



XIX Conferência Brasileira de Folkcomunicação
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
Parintins (AM), de 25 a 27 de junho de 2018

Espaços em Transformação: Um Estudo do Rural e Urbano no Forró Eletrônico¹

Leonardo Lemos Zaiatz²

Resumo

Partindo da premissa que o gênero musical forró adquiriu, no curso de seu desenvolvimento, estreitas relações com a região Nordeste, e principalmente, com a noção de sertão, buscaremos compreender como a vertente do forró eletrônico dialoga com esta tradição ao mesmo tempo em que atualiza e desloca algumas noções relativamente estáveis sobre o espaço rural. Buscaremos então, apontar como esta vertente contemporânea de um gênero musical tradicional constrói novos imaginários de Nordeste que não podem ser compreendidos a partir de noções dicotômicas entre rural e urbano. Utilizaremos como objeto empírico músicas do cantor Mano Walter.

Palavras-chave

Forró eletrônico; música; gênero musical; cultura popular.

Introdução

Durante muito tempo, ao falar sobre forró, algumas conexões eram feitas quase automaticamente. Luiz Gonzaga, Nordeste, sanfona e dança eram algumas palavras que tradicionalmente vinham à mente de maneira quase imediata quando se pensava neste gênero musical. Com o passar dos anos, outras palavras também passaram a se associar a este gênero, tais como paredão, estourado, festa e vaquejada.

A ampliação das palavras associadas ao gênero forró vão além do aspecto vocabular. Elas representam duas temporalidades que resumem, de maneira bastante breve, uma cisão estilística no gênero que o divide entre forró tradicional (ou pé de serra) e forró eletrônico. Se tradicionalmente, o forró estava associado ao modo de viver do sertanejo, o forró eletrônico passou a incorporar outros elementos sonoros e temáticos. “No forró eletrônico, a indústria fonográfica atua com os signos da cultura popular para gerar uma empatia com os adeptos. As músicas executadas trazem a

¹Trabalho apresentado na GT 3 – Folkcomunicação Midiática da XIX Conferência Brasileira de Folkcomunicação.

²Graduado em Jornalismo pela Universidade Federal do Cariri (UFCA). E-mail: leonardo.zaiatz@gmail.com



XIX Conferência Brasileira de Folkcomunicação
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
Parintins (AM), de 25 a 27 de junho de 2018

linguagem do povo, fazendo relações com o cotidiano” (FREIRE, 2012, p. 38). Estas duas vertentes do gênero são marcadas por temporalidades e sonoridades distintas, embora, como buscaremos apontar, também dialogam e se interpenetram para além desta distinção básica.

Estudaremos esta diferença (que também se mostra uma afinidade) entre as vertentes através das representações do espaço rural. O sertão nordestino é um cenário corriqueiro para ambientar as narrativas das canções tanto do forró tradicional quanto do eletrônico, uma característica do gênero que se mantém de forma relativamente estável. Por conseguinte, a figura do vaqueiro, o homem nordestino que tem o sertão e o campo como lar, também é um símbolo que figura nas canções dos dois estilos.

Nosso objetivo com este enquadramento é buscar compreender continuidades e discontinuidades que o gênero apresenta no curso de seu desenvolvimento, entendendo que parte do regionalismo que o forró evoca se dá por conta de sua representatividade do Nordeste, especialmente ao abordar o sertão e o sertanejo.

Entendemos que, no contexto contemporâneo deste gênero musical, as fronteiras estabelecidas entre rural e urbano são enfraquecidas ou mesmo borradas, e narrativas consagradas são contestadas em favor de uma representação moderna e atualizada do campo, que, ao mesmo tempo, não abandona seus símbolos mais tradicionais. Para atingir estes objetivos, utilizaremos como base de reflexão canções de Mano Walter, artista consagrado do forró eletrônico que desfruta de grande sucesso atualmente.

Como metodologia, aplicaremos algumas das proposições de Jeder Janotti Jr. (2006) sobre o estudo midiático da música massiva, que propõe uma análise integrada de aspectos textuais e intertextuais da canção. Conforme o autor, “o crítico e/ou analista, pode partir das relações que vão do texto ao seu entorno midiático, dos músicos à audiência, do gênero aos relatos críticos, dos intérpretes ao mercado para dar conta das questões que envolvem a formação dos gêneros musicais.” (JANOTTI JR, 2006, p. 9)

Do Baião ao Eletrônico: Uma Breve História do Forró



XIX Conferência Brasileira de Folkcomunicação
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
Parintins (AM), de 25 a 27 de junho de 2018

Difícilmente podemos falar no forró sem citar a importância de Luiz Gonzaga para a difusão do gênero. Mais do que um artista de grande relevância, foi através de sua obra que o gênero associado com a cultura popular adquire um formato mais midiático, o que possibilitou que seu alcance fosse ampliado para nível nacional (ALBUQUERQUE JR, 2011; SANTOS, 2014; TROTTA, 2014). A música de Luiz Gonzaga, fundada com base no ritmo do baião, foi o viés através do qual este gênero musical tornou-se intrinsecamente associado à região Nordeste.

Esta associação apresentava-se em elementos sonoros (o som da sanfona, o ritmo dançante do baião, o sotaque do cantor), imagéticos (a indumentária do artista, com chapéu de couro remetendo à figura do vaqueiro) e temáticos (a exaltação e a saudade do sertão, a seca, o conflito com a natureza inóspita) (ALBUQUERQUE JR, 2011; SANTOS, 2014; TROTTA, 2014). Este conjunto de características, embora seja parte da identidade do artista, é também compreendido como uma estratégia de “fixar uma dada imagem do Nordeste no Sul” (ALBUQUERQUE JR, 2011, p.179).

A oposição com o Sul é uma bipolarização que transpassa de maneira contínua a construção do imaginário sobre o Nordeste. Albuquerque Júnior (2011) em seu trabalho *A Invenção do Nordeste*, examina este processo para apontar que a ideia da região se constrói em eixos geográficos, climáticos e culturais. Nosso interesse repousa primordialmente sobre os discursos culturais emitidos para dar sentido ao recorte territorial, que se envergam sobre a tradição, o folclore e a memória de tempos idos como postura reativa a dois processos que se desenvolviam em escala global e nacional: “a globalização do mundo pelas relações sociais e econômicas capitalistas, pelos fluxos culturais globais, provenientes da modernidade, e a nacionalização das relações de poder, sua centralização nas mãos de um Estado cada vez mais burocratizado.” (ALBUQUERQUE JR, 2011, p. 90-91).

Este ponto é esclarecedor para salientar que, quando estudamos a relação do forró com a região, estamos lidando com formas simbólicas de representação de uma identidade, que são a base para construir uma cultura nacional (HALL, 2015). A representação funciona como um “dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade” (HALL, 2015, p.36), e a representação nordestina



XIX Conferência Brasileira de Folkcomunicação
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
Parintins (AM), de 25 a 27 de junho de 2018

tradicional conforme abordaremos aqui, surgiu como uma forma de reação às estratégias de construção de uma nacionalização brasileira. (ALBUQUERQUE JR, 2011)³

O Nordeste é colocado como o espaço da saudade, da seca e da fome, habitado por homens fortes e valentes que lutam contra as adversidades deste espaço, mas que se apegam a práticas e costumes puros, que revelam a essência da região. Este imaginário coloca a nordestinidade como uma identidade majoritariamente rural, antimoderna e saudosista (ALBUQUERQUE JR, 2011). Tal discurso foi perpetuado em diversas linguagens artísticas e culturais, sendo na música, Luiz Gonzaga o principal expoente. Neste processo, o sanfoneiro também concebe em sua obra a sonoridade do forró tradicional, popularmente chamado de “pé de serra”.

Conforme aponta Albuquerque Júnior (2011), a música de Luiz Gonzaga “é dirigida, sobretudo, ao migrante nordestino radicado no Sul do país e ao público das capitais nordestinas que podia consumir discos” (p.175). Para atingir este público, o artista contou com um amplo aparato de difusão, principalmente via rádio, através do qual sua obra ganha circulação e lhe garante contratos com gravadoras que iriam difundir sua produção.

Embora as referências do repertório Gonzagueano permaneçam fortes no gênero até hoje, aos poucos surgiram transformações estilísticas. A partir da década de 70, novos artistas iriam modificar progressivamente a produção do gênero utilizando novas instrumentações e misturas rítmicas, ainda que atrelados às referências estabelecidas por Luiz Gonzaga (principalmente a sanfona). Artistas como Dominginhos, Jorge de Alinho, Eliane, Osvaldinho, Elba Ramalho e Alceu Valença iriam reprocessar o gênero através de algumas mudanças na sua sonoridade (TROTТА, 2014; SANTOS, 2014). Esse processo apresentava distanciamento de alguns aspectos específicos do forró tradicional em favor de uma aproximação com o cosmopolitismo e a modernidade:

³A cultura nacional, a ideia de identificação ao redor do conceito de nação é uma das principais fontes de identificação do indivíduo no contexto da modernidade. Todavia, a representação de uma nação como unidade só se dá conforme se apagam e sobrepujam a multiplicidade cultural interna do território em questão (ALBUQUERQUE JR, 2011; HALL, 2015). Neste sentido, a instituição de uma ideia de Nordeste surge a partir “da construção de uma totalidade político-cultural como reação à sensação de perda de espaços econômicos e políticos por parte dos produtores tradicionais de açúcar e algodão, dos comerciantes e intelectuais a eles ligados” (ALBUQUERQUE JR, 2011, p.80), ocasionada pelo início do processo de integração do país.



XIX Conferência Brasileira de Folkcomunicação
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
Parintins (AM), de 25 a 27 de junho de 2018

A presença contundente de tantas referências ao sertão idílico do repertório referencial de Gonzaga acentua uma identificação estereotipada entre o gênero musical forró e toda a ambiência rural e antimoderna do sertão. Nesse sentido, o forró (em sua versão mais tradicionalista) se aproxima do século XXI aprisionado a uma visão estática e romântica do sertão de meados do século passado, encarnando musicalmente a oposição de uma referência pré-moderna. A distinção entre cidade e sertão, que cruza o repertório forrozeiro erguendo uma cisão inconciliável entre desenvolvimento e atraso se torna, aos poucos, um ingrediente amargo para a continuidade e poder de sedução do gênero. (TROTТА, 2014, p. 40)

Neste processo (longo e contínuo), o forró eletrônico é considerado a ruptura mais radical com as referências tradicionais do gênero. O estilo reverbera aspirações de modernidade já existentes. Esta modernização visa maior proximidade com o ambiente urbano e jovem, incorporando elementos estéticos e sonoros da música pop, bem como elementos performáticos, na forma de grandes festas, torres de aparelhagem sonora e espetáculos visuais.

Este estilo surge na capital cearense, Fortaleza, na década de 90, envolvido em intensas articulações e investimentos para criar espaços de produção e circulação e a formação de um mercado de consumidores, sendo destaque o caso de Emanuel Gurgel. Apontado como pioneiro neste processo, o empresário fundou a banda Mastruz com Leite e a rádio SomZoom Sat, administrando os processos de produção e circulação da música, atuando como produtor musical e empresário da banda. A partir deste modelo de negócios, uma nova roupagem do forró começa a se difundir no Nordeste. (TROTТА, 2010; SANTOS, 2014).

Uma característica marcante desta é a importância da performance. As apresentações ao vivo são o principal produto vendido pelas bandas, em detrimento da gravação em disco, que é utilizada como suporte para difundir canções e atrair público para os shows. Estes, por sua vez, são grandes espetáculos sonoros e visuais, empregando grandes torres de som, jogos elaborados de iluminação, pirotecnia,



XIX Conferência Brasileira de Folkcomunicação
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
Parintins (AM), de 25 a 27 de junho de 2018

projeções e coreografias elaboradas executadas por bailarinas (MARQUES, 2014; TROTTA, 2010). Cabe ressaltar que esta é uma convenção de performance do gênero.⁴

A “farra” nos shows de forró e as relações entre os indivíduos neste ambiente são elementos que figuram também nas canções. Trotta (2010) apresenta o trinômio festa, bebida e amor como temática que norteia grande parte das narrativas nas músicas do forró contemporâneo. Relações sociais são descritas no espaço da festa sob a luz da sedução ou da camaradagem a partir do álcool. Segundo o autor:

As canções do forró eletrônico apresentam uma forte ênfase na própria festa, que é reforçada pela instrumentação dançante e pelo tom coloquial dos cantores. Canções que falam dos elementos da festa são recorrentes. A bebida, a dança e a paquera são ingredientes deste universo e aparecem em várias canções. (TROTTA, 2010, p.32)

Por conta deste elemento temático, e também pela maneira como atualiza elementos do forró tradicional, o estilo recebe muitas críticas e questionamentos de qualidade e autenticidade, embora desfrute de grande sucesso comercial. Podemos pensar estas críticas ao forró eletrônico como “um discurso de forte carga emotiva, no qual um sentido preservacionista herdeiro do folclorismo aparece como eixo de disputas mercantis e simbólicas no mercado cultural” (TROTTA, 2014, p.28), o que o aproxima, de certa forma, ao pensamento que inicialmente constrói a noção de Nordeste, voltando-se para a tradição como forma de preservar uma identidade desejável.

Discursos reativos às práticas difundidas no forró no século XXI (na verdade, desde a década de 90) partem de uma noção de nordestinidade bastante específica (TROTTA, 2014), enraizada no tradicional e no popular, reativa aos processos de modernização. De forma não surpreendente, o discurso emitido pelos produtores do forró eletrônico para legitimar o estilo se dirigem principalmente a apontar a necessidade de superar o atraso na sonoridade tradicional (SANTOS, 2014).

Este debate, conforme aponta Santos (2014), é menos voltado para questões de identidade que para interesses estratégicos de mercado, sendo esta dicotomia uma forma

⁴Esta é a maneira primordial de consumo do forró eletrônico, uma ritualização compartilhada por público e músicos. (JANOTTI JR, 2006).



XIX Conferência Brasileira de Folkcomunicação Universidade Federal do Amazonas - UFAM Parintins (AM), de 25 a 27 de junho de 2018

de apagar ou mascarar todo um processo gradual de transformações estéticas e narrativas, de modo que “toda a diversidade do forró foi deixada de lado e obliterada em virtude do jogo de interesses daqueles que agenciam tal bipolarização e utilizam igualmente os dualismos homólogos” (p.541)

Buscamos salientar aqui que a história do forró é envolvida por certos níveis de polarização, sendo a sua identidade objeto de constante disputa. Agora prosseguiremos a analisar algumas narrativas contemporâneas do gênero para compreender como alguns destes pontos apresentados continuam a ser desordenados e desestabilizados.

Novas Ideias Sobre o Vaqueiro e o Campo

Neste terreno de ambiguidades que marca as representações do forró atualmente, buscaremos sustentar nossa análise sobre um dos artistas de maior circulação no gênero atualmente: Mano Walter. O cantor possui contrato com a Som Livre (gravadora oficial da Rede Globo) e atinge a casa das centenas de milhões de visualizações em suas canções mais difundidas no Youtube, lançando vários DVD's e vídeos oficiais. Nosso recorte será delimitado às canções “Playboy Fazendeiro” e “Não Deixo Não”.

Um pequeno ponto deve ser abordado sobre a construção midiática da identidade do cantor Mano Walter. O cantor faz parte de uma vertente do forró eletrônico associada a festas de vaquejada e ao estilo vaqueiro, da qual também faz parte uma série de artistas com postura semelhante. Isto pode ser percebido através de temáticas recorrentes em seu repertório e é positivado neste trecho da biografia que consta em sua página oficial no Facebook: “Desde criança vivendo no meio rural, começou a cantar e compor acompanhando seu pai nas vaquejadas e festas de apartações⁵.”

Esta construção imagética associada aos símbolos do rural torna suas canções pontos de partida interessante para compreender discursos em circulação sobre o tema que buscamos abordar aqui, especialmente tendo em vista que a imagem do intérprete que circula nos meios de comunicação integra parte do código de regras estabelecidas

⁵Fonte: https://www.facebook.com/pg/ManoWalterOficial/about/?ref=page_internal



XIX Conferência Brasileira de Folkcomunicação
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
Parintins (AM), de 25 a 27 de junho de 2018

no processo de endereçamento dos gêneros musicais massivos, o que também se aplica ao forró. (JANOTTI JR, 2006).

Um exemplo interessante da reflexão que buscamos estabelecer neste trabalho é a faixa “Playboy Fazendeiro”⁶, interpretada por Mano Walter em seu DVD “Ao Vivo em Maceió”. É importante salientar que a interpretação de canções de outros artistas que atinjam grande circulação é uma prática comum no forró⁷. Segue um trecho da letra:

Tenho muito gado no pasto e o bolso cheio de dinheiro
Quem foi que chegou? O playboy fazendeiro!
Olha que eu tenho uma Hilux, uma Amarok e uma Pajero
Quem foi que chegou? O playboy fazendeiro!
Olha que eu moro na cidade
Mas, no fim de semana vou pra minha fazenda
Fazer aquela farra, convido a mulherada só do tipo Panicat
Vai rolar whisky e cerveja bem gelada
O paredão ligado as minas descem até embaixo
Mande matar um boi pra fazer aquele churrasco
Aqui é só sossego, é só tranquilidade
Eu sou o fazendeiro que mora na cidade
(Playboy Fazendeiro, 2015)

Ao guiar nosso raciocínio através das dicotomias que apresentamos anteriormente, seria difícil buscar um enquadramento adequado para a representação que esta canção desenvolve. Podemos notar aqui uma ambiguidade entre as categorias urbano e rural, que não se adequa às cisões estreitas entre a representação lúdica do sertão castigado ou ao cosmopolitismo das farras forrozeiras modernas. Quando se canta sobre o Playboy Fazendeiro, estas instâncias tornam-se fluídas.

Analisando esse trecho, podemos fazer reflexões iniciais ao perceber como o sertão rural é narrado. A festa de forró, comumente regida pelo espetáculo e conduzida pelo agrupamento indistinto de indivíduos em trânsito (MARQUES, 2014), é aqui espacializada na fazenda, embalada pelo estrondo do paredão em conjunto com a

⁶Link para a música: <https://www.youtube.com/watch?v=2cG5rwf4PyU>

⁷A relação entre autoria e interpretação é de pouca importância para o forró eletrônico, marcado na reprodução indistinta de músicas de grande circulação. Embora esta relação adquira maior importância em outros gêneros, as regras de endereçamento e fruição de músicas rotuladas como forró eletrônico dispensam este tipo de julgamento calcado na autenticidade entre autoria e interpretação. (JANOTTI JR, 2006)



XIX Conferência Brasileira de Folkcomunicação
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
Parintins (AM), de 25 a 27 de junho de 2018

tranquilidade do campo⁸. Embora permaneça um evento voltado para encontros sociais e amorosos, adquire neste caso específico, dimensões particulares; arquitetadas, distantes das inúmeras trajetórias percorridas pelas multidões anônimas das grandes festas urbanas.

Ao se narrar a si como um fazendeiro que mora na cidade, o indivíduo em questão se reconhece a partir seu local de origem, estabelecendo uma relação de afetividade para com o campo. Apesar de morar na cidade, o Playboy Fazendeiro se identifica com o espaço rural, que é sua opção de lazer privilegiada, aonde vai para encontrar e relacionar-se com seus pares.

O espaço rural que ambienta a narrativa diverge de sobremaneira ao sertão representado no forró tradicional. A riqueza material, a fartura, e a festa são as faces do campo habitado pelo playboy fazendeiro. Tais características eram inalcançáveis para o ambiente rural nas representações mais tradicionalistas apresentadas no forró. Criar um imaginário do sertão que carrega símbolos modernos em si mesmo é uma maneira de desafiar esta cisão impenetrável entre o urbano moderno e rural atrasado, que perdura ainda no próprio discurso dos produtores de forró eletrônico para legitimar o seu estilo de fazer forró.

Isto é importante para pensar a construção de um rural moderno, construído não numa oposição total ao urbano, mas sim como um lugar que tem acesso aos mesmos símbolos e tecnologias, a possibilidade de criação de um lugar transgressor à memória histórica atribuída ao sertão, confrontando a necessidade de negar totalmente a modernidade ao pensar este espaço:

Ou seja, se para tecer a modernidade da cidade é necessário negar os referentes identitários da região, a força dos clichês rurais de reconhecimento dessa região torna-se inquestionável. Paradoxalmente, a negativa do regional colabora para a sedimentação do regional,

⁸Marques (2014) pensa a circulação do forró através das aparelhagens dos “carros paredões” como um agenciamento de paisagens sonoras pela ação humana, possibilidade de reconhecimento e agregação de pares ao redor do gosto musical. A reprodução do repertório das bandas através dos paredões é uma espécie de recriação do ambiente da festa, que, segundo o autor “rasgam o cotidiano com os estilhaços sonoros da festa” (MARQUES, 2014, p. 96). Neste sentido, a presença desta aparelhagem sonora numa festa na fazenda pode ser pensada como maneira de recriar e deslocar a excitação do ambiente festivo urbano para além destas fronteiras.



XIX Conferência Brasileira de Folkcomunicação
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
Parintins (AM), de 25 a 27 de junho de 2018

conferindo à modernização um caráter exclusivamente exógeno, tomado como positivo em si mesmo. (TROTТА, 2014, p.44)

Assim, a criação de um playboy fazendeiro não nega os ideais identitários tradicionalmente atrelados ao Nordeste, pois não se trata de tornar o campo uma mera cópia do urbano, mas sim de trazer para dentro deste as narrativas e aparatos que tornam o urbano de fato, moderno.

É importante salientar que o forró eletrônico não é o primeiro padrão estético musical a criar uma representação que desafie estes padrões de pensamento sobre o Nordeste ao buscar uma maior abertura para o cosmopolitismo, sendo que muitas vezes, a temática sobre o Nordeste é ausente das narrativas das canções (MARQUES, 2014; TROTТА, 2014).

Então como podemos compreender a articulação deste gênero com esta suposta desordenação das representações tradicionais entre o urbano e o rural? Se faz necessário que aprofundemos nossas reflexões. Observemos este trecho da canção “Não Deixo Não⁹”:

Ela me fez comprar um carro, logo eu que amava o meu cavalo
Ela me fez vender meu gado, pra morar num condomínio fechado
Me deu um tênis de presente
Falou que a botina não combina mais com a gente
Mas que menina indecente
Aí não aguentei falei o que o coração sente
Vá pro inferno com seu amor
Deixar de ser peão de ouvir modão, meu violão
Não deixo não, não deixo não
Largar o meu chapéu pra usar gel, meu Deus do céu
Não deixo não, não deixo não
Deixar de ser vaqueiro, ouvir forró e ouvir modão
Não deixo não, não deixo não
(Não Deixo Não, 2017)

Aqui notamos um maior tensionamento entre urbano e rural como categorias definidoras da identidade do indivíduo. Iremos, propositalmente, deixar em segundo

⁹Link para a música: <https://www.youtube.com/watch?v=htrIDVrF4vw>



XIX Conferência Brasileira de Folkcomunicação Universidade Federal do Amazonas - UFAM Parintins (AM), de 25 a 27 de junho de 2018

plano a dimensão romântica envolvida nesta narrativa em favor da análise da autoafirmação afeita aos símbolos do campo.

A construção da narrativa coloca em oposição contínua o que é moderno e tradicional. Para construir sua identidade, o indivíduo se coloca como vaqueiro, peão, que escuta forró e modão, além de usar chapéu e bota, símbolos que não está disposto a abrir mão para andar de carro ou morar em um condomínio na cidade. O campo, com seus cavalos e cabeças de gado, é o seu lugar de identificação.

Esta dualidade que a canção estabelece é interessante se pensada em continuidade com a narrativa da canção anterior, onde o playboy fazendeiro agencia sua própria vivência da festa moderna no campo. Em “Não Deixo Não”, a prevalência da identidade sertaneja sobre os referentes urbanos é reforçada, e por consequência, os vínculos com a ideia de Nordeste originalmente estabelecida em matizes rurais também, de certa maneira em conformidade com a saudade lúdica tão presente nas canções de Luiz Gonzaga.

A regularidade desta temática torna possível pensar como o forró, um gênero musical que já ultrapassou há muitos anos as fronteiras territoriais do Nordeste, continua a emitir e reprocessar discursos sobre a regionalidade na qual está paradigmaticamente inserido. A presença contundente de símbolos sertanejos faz pensar que a superação da ideia do vaqueiro e do sertão não seja o caminho pelo qual o forró participa do reprocessamento de uma identidade nordestina em contradição com os ideais de atraso. Talvez esta superação não seja necessária para que o forró permaneça moderno, nem seja necessário que se abra mão do espaço da saudade.

Considerações Parciais

A materialidade tida como fim da indústria cultural (que é fazer das manifestações da cultura popular mercadorias à venda) contrasta com o caráter imaterial intrínseco à cultura. Um dos desafios do campo de estudos da Folkcomunicação é analisar os processos de hibridização entre os elementos folclóricos e tradicionais da cultura popular e suas ressignificações pela indústria do entretenimento.



XIX Conferência Brasileira de Folkcomunicação
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
Parintins (AM), de 25 a 27 de junho de 2018

O lugar-comum sobre a plasticidade e o baixo valor cultural do forró eletrônico tem sua gênese na ideia do apagamento dos símbolos tradicionalmente associados a esta região, cujas bandas, ao buscar a sedução do público jovem das cidades nordestinas “cantam odes ao progresso, à modernidade e à tecnologia, absorvendo tudo o que há de mais instigante e de mais nefasto nos circuitos culturais do capitalismo, que é traduzido pelo showbizz forrozeiro como uma nova nordestinidade.” (TROTТА, 2014, p.47)

O que buscamos esclarecer aqui é que esta nova nordestinidade não se dá apenas pela via da negação de todo um universo simbólico legado pelo forró tradicional, como se faz crer em oposições binárias reducionistas. Enquanto de fato o forró eletrônico se aproxima do urbano e do moderno, isso não é feito através do distanciamento da memória regional tradicional, mas sim pela sua reconfiguração e deslocação.

Neste sentido, podemos enxergar esta vertente do forró eletrônico como uma prática que se afasta das tradicionais identidades, em direção ao que Albuquerque Júnior (2007) conceitua como singularidade, noções de representações não calcadas na rigidez ou na atemporalidade, mas na fluidez, na descontinuidade, pois “a singularidade só existe ao afirmar a ruptura, a mudança, o deslocamento, o deslizamento de práticas e sentidos.” (p. 22)

Desta maneira, entendemos que urbano e rural são representados não como ideias opostas, mas sim como possibilidades simultâneas de fruição de um gênero musical que hoje é desterritorializado, consumido massivamente de maneira indistinta. São espaços que estão em transformação, e a forma de representar estes espaços, também. O sertão, embora seja o ambiente em que vive e está inserido o sertanejo, já não o pertence de modo exclusivo. A cultura “não pertence aos folcloristas, aos puristas, aos marginalizados, à elite, à mídia tampouco à indústria. Ela é patrimônio de todos” (CARVALHO, 2009, p. 133).

Conforme aponta Maciel (2007), as culturas “são menos feitas de tradição do que de representações construídas pela história, suscetíveis de mudanças tal como vemos nas expressões artísticas apresentadas em suas formas primárias de manifestações” (p. 141). Isto não significa dizer, entretanto, que as raízes rurais e o



XIX Conferência Brasileira de Folkcomunicação
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
Parintins (AM), de 25 a 27 de junho de 2018

afeto para com o espaço rural tenham sido abandonados. A exaltação do campo permanece como ponto de partida para criação de narrativas do forró eletrônico, desafiando ideias pré estabelecidas sobre este a modernização deste gênero como uma sonoridade exógena.



XIX Conferência Brasileira de Folkcomunicação
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
Parintins (AM), de 25 a 27 de junho de 2018

Referências Bibliográficas

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

_____. **Fragmentos do discurso cultural: por uma análise crítica do discurso sobre a cultura no Brasil**. In: Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares. Org: Gisele Marchiori. Nussbaumer. – Salvador: EDUFBA, 2007.

CARVALHO, Edwin dos Santos. **Práticas discursivas e identidade folkcomunicação na rede social Orkut: um estudo da comunidade MPB**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Mídia) – Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), 2011.

FREIRE, Libny. **Forró eletrônico: uma análise sobre a representação da figura feminina**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Mídia). Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), 2012.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. **Por uma análise da música popular massiva: Uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais**. In: Compós, XV, 2006, Bauru. Anais... Disponível em: <http://www.e-compos.org.br/e-compos/article/viewFile/84/84> . Acesso: 12/05/2018

MACIEL, Betânia. **Multiculturalismo/Multiculturalidade**. In: Noções básicas de Folkcomunicação. Uma introdução aos principais termos, conceitos e expressões. Editora UEPG, Ponta Grossa: 2007, p139-142.

MARQUES, Roberto. **Objetos não-identificados: deslocamentos e margens na produção musical no Brasil**. Crato (CE): RDS, 2014.

_____. **Quem “se garante” no forró eletrônico? Produzindo diferenças em contextos de fronteira e ebulição social**. Cadernos Pagu, ed. 43, disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n43/0104-8333-cpa-43-0347.pdf>> . Acesso: 10/05/2018

SANTOS, Climério de Oliveira. **Forró desordeiro: para além da bipolarização ‘Pé de Serra versus Eletrônico’**. In: SIMPOM, III, 2014. Rio de Janeiro. Anais... Disponível em: www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/download/4622/4141. Acesso: 08/05/2018

TROTTA, Felipe. **A reinvenção musical do Nordeste**. In: Operação Forrock. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massagana, 2010.

_____. **No Ceará não tem disso não – Nordestinidade e macheza no forró contemporâneo**. Rio de Janeiro: Fólio Digital: Letra e Imagem, 2014.