

# **O CURRÍCULO DO FORRÓ ELETRÔNICO COMO PROVOCADOR DA NORDESTINIDADE<sup>1</sup>**

Marlécio Maknamara\*

Recebido: 12 set. 2012

Aprovado: 24 set. 2012

\* Dr. em Educação pela UFMG. Professor Adjunto do Centro de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, lotado no Departamento de Práticas Educativas e Currículo. Lagoa Nova, Natal, RN, Brasil. E-mail: escrevequeeuleio@yahoo.com.br

Resumo: Como efeito de toda uma produção discursiva sobre o Nordeste, o “forró” emerge associado fortemente a uma ideia de nordestinidade. Este artigo objetiva apresentar elementos por meio dos quais foi possível tomar o estilo musical denominado “forró eletrônico” como um currículo provocador das ideias de Nordeste e nordestinidade. Para tanto, inicia com uma contextualização da emergência do gênero musical “forró”. Em seguida, apresenta as pesquisas brasileiras já realizadas sobre tal gênero musical. Por fim, mostra lacunas investigativas que uma pesquisa em torno do forró eletrônico contribuiu para preencher, ao tomá-lo como objeto de outras escutas. Conclui-se argumentando que o forró eletrônico não deixa de trair a nordestinidade tanto quanto possibilita que ela seja assimilada e reinventada.

Palavras-chave: Currículo. Forró eletrônico. Nordestinidade.

## **FORRÓ ELETRÔNICO'S CURRICULUM AS A PROVOCATIVE OF NORTHEASTERNTY**

Abstract: As an effect of discursive production about the northeast of Brazil, “forró” emerges strongly associated to an idea of northeasternity. This article presents elements through which it was possible to take the music style called “forró eletrônico” as a curriculum that challenges ideas about Northeast and northeasternity. To this aim, it starts with a contextualization of the emergence of “forró” music genre. Then, it presents Brazilian researches already conducted on this musical genre. Finally, it shows investigative gaps that a research around “forró eletrônico” contributed to fill, as it was taken as an object of other auditions. We conclude by arguing that forró eletrônico does not refuse to betray northeasternity as well as permits it to be assimilated and reinvented.

Key words: Curriculum. Forró eletrônico. Northeasternity.

---

<sup>1</sup> Este trabalho foi subsidiado por estudos que, sob orientação da Profa. Dra. Marluçy Alves Paraíso e com auxílio financeiro da CAPES, integraram minha Tese de Doutorado intitulada “Currículo, gênero e nordestinidade: o que ensina o forró eletrônico?”.

## INTRODUÇÃO

Muito se tem debatido sobre a importância da música para cada um/a de nós. Fala-se da quantidade de tempo cada vez maior que ela ocupa em nossa vida diária<sup>2</sup> e discutem-se os riscos de uma suposta degeneração poético-musical a que a linguagem e o gosto musicais estariam sendo submetidos<sup>3</sup>. Além disso, sabe-se que músicas não apenas fazem cantar, dançar e divertir: músicas, de acordo com Trotta (2006, p. 22), “carregam teias de significados, valores e sentimentos que interagem com a vida cotidiana das pessoas e dos grupos sociais”. Em síntese, a música constitui um importante espaço aglutinador dos hábitos, desejos, saberes, sonhos, costumes e valores que permanentemente circulam e entram em conflito no terreno da cultura.

Inspirado do conceito de “experiência musical” de Damasceno (2008), o presente trabalho entende que a música não apenas está no cotidiano de nossas vidas, mas que ela “redimensiona a própria vida” e se constitui “em um vasto território de subjetividades e sentidos” (2008, p. 12). Em atenção a essa dimensão constitutiva, em minha tese de doutorado compreendi músicas como currículo<sup>4</sup> e argumentei que há um “currículo do forró eletrônico”: aquilo que pode resultar das formas de raciocínio, saberes, valores, afetos e comportamentos disponibilizados pelas músicas de forró eletrônico através de estratégias e técnicas específicas, contribuindo para a formação de pessoas ao atribuir significados a lugares, coisas, fenômenos, práticas e sujeitos. No presente trabalho, retomo alguns dos elementos expostos na referida tese com o objetivo de apresentar elementos por meio dos quais foi possível tomar o estilo musical supracitado como um currículo provocador das ideias de Nordeste e nordestinidade. Para tanto,

---

<sup>2</sup> Ao enfatizar a presença da música como “trilha sonora da vida cotidiana”, Garbin (1999) ressalta que “hoje em dia raros são os ambientes nos quais não se ouça música de qualquer estilo, ou como pano de fundo, ou protagonizando algum evento” (p. 1).

<sup>3</sup> Para um exemplo desse tipo de discussão, ver a matéria “Nota errada” publicada pela Folha de S. Paulo em 27 de julho de 2008, na qual gêneros musicais como forró, pagode e samba são indicados como opções para uma trilha sonora da “derrota tupiniquim”. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj2707200831.htm>>. Acesso em: 14 out. 2008.

<sup>4</sup> “Currículo” aqui é compreendido como qualquer forma de organização de conhecimentos “envolvidos numa economia do afeto que busca produzir certo tipo de subjetividade e identidade social” (SILVA, 2002, p. 136).

inicialmente passo a contextualizar a emergência de um gênero musical – o forró – cujas produções se fazem sentir na vida de brasileiras e de brasileiros, conforme será visto a seguir.

## **O FORRÓ E A EMERGÊNCIA DE UMA “MÚSICA NORDESTINA”**

A música compõe a imensa gama de artefatos culturais que têm ajudado a engendrar a “invenção do Nordeste”. Para Albuquerque Júnior (2006), determinadas demarcações discursivas têm, historicamente, contribuído para a materialização de uma ideia de Nordeste, “sua geografia”, “sua história”, “seu povo”, “seus costumes”. Assim, discursos sobre uma suposta “nordestinidade” vêm trabalhando de modo reiterativo ao demarcar aquilo que é e o que não é “do Nordeste”, incluindo diferentes construções acerca da/o nordestina/o.

Em sintonia com tais constatações, Oliveira (2004a, p. 127) ressalta que “o Nordeste que reconhecemos, hoje, é, em grande medida, uma invenção musical”. É no contexto dessa invenção pela música que Luiz Gonzaga emerge em meados da década de 1940 como “o criador da ‘música nordestina’”, ao fazer “um trabalho de recriação comercial de uma série de sons, ritmos e temas folclóricos desta área do país” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006, p. 155), lançando o “baião”. Luiz Gonzaga assumiu “a identidade de ‘voz do Nordeste’” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006, p. 157) ao passo em que, segundo Oliveira (2004a, p. 128), a música “Asa Branca” “passou a ser a certidão de nascimento desse Nordeste unificado”. Mesmo com o declínio do baião em meados de 1950, o “porta-voz da cultura nordestina” conseguiu manter seu *status* ao criar o que passaria a ser o “forró”. Em contrapartida, nessa derivação do forró a partir do baião, segundo Madeira (2002, p. 29), o que Luiz Gonzaga fez “muito inteligentemente, foi propor à mídia uma nova música, ou um novo nome, na tentativa de manter-se em evidência na época”. Assim, o forró ajuda a prolongar a identificação das músicas do “Rei do Baião” com tudo aquilo que seria pertinente ao Nordeste. Tinhorão (2005, p. 217) ilustra bem esse fato ao narrar as origens do forró na cidade do Rio de Janeiro, quando milhares de migrantes do Nordeste passaram a se reunir para “ouvir as músicas da sua região” em locais específicos, os “forrós”.

Dessa forma, como efeito de toda uma produção discursiva sobre o Nordeste, o forró emerge associado fortemente a uma ideia de nordestinidade. Ao contrário do que se pode pensar, no entanto, o forró não comporta consensos fáceis, nem do ponto de vista etimológico nem do

ponto de vista estritamente musical. Com relação a sua etimologia, há controvérsias em torno da origem para a palavra “fórró”<sup>5</sup>. No segundo caso, considerando a diversidade de arranjos e aspectos melódicos bem como as transformações e influências apresentadas pelo fórró ao longo de sua trajetória histórica, o senso comum, os trabalhos acadêmicos e os próprios artistas ligados a esse gênero musical costumam dividi-lo em três estilos<sup>6</sup>: fórró tradicional (ou “fórró pé-de-serra”), fórró universitário e fórró eletrônico (ou “fórró elétrico”).

Vale ressaltar, contudo, que normalmente no campo da musicologia é defendida a necessidade de uma nítida demarcação entre o que vem a ser “gênero” e “estilo” musicais. Para González (2001) um gênero musical expressa algo mais que a música, precisa ser compreendido em função de aspectos extra-musicais, uma vez que é somente em um contexto sócio-cultural que ele se define enquanto tal. Nessa definição, um gênero pode comportar vários estilos, onde “cada estilo é caracterizado através do emprego de expressões e fórmulas próprias, classes ou grupos sociais” às quais pertencem seus artistas (MADEIRA, 2002, p. 74). Assim, no âmbito dessas definições, o fórró é um gênero musical composto por vários estilos, dentre eles, o fórró eletrônico. Por conseguinte, penso ser importante uma breve caracterização de cada um desses estilos, não com a intenção de apresentar o que “verdadeiramente” cada um deles é, mas no intuito de, nas próprias conceituações que deles vêm sendo feitas, encontrar alguns significados que lhes vêm sendo atribuídos e perceber o que está em jogo nessas práticas de nomeação.

Se há uma grande recorrência nos significados produzidos em torno da palavra “fórró”, é a de associar o fórró tradicional, também conhecido como fórró pé-de-serra, à figura de Luiz Gonzaga. Para Madeira (2002), esse cantor pernambucano é o “emblema” e o “mantenedor” da tradicionalidade desse estilo. Cordeiro (2002) atribui ao “mestre Lua” a consolidação do fórró tradicional, enquanto que Silva (2003) o denomina “porta-voz do Nordeste” e “ícone do fórró”. Nas palavras de Oliveira Lima (2005, p. 258), Luiz Gonzaga “soube, como ninguém, adaptar as

<sup>5</sup> Foge do escopo deste texto qualquer tentativa de revelar a “real origem” desse termo. Todavia, indico a leitura dos trabalhos de Silva (2003), Cordeiro (2002), Madeira (2002) e Santos (2001), segundo os quais há duas explicações mais frequentes para “fórró”: a palavra seria uma corruptela de *for all* (uma festa ligada à construção de uma ferrovia no interior nordestino) ou uma abreviação de “forrobodó” (bailes conduzidos ao som de músicas populares).

<sup>6</sup> No trabalho de Madeira (2002) encontra-se uma identificação dos diversos estilos de fórró até então reconhecidos: fórró pé-de-serra, fórró elétrico, technofórró, forroxote, forroreggae, fórró-toada, baião-fórró, pornofórró. O próprio autor admite, no entanto, que a divisão nos três estilos supracitados é mais usual e profícua, sendo este tipo de classificação também corroborado por Oliveira Lima (2005) e Silva (2003).

canções tradicionais rurais, sertanejas do Nordeste, ao estilo dinâmico das grandes cidades da época, como São Paulo e Rio de Janeiro”. A partir de tais adaptações, o forró tradicional aparece como estilo que tem no acordeon (sanfona) “o principal instrumento responsável pelas introduções e contracantos das músicas” (CORDEIRO, 2002, p. 50). É executado por um grupo (trio) composto em torno da sanfona, zabumba e triângulo, em que, “geralmente, o sanfoneiro também ocupa a função de cantor” (MADEIRA, 2002, p. 28). Silva (2003) observa, em contrapartida, que o forró tradicional é caracterizado pela criação artística ligada ao universo rural do homem sertanejo, sendo que seus artistas “não têm tido muito destaque na mídia” (SILVA, 2003, p. 17).

Já o forró universitário<sup>7</sup>, segundo Souza (2004), seria “apenas uma nova denominação criada no Sudeste para o antigo forró pé-de-serra, que teve como grande representante Luiz Gonzaga” (p. 228). Diferentemente daquela autora, Madeira (2002) reconhece no forró universitário uma reterritorialização do forró pé-de-serra, fruto do interesse de jovens do Sudeste pelo forró “na sua forma mais inicial, não como música rural, mas já como manifestação do meio urbano” (p. xv). Em contrapartida, Silva (2003) entende que o forró universitário teria passado por duas fases distintas: uma inicial, em meados dos anos de 1970, e uma fase de reestruturação, a partir da década de 1990. O período inicial estaria representado por 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 dele se valiam “afirmando sua identidade de artistas nordestinos” (SILVA, 2003, p. 105). O segundo momento do forró universitário está representado por grupos como Falamansa, Trio Rastapé e Forrosacana, os quais reestruturaram o forró pé-de-serra dando destaque aos seus principais instrumentos e o incrementaram com “elementos do reggae, do rock, do jazz, da salsa e até da música oriental” (SILVA, 2003, p. 104). Nos grupos incluídos nesse segundo momento do forró universitário, segundo Madeira (2002, p. 49), há uma atitude “de ‘soldados’ na luta pela busca do ‘forró tradicional’”, porquanto estão convictos de que “a música que tocam é superior ao que é feito

---

<sup>7</sup> Silva (2003) vê no termo “universitário” uma denominação inadequada para esse estilo de forró, uma vez que hoje ele não é restrito aos universitários e “ganhou adeptos e apreciadores de várias classes sociais” (p. 17) ao mesclar a linguagem regional do forró tradicional com a linguagem da música popular urbana.

hoje no nordeste com a denominação de forró eletrônico, que tem cunho pejorativo, depreciativo” (MADEIRA, 2002, p. 122).

Por seu turno, o forró eletrônico (algumas vezes denominado “forró elétrico”) despontou inicialmente em Fortaleza, na década de 1990. Possuindo um ritmo acelerado, se diferencia pela importância do teclado em seus arranjos musicais (MADEIRA, 2002), pela substituição da flauta pelo sax (para as combinações ao acordeon nas introduções e contracantos) e da zabumba pela bateria na condução do ritmo (CORDEIRO, 2002). É oriundo da transformação de bandas de baile em grupos de forró, tendo sofrido influências musicais variadas. Silva (2003) identifica inspirações deste estilo na música sertaneja romântica, no axé e no romantismo chamado de “brega”. Souza (2004) vê aproximações com o axé e o rock contemporâneo, enquanto Madeira (2002) identifica afinidades de tal estilo com o rock e a lambada. Para Cordeiro (2002), o forró eletrônico tem forte influência da lambada, do carimbó e do reggae paraense. Devido ao sucesso desse estilo, somos levados a admitir que hoje “o forró não é mais uma exclusividade do Nordeste” (TODAS..., 2008), nem depende mais dos festejos juninos para ser executado. Seu público, que antes era restrito às pessoas de menor poder aquisitivo (FORRO..., 1999), já é composto por gente de todas as classes sociais (CD..., 2008). Essa “ubiquidade” do forró – em particular, do forró eletrônico – torna-se ainda mais evidente com uma reportagem da Folha de São Paulo na qual se constatou que, em 2008, um quarto dos/as jovens do Brasil tinha o forró como música preferida (MAKNAMARA; PARAÍSO, 2012, 2011).

Por outro lado, é possível perceber que a maioria dos estudos feitos acerca do forró, de uma forma ou de outra, transita em torno da divisão desse gênero musical nos três estilos supracitados. No entanto, em meio a tais estudos, há desde trabalhos cujas problematizações não privilegiam um estilo de forró em particular, passando por aqueles em que alguma classificação é feita apenas com fins ilustrativos (sem maiores relações com a análise feita sobre o material empírico), chegando às investigações que tratam especificamente do forró tradicional, do forró universitário ou do forró eletrônico. No próximo tópico passo a ilustrar tais movimentações por meio da apresentação das pesquisas brasileiras já realizadas sobre o gênero musical aqui em questão, ao mesmo tempo em que mostro lacunas que esta investigação em torno do forró eletrônico pode contribuir para preencher.

## A PRODUÇÃO ACADÊMICA BRASILEIRA ACERCA DO FORRÓ

O forró tem reverberado nas discussões acadêmicas em nível de mestrado e doutorado, ainda que de forma incipiente. Por meio de um levantamento bibliográfico junto ao Banco de Teses da CAPES<sup>8</sup>, localizei quatorze trabalhos, entre teses e dissertações defendidas em cursos de pós-graduação *stricto sensu* brasileiros. Para fins de apresentação, li e agrupei esses trabalhos em torno dos seguintes eixos: a) “Forró, sociabilidade e contextos festivos”: Pereira (2006), Siqueira (2006) e Oliveira (2004b); b) “Forró, nordestinos/as e migração”: Nascimento (2006), Serrano (2004), Santos (2001), Souza (2001) e Rigamonte (1997); c) “Forró, indústria cultural e práticas musicais”: Campos (2006), Oliveira Lima (2005), Cordeiro (2002), Madeira (2002), Ceva (2001) e Silva (2000). Com base em um critério de especificidade quanto a seus objetos, apenas nove dessas investigações são analisadas nesse momento, considerando a significação que tiveram para a pesquisa que subsidiou o presente texto. Nos demais trabalhos o referido gênero musical não chega a ser problematizado, porquanto a palavra “forró” aparece como simples pano de fundo para outros aspectos em questão.

Uma dessas nove investigações consiste no trabalho de Campos (2006), que relacionou o forró, as bandas de pífano e o choro – como formações instrumentais tradicionais do Brasil – à proposta rítmica do músico alagoano Hermeto Pascoal. Essa pesquisa conclui que Hermeto, ao aglutinar tantas formações instrumentais, propõe uma experiência musical integradora que questiona categorias musicais como “música popular”, “música erudita” e “música folclórica”. Ceva (2001), numa análise antropológica do forró universitário carioca, se propôs a mapear as interações existentes em diferentes domínios sócio-espaciais, bem como padrões culturais, eventuais situações de conflito e visões de mundo em jogo no cenário ligado àquele estilo de forró. Em contrapartida, Santos (2001) buscou as representações femininas na obra de compositores e intérpretes de forró entre 1940 e 1989<sup>9</sup>. Ao destacar a importância do forró “na

---

<sup>8</sup> O referido banco de teses, disponível em <http://servicos.capes.gov.br/capesdw/>, foi acessado em 30 de agosto de 2008. Na ocasião do levantamento em questão foi utilizada para busca a palavra-chave “forró”, sendo que eram mostrados apenas os resumos das teses e dissertações defendidas em programas de pós-graduação brasileiros entre os anos de 1987 e 2007.

<sup>9</sup> Não deixa de ser notável a referência a Luiz Gonzaga quando essa pesquisadora restringiu seu *corpus* de análise ao contexto do forró produzido até 1989, uma vez que este ano é o da morte daquele cantor. Santos (2001), ao justificar sua opção por investigar o forró tradicional e descartar as músicas de forró produzidas a partir dos anos de

construção, afirmação e representação da identidade nordestina” (p. 11), conclui que as músicas investigadas trazem a representação feminina “da permanência e transformação social dialeticamente experimentada pelas mulheres” (p. 135).

Silva (2000) analisou a trajetória histórica do forró como gênero musical e o desenvolvimento de um mercado específico para ele em São Paulo, sob o prisma da indústria cultural. Entendendo o forró como música regional brasileira, “um estilo central no contexto da musicalidade nordestina” (SILVA, 2003, p. 141), conclui pelo processo evolutivo do forró “como um caminho a ser percorrido, sem desconsiderar as suas raízes ou negligenciar sua qualidade artística” (SILVA, 2000, p. 142). Souza (2001), por sua vez, investigou relações entre o rádio e os diversos usos que dele faz a população nordestina migrante em São Paulo, concluindo que aquele veículo de comunicação, por meio do forró, aproxima a referida população “de seus costumes, da sua cultura” (SOUZA, 2004, p. 231). Já Rigamonte (1997), valendo-se de descrições etnográficas e privilegiando o forró, pesquisou práticas de lazer e sociabilidade de migrantes nordestinos/as no contexto da capital paulista. Por conclusão, reconheceu um diálogo intenso, por meio do forró, entre as “tradições” da cultura popular e as “modernidades” produzidas pela sociedade urbano-industrial.

Dentre as pesquisas aqui arroladas, somente os estudos de Oliveira Lima (2005), Cordeiro (2002) e Madeira (2002) versam especificamente sobre o forró eletrônico. O trabalho de Cordeiro (2002) buscou compreender as modificações sofridas pelo forró na década de 1990 relativamente ao forró tradicional. Partindo de comparações de aspectos melódicos de arranjos e de condução rítmico-harmônica, conclui pela influência que o forró da referida década sofreu de outros estilos musicais e pela sua orientação ao público consumidor jovem. Já Oliveira Lima (2005), a partir de sua inquietação acerca do avanço das produções culturais regionais no Brasil, investigou a *Rede Somzoom Sat* (primeira produtora nordestina de conteúdos segmentados transmitidos via satélite para todo o país). A pesquisadora concluiu em seu trabalho que o forró eletrônico consolidou-se graças à atuação estratégica do grupo cearense *Somzoom* através da *Rede Somzoom Sat*. Por fim, Madeira (2002) se propôs a confrontar as características mais tradicionais e mais recentes do forró, procurando entender “o que aconteceu para se chegar à

---

1990, afirma o seguinte sobre estas últimas: “sua contemporaneidade (e conseqüente proximidade histórica), assim como a suposta qualidade duvidosa são merecedores de outros critérios de análise” (p. 16).



forma atual” (p. 4) desse gênero musical. Conclui destacando os processos de “transculturação” e “desterritorialização” que levaram às modificações do forró ao longo de sua trajetória histórica.

Ainda que várias das pesquisas aqui sucintamente apresentadas tenham observado a trajetória histórica do forró e a diversificação de estilos e espaços alcançados por esse gênero musical, algumas delas o localizaram em lugares e tempos específicos. Assim, o forró figura como um recurso de aproximação, socialização e reconhecimento de costumes de migrantes nordestinos em São Paulo (SOUZA, 2004); ou como uma preferência musical por meio da qual tais migrantes resgatam suas tradições e sua identidade ora na capital paulista, ora na sua terra de origem (RIGAMONTE, 1997). Em contrapartida, um deslocamento espaço-temporal do forró tem sido alvo de problematização de outro conjunto de pesquisas divergentes do que aqui é proposto, notadamente daquelas que procuram abordar tal gênero musical a partir do conceito de “indústria cultural”<sup>10</sup>. Nas investigações integrantes desse conjunto: o forró passa por transformações segundo as quais “a indústria cultural cumpre então sua missão como degeneradora de caráter, se apropriando da música, manipulando o músico e iludindo o receptor” (MADEIRA, 2002, p. 125); é abordado um mercado de bens culturais que se apropria da “autêntica cultura popular nordestina”, transforma o forró e o faz despontar como um negócio em franca expansão no cenário fonográfico (SILVA, 2000); fala-se de uma identidade nordestina que, representada pelo forró, estaria sendo comercializada tanto local quanto globalmente, via redes de difusão do forró eletrônico (OLIVEIRA LIMA, 2005), o qual aparece como direcionado ao consumo musical pelo público jovem (CORDEIRO, 2002).

Assim, é possível situar em torno de dois grupos a maioria das investigações acerca do forró aqui descritas. No primeiro, prevalece a ideia de que o forró unifica o sentir nordestino: tal gênero musical seria um elo de integração e expressão de uma suposta identidade essencial do nordestino, particularmente daquele que migrou para grandes cidades afastadas de sua terra natal. Essa ideia, vista de uma perspectiva teórica pós-crítica (MAKNAMARA, 2012, 2010), concorre para fixar a identidade de quem nasce no Nordeste e descarta o fato de que “a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida” (HALL, 2005, p. 21). Já no segundo grupo os

---

<sup>10</sup> Esse conceito foi desenvolvido inicialmente por Theodor Adorno, e ampliado sobretudo na obra “Dialética do esclarecimento” (1985), juntamente com Max Horkheimer. A ideia de “indústria cultural” destaca a morte da livre experiência contemplativa do indivíduo sobre a arte. Segundo uma visão de “decadência da cultura”, tal conceito permitiria significar o forró eletrônico – dentre outros artefatos culturais – como indústria travestida de arte.

trabalhos focalizam as consequências estéticas, etnomusicais ou comunicacionais da mercantilização do forró e terminam por se preocupar também em mostrar o quanto cada estilo, ao ser posto na linha de produção da chamada indústria cultural, teria preservado ou não as características originais do referido gênero musical. No entanto, esses mesmos trabalhos não permitem direcionar “a atenção para o funcionamento detalhado das instituições culturais” (THOMPSON, 2005, p. 35). Em síntese, ao mesmo tempo em que os trabalhos supracitados falam do que tem sido feito com o forró em termos de diferentes formas de sua apropriação, deixam uma grande lacuna acerca de como o forró tem vínculos com processos de subjetivação, vínculos do quais trate em minha tese de doutorado. É a respeito de como a referida tese se situou diante dessas e de outras lacunas que passo a falar no próximo tópico deste artigo.

## **O FORRÓ ELETRÔNICO COMO OBJETO DE OUTRAS ESCUTAS**

As pesquisas mencionadas no tópico anterior dedicam especial atenção ao problema das supostas “cultura e tradição nordestinas”, cujo resgate estaria expresso nas diferentes formas de valorização do forró, notadamente o de estilo tradicional. Por conseguinte, vale frisar a ênfase com que tais pesquisas vinculam esse gênero musical a uma suposta “propriedade distintiva” do Nordeste. Como “patrimônio essencialmente nordestino”, no forró encontra-se um “elemento de divulgação dos costumes do nordeste” (MADEIRA, 2002, p. 6), a “música do sertão nordestino” (CORDEIRO, 2002, p. 4). Em tais pesquisas, o forró desponta como “um elemento fundamental na identidade do nordestino” (OLIVEIRA LIMA, 2005, p. 143). Como fundamento e como origem, nele o/a nordestino/a teria uma fonte para encontrar suas raízes, sua verdadeira identidade (RIGAMONTE, 1997). Mesmo sendo “resistente” (SANTOS, 2001, p. 132), o forró figura como patrimônio que necessitaria ser resgatado e preservado, uma vez que “a musicalidade faz parte da vida do nordestino” (SOUZA, 2004, p. 131) e que o forró “continua preservando suas características populares originais” (SILVA, 2003, p. 18), independente de qual estilo se trate.

Tradições, raízes, costumes, identidade, modificações, conflito, estratégias, construção. Todos esses termos, abordados sob os mais diferentes vieses nas investigações supracitadas, foram de interesse também da pesquisa que desenvolvi junto ao currículo do forró eletrônico. Entretanto, nas pesquisas descritas anteriormente, tais termos estão associados a um modelo de

racionalidade que pressupõe essencialmente “a tradição”, “as raízes e costumes” e “a identidade” do Nordeste, enquanto que modificações, conflitos e estratégias são vistos em função de uma polarização entre preservar ou negar a “nordestinidade”. Assim, a ideia de pureza e transparência que subjaz à busca pelas origens, tão criticada por Foucault (2007), se atualiza nessas investigações, uma vez que elas, em seus estudos sobre o forró, produzem e reiteram verdades sobre uma suposta “nordestinidade”. Ao tomar tal gênero musical como “espelho da realidade nordestina”, as pesquisas supracitadas ajudam a compor a miríade de discursos que tornam dizível a região a que se referem. O Nordeste (e o forró, considerando que faria parte de sua suposta essência) nesses estudos é colocado de modo a “não romper com o feixe imagético e discursivo que o sustenta, realimentando o poder das forças que o introduziu na cultura brasileira, na ‘consciência nacional’ e na própria estrutura intelectual do país” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006, p. 29).

Entretanto, é possível suspeitar que o forró eletrônico seja “menos nordestino” do que se costuma pensar. Se no contexto da criação e da valorização de uma certa “identidade nacional” o forró tradicional representou um elemento a ser somado a outras manifestações regionais do restante do país (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007), em um contexto atual de proliferação de nações e no qual a ideia do regional se articula à do global, não haveria como o forró eletrônico pautar-se na afirmação de uma única nordestinidade. Tampouco ele poderia deixar de articular elementos diversos que ajudariam a forjar uma “nação forrozeira” como algo simultaneamente além e aquém do Nordeste e de modos de ser a ele correlatos. O forró eletrônico está inserido naquilo que Hall (1998) entende por “novos tempos”<sup>11</sup> ao tentar capturar o contexto de inúmeras e diversificadas dimensões das mudanças sociais na contemporaneidade. Nesses novos tempos, subjetividades têm se tornado importantes alvos de investimento e tornam-se mais segmentadas, fluidas, cambiantes: homens e mulheres agora operam numa diversificada trama de universos sociais (HALL, 1998).

---

<sup>11</sup> A expressão diz respeito aqui “a profundas mudanças de caráter social, econômico, político e cultural em curso nas sociedades capitalistas ocidentais” (HALL, 1998, p. 14). Os discursos acerca dos novos tempos, ainda que carentes de precisão e repletos de ambiguidades, estimulam a abertura de um debate acerca de transformações candentes na sociedade e novas descrições e análises sobre as condições sociais a que determinados grupos estão sujeitos (HALL, 1998).

Também nesses novos tempos indivíduos se definem cada vez mais em termos de nacionalidades, só que menos em função de sua participação política e de suas lealdades territoriais e mais no que tange a justaposições entre múltiplas nacionalidades, etnicidades, nostalgias e ansiedades por suas “verdadeiras raízes” (ANDERSON, 2005). Por conseguinte, se a ideia de Nordeste e de nordestinidade é constituída por um conjunto de significados, símbolos e eventos que tornaram dizíveis e visíveis tanto esse recorte espacial quanto essa identidade regional, o forró eletrônico tem muito a dizer sobre como tais ideias têm sido atualizadas, uma vez que, como estilo musical, é fruto da mesma discursividade que instituiu aquela região e aqueles/as que dela são oriundos/as. Assim, se hoje circulam pelo país novas versões sobre o Nordeste (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007), é plausível atentar às maneiras por meio das quais o forró eletrônico – dentre outros artefatos culturais – estaria envolvido na produção dessas versões.

Por conseguinte, aqueles mesmos termos utilizados nas pesquisas sobre forró ganharam outra dimensão quando me lancei a investigar o currículo do forró eletrônico, uma vez que objetivei “investigar regulações da nordestinidade forjadas com a produção de subjetividades generificadas nos discursos das músicas de forró eletrônico” (MAKNAMARA, 2011, p. 9). Diante desse objetivo e com base nas opções teóricas por mim adotadas, foi possível significar o forró – em particular, o forró eletrônico – de outras formas e problematizá-lo a partir de questões até então não exploradas sobre o tema. Os resultados de tal problematização me levaram a sustentar a tese de que “o forró eletrônico concorre, via gênero, para uma erosão das linhas de continuidade que historicamente forjaram uma ideia de nordestinidade” (MAKNAMARA, 2011, p. 9). A seguir, à guisa de conclusão, teço alguns comentários que possibilitam traduzir a referida tese na afirmação de que o currículo do forró eletrônico funciona como um provocador na nordestinidade.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O forró eletrônico funciona como um currículo que ensina modos de ser sujeito no borramento de fronteiras entre o que seria ou não próprio do/a nordestino/a. Ele tensiona e atualiza o dispositivo pedagógico que historicamente tem reivindicado uma distinção, uma

separação e uma identificação para aquilo que seria próprio à nordestinidade, demandando tipos particulares de sujeitos de gênero. Esses tipos de sujeitos são biopoliticamente convocados a compor uma “nação forrozeira”, uma comunidade imaginada e que se imagina portadora de atributos (corporais, sobretudo) que fogem daqueles estereótipos historicamente creditados ao Nordeste e a seus habitantes. As músicas de forró eletrônico disponibilizam, demandam e reivindicam modos de ser comuns a os/as forrozeiros/as, tanto que as bandas usam referir-se a seu público como uma nação forrozeira.

A nação forrozeira se afirma, no entanto, sem reivindicar uma história ou tradição que serviriam de base para marcar certa identidade fixa, estável e unificada. Por isso mesmo, em minha tese, ao significar o forró eletrônico como currículo procurei analisá-lo de forma a não focalizar e julgar seu possível distanciamento de uma suposta origem perdida, a qual estaria expressa pelo forró tradicional e toda a discursividade que possibilita identificar esse estilo a uma essência de Nordeste, de nordestinidade, de nordestino/a. Mais que isso, entendi que se quisesse saber que tipos de sujeitos têm sido produzidos pelo forró eletrônico, deveria ir até seus discursos sem cair na armadilha tanto de um denunciamento estéril sobre sua famigerada “qualidade duvidosa” quanto de uma celebração ingênua acerca dos seus feitos. Para tanto, foi necessário me ater às sutilezas de poder presentes no material empírico e deixar o currículo aqui investigado falar sobre os tipos de sujeitos que ele tem desejado constituir, a despeito de uma filiação *a priori* ao que se convencionou entender por “autenticamente nordestino”.

Gênero é a temática privilegiada nas músicas de forró eletrônico. Elas se voltam para as manifestações cotidianas das relações entre o masculino e o feminino e nelas buscam significados e formas de expressão, temáticas, assuntos, episódios e fenômenos para suas criações textuais. Por todo esse lugar privilegiado nas músicas de forró eletrônico, considere que, se gênero tem constituído uma dimensão axial da invenção do Nordeste, também por meio de tal dimensão poderiam ser forjadas outras nordestinidades, para além do que tem sido considerado “nordestino” por mim e por outros/as brasileiros/as.

O caráter discursivo do gênero, problematizado em suas conexões com nordestinidades, evidenciou que não nascemos homens ou mulheres, mas que nosso “ser homem” e “ser mulher” é forjado por meio dos discursos que nos interpelam e nos produzem como sujeitos de gênero. Ao demandar e produzir formas de pensar, dizer e viver modos de ser masculino e feminino, os

discursos do forró eletrônico no educam como sujeitos de gênero e nos fazem lembrar que gênero concerne às formas com que, historicamente, mulheres e homens têm aprendido seus distintos lugares sociais. Nesse sentido, os discursos do forró eletrônico têm instaurado tipos muito particulares de relações de poder ligadas a gênero, as quais subsidiam a produção de posições de sujeito igualmente peculiares. Há safadas, bichinhas arrumadas, vencedores, perdidas, mulheres-do-babado, marrentos, ioiôs, barbies, rendidas-arrepentidas, robôs, caras, astronautas, meninas forrozeiras, pegadoras, gatinhos, gaviões, bons-de-copo, vagabundos, homens-do-mundo, detentos, carcereiros, libertas, aeronautas, cowboys, enfermeiras e doentes que assinalam tanto para reiterações de formas já desgastadas quanto para a emergência de singularidades em se tratando de masculinidades e de feminilidades em conexão com o ser nordestino/a.

Do apagamento de uma multiplicidade de vidas, histórias, espaços, contradições e desigualdades é que foi possível construir o Nordeste e o/a nordestino/a. No momento em que toda uma diversidade de tipos subjetivos vem à tona com o currículo do forró eletrônico, fica cada vez mais difícil pensar nessa região e nos modos de ser que a ela seriam correlatos, pelo menos em sua versão “tradicional”. Enquanto o Nordeste é um “feixe de recorrências” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006), pai de uma série de costumes que ele mesmo aprendeu a render para si, o currículo do forró eletrônico tem se comportado como um filho-bastardo daquela invenção de outrora. O currículo aqui em tela tem pulverizado algumas das heranças de quem o gerou, trazendo em suas músicas uma espécie de recusa em prosseguir colecionando características historicamente construídas como tipicamente nordestinas.

Se inúmeros discursos “nordestinizadores” foram necessários à produção do Nordeste (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006), o currículo do forró eletrônico “desnordestiniza”, pois seus ensinamentos não se ancoram sob o signo do regional para produzir o que produzem. O currículo do forró eletrônico não funciona privilegiando vetores identitários e regionalistas ou, pelo menos, não parece partir deles ou com eles trabalhar para levantar a “bandeira nordestina”, como deliberadamente querem outros estilos de forró e seus/suas defensores/as. Produzir nordestinos/as não é a vocação do currículo do forró eletrônico ou, pelo menos, não é o eixo de sua proposta. Ainda que algumas das posições de sujeito aqui analisadas conectem-se a determinados modos de ser que foram e vêm sendo forjados como nordestinos, nas quatrocentas e sessenta e quatro

músicas que investiguei não ouvi serem pronunciados os termos “Nordeste”, “nordestino”, “nordestinidade”.

As intensificações dos fluxos migratórios, a difusão em escala nacional do forró eletrônico e o caráter ficcional da nordestinidade são acontecimentos que também dão as condições de possibilidade para que eu defenda o argumento de que o forró eletrônico dilui as linhas de continuidade que historicamente forjaram uma ideia de nordestinidade fixa e imutável no tempo e no espaço. Na figura de um cowboy, de um robô ou de uma rendida-arrependida, as músicas de forró eletrônico disponibilizam a forrozeiros/as experiências de nordestinidades mesmo quando se está a quilômetros do Nordeste – ser forrozeiro/a traz a qualquer um/uma a possibilidade de ser nordestino/a em qualquer lugar. Mas o mesmo currículo também investe sobre a produção da nação forrozeira como algo tão ficcional, contingente e mutável quanto a nordestinidade que se costumou acoplar ao forró: ser forrozeiro/a traz a qualquer um/uma a possibilidade de deixar de ser nordestino/a, no momento em que um/a ouvinte de forró eletrônico pode tornar-se sujeito de um público específico, como uma pegadora, uma bichinha arrumada ou um vagabundo. O forró eletrônico não deixa de trair a nordestinidade tanto quanto possibilita que ela seja assimilada e reinventada. Nessa traição, ele mostra a ficção de uma invenção – da sua própria e do Nordeste que o possibilitou.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval M. de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 3. ed. Recife: Massangana; São Paulo: Cortez, 2006.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval M. de. **Preconceito contra a origem geográfica e de lugar**: as fronteiras da discórdia. São Paulo: Cortez, 2007.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo. Lisboa: Ed. 70, 2005.
- CAMPOS, Lúcia P. de F. **Tudo isso junto de uma vez só**: o choro, o forró e as bandas de pífano na música de Hermeto Pascoal. 2006. 143 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- CD bom e barato. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 8 jan. 2006. Disponível em: < <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=306088> > Acesso em: 16 set. 2008.
- CEVA, Roberta L. de A. **Na batida da zabumba**: uma análise antropológica do forró universitário. 2001. 111 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.
- CORDEIRO, Raimundo N. **Forró em Fortaleza na década de 1990**: algumas modificações ocorridas. 2002. 122 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.
- DAMASCENO, Francisco J. G. Experiências musicais: em busca de uma aproximação conceitual. In: DAMASCENO, Francisco J. G.; MENDONÇA, Amaudson X. V. (Orgs.). **Experiências musicais**. Fortaleza: PMF/EdUECE, 2008. p. 11-28.
- FORRÓ é opção barata de diversão aos domingos. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 3 out. 1999. Disponível em: < <http://diariodonordeste.globo.com/1999/10/03/010038.htm> >. Acesso em: 15 jun. 2008.
- FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: MACHADO, Roberto (Org.). **Microfísica do poder**. 23. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007. p. 15-37.
- GARBIN, Elisabete M. Na trilha sonora da vida. **Jornal NH**, Novo Hamburgo, 11 set. 1999. Disponível em: < <http://www.ufrgs.br/neccso/> >. Acesso em: 10 set. 2008.
- GONZÁLEZ, Juan P. Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. **Revista Musical Chilena**, Santiago, v. 55, n. 195, p. 38-64, 2001.
- HALL, Stuart. O significado dos novos tempos. **Margem**, São Paulo, n. 07, p. 13-29, 1998.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. 102 p.



MADEIRA, Márcio M. A. **Forró-glocal: a transculturação e desterritorialização de um gênero músico-dançante.** 2002. 135 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

MAKNAMARA, Marlécio. O dispositivo pedagógico da nordestinidade no currículo do forró eletrônico. In: PARAÍSO, Marlucy A. (Org.). **Pesquisas sobre currículos e culturas: temas, embates, problemas e possibilidades.** Curitiba: Editora CRV, 2010. p. 95-115.

MAKNAMARA, Marlécio. **Currículo, gênero e nordestinidade: o que ensina o forró eletrônico?** 2011. 151 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação: Conhecimento e Inclusão Social. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

MAKNAMARA, Marlécio. Afinidades e afinações pós-críticas em torno de currículos de gosto duvidoso. In: MEYER, Dagmar E.; PARAÍSO, Marlucy Alves. (Orgs.). **Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação.** Belo Horizonte: Mazza, 2012. p. 155-174.

MAKNAMARA, Marlécio; PARAÍSO, Marlucy A. Problemas de gênero para escutar o forró eletrônico com ouvidos de educador/a. In: MAKNAMARA, Marlécio (Org.). **Encontros em educação: infância, história, política, cultura, meio ambiente...** João Pessoa: EdUFPB, 2011. p. 163-172.

MAKNAMARA, Marlécio; PARAÍSO, Marlucy A. Forró eletrônico: uma questão de governo... Uma questão também de educação? **Exitus**, Santarém, v. 2, n. 1, p. 117-133, 2012.

NASCIMENTO, Enock G. do. **Estudo da teoria da decisão na práxis do universo cultural nordestino e brasileiro por meio de suas manifestações culturais.** 2006. 115 f. Dissertação (Mestrado Profissionalizante em Engenharia de Produção) - Centro de Tecnologia e Geociências, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

OLIVEIRA, Francisco de. Nordeste: a invenção pela música. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (Orgs.). **Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004a.

OLIVEIRA, Maria da G. de. **“Cabelos brancos” e “fios de prata”:** as significações das experiências de lazer nos grupos de convivência para idosos em Campina Grande. 2004. 160 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Centro de Humanidades, Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2004b.

OLIVEIRA LIMA, Maria E. de. **Somzoom sat: do local ao global.** 2005. 296 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Faculdade de Comunicação Multimídia, Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo, 2005.

PEREIRA, Josianne K. **As representações sociais de velhice e terceira idade: um estudo de caso sobre um “grupo de terceira idade” de Caratinga.** 2006. 135 f. Dissertação (Mestrado em Meio Ambiente e Sustentabilidade) - Centro Universitário de Caratinga, Caratinga, 2006.

RIGAMONTE, Rosani C. **Sertanejos contemporâneos: entre a metrópole e o sertão.** 1997. 162 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

- SANTOS, Nara L. F. dos. **Mulher, sim senhor:** um estudo sobre a representação feminina no forró. 2001. 140 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2001.
- SERRANO, Marcela M. **Sem forró e sem peixeira:** o nordestino com a “palavra”. 2004. 163 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Centro de Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.
- SILVA, Expedito L. **Forró no asfalto:** o mercado da música nordestina em São Paulo, sua referência e expressão de identidade sociocultural. 2000. 191 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Mercado), Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2000.
- SILVA, Expedito L. **Forró no asfalto:** mercado e identidade sociocultural. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2003.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade:** uma introdução às teorias do currículo. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- SIQUEIRA, Thaís T. de. **Do tempo da sussa ao tempo do forró:** música, festa e memória entre os kalunga de Teresina de Goiás. 2006. 135 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.
- SOUZA, Rose R. de. **A volta pelas ondas:** o rádio e o migrante nordestino em São Paulo. 2001. 373 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Instituto de Ciências Sociais e Comunicação, Universidade Paulista, São Paulo, 2001.
- SOUZA, Rose R. de. **A volta pelas ondas:** o rádio e o migrante nordestino em São Paulo. São Paulo: Arte e Ciência, 2004.
- THOMPSON, Kenneth A. Estudos culturais e educação no mundo contemporâneo. In: SILVEIRA, Rosa M. Hessel (Org.). **Cultura, poder e educação:** um debate sobre estudos culturais em educação. Canoas: EdULBRA, 2005. p. 15-38.
- TINHORÃO, José R. **Os sons que vêm da rua.** 2. ed. São Paulo: Ed34, 2005.
- TODAS as regiões em um só som. **Globo.com**, São Paulo, 5 jul. 2008. Disponível em: < <http://jornalnacional.globo.com/Telejornais/JN/0,,MUL537378-10406,00-TODAS+AS+REGIOES+E+UM+SO+SOM.html> >. Acesso em: 28 jun. 2008.
- TROTTA, Felipe da C. **Samba e mercado de música nos anos 1990.** 2006. 261 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.