

Usos do som e instauração de paisagens sonoras nas festas de forró eletrônico

Roberto Marques¹

Universidade Regional do Cariri, Ceará, Brasil

E-mail: r-marques01@uol.com.br

Resumo

A partir de trabalho etnográfico nas festas de forró eletrônico no Cariri (CE), tomaremos como objeto de reflexão os usos do som nas festas em suas dimensões de gramática cotidiana, fonte de fruição estética e instauradora de paisagens sonoras. Tais fontes nos permitirão compreender o forró como ambiente de efervescência e saturação, reativo a análises que ressaltam as festas como fonte de renovação do social, como ritual ou mesmo como interação complexa entre grupos e culturas. À luz das performances dos sujeitos sob os holofotes do forró eletrônico, observaremos os engenhos criativos de narrativas dos indivíduos em suas interações com outros indivíduos através das formas de estar na festa, performances, sequências de atitudes e falas.

Palavras-chave: Forró eletrônico. Paisagens sonoras. Performance. Cariri.

Abstract

From ethnographic work in the parties of electronic forró in Cariri (CE), we will take as object of reflection three uses of sound: the ability to stabilize an everyday grammar, as source of esthetic enjoyment and as a way to stabilize urban soundscapes. These sources will allow us to understand forró parties as environment of effervescence and saturation, in opposition of interpretations that highlight the festivities as a source of renewal of social, ritual or even as complex interaction between groups and cultures. Facing performances of individuals under the spotlight of electronic forró, we will observe the creativity of narratives of individuals in their interactions with other individuals through the ways of being in the party, performances, attitudes and speech sequences.

Keywords: Electronic forró. Urban soundscapes. Performance. Cariri.

Introdução

Este artigo pretende ser fiel ao texto apresentado por ocasião da mesa-redonda Articulações Sonoras, ocorrida durante o II Colóquio Antropologias em Performance, organizado pelo Grupo de Estudos em Oralidade e Performance (Gesto), vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). O texto se beneficia da liberdade de uma fala em ambiente instigante e produtivo de encontro entre pares, ao mesmo tempo que se restringe às possibilidades de tempo e alcance teórico de uma apresentação oral.

Os resultados aqui apresentados são decorrentes da pesquisa ocorrida entre os anos de 2006 e 2011 no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sob orientação do professor Marco Antônio Gonçalves, intitulada *O Cariri do forró eletrônico: festa, gênero e criação no Nordeste contemporâneo*. Outros resultados e dados da pesquisa, bem como discussão sobre métodos e redes que possibilitaram as informações ora difundidas foram publicados em Marques (2008a, 2008b, 2009a, 2009b, 2010 e 2011).

Em “Usos do som e instauração de paisagens sonoras nas festas de forró eletrônico”, após me beneficiar das contribuições de Clifford (2002) sobre a criação de imagens como alegoria de determinada ideia de cultura e de sociedade pela Antropologia, bem como da discussão de Crapanzano (1984 e 2006), Rapport (1997 e 2000) e Rapport e Dawson (1988) sobre os limites da noção de um informante típico de uma sociedade específica, passei a pensar o Cariri sob o ponto de vista das festas (Bakhtin, 1993a e 1993b; Duvignaud, 1983) de forró

eletrônico. Ali, as ideias de ritmo típico ou produção cultural original cedem espaço para a evidente citação do mercado *pop* internacional e da indústria cultural de bens em larga escala. A partir desse horizonte, passo a refletir sobre os usos do som pelo público presente nas festas de forró eletrônico e sua utilização como marcador na região do Cariri.

Dando corpo ao Cariri do forró eletrônico

Em julho de 2008, na cidade de Juazeiro do Norte, uma convenção local elegeria os delegados regionais que teriam direito a voto na plenária estadual da 1ª Conferência Nacional LGBT do Brasil. Naquele momento, distante do ambiente que elegi como “meu campo”,² encontrava-me na plateia juntamente com dezenas de pessoas que assistiam aos debates sobre a eleição dos delegados. Representantes do poder público municipal, organizações não governamentais locais e estaduais ocupavam a mesa, quando se iniciou um intenso debate sobre os procedimentos da eleição. Por motivos que não vale a pena relatar aqui, o debate se acalorou diante da tentativa de a principal ONG LGBT de Fortaleza minimizar a participação dos representantes locais entre os delegados que iriam a Brasília. Naquela ocasião, eu e outro professor universitário, próximos às ONGs do Cariri, tomamos a palavra e debatemos intensamente os encaminhamentos da plenária.

Essa tarde não teria se transformado em anotação em meu caderno de campo se não fosse pela presença de Luana. Luana é travesti. Em 2008, ela compunha sua imagem modificando traços físicos pela ingestão de hormônios e pelo uso de cosméticos e roupas femininas. Com não mais que 1,60 de altura, magra, morena, parecia uma adolescente com seios ainda em formação. Durante o intervalo da plenária, minutos após o intenso debate com punhos em riste e palavras ofensivas na plateia e na mesa, tomávamos um café pelos corredores. Luana se aproximou, juntamente com meia dúzia de membros das ONGs locais, e começou a narrar o que acontecera há pouco na plenária em que todos nós estávamos até então. Chamava a atenção para a discordância, as palavras fortes usadas e a alternância sucessiva da palavra entre a mesa e a plenária. Luana não entendera muito bem qual o ponto debatido, mas estava excitada, como todos

nós, com o debate. Para demonstrá-lo, dizia o nome do orador que tomara a palavra então, incorporando-o em sua narrativa: “Então ele disse: ‘meu filho...’”. E, para materializar a ideia do orador, Luana remexia os ombros em movimentos circulares, bem como os braços, ao mesmo tempo que gingava as cadeiras e alternava as pernas em passos rápidos. Continuava, então, emprestando seu corpo a outro interlocutor na plenária, fazia, mais uma vez, novos passos de danças, rápidos, precisos, vorazes. Luana captava os afetos do debate a partir de cada um dos personagens que o conduziram demonstrando a força, rapidez e violência das posições com passos de dança. Com a mimese dos argumentos que pareciam brotar de seu corpo, Luana me deixou completamente calado. Olhava confuso Luana relatar tantas ideias a partir de demonstrações de habilidade física.

Em várias festas de forró eletrônico, eu percebera a presença de travestis. Ora próximas ao palco, em local central da festa; ora nas tendas eletrônicas, distantes do palco central; ora na lateral do palco,³ dançando animadamente como se esperassem ser abordadas por alguém que lhes pagasse alguma bebida ou viesse conversar enquanto dançavam em roupas apertadas.

Em uma dessas festas encontrei também Alexandre, que, em meio a seus amigos de classe média, compartilhava latinhas de cerveja entre pares, ao mesmo tempo que apresentava disciplinadamente seus conhecidos ao longo de toda a noite, sempre com um sorriso nos lábios, distribuindo suas amigas para dançarem com seus amigos. Alexandre dançava efusivamente fazendo passos extremamente complicados: gingando a cintura com o corpo colado no de sua parceira, conduzindo-a pelo braço para que se afastasse dele, encaminhando-a de volta ao encontro de seu corpo, postando-se por sobre um único joelho e conduzindo-a, com a mão por sobre sua cabeça a girar ao redor de si, como um mestre-sala. “*Toda festa que Alexandre vai fica esse círculo no chão*”, comentava um amigo próximo, vendo o resultado da dança de Alexandre no meio da festa, como agregava pessoas e, com seus corpos, compunha uma audiência para si mesmo que o protegia dos inúmeros passantes que esbarravam ao nosso redor, ao mesmo tempo que observavam Alexandre se expandir.

Falo aqui, portanto, a partir de Luana e Alexandre, do forró eletrônico. Falo também do Cariri. A região do Cariri é uma porção formada por 28 municípios ao sul do estado do Ceará, que tem como centro econômico, político e cultural as cidades de Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha.

Por sua potência econômica e cultural, por ser equidistante de capitais do Nordeste do Brasil como Fortaleza, Recife, João Pessoa e Natal, a região atualiza oposições como sertão x litoral, tradição x modernidade e campo x cidade, expressando-se nacional e internacionalmente a partir das imagens atribuídas ao líder religioso e político Padre Cícero, ao poeta popular Patativa do Assaré e ao músico Luiz Gonzaga, conhecido como o Rei do Baião.

A 600 quilômetros dali, durante a década de 1990, com a intenção de modernizar o forró, o empresário cearense Emanuel Gurgel passou a adotar nos *shows* da banda Mastruz com Leite uma formação bastante diferente do trio formado por sanfona, zabumba e triângulo, tal como difundido por Luiz Gonzaga nas décadas de 1940 e 1950.

O ritmo passou então a ser acompanhado por guitarras e baixo elétricos, baterias e teclado com potentes caixas de som e iluminação sobre o palco, em que dois ou três cantores se alternam em apresentações que chegam a durar cinco horas, invariavelmente acompanhados por dançarinas.

A distribuição de sucessos da banda pela rádio *somzoomsat* em inúmeras cidades do Nordeste; a produção de várias bandas em diferentes fases e alcance da carreira por um mesmo empresário; a manutenção de empresas como a *somzoomsat* e a A3 produções a partir da venda de *shows* e não de CDs; a distribuição de CDs pirateados pelo próprio empresário da banda e simplesmente jogados do palco para o público. Tudo isso modificou a distribuição de produtos pelo mercado fonográfico regional, em um impacto comparável às bandas de axé baiano, às aparelhagens maranhenses, ao tecnobrega paraense ou ao *funk* carioca (Trotta, 2010). Não controlado pelo mercado internacional das gravadoras, mas apoiado pelo forte apelo visual das apresentações e pela audição em rádios, o forró eletrônico dificulta a sua classificação como mercado alternativo.

Pela citação explícita dos espetáculos *pop* internacionais, por sua íntima relação com a indústria cultural, por uma suposta banalização do corpo feminino e das relações familiares estáveis, as festas e as bandas de forró eletrônico são bastante criticadas usualmente a partir de uma formulação bastante simples: “Isso não é forró!”.

Foram essas as festas que etnografei entre os anos de 2007 e 2011, acompanhando festas em seis cidades⁴ distintas que chegavam a agregar 60 mil pessoas. No trabalho de campo, estive atento à triangulação palco x plateia x antropólogo, observando a recepção do ambiente da festa e da performance no palco pelos frequentadores de forró eletrônico.⁵

Já foi dito que na prática do trabalho de campo, na busca do bom interlocutor, sempre nos deparamos com o “intelectual de sua cultura”, aquele que visualiza, interpreta e propõe aquilo que Sayad (1998) chamava de socioanálise. Se for assim, qual seria o efeito de eleger Alexandre e Luana como alegorias do Cariri? (Crapanzano, 1984). Que intelectuais são esses que explicitam relações, posições, encadeamentos a partir dos usos de seus corpos?

Antes de começarmos a falar sobre os usos do som no forró eletrônico, é importante reiterar, portanto, que a associação entre o ritmo e a região do Cariri não será realizada aqui em decorrência de suposta relação de origem ou da noção de prática usual típica da região. O forró eletrônico não se iniciou no Cariri, não estão lá sediados seus principais empresários ou bandas. Acredito, no entanto, que o forró eletrônico permite a apresentação de um Cariri que é usualmente relegado em nome de signos identitários mais revisitados pela Academia e pelo Estado: cultura popular, família, religiosidade popular, mandonismo local, entre outros. Trabalhamos aqui, portanto, com um Nordeste a contrapelo de suas imagens. Um também-Nordeste (Marques, 2008b). A mimese de Luana, a distribuição de mulheres e a expansão de Alexandre a partir de sua habilidade física significam para mim: há algo no Cariri que pode ser dito com os corpos.

“A realização de uma performance produz uma sensação de estranhamento em relação ao cotidiano [...] criando momentos nos quais a experiência está em relevo”, ensina-nos Langdon, a partir de Jakobson

(Langdon, 2006, p. 167). Testamos essa ideia a partir de sobreposições: Luana, Alexandre, Reginaldo, Jane, Manuelina, personagens deste texto que nos ensinarão a pensar o Cariri não como um espaço político, econômico, geográfico ou mesmo cultural, mas como uma cosmografia descrita como espaço mental de representações heterogêneas por personagens diversos (Gonçalves, 2012; Rapport, 2000).

Assim como a história sempre foi antecedida pela memória (Halbwachs, 1990), poderíamos dizer também que sempre foi realização da memória de alguém, materializada, compartilhada, editada. Tomamos aqui, portanto, etnografia como tomada de consciência (Head, 2011) do ato de dar forma, transferir, compartilhar e editar vivências.

A essas sobreposições adicionaríamos ainda o espraiamento da festa de forró no cotidiano: de Alexandre a Luana; do *show* de Calcinha Preta para a convenção de escolha de delegados da 1ª Conferência Nacional LGBT; do apartamento de Reginaldo, que visitaremos a seguir, ao *show* de Aviões do Forró.

Passemos então a falar de três usos diferentes do som nas festas de forró eletrônico no Cariri.

Usos do som nas festas de forró eletrônico

Lembro vivamente, durante as primeiras incursões em campo, o incômodo que me trazia o volume da música nas festas de forró. Indo a campo invariavelmente sozinho, circulando, ou melhor, esbarrando entre grupos ora parados em interação, ora em deslocamento, que, vistos de sobrevoos, formavam uma multidão, a emissão da música vinda das altas torres de som e distribuída por caixas amplificadoras em lugares estratégicos do parque, do clube ou da quadra onde ocorriam as festas me cansava profundamente. Parecia convidar-me a sair dali imediatamente em um vigoroso sinal de minha impertinência àquele lugar.

Em um *show* em que a dupla sertaneja Bruno e Marrone apresentar-se-ia após três bandas de forró, lembro-me de ter sido vencido pela potência do som e me retirado antes da atração principal. Na saída, enquanto percorria o caminho que me levaria à porta próxima ao alambrado que dividia o terreno da Exposição Agropecuária em Crato

em que ocorriam os *shows*, milhares de pessoas vinham em direção oposta a mim, em um desencontro de percursos revelador da minha posição ali: para mim, como para muitos moradores de Crato/CE, aquele barulho parecia o oposto de uma sociabilidade, um obstáculo para a interação.⁶

Dois anos após o início do trabalho de campo, para mim a música tornou-se um componente a mais nas festas. Sua presença não me barrava. Provavelmente não me ajudava, mas minha gradual aproximação com as festas de forró não as tornava um estímulo pungente demais, intransponível, na percepção das relações ali estabelecidas.

Três usos da música devem ser aqui mencionados: como gramática cotidiana, como fruição estética e como instauradora de paisagens sonoras. Começo a citar situações em campo a partir de uma visita a Reginaldo.

Em uma tarde de segunda-feira, Reginaldo, um de meus interlocutores durante a pesquisa, recebeu a visita de Jane. Os dois conversaram sobre o namoro de uma amiga em comum. A tônica da conversa era se o namorado gostava ou não da amiga em questão. Jane disse: *“Se ele não gosta, finge muito bem! Pelo menos, é muito carinhoso, cuida bastante dela. Quando vão ao supermercado juntos e ela coloca coisas que engordam, ele tira e coloca alimentos que fazem bem a ela [...]. Ele se preocupa!”*. Por fim, Jane citou uma frase dita pelo rapaz que a fez acreditar no amor dele pela namorada: *“Quem ama quer sempre estar ao lado da pessoa amada”*, Jane reiterou para Reginaldo, em tom de argumento definitivo: *“Uma pessoa para dizer isso é preciso estar muito apaixonada ou ser muito cínica e dizer isso sem estar envolvido”*. No dia seguinte, visitando o site da banda Aviões do Forró na internet, percebi que a frase não refletia apenas os supostos sentimentos do namorado em questão. Era também um verso da letra da música *Indecisão*, cantada pela banda. O irônico é que nem Jane nem Reginaldo comentaram durante a conversa sobre a música ou a banda. Era uma gramática comum, aprendida nas festas de forró. Passamos então do estranhamento, do palco, esse metateatro do cotidiano, como nos ensina Dawsey a partir de Brecht, ao entranhamento: a iluminação de aspectos insólitos do próximo a partir da análise do longínquo (Dawsey, 2009, p. 366). A partir desse vínculo, pode-se levar

ao cotidiano o efeito do estranhamento em relação ao extraordinário, iluminando-o com as luzes do palco, com o som do carro-pancadão,⁷ com o *frisson* da plateia.

Ao longo do meu trabalho de campo, pude perceber como durante os *shows* homens e mulheres se comunicam dublando as canções de forró. Miram o interlocutor, dão um ar de intencionalidade a seu olhar como se entrassem em cena em um espetáculo para uma plateia exclusiva, com um público formado por um único ouvinte em meio a 60 mil pessoas, e passam a dublar canções que estouram das caixas de som.

Esse efeito é válido para canções exortativas, que incitam para a diversão, mão direita chicoteando o ar e berrando a plenos pulmões refrões como: “*Eu vou zoar, vou beber! Vou locar uma van e levar a mulherada lá pro meu AP*”. A dublagem também é válida para momentos em que, elevados pelo *show*, casais negociam a forma da relação, passando mensagens com seu corpo, olhos, boca e letra de uma balada romântica, a partir da qual se poderia dizer: “*Pensou que eu ia chorar por você, que eu ia morrer por amor, que eu ia pedir pra voltar! Rá, rá, rá!*”.

Em uma tarde comum, após o almoço em sua casa, Manuelina trouxe o aparelho de som do quarto até a sala e me fez ouvir a música *Não sou de ninguém*:

Não sou de ninguém, pois me libertei/coragem eu criei/
Não ligo mais pra o amor/Não sou de ninguém, Vou
brincar também/Pois compromisso não quero com
nenhum outro amor!/E só beijar, sem me apegar em
ninguém. (Berg Rabello, [s.d.])

Visivelmente emocionada pelo refrão da música, Manuelina falou para mim em tom de confiança: “*Essa é minha música!*”.

Essa relação com a música, que torna os participantes das festas usuários das mensagens difundidas durante as festas de forró eletrônico, no entanto, deve ser matizada por outros usos e práticas no ambiente da festa e fora dele. Vale a pena frisar, no entanto, que a letra, o ritmo são utilizados para dar forma a afetos. Relação que não pode ser descartada ou confundida com “não ter o que dizer”, como supunham os moradores de Crato citados acima que veem no forró

o oposto da sociabilidade e da interação, conforme descrito na nota de número 5.

Em uma noite acompanhei Daniele e Rafaela enquanto se vestiam para ir a um *show* de forró. As duas vieram da cidade de Araripe especialmente para o *show* de Aviões do Forró, em Crato.⁸ Ao saírem do quarto, as duas moças de cerca de 20 anos estavam maquiadas, com cabelos escovados como em um salão de beleza e, suspirando, subiram em seus sapatos de saltos altos, dizendo: “*Em pensar que vou ficar aqui em cima durante mais de 5 horas!*”. Além das duas, Ivana e seu sobrinho, vindo de Quixelô, nos acompanharam até o espaço em que ia acontecer o *show*. Lá, a partir de suas finalidades e planejamentos prévios, todos se dispersaram.

Ivana, no entanto, estava bastante receptiva à minha presença: na hora do *show*, posicionou-se comigo em um lugar relativamente alto, de onde podíamos assistir à apresentação sem ficarmos muito próximos ao palco. Ivana assistiu ao *show* inteiro, não dançou ou paquerou. Vibrava com as músicas, comentava com o sobrinho e comigo de qual CD era cada canção: “*Essa é pra quem acompanha desde o começo!*”, comentou ao ouvir os primeiros acordes de uma das músicas.

Perguntei: “*Você não vai dançar?*”, ela respondeu: “*Vim só assistir mesmo*”. Para Ivana, aquele *show* era um espetáculo que valia a pena acompanhar: a seleção de músicas, a performance e a beleza das bailarinas no palco, as vozes dos cantores Solanja e Xandy, toda a riqueza do espetáculo era alvo de comentários elogiosos. Provoquei-a, ainda, mostrando alguns possíveis pares para dançar ou aproximar-se, ela mantivera-se, indubitavelmente, em um momento de fruição.⁹

Em outra noite, após algumas horas circulando sozinho em um *show* da banda Namoro Novo, no Crato Tennis Clube, encontrei Cícero e um grupo de amigos. Lembro-me de um de seus comentários ao longo do *show*: “*E o pessoal ainda diz que forró não tem letra! Olha que música linda!*”. Dizia referindo-se a uma música específica.

Para Ivana e Cícero, o *show* e as músicas de forró são produtos culturais dotados de beleza, qualidades técnicas e poéticas passíveis de admiração. Essa capacidade de fruição se torna um marcador importante de reconhecimento do público, já que muitas vezes o forró

eletrônico é apontado como um ritmo popular de baixa qualidade musical, estigmatizante para seus admiradores, já que seu excesso de pregnância ao universo popular e da cultura de massa torná-lo-ia incapaz de dotar seus ouvintes de um sentido de coletividade. Continuemos, no entanto, a desenvolver os sentidos da música nas festas de forró.

Se a música possibilita uma gramática comum aos participantes das festas de forró, se tal gramática atinge, por vezes, um sentido de fruição para o público presente nas festas, sua emissão e alcance nos apresentam mais um de seus usos: a ocupação do espaço através da música, a formação de paisagens sonoras nas festas e nas cidades.

Em festas de grande público, grande parte do tempo é despendida na busca de uma boa localização para si e para seu grupo na festa. O salão principal, os corredores e os arredores das festas são assim locais de trânsito constante, esbarrões, empurra-empurra. Em algumas festas, surpreenderam-me os conjuntos de três, quatro ou mais rapazes jovens agitando os braços no ar e gingando tronco e cintura enquanto se deslocavam, em uma coreografia móvel ao longo da festa. Esse deslocamento incessante por vezes encontra como obstáculo um casal dançando agarradinho ou evoluindo na pista, dançando em círculos de maior ou menor extensão ou um homem fazendo a mulher girar ao redor de sua mão. A dança, harmonizada com a música, cria ali imediatamente um espaço particular para o casal, em qualquer corredor da festa.

Em um dia de festa na Exposição Agropecuária de Crato, ao fim de longas jornadas sozinho esbarrando por entre os corredores de pessoas presentes na apresentação das bandas no palco, encontrei Felipe e Olívia. Os dois namoram há oito anos e estavam ali acompanhados de uma amiga. Com o começo do *show* principal de Aviões do Forró, Olívia nos chamou para aproximarmos-nos da frente do palco, local de grande concentração de pessoas. Meus acompanhantes passaram então a ter mais cuidado com as bolsas. Felipe e Olívia começaram a dançar. Um casal dançando esbarrou por duas vezes em Felipe. Ele, com cerca de 1,90 de altura, deu uma cotovelada no outro rapaz, que veio pedir desculpas. Olívia se chateou então com Felipe, perguntando em voz alterada se ele pretendia brigar no meio de um forró.

Nos últimos cinco anos acompanhando as festas, presenciei três brigas, todas invariavelmente se deram por uma disputa de espaço: espaço para dançar, espaço para observar o *show*, espaço para estar com seu grupo. Iniciada a briga, o público ao redor se espalha, criando um círculo intransponível para todos, com exceção dos envolvidos na disputa.¹⁰

No entanto, como nos lembra Duvignaud (1983, p. 68), as festas rompem com a ideia de finalidade, com espaços e papéis construídos. “A festa se apodera de qualquer espaço onde possa destruir e instalar-se. A rua, os pátios, as praças, tudo serve para o encontro das pessoas fora das suas condições e do papel que desempenham em uma coletividade organizada”.

A ocupação da cidade pela sonoridade da festa é justamente o que descreve a música abaixo.

Em carro de apaixonado tem que ter um som!/Pra chegar no calçadão e abrir o som/Tomar uma geladinha escutando o som/Carro de apaixonado não pode ficar sem som!

Eu tomei uma cerveja e abri o som/Toda a galera parou pra ouvir meu som/A turma do calçadão se ligou no som/Carro de apaixonado não pode ficar sem som!

Passou o cara gritando: – Quer vender o som? –!/A polícia foi chegando, mandou desligar o som/Todo calçadão estava ligado no som!/Carro de apaixonado não pode ficar sem som! (Juá Forró, 2008)

O clima de festa pode, portanto, ser instalado em qualquer lugar da cidade, sobretudo nas calçadas dos bares locais e nos postos de gasolina, onde se abre o capô e se coloca música bastante alta, ocasionando a imediata junção de jovens ao redor das mesas, alguns dançando animadamente em pé, outros bebendo sentados e batucando em seu próprio corpo. O espaço público é disputado pelos sons dos carros com aparelhagens mais potentes, tocando as músicas de maior sucesso de então. A partir da experiência do forró eletrônico, possuir um carro com um bom “som” torna-se, portanto, um elemento de destaque na distinção e no prestígio local, como afirma a música anterior.¹¹

Assim como os casais que dançavam na festa fazendo com que os demais abrissem espaço para si, legitimando a ocupação do espaço por uma identificação com a finalidade da festa, a potência dos alto-falantes legitimam a ocupação do espaço na cidade pelos seus proprietários.¹² Se em uma calçada, um posto de gasolina ou uma esquina no Cariri abre-se um capô de carro e toca-se um forró pelas caixas de som externas do carro, a espacialidade instalada pela música será acompanhada de uma organização de corpos que indicará contato mútuo entre pares e diferenciação dos demais fora daquele círculo.¹³ O contato será estabelecido também pelo ato de compartilhar a mesma bebida. Esses pequenos grupos podem ser exclusivamente masculinos ou mistos,¹⁴ o carro, no entanto, sempre pertencerá a um homem que será chamado, de acordo com sua popularidade e desenvoltura, “estourado”.

Portanto, por vezes, o espaço ocupado pela paisagem sonora é um espaço reivindicado, tomado, instalando espacialidades na cidade pela potência dos alto-falantes, pela capacidade de submeter, ou não, corpos ao redor das músicas de forró. Relembrando Duvignaud (1983), a festa ocupa todos os espaços que possam a ela se submeter, tornando a subversão do espaço um de seus princípios de identificação.



Figuras 1 e 2 – “Som de mala” durante festas em Farias Brito (CE) e Catarina (CE)
Fonte: Fotos de Roberto Marques.

Se por um lado podemos aproximar as ideias de subversão do espaço em Duvignaud (1983) e a instauração do extraordinário em Durkheim (1996), por outro lado a tensão operada pela festa em Duvignaud não possui as garantias de um todo organizado lógica e espacialmente a partir do conceito de sociedade. Há um sem limites na festa, assim como um sem fins.

Nesse sentido, acredito, as festas aqui descritas diferem da instauração de um todo cosmológico previamente organizado (Durkheim, 1996), ao mesmo tempo que se beneficiam da ideia da instauração do extraordinário.

Se seus limites são demarcados por sonoridades em trânsito, nossa etnografia se distancia ainda de trabalhos anteriores na área que buscam descrever as festas a partir da noção de ritual, apostando em uma totalidade previamente dada, ainda que pelo seu sistema de oposições (DaMatta, 1997).

Os forrós me parecem também resistentes ao emprego do conceito de mediação como interação entre grupos e culturas (Cavalcanti, 2006, p. 25), já que, para isso, careceriam da garantia de um horizonte espacial, cosmológico ou simbólico preestabelecido. Podendo ser instaurado a todo tempo e lugar, o forró eletrônico perde também sua alternância temporal ritualmente organizada. Aqui, a festa é sonoridade instaurada. É operação.

Nesse sentido, o forró eletrônico aproxima-se mais da ideia de estado de espírito, possível a partir das ideias de Bakhtin (2008), do que de uma comemoração, demarcadora de cosmologias, espacialidades e mediações.

Se os usos do som emolduram as relações de mútuo reconhecimento característico do forró eletrônico, esse reconhecimento só é possível a partir de marcadores. Diríamos melhor: de operações realizadas com os marcadores; operações em que se medem intenções no contato, em que se prevê a forma de abordagem do outro, em que se articulam personagens para si (Marques, 2010) a fim de entrar, ou não, em comunhão com o outro.

Por fim, se compreendermos sertão como entrefronteiras prenhes de picadas e veredas, pensar o Cariri do forró eletrônico implica a confluência e a colagem de potências a fim de ressaltar não um conteúdo específico, mas uma forma de operação com os corpos e o pensamento a partir de sujeitos que se expandem, criando possibilidades fora de si a partir de ações como dublagem, mimese, manipulação de objetos e substâncias, notadamente alcoólicas, que, afeitas às ideias de multiplicidade de cenários, eferescência e saturação, permitem falar algo sobre o Cariri.

Além do Cariri, tal reflexão permite ainda falar sobre como Luana, Alexandre, Manuelina, Felipe e Olívia operam espacialidades a partir de suas possibilidades criativas de alteração de si, conferidas pela música e pela festa, identificando-se a partir de uma forma e fruição estética do Cariri nas festas de forró eletrônico.

Músicas¹⁵

Carro de apaixonado – João Caetano

Carro novo, vida nova – Jujuba

Carro-pancadão – Romildo Forró

Indecisão – Bispo Júnior e Bráulia Silva

Meu novo namorado – Rodrigo Mell e Elvis Pires

Não sou de ninguém – Berg Rabelo

Zuar e Beber – Marquinhos Maraial e Luizinho Lino

Notas:

- ¹ Professor do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Regional do Cariri (URCA), doutor em Antropologia Cultural pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IFCS/UFRJ).
- ² A partir de 2007, acompanhei as festas de forró e seu público em seis cidades do Cariri. O campo iniciou-se nas noites do principal evento agropecuário do Ceará, a Expocrato, tendo se estendido para as domingueiras semanais de um clube de veraneio em Crato, o Crato Tennis Clube, e dispersado a partir de redes de relações e conexões realizadas a partir da minha participação nas festas. Ao longo dos anos, o estado de atenção ao forró em ambientes específicos foi superado pela atenção constante aos temas dentro e fora da festa, como é o caso descrito nesta primeira parte do texto.
- ³ Para uma discussão sobre as espacialidades das festas de forró eletrônico, veja Marques (2008b).
- ⁴ Participei de festas em Crato, Juazeiro do Norte, Barbalha, Campos Sales, Farias Brito e Porteiras, cidades da região do Cariri que possuem um número aproximado de 120 mil, 250 mil, 55 mil, 26.500 mil, 19 mil e 15 mil habitantes, respectivamente, de acordo com informações do IBGE, disponíveis em <<http://www.ibge.gov.br/cidadesat/topwindow.htm>>.
- ⁵ Outras abordagens possíveis seriam a observação exclusiva da performance no palco durante o espetáculo; a observação extensiva do momento de instalação e do espetáculo, assim como de equipamentos a ele vinculados dias antes da festa e sua desmontagem e retorno ao cotidiano da cidade. Outras abordagens menos satisfatórias realizam exclusivamente análise das letras de músicas tocadas pelas bandas durante o *show*, sem aporte etnográfico necessário à compreensão das festas.

- ⁶ Ouvi diversas vezes durante o trabalho de campo a justificativa de que o som era alto porque as pessoas que frequentavam tais festas não tinham o que dizer entre si.
- ⁷ Carro-pancadão é o automóvel com um sistema de som potente utilizado pelo seu proprietário e acompanhantes para estabelecer contato com outros admiradores do forró. Inúmeras músicas descrevem as relações de sociabilidade estabelecidas a partir do carro-pancadão, como desenvolveremos a seguir.
- ⁸ Araripe é um município semiárido cearense. Faz divisa com Assaré, Campos Sales, Salitre, Potengi e Santana do Cariri, sendo, dentre esses, aquele com maior incidência de pobreza. A população, em 2010, era de 20.689 habitantes. O município fica a aproximadamente 70 quilômetros de Crato.
- ⁹ Dias depois, analisando as anotações de campo, fiquei me perguntando se o único motivo de Ivana ter estado atenta unicamente ao *show* era a relação de fruição com aquele espetáculo. Pensei na possibilidade de o seu sobrinho, por ela considerado “*o tesouro lá de casa*”, ter inibido sua performance na festa. Anos depois, comentando com outra moradora do apartamento, soube que Ivana estava desde aquela época envolvida emocionalmente com um rapaz, um “namoro sério”. Soube também que o sobrinho não atrapalharia em nada caso Ivana tivesse decidido paquerar na festa: “*Ele [o sobrinho] ajuda ela a enrolar a família, imagina [se não ajudaria a enrolar] o namorado...*”. A atitude de Ivana durante a festa está assim justificada por uma conjunção pessoal, o que não diminui em nada sua experiência de fruição.
- ¹⁰ É comum também que, após a rápida tensão da briga, seja ela verbal ou física, o círculo criado seja ultrapassado primeiramente por crianças ou adolescentes muito jovens ou ainda mulheres, em geral as namoradas e as amigas das namoradas dos envolvidos na disputa.
- ¹¹ O tema retorna em outras músicas como *Carro-pancadão* (Romildo Forró), gravada pela banda Garota Safada, e *Carro novo, vida nova* (Jujuba), gravado pela banda Forró da Curtição, entre outros.
- ¹² A importância dos aparelhos de som nos carros, os “sons de mala”, cria, além de festas com especialidades indistintas, um mercado bastante variado dos produtos relacionados à aparelhagem sonora. Segundo Railton, um som de mala razoável custaria R\$ 3.000. O aluguel por um fim de semana custaria 1/10 desse valor. No entanto, ainda de acordo com Railton, só se deve alugar um som de mala para pessoas bem conhecidas “*para garantir que ele não vai sumir com o som*”. Em um bar de esquina, o Cancela, acompanhei dois casais adultos que, com o carro estacionado na calçada do bar, à noite, mudavam de faixa, aumentavam ou diminuíam o som por uma espécie de controle manual acoplado que atravessava a calçada ligando o carro à mesa do bar e os permitia, de onde estavam, operar o som do carro, de acordo com suas necessidades. Em um outro restaurante, Michel me introduziu em um grupo de rapazes jovens que faziam isso a uma distância bem maior entre sua mesa e o carro, só que nesse caso ouviam-se bandas de *heavy metal*, ainda que um ou outro rapaz vestisse abadás característicos de festas conhecidas como micaretas ou Carnaval fora de época. A percepção do conjunto de rapazes na mesa sobre a qualidade e o volume da música, bem como a história da banda era motivo de disputas imediatas entre eles e, frequentemente, de repreensão ao dono do carro, responsabilizado e chacoteado caso a sequência de músicas não fosse aprovada pelos membros do grupo. Como alguns rapazes presentes, assim como eu, pareciam não ter direito à opinião sobre os temas discutidos, penso que se estabelecia, ali, uma performance de hierarquia e disputa entre os membros do grupo. Esse comércio de aparelhagens de som é apropriado de forma criativa por pessoas sem carro e

que armam pequenas torres de som acopladas a motos e bicicletas, em geral para divulgar estabelecimentos comerciais, produtos e eventos. Tem-se assim, a partir da experiência do forró, o desenvolvimento de uma tecnologia de ocupação do espaço sonoro em deslocamento contínuo pelos mais diferentes objetivos.

¹³ Sobre a socialização de pequenos grupos, veja Silva (1969).

¹⁴ Uma forma semelhante de ocupação do espaço público foi descrita por Souza (2003) em sua etnografia de um grupo de homens na zona norte do Rio de Janeiro.

¹⁵ Como observamos em trabalhos anteriores, a notação dos autores das músicas de forró eletrônico, bem como das gravações originais das músicas em arquivos de áudio é uma tarefa bastante difícil, visto que a circulação de músicas entre as bandas, a constante ausência de pagamento de direitos autorais e a não citação dos autores das músicas em CDs de bandas de pequeno e médio porte são atitudes correntes no meio. Autores como Trotta (2010) e Vianna (2003) observaram aspectos semelhantes em ritmos como axé, tecnobrega e *funk*.

Referências

BAKTHIN, Mikhail. O discurso no romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1993a. p. 7-210.

_____. Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica. In: _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1993b. p. 211-362.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. UnB, 2008.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.

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

CRAPANZANO, Vincent. The Scene: Shadowing the Real. *Anthropological Theory*, Oxford: Polity Press, v. 6, n. 4, p. 387-405, 2006.

_____. Life-histories. *American Anthropologist*, new series, Washington: American Anthropologist Association, v. 86, n. 4. p. 953-960, dec. 1984. Disponível em: <www.jstor.org/stable/679192>. Acesso em: 25 dez. 2008.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAWSEY, John C. Por uma antropologia benjaminiana: repensando paradigmas do teatro dramático. *Mana*, Rio de Janeiro: PPGAS, v. 15, n. 2, p. 349-376, 2009.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DUVIGNAUD, Jean. *Festas e civilizações*. Fortaleza: Ed. EDUFC; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

GONÇALVES, Marco Antônio. *O Cariri como objeto de pesquisa para as reflexões em Ciências Humanas*. Crato: Ed. Universidade Regional do Cariri, 2012. Palestra.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HEAD, Scott. Reinventando a roda: inversões e reversões de uma antropografia do sujeito. *Ilha: Revista de Antropologia*, Florianópolis: Ed. UFSC, v. 12, n. 1, p. 59-84, 2011.

IBGE. *Cidades*. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/cidadesat/topwindow.htm>>. Acesso em: 10 out. 2012.

LANGDOM, Esther Jean. Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. *Ilha: Revista de Antropologia*, Florianópolis: Ed. UFSC, v. 8, n. 1, p. 163-183, 2006.

MARQUES, Roberto. Performances e gestão do anonimato em festas de forró eletrônico. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 32., 2008, Caxambu. *Anais...* Caxambu, 2008a. p. 1-18.

_____. Espacialidades descritas sob os holofotes do forró eletrônico. In: DAMASCENO, Francisco José; MENDONÇA, Amaudson Ximenes (Orgs.). *Experiências musicais*. Fortaleza: Prefeitura Municipal de Fortaleza/Ed. EDUECE, 2008b. p. 93-107.

_____. Paisagens musicais nas festas de forró eletrônico: pensando sobre as representações sonoras. In: GONÇALVES, Marco Antônio; HEAD, Scott (Orgs.). *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7 Letras/Ed. FAPERJ, 2009a. p. 232-253.

_____. Comunidade sem portas: etnografia de um bar de fim de noite. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 14., 2009, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, 2009. p. 1-16.

_____. Imagens de si nas festas de forró eletrônico. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 27., 2010, Belém. *Anais...* Belém, 2010. p. 1-12.

_____. O Cariri do forró eletrônico: festa, gênero e criação no Nordeste contemporâneo. In: XI CONGRESSO LUSO-AFRO-BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, 9., 2011, Salvador. *Anais...* Salvador: Ed. UFBA, 2011. p. 1-15.

RAPPORT, Nigel. *Transcendent Individual: Towards a Literary and Liberal Anthropology*. New York: Routledge, 1997.

_____. Individuality. In: RAPPORT, Nigel; OVERING, Joanna. *Social and Cultural Anthropology: The Key Concepts*. London: Routledge, 2000. p. 185-195.

RAPPORT, Nigel; DAWSON, Andrew. Opening a Debate. In: _____ (Eds.). *Migrants of Identity: Perceptions of Home in a World of Movement*. London: Berg, 1988. p. 3-38.

SAYAD, Abdelmalek. *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. São Paulo: Ed. USP, 1998.

SILVA, Luiz Antônio Machado da. O significado do botequim. *Revista América Latina*, Rio de Janeiro: Centro Latino-Americano de Pesquisas em Ciências Sociais, v. 3, n. 12, p. 160-182, jul./set. 1969.

SOUZA, Rolf Ribeiro de. *A confraria da esquina: o que os homens de verdade falam em torno de uma carne queimando – etnografia de um churrasco de esquina no subúrbio carioca*. Rio de Janeiro: Bruxedo, 2003.

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

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

Recebido em 09/09/2012

Aceite em 30/10/2012