tipo de moralidade que cada vertente se refere. É

²⁸Declaração da respeitada compositora Anastácia, Jornal do Commercio (PE), 05/07/2006; Matéria assinada pelo jornalista José Teles intitulada *Bandas escanteiam o pé de serra*, Jornal do Commercio (PE), 13/06/2007; Declaração do forrozeiro Santanna publicada no Diário de Pernambuco, 18/06/2006; Matéria assinada pelo jornalista Bruno Albertim intitulada *São João como antigamente*, Jornal do Commercio (PE), 22/06/2008; Declaração do sanfoneiro Truvinca publicada no Jornal do Commercio (PE), 22/06/2008, respectivamente. (apud, TROTTA, 2009, 2).

importante frisar que, para o autor, a moral é “ao mesmo tempo um conjunto de normas aceitas e um campo de possibilidades de atuações realizadas a partir dessas normas. O terreno da moral é o mesmo terreno da transgressão e da resistência” onde “o comportamento sexual e as atitudes públicas relacionadas à sexualidade – incluindo a música – não formam receituários fechados, mas zonas de conflito, interação, seleção e compartilhamento de idéias sobre sexo e moral” (TROTТА, 2009, p. 135).

Segundo o autor, no forró tradicional, um exemplo do conflito entre duas moralidades sexuais, uma ligada a “tradição/ruralidade” e outra a “modernidade/urbanidade” é representado no contraste efetuado entre as cidades do estado do Ceará e do Rio de Janeiro, nas músicas *No Ceará não tem disso não*²⁹ e *Xote de Copacabana*³⁰, cantadas por Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, respectivamente. Apesar de diferenciarem o *modus operandi* das mulheres de ambas as regiões, “E essas moças usam um tal de biquíni” e “No Ceará não tem disso não”, as normas e códigos morais continuam sendo expressos de um ponto de vista masculino, mantendo assim uma hierarquia de gênero que termina por favorecer perspectiva moral sobre a qual cabe aos homens realizarem a avaliação:

Os assombros dos homens sobre as condutas morais das mulheres da cidade no forró são resultado deste conjunto de expectativas sobre a conduta sexual feminina. Trata-se de uma construção de uma normatização moral construída por homens e endereçada a homens e mulheres, na qual expectativas e julgamentos de condutas são prescritos (Idem, p. 137).

Quando trata do forró eletrônico o autor indica que, a ênfase dada as apresentações ao vivo somada a uma orientação próxima a de outros produtos da indústria do entretenimento, levam essa vertente a construir um padrão de *performance*³¹ investindo, cada vez mais, em elementos de alto teor erótico. Agora, “dançarinas com pouca roupa no palco, desenvolvendo coreografias sensuais, cantoras sedutoras e cantores carismáticos”

²⁹Tenho visto tanto coisa nesse mundo de meu Deus / Coisas que *prum* cearense não existe explicação/Qualquer pinguinho de chuva fazer uma inundação/Moça se vestir de cobra e dizer que é distração/Vocês cá da *capitá* me *adiscurpe* essa expressão/No Ceará não tem disso não/Tem disso não, tem disso não (TROTТА, 2009, p. 136 – grifos do autor).

³⁰Eu vou voltar, eu não me agüento/O Rio de Janeiro não me sai do pensamento/E essas moças usam um tal de biquíni/Se o cabra não se previne dá uma confusão danada (Idem).

³¹De acordo com Trotta (2009), “Tal modelo consistia na adoção de um conjunto de referências musicais e imagético-perfomáticas que estabeleciam intencionalmente um diálogo com modelos consagrado da música pop internacional. Para começar, a ambiência sonora da banda conciliava a sonoridade da sanfona com baixo, guitarra, teclado e bateria, praticamente eliminando a marcação rítmica da zabumba e do triângulo. Cenicamente, as referências ao sertão são sistematicamente eliminadas e substituídas por cenários grandiosos, luzes e figurinos brilhantes, que moldam uma performance dançante e animada. Os shows são milimetricamente ensaiados com fusões de músicas, entrada e saída de cantores e, sobretudo com um sedutor acompanhamento de dançarinas que respondem por um poderoso apelo erótico e sensual nas coreografias das canções. Desta forma, o padrão de *performance* do forró eletrônico dialoga com referenciais midiáticos consolidados (as dançarinas lembram muito as “chacretes” do antigo programa brasileiro “Cassino do Chacrinha” ou as dançarinas do atual “Domingão do Faustão”), incorporando modelos transnacionais da indústria do entretenimento”.

complementam a sonoridade dançante somada às letras que exaltam a festa, o amor e o sexo. Até os nomes das bandas evocam tipos de masculinidade, tais como *Solteirões do Forró*, *Gaviões do Forró*, *Cavaleiros do Forró* e *Taradões do Forró*, que contrastam com tipos de feminilidade como *Garota Sarada*, *Calcinha Preta* e *Saia Rodada*, essas ressaltando uma forte erotização do corpo da mulher. Nesse sentido,

Tarados, solteiros, gaviões e cavaleiros são metáforas diretas, intensificadas pelo uso do superlativo, que remetem ao estado de um jovem – “macho” – em busca de “fêmeas” para acasalamento nas noites de festa (forró), identificadas por sua vez por saís curtas e rodadas, que deixam ver suas calcinhas pretas e corpos sarados (TROTТА, 2009, p 141).

Como exemplo de comportamento masculino, o pesquisador indica a música *Parar o carro no cabaré*³², da banda Saia Rodada, onde se apresentam estereótipos ao atrelar à figura masculina um papel de “dominação”, expresso numa liberdade de agência tangenciada pelo poder de exercer a poligamia. Já à figura feminina, como na música *Tutti-frutti*³³, cantada pela banda Calcinha Preta, fica relegado um papel de sedução e “oferta” de seu corpo ao interlocutor masculino. Trotta então destaca que

Aparentemente, as duas vertentes estilísticas [tradicional e eletrônica] encontram-se em espaços morais radicalmente distintos e antagônicos. No entanto, um exame mais detalhado das sonoridades, das letras e da estética visual apresentada revela que ambos partem de uma mesma posição conservadora em relação à sexualidade, fundada numa rígida divisão de funções, papéis e estereótipos masculinos e femininos (2009, p. 144 – grifo meu).

Freire e Lima (2010, p. 1), sob a ótica da indústria cultural, investigam letras de músicas de forró eletrônico que tenham como temática o universo feminino, buscando compreender como a representação da mulher é construída “numa cultura que tem o homem como figura dominante”. Sua delimitação da pesquisa na vertente eletrônica do forró é justificada por que “ele é o que mais se utiliza dos dispositivos midiáticos para sua difusão”, possuindo assim amplo espectro de atuação (Idem, p. 2). Segundo as autoras, nas bandas desse segmento do forró o apelo à sensualidade das dançarinas ou bailarinos é característica-chave nos shows e, dessa forma, a relação entre os gêneros transmite-se na própria atuação dos artistas no palco:

A *performance* dos bailarinos e cantores é de grande importância numa banda de forró eletrônico, pois serve para transmitir os sentimentos descritos nas canções,

³² Eu vou parar o carro na frente do cabaré/ Vai ter muita mulher, vai ter muita biritá/ Todo o puteiro me conhece, eu sou o cara/ Que alugou um caminhão pra encher de rapariga (TROTТА, 2009, p. 141).

³³ Vem meu bem, use e abuse/ Chupe, chupe, chupe/ Chupe, chupe, chupe/ Minha calcinha é preta e meu sabor é tutti-frutti/ Levante a mão aí quem sabe fazer amor/ Vem que eu tô que tô! Vem que eu tô que to/ E vai ganhar um beijo, quem disser qual o sabor/ Vem que eu tô que tô! Vem que eu tô que to (Idem).

presentes principalmente no forró eletrônico romântico. As temáticas são as mais diversas, como a traição, o homem que tem várias mulheres, a mulher que ingere grande quantidade de álcool, desilusões amorosas, abandono do parceiro e demais conflitos amorosos. Quando executadas, essas músicas com conteúdo romântico são acompanhadas por falas, suspiros, gritos e movimentos com teor sexual. A melodia e o timbre registram o discurso, que geralmente é acompanhado de um teor erótico (Freire & Lima, 2010, p. 4 – grifo das autoras).

Nas bandas, compostas por vocalistas homens e mulheres, torna-se comum uma intensa interação entre masculinidade e feminilidade que se apresenta através dos diálogos tecidos durante as músicas. Em constante alternância do *eu lírico* (ora masculino, ora feminino), as temáticas apresentam e negociam posicionamentos de gênero em diversas interações: cantor/cantora, cantor(a)/dançarinos(as), músicos/platéia. Sobre estes tipos de interação, Marques esclarece que,

[...] 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 de gênero, em que o cantor ou cantora encarna a voz da *persona* na canção e ora as dançarinas, ora os demais cantores e cantoras encarnam outros personagens (2014, p. 21 - grifo do autor).

Na ótica de Freire e Lima (2010), à diferença do forró tradicional com “Luiz Gonzaga, por exemplo, que cantava o amor e o sertão, temáticas essencialmente nordestinas, o forró eletrônico tem sua linguagem própria, enfatizando a figura masculina como dominante sexual”, de tal forma que termos outrora pejorativos, como por exemplo, rapariga e cabaré, significando prostituta e prostíbulo, respectivamente, tornaram-se habituais nas letras das novas músicas que figuram como as ‘mais pedidas’ das programações de rádio. Em sua avaliação da música *Empurra whisky nela*³⁴ executada pela banda Forró Estourado, as autoras entendem que o protagonismo masculino é retratado pelo fato do homem em questão ser o pagante da bebida alcoólica exercendo seu domínio ao “empurrar whisky nela”: mulher que, apesar de “dá uma de difícil”, quer na verdade curtir e farrear com “sua galera”. O convite para o álcool é então “a estratégia usada pelo homem para iniciar um relacionamento com a mulher”, deixando clara sua intenção ao indicar “que ela ‘beba’ ela libera”. Dessa feita, a análise das autoras aponta o silenciamento do feminino pelo masculino dominante, já que “as mulheres são nomeadas de acordo com o padrão de comportamento masculino”, enquanto

³⁴ Empurra whisky nela (2x)/ Que ela “beba” ela libera/Essa gatinha dá uma de difícil/ Mas já saquei o seu artifício/ Vi ela soltinha, tô desejando ela/ Bebendo, farreando, curtindo com sua galera/ Ela é gostosa, o seu corpo é sensual/ Roupa colada de calcinha e fio dental/ Não sei mais o que faço, não paro de pensar nela/ Vou chamá-la pra beber e empurrar whisky nela (Idem, p. 9).

este, por sua vez, “acredita que a partir do consumo da bebida alcoólica irá mudar” o comportamento da mulher (Ibidem, p. 10). Após a análise, Freire e Lima percebem que,

O forró eletrônico apropria-se de características e estereótipos femininos pertencentes à cultura nordestina e dá a eles uma nova roupagem, com o aproveitamento de signos antigos e criação de novos, que explicitam conduta e representação, não publicando a fala feminina, ou seja, em como a mulher se vê e se percebe neste cenário, cuja temática é geralmente ela, com forte apelo erótico (2010, p.10).

O erotismo direcionado às mulheres, nesse tipo de música, revela então um jogo de identificações de papéis, que colocam em evidência a reprodução das representações atribuídas a homens (dominância) e a mulheres (dominadas) na cultura nordestina, demonstradas pelo protagonismo masculino frente à omissão do feminino. Somado a isso, a reprodução destas relações de gênero é, agora, fortificada pela lógica de mercado que embasa a indústria cultural do forró eletrônico, numa espécie de retroalimentação entre público-consumidor e produto musical (ambos machistas). Nas palavras das autoras,

No forró eletrônico, assim como nos demais gêneros musicais, produzidos para uma cultura de massa, as composições musicais pertencem à mesma lógica de produção da indústria cultural. Nesse processo de comunicação, entendemos *indústria cultural* e mídia, atuando como produtores de sentido, que busca gerar identificação com o público-consumidor do seu produto: o forró eletrônico e seus discursos, imbuídos de representações da cultura nordestina (Idem, p. 11- grifos das autoras).

Coadunando com a perspectiva das autoras, Alencar (2012) aponta para uma construção discursivo-violenta das identidades femininas na linguagem do forró eletrônico, onde aquelas, frequentemente aparecem, “como produto acessível ao poder viril masculino”. A partir de sua incorporação à indústria cultural, essa vertente “ganha feição de um produto comerciável” que busca êxito no mercado (re)produzindo uma gramática cultural onde predominam o patriarcado e machismo, “uma vez que o gênero feminino é construído como algo do qual se fala”. Em consonância com Trotta (2009), Alencar percebe que,

[...] embora apareça como uma feição inovadora, o jogo de linguagem do forró eletrônico traz em sua gramática constituinte de suas regras os mesmos atos de fala que designam homens e mulheres como identidades conservadoras fixas, presentes na prática do forró tradicional embora o novo jogo de linguagem explicita mais as relações de posse do homem através das simulações do ato sexual e da pornografia mal dissimulada nas canções (2012, p. 12).

Também no intuito de entender a produção de sentidos sobre corpo feminino, Costa1 (2013, p. 50), empreende uma análise a partir das “coreografias, figurino, perfil corporal, movimentos dançantes e os discursos das letras” contidas nos DVDs das bandas de forró Aviões do Forró e Calcinha Preta lançados nos anos de 2011 e 2012. Segundo o autor,

na oferta de sentidos disposta nessas mídias, constroem-se imagens de romance, de erotismo e sensualidade que acabam por reafirmar historicamente “o papel da mulher como objeto de desejo sexual definida para e pelo homem” (Idem, p. 51). Nesse sentido, aproximando-se da leitura de Freire e Lima (2010) e Alencar (2012), o autor entende que,

No forró contemporâneo, e, especificamente no forró eletrônico, as músicas falam sobre mulheres, descrevem corpos e condutas para a existência feminina, constroem representações que são aceitas e utilizadas em suas práticas sociais, vêm nelas também uma “representação de seu cotidiano” o que aumenta ainda mais sua identificação com as músicas. Acreditamos então que essas músicas oferecem identidades às mulheres que as ouvem, que se adequam às representações oferecidas pelas músicas, se auto-representando (Costa1, 2013, p. 52 – grifo do autor).

Na perspectiva do autor, as formas pelas quais as bailarinas são vestidas e apresentadas (por “todos os ângulos”) no acompanhamento das músicas³⁵ durante as performances, podem ser entendidas como um tipo de “espetacularização do corpo da mulher” que acaba dando vazão a sentidos de desejo e posse deste corpo pelos homens do público. O corpo feminino ressaltado “com o pincel do machismo mais patriarcal”, torna-se então “objeto de satisfação sexual para os homens” que consomem a vertente eletrônica do forró (Idem, p. 61).

Braga e Maciel (2012, p. 1), buscando outras perspectivas de análise, procuram, através dos estudos de recepção, analisar “as possíveis identificações das entrevistadas com as representações de ‘feminino’ e ‘masculino’ apresentadas em músicas de forró difundidas massivamente pelos meios de comunicação de Fortaleza”. Em sua pesquisa, Braga e Maciel, buscaram seguir três passos específicos para análise de cinco entrevistas realizadas com mulheres que têm contato com a vertente eletrônica: primeiramente “verificar como a opinião das entrevistadas acerca das músicas se relaciona com sua história de vida e vivências cotidianas”; num segundo passo, “compreender o modo como elas reconstruem, através dos discursos, as representações presentes nas músicas”; e, por último, “perceber em que condição social (submissão, equiparação, dominação, disputa) as mulheres se reconhecem numa relação de gênero”. Segundo os autores, sua ênfase na recepção visa a reforçar,

[...] a importância de se ouvir o consumidor e não tratá-lo como sujeitos passivos dentro do fluxo comunicacional. Alguns trabalhos já se debruçaram sobre o produto “forró eletrônico”, entretanto, há uma lacuna quando pensamos no que os consumidores fazem com esse produto. Esses sujeitos são, rotineiramente, alijados à condição de “receptores passivos”, “alienados”, quando, na verdade, eles consomem a partir de suas subjetividades (2012, p. 3).

³⁵ Costa1 (2013) analisa as letras das músicas *Mulher não vale um real*, da banda Aviões do forró e *Hoje eu to solteiro*, da banda Calcinha Preta, identificando dois estereótipos que servem como base à representação feminina, a da “mulher fuleira” e da “mulher fácil”.

As entrevistas foram baseadas na interpretação de quatro músicas, as duas primeiras expressando a fala masculina: *Sou foda*³⁶ cantada pelos Solteirões do Forró e *Casa das primas*³⁷ interpretada pela banda Aviões do Forró; as duas últimas a fala feminina, expressam, respectivamente, respostas as músicas anteriores: *Coitado*³⁸ cantada pela banda Furacões do Forró, na voz de Mara Pavanelly e *Casa dos machos*³⁹ interpretada pelas vocalistas da banda Garota Safada. Após análise das entrevistas, para compreender a forma como as questões de gênero se delineiam a partir de sua (re)significação pelo discurso do público consumidor (neste caso feminino), os autores apontaram a necessidade de investigar a “teia social mais ampla” na qual as interlocutoras estão inseridas, pois “o modo como interpretam a músicas” está intimamente ligado a “compreensão que fazem de si mesmas” em relação a suas histórias de vida (Ibidem, p. 13). Braga e Maciel completam enfatizando que, no que se refere às músicas-resposta,

Na verdade, o homem não está convocando a mulher a falar e, portanto, a mulher não está respondendo, e sim ocupando, sem pedir licença, um território que lhe é de direito, mas que esteve restrito aos homens: o território ativo da fala e, mais especificamente, da expressão através da música (2012, p. 13).

Dentre as pesquisas que trabalham as relações de gênero no forró, poucas se detêm especificamente ao universo das masculinidades. Honório (2011) propõe uma investigação sobre como “a masculinidade é apresentada” nas músicas da vertente eletrônica. Segundo a autora, “isso nos possibilita pensar se há um novo modo de expressão da

³⁶O cantor performatiza: **Sou foda**/ Na cama eu **te esculacho** / Na sala ou no quarto / No beco ou no carro / Eu sou **sinistro** / Melhor que seu marido / Esculacho seu amigo / No escuro eu **sou um perigo** / **Avassalador**, um **cara interessante** / Esculacho seu amante / Até o seu ficante / Mas não se esqueça / Que **eu sou vagabundo** / Depois que a **putaria** começou a rolar no mundo / Pra te enlouquecer / Pra te enlouquecer / Todas, **todas que provaram não conseguem me esquecer** / Ô o pente (8x) / Solteirões mandando brasa, dando sequência ao pente (Braga & Maciel, 2012, p. 9 – grifos dos autores).

³⁷O cantor performatiza: Deixe minhas coisas no portão / Daqui a pouco vou buscar / Pena que durou pouco tempo / Mas é que eu sou assim mesmo, sou assim mesmo / Se a mulher começa a soltar o veneno / Isso me irrita, isso me irrita / Vazo pra gandaia e tô de novo na fita / Eu sou assim mesmo, sou assim mesmo / Se a mulher começa a soltar o veneno / Isso me irrita, isso me irrita / Vazo pra gandaia e tô de novo na fita / Hoje eu durmo lá pra cima / Na casa das primas, na casa das primas / whisky do bom e mulher bonita / Na casa das primas, na casa das primas / Uma do lado e a outra pro riba / Na casa das primas, na casa das primas / Se casar não é minha sina / Eu vou morar na casa das primas (Idem, p. 11).

³⁸A cantora performatiza: **Coitado, se acha muito macho** / **Sou eu que te esculacho** / Te faço de **capacho** / Se acha o bicho **nem era tudo aquilo que contava pros amigos** / Eu sempre te defino / **Desanimador, prepotente e arrogante** / Não serve pra amante talvez nem pra ficante / E não se esqueça que no final de tudo quem vive de putaria / Leva a fama de **chifrudo** / Antes de eu me esquecer / Só para você saber / Todos, **todos que provaram são melhores que você** / Ô o pente, (4x) / **Defendendo a mulherada** e dando sequência no pente / Ô o pente (4x) / Meu nome é Pavanelly dando sequência no pente (Idem, p. 10 – grifos dos autores)

³⁹Deixei as coisas dele no portão / Não sei se ele passou para pegar / Até que durou muito tempo / É que eu sô assim mesmo, sô assim mesmo / Se o cara se acha viro no veneno / Isso me irrita, isso me irrita / Saio pra balada com as minhas amigas / Hoje eu durmo bem do lado / Na casa dos machos, na casa dos machos / É que eu sô assim mesmo, sô assim mesmo / Se o cara se acha viro no veneno / Isso me irrita, isso me irrita, fico na balada tomando birita / Hoje eu durmo bem do lado, na casa dos macho, na casa dos macho / Bebo de tudo faço um regasso, na casa dos macho / Não quero nenhum boy pra encher meu saco (Idem, p. 12).

masculinidade ou de uma afirmação ou reafirmação da masculinidade dominante, *hegemônica*, ditada pelas canções do *forró eletrônico*” (Idem, p. 2 – grifos da autora). Partindo da idéia de que “a masculinidade é definida como uma construção histórica, social e cultural”, a pesquisa problematiza como o jogo de relações apresentados pelo forró termina por atualizar uma percepção sobre o homem nordestino a partir de expressões como “macho, violência, virilidade, coragem”, estas entendidas como “atributos ditos naturais” e “inerentes” a este homem que domina os espaços no qual se situa (Idem, p. 5). Nas palavras de Honório:

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

Assim, as formas de se referir à mulher nas letras trazem a idéia de complementaridade heterossexual, machista e patriarcal, na medida em que “o masculino está associado ao fato de possuir, tomar, penetrar, dominar e se afirmar pela força, caso seja necessário; e o feminino ao de ser possuída, de ser dócil, submissa e fiel” (Idem, p. 12). A honra também é uma questão importante desta leitura de gênero. Aparecendo em íntima relação com a traição nas canções de *dor de cotovelo*, “fere a masculinidade” quando interpela o sujeito a assumir o papel de *cornio*, do que *leva ponta* da mulher infiel. No tocante à reconfiguração da masculinidade na vertente eletrônica do forró, Honório aponta:

Um novo modelo de masculinidade nordestina, urbana e moderna, diferente da masculinidade nordestina do início do século XX, representada, no forró tradicional, pelo sertanejo. Possivelmente, um novo modo de expressão do *cabra-macho*; um *cabra-macho* que incorporou atitudes e valores modernos, mas que reafirma o tradicional e o arcaico e que não quer perder seu poder nem seu *status* de macho (Ibidem, p. 12).

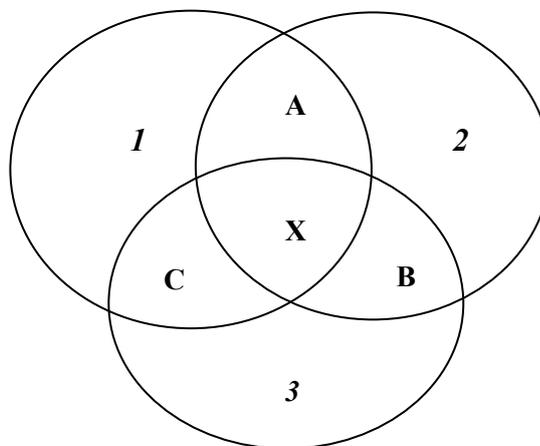
2.4 AS REGULARIDADES DE UM ARQUIVO

Diante desta pequena arqueologia do estado da arte das pesquisas que tem como alvo o forró, procurei mapear as formas pelas quais um regime de saber e de poder foi percebido por diferentes ângulos. No tratamento dado ao *fenômeno cultural forró* encontram-se atravessados enunciados de diferentes disciplinas⁴⁰, que podem ser agrupados em três quadros discursivos que se inter-relacionam produzindo leituras sobre o forró que ora

⁴⁰ As autoras e autores aqui citados pertencem as mais diferentes searas disciplinares: Sociologia, Psicologia, Antropologia, Musicologia, Comunicação, Linguística Aplicada, Pragmática, História, Serviço Social, Educação Física, Pedagogia, entre outras ordens disciplinares que atravessam interdiscursivamente cada regime de saber aqui citado.

coadunam, ora se chocam em permutabilidades que geram “coerências” e “contradições”. Este levantamento tem por objetivo principal, suprir-nos de discursos que constituem o forró como objeto de saber, entendido aqui a partir das problematizações que Michel Foucault (2014) realiza em sua *Arqueologia do saber*. Todavia, a compreensão de Foucault nesta pesquisa, é mixada à leitura que Gilles Deleuze (2005) agência na obra *Foucault*, publicada originalmente em 1988. Neste sentido, o *saber* é aqui entendido como constituído por dois regimes de natureza heterogênea: os *enunciados* e as *visibilidades* (o discursivo e o não-discursivo) que mantêm uma relação de pressuposição recíproca e de co-produção através de relações de poder (DELEUZE, 2005). Se tomarmos o esquema a seguir para perceber as interdiscursividades entre os três quadros anteriormente mostrados nas relações tecidas através das problematizações sobre o forró: forró e identidade nordestina, forró e suas multiplicações e forró nas relações de gênero, podemos inferir uma *regularidade* aos enunciados que produz, em combinação com várias perspectivas, um saber, um *regime de verdade* acerca do forró, que será tomado aqui como um *dispositivo de gênero*. Segue o esquema:

Arqueologia do forró



- | |
|--|
| <p>1. Forró e identidade nordestina, um nordeste “anti-moderno”: ruralidade/tradicionalidade.</p> <p>2. Forró que se multiplica (tradicional, universitário e eletrônico) na modernidade/urbanidade.</p> <p>3. Forró e relações de gênero (heteronormatividade, machismo e patriarcalismo).</p> <p>A. Indústria cultural VS “Tradição”; modelo alternativo de inserção no mercado; “degeneração” do forró pela lógica industrial; lutas por legitimidade das vertentes.</p> <p>B. Relações de gênero reificadas pela lógica de mercado; Atualização das relações machistas e patriarcais; sexualidade “escancarada”, “pornográfica”.</p> <p>C. Relações machistas e patriarcais “típicas do nordeste anti-moderno”;moralidade e sexualidade nas letras de duplo sentido.</p> <p>X. Regularidades do saber-poder: enunciabilidade e visibilidade num dispositivo de gênero.</p> |
|--|

Apresentando o quadro acima, podemos perceber que o forró surge em (1) intimamente relacionado a uma identidade nordestina, mais precisamente compondo a “invenção do nordeste” no âmbito da política nacionalista do Estado. Viu-se a criação de uma regionalidade e de um sujeito desta, sobretudo, nas músicas de Luiz Gonzaga (entre outros), amplamente difundidas pelo rádio nas décadas de 1940 a 1950. As temáticas abordadas eram rurais, telúricas e remetiam a um sertão de seca e gente batalhadora, carregando um saudosismo aos migrantes nordestinos residentes no Sul do país, principal público receptor das músicas.

Em (2), percebem-se as multiplicações históricas sofridas pelo forró, agora acrescido de adjetivações para três vertentes: tradicional ou pé-de-serra, universitário e eletrônico ou estilizado. Os subgêneros surgidos da mutabilidade dos ritmos, incorporando instrumentais e temáticas urbanas e modernas, trazem consigo discussões que buscam a legitimidade da herança do forró de 1940. Entram em foco questões de tradicionalidade, estética, política e, por que não dizer, polidez, tanto na composição rítmica como na temática das letras. Linhas de fronteira aparecem dividindo as três vertentes e estabelecendo relações de diferença entre cada uma delas. Erguem-se assim “identidades musicais” para cada estilo que, desde o início dos anos 1990, não param de produzir discursos entre si.

Despontam em (3), após o surgimento das três vertentes, trabalhos que buscam compreender como o forró trata das relações de gênero, produzindo discursos sobre masculinidades e feminilidades. São lançadas análises que apontam uma continuidade das relações heteronormativas, machistas e patriarcais perpassando as três vertentes com formas diferentes de atualização. Temos como ponto crítico das diferenças e continuidades deste sistema de gênero o contraste entre o forró tradicional e o eletrônico.

Na primeira interseção (A), vigora uma forte crítica ao forró na indústria cultural. Tal percepção faz-se presente nas comparações e contrastes efetuados entre o forró tradicional e sua ‘degeneração’: a vertente eletrônica, esta subsumida pela lógica industrial. O estilo universitário é visto com bons olhos na medida em que é colocado como ‘resgate da tradição’ do verdadeiro forró: o tradicional pé-de-serra. Também nesta vertente, apesar das novas misturas rítmico-instrumentais e das temáticas urbanas, o tratamento dado ao amor e sexualidade segue sem a ‘banalização’ feita no forró eletrônico. A vertente eletrônica, por sua vez, desponta como tipo ideal da transformação da cultura em mercadoria direcionada às massas, visando exclusivamente o lucro proporcionado pelos modelos de sucesso já instituídos no mercado da música. Em busca de sucesso neste mercado, com estratégias comerciais alternativas (modelo Emanuel Gurgel), o forró estilizado investe na experiência da

festa como lugar de realização amorosa, sexual e social. Nas temáticas que aborda, promove o desenvolvimento de uma constante reificação das relações interpessoais que fazem despontarem seus consumidores o individualismo, o hedonismo e o narcisismo, através da atualização de relações de poder consagradas pela cultura nordestina, entre elas a heteronormatividade, o machismo e o patriarcado.

Aqui entramos na interseção (B), da qual emergem discursos que coadunam com a idéia de que a incorporação do forró pela indústria cultural termina por favorecer os modos já machistas e patriarcais existentes na raiz cultural do nordeste, outrora cantados por Gonzaga e companhia. As letras de duplo sentido parecem perder seu ‘duplo’ ao enunciarem às claras o erotismo praticamente pornográfico da sexualidade, expondo nas canções e coreografias os corpos de homens e principalmente de mulheres como alvos de desejo e consumo. Aqui temos a desvalorização do feminino e a comparação de seu corpo a uma mercadoria de fácil acesso aos que detêm capital financeiro. A dominação masculina é atualizada com a incorporação da moralidade do pátrio poder à lógica mercantil: tem mulher(es) quem tem poder de compra.

Na terceira interseção (C), percebe-se o forró tradicional como uma vertente também patriarcal e machista. As temáticas sexuais aparecem nas músicas de duplo-sentido, e a moralidade é ditada através da ótica masculina. O corpo feminino é percebido para e pelo homem, como fruto de desejo e satisfação ora na figura da esposa (mulher casta que vive para a família e espera seu vaqueiro no sertão), ora na figura da mulher moderna (que vive com costumes diferentes nas cidades do sul, onde a forma de vestir-se e portar-se característicos da modernidade fazem-na perder o encanto).

Para finalizar, procurando as regularidades entre estas abordagens em (X), temos o *fenômeno cultural forró* entendido como algo que remetia à tradição de uma identidade nordestina, já patriarcal e machista desde Gonzaga; que foi contaminado pelos mecanismos da indústria cultural (lançando-se no mercado de forma alternativa), tornando-se um tipo de produto de massa que reproduz os valores de consumo do capitalismo, apropriando-se cada vez mais de temas centrais à vida humana (sexualidade, entretenimento, amor, paixões) e transformando-os em produtos/atributos (vende-se experiências, performances, festas) consumíveis por um público massificado cada vez mais reificado/alienado.

Entrementes, é importante frisar que, apesar das regularidades nas formas de constituir o forró como objeto de conhecimento, geralmente gravitando nas noções de Nordeste, Tradição, Indústria Cultural, Patriarcado, Machismo e Heteronormatividade, os estudos de *recepção* (Braga & Maciel, 2012; Feitora, 2008), de *gênero* (Maknamara, 2011) e

de caráter *antropológico* (Marques, 2014a, 2014b, 2013, 2011) apontam linhas de fuga das regularidades agrupadas em (X), o que proponho também na presente pesquisa. Numa perspectiva da recepção como instância importante para o entendimento das (re)significações processadas nos usos que os sujeitos efetuam do forró, coadunado com Braga & Maciel (2012, p. 3) no sentido de que “ouvir o [público] consumidor é não tratá-lo como sujeitos passivos” e “alienados”, reconhecendo a agência da subjetividade na atualização das mensagens difundidas pelas músicas. Estou em consonância com Maknamara (2011), ao apontar a vertente eletrônica como técnica de governo que regula as formas de masculinidades e feminilidades. O autor entende o forró eletrônico como *dispositivo* que oferece “esquemas de subjetivação” a homens e mulheres que fazem uso deste estilo musical. Aproximo-me de forma mais efetiva, das reflexões de Marques (2013, p. 64-65), quando indica que o forró, além de letra, é *performance de corpos-em-festa*, nas quais experiências que “ultrapassam sentidos de pessoalidade atribuídos às noções de *mundo rural, comunidade* e a idéia de *Nordeste*” acontecem e multiplicam as relações de gênero. Corpos em derrapagem multiplicando sentidos: corpos que relaxam, que ultrapassam limites, que vivem coisas fora de si (Idem, p.65).

Muitas vezes, as letras do forró versam sobre agências de gênero específicas que podem ser caracterizadas, contemporaneamente, por expressões como: *playboy, estourado, raparigueiro*, como exemplos de masculinidades; *patricinha, perigete, mulher do chefe* como exemplos de feminilidades, entendidas aqui como leituras de gênero socialmente inteligíveis (BUTLER, 2008), *i.e., identidades performatizadas* em um dispositivo de gênero (forró), percebido nas pesquisas supracitadas como ferramenta de atualização da heteronormatividade patriarcal e machista presente em nossa cultura. Mas, e se nos perguntarmos: pode o forró ajudar a constituir identificações de gênero para além destas atualizações? A vertente eletrônica, em sua ambiência festiva, abre espaço para agências de gênero que subvertem a heteronormatividade? O forró contemporâneo pode dar vazão às agências de um público específico que até agora tem sido obliterado tanto nas letras das músicas como nas investigações acadêmicas? Que público seria este? O público do qual falo é composto pelos sujeitos que se identificam como LGBTs⁴¹, e têm se destacado, cada vez mais, como apreciadores deste gênero musical. Através de pesquisa de campo de cunho etnográfico, inventariei casas de show onde o forró desponta como um dos principais ritmos

⁴¹ Sigla para o movimento político-ativista em prol dos direitos de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transgêneros. Também largamente utilizada na identificação destes sujeitos em diversas esferas sociais: eventos, partidos políticos, movimentos sociais, igrejas etc.

promovidos em suas festas, encontrando uma em especial, que contempla neste estilo musical a sonoridade de sua festa: a boate *Donna Santa*. Esta casa de show, institucionalmente voltada para o público LGBT, tem em suas festas de forró a presença assídua de um público heterogêneo de frequentadores que se identificam não só como LGBTs. Devido ao sucesso das festas o público “homo” se confunde ao “hétero”, ao “bi”, ao “trans”, ao “sis”, multiplicando e promovendo uma verdadeira mistura das agências de gênero que detalharei noutro tópico.

Destarte, lanço as principais questões desta pesquisa: entendendo o forró como um *dispositivo de gênero*, como podemos perceber o agenciamento dos sujeitos LGBTs frente aos esquemas de subjetivação oferecidos por este dispositivo, principalmente nos ambientes de festa? Como podemos pensar a partir de uma visão pragmática da linguagem tais agenciamentos? Se entendermos a linguagem de um ponto de vista *performativo*, como a percebia Austin (1955) através do conceito de *ato de fala*, podemos também indagar: como, no uso da linguagem, o público LGBT precipita padrões hegemônicos das *leituras culturalmente inteligíveis* (BUTLER, 2008) do "ser" homem e mulher no forró contemporâneo? Tais leituras possibilitam a iterabilidade⁴² e a agência de multiplicações das *performances de gênero* para além da dicotomia masculino/feminino, e, desta forma, negocia fronteiras que garantem significado a outras leituras possíveis das relações de gênero hétero e homoafetivas, nestas festas? Noutras palavras, como na análise da *performatividade* das falas e dos corpos do público LGBT acerca do *fenômeno cultural forró*, pode-se perceber a operação de variações dos padrões hegemônicos *heteronormativos, machistas e patriarcais* existentes, possibilitando-se assim a agência de *identidades subversivas* a esse padrão: as agências LGBTs? Sem dúvida precisaremos de um aporte teórico-metodológico que sirva de ferramenta para percepção não só das falas, mas também dos corpos: dos atos de fala e de corpo, em festa (PINTO, 2007); de um regime de *enunciabilidades* e de *visibilidades* que constituem através de relações de *poder* os processos de subjetivação e de subversão do *dispositivo de gênero* forró.

⁴² A iterabilidade é aqui entendida como uma “repetição-alteração” (aqui dos estereótipos de masculinidades e feminilidades do forró) que se faz através do jogo de diferenças presente no momento da performatividade: ato de fala/corpo. A partir da iterabilidade se faz a atualização daquilo que se “repete”, nesta há a sempre uma alteração que, por vezes, subverte as relações de poder existentes no antigo modelo. Noutras palavras, a iterabilidade é, ao mesmo tempo “repetição-alteração” processadas no acontecimento de uma dada performatividade.

3 PERSPECTIVAS TEÓRICAS: DOS *DISPOSITIVOS* AOS *ATOS DE FALA*.

De um ponto de vista teórico-metodológico, gostaria que os leitores tomassem este texto como um agenciamento, o que será explicado no decorrer deste capítulo. Inicialmente, este texto assume as características da “iterabilidade/citacionalidade” pensada por Jacques Derrida (1991) incorporada aqui numa perspectiva Pragmática da linguagem⁴³. Quanto a esta concepção pragmática, recorro às reflexões de John L. Austin ([1976]1990), principalmente na retomada de sua obra por autores como Derrida (1991), Rajagopalan (2003; 2010) e Ottoni (1998). Na percepção das relações entre *identidade*, *gênero* e *corpo*, temos Butler (2008), Pinto (2007). No que se refere à etnografia, prática central no desenvolvimento da pesquisa, contamos com Viveiros de Castro (2002), Goldman (2005) e Favret-Saada (1990). E para entender o *forró* como *dispositivo de gênero* utilizamos Foucault (2007), Deleuze (1996; 2005). Começaremos por esta última reflexão.

3.1 DISPOSITIVOS EM FOUCAULT-DELEUZE

A noção de *dispositivo* será utilizada nas reflexões de Foucault desde os anos 1970, buscando, inicialmente, identificar os operadores materiais do poder entendidos como o conjunto de técnicas, estratégias e formas de assujeitamento engendradas pelos diversos *mecanismos de poder*. Conforme as preocupações do filósofo iam se concentrando numa análise do poder, o conceito de dispositivo vai se alinhando às investigações de como mecanismos de dominação de naturezas diferentes (discursos, práticas, instituições), organizam-se em técnicas e estratégias produtoras de *regulações* que enredam todo o corpo social. Entretanto, o autor propõe pensar a idéia de *poder* fora de sua acepção jurídico-institucional, ou seja, de uma forma “que não tome mais o direito como modelo e código” (FOUCAULT, 2007, p. 100). Foge, neste sentido, de uma idéia de “Poder” comumente associada às formas dos aparelhos do Estado e das ideologias que o acompanham:

Dizendo poder, não quero significar “o Poder”, como conjunto de instituições e aparelhos garantidores da sujeição dos cidadãos em um Estado determinado. Também não entendo poder como modo de sujeição que, por oposição à violência, tenha a forma da regra. Enfim, não o entendo como um sistema geral de dominação exercida por um elemento ou grupo sobre outro e cujos efeitos, por derivações sucessivas, atravessem o corpo social inteiro. A análise em termos de poder não deve postular, como dados iniciais, a soberania do Estado, a forma da lei ou a

⁴³ Ao citar retomo e necessariamente altero o corpo de um texto anteriormente escrito. Ao compor este texto com o corpo de outros escritos, não estou simplesmente repetindo, mas produzindo diferença: de argumento, de natureza.

unidade global de uma dominação; estas são apenas e, antes de mais nada, suas formas terminais (Foucault, 2007, p. 102).

O poder deve antes ser entendido como “a multiplicidade de correlações de força imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização” (FOUCAULT, 2007, p.102). No jogo de tais correlações há transformações incessantes, por meio de lutas e afrontamentos que ora reforçam ora invertem os mecanismos de poder imanentes a domínios específicos. Nas fronteiras entre estes domínios, derivadas deste jogo, podem-se encontrar as estratégias que os configuram e lhes dão a força organizacional que possibilita sua *inteligibilidade* “cujo esboço geral ou cristalização institucional toma corpo nos aparelhos estatais, na formulação da lei, nas hegemonias sociais” (Idem, p. 103). Esta inteligibilidade é pensada pelo autor como o *saber*. Alvo de seu método arqueológico, o saber é a relação entre o discursivo e o não-discursivo, organizados através das relações de poder constituintes de cada formação histórica. Foucault então fala de uma *onipresença do poder*, que seria sua condição de possibilidade, e, também, de um primado do poder em relação ao saber. A Onipresença do poder, neste caso, não é associada a “algo” ou “alguém” que tenha o privilégio de centralizar sob sua “unidade invencível” todo o corpo social, e sim “porque se produz a cada instante, em todos os pontos, ou melhor, em toda relação entre um ponto e outro” (Idem). Disto deriva uma perspectiva do poder enquanto produtor da relação entre um *modo de visibilidade* e um *regime de enunciabilidade* – elaboraremos este aspecto mais adiante. Entrementes, se o poder está em toda parte isso se dá porque provém de todos os lugares, e não porque englobe tudo. Desta forma, o autor indica que

[...] “o” poder, no que tem de permanente, de repetitivo, de inerte, de auto-reprodutor, é apenas efeito de conjunto, esboçado a partir de todas essas modalidades, encadeamento que se apóia em cada uma delas e, em troca, procura fixá-las. Sem dúvida, devemos ser nominalista: *o poder não é uma instituição e nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada* (Idem - grifos meus).

Dito isto, é principalmente em *A Vontade de Saber* (1976), que a noção de dispositivo ganha sofisticação, condensando uma analítica do poder onde estratégias complexas de natureza heterogênea, concretizadas através das relações entre o discursivo e o não-discursivo (enunciabilidade e visibilidade), entrelaçam o poder-saber em torno de domínios que estão em constante (re)formulação. A estas relações que contemplam práticas discursivas e institucionais – constituídas através das diversas correlações de força – Foucault dá o nome de *dispositivo*.

Como vimos, o termo ganha centralidade na obra foucaultiana conforme adquire a força necessária para dar inteligibilidade às redes de relação tecidas entre os elementos do dito e do não-dito, possibilitando a problematização tanto da natureza diferencial dos diversos dispositivos (dispositivos de saber, dispositivos de poder, dispositivos disciplinares, dispositivos da sexualidade, etc.); bem como de suas funções estratégicas na composição dos corpos sociais que atravessam. Em *Microfísica do poder* (1998 ou 1979?), no tópico *sobre a história da sexualidade*, Foucault, em resposta dada à pergunta de Alain Grosrichard sobre o termo dispositivo, indica:

Através deste termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. *Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos* (Idem, p. 244 – grifos meus).

Nas palavras de Judith Revel (2005, p. 39), o aparecimento da noção de dispositivo “no vocabulário conceitual de Foucault está provavelmente ligado à sua utilização por Deleuze e Guattari no *Anti-Édipo* (1972)”. Para a autora, isto implica o prefácio escrito por Foucault, para este mesmo livro, em sua edição americana do ano de 1977, onde o autor aponta que Deleuze e Guattari,

Apoiando-se sobre noções aparentemente abstratas de multiplicidades, de fluxo, de dispositivo e de alternativas, a análise da relação do desejo com a realidade e com a “máquina” capitalista [...] traz respostas a questões concretas. Questões que se preocupam menos com o “porquê” das coisas que com seu “como”⁴⁴.

Revel (2005) também percebe que a noção de dispositivo acaba substituindo paulatinamente a de *episteme*⁴⁵, que Foucault empregava em suas análises arqueológicas até o final dos anos 1960. A principal diferença, de acordo com a pesquisadora, deve-se ao fato de a *episteme*, apesar de também ser entendida como dispositivo, limitar-se ao domínio do discursivo, enquanto a noção de dispositivo encontrada na primeira edição de *A vontade de saber* em 1976 procura contemplar igualmente instituições e práticas não discursivas. O que é importante destacar aqui é o link traçado entre as reflexões de Foucault, Deleuze e Guattari, através da noção de dispositivo. Deleuze, especificamente, irá utilizar o termo em sua obra em

⁴⁴Prefácio à edição americana do *Anti-Édipo*, de Gilles Deleuze e Felix Guattari [trad. F. Durand-Bogaert, N. York, Viking Press, 1977]. Republicado em M. Foucault, *Dits et Écrits*, volume III (1976-1979). Paris: Gallimard, 1994. Extraído de Carlos Henrique de Escobar (organizador), *Dossier Deleuze*. Rio de Janeiro: Hólon Editorial, 1991. Tradução de Carmem Bello a partir do texto editado na revista *Magazine littéraire*, nº 257, setembro 1988.

⁴⁵“O termo ‘episteme’ está no centro das análises de *As Palavras e as Coisas* (1966) e deu lugar a numerosos debates na medida em que a noção é, ao mesmo tempo, diferente da de ‘sistema’ [...] e da de ‘estrutura’. Por *episteme*, Foucault designa, na realidade, um conjunto de relações que liga tipos de discursos e que corresponde a uma dada época histórica” (REVEL, 2005, p. 41- grifos da autora).

diversos textos, e, é claro, nos que tratam da obra foucaultiana, principalmente em *Foucault* (2005), e no ensaio *O que é um dispositivo?* (1996). Nestes textos, encontram-se articuladas os três grandes eixos que, segundo Deleuze, o autor vai sucessivamente distinguir no percurso de sua filosofia: *o Poder, o Saber e a Subjetividade*.

Para Deleuze (1996, p. 1), é comum perceber o pensamento de Foucault apresentando-se como uma análise de “dispositivos concretos”, e, a partir disto, pode-se indagar: o que é um dispositivo? Nas palavras de Deleuze “é, antes de mais nada, um conjunto multilinear, composto por linhas de natureza diferente”. Nos diversos dispositivos, as linhas de composição não delimitam ou envolvem sistemas de caráter homogêneo, tais como o *objeto*, o *sujeito* ou a *linguagem*, antes seguem direcionamentos variados, traçando processos que estão sempre em desequilíbrio e relacionando diferenças. Neste sentido, podemos entender que “os objetos visíveis, os enunciados formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos numa determinada posição são como vetores ou tensores” que compõe um determinado dispositivo concreto, historicamente situado e em constante mudança (Idem). Se os vetores em questão estão sempre em movimento, compondo um processo, então nenhum dos três eixos do dispositivo (saber, poder e subjetividade) possui “contornos definidos de uma vez por todas; são antes cadeias de variáveis que se destacam uma das outras” (Idem). De acordo com Deleuze, é sempre por meio de uma crise que Foucault descobre “uma nova dimensão, uma nova linha” com a qual complexifica sua análise do dispositivo:

Há linhas de sedimentação, diz Foucault, mas também há linhas de “fissura”, de “fratura”. Desenredar as linhas de um dispositivo, em cada caso, é construir um mapa, cartografar, percorrer terras desconhecidas, é o que ele chama de “trabalho de terreno”. *É preciso instalarmos-nos sobre as próprias linhas; estas não se detêm apenas na composição de um dispositivo, mas atravessam-no, conduzem-no, do norte ao sul, de leste a oeste, em diagonal* (Deleuze, 1996, p. 1 – grifos meus).

Mas quais linhas são estas e como compõem os dispositivos? As primeiras duas linhas derivam do primeiro eixo analisado por Foucault em seu método arqueológico: o saber. Essa dimensão do dispositivo é o resultado da relação entre duas linhas de naturezas diferentes, as curvas de visibilidade e as curvas de enunciação. É através desta correlação entre o visível e o dizível que os dispositivos atuam como verdadeiras ‘máquinas’ que fazem ver e falar, possibilitando o surgimento de um saber sobre determinadas formações históricas. Estas últimas, entendidas também como *estratos*, são entendidas por Deleuze (1996, p.1) como empiricidades, “‘Camadas sedimentares’, eles são feitos de coisas e palavras, de ver e falar, de visível e de dizível, de regiões de visibilidade e campos de legibilidade, de conteúdos e de expressões”. Aqui, *conteúdo e expressão* são conceitos derivados da linguística de

Hjelmslev que Deleuze incorpora ao pensamento foucaultiano, mas num sentido relativo, já que nem o conteúdo se confunde com um significado, nem a expressão com um significante. Procede-se a seguinte divisão: tanto o conteúdo como a expressão têm uma *forma* e uma *substância*. Por exemplo, a prisão como forma de conteúdo, e os presos ou os que nela estão encerrados como substância do conteúdo. No caso da forma da expressão, o direito penal é um exemplo, enquanto a ‘delinquência’ é a substância objeto dos enunciados daquele. Nestes exemplos, a prisão figura como “forma de conteúdo” que evidencia um “regime de visibilidades”, enquanto o direito penal aparece como “forma de expressão” que dá relevo a um “regime de enunciados” (DELEUZE, 2005 p. 57). Há uma espécie de retroalimentação no dispositivo carcerário. Enquanto a prisão, como instituição, oferece visibilidade à substância ‘preso’, o direito penal materializa uma dizibilidade, num regime de enunciados, à substância ‘criminalidade’. Todavia, não pensemos que há uma espécie de dialética ou síntese nestas duas formas de produção: a visibilidade é exterior ao enunciado, e este exterior aquela. O que há é uma co-produção tangenciada pelas relações de força, e uma irreducibilidade de uma linha à outra.

As curvas de visibilidade são desenhadas por linhas de luminosidade que dão forma a figuras variáveis. Composto o dispositivo, não devem ser confundidas com uma espécie de ‘luz em geral’ que viria iluminar objetos pré-existentes: cada dispositivo tem um regime específico de distribuição da luz que, ao se estabelecer e se propagar dispõe o visível e o invisível “fazendo com que nasça ou desapareça o objeto que sem ela não existe” (Idem, 1996, p. 1). Cada regime de luz é único porque histórico e relativo a um dispositivo, é, assim, inseparável da forma como penetra em uma formação determinada, em um *corpus*. Neste sentido “as visibilidades não são nem os atos de um sujeito vidente, nem os dados de um sentido visual” (Idem, 2005, p. 67-68). A visibilidade, então, é entendida como um ‘há luz’ ou um “ser da luz ou um ser-luz, assim como [também há] um ser-linguagem” (Idem). O visível não se reduz a uma coisa ou qualidade sensível, pois o ser-luz, não se reduz a um ambiente físico: “As visibilidades não se definem pela visão, mas são complexos de ações e de paixões, de ações e de reações, de complexos multissensoriais que vêm à luz” (Idem). Como já foi dito, as visibilidades são irreducíveis aos enunciados, apesar destes terem o primado⁴⁶ na relação do saber. As regiões de visibilidade são na *Arqueologia*, por exemplo, o não-

⁴⁶ Segundo Deleuze (2005, p. 69), a questão do primado do enunciado em relação às visibilidades é uma herança neo-kantista nas reflexões arqueológicas de Foucault: “Mas se existe neo-kantismo, é porque as visibilidades formam, com suas condições, uma Receptividade, e os enunciados, com as suas, uma Espontaneidade. Espontaneidade da linguagem e receptividade da luz (...) Eis que, em Foucault, a espontaneidade do entendimento, *Cogito*, dá lugar à linguagem (o “há” linguagem), enquanto a receptividade da intuição dá lugar à luz (nova forma do espaço-tempo)”.

discursivo: a prisão como forma arquitetônica de um regime de luz, o Panóptico, que permite tudo ver sem ser visto.

Já as curvas de enunciação são, por sua vez, regimes de enunciado que nomeiam e distribuem variáveis discursivas. O enunciado, na apreciação de Foucault, recebe outra tonalidade. Primeiramente exclui-se o *a priori* de um sujeito da enunciação. Este só aparece enquanto uma variável (ou conjunto de variáveis) do enunciado: uma função derivada da primitiva – o próprio enunciado⁴⁷; e é a partir disto que a função primitiva do enunciado pode ser percebida como um “DIZ-SE, murmúrio anônimo no qual posições são apontadas para sujeitos possíveis”⁴⁸, um “ser-linguagem” ou um “há-linguagem” (Idem, 2005, p. 64). Se há *a priori*, não é de um sujeito, mas de uma historicidade:

Foucault está perto do “distribucionalismo” e, segundo a existência da *Arqueologia*, parte sempre de um *corpus* determinado e não-infinito, por mais diverso que seja, de palavras e textos, de frases e proposições, emitidos numa época e cujas “regularidades” enunciativas ele procura destacar (Idem, p. 65– grifos do autor).

Desta forma, Foucault se opõe a três maneiras de se começar a linguagem: a primeira seria pelas pessoas, mesmo quando estas são encaradas como *pessoas linguísticas* (a intencionalidade da personologia linguística ou o ‘eu falo’), a esta maneira ele “oporá a preexistência da terceira pessoa enquanto não-pessoa (Idem, p. 64), o ele do qual se fala, é sempre um posicionamento dado a um sujeito qualquer; a outra seria a organização interna segundo a lógica do significante, tomando-a como a direção primeira para a qual a linguagem remeteria (aqui o estruturalismo linguístico ou o ‘isso fala’), ao qual o autor opõe a “preexistência de um *corpus* ou de um conjunto de enunciados determinados” (Idem) historicamente; a terceira aludiria a uma experiência originária que nos ligaria de forma ‘natural’ a uma ‘cumplicidade primeira’ com o mundo, e, a partir disto, nos daria a possibilidade de falar dele (é o caso da fenomenologia ou ‘o mundo diz’, que faria do visível, entendido como sensível, a base do enunciável), a este Foucault opõe “uma diferença de natureza entre ver e falar” (Idem, p.65). Outra diferença do enunciado é que ele engloba as proposições e as frases, que também são dele funções derivadas, estabelecendo uma diagonal que possibilita perceber as *regularidades* de cada *formação discursiva*. Os enunciados não se reduzem às relações verticais (verdade ou falsidade axiomática) das proposições, nem às

⁴⁷ “A *Arqueologia do Saber* analisa essa função-sujeito: o sujeito é um lugar ou posição que varia muito segundo o tipo, segundo o limiar do enunciado; o próprio ‘autor’ não passa de uma dessas posições possíveis, em certos casos. É possível, inclusive, haver várias posições para o mesmo enunciado” (DELEUZE, 2005, p. 64).

⁴⁸ Desta percepção, deriva, por exemplo, o início de *A Ordem do Discurso* (1996, p. 5), onde Foucault se coloca “sub-repitiçamente no discurso”, indicando que “ao invés de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e levado bem além de todo começo possível. Gostaria de perceber que no momento da fala uma voz sem nome me precedia há muito tempo”.

relações horizontais (lateralidade dialética) das frases. Palavras, frases e proposições são, em um *corpus* determinado, o que deixam perceber as leis de regularidade da função primitiva enunciado. A partir da percepção desta regularidade é que podemos elencar as condições extrativas dos enunciados que compõem os *jogos de verdade* dos estratos. Por isso a tarefa da arqueologia é fundamentalmente epistemológica: entender o arquivo *audiovisual* que sedimenta o saber de determinada formação histórica. Nas palavras de Deleuze,

O verdadeiro não se define por uma conformidade ou forma comum, nem por uma correspondência entre as duas formas. Há disjunção entre falar e ver, entre o visível e o enunciável: “*o que se vê não se aloja mais no que se diz*”, e inversamente. A conjunção é impossível por duas razões: o enunciado tem seu próprio objeto correlativo, que não é uma proposição a designar um estado de coisas ou um objeto visível, como desejaria a lógica; mas o visível não é tampouco um sentido mudo, um significado de força que se atualiza na linguagem, como desejaria a fenomenologia. O arquivo, o audiovisual é disjuntivo (2005, p. 73, grifos do autor).

Abrindo tanto as palavras como as coisas é que se pode perceber a atuação de uma terceira instância, exterior ao saber e que lhe possibilita as relações entre o ver e o falar, este segundo eixo está ‘do lado de fora’ dos extratos: é o não-estratificado, espaço das estratégias que comporta as linhas de força –o *poder*.

O poder é uma produção de linhas de força que surge em toda relação de um ponto singular a outro do dispositivo, passando por todos os lugares deste: verdadeira ‘onipresença do poder’; é, de acordo com Deleuze, a “terceira dimensão do espaço, interior ao dispositivo” (Idem, 1996, p. 1). Indo de um ponto singular a outro, o poder tangência as relações entre visibilidades e enunciabilidades, retificando e cobrindo os trajetos das linhas do saber procurando fixá-las; e as linhas de força, neste ínterim, “estabelecem o vaivém entre o ver e o dizer, agem como flechas que não cessam de entrecruzar as coisas e as palavras” (Idem). De forma simplificada, o poder se caracteriza como pura relação de forças. Neste sentido, a força nunca está no singular, sua característica essencial é estar sempre em relação a outras forças “de forma que toda força já é relação” (Idem, 2005, p. 78). Diferentemente da instância do saber, que é dupla (ver e falar), a instância do poder é una, pois a força não tem outro objeto nem sujeito que não sejam a própria força. Se esta não tem outro objeto senão outras forças, nem outro ser além da relação, constitui-se como “uma ação sobre a ação, sobre as ações eventuais, ou atuais, futuras ou presentes”, configura “um conjunto de ações sobre ações possíveis” (Ibidem). Decorrente disto, segundo Deleuze,

Pode-se então conceber uma lista, necessariamente aberta, de variáveis exprimindo uma relação de forças ou de poder, constituindo ações sobre ações: incitar, induzir, desviar, tornar fácil ou difícil, ampliar ou limitar, tornar mais ou menos provável... Essas são as categorias do poder (2005, p. 78-79).

Essa reformulação da questão do poder para Foucault pode ser condensada em torno de três apontamentos: o poder não é essencialmente repressivo, já que sua principal operação é produtiva (de práticas discursivas e não-discursivas, de posições de sujeitos, de hegemonias sociais); ele também não é algo que se possui, nem atributo de algum sujeito ou instituição, antes é um exercício estratégico dentro de um dispositivo (o poder não se tem, se exerce); e, finalmente, o poder passa pelos dominados tanto quanto pelos dominantes (visto que atravessa todas as forças em relação). Um exercício de poder figura como um *afeto*, já que a própria força se define por sua capacidade de afetar/ser afetada por outras forças com as quais está em relação. Existem então *afetos ativos* (incitar, suscitar, produzir, etc.) e *afetos reativos* (ser incitado, suscitado, determinado a produzir etc.), sendo que estes últimos não se configuram simplesmente como repercussão ou reverso passivo daqueles, mas como o *irredutível interlocutor*, principalmente quando se leva em conta que a força afetada não deixa de ter uma capacidade de resistência⁴⁹.

Aqui, ser afetado funciona como uma matéria da força, enquanto o poder de afetar evidencia uma função desta, ratificando-se que essa função é não-formalizada, no sentido dela ser “independente das formas concretas em que ela se encarna, dos objetivos que satisfaz e dos meios que emprega” (DELEUZE, 2005, p. 80). Um exemplo deste poder de afetar como função não-formalizada é o panóptico em *Vigiar e Punir* (1999) que se define “pela pura função de impor uma tarefa ou um comportamento quaisquer a uma multiplicidade qualquer de indivíduos, sob a única condição de que a multiplicidade seja pouco numerosa e o espaço limitado, pouco extenso” (DELEUZE, 2005, p. 80). O panóptico, enquanto diagrama disciplinar, não se reduz nem as formas que dão objetivos e meios a função (prisão para punir, escola para educar, hospital para tratar, fábrica para trabalhar, etc.) nem às substâncias formadas sobre as quais se aplica a função (presos, estudantes, doentes, operários, etc.). Isto se dá justamente pelo fato do panóptico ser capaz de atravessar todas essas formas e se aplicar a todas essas substâncias: ele é uma categoria do poder porque opera uma pura função disciplinar em qualquer espaço que se encontre, não pertencendo ao plano estratificado do saber, mas ao plano não-estratificado (das estratégias) do poder. *Diagrama* é o nome que Foucault dará a esta função que deve ser destacada de qualquer uso ou substância específicos. Em *A Vontade de saber* (2007), o autor irá tratar de outra função emergente na modernidade, uma que se ocupará de “gerir e controlar a vida numa multiplicidade qualquer, desde que a

⁴⁹ Se aqui relacionarmos o primado do enunciado em relação à visibilidade no *saber*, veremos que nas relações de forças no *poder* “espontaneidade e receptividade adquirem agora um novo sentido – afetar, ser afetado”, e o primado se localiza nas resistências que compõem as relações de forças (DELEUZE, 2005, p. 79).

multiplicidade seja numerosa (população), e o espaço extenso ou aberto”(DELEUZE, 2005, p. 80), trata-se da biopolítica. Destarte, as duas funções puras do poder nas sociedades modernas e suas matérias cruas seriam a anatomopolítica e a biopolítica direcionadas a um corpo qualquer e a uma população qualquer, respectivamente (Idem). A partir disto, Deleuze indica que se pode definir o diagrama de várias maneiras:

É a apresentação das relações de força que caracterizam uma formação; é a repartição dos poderes de afetar e dos poderes de ser afetada; é a mistura das puras funções não-formalizadas e das puras matérias não-formadas [...] este [o diagrama] seria uma emissão, uma distribuição de singularidades (Deleuze, 2005, p. 80-81).

Entrementes, o que precisamos salientar são as relações entre o primeiro e o segundo eixo (poder-saber), entendidos como componentes do dispositivo. Entre poder e saber há o primado do poder, pois o saber (o estratificado) pressupõe as relações de força daquele que é o seu lado de fora (o não-estratificado), para integrá-las nas condições formais dos regimes de visibilidade e de enunciado. Há então, nesta relação, diferença de natureza e, ao mesmo tempo, pressuposição recíproca e capturas mútuas destes dois eixos integrantes do dispositivo:

O saber diz respeito a matérias formadas (substâncias) e a funções formalizadas, repartidas segmento a segmento sob as duas grandes condições formais, ver e falar, luz e linguagem: ele é, pois, estratificado, arquivado, dotado de uma segmentaridade relativamente rígida. O poder, ao contrário, é diagramático: mobiliza matérias e funções não-estratificadas, e procede através de uma segmentaridade bastante flexível. Com efeito, ele não passa por formas, mas por *pontos*, pontos singulares que marcam, a cada vez, a aplicação de uma força, ação ou reação de uma força em relação às outras, isto é, um afeto como “estado de poder sempre local e instável” (Idem, p. 81 – grifos do autor).

O domínio das estratégias se diferencia do das estratificações, assim como os diagramas se distinguem dos arquivos, daí deriva a instabilidade e a localidade das relações de poder, sua *microfísica*. Sem esquecer que todas estas relações de poder-saber configuram-se numa imanência do dispositivo, num constante processo, visto que, para Foucault, tudo é prática. Esta é a pragmática foucaultiana, que segundo Deleuze, François Châtelet resume muito bem quando diz: “o poder como exercício, o saber como regulamento”⁵⁰ (DELEUZE, 2005, p.82).

Após *A Vontade de Saber* (2007) um grande hiato sucede na produção de Foucault – um silêncio que apontava outra crise e, concomitantemente, o despontar de um terceiro eixo, de outras linhas do dispositivo: as *linhas de subjetivação*. Provavelmente por que o autor tenha percebido um equívoco ligado ao texto de *A Vontade de Saber* que o faria manter-se preso às relações de poder. Seriam as relações de poder produtoras de verdade, de

⁵⁰François Châtelet e Evelyne Pisier, *Les Conceptions Politiques du XX, Siècle*, PUF, 1085.

modo que a verdade do poder figuraria intransponível? Seria possível um ‘poder de verdade’ que não se reduzisse à ‘verdade do poder’, uma verdade que derivasse não mais das linhas integrais do poder, mas que decorresse das linhas transversais de resistência? (DELEUZE, 2005).

De acordo com Deleuze (2005, p. 101), o autor lança tais problematizações ao lembrar-se que “os centros difusos de poder não existem sem pontos de resistência que têm de alguma forma, o primado”, logo, se na modernidade as estratégias de poder tomam paulatinamente a *vida* como objeto e objetivo, é dela mesma, da *própria vida* que suscita a resistência a estes mecanismos anatomopolíticos e biopolíticos. Se a força ‘do lado de fora’ é uma constante metamorfose de relações, então, conserva-se nela um potencial que não para de subverter, de derrubar os diagramas. Segundo Deleuze (2005, p. 101), nas reflexões presentes em *O Nascimento da Clínica* (publicado em 1980), Foucault tem como pano de fundo a obra de Bichat⁵¹ e procura “chegar à vida como potência do lado de fora”, pois, para Bichat, a vida é co-extensiva à morte, sendo que esta, por sua vez, não se reduz a um acontecimento totalizante apresentando-se antes como um ‘morre-se’ em constante devir:

Foi neste sentido que Bichat rompeu com a concepção clássica da morte, instante decisivo ou acontecimento indivisível, e rompeu de duas maneiras, colocando ao mesmo tempo a morte como coextensiva à vida e como feita de uma multiplicidade de mortes parciais e singulares (Deleuze, 2005, p. 102).

Assim, se Foucault chega a um impasse ao final de *A Vontade de Saber* (2007), não é devido à forma com a qual pensou o poder, mas sim por ter se atentado para o impasse que o próprio poder nos coloca: chocamo-nos contra ele, como uma verdadeira resistência (um irreduzível interlocutor) durante todo o percurso de nossa vida e de nosso pensamento, nas mais sutis verdades que ele nos relega. Essa resistência, que se mostra enquanto linhas de subjetivação do dispositivo, só pode ser concebida como um lugar que toma o lado de fora (poder) num movimento que o arranca do vazio, “lugar de um movimento que o desvia da morte” (DELEUZE, 2005, p. 3) para compor uma potência de vida: uma *dobra* interior ao lado de fora, um *duplo* de si mesmo em imanência relacional com Outrem:

O lado de fora não é um limite fixo, mas uma matéria móvel, animada de um movimento peristáltico, de pregas e de dobras que constituem um lado de dentro: nada além do lado de fora, mas exatamente o lado de dentro *do* lado de fora [...] Dentro como operação do fora: em toda sua obra, um tema parece perseguir

⁵¹Bichat, X. (1801; 1807; 1825).

Foucault – o tema de um dentro que seria apenas a prega do fora, como se o navio fosse uma dobra do mar⁵² (Idem, p. 104 – grifos do autor).

Para Deleuze, a obsessão que acompanha o pensamento foucaultiano é a do *duplo*, este que não se caracteriza nunca como uma projeção do interior, consistindo, inversamente, numa prática de interiorização de um fora (do lado de fora): nem desdobramento de Um, nem reprodução do Mesmo, mas uma reduplicação do Outro, uma repetição do Diferente. É neste sentido, que a subjetivação para Foucault é uma crítica radical à noção de interioridade, pois não se trata da “emanação de um EU, é a *instauração da imanência de um sempre-outro* ou de um Não-eu. Não é nunca o outro que é um duplo, *na reduplicação, sou eu que me vejo como o duplo do outro: eu não me encontro no exterior, eu encontro o outro em mim*” (Idem, 2005, p. 105 – grifos meus).

Foucault vai encontrar nos gregos um exemplo com as condições necessárias para a compreensão da subjetivação enquanto dobra do poder. O autor percebe “o dispositivo da cidade ateniense” se organizar como lugar de invenção para uma subjetividade, que se efetiva através da “rivalidade entre os homens livres”: visto que, apenas um homem livre pode dar ordens e dominar os outros (DELEUZE, 1996, p. 2). Todavia, para que este possa dominar outros homens, faz-se necessário que detenha também o domínio de si mesmo. Deste jogo de poder (governar-se para governar os outros), Foucault indica a efetivação de um duplo deslocamento nas linhas de força: do exercício de si desponta uma estética e uma ética que funcionam como um ‘código de virtude’ que deriva, concomitantemente, das relações de poder e de um saber estratificado. Temos assim por um lado, a *relação consigo* derivando-se das relações estratégicas de força perante os outros, e, por outro, uma *constituição de si* embasada em um código moral estratificado como regra de saber. Partindo deste duplo deslocamento, desta dobra das linhas de força, a relação consigo adquire independência:

É como se as relações do lado de fora se dobrassem, se curvassem para formar um forro e deixar surgir uma relação consigo, constituir um lado de dentro que se escava e desenvolve segundo uma dimensão própria: a *enkrateia*, a relação consigo como domínio, “é um poder que se exerce sobre si mesmo *dentro* do poder que se exerce sobre os outros” [...], a ponto da relação consigo tornar-se “princípio de regulação interna” em relação aos poderes constituintes da política, da família, da eloquência e dos jogos, da própria virtude (Deleuze, 2005, p. 107 – grifos do autor).

Neste processo, o que acontece é “uma relação da força consigo, um poder de se afetar a si mesmo, um afeto de si por si” (Idem, p. 108) no espaço da dobra. No dispositivo ateniense, torna-se necessário duplicar a dominação sobre os outros a partir de um domínio de

⁵²Sobre esta metáfora, Foucault a usa para caracterizar o ato renascentista de lançar ao mar o louco em sua nau: “ele é colocado no interior do exterior, e inversamente (...), prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas, solidamente acorrentado à infinita encruzilhada, ele é o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem” (Foucault *apud* Deleuze, 2005, p. 104).

si; duplicar a relação com os outros a partir de uma relação consigo; duplicar as regras estratificadas do saber e as estratégias diagramáticas do poder *a partir das regras e estratégias facultativas, próprias do exercício do homem livre*. Em suma, é preciso que a partir “dos códigos morais que efetuam o diagrama em tal ou qual lugar (na cidade, na família, nos tribunais, nos jogos, etc.)”, se destaque um “sujeito” que seja independente “do código em sua parte interior” (Idem, p. 108) (em sua dobra, seu forro), que se faça enquanto resistência autônoma dobrando as forças do lado de fora, mesmo que, em consequência disso, forneça novos saberes e inspire novos poderes. Esta é a importância do exemplo grego: eles “dobraram a força, sem que ela deixasse de ser força”, relacionando-a consigo mesma “eles inventaram o sujeito, mas como uma derivada, como produto de uma ‘subjetivação’”, e assim, abriram caminho para uma “existência estética”, uma dobra da força vinda da regra facultativa do homem livre: um *governo de si* (Idem, p. 108). Na mesma maneira que as outras, as linhas de subjetivação não tem uma fórmula geral. O terceiro eixo do dispositivo estabelece relações diferenciais com as instâncias do poder e do saber, sem, contudo, reduzir-se a nenhuma delas; há pressuposição recíproca e (co)produção dos três eixos mediante constante processo de mutação histórica.

A partir da apresentação dos três eixos (saber, poder e subjetivação), e de suas respectivas linhas de composição, percebe-se o dispositivo como um complexo formado por linhas de visibilidade, de enunciação, de força, de subjetivação que estabelecem cruzamentos e misturas, dando uma nas outras ou suscitando-se mutuamente, através de variações e mutações de agenciamento (DELEUZE, 1996, p. 3). Isto posto, duas consequências importantes decorrem da filosofia foucaultiana dos dispositivos. Primeiramente há um *repúdio aos universais*: eles nada explicam; antes, devem ser explicados. Se todas as linhas são por excelência (linhas) de variação, a imanência que caracteriza sua operação não as deixa esgotarem-se em coordenadas constantes ou determinadas: “o Uno, o Todo, o Verdadeiro, o objeto, o sujeito não são universais, mas processos singulares, de unificação, de totalização, de objetificação, de subjetificação imanentes a dado dispositivo” (Idem, p. 3). Desta forma todo dispositivo surge como uma multiplicidade na qual esses processos operam em devir, cada dispositivo tem sua especificidade histórica e se distingue dos outros. De acordo com Deleuze (1996, p. 3), é neste sentido que “a filosofia de Foucault é um pragmatismo, um funcionalismo, um positivismo, um pluralismo”, e, também, tributária de Nietzsche pela noção de historicidade da razão. Por isso há uma recusa no pensamento do filósofo em identificar os processos que operam os dispositivos a uma ‘Razão por excelência’ que

restauraria os universais de reflexão, de comunicação e de consenso. Contudo, assim como não existe uma universalidade de um sujeito fundador, nem de uma razão transcendente que permita julgar os dispositivos, também não existe uma catástrofe onde a razão estaria totalmente alienada, naufragando num mar de relativismo:

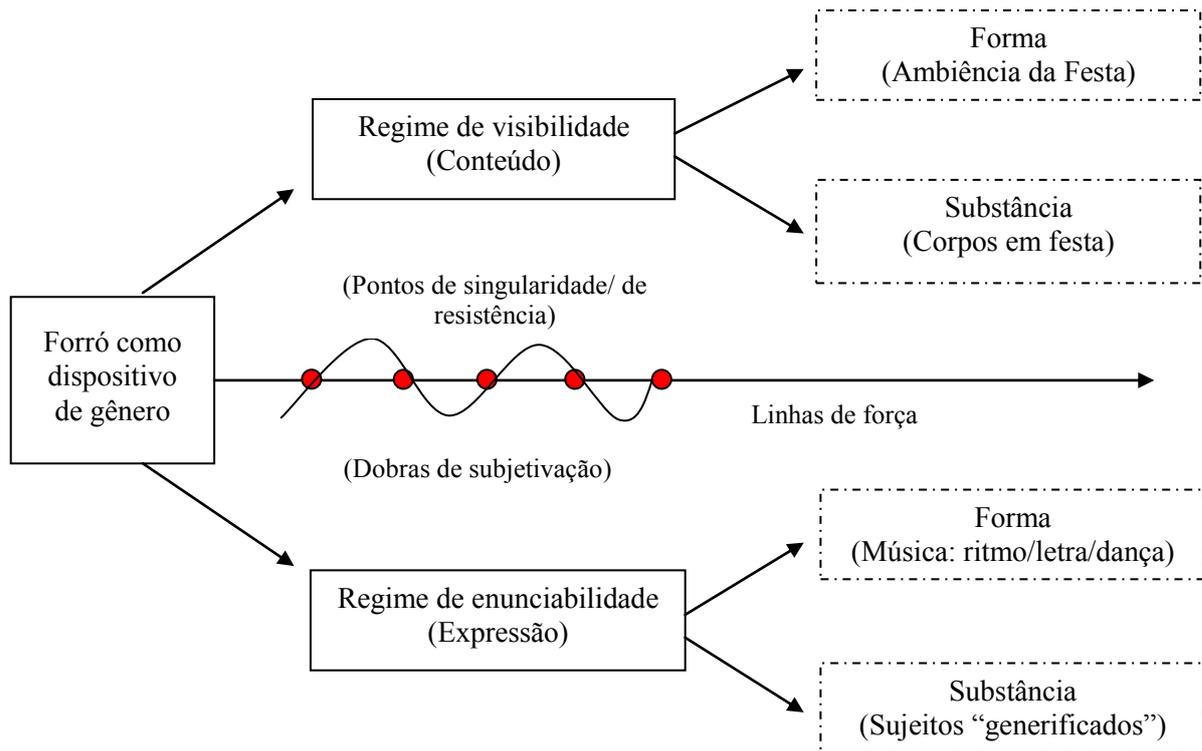
Como Foucault disse a Gérard Raulet, não há uma bifurcação da razão, é essa que não deixa de se bifurcar; há tantas bifurcações e ramificações quanto instaurações, tantos desabamentos quanto construções, segundo os recortes operados pelos dispositivos, e não há nenhum sentido na proposição segundo a qual a razão é uma longa narrativa agora terminada (Deleuze, 1996, p. 3).

Decorre daí a segunda consequência da filosofia do dispositivo: há necessidade de uma reorientação das análises para que estas não se pautem mais na busca pelo Eterno, pelo constante, mas que procurem apreender o novo, as mudanças em ação (em *devoir*). Mesmo que Foucault tenha, por exemplo, recusado claramente a questão da ‘originalidade’ dos enunciados em prol de uma ‘regularidade’, ele não deixa de entender esta regularidade como a efetivação histórica de um *corpus* em constante mudança. Neste sentido, o que aparenta ser uma contradição entre dois enunciados, pode ser a efetivação de um novo regime, próprio de um dispositivo específico. O que torna possível uma dada *ordem discursiva* é justamente a novidade expressa em seus enunciados, que vão dar lugar a outras variáveis de sujeito, de objeto, de relações com a verdade em um domínio específico. Da mesma forma, todo dispositivo se define pelo que detém de novidade e criatividade, o que demonstra também sua capacidade de transformação dando lugar a novos dispositivos. Se quisermos descobrir a novidade de um dispositivo, teremos de percebê-lo tanto como um *arquivo* – história daquilo que somos (e estamos deixando de ser) –, como também como um *atual* – que não é o que somos, mas aquilo que estamos em via de nos tornar, aquilo que somos *em devoir*.

3.2 O FORRÓ COMO DISPOSITIVO DE GÊNERO

Mas como entender o forró como dispositivo de gênero? Já havia apontado anteriormente, que Maknamara (2011) percebe o forró (eletrônico) como uma forma de governo dos outros e de si, na medida em que fornece discursos com modelos comportamentais de masculinidades e feminilidades em suas músicas. O que, segundo o autor, oferece um *currículo de gênero* ao seu público, cada vez mais vasto e diversificado. Concordo com o autor na importância dada ao discurso como articulação entre um poder-saber que dá suporte à subjetivação dos sujeitos. Entrementes, vale salientar, que o discurso deste estilo musical propaga-se em diversos espaços, atravessando estratos institucionais

públicos e privados –tais como, a escola (como indica Maknamara), os aparelhos de lazer (sejam eles do Estado ou particulares), o ambiente doméstico, ambientes públicos como praças, calçadas e até postos de gasolina –, instaurando, o que Marques (2011) denominou *paisagens sonoras* que transformam cada espaço no qual se instala o forró num *ambiente de festa*. Dito isto, e compreendendo que todos pertencemos a dispositivos e neles agimos, problematizo o forró como dispositivo de gênero lançando mão do gráfico abaixo:



A partir desse gráfico, podemos decompor as linhas que formam tal dispositivo, apresentando as articulações entre elas nos processos de *uso* do forró tencionados entre os eixos do saber, do poder e da subjetivação. Advogo aqui um estudo que encara a linguagem numa perspectiva *pragmática*, aliada a um método etnográfico que possibilita a análise deste dispositivo em ação, pois “*é preciso instalarmo-nos sobre as próprias linhas*” (DELEUZE, 1996, p. 1) que compõem o dispositivo e que os atravessa por todos os lados: uma etnografia como cartografia que mapeia o terreno do dispositivo. No caso específico deste trabalho, as festas de forró na boate Donna Santa serão o terreno – nos aprofundaremos mais sobre este aspecto adiante, que realça a adoção de uma perspectiva que tem como alvo as *agências* no ambiente da festa. Voltemos ao gráfico. O forró como dispositivo de gênero apresenta a (co)produção de um poder-saber. Neste último plano (saber) articulam-se um *regime de visibilidade* e um *regime de enunciabilidade* que formalizam o plano estratificado dos

conteúdos e das *expressões* do dispositivo. Focaremos inicialmente no regime de enunciados, já que foi dele que partiram a maioria dos trabalhos que tomam o forró como objeto – conforme vimos na arqueologia feita no primeiro capítulo.

Nesse regime *de expressão*, temos a *forma da expressão* localizada nas músicas de forró, anteriormente subdivididas em três estilos, que se diferenciaram no decorrer da história do gênero musical: o tradicional, o universitário e o eletrônico. A música aqui deve ser entendida como uma forma de linguagem que engloba tanto as letras (textualização), as sonoridades (ritmização) e as coreografias da dança (corporificação) como formalizações endereçadas a uma *substância da expressão*: o que chamei *sujeitos generificados*. Criam-se através de seu discurso, identificações de sujeito, modelos de agência e reconhecimento de gênero que servem, por sua vez, como uma verdadeira *gramática social* para as relações sexuais e amorosas (ser “playboy”, “periguete”, “patricinha”, “rapariga”, “raparigueiro”, “mulher do chefe”, etc.); criam-se também formas de agência na festa que se apresentam em termos como “farrear” e ser “estourado” ou “patrão”, toda uma *prática de si* na ambiência da festa que promete atualizar *efeitos de força* (de afetar/ ser afetado) em relação a outros sujeitos: “ficar”, “pegar”, “pagar pra vê”, “bancar”, que caracterizam formas de domínio sobre outrem.

No regime de visibilidade, enxergamos a *forma de conteúdo* como a *ambiência da festa*. Aqui temos uma organização da forma como se distribuem as luminosidades no terreno, no caso em destaque, da boate Donna Santa (doravante, DS). Ressalto que a festa começa antes mesmo da chegada à casa de show, pois a montagem de sua ambiência acontece desde as ‘combinações’ traçadas pelos sujeitos que se programam para ir aos shows: por telefonemas, convites por redes sociais e pessoalmente. Todo um jogo de expectativas prepara o encontro dos corpos com as festas. Lembro-me aqui de quando comecei a me familiarizar com o campo, tecendo redes de contato durante as noites de show: os convites para “o show da próxima sexta” eram-me realizados pessoalmente, pelo *Facebook*, ou *Whatsapp*; *atos de fala* que evocavam experiências de ‘curtição’, tais como “vai ser massa cara, vamos nessa!”, “vai ter Taty Girl, e Forró da Curtição, não dá pra perder!”, ficaram cada vez mais comuns. Digo que aqui se efetiva a montagem das expectativas sobre a festa também na forma de um regime de visibilidade, por que em todo regime, a distribuição da luz não pode ser reduzida às ‘coisas visíveis’, antes, a luminosidade deve ser entendida como algo que faz enxergar ou não objetos, sujeitos, ações “fazendo com que nasça ou desapareça o objeto que sem ela não existe” (DELEUZE, 1996, p. 1). O que procede, nesses exemplos, é uma prática de iluminação que possibilita ‘ver’ quais são os possíveis parceiros para a curtição de uma festa.

A montagem da ambiência também acontece durante a espera na fila de entrada, situação que me surgiu de pronto desde as pesquisas exploratórias. Para atrair o público, é comum nesta casa de show a promoção do *ingresso clonado* para entrada na boate até certo horário (geralmente até a meia noite), ou seja, clonar aqui é dar direito a dois sujeitos entrarem no show pagando o preço de um ingresso. O que decorre daí é a procura de alguém para clonar durante a espera na fila, possibilitando que pessoas desconhecidas possam ter um motivo para um primeiro contato. Alguns interlocutores, quando do convite para a festa, já me falavam do cálculo da ‘clonagem’ somando este à contagem do espaço para passageiros no carro. Certa vez, recebi uma mensagem de texto cujo conteúdo era: “Ei Rodrigo, hoje tem DS? Bora, eu clono com você e vai um casal de sapatão amigas minhas dá certim. Dá pra ir no teu carro?”.

A distribuição da luz se estende ao interior da boate, lá o espaço é basicamente dividido em dois territórios, sendo o primeiro destinado à apreciação do show das bandas de forró, e o outro à apreciação de músicas apresentadas por DJs (geralmente o *funk carioca* e ritmos *eletrônicos*), conforme o pequeno mapa abaixo:

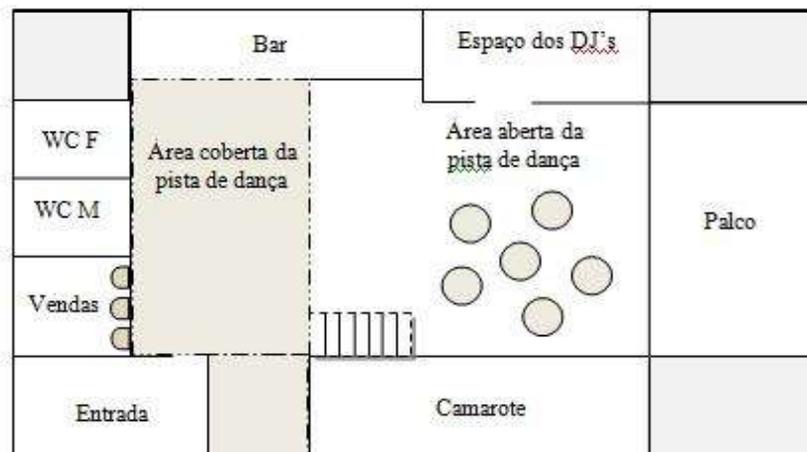


Figura 1 - Croqui da Boate Donna Santa

Temos logo após a entrada um grande espaço parcialmente coberto, onde se localiza a pista de dança junto a mesas dispostas próximas ao palco. O palco fica elevado cerca de dois metros da pista de dança, possibilitando um contato aproximado com o público. Através de uma escada lateral, tem-se acesso ao camarote. Outro acesso liga diretamente o ambiente dos DJs à pista de dança do forró. Ao fundo estão, respectivamente, as cabines para se comprar as fichas das bebidas, o bar e os banheiros femininos e masculinos.

Há um jogo de diferenças acionadas no trânsito promovido pelos sujeitos entre esses espaços da festa. Neste acionamento, tencionam-se luz e linguagem. A pista de dança é o local onde a maioria das interações é realizada. Nela a forma de ver e ser visto é organizada de modo mais fluido, dado que, os *corpos em festa* (substância do conteúdo) bebem, dançam, cantam, “ficam”, “se pegam”, namoram, à luz dos olhares dos outros e ao som da música que toca. Às divisões em grupos são comuns, e se dão sempre em torno das mesas (ou cadeiras) que sustentam às bebidas. A variação na composição dos grupos é também uma constante: mulheres, homens, gays, lésbicas, travestis, transgêneros, hetero-homo-bi-sexuais afetam-se mutuamente. Contudo, mesmo que haja agrupamento, o trânsito na festa é o que prevalece, fazendo com que as mesas rodeadas de parceiros de “farra” figurem como portos nos quais os sujeitos atracam para restabelecer as relações amistosas e o volume nos copos de bebida. “Rodar na festa é que é legal”, disse-me certa vez um interlocutor da pesquisa.

O palco é o lugar mais iluminado da festa, quando os olhares não estão transitando pelos espaços da DS, estão fixados nas performances das bandas, com seus/suas vocalistas e dançarinos(as). Aqui, o raio das experiências visuais da festa se intensifica, mas sem se reduzir ou limitar. A interlocução banda-público é valorizada na medida em que o investimento no espetáculo vendido pela banda atrai não só os ouvidos, mas também os olhares daqueles(as) ao qual assistem. Procura-se nesta forma de visibilidade, intensificar a admiração do público pelo trabalho da banda e de seus artistas. Outra prática comum nas festas é a do registro, pelo público, das apresentações das bandas, por meio de gravações e fotos tiradas por aparelhos celulares e câmeras digitais. As *selfies*⁵³ também tomam cada vez mais espaço entre as práticas da festa, principalmente as que o público pede para os artistas registrarem.

O camarote é o lugar de destaque dado aos sujeitos que pagam ingressos mais caros para ter uma visão melhor da festa. Aqui podemos associar aos *corpos em festa* às expressões de identificação anteriormente citadas: ser “patrão”, “estourado”, “dono da festa”. Cabe lembrar que, apesar de terem naturezas diferentes, os regimes de enunciados e os de visibilidade compõem o saber (ou o estratificado) através de relações de poder que atravessam cada ponto de singularidade em jogo. Nesse sentido, quem paga mais para ter acesso ao camarote e à *melhor visão da festa* compra também as benesses de uma forma de saber-poder que no mesmo movimento, dá maior visibilidade aquele sujeito (re)significando seu corpo em festa com expressões que o identificam como alguém com o poder de atualizar relações de

⁵³ As *Selfies* são a prática de se autofotografar, sozinho, ou em companhia de alguém, muito comuns na atualidade.

força: “farrear”, “bancar”, “curtir”, etc. Percebe-se assim, que as linhas de poder desde o início atravessam as formas estratificadas do saber deste dispositivo.

Mas e quanto às linhas de subjetivação, as resistências dos pontos singulares, as dobras do poder? Percebemo-las em cada jogo de atualização das forças, em cada (re)significação operada em cima destas categorias do saber. Para melhor entender a subjetivação para além da *verdade do poder*, viu-se necessária a aproximação mais estreita com os sujeitos da pesquisa, bem como a adição a este quadro conceitual de uma abordagem sobre as questões de gênero que possibilitasse a reflexão sobre as identidades generificadas pelo dispositivo forró. Para entendermos a *microfísica* destas relações, recorro ao conceito de *ato de fala* presente nos estudos pragmáticos de J. L. Austin ([1976] 1990), na retomada feita por Derrida (1991), Rajagopalan (2003 ou 2009?; 2010) e Ottoni (1998). Consonante a esta retomada da pragmática austiniana, temos as problematizações acerca das *identidades de gênero* como *performatividade*, segundo Butler (2008) e Pinto (2002; 2007). Pensemos a Pragmática.

3.3 ESTUDOS PRAGMÁTICOS: A TEORIA DOS ATOS DE FALA

A linguagem é alvo das mais variadas perspectivas de reflexão, que a tomam como fenômeno da comunicação, forma de descrição da realidade, meio para apreensão do mundo, modo de representação de si, dentre tantos outros enfoques dados a sua investigação nas diversas áreas do conhecimento. O que nos interessa aqui é entender a linguagem enquanto *ação na criação de realidades*, e, para isto, parte-se de uma perspectiva na qual se opera uma mudança radical frente às concepções que consideram a linguagem como forma de *representação* do mundo. Procura-se antes entendê-la como *ação*, como linguagem-ato que opera relações na realidade, como *atos de fala*.

O conceito de atos de fala foi proposto pelo filósofo J. L. Austin, em uma série de aulas e conferências por ele apresentadas na Universidade de Harvard, nos anos de 1950⁵⁴. Ao desenvolver uma abordagem pragmática da realidade, apontando para uma nova relação entre linguagem e mundo, o autor se distancia da perspectiva estruturalista da linguagem (centrada na cisão língua/fala⁵⁵). Nessa novidade, o signo linguístico não teria a função de representar

⁵⁴ É importante ressaltar que o próprio filósofo não deixou toda sua obra pronta para publicação, sendo seu principal livro *How to Do Things with Words* (1976) fruto da organização de suas aulas e palestras feita por seus alunos.

⁵⁵ Ferdinand de Saussure, considerado pai do estruturalismo linguístico, em seu *Curso de lingüística geral*, pensa a *língua* como o objeto por excelência da lingüística, sendo definida como um sistema estruturalmente

um referente ou estado de coisas do mundo, como se dele fosse um decalque, mas seria pensado como uma verdadeira ação, um ato de fala onde as relações entre o linguístico e o extralinguístico (entre linguagem e mundo) encontram-se de tal forma imbricados que parece não mais ser possível pensá-los isoladamente.

Por conta disto, a pragmática de Austin, na medida em que se aloca *para além do plano da gramática*, acaba por diferir: da perspectiva estruturalista da linguagem (sintaxe estruturalista); da ideia de uma linguagem reduzida à *função de comunicação* (meio ou instrumento de expressão do pensamento); e mesmo do sentido de servir para designar um dado *estado de coisas* no mundo (semântica). De acordo com Tedesco (1999, p. 46), é nesse sentido que a abordagem austiniana, enquanto pragmática, “acusa de insuficiente a definição do signo linguístico cuja relação com o exterior é exclusivamente de representação. Ao invés de descrever o plano dos fatos, a linguagem, em continuidade com ele, passa também a construí-lo”. Assim, os estudos em pragmática se alojam, em relação à Linguística (ciência da linguagem), no conjunto das investigações que procuram estudar a *linguagem em uso* levando em conta os sujeitos que agem *na e pela* linguagem, visto que “é impossível discutir linguagem sem considerar o ato de linguagem, o ato de estar falando em si — a linguagem não é assim descrição do mundo, mas ação” (PINTO, 2003, p.57). Marcondes, em seu texto de apresentação da edição brasileira de *How to Do Things with Words*⁵⁶, indica que

Podemos afirmar, então, que quando analisamos a linguagem nossa finalidade não é apenas analisar a linguagem enquanto tal, mas investigar o contexto social e cultural no qual é usada, as práticas sociais, os paradigmas e valores, a “racionalidade”, enfim, desta comunidade, elementos estes dos quais a linguagem é indissociável. A linguagem é uma prática social concreta e como tal deve ser analisada. Não há mais uma separação radical entre “linguagem” e “mundo”, porque o que consideramos a “realidade” é constituído exatamente pela linguagem que adquirimos e empregamos (1990, p. 10).

Considerar então, como abordagem pragmática, as investigações acerca da construção dos sentidos é, sobretudo, levar em conta os atos de linguagem produzidos por sujeitos intimamente relacionados aos contextos específicos do seu uso. Como *a ciência do uso linguístico*, “a pragmática analisa, de um lado, o uso concreto da linguagem, com vistas em seus usuários e usuárias, na prática linguística; e, de outro lado, estuda as condições que governam essa prática” (PINTO, 2003, p. 47-48).

organizado que teria suas leis próprias e seu funcionamento independente da forma como era utilizada pelos seus usuários na *fala*. A oposição língua/fala (ou langue/parole) é o marco inicial de uma perspectiva de estudos da linguagem que enfatiza uma visão sincrônica e descritiva do sistema da língua e oposição à visão diacrônica da lingüística histórica vigente no século XIX

⁵⁶AUSTIN, John. L. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

Nas contribuições de Austin, a noção de *ilocucionário* foi a que possibilitou o filósofo tencionar as problematizações acerca da linguagem. No início de suas reflexões, o autor propõe a distinção na linguagem de dois tipos de enunciados: os *constativos* e os *performativos*. Os primeiros são usados para constatar, geralmente de forma descritiva, um estado de coisas ou algum episódio, são assim enunciados que relatam *fatos*. Nesse sentido tais enunciados não têm relação direta com os fatos descritos e justamente por isto são afeitos a critérios de verificabilidade: um constativo poderia ser *verdadeiro* ou *falso* já que se pode verificar no mundo das coisas e dos acontecimentos se sua descrição procede.

Frases como “o gato está sobre carpete”, “a cerveja está quente” ou “está chovendo”, são exemplo de enunciados constativos na medida em que, aparentemente, não mantêm relação alguma com transformações da realidade que descrevem. Assim, o fato de estar ou não chovendo independe do que se diz, havendo assim uma relação extrínseca entre a descrição de uma ação no modo indicativo e sua provocação imperativa no mundo. O falante aqui estaria apenas representando linguisticamente um fato observado na realidade.

Já o enunciado *performativo*, em contraponto, está para além da tentativa de descrição ou constatação de fatos no mundo, pois se encontra na esfera da *ação* e, dessa forma, não obedece a critérios verificacionais (no sentido axiomático de verdadeiro ou falso). Para utilizarmos um exemplo também usado por Austin: quando um juiz de paz declara a um casal “lhes declaro marido e mulher”, o uso mesmo das palavras indica a ação — a de casar dois sujeitos pelas ordens da lei, por exemplo. Da mesma forma, dizer “declaro aberta a sessão de autógrafos”, não é informar a abertura da sessão, é abrir a sessão.

Apesar de suas reflexões se iniciarem operando uma distinção entre enunciados constativos e performativos, o próprio Austin percebe a fragilidade de tal distinção, considerando então que todo enunciado, inclusive os constativos são tipos de performativos. Sobre isso Pinto esclarece:

Depois de um longo caminho reflexivo, Austin acaba por deixar de lado a distinção que ele mesmo forjou entre performativo e constativo para concluir que este último não existe senão sendo o primeiro e que essa distinção inicial é frágil para dar conta do alcance operacional, da força mesmo dos atos de fala (2007, p.6)

Esta reflexão já nos dá ferramentas para entender a linguagem numa perspectiva que a difere de uma simples fonte de comunicação ou constatação de coisas no mundo. Enquanto performatividade, o uso da linguagem nos permite realizar transformações na realidade, já que quando saudamos, perguntamos, sentenciamos, batizamos, ordenamos, prometemos etc. agimos na e pela linguagem. É nesse sentido que para Austin *dizer é fazer*.

Noutras palavras, acontece quando proferimos algum discurso e, a partir desse uso da linguagem, acabamos praticando algum tipo de ação sobre nós e sobre os outros, e, por isso, nosso próprio ato de falar é uma forma de fazer algo. Austin propõe o conceito de *atos de fala* para argumentar que estamos sempre fazendo algo no ato de linguagem. Ao trabalhar com a teoria austiniana, Pinto nos esclarece acerca deste conceito: "[...] Atos de Fala é um conceito [...] para debater a realidade de ação da fala, ou seja, a relação entre o que se diz e o que se faz — ou, mais acuradamente, o fato de que se diz fazendo, ou que se faz dizendo" (PINTO, 2003, p.50). Ottoni é outro autor que nos ajuda a entender a teorização austiniana acerca dos atos de fala:

Austin cria o ato de fala e o desdobra em três partes, em três atos simultâneos: um *ato locucionário*, que produz tanto os sons pertencentes a um vocabulário quanto a articulação entre a sintaxe e a semântica, lugar em que se dá a significação no sentido tradicional; um *ato ilocucionário*, que é o ato de realização de uma ação através de um enunciado [...] Por último, um *ato perlocucionário*, que é o ato que produz efeito sobre o interlocutor (OTTONI, 1998, p. 35-36 — grifo nosso).

Apropriações da teoria dos atos de fala de Austin foram realizadas, não da mesma maneira, mas de forma bastante criativa, por autores como Pinto (2002, 2007), Silva (2005, 2008) e Bonfim (2011), os quais propuseram investigações que tratam dos aspectos linguísticos das construções de identidades sociais e de gênero. Assim, em tais estudos, se apresentam reflexões que mostram como identificações de sujeitos são realizadas no uso da linguagem. Seguindo essa linha de análise, no que nomeou “Teoria Radical dos Atos de Fala”, Pinto (2002, p. 122) argumenta que as “[...] identidades são performativas, ou seja, são efeitos de atos que impulsionam marcações em quadros de comportamentos (fala, escrita, vestimentas, alimentação, cultos, elos parentais, filiações, etc.)”. Portanto, argumentar que nossas identidades são construções performativas, significa dizer que *somos sempre feitos, tanto de nossos como de outros atos de fala*, que reiteradamente reivindicam efeitos perlocucionários (leituras) sobre o que nós estamos sendo em um determinado contexto de uso da linguagem, no caso aqui presente, o público LGBT nas festas de forró da DS.

Dito isto, adicionarei à análise do *dispositivo de gênero forró* a noção de atos de fala, por perceber esta como uma ferramenta que nos possibilita compreender como se dá a atualização das relações de força na (re)significação dos discursos presente nos usos do forró feita pelo do público pesquisado. As noções de *ilocucionário* e de *perlocucionário* podem nos esclarecer as formas pelas quais tais relações se estabelecem entre continuidades e rupturas de sentidos hegemônicos sobre as relações de gênero e corporeidades.

3.4 ATOS DE FALA-ATOS DE CORPO: PRODUÇÃO DE SENTIDOS E IDENTIDADES PERFORMATIVAS

A proposta de uma radicalização da teoria dos atos de fala austiniana, como dito anteriormente, é elaborada por Pinto (2002). Em sua tese de doutoramento intitulada *Estilizações de Gênero em Discurso Sobre Linguagem*, a autora se engaja em uma investigação onde procura entender "no processo performativo de significação [...] as estilizações das identidades de gênero na relação com a própria linguagem". Para isso a pesquisadora parte, por um lado, das releituras da obra de Austin feitas por Derrida (1990) e Rajagopalan (1989; 1990; 1992a; 1996a; 1996b; 2000a; 2000c) e, por outro, das contribuições da teorização *queer* de Judith Butler (1997; 1998; 1999). Articulando as conexões teóricas encontradas por Pinto (2007) com as interpretações realizadas por esses autores, surge uma série de questões epistemológicas, ao mesmo tempo em que novos caminhos são abertos para a análise das relações entre performatividade, linguagem, identidade, gênero e corpo. Questões como: ao entendermos a linguagem como performativa, ou seja, ao levarmos a sério a identidade entre dizer/fazer, como podemos lidar com questões como identidade, gênero e corpo?; ao nos apropriarmos da crítica desconstrutora feita por Butler (2008) às definições essencialistas, estrategicamente substancializantes do que é ser homem/mulher (definições essas operadas através da linguagem numa visão performativa), como encarar discursos que produzem relações de poder por meio de nomeações identitárias como "é homem", "é mulher", "é gay", "é lésbica"?; ao considerarmos que o sexo, o gênero, suas práticas e até a corporeidade que as performatiza são efeitos de discursos que procuram sempre estabilizá-los em quadros normativos de estilização, como pensar questões sobre identidade de gênero e agências sexuais?

Para responder tais questões, Pinto (2007) começa se posicionando em sua apropriação da teoria dos atos de fala. Dentre as várias formas de compreender a teoria austiniana⁵⁷, a autora adere às reflexões feitas por Derrida (1990) e Butler (1997) que problematizam a forma pela qual Austin (1976) procura, no início de suas reflexões sobre a performatividade, alicerçar sua teoria em dois fenômenos entrelaçados: a compreensão total da intencionalidade do falante e das convenções ritualizadas que giram em torno do ato de fala, ambas garantindo o sucesso/fracasso da operação feita pela linguagem. Segundo Pinto:

⁵⁷ Como em SEARLE (1969; 1979; 1983) e BENVENISTE (1991).

Na leitura crítica de Derrida, Austin parecia relacionar as forças do ato de fala à intenção do/a falante: é deste/a último/a que parece transbordar a ação da força ilocucionária — que se quer fazer — e força perlocucionária — o que se quer fazer fazer (2007, p. 8).

Para Butler (1997), a forma como Austin aplicava as idéias de convenção e de ritual, procurando definir as condições totais do ato de fala, faz surgir um problema: o da possibilidade de saturar a extensão da convenção que está sendo pressuposta na realização do ato. Butler argumenta então que, existindo uma convenção ritualizada, a característica principal desta é sua possibilidade de repetição no tempo. Mas o que faz com que o enunciado performativo mantenha sua esfera de operação para além do momento da enunciação em si?

Derrida (1990) sugere então que a performatividade do ato de fala não pode ser ancorada na intencionalidade, pois o efeito de sentido dado ao signo na operação do ato somente é possível por seu caráter iterável. A *iterabilidade* aqui é a característica base para a possibilidade de uma relação de sentido com a alteridade. Noutras palavras, tanto o “falante consciente da totalidade de seu ato” e “o contexto passível de saturação” não podem ser pensados senão idealmente, pois tanto o falante como o contexto somente passam a ter sentido enquanto há relação entre alteridades que produzem tais sentidos pela linguagem. Dessa forma, a possibilidade da significação requer algo mais que um ‘falante/ouvinte ideal’, requer a relação material entre sujeitos que produzem significados ao entrarem em contato. Isso acaba por descentralizar o falante, pois insere a necessidade da relação com outrem para sua própria significação, fragmentando os sentidos e seus efeitos, deixando escapar “restos” de uma “polissemia irreduzível” característica própria da performatividade (Derrida *apud* Pinto, 2007, p.8). Pinto nos ajuda a entender a proposta de Derrida e Butler na defesa da iterabilidade presente no ato de significar, dizendo-nos que

Ambos, autor e autora, estão preocupados com o fato de que a iterabilidade — a propriedade que torna o rito o que ele é, um momento repetido, repetível, e submetido à alteridade — é a possibilidade estrutural de todo signo: possibilidade de ser repetido na ausência não somente de seu referente, mas também na ausência do seu significado ou intenção determinada. Cada momento único, presente e singular, de realização do ato, é um momento já acontecido, em acontecimento, a acontecer — é essa imbricação que permite a performatividade (PINTO, 2007, p.9).

Assim, o que governa a performatividade não é a intencionalidade ou a saturação de um contexto de fala, mas a iterabilidade possibilitada no processo de significar algo, onde sempre está presente uma relação entre alteridades discursivas, uma relação entre diferenças de sentido. Dessa forma, a iterabilidade figura como a repetição constante de um ato ritualizado, este pressupondo uma espessura sócio-histórica política onde a reiteração (repetição do mesmo) abriga um potencial para a diferença, próprios à performatividade.

Apesar das críticas deferidas à Austin (1976) quanto à questão da intencionalidade, Ottoni (1998) nos lembra de que, até para Austin, a posição ocupada por essa [intencionalidade] não é sólida. É na IX conferência de *How to do Things With Words* (1976) que Austin apresenta uma noção que desfaz a possibilidade do "falante consciente da totalidade do ato": a noção de *uptake*, que pode ser entendida como *apreensão assegurada*. Ottoni esclarece que o uptake ocorre

[...] no momento em que há o reconhecimento entre interlocutores de que *algo está assegurado*, de que o 'objetivo ilocucionário' foi realizado através de sua força. O *uptake*, enquanto uma relação entre interlocutores por meio da linguagem, está próximo do jogo, já que não há regras nem critérios formais definitivos que possam descrevê-lo (1998, p. 81— grifos do autor).

A partir dessas reflexões, Pinto (2007) retoma a discussão sobre o sujeito que age na linguagem. Como pensar esse sujeito que faz ao falar? É possível dissociar o sujeito que opera a linguagem da própria linguagem?

Já desfeita a possibilidade de ancorar na intencionalidade do falante as forças do ato, resta que "o/a falante permanece como integrante das forças que operam" (PINTO, 2002, p.104). Como efeito, temos que o sujeito se faz em um constante uso da linguagem, e a questão da identidade desse sujeito (e isso vale não só para a de gênero, mas qualquer que seja a identidade: homem, mulher, negro, branco, pobre, rico etc.) é estar sempre em processo de construção. Pinto, retomando Butler e Austin, incita-nos a pensar essa indissociabilidade entre sujeito e linguagem quando destaca que:

De fato, podemos dizer que nós fazemos coisas com a linguagem (*to do things with words*), produzimos efeitos com linguagem e também fazemos coisas para a linguagem, mas, seguindo a argumentação de Butler, linguagem é também a coisa que nós fazemos. Linguagem é, assim, irreduzível à sua instrumentalidade, irreduzível ao seu contexto simples, e inapreensível em sua totalidade. (2007, p. 9 — grifos da autora).

Dito isso, e assumindo tal complexidade, a autora propõe então a expansão dos efeitos de sentido operados pelos atos de fala "para o campo controverso do corpo que fala", aventando que "o sujeito que fala é aquele que produz um ato corporalmente; o ato de fala exige o corpo" (Ibidem, p.10). Deslizando a performatividade dos atos de fala para os atos de corpo, e com isso os seus efeitos de sentido, não podemos mais deixar de lado que "a presença material e simbólica do corpo na execução do ato é uma marca que se impõe no efeito linguístico" (Ibidem, p.11). Nas palavras de Pinto,

Essa afirmação não cria, como se poderia esperar, uma dicotomia corpo/linguagem, mas ao contrário, mostra que o efeito do ato de fala é operado ao mesmo tempo pelo que é dito, pelo quem diz e pelo como é dito — o corpo diz como o enunciado diz.

Os elementos que impulsionam sua marca no ato de fala operam numa imbricação irreduzível (Ibidem, p.11).

Mas o que seria o corpo? Algo biologicamente determinado, socialmente determinado, ou ambos? O corpo é ele também passível de saturação? Para pensar o corpo, principalmente no tocante as relações de gênero, Pinto lança mão do termo *stylization*, proposto por Butler (1999, p. 43-44), "cuja melhor tradução seria *fazer conformar a um dado estilo* ou *tornar convencional*" (PINTO, 2007, p.4 — grifos da autora). Nesse sentido, o gênero atribuído a um tipo de corporeidade está ligado à sua significação histórica, sua repetição no tempo através de normas sociais hegemônicas que procuram convencionar práticas e comportamentos corporais. Dessa forma, considerar que a anatomia não define necessariamente o gênero, figura como uma ressalva que nos previne da aceitação de sua identificação direta. De acordo com Pinto trata-se de "um esforço para não cair na armadilha da naturalização do gênero, ou seja, na associação simétrica e constante entre determinadas características chamadas femininas e as mulheres, e as chamadas masculinas e os homens" (Ibidem, 2007, p.4). Se admitirmos que os corpos também são uma construção socialmente orientada, para além da biologia (ou do discurso biológico, se assim preferirmos) acerca de sua anatomia, teremos que problematizar como tais *convenções ritualizadas* implicam relações de poder assimétricas traçadas nas diversas leituras sobre os corpos. Assim, ainda para Pinto, "suas estilizações fazem parte dos processos de marcação social; a convencionalidade e a repetição definem sua legitimidade e traçam o domínio do possível, do pensável, do executável" (2007, p.11).

Ao estudarmos a relação entre o forró como dispositivo de gênero e as identidades de gênero LGBTs, tomamos a leitura sobre as convenções ritualizadas presentes nos discursos do forró que tratam de gênero em sua relação de (re)significação por esse público, percebemos-la como regularidades de um regime de enunciados. Como os corpos que agenciam tais identidades significam o que fazem nas festas de forró? E mais, como a partir dessas apropriações do espaço forrozeiro, o público estudado é capaz de subverter leituras sobre identidades e corporeidades hegemônicas? Se, como propõe Pinto (2007, p. 11), "o que é significado pelo corpo excede os limites do tempo do seu agir, exigindo simultaneamente sua repetição", acreditamos que ao agenciar uma identidade LGBT na festa de forró, esses sujeitos se constituem enquanto homoafetivos elaborando, juntamente com sua agência, uma inteligibilidade social para tal identidade. Nessa perspectiva, coadunamos com a interpretação que Pinto faz das idéias de Butler, quando afirma que "o momento presente, contexto necessário a ser compreendido, não dissolve o passado; ao contrário, sua legibilidade depende

do passado, elaborando já um futuro contexto para sua repetição" (2007, p. 11). Podemos então nos perguntar: que tipo de inteligibilidade social esses agenciamentos efetuam dentro desse dispositivo? E, que tipo de mutações podem realizar nele?

3.5 POR UMA LINGUÍSTICA APLICADA QUE TRANSBORDA

A perspectiva adotada neste trabalho relaciona-se com os estudos em Linguística Aplicada (doravante, LA) na medida em que propõe uma investigação pautada no entrelaçamento entre práticas culturais, práticas discursivas, identificações de gênero e leituras sobre sexualidade, concebendo o fenômeno social como um espaço de problematizações onde se entrecruzam sentidos construídos na relação entre atores sociais e contextos de uso da linguagem. Essa complexidade nos leva, a seu contento, a trabalhar numa perspectiva transdisciplinar. Para o propósito deste texto, a pesquisa se apropria da noção de *linguística híbrida* ou *[in]disciplinar* defendida por Moita Lopes (2006).

Na decorrer do livro *Por uma Linguística Aplicada Indisciplinar* (2006), organizado por Moita Lopes *et alii*, pesquisadores como Fabrício, Rajagopalan e o próprio Moita Lopes, discutem o papel das pesquisas em Linguística Aplicada para o atual quadro institucional da disciplina, apontando que abordagens inter e transdisciplinares nas pesquisas nesta área são cada vez mais necessárias. Segundo esse último autor, o desenvolvimento das pesquisas em LA tem nos conduzido "à necessidade de pensar uma linguística aplicada" que se relacione "com teorias que estão atravessando o campo das ciências sociais e das humanidades" (Idem, p. 42), assim, Moita Lopes nos ajuda a compreender que,

Esse movimento que vou chamar de LA mestiça, obviamente de natureza interdisciplinar/transdisciplinar, tem sido notado no trabalho de muitos pesquisadores, que, ao tentarem *criar inteligibilidade sobre problemas sociais em que a linguagem tem um papel central* [...], têm sentido a necessidade de vincular seu trabalho a uma epistemologia e a teorizações que fale ao mundo atual e que questionem uma série de pressupostos que vinham informando uma LA modernista. (2006, p.14 — grifos do autor).

É neste sentido que se reivindica para esta pesquisa a *[in]disciplina* característica de trabalhos em LA cujo hibridismo e mestiçagem (teórico-metodológicos) surgem através da necessidade de criar, como aponta o autor, "uma inteligibilidade sobre problemas sociais em que a linguagem tem um papel central" (Idem). Por transdisciplinaridade entende-se a "coexistência em estado único de interação dinâmica" (CELANI, 1998, p. 117) entre as disciplinas a respeito de investigações nos diversos campos de saber, e os efeitos que dessa relação surgem. O que pressupõe não apenas o estabelecimento de relações entre disciplinas,

mas um atravessamento constante de conceitos, categorias e metodologias. A partir desses atravessamentos, decorre que os campos disciplinares acabam necessariamente se afetando mutuamente, um movimento que termina por [re]estabelecer as fronteiras que conformam os saberes. Quando isso ocorre efetivamente, não só as fronteiras entre as disciplinas se [re]estruturam, mas também seu potencial para pesquisas se revigora. Assim, em vez de minar a existência disciplinar de um campo como o da Linguística Aplicada, a transdisciplinaridade e a defesa de um trabalho mestiço possibilitam "todo um novo conjunto de questões e interesses, tópicos tais como identidade, sexualidade, acesso, ética, desigualdade, desejo ou a reprodução de alteridade, que até então não tinham sido considerados como de interesse em LA" podem, a partir daí, ser trabalhados (PENNYCOOK, 2006, p.68). No casos específicos desse trabalho, acredito que as contribuições vindas da mescla entre a filosofia dos dispositivos de Foucault (2007) e Deleuze (2005), as reflexões sobre a teoria dos Atos de fala de Austin (1990) radicalizada em problematizações que envolvem as questões de identidade e gênero (PINTO, 2002; 2007; 2009 BUTLER, 1999) são de grande importância para a compreensão das questões aqui propostas. Mas, somado a isso, viu-se também necessária a incorporação das contribuições da Antropologia no tocante ao método etnográfico – ponto nodal na tessitura da pesquisa.

3.6 DA LINGUÍSTICA APLICADA À ANTROPOLOGIA: POR UM MÉTODO ETNOGRÁFICO

A guinada transdisciplinar da Linguística Aplicada para a Antropologia, segue, mais especificamente, para o método central dessa última (a etnografia). Advogamos aqui a centralidade desse método para as pesquisas situadas naquela área. Em outras palavras, procuramos problematizar a necessidade de se pensar a Pragmática etnográfica (BONFIM, 2011) como um passo epistêmico-metodológico rumo a uma multidisciplinaridade sem a qual as abordagens sobre os problemas da construção performativa das identificações de gênero (como no caso do dispositivo de gênero forró) não dariam conta da complexidade envolvida.

Já foi abordado anteriormente o que se entende por perspectiva pragmática da linguagem adotada no presente trabalho. Mas de qual linha de Antropologia, ou melhor, de fazer antropológico (etnográfico) este trabalho é tributário?

Para pensarmos a antropologia e seu método, precisamos partir primeiramente da concepção de qual é seu objeto de estudo. Entendemos aqui o ‘antropólogo’ como alguém que trabalha com o discurso de uma alteridade, o discurso ‘nativo’. A relação entre esses dois discursos é o que faz a produção de conhecimento mútuo entre as culturas em jogo

(STRARHERN, 2006). A idéia de antropólogo e nativo, aqui proposta, é relativa, bem como a de discurso, como pensou Viveiros de Castro (2002), em seu artigo *O Nativo Relativo*:

O nativo não precisa ser especialmente selvagem, ou tradicionalista, tampouco, natural do lugar onde o antropólogo o encontra; o antropólogo não carece ser excessivamente civilizado, ou modernista, sequer estrangeiro ao povo sobre o qual discorre. Os discursos, o do antropólogo e sobretudo o do nativo, não são forçosamente textos: são quaisquer práticas de sentido (Idem, p.113).

Pensar o antropólogo, o nativo, e seus discursos como “relativos”, para este autor, é levar em consideração duas importantes contribuições para a crítica antropológica pós-moderna. Uma delas é dada por Strarhern em seu livro *O gênero da dádiva* (2006), ao conceber a etnografia como um método de pesquisa que se processa a partir do jogo das culturas em ação, ou seja, entre nativo-nativo e nativo-antropólogo. É através da fricção entre diferentes linguagens que a autora pensa o fazer etnográfico. A cultura aqui é percebida tal como o dispositivo e a linguagem: radicada em processos de caráter relacional e incessante. Desta forma, ao estar no campo, o antropólogo deve estabelecer uma relação com os sujeitos que pesquisa: uma relação entre culturas, entre linguagens, entre alteridades. De forma consonante, Viveiros de Castro indica o conhecimento etnográfico como efeito da relação entre diferenças — de culturas, linguagens, discursos, corporeidades — portanto:

O essencial é que o discurso do antropólogo (o ‘observador’) estabeleça uma certa relação com o discurso do nativo (o ‘observado’). Essa relação é uma relação de sentido, ou, como se diz quando o primeiro discurso pretende à Ciência, uma relação de conhecimento. Mas o conhecimento antropológico é imediatamente uma relação social, pois é o efeito das relações que constituem reciprocamente o sujeito que conhece e o sujeito que ele conhece, e a causa de uma transformação (toda relação é uma transformação) na constituição relacional de ambos. (2002, p. 01 – grifos do autor).

Neste sentido, para o autor, ao realizar um trabalho etnográfico, o pesquisador estará através de seu contato com a alteridade produzindo diferenças, em outras palavras, o conhecimento produzido é uma relação de sentidos entre o *saber* do antropólogo e do nativo. Nas palavras do autor,

Essa (meta)relação não é de identidade: o antropólogo sempre diz, *e portanto faz*, outra coisa que o nativo, mesmo que pretenda não fazer mais que redizer ‘textualmente’ o discurso deste, ou que tente dialogar — noção duvidosa — com ele. Tal diferença é o efeito de conhecimento do discurso do antropólogo, a relação entre o sentido de seu discurso e o sentido do discurso do nativo. (ibidem, p. 02 — grifo nosso).

Como propõe Viveiros de Castro, o efeito de conhecimento do trabalho etnográfico é um efeito de sentidos entre as partes relacionadas, entendendo a composição deste efeito a partir de uma *indissociabilidade entre dizer e fazer*, ideia que perpassa toda a

presente reflexão. Assim, acredito que o trabalho etnográfico corrobora com a análise da performatividade dos *atos de fala*. Esses põem em movimento a construção das identificações de gênero no *dispositivo* forró, na medida em que: é estando em contato (ocupando a posição) com os termos da relação (entre discursos e relações de força) que se pode *ser afetado* com as linhas que compõem tal dispositivo de gênero, em constante atualização.

A noção de *ser afetado* foi elaborada nos estudos de Jeanne Favret-Saada em seus trabalhos sobre a feitiçaria na região do Bocage francês, que renderam o livro *Le mots, la mort, les sorts: la sorcellerie dans le Bocage* (1977). Em “Ser afetado” (2005, p. 155)⁵⁸ a autora indica que a antropologia não deve ficar refém de estudos que se limitem à “investigação dos aspectos intelectuais da experiência humana”, principalmente quando se tomam tais aspectos pela régua do que a filosofia clássica caracterizou como entendimento: a razão operacionalizada em cima do observável (verificabilidade dos ‘fatos’ da ‘realidade’). Falando sobre a literatura antropológica que já havia estudado a feitiçaria na mesma região, Favret-Saada (2005) aponta que

De maneira geral, havia nessa literatura um perpétuo deslizamento de sentido entre vários termos que teria sido melhor distinguir: a “verdade” vinha escorregar sobre o “real”, e este, sobre o “observável” (aqui, havia uma confusão suplementar entre o observável como saber empiricamente verificável, e o observável como saber independente das declarações nativas), depois sobre o “fato”, o “ato” ou o “comportamento”. Essa nebulosa de significações tinha por único traço comum o fato de opor-se a seu simétrico: o “erro” escorria sobre o “imaginário”, sobre o “inobservável”, sobre a “crença” e, por fim, sobre a “palavra” nativa (Idem, 2005, p. 156).

Em oposição à desqualificação da palavra nativa, muitas vezes reduzida a noções de crença, misticismo, atraso, a autora propõe o restabelecimento da ‘velha sensibilidade’ característica das relações humanas, tendo na noção de “afeto” sua base de reflexão. Isso decorre do fato de Favret-Saada só ter tido *acesso* às práticas de feitiçaria naquela região, quando se deixou *ser afetada* por ela, quando no lugar de *crença* nativa a feitiçaria passou a ser *experiência* entre a antropóloga e os nativos:

(...) as pessoas do Bocage, para proibir o acesso a uma instituição que lhes prestava serviços tão eminentes [a feitiçaria], ergueram a sólida barreira do mutismo, com justificações do gênero: “Feitiço, quem não pegou não pode falar disso”, ou “a gente não poder falar disso com eles” (Idem, p. 157).

Assim, foi somente quando a autora recebeu o diagnóstico de que teria sido ‘pega’ pela feitiçaria, que os sujeitos da pesquisa passaram a conversar com ela sobre o tema: “(...)

⁵⁸ FAVRET-SAADA, Jeanne, 1990. “Être Affecté”. In: Gradhiva: Revue d’Histoire et d’Archives de l’Anthropologie, 8, p. 3-9.

alguns pensaram que eu era uma desenfeitiçadora e dirigiam-se até mim para solicitar o ofício; outros pensaram que estava enfeitiçada e conversavam comigo para me ajudar a sair desse estado” (Idem, p. 157). O *acesso* se deu através da abertura da possibilidade de Favret-Saada ocupar um lugar na “rede particular de comunicação humana em que consiste a feitiçaria” (Idem, p. 158), uma posição de sujeito e de interlocutor que tem a capacidade de movimentar o dispositivo da feitiçaria. Márcio Goldman (2005, p. 150) resume bem a proposta da autora quando indica que “basta que os etnógrafos se deixem afetar pelas mesmas forças que afetam os demais para que um certo tipo de relação possa se estabelecer, relação que envolve uma comunicação muito mais complexa que a simples troca verbal a que alguns imaginam poder reduzir a prática etnográfica.”

Neste sentido, as idas a campo que se caracterizavam nas festas da boate DS (também alguns encontros em bares da cidade), constituíram a forma pela qual fui *sendo afetado* pelo forró como dispositivo de gênero, principalmente quando as relações com os nativos deste campo foram se estreitando, a ponto de me possibilitar o acesso aos seus circuitos de lazer e rodas de amizade. No campo, como veremos adiante, foi do contato com a alteridade nativa que pude perceber o processo de produção do dispositivo forró como *afetação* entre *corpos em festa*, o que me possibilitou a percepção do que irei chamar de *multiplicidade das agências de gênero*. Tal multiplicidade extrapola o dispositivo sem deixar de manter relações com seus regimes de visibilidade e enunciabilidade: ela advém do excesso de sentidos promovido pelas dobras das linhas de poder, da *subjetivação*, efetuadas pelos sujeitos da pesquisa em seus *atos de fala e de corpo*.

3.7 NAS PISTAS DE UM MÉTODO

Após essas apreciações, acredito ter dado pistas de como pensei uma metodologia de análise que trouxesse ferramentas teóricas capazes de dar vazão à investigação aqui proposta. Pensar o forró, no contexto da festa como um *dispositivo*, no sentido que Foucault (2007; 1998) e Deleuze (1996; 2005) empregam ao termo, possibilitou organizar os vários aspectos que compõem o contexto no qual se agenciam identidades de gênero. Nesse sentido, o dispositivo do forró é, em grande medida, um dispositivo de gênero por levar em sua temática todo um discurso sobre masculinidades e feminilidades, essas envoltas no que Trotta & Monteiro (2008) chamaram triângulo *festa-amor-sexo*. Mas o forró não fica apenas no plano verbal, ou propriamente ‘textual’ de suas letras, ele não se esgota num *regime de enunciados* (DELEUZE, 1996; 2005). A festa também tem seu aspecto institucional (ou o não-discursivo, como Foucault (2014) indica em sua arqueologia) e funciona como um *regime*

de visibilidades (DELEUZE, 1996; 2005) que tem na boate Donna Santa uma organização específica das luminosidades. Tal organização é o que faz ver ou não pessoas, agências, identidades de gêneros e, principalmente, é o que faz compor a ambiência da festa como o lugar do trânsito de corpos em festa na busca pela diversão. Traduzem-se, luz e linguagem, numa moral dionisíaca do 'excesso': de álcool, curtição, amores e paixões. Desta moralidade relações de poder atravessam os sujeitos em inúmeras afetações. Esses corpos – identificados pelas músicas como "playboys", "periguetes", "patricinhas", "raparigas" que também são "estourados", "farristas" que "pagam pra vê" seus excessos – em contrapartida demonstram a *resistência* de suas *singularidades* nas *dobras de subjetivação* das práticas de si na festa (DELEUZE, 1996; 2005). Mas como perceber todos estes processos em operação no dispositivo?

Acredito que uma perspectiva performativa da linguagem, embasada nas reflexões sobre os *atos de fala* em suas instâncias *ilocucionárias* e *perlocucionárias* (OTTONI, 1998), tanto nos ajuda a entender como as *identidades de gênero performativas* são reiteradas em *atos de fala e de corpo* (BUTLER, 2008; PINTO, 2002; 2007; 2009), como também as *dobras de subjetivação* que os sujeitos em questão efetuam em suas agências de sexualidade no dispositivo forró. Se, a partir dessa percepção, precisamos "instalar-mo-nos por sobre as linhas do dispositivo" (DELEUZE, 1996; 2005) para dele poder falar, também estamos rompendo com uma atitude que Rajangopalan (2003) classificou como típica de alguns acadêmicos, "enclausurar-se numa torre de marfim". De acordo com o autor, essa torre pode ser entendida como uma espécie de zona de conforto sustentada com metodologias rígidas o suficiente para darem suporte à neutralidade científica que a ciência positiva prescreve (RAJANGOPALAN, 2003). Isto faz com que pesquisadores se empenhem no exercício de enquadrar o fenômeno estudado 'aplicando-lhe uma teoria' e mantendo-se numa distância do fenômeno que garanta a relação sujeito-objeto, pesquisador-pesquisado, o que asseguraria a dita neutralidade científica. Mas este não é o caso da presente investigação. Percebo, em consonância com Rajagopalan (2003), que a linguagem é um fenômeno essencialmente social e político, e por isso, impossível de ser trabalhado com vistas neste ideal de neutralidade—ela é, antes de tudo, experiência. Como sair da torre de marfim e instalar-se no dispositivo? Com as reflexões que Antropologia e seu método, a etnografia, nos oferecem.

A partir do entendimento do jogo em que consiste a relação de conhecimento entre alteridades (nativo-nativo, nativo-antropólogo) (VIVEIROS DE CASTRO, 2002; STRARHERN, 2006), tenho o instrumento que permite 'experienciar' o forró como dispositivo de gênero, de ser afetado pelas forças e discursos em jogo nas festas de forró

(FAVRET-SAADA, 2005; GOLDMAN, 2005). Tenho também a percepção de que é 'estando lá' e me relacionando com a alteridade nativa, que posso ter 'acesso' aos usos que o público LGBT faz do dispositivo: como ele compõe o trânsito, como se configura como corpos em festa, que fronteiras do dispositivo obedecem e quais ultrapassam.

Eis que temos o agrupamento das pistas de um método: partindo da análise dos atos de fala e de corpo que o público LGBT agencia nas festas, procura-se perceber como tal público movimentava e atualiza o forró enquanto dispositivo de gênero e entender como tais subjetivações dobram as linhas de força do dispositivo, forçando suas fronteiras estratificadas de saber e constituindo o que chamarei de agência nas multiplicidades de gênero.

E a partir dos relatos de campo, recolhemos fragmentos que possam dar conta de nossa proposta, sem uma preocupação axiológica de fechar a linguagem em um sistema de palavras, porquanto tanto a materialidade quanto a potência de ação que dela exala nos darão os subsídios de análise.

Vamos à festa!

4 DONNA SANTA SOB LUZ E LINGUAGEM

Já havia começado a descrever a Donna Santa (DS) no capítulo anterior, onde procurei estabelecer algumas considerações sobre aspectos relevantes para o entendimento dela como uma territorialidade na qual, o forró como dispositivo de gênero se materializa. Neste capítulo, procuro situá-la colocando em relevo aspectos que compõem seus regimes de visibilidade/enunciabilidade e relações de poder, componentes deste dispositivo em suas instâncias de *poder-saber*. Primeiramente, após uma breve apresentação da casa de show, focaremos em estabelecer as *regularidades enunciativas* existentes nos discursos das músicas tocadas durante as festas⁵⁹. Com isto, procura-se demonstrar como a música enquanto *forma de expressão* dá nome e inteligibilidade a *sujeitos generificados* e suas possibilidades de agência no dispositivo. Num segundo passo, o alvo de análise será as formas de visibilidade existentes e que compõem a *ambiência da festa*, na qual, *corpos em festa* transitam e performatizam agências múltiplas de gênero, a partir de práticas acionadas na festa: assistir ao show, transitar, beber, curtir, dançar, ficar, etc. No terceiro passo, problematiza-se em que medida as agências destes sujeitos atualizam ou subvertem as relações de poder e inteligibilidade das identificações de gênero próprias ao dispositivo. O trabalho de campo, que se configurou levando em consideração as reflexões antropológicas acerca do método etnográfico (detalhadas no capítulo anterior), foi realizado durante os primeiros dois meses do ano de 2014 e se intensificou em seus últimos (de setembro a dezembro), totalizando 15 (quinze) idas a campo para noites de festa. Cabe salientar que todos os nomes de interlocutores citados no trabalho são pseudônimos, com vistas a preservar a identidade dos sujeitos da pesquisa.

4.1 SOBRE A DONNA SANTA

A DS tem quase uma década de existência, e foi criada especificamente como uma boate voltada para o público LGBT. Fica localizada na R. Dragão do Mar, nº 308, Praia de Iracema, em Fortaleza-CE. A casa de show é reconhecida como integrante do circuito de lazer LGBT na capital, tendo seus eventos noticiados pelo seu site oficial e em redes sociais como o *Facebook*, onde possui um perfil próprio⁶⁰. As festas são promovidas toda semana nas sextas e sábados, exceto em ocasiões especiais como carnaval, réveillon e natal, para as quais a boate promove festas temáticas. Em praticamente todos os dias de festa, a atração

⁵⁹ Todas as músicas analisadas na amostra deste trabalho foram recolhidas do campo.

⁶⁰ Site da boate: <http://www.boatedonnasanta.com.br/2015/>, acesso em 17/02/2015.

principal são bandas de forró da vertente eletrônica e apresentações de DJs que tocam do *funk* carioca ao *tecno*, *dance* e *pop* internacionais. Segue um exemplo da divulgação das festas:



Figura 2 - Cartaz de divulgação de festa na Donna Santa

A DS tem passado por várias reformas, das quais a presente pesquisa foi testemunha. Na última, houve uma grande ampliação do espaço dedicado às apresentações das bandas de forró o que demonstrou o quanto a demanda pelo espaço forrozeiro tinha aumentado. Uma pequena boate foi construída ao lado da pista de dança do forró, e alguns elementos foram incorporados ao esquema que divide os espaços no interior da casa de show. Recentemente em seu próprio site, a direção da casa colocou um croqui do resultado das mudanças efetuadas no decorrer do ano de 2014:



Figura 3 - Croqui oficial da Donna Santa

Cabe salientar alguns aspectos desta divisão do espaço. A pista, a boate e o camarote são espaços cobertos, ficando o *front stage* a céu aberto. Não é em toda festa que há divisão entre pista e *front*, bem como a montagem da passarela, estes (*front* e passarela) são operados apenas em festas especiais, com atrações conhecidas nacionalmente⁶¹. Em dias regulares, mesas são dispostas próximas ao palco e seguem de forma espalhada até a pista de dança, nelas o público organiza-se em turmas e dispõem suas garrafas e latas de bebidas. Não se vende outra coisa que bebidas no interior da DS: água, refrigerante, vodka, rum, uísque, conhaque e coquetéis constituem o cardápio dos bares espalhados pela boate. O preço das bebidas varia, desde as mais baratas como a cerveja e a caipirinha (R\$ 5,00), as mais caras, como garrafas de vodka e uísque (R\$ 80,00 e R\$ 160,00 respectivamente). Há também a opção dos *combos* de bebida, que agrupam certa quantidade de produtos, como exemplo: balde com dez cervejas, ou uma garrafa de uísque acompanhado com balde contendo cinco energéticos e gelo. O ingresso em dias normais custa R\$ 25,00 a pista e R\$ 30,00 o camarote, ambos dando acesso liberado ao ambiente da boate na casa de show⁶². É muito frequente a promoção do *ingresso clonado* até as 00h (promoção esta que se estende, às vezes, a bebidas, como a *cerveja clonada ou caipirinha clonada*). A clonagem do ingresso possibilita que o público se programe previamente, e, também, que se conheça alguém durante a espera na fila de entrada. Este último caso ocorreu comigo em meu primeiro campo, quando conheci Armando (21)⁶³, Fabrício (23)⁶⁴ e Weskley (18)⁶⁵, durante a espera na fila. Armando estava procurando alguém para clonar o ingresso com ele, já que Fabrício e Weskley já iriam fazê-lo. Tal situação me propiciou o contato com eles durante toda a festa daquela noite⁶⁶.

⁶¹ Durante o ano de 2014, artistas de nome reconhecido nacionalmente foram se apresentar na DS, dentre eles: Wanessa Camargo, *É o Tchan*, Margareth Meneses, Gaby Amarantos e Daniela Mercury. A última grande atração que boate trouxe foi o show da funkeira Anitta, que ocorreu no dia 07 de março de 2015.

⁶² Os valores aqui mencionados são datados da última visita ao campo, no dia 25/10/2014.

⁶³ Armando tem 21 anos, é estudante e se reconhece como gay. Costuma ir às festas da DS com frequência, é apreciador do chamado “fórró das antigas”: nome dado às músicas do início da vertente eletrônica e tocadas pela maioria das bandas que se apresentam na DS.

⁶⁴ Fabrício tem 23 anos, é agrônomo de formação e faz pós-graduação no Rio de Janeiro. Na época em que o conheci disse que estava noivo de uma mulher, mas que gostava de fazer pegação com outros homens, esclarecendo não manter relações sexuais com os mesmos. Atualmente, existe um termo para designar tal tipo de relação, que é “Goy”: homens que ficam com outros homens, mas que não se consideram gays, principalmente por não praticarem sexo anal. Apesar de não ter se identificado com o termo “goy”, Fabrício, no campo do dia 07/02/2014, estava ficando com Weskley.

⁶⁵ Weskley tem 18 anos, é estudante e se reconhece como gay. Não costuma sair muito para festas na DS. Só o encontrei uma vez em todo o trabalho de campo.

⁶⁶ O dia em questão foi 07/02/2014, e as bandas que tocaram foram a *Noda de Caju* e *Canários do Reino*.

Como foi dito, além da promoção do ingresso, também em certas festas a cerveja é clonada⁶⁷, o que possibilita acesso a uma maior quantidade de álcool. As bebidas alcoólicas em geral, são a droga lícita que se utiliza no interior da boate⁶⁸, elemento central à ‘curtição’ das festas. A bebida figura em boa parte das letras das músicas de forró tocadas no decorrer da noite, seu consumo sendo apresentado como fator de integração e estabelecimento de relações entre os sujeitos na festa. Lembro-me que, no show da banda *Noda de Caju*, em meu primeiro campo, a música que abriu a apresentação foi a *5 horas da manhã*. Seguem alguns trechos da letra:

5 Horas da manhã
 O sol nascendo
 E nós não para de beber
 E nós não para de beber
 Loucos, loucos, loucos
 Chamei a galera pra fazer a fuleiragem
 Comprei água de coco, *Red Bull* até *Sprite*
 Uma caixa de cerveja pra gente lavar
 5 Sacos gelo
 E uma caixa de *Old Parr*
 E a galera que já tá ficando beba
 Porque no meu carro até o capô já virou mesa
 E as meninas já tão todas assanhadas
 Já tem neguinho até dormindo na calçada⁶⁹

A música trouxe muita animação à platéia, que levantava copos e latas de cerveja e cantava repetindo o refrão: “nóis não para de beber/ nós não para de beber/ loucos, loucos, loucos”. Percebi, naquele momento, que um regime de enunciados se materializava em grande medida nas ações daqueles sujeitos. Através da potente aparelhagem de som, o discurso sobre uma sociabilidade específica inundava o ambiente da festa. Nas mesas as bebidas eram abundantes, os signos do energético (*Red Bull*), uísque (*Old Parr*), refrigerante (*Sprite*), vodca e cerveja se encontravam entre copos e corpos que se divertiam. Funcionando como uma espécie de catalisador, o consumo de bebidas compunha um cenário de sociabilidades onde se performatizava, entre gestos, danças e conversas, *atos de fala* e *atos de corpo* (PINTO, 2007) passíveis de leitura e produção de significados. Cabe, agora, nos determos um pouco mais sobre algumas letras de música que caracterizam tal regime de enunciados (forma de expressão) presente no dispositivo.

⁶⁷ Mais da metade das festas que fui a cerveja era clonada, somente uma vez que, no lugar da cerveja, a caipirinha era que estava nesta promoção.

⁶⁸ Fora o álcool, é muito comum o cigarro. Nunca presenciei o uso de drogas ilícitas no ambiente da DS, o que não descarta a possibilidade disto acontecer.

⁶⁹ Música: 5 horas da manhã/ *Wesley Safadão e Garota Safada*

4.2 DS AO SOM DE REGULARIDADES DISCURSIVAS

Antes de apresentar as letras escolhidas para análise, interessa-nos entender uma divisão comumente realizada entre dois tipos de músicas no forró eletrônico: as músicas de “farra” ou “curtição”, e as músicas “românticas”. Em outros trabalhos⁷⁰, já havia percebido essa separação sendo operada pelo público entrevistado. Os fãs do forró, ao falarem sobre suas preferências, geralmente reconheciam no chamado “forró das antigas” as melhores músicas da vertente eletrônica. Por forró das antigas, podemos entender o conjunto das bandas que deram início à vertente eletrônica do forró, tais como: *Matruz com Leite*, *Noda de Caju*, *Lagosta Bronzeada*, *Limão com Mel*, *Banda Líbanos*, todas com mais de dez anos de carreira e ainda atuantes neste cenário musical. A maior parte do repertório dessas bandas é entendida, pelos interlocutores, como canções românticas de forró, músicas para se “escutar”, em contraste com as de farra, que seriam entendidas enquanto músicas para “curtição” (VIANA, 2012). Durante a presente pesquisa tal divisão permaneceu atuante. Suely (22)⁷¹, por exemplo, realiza tal distinção quando perguntada sobre as principais temáticas expressadas nas músicas de forró eletrônico atualmente:

Eu acho que tem o forró mais romântico e tem o forró mais de farra e de diversão (...). Primeiro porque as pessoas se relacionam muito, se apaixonam muito, e esse forró vem pra cumprir com esse papel de apresentar uma letra que se identifique com os sentimentos das pessoas (...) e o forró que é mais da diversão, e que vem promover as festas, e que vem promover o encontro de amigos, que vem promover a pegação, né. E daí também a galera gosta muito (Suely, entrevista, 23/01/2015).

Por conta desta diferenciação entre os estilos de músicas na vertente eletrônica, umas destinadas à farra e a outras ao romantismo, dividi a análise das letras em dois conjuntos: o forró da curtição e o forró romântico. Começaremos pelo primeiro grupo. Abaixo, seguem trechos das letras:

Tá doida?
E tu acha que eu vou casar
Tu vai ficar sozinha em cima de um altar
Tu acha que eu vou parar de curtir e farrear
Não quero compromisso, eu quero só ficar
Mas eu te amo, não quero te perder
E os nossos planos, o que é que eu vou fazer?

⁷⁰ Viana, R. F, 2012.

⁷¹ Suely tem 22 anos e é uma mulher transgênero. Assumiu sua identidade feminina logo após seu ingresso na universidade, onde é uma pessoa influente, presidindo o Centro Acadêmico de seu curso. Além disso, é ativista do Movimento Estudantil, da União da Juventude Socialista e do Movimento LGBT. Gosta de forró eletrônico em suas músicas mais romântico, principalmente das do “forró das antigas”. Mora próximo à DS, mas frequenta a boate com pouca assiduidade.

Vai ficar só, só, só, sozinha
E eu solteiro só curtindo com as novinhas⁷²

As más-línguas falam de mim
As bocas eu beijo
Sei que tá tudo sendo filmado
Tô fazendo é pouse pra tirar retrato
Tô na mídia, tô de boa
Tô viciada bem novinha, tô sorrindo à toa
Porque eu nasci foi caçadora, namoro demais
Sandrinha vai na frente
E eu vou logo atrás
Andam falando por aí que eu sou sem noção
Então tá decidido, eu tenho a solução
Vocês falam de mim
Eu faço a seleção⁷³

Sei que a fila anda
Minha catraca gira
Se tu sentir saudade
Então vai pro final da fila
Beber é uma arte
Pegar ‘ex’ faz parte
Beijar na boca é moda
Ser fiel é foda
Se a bebida te complica, seu namoro prejudica
Sai dessa vida, descomplica
Ninguém se abala porque alguém terminou
Nessa vida ninguém morre de amor
Hoje eu vou beber⁷⁴

A primeira música inicia com a pergunta “tá doida?” em seu primeiro verso, emitida pela voz masculina a outro sujeito já implícito, desde o princípio, como interlocutor ao qual o próximo conjunto de enunciados é endereçado: “E tu acha que eu vou casar/ Tu vai ficar sozinha em cima de um altar”. É neste terceiro verso da música que se deixa claro que o posicionamento do sujeito implícito é ocupado por uma feminilidade, posto que, o corte de gênero operado com o adjetivo “sozinha”, é atribuído a uma interlocutora. Os argumentos que o primeiro sujeito levanta nos versos quarto e quinto reúnem as razões pelas quais ‘ele’, masculinidade posicionada, explica como sua interlocutora incorre no erro ao pensar em casamento: “Tu acha que eu vou parar de curtir e farrear/ Não quero compromisso, eu quero só ficar”. Um efeito de sentido merecedor de destaque se constitui quando, até o verso quinto, quem canta a música é um homem (no caso, o vocalista da banca *Noda de Caju*), e, nos versos

⁷² *Vai Ficar Sozinha*, Forró Pegado, disponível em: <http://letras.mus.br/forro-pegado/vai-ficar-sozinha/>, acesso em: 12/03/2015.

⁷³ *As Bocas Eu Beijo*, Forró de Salto, disponível em: <http://letradaamusica.blogspot.com.br/2014/11/letra-as-bocas-eu-beijo-forro-de-salto.html>, acesso em: 12/03/2015.

⁷⁴ *Hoje Eu Vou Beber*, Furacão do Forró, disponível em: <http://letras.mus.br/furacao-do-forro/hoje-eu-vou-beber/>, acesso em: 12/03/2015.

seis e sete, a emissão dos enunciados em tom de resposta se faz na voz feminina da cantora da banda: “Mas eu te amo, não quero te perder/ E os nossos planos, o que é que eu vou fazer?”. No refrão da música, versos oitavo e nono, a canção é finalizada voltando à voz masculina com uma resposta onde se contrasta a qualidade de solteiro(a), assumida de forma diferente pelo sujeito feminino e masculino respectivamente: “Vai ficar só, só, só sozinha/ E eu solteiro só curtindo com as novinhas”. Aqui, podemos resgatar a reflexão de Pinto (2007, p.11), no que tange à imbricação existente entre um ato de fala e um ato de corpo, visto que “a presença material e simbólica do corpo na execução do ato é uma marca que se impõe no efeito linguístico”. Neste sentido, o fato de haver uma alternância entre as vozes (e, corpos) masculina e feminina na apresentação da música no palco, reitera os posicionamentos das identificações de gênero na execução dos enunciados, fato já percebido por Marques (2014) em sua análise de apresentações de bandas de forró eletrônico no Cariri. Esta reflexão vale para todas as outras músicas que serão analisadas aqui, na medida em que compõem, enquanto uma correlação entre um regime de enunciabilidade de *sujeitos generificados* e de visibilidade de *corpos em festa*, a inteligibilidade social ou estilização da performatividade das identificações de gênero operadas no dispositivo. Na música em questão, o sujeito masculino constitui-se enquanto uma agência de poder (e governo de si) associando a ‘farra’ e a ‘curtição’ ao fato de ‘estar solteiro’ e na companhia de outras mulheres, de pouca idade, ‘as novinhas’. Já para o sujeito feminino fica relegado um posicionamento dependente na relação amorosa, visto que é ela quem ‘ama’ e não ‘quer perder’ o relacionamento. Tal posicionamento do feminino fica mais evidente quando a voz da cantora indaga a seu interlocutor: “E nossos planos, o que é que eu vou fazer?”.

A segunda música foi performatizada pelas duas vocalistas da banda *Forró de Salto*, Sandrinha e Pollyana Alves. A banda é uma das que mais se apresenta na DS, tendo uma boa receptividade por parte do público. No primeiro e segundo versos: “As más-línguas falam de mim/ As bocas eu beijo”, os enunciados relacionam a forma com a qual o sujeito feminino posiciona-se frente aos comentários que as “más-línguas” tecem acerca de sua conduta. Vê-se nesta resposta à possível ‘vigilância’ exercida pelos outros, a afirmação de uma agência da sexualidade feminina que não teme os mecanismos de controle social, aos quais replica beijando mais bocas. A resposta as formas de ‘vigilância’ é reiterada nos versos terceiro, quarto e quinto, onde se tem consciência de se saber “que tá tudo sendo filmado”, mas que nesta situação “Tô fazendo é pose, pra tirar retrato/ Tô na mídia, tô de boa”. Os enunciados dos versos sexto, sétimo, oitavo e nono, acentuam a agência de uma sexualidade que reconhece, no sujeito feminino, as características que lhe dão atributos relacionados à

possibilidade deste governo de si: “Tô viciada **bem novinha**, to sorrindo à toa/ Porque **eu nasci foi caçadora, namoro demais**”. Nota-se aqui, da relação entre ser “bem novinha” com a essencialização operada pelo enunciado “eu nasci foi caçadora”, a naturalização de uma conduta na qual as próprias vocalistas se incluem: “Sandrinha vai na frente/ E eu vou logo atrás”⁷⁵. Ao final da música, nos versos décimo, décimo primeiro e décimo segundo, o sentido de ‘controle’ e ‘vigilância’ é mais uma vez replicado com a agência feminilidade enquanto um governo de si, pois se “Andam falando por aí que eu sou sem noção/ Então tá decidido/ Eu tenho a solução/ Vocês falam de mim/ Eu faço a seleção”.

Na terceira música, os enunciados são performatizados pela cantora Mara Pavanelly e pelo cantor Wylley Gomes da banda *Furacão do Forró*. A alternância dos vocalistas não acontece entre os versos, mas na repetição da própria música. Primeiro Pavanelly canta toda a letra, e na segunda repetição é a vez de Gomes. Outra indicação importante é a falta de marcadores de gênero no decorrer dos versos, o que possibilita o entendimento de que o discurso da música não faz esse tipo de distinção. Nos primeiros quatro versos “Sei que a fila anda/ Minha catraca gira/ Se tu sentir saudade/ Vai pro final da fila”, há enunciação de uma agência de sexualidade onde impera a rotatividade das relações amorosas. As metáforas “a fila anda” e “minha catraca gira” caracterizam tais relações, prescrevendo-as a um interlocutor e estimulando-o a não “sentir saudade”, pois, caso isto ocorra, só lhe restará como possibilidade de ação voltar para “o final da fila”. Dos versos quinto ao oitavo, “Beber é uma arte/ Pegar ‘ex’ faz parte/ Beijar na boca é moda/ Ser fiel é foda”, efetuasse uma correlação entre o consumo de bebidas e tal gestão da sexualidade. A indicação de uma ‘arte de beber’ opera um paralelismo com a ação de ‘pegar um ex’, legitimando, ao mesmo tempo, a possibilidade da ‘reincidência’ e o desapego expresso nos versos sétimo e oitavo. Nos versos nono ao décimo segundo, reitera-se o sentido de associação entre uma ‘liberdade sexual’ e o consumo de bebidas, aconselhando-se o interlocutor à ‘descomplicar’ sua vida se liberando de um namoro, visto que “Ninguém se abala porque alguém terminou/ Nessa vida ninguém morre de amor”. O décimo terceiro verso finaliza a música com a constatação “Hoje eu vou beber” do sujeito enunciadador.

Podemos, a partir destas análises, descrever três das *regularidades enunciativas* presentes nas letras de forró de curtição:

⁷⁵ É importante ressaltar que, durante a execução desta música, as vocalistas alternam seus nomes no oitavo verso: quando Pollyana Alves está cantando, o nome de Sandrinha é cantado e vice-versa. Notei na performatividade da apresentação, um jogo de interpelações realizado entre as vocalistas, que posicionam uma à outra e a si mesmas, como sujeitos que detêm poder para a gestão de si no tocante à sexualidade.

1) As agências de gênero são relacionadas a identificações de masculinidades e feminilidades (“doida”, “sozinha”, “solteiro”, “viciada”, “caçadora”) que, quando não estão postas na forma de marcadores de gênero no discurso, podem ser percebidas enquanto uma materialização nos corpos das cantoras e cantores que performatizam os enunciados.

2) Há a valorização de uma agência de sexualidade ‘desapegada’, onde a mudança constante de parceiros(as) é estimulada e encarada enquanto ações como “ficar”, “pegar”, intimamente relacionadas às idéias de “curtir” e “farrear”. Neste sentido, existe um desestímulo a assunção de um “compromisso”, como o “namoro” ou casamento.

3) Outra regularidade é a associação entre curtição, agência da sexualidade e o consumo de bebidas. O ato de “beber” reitera o sentido de ‘desapego’ presentes no “ficar” e “pegar”, assumindo um papel de legitimação de tais agenciamentos. Na finalização da terceira música, por exemplo, a enunciação “Hoje eu vou beber” performatiza uma constatação que correlaciona os versos anteriores numa regularidade curtir-beber-ficar.

Depois de ter traçado as três principais regularidades enunciativas das letras de forró de curtição, podemos agora partir para análise das músicas de forró romântico. Abaixo, seguem trechos das letras:

Carícias e declarações de amor,
De testemunha o nosso cobertor
Minha cama esta tão fria sem você, baby
Meu corpo já não sabe o que é prazer.
Que vontade, de ver você
nossa foto sobre a mesa
E eu não resistir.
Vou sair te ver agora, vou voltar a viver
Pois sem você
Minha vida é vazia, sem graça
Como o dia sem sol.
Vou sair te ver agora, vou voltar a viver
Pois sem Você...
Amor eu não te esqueço um só segundo,
Em casa, no trabalho...
O meu mundo
Gira em torno só de você
Eu estou apaixonada,
Como te esquecer?⁷⁶

⁷⁶ *Vida Vazia*, Desejo de Menina, disponível em: <http://letras.mus.br/desejo-de-menina/463128/>, acesso em: 13/02/2015.

Poxa, como dói
 Quando a gente se dá demais
 E entrega o coração a uma pessoa
 E ela não quer nem saber
 Pinta e borda com você
 Machuca e diz "foi sem querer"
 É difícil de entender
 Eu bem que te avisei, meu bem
 Se você me amar, vou te amar além
 Mais se mentir pra mim vou te enganar também
 Por isso pense antes de fazer qualquer besteira
 Eu não sou vingativo, não
 Não é que eu queira devolver a traição
 Quem sabe um dia eu possa até te perdoar
 Mas vou ficar com alguém só pra depois te perguntar assim
 Dói, né?
 Quando a gente ama
 Dói, né?
 Alguém que nos engana
 Dói, né?
 A gente quebra a cara
 E a dor machuca o coração, né?
 Quando a gente gosta
 Dói, né?
 E o outro não se importa
 Pois é
 Eu fiz só pra você saber
 O que eu senti no coração⁷⁷

Perdeu sua jóia
 Sou feliz agora
 Sou linda e poderosa
 Pensou que eu fosse chorar
 E correr atrás pra sempre
 Me cansei, acabou
 Só vou cuidar de mim
 Falei e não entendeu
 Não valorizou perdeu
 A jóia, o diamante
 Que estava em suas mãos
 Sofri demais
 Agora pode até implorar
 Não vou voltar
 Sou linda e poderosa
 E mereço ser feliz
 Vou ser feliz
 Não vou mais chorar
 Por ninguém
 Vou me amar
 Eu vou me dar valor
 Me toquei
 Sou mais eu
 Vou me amar
 Eu vou me dar valor⁷⁸

⁷⁷ *Dói, Né?*, Aviões do Forró, disponível em: <http://letras.mus.br/avioes-do-forro/doi-ne/>, acesso em: 13/02/2015.

⁷⁸ *Linda e Poderosa*, Forró de Salto, disponível em: <http://letraclub.com/forro-de-salto/linda-e-poderosa.html>, acesso em: 13/02/2015

A primeira música apresenta em seus versos, enunciados que procuram condensar sentidos sobre uma relação amorosa vivenciada pelo sujeito enunciador, formula esta que está presente em todas as letras de forró romântico aqui analisadas. A música, performatizada pela cantora Taty Girl, trata de uma saudade expressada pela “falta” que o enunciador sente do(a) companheiro(a), e que é apresentada de várias maneiras em toda extensão da letra. Dos versos primeiro ao sexto, o sentido íntimo da relação amorosa é caracterizado quando, das “carícias e declarações de amor”, a única testemunha é o “nosso cobertor”. A falta da companhia segue nos versos que relacionam a frieza da “cama” a do “corpo” (do sujeito enunciador), que, por conta da distância de seu(sua) companheiro(a) “já não sabe o que é prazer”. Dessa saudade deriva a vontade do enunciador em reencontrar sua companhia, nos versos quinto à sétimo. Dos versos oitavo a décimo terceiro, na ação “Vou sair te ver agora”, o sujeito almeja “voltar a viver”, esclarecendo que na ausência do(a) companheiro(a), sua “vida é vazia, sem graça/ Como o dia sem sol”. O amor figura enquanto agência de uma dependência em relação ao outro que se ama, expressada na ideia de que o mundo do enunciador “gira em torno só” daquele(a) ao qual dedica amor. Finalizando a música, nos dois últimos versos o sujeito que enuncia posiciona-se enquanto alguém que está “apaixonada”, e que, nesta situação, indaga ao companheiro(a) e interlocutor “Como te esquecer?”. Nesta canção, a posição do sujeito que ama é associada a uma dependência de tal sujeito à relação amorosa, e desta forma, também a presença do sujeito amado.

Na segunda música, performatizada pelos vocalistas da banda *Canários do Reino*, o sujeito enunciador, do primeiro ao sétimo verso, começa a caracterizar uma relação amorosa que se configura de forma assimétrica pela falta de reciprocidade do(a) parceiro(a), que ocupa a posição de interlocutor(a) no discurso. Ao acentuar “como dói/ Quando a gente se dá demais” a alguém que “não quer nem saber” e que “Pinta e borda com você”, o sujeito enunciador indica o quanto “machuca” e “É difícil de entender” o fato de ser enganado(a) pelo(a) parceiro(a) na relação amorosa. Tal sujeito enunciador, do oitavo ao décimo primeiro verso, faz um alerta ao interlocutor(a): que se o sentimento (de amor, de entrega) for correspondido, será retribuído “além” do esperado, mas que se o(a) parceiro(a) mentir, será também enganado(a). Sobre a ação de enganar caso seja enganado(a), no décimo segundo verso ao décimo sexto, o enunciador explica não ser “vingativo” nem querer “devolver a traição” – podendo até perdoar uma possível traição do(a) parceiro(a) –, mas que vai “ficar com alguém só pra depois” perguntar a ele(a): “Dói, né?”, “Quando a gente ama” e “Alguém

nos engana” fazendo com que “A gente quebre a cara” enquanto “o outro não se importa”. Nos últimos três versos da canção, o sujeito enunciador indica ao interlocutor(a) ter ‘retribuído’ a traição “só pra você saber/ O que eu senti no coração”. A agência da traição, nesta música, aparece enquanto resposta à falta de reciprocidade do(a) parceiro(a) na relação amorosa.

Na terceira música, performatizada pelas vocalistas do *Forró de Salto*, o primeiro verso “Perdeu sua joia”, é direcionado a um(a) interlocutor(a) pelo sujeito enunciador, que “agora” se reconhece “feliz”, “linda e poderosa”, nos versos segundo e terceiro. O enunciador, do quarto ao sétimo verso, indica que, apesar do parceiro(a) pensar que “eu fosse chorar/ E correr atrás pra sempre”, tal sujeito enunciador se cansou, findando a relação; buscando, agora, cuidar de si. Nos versos “Falei e não entendeu/ Não valorizou, perdeu/ A joia, o diamante/ Que estava em suas mãos”, há uma retomada da valorização de si, pelo sujeito enunciador, frente ao possível descaso do(a) parceiro(a), visto que, este(a), mesmo implorando, não o(a) terá de volta. Nos versos seguintes, a valorização de si continua a ser acentuada pelo sujeito enunciador, que se posiciona enquanto alguém que merece e vai “ser feliz”, e que, para isso não vai “mais chorar/ Por ninguém”, preocupando-se em se amar e “dar valor”. Nos últimos versos, repete-se o refrão “Perdeu sua jóia/ Sou feliz agora/ Sou linda e poderosa”. A canção apresenta um discurso que reitera, de ponta a ponta, a agência de uma valorização de si praticada pelo sujeito enunciador, e, utilizada como fórmula para que este não sofra mais por amor.

Dessas análises, duas regularidades enunciativas podem ser descritas quanto às músicas do forró romântico:

- 1) A posição do sujeito que ama é caracterizada por uma dependência do(a) parceiro(a) e da relação amorosa. Essa dependência é encarada como uma entrega de si, e da própria felicidade ao outro com o qual se estabelece a relação. A avaliação positiva ou negativa do relacionamento aparece na ação recíproca do(a) parceiro(a) como retribuição na relação amorosa: se for fidelidade, retribui-se fidelidade, se for traição, retribui-se traição.
- 2) A partir desta forma de ‘medir’ o jogo da recíproca na relação amorosa, deriva a agência de um cuidado de si, que se apresenta enquanto auto-valorização frente à má experiência vivenciada pelos sujeitos em alguma relação amorosa. A maioria das músicas de forró romântico, para além das analisadas aqui, tratam de decepções amorosas, dando uma legibilidade maior a este tipo de experiência,

sendo poucas as canções que tratam de vivências de amor positivas e que podem ser consideradas boas.

As regularidades enunciativas presentes nas músicas de forró de curtição e de forró romântico compõem o regime de enunciabilidades que dá inteligibilidade às relações tecidas entre os sujeitos que frequentam o forró da DS. Enquanto forma de expressão do dispositivo, as músicas emitem um discurso que propicia uma legibilidade à posições de sujeito atribuídas aos corpos em festa. Posicionamentos que atuam como esquemas de subjetivação a estes corpos, e que lhes conferem possibilidades de agência no âmbito da festa. Neste sentido, a música, enquanto forma de expressão, opera uma estratificação nas formas do ritmo, da letra e da performatividade da banda no palco (coreografia dos dançarinos e dançarinas, interações entre vocalistas, etc.). Essa forma de expressão apresenta-se juntamente a uma coprodução de uma substância da expressão, que são os sujeitos intimamente relacionados a agências de gênero: os sujeitos generificados (Ver gráfico na página 59). Se pensarmos a partir das letras das músicas analisadas, vemos que, quando se ocupa a posição de um ‘sujeito da curtição’, formas de agir coerentes e inteligíveis a este sujeito apresentam-se, tais como: “curtir”, “farrear”, “beber”, “ficar”, “pegar”, “caçar”, “não depender”. Enquanto, quando se ocupa a posição de um ‘sujeito romântico’, as agências coerentes apresentam-se como: “amar”, “sentir falta”, “depender”, “se entregar”. Todavia, não há uma independência entre essas duas posições de sujeito, visto que na festa de forró, as bandas tocam tanto músicas de curtição quanto músicas românticas. Falando sobre o show das bandas de forró na DS, Suely indica,

E dai, quando você vai pras festas você vê que as bandas procuram fazer isso: elas procuram começar o show com aquelas letras bem animadas: que é pra galera começar a dançar, que é pra galera começar a beber, que é pra galera começar a entrar no ritmo da festa. Quando já tá todo mundo tomado pelo ritmo da festa, e levemente alterados pela bebida. Levemente pra não dizer todo mundo bêbado e embriagado. Aí vem o forró romântico, que aí a galera começa a chorar, que a galera começa a lembrar do pé na bunda que tomou, ou então que começar a agarrar ali o seu parceiro ou a parceira, e de repente começam a se amar ali e aproveitar aquele clima romântico e tal. E aí a festa pra deixar o clima de despedida, mas com um gostinho de quero mais, aí as bandas fazem aquela ‘saidera’, pegam uma música animada lá do começo, ou então escolhem uma animada pra deixar pro final da festa mesmo, pra galera dizer assim: poxa que show massa, que festa massa, esse forró aí que eu gosto mesmo, que eu vou comprar o CD pra escutar em casa, que eu vou ligar na rádio e eu vou ficar escutando (Suely, entrevista, 23/01/2015).

Suely nos ajuda a compreender que, para que a festa de forró seja considerada boa, a banda que se apresenta tem que tocar tanto músicas de curtição quanto românticas. O que nos faz perceber que há uma relação entre as agências de gênero prescritas nos dois tipos

de música. Enxergo nesta relação uma alternância e complementaridade existentes nas duas formas de agência, que podem ser mais bem entendidas ao contrastarmos as letras das músicas *Hoje Eu Vou Beber*, *Linda e Poderosa*, *Vai Ficar Sozinha*, *As Bocas Eu Beijo* e *Dói, Né?*. O tema da traição trabalhado nesta última música abre a possibilidade para uma ‘gestão da infidelidade’ mais aproximada da agência de um sujeito da curtição, que de uma ‘entrega total de si’ apresentada como forma por excelência do agir romântico. Em *Hoje Eu Vou Beber*, a possibilidade de “pegar ex” faz parte da agência da curtição, e a reincidência desta relação amorosa (agora percebida enquanto um “ficar” ou “pegar” sem compromisso) é legitimada pelo uso da bebida. A música *Linda e Poderosa* pode ser apresentada enquanto ‘música resposta’ à música *Vai Ficar Sozinha*, posto que, naquela canção, há uma valorização de si agenciada pelo sujeito feminino que se caracteriza pela substituição da ação romântica de ‘amar e se entregar’ pela ação de ‘se amar e se dar valor’ mais próximos do sentido de ‘independência’ atribuídos ao sujeito da curtição. Desta forma, ser linda e poderosa, abre espaço a agências de curtição para o sujeito feminino, tal como se apresentam na música *As Bocas Eu Beijo*. Noutras palavras, quando não se está amando se está curtindo na ambiência da festa, e a alternância e complementaridade entre estas duas formas de assumir uma posição de sujeito e sua agência aparecem na DS de forma complexa e muitas vezes contraditória como veremos em alguns casos que analisaremos mais adiante.

4.3 DS ENQUANTO REGIME DE LUMINOSIDADE

No quadro que trabalha o forró enquanto dispositivo de gênero mostrado no capítulo anterior (Ver página 62) comecei a apontar como se dá o regime de visibilidades na boate. Retomemos então seu traçado para a compreensão do que chamei de *ambiência da festa* e sua relação com os *corpos em festa*: lembrando que a primeira é entendida como a forma do conteúdo e o segundo enquanto substância do conteúdo de tal regime.

Um primeiro ponto de luminosidade a ser destacado é a fila de entrada. Nela, uma gama de sociabilidades se estabelece na espera para o ingresso na festa. A fila começa a se formar, geralmente, duas horas antes da abertura da bilheteria. Tal fato ocorre, sobretudo, por conta da promoção do bilhete clonado anteriormente citada. Maurício (28), sempre que marcava a ida para alguma festa, fazia questão de insistir que chegássemos com antecedência para não perdermos a clonagem, pois, apesar dos portões abrirem às 23h, a promoção só era válida até as 00h. Desta forma, era comum chegarmos às 22h ou mesmo 21h, e esperarmos durante um bom tempo para entrar na DS, e, como nós, haviam muitos que faziam o mesmo.

Devido à longa espera, a fila se compõe como o primeiro local onde se exercita um olhar aguçado para os outros sujeitos que entrariam na boate. Por conta disto, paqueras, conversas informais, e o início do consumo de bebidas alcoólicas revelavam-se como os primeiros contornos da ambiência da festa.

Conheci muitas pessoas enquanto observava os sujeitos em interação na fila. Em meu primeiro campo, três rapazes conversavam efusivamente logo à frente de onde eu me encontrava. Destacavam-se dos assuntos expectativas para a festa e a ‘farra’ que se seguiria. Pude escutar o nome de um deles, Armando, que se vangloriava ao relembrar, em alto e bom som, das experiências na festa que acontecera na semana anterior:

(...) gente: peguei uma "racha"⁷⁹ semana passada aqui na DS. Pobrezinha, morta de iludida, ficou a semana inteirinha ligando pra mim: chamando prum cinema, pra encontrar ela no shopping, dispensei logo. E é porque nem viu a "neca"⁸⁰ aqui, se não teria se apaixonado mais ainda (risos) (Armando, diário de campo, 07/02/2014).

A conversa entre os rapazes se desenvolvia fazia mais de vinte minutos⁸¹. Armando era muito engraçado em suas colocações e tomava quase todo o tempo da conversa em sucessivos turnos de fala. No transcorrer da vazão de enunciados, arrancava risadas, tanto de seus colegas como, timidamente, minhas, que tentava disfarçar o pleno interesse na conversa que os três conduziam. Notei aí uma forma de aproximação, já que, à medida que os rapazes percebiam meu envolvimento em sua conversa (afinal, eu estava escutando e sendo afetado por ela), isto possibilitava uma interação mínima (por meio do olhar e de risos) entre mim e eles. Foi então que um deles indagou para Armando: "Ei! Você não vai procurar alguém pra clonar com você não?". Na festa daquele dia, o ingresso era clonado. Logo em seguida, o mesmo rapaz dirigiu-se a mim dizendo⁸²: "Oi, meu nome é Fabrício, você tá acompanhado ou esperando alguém pra clonar?". Prontamente respondi que não estava acompanhado e que, aliás, estava à procura de alguém para dividir o ingresso. Armando imediatamente se ofereceu para clonar o ingresso comigo, dei-lhe anuência.

⁷⁹ O nome "racha" se refere a mulheres, é geralmente utilizado por sujeitos LGBTs, principalmente homens gays. Outros nomes também designam mulheres, tais como: "amapô", "sapata", "sapa", "sapinha", "sandalhinha", "sapatinho de cristal". Para os homens fala-se "viado", "bicha", "biba", "Barbie", "urso", "viada", "bichinha", "boyzinho". O vocabulário é vasto e específico, salientando características dos sujeitos os quais procura designar.

⁸⁰ O termo "neca" é uma designação para pênis.

⁸¹ Estas e outras declarações que atribuo aos sujeitos da pesquisa não foram gravadas, são declarações por mim anotadas, mentalmente ou em bloco de notas, e que procuram se referir o mais fielmente possível às falas destes sujeitos.

⁸² Este uso da linguagem pode ser entendido como um performativo, pois, no ato de indagar a Armando sobre a duplicação do ingresso, Fabrício demonstrou que, pelo seu uso da fala (de forma alta e clara), somada a troca de olhares entre ele, Armando e eu, possibilitou-se um 'uptake', uma 'sacada' de sentido, que, naquele instante, fazia transbordar do uso da indagação uma interpelação: a indagação transfigurava em um convite ou incitação de um convite a ser me feito por Armando na sequência da fala de Fabrício.

Conhecer pessoas durante a espera na fila foi algo visto e experienciado por mim durante todas as idas a campo. Após conhecer Maurício (28)⁸³ e Israel (23)⁸⁴, fui por eles apresentado à muitos de seus amigos, apresentações estas que ocorriam usualmente na fila. Dentre os conhecidos está Leandro (22)⁸⁵, o casal Luciana (24) e Aline (27)⁸⁶, e César (26)⁸⁷, namorado de Israel. Sujeitos estes que compõem algumas das agências que trarei mais adiante. Quando perguntado sobre o comportamento das pessoas na DS, Israel disse de forma enfática:

Rodrigo, o pessoal já começa a viçar na fila, não sei se tu percebeu. Aí depois quando entra [na boate], é só começar a beber meu filho, que é só doce⁸⁸ (Israel, entrevista, 21/01/2015).

Entrementes, antes de entrarmos na DS, outro aspecto da fila deve ser lembrado. É lá também que as principais expectativas para a festa são levantadas. Um exemplo disso ocorreu no campo do dia 03/10/2014, no qual se apresentaram as bandas *Forró na Veia* e *Forró de Salto*, a fila estava “longa e bonita”, nas palavras de Maurício. Ao chegarmos, por volta das 22h, já se estendia até quase o final do quarteirão⁸⁹. Maurício e Israel deixaram-me no final dela (“guardando o lugar”), e foram procurar por pessoas conhecidas mais à frente. Quando voltaram estavam muito contentes tanto com a quantidade como com a ‘qualidade’ do público que esperava pela festa. Israel dizia: “hoje vai ser arraso, hoje eu me acabo!”. Maurício assinalava: “muita gente bonita, e pouca repetida”.

⁸³ Maurício tem 28 anos, trabalha como coordenador de atendimento em um supermercado. Reconhece-se gay, mas não descarta a possibilidade de ficar com uma mulher, pois para ele “depende do momento”. Considera-se um “forrozeiro nato” e tem preferência pelo forró das antigas. Frequenta a DS quase toda sexta-feira. É muito amigo de Israel.

⁸⁴ Israel tem 23 anos, trabalha como representante de uma operadora de telefonia. Reconhece-se gay e tem assiduidade nas festas da DS. Namora Cesar à quase um ano e também tem preferência pelo forró das antigas. Maurício e Israel foram, de longe, os meus principais interlocutores. Em metade das festas que fui durante a pesquisa de campo estava acompanhado por eles. Nossos encontros também se estenderam a outros locais da cidade, principalmente bares, onde conversávamos sobre as festas de forró que havíamos ido, dentre outros assuntos.

⁸⁵ Leandro tem 22 anos, é estudante e frequenta a DS com assiduidade. Leandro nunca se reconhece como gay, mas fica com mulheres, principalmente quando dança com elas. É exímio dançarino, muito popular na casa de show por conta de sua simpatia e sua habilidade na dança.

⁸⁶ Luciana tem 24 anos e Aline 27. Formam um casal e não frequentam a DS com assiduidade preferindo outras casas de show. Gostam muito de forró, principalmente pela dança, objetivo principal delas quando se deslocam para alguma festa.

⁸⁷ Cesar tem 26 anos e trabalha em uma facção como costureiro. Namora Israel e o acompanha nas festas. Gosta de forró romântico, o qual escuta durante quase todo o dia pelo aparelho celular.

⁸⁸ Quando algo é ‘só doce’, quer dizer que é ‘só felicidade’, ou que é fácil.

⁸⁹ Só havia visto a fila daquele tamanho em um show da Mara Pavanelly no dia 08/09/2014. Neste dia não consegui entrar na boate por conta da lotação.

Ao entrarmos na DS, a primeira coisa que podemos ver é a pista de dança e logo à frente o palco onde são realizadas as apresentações das bandas. O ambiente do forró ocupa quase todo o espaço da casa de show e é o que concentra o maior fluxo de visibilidades.

O palco é, sem dúvida, o local de maior visibilidade da festa. Buscando os olhares do público para além de seus ouvidos, as bandas procuram sempre manter um contato aproximado com a plateia. Diferentemente de casas de show maiores, na DS a distância entre artista e público é muito pequena, apenas dois metros separam em altura a pista de dança e o palco. Por conta disso, na interação banda público, por vezes vê-se os artistas descerem do palco e juntarem-se à plateia durante os shows, ou, ao contrário, os artistas chamarem pessoas da plateia para subirem no palco onde além de fotos *selfies*, se promove concurso de dança dentre outras interações. A que mais me chamou atenção, ocorreu no campo do dia 05/09/2014, quando, durante a apresentação da banda Pé de Ouro, um rapaz subiu no palco para pedir em casamento seu namorado. Uma declaração de amor, e em seguida o pedido, foram realizados aos olhos de toda a DS, e, em seu ponto mais luminoso⁹⁰, o que gerou muita empolgação na plateia. Outros momentos podem ser postos em relevo, dentre eles está o constante diálogo entre os vocalistas e o público, que se faz desde a ação daqueles em estimular este a cantar alguma canção, a atos de fala de efeito que são pronunciados pelos artistas que mobilizam a euforia na plateia. Um caso emblemático ocorreu no dia 07/02/2014, quando durante o show uma das vocalistas da banda *Canários do Reino*, falando diretamente com a plateia, proferiu o seguinte *ato de fala/corpo*: “Eu adoro tocar aqui na DS, porque eu me sinto mais gostosa tocando aqui. Aqui até mulher tem tesão em mim, e isto me dá um tesão enorme!”. Após isto, vocalista completou: “Aí as pessoas me perguntam o que eu sou e eu respondo logo: sou que nem *Bombрил* e *Assolan*: mil e uma utilidades”. Neste momento plateia já respondia com gritos de euforia.

Mais um ponto de destaque é que há um investimento no espetáculo, que se mostra cada vez mais elaborado na busca de, além de uma sonoridade potente, uma visualidade atrativa em torno das apresentações das bandas. No show do dia 24/10/2014, a cantora *Taty Girl*, iniciou sua apresentação com efeitos pirotécnicos no palco, como mostra a foto abaixo:

⁹⁰ Acho importante ressaltar que a resposta ao pedido foi positiva.



Figura 4 - Foto do palco da Donna Santa/ Fonte: próprio autor

Como já indicado, a boate tem basicamente dois ambientes sonoros onde há uma intensa rotatividade do público: o forró com a pista e o camarote, e a boate. Entendi, durante a pesquisa, que a gestão do corpo dentro da casa se faz enquanto trânsito pelos espaços da festa. No espaço forrozeiro, apesar de existirem mesas dispostas na pista e destas funcionarem como aporte dos grupos de amigos que lá se encontram, é nas veredas que separam os grupos que as principais agências dos corpos se materializam: se dança, bebe, fica, namora, curte a festa, percorrendo os caminhos por entre as mesas. A forma de se realizar tais ações na pista é diferente no camarote e na boate. No camarote, que tem ingresso com preço mais elevado, o espaço é reduzido, e o volume de pessoas menor. O ângulo de visão do palco é melhor, mas é comum ver os sujeitos descerem do camarote para curtir a festa também na pista de dança⁹¹. No dia em que conheci Leandro, ele me disse que não gostava de pagar mais pelo camarote porque não havia espaço suficiente pra dançar lá em cima.

Dentro da boate, além da mudança na música, alguns aspectos do regime de visibilidades se alteram. Como o espaço é fechado, a iluminação artificial pode ser controlada. Geralmente associando um jogo de luz com efeitos de fumaça, ‘a gestão de si’⁹² no ambiente

⁹¹ A entrada no camarote é controlada por meio de uma pulseira colocada no ato da compra do ingresso na bilheteria. Seguranças ficam na parte inferior da escada controlando a passagem.

⁹² Quando me refiro a uma gestão de si, entendo-a como um *governo de si* ou *cuidado de si*, no sentido que Foucault (2005) e Deleuze (1996; 2005) empregam a noção.

da boate fica mais próxima do anonimato, o que possibilita uma maior experimentação com a dança. A seguir uma foto do interior da boate:



Figura 5 - Foto da boate da Donna Santa/ Fonte: próprio autor

Não é a toa que as músicas que mais tocam neste ambiente são as do funk, sendo suas coreografias performatizadas pelo público que lá se encontra de forma bastante ousada e sensual⁹³. Um exemplo de música tocada é a *Parara Tibum*, da Mc Tati Zaqui:

Eu vou, eu vou, eu vou
Sentar agora, eu vou
Parara tibum, parara tibum
Eu vou, eu vou
Deixa, senta
Menino, não se esqueça
Mexer com essa novinha
Vai te dar dor de cabeça
Deixa, deixa
Mostrar como ela faz
Depois de alguns dias
Tu vai tá pedindo mais
Senta, senta, senta, senta⁹⁴

Quando, em entrevista, perguntei a Israel o que ele achava do comportamento das pessoas quando passavam de um ambiente para o outro (da boate para o forró), ele respondeu:

Eu acho que a maioria só se aproveita do que quer fazer, e tipo, faz e quer botar culpa na bebida, quer botar culpa na música: “não, mas era funk”. É só vontade de fazer e não tem coragem. E na boate é um lance mais escuro. Tipo é só jogo de luz,

⁹³ Vale ressaltar que, durante os intervalos entre uma banda de forró e outra, um DJ também toca funk no espaço do forró. Todavia, as danças performatizadas pelos sujeitos ali, não são tão ‘aprimoradas’ quanto no interior do ambiente da boate.

⁹⁴ Disponível em: <http://letras.mus.br/mc-tati-zaqui/parara-tibum/>, acesso em: 12/03/2015.

não da pra ver direito o rosto, e no forró não, é mais claro, da pra ver (Israel, entrevista, 21/01/2015).

A dança é parte essencial das relações estabelecidas nas festas de forró em geral. Lembro aqui de uma das colocações de Fabrício em uma de nossas conversas durante uma noite de festa. Se referindo à dança, ele me disse: “gostaria muito de saber dançar, maior inveja desse povo que sabe dançar. Olha ali [me apontava um par formado por um homem e uma mulher dançando e rodopiando, abrindo espaço entre os outros na pista de dança]”, concluiu asseverando: “tenho que fazer aula de forró”⁹⁵. A dança tem um papel central nas sociabilidades que se processam, pois é uma forma de aproximação viabilizada nas festas que, devido ao alto volume do som no ambiente, não permitem grandes interações verbais. Neste sentido, os sujeitos/corpos se afetam na festa por vários meios, sendo a dança uma forma por excelência, principalmente entre pessoas que procuram algum tipo de relação amorosa⁹⁶. Os pares de corpos que dançavam entrecruzavam masculinidades e feminilidades: homens com homens, mulheres com mulheres, homens com mulheres, homens com transexuais e transgêneros, estes com mulheres também. Todavia, o que torna mais complexo o entendimento das relações de gênero na performatividade daquelas danças, é que os corpos que compunham o ato da dança eram eles próprios múltiplos (no tangente às relações de gênero). Tive esta percepção ao puxar conversas curtas com os sujeitos que dançavam. Obtive respostas interessantes após elogiar suas coreografias e perguntar como se reconheciam enquanto identidade de gênero — no contexto da DS é comum pessoas começarem uma conversa com estas perguntas, o que se explica pelo fato da casa de show ser frequentada por sujeitos que agenciam tanto a hétero como homoafetividade⁹⁷. Um par homem/mulher era composto por dois sujeitos que se declaravam homoafetivos, a mesma declaração foi repetida por um par homem/homem. O que não ocorreu quando conversei com o par de mulheres, estas se assumiram de orientação heterossexual, uma delas enfatizou falando: "gostamos de macho mesmo"⁹⁸. Neste sentido, a configuração de um par para dança não necessariamente é a configuração de um casal, e, a dança performatizada por pessoas ditas ‘de mesmo sexo’ não

⁹⁵ Existem várias academias de dança espalhadas pela cidade de Fortaleza que têm o forró como um dos principais ritmos ensinados.

⁹⁶ Neste ponto, podemos concordar e utilizar as reflexões que Pinto (2007) propõe com a radicalização *do ato de fala* austiniano, entendendo o ato de fala como relacionado à produção necessária de um *ato de corpo*. Se o "o agir no ato de fala é o agir do corpo, e definir esse agir é justamente discutir a relação linguagem e corpo" (ibidem, 2007, p. 10-11), então os corpos que dançam produzem leituras e sentidos sobre eles mesmos e o contexto que os envolve nas festas de forró, movimentando assim o dispositivo de gênero presente.

⁹⁷ Perguntas como “ei, você curte o que?”, “você fica com menino ou menina?”, “você é gay?” são, comumente, feitas entre os transeuntes da festa. Já presenciei várias vezes isto acontecer na pista de dança, noutras me perguntaram se algum conhecido meu na festa estava solteiro(a), ou se era gay ou lésbica.

⁹⁸ Nota do diário de campo do dia 07/02/2014.

necessariamente configura uma relação homoafetiva. Se há uma regularidade no contexto da festa é, certamente, a naturalização da dança como aspecto essencial de sua visibilidade, e, a segurança que os sujeitos têm para dançarem da forma como preferirem. O fato de ver dois homens, ou duas mulheres dançando não é motivo para espanto⁹⁹ na DS, o que se caracteriza como um sinal diacrítico desta casa de show:

Quando perguntado sobre a diferença existente entre o forró da DS e o de outras casas de show, Maurício indica,

Não tem diferença. Na verdade, é isso que me encanta lá. Na verdade, lá tem um paliativo. Tipo, se um casal hétero for pra lá eles não vão se sentir diminuídos em nada, tá entendendo? Mas eles vão ver que existem duas pessoas que, são do mesmo sexo e podem se beijar lá, entendeu? Mas assim, tem coisas que em outros forrós você não vê: você vê várias pessoas dançando do jeito que elas querem; eu não vejo ninguém querendo ser melhor do que ninguém. Hoje talvez até tenha pela questão do camarote. Mas geralmente, fica todo mundo no mesmo patamar. Você pode até ostentar, colocando um uísque lá, na sua mesa, mas isso não é regra pra se divertir. Isso eu faço [colocar uísque na mesa], mas não é pra ostentar, é porque [a bebida] é boa mesmo (Maurício, entrevista, 11/01/2015).

Este depoimento de Mauricio coloca em questão não apenas o regime de visibilidade dos corpos que dançam ‘da forma que querem’. Ele também atenta para relações de poder específicas do contexto da festa na DS, onde um casal hétero, por exemplo, não se sentirá estranho ou diminuído, mas que, em contrapartida, também não pode estranhar ou diminuir “duas pessoas que, são do mesmo sexo e que podem se beijar lá”. Sobre este sinal diacrítico da festa na DS, Israel fala:

É um ambiente assim, que você fica livre né, porque você é gay. Se bem que hoje em dia não tem mais esse negócio de ambiente hétero e ambiente gay né, é todo mundo junto e misturado. Lá na DS é uma boate gay, não precisamente quem tá lá é gay, mas tipo assim, se tu ta no meu espaço: me respeita (Israel, entrevista, 21/01/2014).

O levantamento de tais diferenças, presentes no contexto de festa estudado, levamos a problematizar outra dimensão desse dispositivo. Como vimos anteriormente, o caráter estratificado do *saber* pressupõe a existência de uma dimensão não estratificada de *poder* (FOUCAULT, 2008; DELEUZE, 1996; 2005). As relações de poder-saber que compõem o dispositivo, juntamente às dobras de subjetivação, serão o alvo dessa análise no próximo tópico. Dividi a análise em casos retirados do campo, neles procuro entender de que forma o

⁹⁹ Esta questão se apresentou como principal diferença da festa de forró na DS com relação às outras casas de show. Fato este frisado pelos interlocutores noutras conversas informais e também nas entrevistas: “a diferença mesmo é que no forró daqui eu posso dançar com outro cara e beijar ele sem ter gente me olhando tordo” (Adriano, 23 anos, diário de campo, 06/09/2014).

dispositivo é atualizado e (re)significado pelas agências dos sujeitos na festa, essas, por sua vez, serão percebidas a partir dos *atos de fala/corpo* por eles(as) performatizados.

4.4 TENCIONANDO O DISPOSITIVO: *ATOS DE FALA/CORPO* ENTRE O *PODER-SABER* DAS FESTAS NA DS.

4.4.1 A dança de Leandro

Leandro foi-me apresentado por Maurício e Israel, no dia da festa com as bandas *Forró de Salto* e *Forró na Veia* (03/10/2014), enquanto aguardávamos na fila de entrada da DS. Maurício logo me disse que ele sabia dançar muito bem, e que isso lhe dava uma fama que o fazia conhecer quase todas as pessoas que frequentavam a casa de show. Após entrarmos, Leandro e seu grupo ficaram ao lado da nossa mesa. Dentre as pessoas que estavam com ele, uma garota, Marina (23)¹⁰⁰, pediu a Maurício para colocar a cerveja dela em cima da nossa mesa, ele consentiu sem problemas. Marina pouco a pouco se entrosava na conversa de nossa mesa, que naquele momento girava em torno da banda que tocava. Israel falava que na banda *Forró de Salto*, não havia dançarinas por que as vocalistas (Sandrinha e Pollyana) se encarregavam da coreografia. Durante as colocações de Israel, a banda começa a cantar a música *Vida Vazia* (ver a página X). Neste momento Marina grita de forma enérgica: “droga, que música linda e não tem um hétero aqui!”. Algumas pessoas que estavam ao nosso redor olharam espantadas para Marina, que demonstrou não se importar tomando um gole de sua cerveja. Logo após isso puxei conversa com ela, lhe perguntando as razões do grito e se ela era heterossexual. Marina, por seu turno, me respondeu que sim, era hétero, e que ia pra DS acompanhada de seus amigos gays, aproveitando para me perguntar se eu era gay. Respondi que não e começamos a falar sobre minha pesquisa. Durante a nossa conversa Leandro chegou por trás de mim e falou ao meu ouvido: “ei, eu vou furar teu olho!”. Não entendi num primeiro momento, mas depois percebi que ele pensara que eu estava interessado em ficar com Marina. A conversa com a garota demorou pouco tempo. Fui ao banheiro, quando voltei vi Marina e Leandro dançando e, depois de algum tempo, se beijando. Fiquei um pouco surpreso, pois, segundo Israel, Leandro era gay. Conversando com Maurício em seguida, ele me disse que Leandro ‘pegava’ menina também, mas tinha certeza que ele gostava mais de garotos.

¹⁰⁰ Marina tem 23 anos, se identificou como heterossexual, é universitária e só frequenta a DS na companhia de seus amigos gays.

A noite passava e Leandro já não estava mais com Marina que dançava sozinha. Ele, por seu turno, dançava com outro rapaz, rodopiando e abrindo espaço entre as pessoas que lotavam a pista de dança. Naquele momento, achei interessante que a dança fosse conduzida de forma diferente. Na dança de forró geralmente os papéis de gênero são bem delimitados, de forma na coreografia, ao pólo masculino cabe a condução do pólo feminino: é ele que coordena o movimento, fazendo girar, aproximando e distanciando os corpos, direcionando os passos da dança. Esses papéis, quando desempenhados por Leandro e Marina anteriormente, estavam claramente delimitados, sendo Leandro que conduzia Marina na coreografia que se estabelecia. No caso de Leandro e outro rapaz, à medida que a dança evoluía, os papéis eram alternados, ora Leandro, ora seu parceiro conduzindo a dança. Conversando com Maurício, aponteí este aspecto daquela dança e ele me disse:

Geralmente quando alguém sabe dançar é que conduz. Eu quando danço com ele [Leandro], é ele quem me leva, porque não sei dançar. Mas como ele tá com o Fábio, que também se garante na dança, o Fábio também leva ele (diário de campo, 03/10/2014).

Na pausa entre a apresentação das bandas, estava conversando com Maurício e Israel, quando Leandro enturmando-se conosco, olhou pra mim e perguntou: “Ei, tu num ficou com raiva porque eu fiquei com ela [Marina] não né?”. Respondi que não, que estávamos apenas conversando. Ele explicou sua percepção dizendo: “Porque tu sabe, né? Festa, conversa e tal, pensei que vocês iam era ficar!”. Naquele momento percebi como Leandro era falante e simpático. Aproveitei que ele estava puxando conversa comigo para perguntar:

-Mas você fica com menina também Leandro?

-Fico sim, se bater a vontade.

-E a vontade bate como?

-Ah sei lá. Quando eu to dançando é que bate a maioria das vezes, a gente fica lá na dança, você sabe, dançar é bom pra ficar, né? Então quando eu to dançando com alguma menina acaba rolando também. Mas eu prefiro homem!

Enquanto um ato de corpo, a dança performatizada por Leandro, relaciona-se a um regime de visibilidade próprio da festa de forró: ele, enquanto ‘alguém que sabe dançar’ têm o poder e a facilidade de se relacionar com outros sujeitos com os quais vai dançar. Percebo que tal forma de reconhecimento garante a Leandro, uma gestão de si e uma administração de seu trânsito na festa com uma maior liberdade de agência de gênero, visto que, dançar com varias pessoas possibilita-lhe um contato corpo-a-corpo que é próprio da

forma com a qual a dança do forró se processa. Sobre isso, Maurício indicou-me que “o forró é a melhor dança que se tem. Sabe você roça, e é aquele negocio; você dança, dá aquele negócio” (Maurício, entrevista, 11/01/2015).

Leandro, mesmo reconhecendo sua agência homoafetiva na declaração “Mas eu prefiro homem!”, abre espaço para sua agência héteroafetiva na performatividade que se processa no ato corporal da dança, pois segundo ele, “dançando com uma menina acaba rolando também”. A dança, neste sentido, relativiza seu reconhecimento de gênero, tensionando as fronteiras identitárias do dispositivo.

4.4.2 “Das raparigas à raparigueira”

Após ter conhecido Maurício e Israel, na noite da festa do dia 05/09/2014, marcamos um encontro no domingo (21) daquele mesmo mês, para conversarmos sobre a pesquisa. Durante o encontro, uma situação apresentou-se de grande relevância à pesquisa.

Israel lembrou-nos de como beberam naquela noite da DS: "foi um litro de uísque, pra três pessoas isso é praticamente um porre!". Eu e Maurício rimos. Eu falei que apesar de ter bebido naquela noite, tinha ficado com vergonha de aceitar o uísque deles, já que eu não tinha ajudado a pagar. Israel disse que eu não me preocupasse com isso. Depois de tocarmos no assunto da bebida, falei que havia enviado as fotos que nós tiramos na festa para um amigo dos dois que eu conhecera naquele dia. Ao falar das fotos Maurício segurou no meu antebraço com uma cara de surpresa e perguntou: "que fotos? Não lembro de ter tirado foto nenhuma". Tratei de mostrá-las pelo meu celular. Israel lembrou ao amigo que ele havia ficado "muito bêbado naquela noite" e também o acusou ter sido muito "**rapariga**" ¹⁰¹. Marcos pareceu ofendido com o apontamento de Israel, e, olhando para ele inquiriu: "Eu, rapariga? Quem ficou com alguém aqui fui eu ou você? Quer que eu conte o que você faz quando nós saímos?". Ao terminar seus questionamentos, começou a enumerar nos dedos da mão as coisas que o amigo fazia quando saiam juntos: "lembra daquela vez... e daquela... e daquela...". Israel logo tratou de pedir para Maurício parar de falar dessas coisas, o que este fez dizendo em tom de alerta: "você pode até querer falar de mim, mas vou lá atrás na memória, eu guardo tudo que você fez!". Depois desse pequeno desentendimento entre os dois, Maurício, rindo, confirmou que tinha ficado realmente bêbado e disse "do que a gente não lembra, a gente não se arrepende!". Ele disse a mim que Israel não poderia falar dele "por

¹⁰¹ Ser "dado", neste contexto, assemelhasse a ser fácil para uma relação amorosa, a ênfase que Israel deu ao termo "dado" passou a impressão de que Maurício estivesse desesperado por um romance.

que era mais **rapariga** nos cantos que ele [Maurício]". Israel problematizou a classificação dada pelo amigo quanto a ser rapariga: "quer dizer que se mais de um cara chegar afim de mim na noite eu não posso ficar? Eu acho que a gente tem é que aproveitar as oportunidades, se valer à pena é claro". Maurício então respondeu: "é mesmo, **ser rapariga é que é bom**".

No campo do dia 24/10/2014, enquanto andava pela DS, abordei Samira (38)¹⁰² e começamos a conversar. Ela trajava uma camisa vermelha de gola pólo, bermuda jeans, tênis e uma boina de cor cinza. Comecei me apresentando e falando da pesquisa, ela se mostrou interessada me dando atenção. Perguntei-lhe se gostava das festas de forró da DS e com que frequência ela as frequentava:

- Eu gosto muito de forró, mas não ando muito por aqui pela DS, fico mais pelo Babilônia¹⁰³. É que eu tomei a namorada de uma dona lá, e aí, pra evitar confusão, a gente tá vindo pro forró daqui mesmo.

- E sua namorada, onde tá?

- Não chegou ainda. Mas tomara que ela chegue logo, aqui tá cheio de mulher bonita hoje: bem bonzinho pra errar! [risos].

- E você quer errar é?

- Sou meio *raparigueira* sabe? [risos]. Mas olha: [Samira colocava seu dedo indicador sobre a boca, num sinal que pedia silêncio e segredo sobre o que estava me falando] – Neste momento, Samira e eu rimos bastante.

O contraste efetuado entre os dois relatos é relevante na medida em que tratam de maneira singular, no primeiro caso do construto identitário "rapariga" e, no segundo, da feminização de um termo que no forró eletrônico somente é atribuído aos homens: "raparigueiro". Começaremos por este último.

Segundo Honório (2011, p. 10), nas músicas de forró, o homem "é associado aos valores da masculinidade dominante: é o dominador, o conquistador, o sedutor, o poderoso; o jovem playboy, os donos do pedaço; é o macho, viril e irresistível, o gostosão, o cachaceiro, o raparigueiro". Nesse sentido, ser raparigueiro está diretamente ligado a uma agência de gênero na qual uma masculinidade exerce seu poder viril, com ações como beber e pegar

¹⁰² Samira não me disse no que trabalhava especificamente, mas se apresentou como autônoma, e também como lésbica e "forrozeira da gema".

¹⁰³ O Babilônia Club é um motel no qual se promovem festas de forró, geralmente aos sábados. Fica localizado na Av. Francisco Sá, 7437 – bairro Carlito Pamplona, Fortaleza-CE. Israel sempre que falava desta casa de show se refira a ela como o "forró das sapatão", por ter lésbicas como maioria do público.

mulher. Coadunando com esta leitura, Suely¹⁰⁴ atribui tal posição de sujeito “aquele rapaz ainda que se incorpora de ser o garanhão, de ser o gostosão, e que por isso é o raparigueiro”.

Quando Samira coloca-se nesta posição de sujeito, modalizando o termo a partir da feminização “raparigueira”, procura também assumir, naquele contexto, as agências de gênero hegemonicamente masculinas. Nessa operação, o ato de fala “sou meio raparigueira”, figura enquanto uma dobra de subjetivação, na medida em que tal autoidentificação legitima sua vontade de “errar” pegando alguma mulher, visto que sua namorada ainda não havia chegado, e estava cheio de mulher bonita na festa. Naquele momento, Samira aciona o dispositivo de gênero forró de maneira alternativa, pois requesta uma legitimidade vista como machista: a agência de uma posição do sujeito raparigueiro, à qual assume enquanto mulher, lésbica e raparigueira.

No caso de Israel e Maurício, o que acontece é quase simetricamente inverso. Ao falarem sobre a agência de gênero um do outro no contexto da festa, começam por tratarem-se pejorativamente com uma percepção negativa do termo rapariga. Após a troca de acusações, os dois problematizam tal negatividade, e a partir de uma positivação do termo, assumem sua agência de gênero rapariga. Israel e Maurício acionam esta posição de sujeito enquanto homens gays, tencionando as fronteiras do dispositivo.

4.4.3 Agências nas multiplicidades de gênero: “não existe forró hétero!”.

A frase de efeito que coloquei como subtítulo deste trabalho, foi proferida por Maurício na festa na qual o conheci, dia 05/09/2015. Em nosso primeiro contato, após apresentações formais sobre mim e a pesquisa que eu realizava, Maurício notou que eu repetia demais a ideia de que o forró era uma música hétero¹⁰⁵, e devo admitir que o fizesse, principalmente por conta das leituras dos trabalhos já realizados sobre o tema. Em uma de minhas repetições da ideia, ele me interrompeu exclamando: “não existe forró hétero!”. Logo depois se explicou: “do jeito que você fala, parece até que só quem gosta de forró é hétero”. O apontamento de Maurício me fez repensar tanto minha abordagem sobre a temática, como problematizar as regularidades existentes em abordagens anteriores. Em entrevista, este interlocutor reiterou sua opinião sobre o assunto dizendo: “Se a letra não fosse também para um casal de gay, por exemplo, não faria sucesso com o público gay. Não é só pra hétero”.

¹⁰⁴ Suely, entrevista, 23/01/2015

¹⁰⁵ Na verdade, eu falava heteronormativa, no sentido que Judith Butler (2008) emprega o termo.

A questão de que havia um público LGBT que gostava e se identificava com a música do forró, para mim já era um fato. Tanto por que já conhecera pessoas que assumiam a agência de tais identidades e eram ao mesmo tempo forrozeiras, como por conta do desenvolvimento da pesquisa, que ampliou o horizonte de complexidade na qual haveria a possibilidade da agência conjunta destas duas identidades: LGBT e forrozeiro(a). Suely, perguntada sobre esta relação, teceu a seguinte problematização,

Bom, eu acho que, primeiro, as bandas elas ainda não voltaram o olhar sobre esse público que os acompanha. Não de procurar uma identidade direta com esse público. A identificação parte do público com as letras, os ritmos, o trabalho geral das bandas. Então você vê que os LGBTs que gostam das bandas de forró, é porque eles gostam das letras, dos ritmos, ou as vezes admiram os artistas, os vocalistas das bandas. Então essa identidade parte do público LGBT para a banda e não da banda para o público LGBT. O pouco que acontece, é quando nas festas, nos shows, esse público fica ali na beira do palco se esgoelando, estendendo o celular pedindo pra tirar *selfie* [com os artistas], aí é nesse momento que os artistas acabam tendo um contato direto com esse público LGBT. Ou então nas redes sociais. Mas isso é porque sempre parte do fã LGBT para as bandas. Eu acho que se as bandas tivessem essa sacada: ah, vamos pedir para os nossos compositores para fazerem uma letra que possa se identificar com público LGBT; vamos procurar criar alguma coisa legal que associe nosso trabalho diretamente ao público LGBT. Eu acho que isso vai ser uma nova revolução dentro do forró (Suely, entrevista, 23/01/2014).

Mas, a partir das importantes contribuições que estes interlocutores efetuaram, talvez o problema aberto não esteja relacionado a saber, se a música é feita também pensando no público LGBT, ou se a relação de identificação acontece somente por parte deste público com as letras e as bandas de forró das quais é fã. Concordo com Maurício que nada impeça que as músicas de forró, de curtição ou de romance, possam compor a inteligibilidade das agências de gênero homoafetivas, por mais contraditório ou paradoxal que isto possa parecer. Também concordo com Suely, quanto a uma nova revolução dentro do forró, quando e se, este começar a associar seu trabalho diretamente ao público LGBT que os acompanha. Entrementes, os caminhos possibilitados pela pesquisa me levaram à percepção de que, entendido enquanto *dispositivo de gênero*, o forró, em suas linhas de composição já se relacionam com essas agências de gênero que, por seu caráter de diferença, tencionam as fronteiras tanto do dispositivo, quanto das identidades LGBTs. Talvez a revolução já esteja em processo, e aponte para as agências de gênero que tenham por natureza não uma identidade, mas uma multiplicidade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: SOBRE A PARCIALIDADE DE UMA PESQUISA

Neste trabalho, procurei demonstrar, a partir de uma análise que percebeu o forró como um dispositivo de gênero, composto por linhas estratificadas de saber: regimes de enunciabilidade e de visibilidade, e, não estratificadas de poder e subjetivação (FOUCAULT, 2007; DELEUZE, 1996; 2005). A esta reflexão, procurei aproximar a visão performativa da linguagem (AUSTIN, [1976]1990; OTTONI, 1998; RAJANGOPALAN, 2003; 2010), juntamente com a contribuição que o conceito de iterabilidade (DERRIDA, 1996) proporcionou aos estudos em pragmática. O intuito desta aproximação entre dispositivo e ato de fala era o de compreender os agenciamentos dentro do dispositivo a partir dos atos de fala e de corpo (PINTO, 2007) performatizados pelos sujeitos no ambiente da festa. Acredito que podemos entender o dispositivo (enquanto processo) como o contexto insaturado que fornece a força à performatividade dos atos ilocucionários e perlocucionários das reflexões presentes na perspectiva pragmática adotada. Reflexões sobre o método etnográfico (VIVEIROS DE CASTRO, 2002; GOLDMAN, 2003; FAVRET-SAADA, 1990) guiaram as problematizações das experiências de campo.

Neste sentido as agências do público LGBT foram percebidas como *atos de fala e de corpo* (PINTO, 2007) nas festas da Donna Santa. Tal performatividade reiterava uma inteligibilidade socialmente expressada nas letras das músicas: materializadas em ritmo, texto e corpo. Estas agências se apresentaram como uma gestão de si feita nas formas de ver e de ser visto, de dizer e de ser dito: na ambiência da festa, os corpos em festa praticaram ações como beber, escutar a música, dançar, paquerar, ‘ficar’, etc. Apesar de cada sujeito o fazer de forma singular, regularidades, ou *convenções ritualizadas* (BUTLER, 2008; PINTO, 2007), podem ser percebidas como a operacionalização do dispositivo. Um regime de luz, próprio da festa se processa através das corporeidades que dançam, e as leituras sobre tais corpos se fazem em grande medida pelos enunciados das músicas, uma co-produção que reitera leituras acerca das agências masculinas e femininas que dão *inteligibilidade social as identidades de gênero* (BUTLER, 2008). Assim, existem formas de se experienciar a festa enquanto um *saber* próprio desta formação histórica.

Traçado este caminho podemos relacionar algumas dos resultados da pesquisa às regularidades do saber produzido sobre o tema e que foi alvo de uma pequena arqueologia no primeiro capítulo (FOUCAULT, 2014).

A ideia de identidade regional presente naquelas regularidades, ainda se encontra presente na forma com a qual alguns interlocutores da pesquisa encaram o forró eletrônico.

Durante as entrevistas, Maurício, indica que “O forró é uma musica que é imposta na nossa vida, hoje no ceará o forró é o que predomina. Eu não tenho como negar minhas raízes.”, enquanto Suely faz a seguinte colocação: “Mas o nosso forro, ele tem aquela particularidade de ser regional, de ser um ritmo que já tá no DNA do nosso povo há décadas”. Já Israel relata, “a minha relação com o forro, primeiro e da própria cultura cearense né? Eu acho que a gente, desde a barriga da mãe escuta forró”.

A questão da entrada do forró na indústria cultural pode ser problematizada quando estudos que não se focam nas dimensões da recepção e do uso deste fenômeno cultural pelos seus apreciadores. O modelo “Emanuel Gurgel” cada vez mais se complexifica, não só pela necessidade de não ater a análise em um reducionismo econômico totalizante, tanto da cultura, como do sujeito, como propunha os postulados apocalípticos de Frankfurt, mas por que o próprio mercado se complexificou, e a chamada indústria do entretenimento não está separada de instâncias de valorização simbólica presentes no social, como aponta Trotta (2009).

Sobre o forró se apropriar em sua temática de forma cada vez mais efetiva de esferas centrais à vida humana, vimos que, enquanto dispositivo, aqui faz sentido o que Trotta & Monteiro (2008) apontam como característica essencial do forró (eletrônico): o investimento na experiência da festa como o lugar de uma realização social que gira em torno do trinômio *festa-amor-sexo*. Todavia, disto não se pode concluir, que no forró da DS, os sujeitos se apropriem de forma alienada, ou reificada da experiência da festa. Antes, há uma apropriação complexa de tais vivências, reiterando leituras hegemônicas de forma singular, esses sujeitos ao repetirem o mesmo, alteram as relações de poder-saber, multiplicando as possibilidades de leitura dos corpos em festa, e de agência de sujeitos generificados. Não que aí haja uma ruptura radical, até duvido que tal coisa exista, mas há uma performatividade de estilizações de gênero, que de tão complexas, paradoxais e até mesmo contraditórias, tencionam as fronteiras do dispositivo bem como das identidades dos agentes nele situados.

Estes sujeitos longe de serem “meros joguetes da indústria do entretenimento”, cuja “sexualidade não é vivenciada de forma livre pelos sujeitos, mas é um acessório agregado aos produtos para potencializar a aceitação dos mesmos”¹⁰⁶, agenciam suas identidades de gênero enquanto um governo de si, uma dobra de subjetivação que tem como potencial o estabelecimento de outras relações de poder-saber no fenômeno cultural forró.

¹⁰⁶ PEREIRA NETO, F. E.; LOIOLA, A. L. G. ; QUIXADA, L. M., 2010

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 1999.

_____. **Nordestino: uma invenção do falo – uma história do gênero masculino** (Nordeste - 1920/1940). Maceió: Catavento, 2003.

ALENCAR, C. N. Apropriações culturais, atos de fala violentos e violência de gênero na constituição do popular. In: I Simpósio Internacional Discurso, Identidade e Sociedade, 2012, Campinas. Dilemas e desafios na contemporaneidade - Anais Eletrônicos, 2012.

AUSTIN, Jonh L. **Quando dizer é fazer**. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BONFIM, Marco Antonio Lima. **Queres Saber como fazer identidades com palavras? Uma análise em pragmática cultural da construção performativa do sem terra assentado no MST-CE**. 2011. 150 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Área de concentração Estudos Críticos da Linguagem, Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada da UECE, Fortaleza, 2011.

BRAGA, R. S. Interações entre o tradicional e o massivo: em busca das matrizes regionais do forró eletrônico. In: IV Seminário Internacional de Pesquisa em Comunicação (Sipecom), 2011, Santa Maria. IV Sipecom - Estratégias e Identidades Midiáticas, 2011.

BRAGA, R. S. ; MACIEL, C. A. . Os discursos das forrozeiras sobre as disputas de gênero nas letras do forró eletrônico. In: XI Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación , Montevideú. Alaic 2012.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CARVALHO, F.G. C. Anotações para uma história cultural do Ceará. In: **Anuário do Ceará**, v. 2007, p. 567-610, 2007.

CELANI, M. A. A. Transdisciplinaridade na Linguística Aplicada no Brasil. In: SIGNORINI, I; CAVALCANTI, M. (Orgs.). **Linguística Aplicada e transdisciplinaridade**. São Paulo: Mercado de Letras, 1998. p. 129-142.

CORDEIRO, Raimundo N. **Forró em Fortaleza na década de 1990: algumas modificações ocorridas**. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

COSTA, Jean Henrique. Indústria Cultural e forró eletrônico no Rio Grande do Norte. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais.

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal - RN, 2012. Disponível em: http://repositorio.ufrn.br:8080/jspui/bitstream/123456789/13798/1/JeanHC_TESE.pdf. Acesso em: 17/01/2015

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. O que é um dispositivo. In: O mistério de Ariana. Tradução de Edmundo Cordeiro. Lisboa: ed. Veja – Passagens, 1996.

DERRIDA, Jacques. Margens da filosofia. Tradução de Joaquim Torres Costa, Antônio M. Magalhães. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

FEITOSA, R. A. S. Apontamentos para uma aproximação crítica do universo do forró pop. In: XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2008, Natal. Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo: Intercom, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. **Vigiar e Punir**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

_____. **História da Sexualidade 1: a vontade de saber**. 18. ed. São Paulo: Editora Graal, 2007.

_____. **A arqueologia do saber**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2014.

FAVRET-SAADA, Jeanne. “Ser Afetado”. In: **Cadernos de Campo**, n 13: 155-161, 2005.

GOLDMAN, Márcio; FRAVET-SAADA, Jeanne, Os afetos, a etnografia. In: **Cadernos de Campo**, n 13: 149-153, 2005.

HONÓRIO, Maria das Dores . Cabra-macho, sim senhor! Um estudo sobre a masculinidade no nordeste do Brasil. In: XV Congresso Brasileiro de Sociologia, 2011, Curitiba. XV Congresso Brasileiro de Sociologia (751 Arquivos) Anais do XV Congresso Brasileiro de Sociologia, realizado em Curitiba-PR, de 26 a 29 de julho de 2011.

HONÓRIO, Maria das Dores. Cachaceiro e Raparigueiro, desmantelado e largadão! Uma contribuição aos estudos sobre homens e masculinidades na região Nordeste do Brasil. Tese - (Doutorado em Ciências Sociais) - Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Araraquara - SP, 2012. Disponível em: http://base.repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/106233/honorio_md_dr_arafcl.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 28/08/2014.

KELLNER, Douglas. A cultura da mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LIMA, M. É. O. **Somzoom Sat: do local ao global**. Tese (Doutorado em Comunicação Social), Faculdade de Comunicação Multimídia, Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em:

http://ibict.metodista.br/tedeSimplificado/tde_busca/processaPesquisa.php?PHPSESSID=31bb88e695952044a637e0e09a6c00b4&listaDetalhes%5B%5D=546&processar=Processar.

Acesso em: 20/02/2015

LIMA, M. É. O. **Regionalização da mídia: estratégias do grupo cearense Somzoom Sat**. In: XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - INTERCOM, 2007, Santos/SP. Anais INTERCOM 2007. São Paulo/SP: Editora Gráfica Bernardi Ltda, 2007. p. 13-18.

LIMA, M. É. O. ; FREIRE, Libny . Os discursos do forró eletrônico: comportamentos masculino versus feminino. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, v. 2, p. 1-12, 2010.

MADEIRA, Márcio M. A. **Forró-Glocal: a transculturação e desterritorialização de um gênero músico-dançante**. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

MAKNAMARA, Marlécio. **Currículo, gênero e nordestinidade: o que ensina o forró eletrônico?**. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós Graduação em Educação: Conhecimento e Inclusão Social da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG, 2011. Disponível em:

http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/FAEC-8MSFEF/tese_marl_cio.pdf?sequence=1. Acesso em: 27/11/2014

MARQUES, Roberto. Usos do som e instauração de paisagens sonoras nas festas de forró eletrônico. Ilha. **Revista de Antropologia** (Florianópolis), v. 13, p. 249-268, 2011.

_____. Alexandre vai à festa: gênero e criação no forró eletrônico. In: Gonçalves, Marco Antônio; Marques, Roberto; Cardoso, Vânia Zikan. (Org.). **Etnobiografia: subjetivação e etnografia**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013, v.1 , p. 63-82.

_____. Quem 'se garante' no forró eletrônico? - produzindo diferenças em contextos de fronteira e ebulição social. **Cadernos Pagu** (UNICAMP. Impresso), p. 347-383, 2014.

_____. O Cariri e o forró eletrônico. Percurso de uma pesquisa sobre festa, gênero e criação. **Ponto Urbe** (USP), v. 15, p. 1-11, 2014.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da (org) et all. **Por uma lingüística aplicada indisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

OTTONI, Paulo Roberto. **Visão performativa da linguagem**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1998.

PAES, J. M. Território do Forró. In: Encontro regional de História ANPUH, 2008, São Paulo. Poder, violência exclusão. São Paulo: Apoio Fapesp, 2008.

PENNYCOOK, A. **Uma lingüística aplicada transgressiva**. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo (org). Por uma lingüística aplicada indisciplinar. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. P. 67-84.

PEREIRA NETO, F. E. ; LOIOLA, A. L. G. ; QUIXADA, L. M. . **Cultura e Irracionalidade: a barbárie dança no ritmo do forró**. In: IV Colóquio Internacional Educação e Contemporaneidade, 2010, São Cristóvão-SE. Anais do IV Colóquio Internacional Educação e Contemporaneidade, 2010.

PINTO, Joana Plaza. **Estilizações de gênero em discurso sobre linguagem**. Tese (Doutorado em Linguística). Universidade de Campinas, Campinas – SP, 2002. Disponível em:
<http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000252307>. Acesso em: 30/11/2014

_____. Performatividade radical: ato de fala ou ato de corpo? In: **Revista Gênero**. Niterói, v. 3, n. 1, p. 101 – 110, 2. Semestre 2002.

_____. Pragmática. In: MUSSALIM, F; BENTES, A (orgs.). **Introdução à lingüística: domínios e fronteiras**, v.2. 3.ed. São Paulo: Cortez, 2003. p. 47-68.

_____. **Conexões teóricas entre performatividade, corpo e identidades**. In: DELTA vol.23 n.1. São Paulo, 2007.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. **Por uma lingüística crítica: linguagem, identidade e a questão ética**. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

_____. **A nova pragmática: fases e feições do fazer**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

REBELO, Samantha Cardoso Portela. **As conexões do forró com diferentes realidades na sua trajetória**. In: III ENECULT, 2007, Salvador. Cd room do III ENECULT, 2007.

REVEL, Judith. **Foucault: conceitos essenciais**. Tradução de Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlos Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2005.

SILVA1, Expedito L. **Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2003.

SILVA2, Daniel do Nascimento. A questão da identidade em perspectiva pragmática. **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**, v. 8, p. 13 – 33, 2008.

SILVA, André Luiz. A descaracterização do forró influenciada pela indústria cultural através das bandas de forró. In: **Revista Eletrônica Temática**. Ano VI, n. 10 – Outubro/2010.

_____. **Como criar identidades com traduções, ou Quando traduzir é intervir numa teoria.** Tradução em Revista, Rio de Janeiro, v. 2, p. 129 – 145, 2005.

SOUZA, Rose R. de. **A volta pelas ondas: o rádio e o migrante nordestino em São Paulo.** São Paulo: Arte e Ciência, 2004.

STRATHERN, Marilyn. **O gênero da dádiva.** Campinas: Editora Unicamp, 2006.

TROTTA, Felipe C. **O forró de Aviões: um fenômeno da indústria do entretenimento.** In: 17º Encontro Anual da Compós, 2008, São Paulo. Compós 17. São Paulo: Compós, 2008. v. 1. p. 1-13.

TROTTA, Felipe C. ; MONTEIRO, Marcio . **O novo mainstream da música regional: axé, brega, reggae e forró eletrônico no Nordeste.** E-Compós (Brasília), v. 11, p. 7, 2008.

TROTTA, Felipe C. **Música popular, moral e sexualidade: reflexões sobre o forró contemporâneo.** In: 18 Encontro Anual da Compós, 2009, Belo Horizonte, MG. 18 Encontro Nacional da Compós. Belo Horizonte: Compós, 2009. v. 1. p. 1-15.

TROTTA, Felipe C. Autonomia estética e mercado de música: reflexões sobre o forró eletrônico contemporâneo. In: Simone Pereira de Sá. (Org.). **Rumos da cultura da música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades.** 1ed. Rio de Janeiro: Sulina; Globo Universidade, 2010, v. 1, p. 249-266.

VIANA, Rodrigo Ferreira. **"Mais raparigueiro do que eu, só o papai": O forró, os processos identitários e as práticas sexuais da juventude fortalezense.** Monografia apresentada ao curso de graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual do Ceará. 2012.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **O Nativo Relativo,** MANA v.8, p. 113-148, 2002.