



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO:
Conhecimento e Inclusão Social**

**Currículo, gênero e nordestinidade:
o que ensina o forró eletrônico?**

**Autor: Marlécio Maknamara da Silva Cunha
Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Marlucy Alves Paraíso**

Belo Horizonte – MG

2011

**Currículo, gênero e nordestinidade:
o que ensina o forró eletrônico?**

Autor: Marlécio Maknamara da Silva Cunha
Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Marlucy Alves Paraíso

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Educação: Conhecimento e Inclusão Social, da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Educação.

Cunha, Marlécio Maknamara da Silva

C972c Currículo, música e gênero: o que ensina o forró eletrônico? / Marlécio
T Maknamara da Silva Cunha. – Belo Horizonte: UFMG/FaE, 2011.
151 f, enc..

Tese – (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Educação.

Orientadora: Marlucy Alves Paraíso.

1. Educação -- Teses. 2. Currículo. 3. Gênero. 4. Nordestinidade. 5.
Forró eletrônico.

I. Título. II. Paraíso, Marlucy Alves. III. Universidade Federal de
Minas Gerais, Faculdade de Educação.

CDD - 375

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Marlucy Alves Paraíso - UFMG
Orientadora

Prof. Dr. Luciano Mendes de Faria Filho - UFMG
Examinador Interno

Prof^a. Dr^a. Sandra Maria da Mata Azeredo - UFMG
Examinadora Externa

Prof^a. Dr^a. Dagmar Elisabeth Estermann Meyer - UFRGS
Examinadora Externa

Prof^a. Dr^a. Filomena Maria Gonçalves da Silva Cordeiro Moita - UEPB
Examinadora Externa

Prof. Dr. Antônio Augusto Gomes Batista - UFMG
Suplente Interno

Prof^a. Dr^a. Candice Vidal e Souza - PUC/MG
Suplente Externa

Para meus/minhas alunos/as,
os/as que foram e os/as que serão.

Para minha família, meus/minhas
professores/as e demais pessoas que me
possibilitam a dádiva de poder aprender.

AGRADECIMENTOS

Se “tudo no mundo começou com um sim”, nos ensina Clarice Lispector, com este trabalho não foi diferente. Cada *sim* foi somando-se a outros... e eis aqui a Tese afirmando-se. Ela começa, portanto, com um *sim* de gratidão ao incentivo da minha amiga Aline Lima. A ela agradeço o encorajamento em todas as conversas que me fizeram acreditar na possibilidade de um doutorado, no momento em que crer era, por si só, algo quase incrível. Nessa mesma vibração dos sins primordiais, agradeço aos colegas do Departamento de Biologia da UFS, que prontamente concederam a liberação para realização do meu doutoramento e que me apoiaram ao assumir meus encargos durante o afastamento.

Já em Minas Gerais, sou grato ao dadivoso *sim* da família Entringer (Ester, Rubens, Rodrigo, Fabiano, Augusto) a qual, por ser uma família de verdade, me fez sentir querido e tranquilo do começo ao fim do meu doutoramento. Tive a sorte, também, de contar com um “pai” e uma “mãe” acadêmicos: Miguel Mahfoud e Sandra Azeredo. A ambos agradeço a disciplina (*Cultura e processos de subjetivação*) que jamais esquecerei – pela paciência, pela oportunidade de ouvir e de ser ouvido em meio a excelentes discussões, pelos incentivos e alegrias em suas visíveis vontades de fazer o bem, por terem agregado pessoas tão maravilhosas em um só lugar!

Agradeço também as aprendizagens a todos/as os/as demais docentes e colegas de disciplinas na FaE e na FAFICH da UFMG. Em ambas essas faculdades, agradeço, ainda, a competência e a abnegação dos funcionários Alessandro Magno, Daniele Carneiro, Ernane Oliveira e Rosemary Madeira. Graças a eles e elas, pude cursar minhas disciplinas e realizar demais atividades acadêmicas com organização e segurança. Também sou grato a todo o corpo técnico da Biblioteca da Escola de Música da UFBA, pelo desprendimento em me ajudar com as dissertações de que necessitei desde o início desta tese. Estendo esses agradecimentos a todos os/as servidores/as que, na UFS, na UFMG e na CAPES (financiadora da maior parte do presente trabalho), não mediram esforços para que eu me mantivesse na condição de bolsista daquela agência de fomento, em meio a tantas indefinições que atingem o ser bolsista no país.

Ainda na UFMG, agradeço ao GECC (*Grupo de Estudos e Pesquisas em Currículos e Culturas*) todo o suporte teórico-metodológico e emocional necessários à

formação de pesquisadores/as de alto nível. Sou grato a cada estudante e a cada docente que, em interação com esse grupo, contribuiu para meu engrandecimento profissional. Nominalmente agradeço ao Grupo de Orientação, o qual me ajudou a ler e a escrever os textos que resultaram nesta tese: Aline Moreira, Clara Amaral, Cristina Reis, Daniela Freitas, Danielle Carvalhar, Esfefa Gonçalves, Juliana dos Anjos, Livia Cardoso, Maria Carolina da Silva, Elena Espinoza, Shirlei Sales, Thiago Oliveira e Vândiner Ribeiro.

E por falar em grandeza, imensa é (e sempre insuficiente será) minha gratidão a Marlucy Paraíso, minha orientadora querida que: generosamente, confiou em mim quando tudo ainda era desconhecido; corajosamente, não me deixou navegar sozinho nas tempestades de idéias, no turbilhão das rotas e nos vislumbres de portos seguros; desprendidamente, compensou inúmeras lacunas acadêmicas anteriores; amorosamente, deu-me e ensinou-me a ter tesouros em minhas mãos. Como se fosse pouco, Marlucy também me aproximou de inúmeras pessoas especiais, dentre as quais figuram os/as docentes membros das bancas de qualificação e de avaliação final da minha tese, a quem sou imensamente grato por todas as contribuições. Ainda nesse rol de pessoas ilustres e queridas, incluem-se Antônio Batista e Ana Galvão, que sobremaneira ajudaram meu trabalho quando ele não passava de projetos.

Outro projeto, sempre imprescindível, é o de garimpar amizades autênticas. Nas andanças pelo meio acadêmico e diante de tudo o que faz parte do percurso, tive a honra de conhecer, em diferentes instituições, pessoas dignas de serem colocadas no mais precioso baú de tesouros. São elas: Aldineide Andrade, Carmen Parisotto, Eva Siqueira, Evani Santana, Antônio Carlos Barreto, Marlucia Santana, Inêz Oliveira, Mônica Ismerim, Rosemeri Souza, Silvana Bretas, Sonia Meire de Jesus, Ana Cecília Menezes, Francisca Araújo, Geórgia Tavares, José Roberto Feitosa, João Paulo Matos, Raquel Crosara, Norma Freire, Antonio Carlos Amorim, Conceição Almeida, Edinaldo Carmo, Elenita Pinheiro, Francisco Setúval, Marcia Serra, Marco Barzano, Marcos Reigota, Luiz Marcelo de Carvalho, Marsílvio Pereira, Sandra Selles, Aurília Coutinho, Elizabete Costa, Fabrícia Montenegro, Jeane Félix e Lauro Xavier Neto. Agradeço-lhes a torcida sincera, sempre.

Por mim e pela tese torceram, também, amigos e amigas que me disseram *sim* para além do espaço acadêmico. Imediata e emocionadamente agradeço a Kelly Pereira, a Walkíria Carvalho e a Diego Coelho, diamantes lapidados que nunca desistiram de mim e que dão à minha vida uma boa parte do brilho que ela pode ter. Lincoln e Roney (e suas

respectivas “senhoras”, Andrea e Elfrida), Lorena, Andrey, Gustavo, Fredson, Dinho, Luciano, Monique, Gilnison, Aurélia, Denilson, Frederico, Nívia e Adriana: a eles e elas sou grato pelos ótimos momentos que me fizeram suportar as dificuldades. Agradeço particularmente a Roney, pela arte da capa desta tese, e a Dudu e sua família, por não terem medido conforto e vibrações a favor do meu bem. Outro agradecimento particular vai a Allan, que pensou suas ajudas não serem dignas sequer de gratidão. Agradeço, ainda, a Saul Estevam Fernandes: por ter me ensinado tanto das tantas coisas bonitas que aprendeu e pela forte presença em momentos cruciais dos últimos anos.

Mas existe minha família. Sem ela, qualquer problema teria sido maior, qualquer objetivo seria desprovido de sentido e qualquer alegria seria pequena. Sou grato a minha sobrinha e a meu cunhado pelos acréscimos de felicidade a esse maravilhoso doutorado. A meu pai, minha mãe e minhas irmãs, meu orgulhoso agradecimento por estarem sempre comigo, por amplificarem tudo de bom com o que me deparo, por sermos a família que poucos/as cogitam haver.

E existe Deus. Ele tem cuidado de cada *sim* e de cada *não* que me são dados. A Ele, toda honra e toda glória!

*Como diria o intrépido cowboy fitando o
bandido indócil, “a alma é o segredo do
negócio”!*

(Zeca Baleiro)

RESUMO

Esta tese tem como objeto *os discursos das músicas de forró eletrônico e a regulação generificada de nordestinidades*. Fundamentado nas teorias pós-críticas da educação, o presente trabalho objetivou *investigar regulações da nordestinidade forjadas com a produção de subjetividades generificadas nos discursos das músicas de forró eletrônico*. A pesquisa se insere no quadro dos estudos em currículo que, sob inspiração dos trabalhos dos Estudos Culturais e de Michel Foucault, examinam variados discursos em sua produtividade sobre a constituição de sujeitos. A análise incidiu sobre fragmentos discursivos extraídos de músicas de forró eletrônico, adotando elementos de perspectivas metodológicas inspiradas nas análises foucaultianas. A pergunta central que orienta a investigação é: *como subjetividades generificadas vêm regulando nordestinidades no currículo do forró eletrônico?* A tese aqui defendida é a de que *o forró eletrônico concorre, via gênero, para uma erosão das linhas de continuidade que historicamente forjaram uma idéia de nordestinidade*. O currículo do forró eletrônico regula nordestinidades porque ao mesmo tempo em que reforça antigos estereótipos que ajudaram a sedimentar uma determinada idéia do que seriam o Nordeste e seu povo, torna cada vez mais improvável defini-los por meio de um conjunto preciso, homogêneo e coerente de discursos, imagens e textos relativamente a gênero. As análises aqui trazidas evidenciam que o referido currículo ensina modos de ser sujeito na confusão de fronteiras entre o que seria ou não próprio do nordestino em termos de gênero. A tese mostra que nas músicas de forró eletrônico são engendradas continuidades e descontinuidades, condensações e dispersões enunciativas que concentram e diluem experiências da nordestinidade. Evidencia, ainda, que as músicas de forró eletrônico são endereçadas de modo a constituir biopoliticamente uma comunidade que é imaginada e que se imagina portadora de um estilo de vida que ganha corpo na figura do/a forrozeiro/a. Por conseguinte, o currículo do 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.

ABSTRACT

This thesis has as object *the discourses of forró eletrônico songs and the gendered regulation of northeasternity*. Based on post-critical theories of education, this study aimed *to investigate regulations of northeasternity forged with the production of gendered subjectivities in the discourses of forró eletrônico songs*. The research fits into the framework of curriculum studies that, inspired by the work of Cultural Studies and Michel Foucault, examines various discourses in their productivity over the constitution of subjects. The analysis focused on discursive fragments extracted from forró eletrônico songs, adopting elements of methodological perspectives inspired by the foucauldian analysis. The central question that guides the research is: *how gendered subjectivities are regulating northeasternities in the curriculum of forró eletrônico?* The thesis defended here is that *forró eletrônico concurs via gender to an erosion of lines of continuity that historically forged an idea of the northeasternity*. The curriculum of forró eletrônico regulates northeasternities because while it strengthens old stereotypes that have helped to cement a certain idea of what would be Northeast and its people, makes it increasingly improbable to define them through a set of precise, homogeneous and coherent discourses, images and texts in respect of gender. The analysis presented here evidence that curriculum of forró eletrônico teaches modes to be a subject in the confusion of boundaries between what would or would not proper to the northeastern in terms of gender. The thesis shows that in forró eletrônico songs are engendered continuities and discontinuities, enunciative condensations and dispersals that concentrate and dilute experiences of northeasternity. Evidence also that forró eletrônico songs are addressed in order to provide a bio-political community that imagines itself and that is imagined carrying a lifestyle that is embodied in the figure of forrozeiro/a. Therefore, the curriculum of forró eletrônico does not refuse to betray northeasternity as well as permits it to be assimilated and reinvented. In this betrayal, it shows the fiction of an invention – of its own and of Northeast which allowed it.

SUMÁRIO

<i>Flyer</i>	13
--------------------	----

PARTE I – ENTRANDO NO *LOUNGE* DO FORRÓ ELETRÔNICO

Capítulo 1 – Reconhecendo repertórios, ouvindo problemas	22
1.1 – O forró e a emergência de uma “música nordestina”	23
1.2 – A produção acadêmica brasileira acerca do forró	26
1.3 – O forró eletrônico como objeto de outras escutas	29
1.4 – Chamando a galera para “curtir um som”	35
Capítulo 2 – Sobre como me movimento nesta festa: passos, coreografias e piruetas utilizados para não cair	40
2.1 – Encontrando rastros de uma invenção	41
2.2 – Sentindo performatividades de gênero	44
2.3 – Enxergando um currículo no forró eletrônico	49
2.4 – Atentando a processos de subjetivação	54
2.5 – Exibindo afinidades e afinações metodológicas	59

PARTE II – OCUPANDO POSIÇÕES AO RITMO DOS PODERES

Capítulo 3 – Inventários e invenções de gênero: o currículo do forró eletrônico acionando o dispositivo pedagógico da nordestinidade	68
3.1 – Sons de Nordeste? Invenções de gênero!	69
3.2 – Nem safada, nem danada. Sobre a mulher do vencedor? “Pense numa bichinha arrumada”!	71
3.3 – Entre perdidas, rendidas, babadeiras, barbies, ioiôs e robôs: a diversão de um cara.	79
3.4 – Apontamentos de diluição	89

Capítulo 4 – Curta-me, que absorvo teu corpo: a biopolítica dos endereçamentos forrozeiros	95
4.1 – Corpo: lugar para endereçamentos, morada de forrozeiros/as	96
4.2 – Conhecer a audiência sem perder na concorrência: estratégia biopolítica em torno da dança	98
4.3 – “Segura a minha onda”: coragem e ousadia no “feminismo bonito” de uma pegadora	103
4.4 – Garantir fluidez apostando na embriaguez: a demanda forrozeira por fígados total-flex	109
4.5 – “Porque você ganhou meu coração”: dominação cardíaca como exercício forrozeiro .	115
4.6 – Corpo forrozeiro: endereço do sucesso e sucesso de endereçamento	123

PARTE III – SINAIS DE UMA FESTA SEM FIM...

“Mais um! Mais um!”	128
Referências	133
Apêndice A - Trilha sonora da tese	151

FLYER

Cachaceiros e cachaceiras, raparigueiros, fuleiras, lobos, mulheres-avião, arrochados e arrochadas, mulheres-eletricistas, mulher tranqueira, cafuçus, doentes, feras indomadas, cão-sem-dono, vagabundos, perdidas, patrões exigentes, mulher-do-babado, homem fatal, bolas divididas, bêbados virados, bichinhas arrumadas, galinhas, feras soltas, cornos, tontos, loucos e loucas, gostosas, cabras safados, vencedores, diferentes, carregados e carregadas, amantes, ficantes, mulher-boa, homem-biscoito e bad-boys... Estes são apenas alguns dos novos e diversificados nomes usados pelas músicas de forró de maior sucesso na atualidade para falar de homens e mulheres. Tais nomes, adjetivos ou “modos de ser” são apresentados cotidianamente nas inúmeras músicas de forró eletrônico tocadas em diferentes espaços, nos quais “dança feio” quem pensa que ele serve simplesmente para cantar, dançar e se divertir.

A investigação aqui apresentada incide sobre o forró eletrônico, um estilo¹ de forró que emergiu no cenário da música nacional em meados da década de 1990 e que, atualmente, é responsável por grande parte do sucesso deste gênero musical que desponta como o preferido de um quarto da juventude brasileira². O forró eletrônico em muito ultrapassa as fronteiras da mera audiência musical. Enquanto bandas desse estilo patrocinam times de futebol em estados nordestinos, escolas de dança e academias tiram proveito das criações de suas músicas. Tais músicas já fazem sucesso não apenas em todo o Brasil, mas também no exterior, sendo que a movimentação em torno delas gera milhares de postos de trabalho. Em contrapartida, intérpretes de forró eletrônico participam de espetáculos cênicos, de ensaios de moda, emplacam *hits* em festas tradicionais, arrancam elogios de “autoridades” de outros gêneros musicais e são ídolos de outros ídolos nacionais³.

Além de transitar entre todos esses espaços sociais, o forró eletrônico também está nas escolas brasileiras. Afinal, por um lado, diferentes políticas curriculares (BRASIL, 2008, 1997) têm prescrito o trabalho com música como linguagem artística e, por outro lado, a música se faz presente como recurso didático, como tema de estudo ou como simples atividade recreativa (CAMPOS, 2004; LOUREIRO, 2003a, NOGUEIRA, 1998) em diversos

¹ As diferenças entre “estilo” e “gênero” musicais (bem como uma caracterização de cada um dos estilos do forró como gênero musical) serão detalhadas no Capítulo 1 do presente texto. Nessa mesma seção também apresento os critérios de escolha das bandas de forró eletrônico – *Cavaleiros do Forró*, *Aviões do Forró*, *Calcinha Preta* e *Magníficos* – cujas músicas são aqui analisadas.

² A respeito dessa preferência juvenil pelo forró, conferir Maknamara (2010a).

³ Uma lista completa das matérias jornalísticas que evidenciam essa “ubiquidade” do forró eletrônico encontra-se em Maknamara e Paraíso (2011a).

componentes e práticas dos currículos escolares. O forró eletrônico está presente em escolas também porque, como mostra Loureiro (2003a, p. 13), é prática comum “ouvir música na entrada e na saída do período escolar, no recreio, e ainda, de forma bastante acentuada, nos momentos de festividades”. Assim, não é difícil constatar a presença do forró eletrônico na vida estudantil de muitos/as brasileiros e brasileiras. Acessando o site do Youtube, por exemplo, é possível encontrar diferentes vídeos retratando o “forró na escola”. Neles, há meninas fazendo apresentação de um grupo de forró denominado “As taradinhas” (cujas músicas e coreografia, de autoria delas mesmas, são apresentadas em uma festa de despedida na escola)⁴; meninos adaptam ao forró uma música de pop-rock⁵; jovens se amontoam no pátio de uma escola pública paulistana para ver uma apresentação ao ritmo do forró eletrônico e, em meio a danças e gritos frenéticos, cantam em uníssono: “na sua boca eu viro fruta/chupa que é de uva...”⁶. Em atenção a toda essa movimentação, busquei estudar *os discursos das músicas de forró eletrônico*.

Quando um biólogo se propõe a realizar conexões entre currículo, música e gênero em torno do forró eletrônico, algo pode parecer estranho. Afinal, ainda circulam em diferentes espaços escolares e não-escolares, assim como em universidades e diferentes faculdades, enunciações que se referem ao currículo como uma “grade” a ser definida burocraticamente por uma cúpula de legisladores/as e técnicos/as em diferentes níveis de ensino. Gênero, também em muitas enunciações, não passaria de um conceito de menor importância debatido por mulheres e homens “mal-resolvidos” em suas incursões sexuais e/ou conjugais; e a música seria apenas uma peça a mais para o quebra-cabeça dos encaixes “problema-solução” presente em diferentes práticas pedagógicas que atormentam ou são “tábua de salvação” para professores e professoras em escolas brasileiras. Além disso, se na ladainha da repetição pedagógica o forró eletrônico sequer chegaria a soar como algo digno de nota, *a priori* estaria reprovada em alto e bom som a idéia de uma tese em educação que tomasse por objeto uma música considerada “de tão baixo nível”. De onde viria, então, minha decisão por buscar tais conexões quando tudo poderia sugerir que eu pareço estar “fora do lugar” que me caberia?

Antes de qualquer outra coisa, preciso ressaltar, se é que isso me ajuda, que tive somente uma experiência de trabalho acadêmico com gênero, antes de iniciar meu doutorado. Tratou-se do Projeto Água Subterrânea no Nordeste do Brasil, do qual participei como

⁴ Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=fwifzjLGEag>. [Acesso em 12/10/08].

⁵ Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=wdLbLCXY9wg>. [Acesso em 12/10/08].

⁶ Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=0c-wB-ytzPw>. [Acesso em 12/10/08].

bolsista. Um relatório⁷ do referido projeto informa que foi privilegiada a mobilização comunitária como forma de atender aos objetivos da equipe de professores/as e alunos/as, “abordando conjuntamente gênero, água e saúde”. Embora começasse a enxergar alguma importância em articular “gênero e meio ambiente” ao atuar como educador ambiental naquele projeto, eu não tinha chegado à compreensão que hoje tenho de que as relações sociais e as subjetividades também são questões ecológicas, conforme argumentado por Reigota (1999). De todo modo, minhas primeiras percepções sobre as múltiplas formas com que gênero⁸ atravessa e dá espessura ao tecido social iniciaram naquela época, ao trabalhar com vídeo, dramatização e dinâmica de grupo sobre “características masculinas e femininas”.

O presente trabalho, contudo, não se debruça sobre as representações do homem e da mulher veiculadas pelas músicas de forró eletrônico. Em vez de simplesmente descrever o que se canta no referido estilo musical sobre as ações de homens e mulheres, focalizo a produção do masculino e do feminino em suas músicas. Mais do que saber quem são o homem e a mulher em tais músicas, nelas me interessam os mecanismos de produção de masculinidades e feminilidades. Trata-se, sobretudo, de investigar a invenção de experiências⁹ generificadas como efeito da produtividade discursiva do referido estilo musical, o que se delineia em processos de subjetivação engendrados pelas técnicas e tecnologias acionadas nos seus discursos. Portanto, esta tese resulta de minha atenção àquilo que Birman (2000) denomina de “condição problemática da subjetividade na atualidade”. Tal condição impõe a os/as educadores/as a necessidade de estudos que articulem o educacional, o social, o histórico e o psicológico, que tratem da conexão entre aprendizagens e modos de ser sujeito, que não subestimem os liames entre processos de subjetivação e as variadas instâncias do pedagógico.

Desde o início de minha juventude acompanhei alguns dos variados efeitos da música sobre nossos modos de ser, estar e se comportar no mundo¹⁰. Contudo, foi como professor formador de professores/as que tais efeitos foram ficando cada vez mais evidentes para mim. Nas minhas atividades docentes, não só adquiri o hábito de tomar a música como recurso

⁷ Disponível em: <<http://proasne.net/UNISOL-PROASNE2.pdf>> Acesso em: 18 ago. 10.

⁸ “Gênero” é aqui entendido, tal como em Meyer (2007), como um conceito que privilegia o exame dos processos de construção de distinções percebidas entre homens e mulheres. Tal conceito será retomado e melhor desenvolvido no capítulo 2 desta tese.

⁹ “Experiência” aqui é entendida como um evento histórico e lingüístico conectado a significados estabelecidos discursivamente. Nas palavras de Scott (1999, p. 42), “a experiência é coletiva assim como individual. Experiência é uma história do sujeito”.

¹⁰ Ainda que seja possível afirmar que os/as jovens não prestam atenção àquilo que estão cantando ou não refletem sobre aquilo que ouvem, concordo com o argumento de Garbin *et al* (2003) de que os/as jovens estabelecem relações entre as narrativas das canções e suas vidas. Segundo estas autoras, o que está em jogo em tais relações é uma “busca da identificação com a mensagem da canção”, em termos daquilo “que parecem desejar [ou não] para suas vidas” (GARBIN *et al*, 2003, p. 3).

didático, como também passei a problematizá-la nas funções que opera no currículo escolar¹¹. Já como professor de diferentes disciplinas ligadas à formação de docentes para o ensino de Ciências e Biologia, pude acompanhar nas escolas públicas aquilo que Walkerdine (1999) chama de “erotização”¹² de meninos e meninas, expressa nas músicas que irrompiam em seus celulares durante as aulas; em danças realizadas durante o recreio em meio a um repertório musical escolhido por eles/as mesmos/as; em pichações de carteiras feitas por alunos e alunas se declarando, dentre outras coisas, como “raparigueiros” e “gostosas”. Curioso quanto ao que observava nas escolas, interrogava os/as docentes sobre o que pensavam acerca de todo esse fenômeno. Não raro, obtinha respostas como “é assim mesmo!”, “é da cultura deles!”, ou “com essas músicas, com esse forró, o que você espera que se aprenda?!”.

Se já ficava intrigado com tudo o que se disseminava nas músicas e que alcançava as escolas; se já problematizava algumas músicas e seus conteúdos, desde que tive acesso às discussões sobre currículo que trabalham com os Estudos Culturais¹³, passei a cogitar a possibilidade de tomar o forró eletrônico como objeto legítimo de investigação. Apoiado nesse campo de estudos, passei a perguntar sobre o que efetivamente se ensina nas músicas de forró eletrônico. O que essas músicas divulgam em meio a seus ritmos contagiantes? Como elas produzem comportamentos, desejos e valores relativamente a gênero? De que forma aprendemos a pensar nossa existência por meio dessas músicas?

Tais questionamentos me impulsionaram a desenvolver uma investigação que abordasse os “ensinamentos” das músicas de forró eletrônico e seus efeitos sobre a produção de subjetividades¹⁴. Em outras palavras, as referidas músicas são aqui problematizadas como currículo. Isso é possível devido às instigantes formas de problematização no campo do currículo que têm sido engendradas por meio das chamadas teorias pós-críticas em educação. As teorias pós-críticas, conforme é observado por Paraíso (2004a), têm efetuado importantes

¹¹ Por exemplo, em Silva Cunha (2006) discuti a propagação da violência em escolas do sertão alagoano. Na ocasião, relatei um trabalho junto a professoras que também enfatizou os efeitos “preconceituosos e violentos” de uma cantiga popular (veiculada nas escolas da região) que diz: “plantei uma cebolinha no meu quintal/nasceu uma neguinha de avental/dança, neguinha, que eu não sei dançar/mete o chicote que ela dança já!”.

¹² Walkerdine (1999) se refere especificamente à erotização das garotinhas como um fenômeno cuja complexidade sequer havia começado a ser explorada. Assim, estou entendendo tal erotização como uma produção cultural em torno do que deve ou não ser preservado em termos de gênero e sexualidade.

¹³ Ao grafar “Estudos Culturais” com iniciais maiúsculas, estou me reportando ao referido campo de estudos. Os Estudos Culturais emergem como movimentação teórico-política que se opõe às distinções entre “alta” e “baixa” cultura, cultura “erudita” e “popular”, dentre outros binarismos, tomando como objeto “qualquer artefato que possa ser considerado cultural” (PARAÍSO, 2001a, p. 69). As contribuições desse campo à investigação que ora apresento serão abordadas no Capítulo 2 do presente texto.

¹⁴ O conceito de subjetividade será desenvolvido ao longo do segundo capítulo deste texto. Cabe ressaltar que “subjetividade” será entendida aqui como “a maneira pela qual o sujeito faz a experiência de si mesmo em um jogo de verdade, no qual ele se relaciona consigo mesmo” (FOUCAULT, 2004, p. 236).

deslocamentos na nossa maneira de conceber o currículo e de pesquisar nesse campo. Elas têm fornecido ferramentas para pensar o currículo por meio “de outras metáforas, para concebê-lo de outras formas” (SILVA, 2002, p. 147), para ampliarmos nosso próprio entendimento sobre o que pode vir a ser considerado como currículo. No sentido dessa ampliação, currículo passa a ser entendido como uma linguagem (CORAZZA, 2004), ou um discurso (PARAÍSO, 2007). Assim, uma vez que há toda uma maquinaria não-escolar atribuindo significados a lugares, coisas, fenômenos, práticas e sujeitos, os diferentes artefatos culturais possuem um currículo, um *currículo cultural* que tem sido problematizado por diferentes pesquisas em educação de modo geral e pelas pesquisas curriculares de modo particular. A noção de currículo cultural destaca a importância de serem investigados “outros currículos (além do escolar) que contribuem para a formação das pessoas e que disputam espaço na produção de sentidos e dos sujeitos” (PARAÍSO, 2007, p. 24).

Inserido nesse campo e concordando com tais argumentações, investiguei nesta tese as músicas de forró eletrônico como um currículo envolvido na emergência de inusitados tipos de sujeito. Isso porque o empreendimento investigativo ora apresentado se insere no quadro das pesquisas em educação que, sob inspiração dos trabalhos dos Estudos Culturais e de Michel Foucault, examinam variados discursos em sua produtividade sobre a constituição de posições de sujeito. Tal inserção tem possibilitado enxergar no forró eletrônico uma diversidade de regras, saberes, técnicas e estratégias que concorrem para a produção de formas particulares de pensar e de agir com relação a gênero. Por isso ele é tomado aqui como um currículo que divulga e ensina saberes generificados. O referido estilo musical, portanto, como currículo, “está centralmente envolvido naquilo que somos, naquilo que nos tornamos, naquilo que nos tornaremos” (SILVA, 2001a, p. 27).

Mas isso não é tudo quanto ao que busquei investigar. Por constituir um estilo de forró – gênero musical tomado como “música tipicamente nordestina” –, o forró eletrônico inevitavelmente herdou todo um arquivo de textos e imagens¹⁵ que outrora colaboraram na montagem do Nordeste e dos/as nordestinos/as. Entretanto, a hipótese aqui perseguida é a de que tais recursos imagéticos e discursivos constituintes da terra e dos homens e mulheres do Nordeste estariam sendo relidos, ressignificados e atualizados¹⁶ no forró eletrônico, fazendo-lhe parecer ir na contramão de uma produção cultural (novelas, minisséries, livros, festas,

¹⁵ Entendo por “imagem” aquilo que é tornado visível por um discurso.

¹⁶ Para Deleuze (1996, p. 49), “todo atual rodeia-se de círculos sempre renovados de virtualidades”. Por conseguinte, “atualização” aqui traz o sentido de que o Nordeste está no forró eletrônico e se recria em cada uma de suas músicas, preservando-se como Nordeste, mas sempre diferindo de si por particularidades espaço-temporais.

etc.) que tem sido privilegiada para informar sobre como a região e seu povo eram ou são. Por conseguinte, seria possível perguntar acerca de como posições de sujeito generificadas divulgadas, produzidas e demandadas pelo currículo do forró eletrônico conectam-se ao que Albuquerque Júnior (2006) denominou de “invenção do Nordeste”. Compreender a nordestinidade como uma invenção e não como uma essência a ser identificada com o/a nordestino/a é não apenas o ponto de partida teórico desta tese, mas certamente o seu pressuposto central. Desmembrando o problema desta pesquisa – a saber, *como subjetividades generificadas vêm regulando nordestinidades no currículo do forró eletrônico?* –, ainda pergunto: que tipos particulares de posições de sujeito têm sido divulgadas pelas músicas de forró eletrônico? Como elas demandam posições de sujeito generificadas? Que mecanismos e estratégias de poder são orquestrados na produção dessas posições de sujeito? Como tal produção se conecta a invenções de nordestinidades?

Buscando responder a tais questionamentos, a pesquisa aqui apresentada tomou como objeto de estudo *os discursos das músicas de forró eletrônico e a regulação generificada de nordestinidades*. Partiu do pressuposto de que embora a música “esteja presente no cotidiano da escola” (LOUREIRO, 2003b), antes mesmo de chegar até ela já é “uma das principais formas pela qual os adolescentes se apropriam das imagens sociais seja de etnia, de gênero, de classes sociais, de estilos, ainda que pouco falem sobre essas diferenças” (GARBIN, 1999, p. 1). Compreendeu o forró eletrônico como artefato de uma cultura da mídia que tem fornecido “os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem-sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente” (KELLNER, 2001, p. 9). Reconheceu em *gênero* uma linha indispensável à tessitura do Nordeste e da nordestinidade (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008, 2007, 2006, 2003). Esta pesquisa considerou, ainda, que as referidas músicas são generificadas, demandam posições de sujeitos distintas a serem ocupadas por homens e mulheres. Portanto, minha questão central foi: *por meio de quais mecanismos e tecnologias de poder ligados a gênero o currículo do forró eletrônico regula nordestinidades?*

Quando se atenta para o fato de que atualmente há uma diversificação e uma sofisticação de técnicas de poder exercidas em variados espaços-tempos de lazer (PARAÍSO, 2007), a música passa a ser entendida como algo que vai muito além de um registro estético. Músicas divertem, alegram ou entristecem pessoas, provocam sentimentos e desejos, inscrevem nos corpos marcas e normas consideradas desejáveis e necessárias. É precisamente aí que está o poder das músicas de forró eletrônico: entendidas como discursos, que são sempre “práticas de poder-saber”, tais músicas também são “elementos ou blocos táticos no

campo das correlações de força” (FOUCAULT, 2001, p. 97). Nas suas variadas capacidades de seduzir e interpelar por meio do canto, do movimento e da dança, as músicas de forró eletrônico constituem alvo privilegiado de estratégias de controle e regulação, uma vez que, segundo Foucault (2007a, p. 8), o poder só é aceito e se mantém porque “produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso”.

Implicadas em mecanismos de poder, as músicas de forró eletrônico produzem sujeitos, afinal “aquilo que faz com que um corpo, gestos, discursos e desejos sejam identificados e constituídos enquanto indivíduos é um dos primeiros efeitos de poder”¹⁷ (FOUCAULT, 2007b, p. 183). Dessa forma, como um currículo não-escolar que se faz presente na escola, o forró eletrônico é visto aqui como envolvido na produção de posições de sujeito por meio de diversificadas estratégias regulatórias. Considero importante, portanto, investigar e mapear as novas linguagens por ele disponibilizadas para falar dos e para os sujeitos, os novos sistemas conceituais usados para calcular as capacidades e condutas e calibrar a psique (ROSE, 1998). Esse caráter produtivo aqui atribuído ao forró eletrônico advém do fato de que os discursos não são meras interseções entre palavras e coisas, mas segundo Foucault (2005a), são práticas que instituem aquilo de que falam. A subjetivação, nesta perspectiva, mesmo não sendo um construto puramente lingüístico (ROSE, 2001a), guarda fortes ligações com o discursivo, uma vez que este constitui, segundo Foucault (2005a, p. 61), “um campo de regularidade para as diversas posições de subjetividade”. É neste sentido que investiguei o forró eletrônico como um currículo em cuja discursividade se cruzam poder e saber no intuito de regular formas particulares de experiência da nordestinidade relativamente a gênero.

As músicas aqui em questão foram analisadas mediante o emprego da análise discursiva inspirada nos trabalhos de Michel Foucault. As análises empreendidas por Foucault no campo do discurso possibilitam, aqui, uma apropriação no sentido de colocar em cena as maquinações pelas quais somos fabricados como tipos particulares de sujeitos por meio das músicas de forró eletrônico. Em tais discursos, busquei destacar tanto as regularidades discursivas quanto as discontinuidades que concorrem para a produção de verdades sobre sujeitos de gênero em conexão com a idéia de uma experiência da nordestinidade. Busquei evidenciar como os discursos analisados produzem, repartem, hierarquizam e combinam significados historicamente ligados a masculinidades e feminilidades ditas “nordestinas”. Para isso, estive atento a quem nesses discursos nomeia e é nomeado, como também às formas

¹⁷ Os conceitos foucaultianos de “poder”, “discurso” e “governo” são desenvolvidos no Capítulo 2 desta tese.

como se dão tais nomeações. Mapeei as enunciações e interroguei os discursos, buscando as técnicas e tecnologias acionadas para que seus ouvintes vivenciem tipos específicos de experiências de “ser homem” e de “ser mulher” e tornem-se tipos particulares de sujeitos. Persegui, nesses discursos, quem é “o normal” e “o diferente” e como são produzidas a normalidade e a diferença no que se refere ao masculino e ao feminino. Operacionalizando essa análise também com elementos da genealogia foucaultiana, ative-me à “constituição dos saberes, dos discursos, dos domínios de objeto” (FOUCAULT, 2007a, p. 7) que, nas músicas investigadas, possibilitam problematizar a produção de sujeitos de gênero em meio a relações de poder. Neste sentido, se a genealogia implica em “apreender as perspectivas, desdobrar as dispersões e as diferenças, deixar a cada coisa sua medida e sua intensidade” (FOUCAULT, 2007c, p. 29), constituiu uma ferramenta de grande importância ao propósito de analisar a produtividade do discurso do forró eletrônico sobre posições de sujeito genericadas.

Diante de todas essas considerações, cabe assinalar que o argumento geral desta tese é o de que *o forró eletrônico concorre, via gênero, para uma erosão das linhas de continuidade que historicamente forjaram uma idéia de nordestinidade*. Visando a sustentar esta argumentação, o presente texto segue dividido em três grandes partes. Na Parte I (“Entrando no lounge do forró eletrônico”), o Capítulo 1 contextualiza o objeto de estudo e apresenta o problema e as justificativas que me impulsionaram a realizar o presente empreendimento investigativo; o Capítulo 2 apresenta os principais conceitos utilizados nesta pesquisa – *performatividade de gênero, cultura da mídia, currículo cultural, poder e subjetivação* – e, adiante, descreve as perspectivas metodológicas observadas no intuito de dar andamento a ela. Já na Parte II (“Ocupando posições ao ritmo dos poderes”), o Capítulo 3 consiste numa análise do forró eletrônico como atualização do que denomino “dispositivo pedagógico da nordestinidade”; na seqüência, o Capítulo 4 analisa a biopolítica efetuada pelos endereçamentos de gênero do forró eletrônico. A Parte III (“Sinais de uma festa em curso...”), por sua vez, abriga duas seções: a primeira (“Mais um! Mais um!”) trata de sintetizar o que é apreensível da presente pesquisa, enquanto a segunda, por fim, disponibiliza as referências bibliográficas utilizadas na confecção deste texto.

PARTE I:

ENTRANDO NO *LOUNGE* DO FORRÓ ELETRÔNICO

Capítulo 1

RECONHECENDO REPERTÓRIOS, OUVINDO PROBLEMAS

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 diária¹⁸; discutem-se os riscos de uma suposta degeneração poético-musical a que a linguagem e o gosto musicais estariam sendo submetidos¹⁹; defende-se a efetivação nas escolas de uma educação musical²⁰. Além disso, 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. Em outras palavras, 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”.

As músicas, portanto, produzem tipos particulares de experiência. Nesse sentido, para Napolitano (2005), sobretudo a partir da Segunda Guerra Mundial – com o advento do *rock’n roll* e do *pop* – a experiência musical ocidental passa a ser um espaço também de experimentações, de exercício de comportamentos. Ao apontar para essa produtividade da música, Sovik (2000) vê a chamada “música popular” no Brasil como algo que compõe uma “sabedoria *ready-made*” e que constitui o “discurso identitário brasileiro que mais freqüentemente se atualiza” (p. 247). Corroborando essas observações, Napolitano (2005, p. 111) ressalta que no Brasil a música “possui uma importância cultural e política que tem muito pouco paralelo em outros países”. Em atenção aos aspectos por meio dos quais a música ganha materialidade em nosso cotidiano, a seguir passo a contextualizar a emergência de um gênero musical – o forró – cujas produções se fazem sentir na vida de brasileiras e de brasileiros.

¹⁸ 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).

¹⁹ Para um exemplo desse tipo de discussão, ver a matéria “Nota errada” publicada pela *Folha de São 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” (Cf. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj2707200831.htm> [Acesso em 14/10/08]).

²⁰ De acordo com estudos publicados pela Associação Brasileira de Música, “crianças que estudam música se saem melhor na escola e na vida” (ABEMÚSICA, 2008, p. 16). Conforme será visto adiante, desde 18 de agosto de 2008 o ensino de música passou a ser obrigatório na educação básica brasileira. Para um estudo detalhado acerca do campo da educação musical no Brasil, ver o trabalho de Loureiro (2003a).

1.1 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 idéia 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, Oliveira¹ (2004, 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 Oliveira¹ (2004, 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) 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” (p. 217) em locais específicos, os “forrós”.

Dessa forma, como efeito de toda uma produção discursiva sobre o Nordeste, o forró emerge associado fortemente a uma idéia 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 “forró”²¹. No segundo caso, considerando a diversidade de

²¹ Foge do escopo da presente pesquisa qualquer tentativa de revelar a “real origem” desse termo. Todavia, indico a leitura dos trabalhos de Silva¹ (2003), Cordeiro (2002), Madeira (2002) e Santos (2001), segundo os quais há duas explicações mais freqüentes para *forró*: 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).

arranjos e aspectos melódicos bem como as transformações e influências apresentadas pelo forró 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 estilos²²: forró tradicional (ou “forró pé-de-serra”), forró universitário e forró eletrônico (ou “forró elétrico”). No campo da musicologia, normalmente 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 forró é um gênero musical composto por vários estilos, dentre eles, o forró 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 “forró”, é a de associar o forró tradicional, também conhecido como forró 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 forró tradicional, enquanto que Silva¹ (2003) o denomina “porta-voz do Nordeste” e “ícone do forró”. Nas palavras de Oliveira Lima (2008, p. 258), Luiz Gonzaga “soube, como ninguém, adaptar as 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). Silva¹ (2003) observa, em contrapartida, que o forró tradicional é

²² No trabalho de Madeira (2002) encontra-se uma identificação dos diversos estilos de forró até então reconhecidos: forró pé-de-serra, forró elétrico, technoforó, forroxote, forroreggae, forró-toada, baião-forró, pornoforó. 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 (2008) e Silva¹ (2003).

caracterizado pela criação artística ligada ao universo rural do homem sertanejo, sendo que seus artistas “não têm tido muito destaque na mídia” (SILVA1, 2003, p. 17).

Já o forró universitário²³, 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, Silva1 (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” (SILVA1, 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” (SILVA1, 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 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. Silva1 (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

²³ Silva1 (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.

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”²⁴, nem depende mais dos festejos juninos para ser executado. Seu público, que antes era restrito às pessoas de menor poder aquisitivo²⁵, já é composto por gente de todas as classes sociais²⁶. Essa “ubiquidade” do forró – em particular, do forró eletrônico – torna-se ainda mais evidente com a já mencionada reportagem da *Folha de São Paulo* na qual se constata que um quarto dos/as jovens do Brasil tem o forró como música preferida.

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.

1.2 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 CAPES²⁷, 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 Oliveira² (2004); b) *Forró, nordestinos/as e migração*: Nascimento

²⁴ Cf. <http://jornalnacional.globo.com/Telejornais/JN/0,,MUL537378-10406,00-TODAS+AS+REGIOES+E+UM+SO+SOM.html>. [Acesso em 28/06/08].

²⁵ Há nove anos era possível ler uma reportagem argumentando o quanto sairia barato optar pelo forró como opção de diversão aos domingos na capital cearense. Segundo a matéria em questão (Cf. <http://diariodonordeste.globo.com/1999/10/03/010038.htm> [Acesso em 15/06/08]), a diversão para um casal que não exagerasse na bebida valeria a pena nem que para isso fosse preciso “esperar durante horas nas paradas de ônibus e enfrentar dois ou três coletivos lotados para chegar no local da festa”.

²⁶ Cf. <http://diariodonordeste.globo.com/arquivo/materia.asp?codigo=306088>. [Acesso em 16/09/08].

²⁷ 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.

(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 Silva1 (2000). Com base em um critério de especificidade quanto a seus objetos, apenas nove dessas investigações são analisadas nesse momento, considerando sua significação para a presente pesquisa. 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 1989²⁸. Ao destacar a importância do forró “na 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).

Silva1 (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” (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” (SILVA1, 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

²⁸ 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 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).

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 forma atual” (p. 4) desse gênero musical. Conclui destacando os processos de “transculturalização” 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”²⁹. Nas investigações integrantes desse conjunto: o forró passa por transformações segundo as quais “a indústria cultural cumpre então sua missão como

²⁹ Esse conceito foi desenvolvido inicialmente por Theodor Adorno, e ampliado sobretudo na obra *Dialética do esclarecimento* (1985), juntamente com Max Horkheimer. A idéia 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.

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 (SILVA1, 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 idéia 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 idéia, vista da perspectiva teórica à qual me filio, 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 trabalhos focalizam as conseqüências 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. É a respeito de como a presente pesquisa se situa diante dessas e de outras lacunas que passo a falar no próximo tópico desta seção.

1.3 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, 2008, 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” (SILVA1, 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, são de interesse também da pesquisa aqui em tela. 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 idéia de pureza e transparência que subjaz à busca pelas origens, tão criticada por Foucault (2007c), 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 idéia 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”³⁰ 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).

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 idéia 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 teria muito a dizer sobre como tais idéias 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 estaria envolvido na produção dessas versões.

Em contrapartida, toda essa construção discursiva da “nordestinidade” não se dá sem a produção de modos específicos de ser sujeito. No sentido dessa produção, “gênero” emerge como uma categoria relevante para problematizar tal invenção do Nordeste, pois concordo com o argumento de Albuquerque Júnior (2003, p. 20), quando diz que “o nordestino” é uma “figura em que se cruzam uma identidade regional e uma identidade de gênero”. Assim, parto do pressuposto de que o forró eletrônico, nas engrenagens da invenção do que seria próprio ao Nordeste, invariavelmente fabrica posições de sujeito generificadas por meio de seus diferentes investimentos discursivos. Em outras palavras, se gênero não consiste em um mero efeito de escolha (BUTLER, 1993), é possível perguntar sobre *como subjetividades generificadas produzidas no discurso do forró eletrônico concorrem para regulações da nordestinidade*.

Por conseguinte, aqueles mesmos termos utilizados nas pesquisas sobre forró ganham uma outra dimensão na pesquisa apresentada nesta tese, uma vez que objetivo *investigar*

³⁰ 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).

regulações da nordestinidade forjadas com a produção de subjetividades generificadas nos discursos das músicas de forró eletrônico. Diante desse objetivo e com base nas opções teóricas aqui adotadas, é possível significar o forró – em particular, o forró eletrônico – de outras formas e problematizá-lo a partir de questões ainda não exploradas sobre o tema. Assim, são estas as perguntas que conduziram a investigação aqui apresentada: *O que conta em relação a “ser homem” e “ser mulher” quando se diz “me usa, me abusa pois o meu maior prazer é ser sua mulher”?* Com base em que *saberes e formas de raciocínio* uma música em que se canta “você não vale nada, mas eu gosto de você” produz efeitos de verdade relativamente a gênero? Que *mecanismos de poder* estão em jogo ao se dizer “meu amor, eu não me importo, quero ser a sua amante a vida inteira” ou “que foi que eu fiz pra você mandar ‘os homi’ aqui vir me prender”? Que *estratégias, procedimentos e técnicas* são mobilizados para marcar o *normal* e o *diferente* quando se ouve “levante o dedo quem gosta de rapariga, levante o dedo quem for doido por mulher”? De que modo *tecnologias de subjetivação* são acionadas para construir *posições de normalidade e diferença* em termos de masculinidades e feminilidades ao se ouvir que “pra domar uma mulher tem que fazer valer na cama, tem que fazer gostoso pro gozo virar lama”? Como tais *técnicas e tecnologias* são atreladas a múltiplas *modalidades de poder* no sentido da fabricação de sujeitos de gênero por meio das músicas de forró eletrônico? Quais os efeitos daí resultantes em termos de *regulações* de nordestinidades?

No sentido de responder a tais questionamentos, a presente pesquisa tomou como material de análise o forró eletrônico dos grupos *Cavaleiros do Forró*, *Aviões do Forró*, *Calcinha Preta* e *Magníficos*. Uma breve descrição de cada um desses grupos ajuda a dimensionar sua abrangência, o “sucesso” que suas músicas têm tido e a justificar a escolha deles para delimitar o material que constitui objeto deste estudo.

“Desde novembro de 2001, o cenário do forró não é o mesmo”! É atribuindo a si o caráter de “divisor de águas”, que a banda *Cavaleiros do Forró* se apresenta em seu site na internet³¹. Na voz de Eliza, Jailson, Dany e Wryry, esse grupo potiguar já emplacou diversos sucessos, o que lhe rendeu um público superior a quatro milhões de pessoas em mais de 350 shows, apenas no ano de 2005. Com ares de superprodução, em meio a tomadas de helicóptero e elevadores no palco³², seu segundo DVD foi gravado com um público de 200 mil pessoas, em João Pessoa³³. *Hits* como “Se réi pra lá”, “Toque pirangueiro”³⁴ e “Cachaça,

³¹ Cf. <http://www.cavaleirosdoforroro.com/navegacao/abanda.php?historia>. [Acesso em 24/05/08].

³² Cf. <http://www.onorte.com.br/noticias/?59669>. [Acesso em 15/06/08].

³³ Cf. <http://www.cavaleirosdoforroro.com/navegacao/abanda.php?estudio>. [Acesso em 09/09/08].

mulher e galha” são sugestivos de algumas das temáticas exploradas pela banda em suas músicas: relacionamentos entre homem e mulher heterossexuais, diversão e traição amorosa³⁵.

Já a banda cearense *Aviões do Forró* foi criada em 2002 por um grupo de empresários do entretenimento em Fortaleza. Tem como vocalistas Xandy e Solange, os quais são considerados celebridades: o casamento da cantora figurou em capa de revista de circulação nacional. Entretanto, conforme é frisado pelo próprio site³⁶ da banda, a “marca registrada” dos “Aviões”, tal como são popularmente conhecidos, são as dançarinas do grupo, as quais “não deixam a desejar por sua beleza física”³⁷. Como a banda possui um estúdio e uma gravadora próprios, lança seus álbuns de maneira independente e se orgulha por vendê-los ao preço de R\$ 5,00 (cinco reais)³⁸, valor bem abaixo daqueles comumente praticados no mercado. Em meados de 2008, se preparava para uma turnê internacional nos Estados Unidos e na Europa, enquanto festejava a ultrapassagem da marca de mil fã-clubes em todo o Brasil³⁹. Com seis CDs lançados, “Maria Gasolina”⁴⁰, “Se meu dinheiro desse”⁴¹ e “Taqui pra ele”⁴² são alguns dos seus maiores “sucessos”.

A *Banda Magníficos*, por sua vez, surgiu há 20 anos, na cidade de Monteiro, na região do cariri paraibano. Tem na sua linha de frente quatro vocalistas: Sâmia, Walkyria, Juarez e Neno. Seu sucesso começou com o lançamento do álbum “Meu tesão é você”⁴³, e desde então

³⁴ “(...) Todo, todo, todo dia, um toque piragueiro/ e eu sempre retornando a sua ligação/ toca, toca toda hora, vou quebrar ligeiro/ tá ficando caro o impulso da paixão (...)”.

³⁵ A expressão “galha” se refere ao símbolo associado àqueles/as que foram traídos no amor. O vocalista Jailson, interrogado em um programa de televisão a respeito do que viria a ser “galha”, explica que ela não é uma exclusividade do boi, insinuando que “levar galha” ou “botar galha” é uma atitude inerente ao ser humano (Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=jMD8YpKVv3Y> [Acesso em 29/06/08]).

³⁶ Cf. <http://www.avioesdoforro.com.br/interna.html>. [Acesso em 24/05/08].

³⁷ O jornal Diário do Nordeste dedicou uma reportagem inteira sobre elas, em 02/04/06 (Cf. <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=326295>). Intitulada “Dança contra o preconceito”, a matéria adverte que a profissão de dançarina de forró, “que durante muito tempo carregou o estigma do preconceito, ganha cada vez mais status e começa a revelar os primeiros ídolos”.

³⁸ Cf. <http://www.opovo.com.br/opovo/buchicho/752676.html>. [Acesso em 15/06/08].

³⁹ Esse dado pode ser confirmado ao acessarmos o site de relacionamentos “Orkut”. Em 08/09/08, acessando <http://www.orkut.com.br/UniversalSearch.aspx?origin=box&exp=1&q=avi%C3%B5es+do+forr%C3%B3> e buscando por “Aviões do Forró”, foi possível constatar que atualmente figuram mais de mil comunidades exclusivas para o referido grupo, uma delas com mais de 230.000 integrantes.

⁴⁰ “(...) Ai meu Deus como eu queria/ ter um carro todo dia pra sair com essa mulher/ com o barulho da busina/ com o cheiro de gasolina/ só não pega quem não quer (...)”.

⁴¹ “Olha se eu pudesse e meu dinheiro desse/ a minha vida era uma bagaceira/ e toda briga que minha mulher fizesse/ arrumava minha trouxa e saía na carreira/ mas... eu ia pro forró no rumo das mulher/ e com dinheiro na mão não saiam do meu pé/ e toda noite era uma bagaceira/ ficar na solidão meu bem/ mas... só se fosse na liseira”.

⁴² “(...) O meu patrão quer que eu trabalhe noite e dia/ paga uma ninharia/ eu não sou escravo dele/ taqui pra ele”.

⁴³ Ao longo da sua carreira, a banda Magníficos intitulou vários dos seus trabalhos se valendo dos nomes de suas músicas mais ligadas às temáticas amorosas e sensuais. Exemplo disso, além de “Meu tesão é você”, de 1996, são os álbuns “Me usa” (1997), “Fonte dos desejos” (1998), “Tô no ponto” (2001), “É chamego ou xaveco?” (2004) e “Essa paixão virou chiclete” (2007).

se reflete também nos picos de audiência que proporciona aos programas de televisão onde se apresenta. Em um link retirado do site da banda⁴⁴, é possível encontrar a manchete “Domingo Legal atinge 17 pontos de pico e mantém vice-liderança com a Magníficos”. A matéria se baseou em dados divulgados pelo Departamento Comercial do canal Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) a respeito da audiência alcançada pelo programa do apresentador Gugu Liberato. O grupo paraibano já gravou 15 CDs e lançou mais de 155 músicas, dentre as quais se destacam os recentes *hits* “É chamego ou xaveco?”⁴⁵ e “Ninguém me quer”⁴⁶.

Mais uma banda a ter suas músicas investigadas na presente pesquisa foi a *Calcinha Preta*, de Sergipe. Desde sua criação em 1995, em meio à “era da revolução da música nordestina”⁴⁷, o grupo já vendeu mais de 3 milhões de CDs. Divulga-se no site da “Calcinha” que esta se trata da “banda de forró mais gostosa do Brasil”, tal como também é conhecida, e que “suas canções, figurinos e coreografias produzem no público sensações jamais proporcionadas por nenhuma outra banda de forró”. Em suas apresentações, as vocalistas Anajara e Silvânia giram em seus dedos calcinhas⁴⁸ que são arremessadas do palco, enquanto os cantores Bell Oliver e Ramon Costa arrancam gritos do público. A *Calcinha Preta* possui cerca de 210 músicas já gravadas, e dentre seus “sucessos” é possível destacar “Pensão alimentícia”⁴⁹ e “Pode beber”⁵⁰. A popularidade da banda é tamanha e a disputa por seus shows é tão grande, que já houve caso de mortes em sua apresentação, devido à superlotação do local do evento⁵¹.

Apresentados os grupos cujas músicas compõem o objeto desta pesquisa, é preciso ressaltar que se em 1999 havia cerca de duzentas bandas de forró profissionais apenas na capital cearense⁵²; quatro anos depois elas eram 600 em todo o Brasil (SILVA1, 2003), enquanto que em 2006 estimava-se que havia cerca de 3.500 grupos de forró apenas na região

⁴⁴ Cf. <http://www.banda-magnificos.com.br/novi.php?ArtID=97>. [Acesso em 01/06/08].

⁴⁵ “(...) Todo mundo sabe que playboy gosta de tirar onda/ mas eu quero ver até onde você quer chegar (...)”.

⁴⁶ “(...) Eu sempre fui amada e desejada/ quem me queria antes, hoje não quer mais/ parece até que eu tô pagando o preço/ o meu comportamento não era normal/ já escolhi, já esnoei demais/ tudo bem eu errei, eu reconheço (...)”.

⁴⁷ Cf. <http://www.bandacalcinhapreta.com.br/>. [Acesso em 24/05/08].

⁴⁸ A ideia de girar e arremessar calcinhas “tão disputadas quanto um buquê de noiva pelo público” é explicada por uma das cantoras após um show no interior de Goiás, na reportagem “Minaçu completa 31 anos com festa e inaugurações” (Cf. <http://www.jornaldiariodonorte.com.br/site/cidades.php?cod=26> [Acesso em 01/06/08]).

⁴⁹ Essa música trata da insatisfação de um ex-marido em ter sido denunciado à polícia por ter atrasado o pagamento de pensão alimentícia sob sua responsabilidade: “(...) Sou cachaceiro/ sou cabra raparigueiro/ mas eu não sou vagabundo/(...) tá atrasada mas você não precisava me denunciar (...)”.

⁵⁰ “(...) Pode beber, galera do Pará/ pode beber, quem é de Teresina/ pode beber, galera de Brasília/ vai bebendo que a calcinha vai tocando pra você/ Santa Catarina, Paraná, Maranhão e Rio Grande do Sul/ vamos pra lá beber (...) pode beber galera do Brasil/ pode beber, mas com moderação (...)”.

⁵¹ Cf. <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u109616.shtml>. [Acesso em 06/09/08].

⁵² Cf. <http://epoca.globo.com/edic/19990405/cult1.htm>. [Acesso em 30/08/08].

Nordeste⁵³. Dessa forma, para escolher as quatro bandas supracitadas, me guiei pela intenção de trabalhar com grupos que tivessem atualmente forte inserção na mídia (com apresentações em programas em rede nacional, sendo assunto de reportagens em jornais impressos, sites especializados e na tv, tendo músicas “estouradas” nas rádios); grande produção fonográfica (número de músicas, CDs e DVDs gravados); grande aceitação pelo público (expressa em número de shows e média de público por mês, vendagem de CDs, número de acessos a vídeos correlatos às bandas, número de participantes em respectivas comunidades no Orkut); e *website* constantemente atualizado para acompanhamento dessas e de outras informações.

1.4 Chamando a galera para “curtir um som”

A pesquisa aqui em tela, ao articular música e educação na perspectiva dos Estudos Culturais, não se propõe a uma discussão acerca da educação musical nas escolas. Em contrapartida, busca investigar um estilo musical – o forró eletrônico – como um currículo: em vez da atualização dos currículos escolares com a música, procuro analisar a atualidade da música como currículo. Se por um lado na década de 1990 os documentos dos Parâmetros Curriculares Nacionais específicos à área de Arte reivindicavam que era preciso “abrir espaço para o aluno trazer música para a sala de aula” (BRASIL, 1997, p. 75), por outro lado, mesmo antes de qualquer regulamentação a seu favor, a música já constituía um importante currículo, uma vez que estudantes e docentes estão em contato permanente com ela, dentro e fora da escola⁵⁴. Para Kellner (2001), a música ocupa uma posição central no cenário cultural contemporâneo, no qual há uma “cultura da mídia” que “passou a dominar a vida cotidiana” (p. 11). Assim, ao compor a cultura da mídia e se fazer cada vez mais presente nas escolas, a música se torna um objeto privilegiado para o campo educacional, especialmente nos seus cruzamentos com os Estudos Culturais. Houve algumas justificativas, portanto, para que eu tomasse o discurso do forró eletrônico como objeto de estudo e investigasse seus efeitos sobre a produção de posições de sujeito generificadas e suas possíveis conexões com nordestinidades.

⁵³ Cf. <http://diariodonordeste.globo.com/arquivo/materia.asp?codigo=306071>. [Acesso em 16/09/08].

⁵⁴ No sentido dessa constatação, é emblemático um exemplo dado por Santos e Andrade (2008), ao relatar e analisar suas experiências de estágio docente em Educação Física numa escola aracajuana. Quando do percurso até o local de realização de suas aulas, a estagiária e o estagiário observavam que os/as estudantes sempre colocavam “músicas da moda” para serem executadas e dançadas no microônibus que os/as levava. Entretanto, certa vez, tais docentes em estágio não deixaram de se surpreender com o que disse uma de suas alunas, durante o trajeto: “eu não durmo sem ouvir o créu, se meu computador quebrar eu vou até uma lanhouse para ouvir o créu” (SANTOS e ANDRADE, 2008, p. 8).

Em primeiro lugar, reconhecer a centralidade da música na contemporaneidade implica ressaltar sua importância sobre a vida de estudantes e sobre os currículos escolares. Algo desta importância está expresso na Lei n. 11.769, sancionada em 18 de agosto de 2008, a partir da qual o ensino de música passou a ser obrigatório na educação básica brasileira. Entretanto, apesar da referida lei incluir na LDB de 1996 a música como componente curricular e estabelecer um prazo de até três anos para que os sistemas de ensino se adaptem às novas exigências (BRASIL, 2008), a música *já estava* nas escolas. Isso ocorre não apenas porque, como “música incidental ou recurso didático de outras disciplinas, ela é encontrada com relativa facilidade” (NOGUEIRA, 1998, p. 7), mas também porque “nossos alunos e alunas ‘levam’ suas músicas para a sala de aula de alguma maneira” (GARBIN, 1999, p. 1), ao mesmo tempo em que musicalmente “a escola se torna palco do que se vê e se experimenta fora dela” (CAMPOS, 2004, p. 5). Dessa forma, se a linguagem musical tem sido vista como “fonte inesgotável de atividades e recursos para a escola” (PORTA, 2001); se frequentemente professoras utilizam em suas práticas pedagógicas as produções musicais já consagradas fora da escola (NOGUEIRA, 1998); se as relações entre as crianças e a música têm-se modificado cada vez mais (CAMPOS, 2004); e se os jovens vivem fora da sala de aula num mundo em que a música está presente de forma marcante (LLOPIS, 1999), é relevante para a educação conhecer a “mistura de ânsias e imaginários” proporcionada pela música (GARBIN, 2005).

Em segundo lugar, analisar o forró eletrônico sob a ótica dos estudos culturais em educação implica em reconhecer que no campo educacional “não podemos mais dizer que partimos da realidade se não considerarmos o poder constituidor e subjetivador da mídia no mundo atual” (COSTA, 2005a, p. 117). Dado que, na visão de Green e Bigum (2003), a mídia é cada vez mais responsável pela emergência de formas de vida muitas vezes incompreendidas pelos/as docentes, tais estudos nos ajudam a entender o “nexo cada vez mais estreito entre o processo de escolarização e a cultura da mídia” (p. 226). Nesse contexto, torna-se importante investigar “outros currículos (além do escolar) que contribuem para a formação das pessoas e que disputam espaço na produção de sentidos e dos sujeitos” (PARAÍSO, 2007, p. 24). Por conseguinte, o forró eletrônico, como currículo, não estaria fora desse circuito produtor de posições de sujeito engendrado pela cultura da mídia. Nesse sentido, Thompson (2005) lembra que os/as jovens têm crescentemente passado a se definir em função de seus gostos musicais e dos estilos de vida a eles associados. Também Green e Bigum (2003) se mostram atentos ao “pânico escolar” decorrente da vinculação cada vez mais forte entre música e juventude quando aquela, segundo idéias conservadoras, estaria

desvirtuando a razão e prejudicando aqueles/as que vão à escola. Dessa forma, a presente pesquisa se justifica também por analisar os diferentes ensinamentos sobre modos de ser engendrados por este importante currículo – o forró eletrônico –, em um contexto em que “a mídia ocupa espaços de educadora” (PARAÍSO, 2004b, p. 61).

Em terceiro lugar, vale destacar que os aportes teóricos dos Estudos Culturais possibilitam não só ampliar as dimensões em que podemos examinar questões concernentes à educação e ao currículo, como também fornecer um instrumental para a diversificação de práticas curriculares. Nesse sentido, segundo Paraíso (2004b, p. 61), estudos de currículo baseados naquele campo advogam a necessidade de “incluir no currículo escolar conhecimentos e habilidades que instrumentalizem professores e estudantes a fazer a leitura crítica” dos diferentes artefatos culturais envolvidos na educação contemporânea. Essa leitura crítica, para Giroux (2003), possibilita repensar a natureza da teoria e da prática educacionais: educa os/as docentes para exercer um papel crucial na renovação social e fornece sensibilidades para que os/as estudantes atentem para o caráter construído de suas experiências e conhecimentos. Em contrapartida, Silva (2001b) adverte que a teorização educacional tem dedicado muito pouco tempo para que educadores/as saibam lidar com essas novas configurações culturais. Assim, se o que é aprendido por meio da cultura da mídia muitas vezes faz com que professores/as e alunos/as se vejam como “alienígenas” na sala de aula (GREEN e BIGUM, 2003), é de suma importância incorporar à área da Educação as contribuições de uma pesquisa acerca dos ensinamentos de um currículo específico – o currículo do forró eletrônico – sobre a produção de posições de sujeito.

Em quarto lugar, a necessidade de uma pesquisa nos termos do que aqui é relatado evidenciou-se também ao atentarmos para as investigações que têm sido feitas em nível de pós-graduação *stricto sensu* no Brasil. Primeiramente, é preciso salientar que a música tem sido bastante estudada em cursos brasileiros de mestrado e doutorado em Educação. O levantamento realizado por Fernandes (2006)⁵⁵ aponta 138 trabalhos, dentre teses e dissertações defendidas até 2005, que versam sobre diferentes relações entre a música e o campo educacional. Entretanto, em tal levantamento apenas dois trabalhos se aproximam desta pesquisa, por ressaltarem os efeitos da música na constituição de sujeitos⁵⁶.

⁵⁵ Tal levantamento catalogou as pesquisas de doutorado e mestrado tangentes à temática da educação musical oriundas de programas de pós-graduação em música, educação, comunicação, letras, filosofia, psicologia, história, computação, semiótica e engenharia (dentre outros) até o ano de 2005, totalizando 384 trabalhos.

⁵⁶ Trata-se das teses de doutorado de Torres (2003) e Garbin (2001). Ambas delinearão aspectos da constituição de identidades musicais: a primeira, junto a vinte graduandas em Pedagogia; a segunda, junto a jovens participantes de chats sobre música na internet.

Concomitantemente, esses mesmos trabalhos se distanciam do que investiguei porque não incluem o forró como objeto de suas problematizações. No sentido de me certificar se não haveria outras investigações não-contempladas pelo trabalho de Fernandes (2006) e que fossem do interesse desta pesquisa, realizei um levantamento bibliográfico junto ao Banco de Teses da CAPES⁵⁷, tomando “currículo, música e subjetividade” como chave de busca. Assim, localizei apenas uma pesquisa de mestrado (COSTA2, 2005), a qual objetivou identificar as apropriações da música e a construção do significado musical numa escola especializada na educação de deficientes visuais. Ainda nesse sentido, recorri ao *site* da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (ANPED) e realizei um levantamento acerca da produção do GT “Currículo” entre 2000 e 2007⁵⁸. Em meio aos trabalhos apresentados nesse GT no referido período, apenas seis investigações (MATTIODA, 2007; ESPÍRITO SANTO e PARAÍSO, 2007; PARAÍSO, 2002; MENDES, 2002; PARAÍSO, 2000; MENDES, 2000) analisaram os currículos de diferentes artefatos culturais e nenhuma delas tinha como objeto de estudo a música (ou qualquer gênero musical). Por conseguinte, a presente investigação se faz importante não apenas por ampliar as problematizações que têm sido feitas acerca do forró eletrônico, mas também por trazer para o centro do debate no campo educacional um artefato cultural que ainda não tem sido problematizado como currículo.

Em contrapartida, ao propor uma pesquisa sobre a produção de posições de sujeito generificadas por meio do currículo do forró eletrônico, fiz um levantamento junto às publicações do GT “Gênero, Sexualidade e Educação” da ANPED, de 2004 a 2007. Entre elas, encontrei 15 trabalhos que analisaram a constituição de identidades/processos de subjetivação em relação a gênero e sexualidade nos mais diferentes artefatos midiáticos: cinema (cf. Fernandes e Siqueira, 2006; Sabat, 2005; 2004 e Siqueira, 2004); revistas (cf. Schwengber, 2007; Xavier Filha, 2007; 2006 e Santos, 2004); vídeos educativos (cf. Dazzi, 2004); campanhas de saúde (cf. Santos, 2006a); jornal e televisão (cf. Altmann, 2004); internet (cf. Campos, 2005); jogos eletrônicos (cf. Mendes, 2005); telenovelas (cf. Ribeiro e Siqueira, 2005); e programas de tv destinados a jovens (cf. Soares1, 2006). Já no GT “Educação e Comunicação” da ANPED, entre 2000 e 2007, houve apenas duas publicações sobre gênero e sexualidade, ambas focalizando o “dispositivo da maternidade na mídia”

⁵⁷ O referido banco de teses foi acessado em 30 de agosto de 2008. Vale lembrar que na ocasião do levantamento em questão eram mostrados apenas os resumos das teses e dissertações defendidas em programas de pós-graduação brasileiros entre os anos de 1987 e 2007.

⁵⁸ O site da ANPED (www.anped.org.br) foi consultado em 12/10/08 e, à época, só disponibilizava visualização dos trabalhos da 23ª Reunião Anual (ocorrida no mês de setembro de 2000) em diante.

(MARCELLO, 2003a, 2002). Além disso, ainda recorri ao Banco de Teses da CAPES a fim de rastrear investigações que tivessem articulado “currículo, gênero e subjetividade”. Nessa empreitada, identifiquei sete trabalhos: duas teses e cinco dissertações. Souza (2007) e Santos (2002) analisaram o currículo de dois programas de televisão: respectivamente, “Malhação” e “No Limite”. Campos (2007) e Slevinski (2005) investigaram concepções e relações de gênero em escolas públicas. Gênero aparece como uma das categorias de análise de três cursos de ensino superior: Enfermagem (Santana, 2007); Comunicação Social (Silva, 2005); e Biologia (Lima e Souza, 2003). Por outro lado, quando a chave de busca foi “gênero, subjetividade e música”, o referido banco de teses apontou apenas um trabalho na área de educação: trata-se da dissertação de mestrado de Ormezzano (1996), que buscou compreender junto a um grupo de mulheres as implicações de uma oficina de máscaras e personagens como fenômenos estético e psicoeducativo. Como pode ser visto, no campo educacional brasileiro permanece aberta uma lacuna para investigações acerca da produção de posições de sujeito generificadas por meio da música – e, em particular, do forró eletrônico –, o que também justificou a realização da presente pesquisa.

Em quinto lugar, por fim, é preciso destacar que há escassez de bibliografia sobre forró, um fato ressaltado veementemente nos trabalhos de Santos (2001), Madeira (2002) e Cordeiro (2002). Para Santos (2001, p. 11), o tema do forró tem sido “freqüentemente, abordado em matérias jornalísticas (algumas, de forma equivocada), carecendo, entretanto, de uma pesquisa mais aprofundada”. Segundo Madeira (2002), também é comum encontrar trabalhos que abordam o forró de maneira pitoresca, tratando o estilo pé-de-serra “como se fosse ainda o baião de Luiz Gonzaga das décadas de 1940 e 1950” (p. 7), enquanto outros, em contrapartida, execram o forró eletrônico. Dessa forma, por meio dos referenciais teóricos adotados nesta pesquisa e dos questionamentos aqui desenvolvidos, espero estar contribuindo não apenas com a ampliação do debate em torno do forró como gênero musical, como também seguir um movimento já iniciado por pesquisadores/as da educação, de modo geral, e do currículo, de modo particular, acerca dos efeitos discursivos de diferentes artefatos culturais sobre a constituição de posições de sujeito e por pesquisadores/as no campo do gênero acerca de esquemas reguladores de gênero na contemporaneidade. Dadas as justificativas que me animaram a realizar a presente pesquisa, passarei, a seguir, a apresentar o referencial teórico que guiou o trabalho aqui relatado.

Capítulo 2

SOBRE COMO ME MOVIMENTO NESTA FESTA:

passos, coreografias e piruetas utilizados para não cair

Forró eletrônico. Uma “trilha sonora adequada para trocar umbigadas”. Que forró seria este? O “que está mais na moda atualmente”. Um “subgênero musical”, uma “fuleiragem music”. Um “fenômeno de popularidade”. E seu ritmo? Um “ritmo safado”. Ritmo “sensual e espasmódico”. Faz as pessoas dançarem “como se estivessem numa rave”. Que dizer de suas bandas? Seus nomes remeteriam ao “anárquico do anárquico”. Seriam bandas que exploram um “duplo sentido pornográfico e vulgar”. Como são suas músicas e letras? Elas “cantam uma linguagem bem acessível”. Seriam músicas “de gosto duvidoso”. Tratar-se-ia da “música dos valores perdidos”. Suas letras e danças são para “pular até o fim da festa”. “Essa turma avilta as mulheres e a dignidade humana”. Um “desrespeito à memória de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro...”⁵⁹.

Dentre mortos, feridos e considerados sãos, alguém sairia ileso dessas músicas? “Adequação”, “modismo”, “fuleiragem”, “safadeza”, “anarquia”, “pornografia”, “vulgaridade”, “acessibilidade”, “perdição”, “indignação” e “desrespeito” seriam termos profícuos para tratar do objeto de pesquisa aqui escolhido? Eles ajudariam a pensar no que o forró eletrônico teria de “nordestino” nas posições de sujeito por ele demandadas?

Não é difícil encontrar músicas de forró – sobretudo, no seu estilo tradicional – narrando o Nordeste ou aquilo que dele faria parte. Celebrado como “autêntica expressão” do que seria próprio dessa região geográfica, o referido gênero musical é pródigo em investir, descrever e lembrar personagens, eventos, espacialidades e sociabilidades “do Nordeste”. Também não é improvável que “forasteiros” e “conterrâneos” vejam em tal gênero uma espécie de “cicerone”, considerando que suas músicas costumam desenvolver um repertório de elementos julgados representativos daquela região. Mas se o forró ainda é considerado o “mais conhecido e cultuado ritmo musical nordestino”⁶⁰, “a alma do povo nordestino”⁶¹, o que seria possível ver, reconhecer, aprender, exercitar e falar do Nordeste quando se trata do

⁵⁹ Uma lista completa das matérias jornalísticas que evidenciam estas investidas para dizer aquilo de que o forró eletrônico seria capaz encontra-se em Maknamara e Paraíso (2011b).

⁶⁰ Disponível em: <<http://www.cinform.com.br/noticias/26200915132595167>>. Acesso em: 15 jun. 09.

⁶¹ Disponível em: <http://www.diariodaborborema.com.br/2009/06/07/cultural_1.php>. Acesso em: 14 jun. 09.

fórró eletrônico, um estilo que representaria “um desserviço à comunidade”⁶²? Haveria sentido em perguntar pelas relações que o fórró eletrônico estaria mantendo com a nordestinidade por meio de sua produtividade em torno de *gênero*?

As questões supracitadas de algum modo tangenciam o problema central desta pesquisa. Elas também podem dar lugar a outras com a ajuda dos conceitos que foram utilizados ao longo deste empreendimento investigativo, os quais desenvolvo a seguir.

2.1 Encontrando rastros de uma invenção

Nesta tese, em vez de buscar uma definição pretensamente reveladora do que viria a ser o “Nordeste de fato” narrado nas músicas de fórró eletrônico, parto da idéia de que aquela é uma região inventada historicamente. Como invenção, tal região é fruto de elaborações e repetições de textos e imagens que se voltam à produção do “Nordeste tal como ele é” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006a). Em outras palavras, nas tentativas de se buscar explicitar aquilo que fidedignamente caracterizaria o Nordeste, termina-se por definir verdades para esta região. Foi assim que as elites agrárias da porção oriental do antigo “Norte” brasileiro, valendo-se dos efeitos estratégicos de definições que elas mesmas se empenharam em articular, participaram da composição de um espaço regional nordestino nos limiares do século XX (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006a). Há, assim, uma rede de discursos que têm, historicamente, contribuído para a elaboração, divulgação e incorporação de certas idéias sobre o Nordeste.

A referida invenção levou à constituição de uma “experiência de Nordeste”, em cuja associação não apenas essa região foi produzida, como também novos ideais, valores e práticas foram postos em circulação e disponibilizados para seus habitantes. Ou seja, “o Nordeste também surge de uma série de práticas discursivas que vão afirmando uma sensibilidade e produzindo um conjunto de saberes de marcado caráter regional” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 148). Por conseguinte, nos rastros de sua invenção, o Nordeste faria nascer um tipo humano particular. O filho da região seria um tipo étnico dotado de índole e caráter distintos, “marcado pela convivência com uma natureza áspera, árida, bruta, difícil” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 180).

Há quase cem anos, portanto, fez-se a primeira referência específica ao tipo regional nordestino: tal como o Nordeste, ele foi gestado discursivamente nas primeiras décadas do

⁶² Disponível em: <http://www.diariodaborborema.com.br/2009/06/07/cultura1_0.php>. Acesso em: 14 jun. 09.

século XX. O nordestino “é um tipo regional que surge por volta dos anos vinte do século passado [...] no discurso das elites da região que também estava tendo sua identidade elaborada desde a década anterior” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, p. 231). Como figura regional, ele foi elaborado na confluência de um discurso político e de um movimento cultural regionalistas (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008; 2007; 2006a). Nessa elaboração, enquanto emergiu um discurso político para fazer frente aos privilégios crescentemente conquistados por outras elites regionais do país, despontou uma militância intelectual movida pelo desejo de definir e distribuir sentidos para o Nordeste e para os/as nordestinos/as.

Numa condensação de características biotipológicas, psicológicas e culturais, a figura do nordestino aglutina toda uma diversidade de tipos regionais (sertanejo, praieiro, brejeiro) e de tipos sociais (senhor de engenho, jagunço, coronel, vaqueiro, cangaceiro, beato, retirante, matuto) “marcados por uma vida rural, por uma sociabilidade tradicional, e, acima de tudo, desenhados com atributos masculinos” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, p. 227). É nesse sentido que o conceito de “nordestino” pode ser visto como “elaborador de um modelo legitimador de uma representação de ‘Homem’” (CEBALLOS, 2003, p. 2). O nordestino, tal como foi forjado e se convencionou cristalizar, nada mais é que uma representação falocêntrica e sintética de um modelo subjetivo calcado na virilidade, na força e na resistência (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008; 2007; 2006a; CEBALLOS, 2003; PENNA, 1992). Constitui uma figura-síntese, essencializada a partir de um modo de ser sujeito considerado típico.

Por tudo isto, o masculino é definidor não apenas da identidade de gênero de quem habita o Nordeste, mas da própria nordestinidade. As produções discursivas que no início do século XX concorreram para a elaboração do Nordeste terminaram por preparar o espaço em que viria se constituir uma noção bastante particular de nordestinidade. Na composição desta, “as práticas, imagens e enunciados definem e exigem, de forma muito estrita, o ser masculino” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, p. 26). Tal elaboração foi tributária da “certeza da unidade regional e de seus habitantes” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, p. 159) e se construiu por meio dos novos códigos de sociabilidade e de sensibilidade engendrados no âmbito da invenção do Nordeste.

Dito de outra forma, em torno de experiências do masculino os habitantes da região inventada não apenas passam a ser denominados de “nordestinos”, mas são levados a se reconhecer como sujeitos de uma “nordestinidade”. Mas se por um lado o signo do masculino é fundamental na construção do nordestino como figura homogênea e peculiar, Ceballos

(2003, p. 61) ressalva que o mundo “estritamente masculino” em que o Nordeste e seus habitantes foram forjados “também era transformado pelas práticas femininas, com suas novas vestes e seus comportamentos”. Em outras palavras, quando o “ser nordestino” passa a ser inscrito e descrito no plural, é de se esperar que igualmente se pulverize a figura do nordestino em multiplicidades, e que nordestinos (homens e mulheres) e nordestinidades emerjam.

A “nordestinidade”, portanto, é efeito de composições e de recomposições discursivas. Não é da ordem da essência e da natureza, mas da *ordem da ficção e da cultura*. Entretanto, ainda hoje o Nordeste é, para muitos/as, um referente espacial neutro ao qual se associam imagens igualmente estereotipadas acerca dos/as nordestinos/as. Há toda uma política cultural que historicamente tem reivindicado uma distinção, uma separação e uma identificação para aquilo que seria próprio à nordestinidade, reforçando e reafirmando mitologias em torno do espaço nordestino e de seus habitantes (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007). Isso tem ocorrido pela “repetição regular de determinados enunciados que são tidos como definidores do caráter da região e de seu povo, que falam de sua verdade mais interior” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006a, p. 24).

Em contrapartida, autores como Silva (2010), Albuquerque Júnior (2007) e Ceballos (2003) têm ressaltado o caráter simplificador, homogeneizante, cristalizador e por vezes violento de determinadas formas de olhar para o Nordeste e para aquilo que lhe seria correlato. Sem negar a concretude de determinados eventos e situações que fomentam algumas das estereotipizações que incidem sobre nordestinos/as, esses mesmos autores questionam, por sua vez, a suposta suficiência de um olhar “que só consegue ver o mesmo, o repetitivo, o lugar-comum, quando se trata de dizer e de fazer ver o Nordeste e o nordestino” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 123). Assim, têm sido privilegiados por esses e por outros/as pesquisadores/as estudos que tratam de suspender, historicizar e desconstruir formas de abordagem, descrição e vizibilização de uma determinada nordestinidade. Alguns desses trabalhos, por sua vez, fazem-no tomando *gênero* como categoria central de análise, pois trabalhar com tal conceito “torna possível compreender a figura do 'nordestino' fora de seu estereótipo, entendendo-a inserida num contexto de representações que vão além do ser 'homem' ou 'mulher' na chamada região Nordeste” (CEBALLOS, 2003, p. 3).

2.2 Sentindo performatividades de gênero

Operar com o conceito de gênero, tal como também me disponho a fazer nesta pesquisa, requer trabalhar em íntima sintonia com os estudos feministas⁶³. Meyer (2007) destaca que esse conceito emerge no âmbito da chamada “segunda onda” dos movimentos feministas contemporâneos, quando tais movimentos passam a se voltar também a elaborações propriamente teóricas. Ainda segundo aquela autora, desde suas primeiras apropriações no seio dos estudos feministas, “gênero” comporta múltiplas definições e controvérsias. A partir de uma ótica construcionista, o referido conceito tem evidenciado “o caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo” (SCOTT, 1995, p. 72). Ainda que os encaminhamentos teórico-metodológicos a respeito da construção de tais distinções sejam plurais, Louro (2007b, p. 207) tem a compreensão de que, nos estudos feministas, lidar com o conceito de gênero por essa ótica “significa colocar-se contra a naturalização do feminino e, obviamente, do masculino”.

Desnaturalizar a lógica segundo a qual diferenças entre “masculino” e “feminino” estariam presas essencialmente a um sexo anatômico foi (e ainda é) um ponto de convergência para muitos estudos de gênero (MEYER, 2007). Tais estudos passaram, portanto, a contestar a idéia de que características anatomo-fisiológicas determinavam *a priori* o rumo de nossas vidas com relação a “ser homem” ou “ser mulher”. Permanecia, entretanto, a noção de que a construção das diferenças concernentes a gênero se fazia *sobre* o corpo – de justificativa biológica para as distinções e desigualdades baseadas no sexo, o corpo apenas ascende à condição de base para a construção social e histórica de tais distinções. Com o advento das teorizações pós-estruturalistas, passou-se a entender que “a nomeação do gênero não é, simplesmente, a descrição de um corpo, mas aquilo que efetivamente faz existir esse corpo” (LOURO, 2007b, p. 209). Gênero passa a compreender “todas as formas de construção social, cultural e lingüística” atreladas às diferenciações entre homens e mulheres “incluindo aqueles processos que produzem seus corpos, distinguindo-os e separando-os como corpos dotados de sexo, gênero e sexualidade” (MEYER, 2007, p. 16).

Ao conferir centralidade à linguagem, os aportes pós-estruturalistas destacam que variados são os discursos que nos interpelam, orientam e constroem “ao longo de toda a

⁶³ Mesmo reconhecendo a diversidade de perspectivas políticas e teórico-metodológicas inerentes ao que se convencionou denominar “estudos feministas”, estou entendendo que, de maneira geral, as movimentações nesse campo se dão a favor de “uma prática de objetividade que privilegie a contestação, a desconstrução, as conexões em rede e a esperança na transformação dos sistemas de conhecimento e nas maneiras de ver” (HARAWAY, 1995, p. 24).

vida, continuamente, infundavelmente” (LOURO, 2008, p. 18) no sentido da construção de pressupostos de masculino e feminino. Assim, a ênfase sobre a produção discursiva das diferenças relativamente a gênero possibilitou a formulação de uma “teoria da performatividade de gênero”. Tal teorização, na qual a produção da filósofa pós-estruturalista Judith Butler tem grande destaque, vem argumentar pela fragmentação do sujeito e pela fluidez de suas experiências concernentes a gênero. Para Butler (2007, p. 154), “performatividade de gênero” deve ser entendida como uma “prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia”. Tal noção amplia a compreensão acerca de nossa constituição como “sujeitos de gênero”, constituição esta que é discursiva e que se dá também por meio de “instâncias como os meios de comunicação de massa, os brinquedos, a literatura, o cinema, a música”, em cujo interior “indivíduos são transformados em – e aprendem a se reconhecer como – homens e mulheres” (MEYER, 2007, p. 17).

A noção de performatividade, por conseguinte, destaca que normas, valores e comportamentos, como produções discursivas, conferem materialidade ao gênero. Butler (2007, p. 153) ressalta que diferenças referentes a gênero e sexualidade são sempre, de alguma forma, “marcadas e formadas por práticas discursivas”. Compreender gênero por meio dessa teorização implica um reconhecimento dos variados efeitos discursivos que nos mobilizam como sujeitos masculinos e/ou femininos em detrimento da idéia de que alguém “escolhe” ou “assume” sua masculinidade ou feminilidade. Nesse sentido, ser constituído como homem ou mulher “nordestinos” certamente não é o mesmo que ser nomeado/a brasileiro ou brasileira. Isso porque a performatividade não diz respeito a um ato voluntário decorrente daquilo que um sujeito pensa decidir sobre si, mas deve ser entendida como “aquele poder reiterativo do discurso para produzir os fenômenos que ele regula e constrange” (BUTLER, 2007, p. 155). Cabe destacar, portanto, que a constituição de sujeitos e subjetividades nas tramas da performatividade de gênero não consiste em um ato singular, mas em processos tortuosos e sempre inacabados. Tal como ressaltado por Louro (2008, p. 18), “a construção dos gêneros e das sexualidades dá-se através de inúmeras aprendizagens e práticas”, incluindo historicamente diversificadas e sutis estratégias discursivas. No terceiro capítulo desta tese mostro algumas dessas continuidades e descontinuidades discursivas relativamente a gênero, que no currículo do forró eletrônico concentram e diluem experiências da nordestinidade.

Os variados investimentos discursivos que concorrem para a performatividade de gênero terminam por ensinar aos sujeitos formas específicas de vivenciar o masculino e o

feminino. Tais investidas educam homens e mulheres ao naturalizar posições de sujeito em relação a gênero “através de múltiplas estratégias, quase sempre baseadas no (auto)governo, no (auto)controle e na (auto)regulação” (SABAT, 2008, p. 98). E uma vez que a performatividade “é sempre uma reiteração de uma norma ou conjunto de normas” (BUTLER, 2007, p. 167), são exatamente essas estratégias de governo que dão sentido ao caráter performático de gênero, ao produzir subjetividades generificadas. Um dos alvos preferidos para a produção dessas subjetividades e sobre o qual bastante visivelmente incidem estratégias e significações atreladas a gênero é o corpo. Conforme lembrado por Louro (2007c, p. 15), as variadas imposições pelas quais um corpo passa mudam não só de acordo com o contexto cultural mas “são também, nas distintas culturas, diferentemente atribuídas aos corpos de homens ou de mulheres”.

Assim como ocorre com gênero, o que define o corpo são os discursos que concorrem para sua constituição. Conforme observado por Butler (2002, p. 163), “os corpos na verdade carregam discursos como parte de seu próprio sangue”. Dessa forma, o corpo leva consigo as marcas das verdades e dos significados que lhes são dirigidos por meio de nomeações, classificações e intervenções. Tais verdades, constituídas discursivamente, conferem materialidade ao corpo, a qual deve ser pensada “como o efeito do poder, como o efeito mais produtivo do poder” (BUTLER, 2007, p. 154). Compreender a materialidade dos corpos como um efeito de mecanismos de poder leva a entender o corpo como uma construção “sobre a qual são conferidas diferentes marcas” (GOELLNER, 2007, p. 28). É nesse sentido que, para Foucault (2007f, p. 80), “o corpo é uma realidade biopolítica”, uma vez que a começar por ele o poder incide com vistas ao controle da sociedade sobre os indivíduos. Esse tipo de controle é analisado no quarto capítulo desta tese, quando argumento pela constituição de um estilo de vida incorporado na figura do/a forrozeiro/a.

Tal como gênero, o corpo ganhou centralidade no cenário cultural contemporâneo. Da mesma forma que aquele conceito, “corpo” só se torna inteligível no âmbito da cultura e da linguagem (LOURO, 2007b). Os diferentes significados que são atribuídos ao corpo e as diversificadas sanções e interdições a que ele se submete terminam por conferir diferentes lugares sociais e posições de sujeito a mulheres e homens. Nesse sentido, “filmes, músicas, revistas e livros, imagens, propagandas” constróem nossos corpos “de forma tão sutil que nem mesmo percebemos o quanto somos capturadas/os e produzidas/os pelo que lá se diz” (GOELLNER, 2007, p. 29). Por isso é possível dizer que, como superfície de inscrição de saber-poder, o corpo é também um efeito: ele traz em si as marcas de uma cultura, “as quais

podem ser lidas e assim indicar onde esse corpo se constituiu” (SANTOS, 1997, p. 86). Nesse sentido, é importante perguntar nesta investigação: que marcas culturais consideradas nordestinas podem ser vistas nos corpos demandados pelo forró eletrônico?

Se há um “sem-número de saberes, produtos e práticas a investir no corpo produzindo-o diariamente” (GOELLNER, 2007, p. 30), uma das dimensões mais visíveis dessa produção refere-se à sexualidade. Como “um modo de se falar do (e de se olhar o) mundo” (SANTOS, 2006b, p. 47), no corpo também podem ser lidas as contingências e tensões ligadas à sexualidade, pois ela diz respeito à “forma como usamos nossos corpos, com o que dizemos sobre eles” (LOURO, 2001, p. 71). Entretanto, “mesmo conectada ao corpo”, para Louro (2007, p. 210) a sexualidade ultrapassa o corporal, pois “nela estão envolvidos fantasias, valores, linguagens, rituais, comportamentos, representações mobilizados ou postos em ação para expressar desejos e prazeres”.

A sexualidade “tem a ver com a forma como ‘socialmente’ vivemos nossos prazeres e nossos desejos” (LOURO, 2001, p. 71). Ela é forjada culturalmente, não é “um instinto biologicamente determinado” (MEYER, KLEIN e ANDRADE, 2007, p. 222). Tal como gênero, a sexualidade é um construto cambiante: nas palavras de Britzman (2007, p. 106), “nossa conduta sexual é uma prática e não uma janela através da qual estaríamos limitadas a descobrir nossa verdadeira e racional identidade”. A produção de subjetividades generificadas, portanto, não se dá sem concomitantes investimentos em termos de interpelações e normatizações em torno do uso que os sujeitos podem fazer de sua sexualidade. Devido a isso, Butler (2007, p. 170) ressalta que “a performatividade de gênero não pode ser teorizada separadamente da prática forçosa e reiterativa dos regimes sexuais regulatórios”. Por conseguinte, pergunto: que tipos de regimes sexuais estariam sendo reiterados no forró eletrônico de modo a performar nordestinidades por meio de gênero?

Ainda que sexualidade não seja a mesma coisa que gênero, “são muitos os jeitos e as possibilidades de ser homem e de ser mulher, dependendo de muitos fatores sociais, inclusive da forma como eles e elas vivem sua sexualidade” (LOURO, 2001, p. 71). Dessa forma, se o conceito de gênero destaca que há múltiplas formas de masculinidade e de feminilidade, evidencia também que tais multiplicidades conectam-se às variadas formas segundo as quais exercitamos nossos desejos, prazeres e afetos. Gênero e sexualidade são interdependentes, sendo que as várias formas de exercê-los afetam umas às outras (LOURO, 2007a), em meio a relações de poder. Isso nos remete à acepção foucaultiana do poder, que é entendido como “a multiplicidade de correlações de força imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas

de sua organização; o jogo que, através de lutas e afrontamentos incessantes as transforma, reforça, inverte” (FOUCAULT, 2001, p. 88).

Tal forma de pensar o poder como algo disperso, polimorfo e produtivo é bastante adequada para perceber a “força” e eficiência de pedagogias culturais na constituição de práticas sexuais e de gênero. A respeito dessa eficiência, Meyer, Klein e Andrade (2007, p. 226) salientam que “cada cultura estabelece, em diferentes tempos, quais são as formas aceitáveis e permitidas de se obter prazer sexual, a quem esse prazer está facultado e o que ou quem pode ser colocado como foco de nossos desejos”. É nesse sentido que o gerenciamento da vida afetivo-sexual e de suas inúmeras experiências, pautado por relações de poder, termina por alimentar desigualdades entre homens e mulheres (FELIPE, 2007) e instituir posições de sujeito relativamente a gênero. Por meio dessa condução de condutas, também o normal e o diferente com relação ao “ser mulher” e ao “ser homem” são instituídos, regulados, controlados. Mas afinal, em que se baseiam as noções de “normal” e “diferente” com relação a gênero?

Inicialmente, é preciso entender que o “normal”, em termos de posição de sujeito, é uma produção. Normalizar sujeitos relativamente a gênero implica colocá-los sob o jugo de uma norma. A norma é uma invenção intrinsecamente ligada a mecanismos de poder e evidência, para Foucault (2007b), as articulações entre o disciplinamento de um indivíduo e a regulamentação de uma população. Nesse sentido, uma norma diz respeito a um elemento que circula entre “a ordem disciplinar do corpo e os acontecimentos aleatórios de uma multiplicidade biológica” (FOUCAULT, 2005b, p. 302). Assim, uma norma sempre abre espaço para a comparação entre os indivíduos que estão sob seu efeito. Relativamente a gênero, a norma “expressa-se por meio de recomendações repetidas e observadas cotidianamente, que servem de referência a todos” (LOURO, 2008, p. 22). Quem segue tais recomendações é considerado “normal”, enquanto que aquele/a que se desvia dessa norma é denominado/a “anormal”.

Nomear o anormal relativamente a gênero é, assim, uma prática impregnada por relações de poder, uma vez que “a nomeação da diferença é, ao mesmo tempo e sempre, a demarcação de uma fronteira” (LOURO, 2007d, p. 44). Tal diferença é, portanto, uma invenção “produzida através de processos discursivos e culturais” (LOURO, 2008, p. 22), uma vez que ela “não pré-existe nos corpos dos indivíduos para ser simplesmente reconhecida” (LOURO, 2008). Dessa forma, se “tanto a normalidade quanto a diferença são social e culturalmente produzidas” (MEYER, 2007, p. 25), isso só ressalta “o caráter cultural

da masculinidade, da feminilidade, da homossexualidade ou da heterossexualidade” (LOURO, 2007d, p. 46). Nesse sentido, as músicas de forró eletrônico têm ensinado diferentes significados relativamente a gênero e expõem a contingência, as arbitrariedades e os investimentos de poder-saber que fomentam a definição de masculinidades e feminilidades. É com base nesse entendimento que aqui o forró eletrônico é significado como um currículo envolvido na produção de posições de sujeito generificadas. Assim sendo, é importante perguntar: por meio de que bases conceituais é possível, então, vislumbrar ensinamentos desse currículo?

2.3 Enxergando um currículo no forró eletrônico

Diante do objeto de estudo e das questões levantadas nesta investigação, mostrou-se necessário explicitar não apenas de que maneira posições de sujeito generificadas podem ser produzidas, mas também como pensar sua produção a partir de um currículo específico, qual seja, o forró eletrônico. *Currículo* aqui foi 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).

Assim, faz-se necessário operar com teorizações do campo educacional que possibilitem analisar o educativo e o curricular para além dos muros escolares. Segundo Paraíso (2004a), as teorias pós-críticas são de grande valia para a “multiplicação de sentidos, para a transgressão e a subversão daquilo que tem sido significado” no campo dos estudos e investigações em educação. Os “efeitos combinados” do pós-estruturalismo e do pós-modernismo, ainda na visão de Paraíso (2004a), constituíram as teorias pós-críticas em educação⁶⁴ como produções que têm “mobilizado novos olhares, conexões e sentidos no campo do currículo”.

As teorias pós-críticas em educação possibilitam ressignificar o que entendemos por educação, pedagogia e currículo. Sua linguagem, segundo Corazza (2001, p. 102), “altera a formulação dos problemas educacionais, e, portanto, os modos de analisá-los, e de ‘resolvê-los’”. As reformulações engendradas por tais teorias favorecem a “diminuição das fronteiras entre, de um lado, o conhecimento acadêmico e escolar e, de outro, o conhecimento cotidiano

⁶⁴ O termo “pós-críticas” designa aqui o resultado da influência do pós-modernismo, do pós-estruturalismo e das filosofias da diferença, bem como dos estudos culturais, pós-colonialistas, pós-marxistas, multiculturalistas, ecológicos, étnicos e dos estudos feministas e de gênero sobre teorizações, pesquisas e práticas no campo educacional. Para um melhor detalhamento acerca de tais influências, conferir os trabalhos de Paraíso (2004a) e de Corazza (2001).

e o conhecimento da cultura de massa” (SILVA, 2002, p. 139). Além da necessidade de dissolução dessas fronteiras, no âmbito das teorizações pós-críticas é ressaltado que muitas das representações⁶⁵ disponibilizadas pelos discursos⁶⁶ veiculados por diferentes artefatos culturais não apenas “chegam” às escolas, mas também entram em conflito com o que nelas se ensina. Isso leva Paraíso (2004b, p. 60) a defender que tais artefatos têm ensinado “uma infinidade de práticas, comportamentos, sonhos e desejos que não podem ser desconhecidos da educação”.

As teorias pós-críticas em educação também favorecem o reconhecimento de que no mundo contemporâneo novas configurações culturais têm concorrido com a escola pelo privilégio sobre a educação das pessoas. Artefatos como a televisão, o cinema, os jornais, a literatura, o rádio, as revistas, os brinquedos, a música, etc. passam a ser vistos, nas palavras de Giroux (2001), como “máquinas de ensinar”. Tais máquinas influem nos modos de pensar e agir e interferem nos currículos escolares e nos conhecimentos dos sujeitos sobre si mesmos, sobre os outros e sobre o mundo (MOITA, 2006). No deslocamento engendrado por essas máquinas, são aprendidas novas habilidades, capacidades, modelos de sociabilidade e afetividade. É por considerar o conteúdo e a força dos investimentos realizados por diferentes artefatos da cultura contemporânea que as teorias pós-críticas em educação entendem como legítimo reconhecer e investigar a existência e o funcionamento de *pedagogias culturais*.

Ao falar em pedagogias culturais se quer enfatizar que “a coordenação e a regulação das pessoas não se dá apenas pelos discursos circulantes nos espaços pedagógicos institucionalizados como as escolas e seus similares” (COSTA1, 2005b, p. 144). Nesse sentido, é possível afirmar que, tal como a educação escolar, “as outras instâncias culturais também são pedagógicas, também têm uma ‘pedagogia’, também ensinam alguma coisa” (SILVA, 2002, p. 139). Isso implica o reconhecimento de que, de maneira extrínseca à escola, há uma miríade de pedagogias penetrando na vida cotidiana (PARAÍSO, 2001b), o que não autoriza, entretanto, o campo educacional a se furtar à sua problematização, devendo evidenciar seu funcionamento, seus ensinamentos e seus efeitos sobre processos de subjetivação⁶⁷.

⁶⁵ Numa perspectiva foucaultiana, conhecer/saber/representar são processos indissociáveis. Para Silva (2001a, p. 32), a representação “é a face material, visível, palpável, do conhecimento”. Ela está, portanto, centralmente ligada ao poder e à produção de subjetividades no cenário cultural contemporâneo.

⁶⁶ A noção de discurso com a qual trabalho é melhor caracterizada na quarta seção do presente capítulo.

⁶⁷ O conceito de “subjetivação” será desenvolvido no próximo tópico deste capítulo. Por enquanto, cabe aqui dizer que, numa perspectiva foucaultiana, a subjetivação consiste em um processo do qual resulta a constituição de subjetividades.

Todas essas reflexões, por conseguinte, impulsionam um alargamento das conceituações tradicionais de currículo. Os Estudos Culturais são uma dessas teorias que têm sido usadas no campo curricular para pensar o educacional em outras bases e dar visibilidade a outras narrativas. Nessa perspectiva, o pedagógico e o curricular têm se estendido, cada vez mais, para além dos muros escolares e diferentes artefatos culturais têm sido compreendidos como envolvidos em novas formas de aprendizagem de valores, ideais e condutas específicas. Isso porque, para Silva (2002, p. 139), “as instituições e instâncias culturais mais amplas também têm um currículo”, uma vez que “transmitem uma variedade de formas de conhecimento” e ensinam, mesmo sem ter o objetivo explícito de fazê-lo. Dessa forma, diferentes instâncias, artefatos e instituições culturais também têm um *currículo cultural*.

Esses currículos culturais são estruturados “de acordo com as forças que regem a dinâmica comercial, política e cultural predominante no mundo contemporâneo” (COSTA1, 2005b, p. 144). Tais currículos não apenas transmitem saberes que são vitais na formação de subjetividades (SILVA, 2002), como também designam encaminhamentos necessários a essa formação, ensinando modos de ser considerados adequados e desejáveis (PARAÍSO, 2002). É nesse sentido que se destaca a indissociável conexão entre currículos e produção de subjetividades, uma vez que Silva (1996) ressalta que um currículo, qualquer que seja ele, está sempre envolvido em processos de formação de sujeitos. Os aspectos formativos de um currículo, segundo Paraíso (2001b, p. 144), fazem parte de uma “pedagogia cultural” mais ampla, a qual “nos ensina comportamentos, procedimentos, hábitos, valores e atitudes, considerados adequados e desejáveis, através de diferentes artefatos, como o cinema, a televisão, as revistas, a literatura, a moda, a publicidade, a música etc.”.

Em contrapartida, se é possível estender o pedagógico para além dos muros escolares e considerar diferentes artefatos como currículos culturais não-escolares, é porque a própria noção de “cultura” operacionalizada pelas teorias pós-críticas em educação é ampliada. Parte considerável dessa ampliação é tributária dos aportes dos Estudos Culturais, campo cuja origem remonta à fundação do “Centre for Contemporary Cultural Studies” da Universidade de Birmingham, em meados da década de 1960. Ao caminhar no sentido dessa ampliação, os Estudos Culturais emergem como um conjunto de movimentações teórico-políticas que se opõem às concepções elitistas e hierarquizantes de cultura, quando entendida como processo estético, intelectual ou espiritual⁶⁸. As diferentes perspectivas teórico-metodológicas inerentes

⁶⁸ Para descrições e análises detalhadas a respeito da emergência e trajetória desse campo, ver os trabalhos de Escosteguy (2004); Nelson, Treichler e Grossberg (2003) e Costa (2000).

a esta movimentação convergem, entretanto, no seu entendimento de “cultura” como um conceito fundamental à compreensão da dinâmica social contemporânea. Assim, o referido campo nos mostra que a cultura vem, cada vez mais, ganhando centralidade na constituição de nossas vidas. Tal centralidade diz respeito à forma como a cultura penetra “em cada recanto da vida social contemporânea, fazendo proliferar ambientes secundários, *mediando* tudo” (HALL, 1997, p. 22, grifos do autor).

Em atenção às “revoluções culturais do nosso tempo” (HALL, 1997), as elaborações teóricas dos Estudos Culturais promovem uma transmutação no conceito de cultura. Segundo Costa, Silveira e Sommer (2003, p. 36), essa modificação implica a passagem “de um conceito impregnado de distinção, hierarquia e elitismos segregacionistas para um outro eixo de significados em que se abre um amplo leque de sentidos cambiantes e versáteis”. Especificamente em sua vertente pós-estruturalista, os Estudos Culturais entendem que a cultura “não é nada mais do que a soma de diferentes sistemas de classificação e diferentes formações discursivas aos quais a língua recorre a fim de dar significado às coisas” (HALL, 1997, p. 29). Tal entendimento aponta para as possibilidades de o “cultural” ser abordado como qualquer terreno em que significados sejam compartilhados e no qual se lute por sua imposição em meio a relações de poder. Isso porque, para Silva (2001a, p. 23), a prática de significar “é fazer valer significados particulares, próprios de um grupo social, sobre os significados de outros grupos, o que pressupõe um gradiente, um diferencial de poder entre eles”. Nesse sentido, a cultura é “uma prática discursiva envolvida na produção de significados, de regimes de verdade e de sujeitos de determinados tipos” (PARAÍSO, 2006a, p. 9).

Os Estudos Culturais têm considerado que “a ‘cultura comum ou ordinária’ pode ser vista como um modo de vida em condições de igualdade de existência com qualquer outro” (ESCOSTEGUY, 2004, p. 139). É também porque as teorizações do referido campo passam a contemplar “o gosto das multidões” (COSTA, 2005b), que as problematizações acerca da cultura contemporânea possibilitam identificarmos a existência de uma *cultura da mídia*. Segundo Kellner (2001), “há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana” (p. 9) e que tem servido de “pano de fundo onipresente e muitas vezes de sedutor primeiro plano para o qual convergem nossa atenção e nossas atividades” (p. 11). Para Hall (1997), a mídia constitui uma das principais instâncias culturais pelas quais circulam idéias e imagens vigentes na contemporaneidade. No entanto, nas palavras de Fischer (2000, p. 113), a mídia “não apenas veicula, mas constrói

discursos e produz significados e sujeitos”. Portanto, ainda que a cultura da mídia diga respeito ao “assalto das imagens, mensagens e espetáculos da mídia que inundam nossa cultura” (KELLNER, 2003, p. 107), não se deve desconsiderar a importante tarefa de entendê-la em seu caráter produtivo no que concerne aos processos de subjetivação engendrados em meio aos discursos por ela veiculados. Assim, uma vez que a música ocupa uma posição de destaque na cultura da mídia (KELLNER, 2001), a presente pesquisa constituiu um esforço no sentido de se contrapor àquilo que Silva (2001b, p. 200) chamou, no campo do currículo, de “descaso pelas eventuais transformações efetuadas na produção de subjetividades pelas novas mídias”.

Na cultura da mídia, a dimensão de “luta pela imposição de significados” (SILVA, 2001a), tão cara aos Estudos Culturais, é expressa por meio de discursos, imagens e eventos, os quais “vinculam-se à retórica, a lutas, a programas, e a ações políticas” (KELLNER, 2001, p. 123). Assim, naquilo que a cultura da mídia tem de produtivo em termos de significados e posições de sujeito, é possível ver uma “textualidade”. Nessa perspectiva, “os textos culturais são muito importantes, pois eles são um produto social, o local no qual o significado é negociado e fixado, em que a diferença e a identidade são produzidas e fixadas, em que a desigualdade é gestada” (COSTA1, 2005b, p. 138). Como sintoma de um “novo estado da cultura” que se caracteriza por “uma ampliação dos lugares em que nos informamos, em que de alguma forma aprendemos a viver, a sentir e a pensar sobre nós mesmos” (FISCHER, 1997, p. 62), os discursos acionados pela cultura da mídia ajudam a constituir textos curriculares. Isso porque quando informações, aprendizagens, sentimentos e pensamentos são articulados, está-se compondo o texto de um currículo, o qual “não é simplesmente um texto: é um texto de poder” (SILVA, 2001a, p. 67). “Texto” é aqui visto segundo uma perspectiva pós-estruturalista e entendido como “o produto da atividade discursiva; como o objeto empírico da análise do discurso” (PARAÍSO, 2007, p. 32). Por tudo isso, nesta investigação entendi que os discursos do forró eletrônico consistem em textos curriculares produzidos no âmbito da cultura da mídia.

Por meio da noção de “currículo cultural” extra-escolar, vê-se que os discursos das músicas de forró eletrônico constituem um texto que precisa ser analisado, portanto, em sua capacidade de governar⁶⁹ e de produzir sujeitos. Isso é possível com base em dois aspectos. De um lado porque o forró eletrônico, como todo currículo, encontra-se implicado em processos de regulação de condutas através de saberes que “circunscrevem aquilo que pode

⁶⁹ A noção foucaultiana de “governo” é desenvolvida na próxima seção deste capítulo.

ser pensado sobre essas condutas” (SILVA2, 2003, p. 191). Para tanto, o currículo do forró eletrônico seleciona, sugere e também produz significados sobre modos de “ser homem” e de “ser mulher” dentro e fora de uma presumida nordestinidade. Por outro lado, porque, de acordo com Silva (2001a), o texto de todo currículo é um texto eivado de poder – prescreve saberes, modos de ser, de pensar e de agir, indicando pensamentos, valores, exercícios e atitudes que devem ser praticados no sentido de constituição de tipos particulares de sujeito.

Portanto, como currículo, o forró eletrônico tem “vontade de sujeito” (CORAZZA, 2004) e produz subjetividades (SILVA, 2001c). Como todo currículo, as músicas de forró eletrônico incorporam e produzem significados, saberes e valores, sendo inevitável estabelecer ligações entre elas e processos de subjetivação. Por entender que, da perspectiva teórica aqui adotada, toda problematização de currículo é uma questão de poder e de constituição de sujeitos, passo a explicitar os termos pelos quais enxergo essas possibilidades de conexão.

2.4 Atentando a processos de subjetivação

Compreender problematizações de inspiração foucaultiana acerca de termos como “sujeito”, “subjetividade” e “subjetivação” requereu, nesta tese, um olhar mais atento à própria noção de *poder* na obra de Michel Foucault. Este filósofo francês não problematiza o poder exclusivamente em termos da aparelhagem do Estado ou em termos jurídicos (como uma questão de soberania ou de constituição). Foucault (2007a, p. 6) questiona, sobretudo, o poder em termos de como ele se exerce “concretamente e em detalhe, com sua especificidade, suas técnicas e suas táticas”. Para esse tipo de questionamento é necessário pensar o poder em termos de relações de força, pois o que dá condições ao seu exercício é “o suporte móvel das correlações de força que, devido a sua desigualdade, induzem continuamente estados de poder” (FOUCAULT, 2001, p. 89). Tais estados de poder não são rígidos, estáveis e localizáveis em um ponto, mas difusos, uma vez que o poder constitui “uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social” (FOUCAULT, 2007a, p. 8).

Fluidez, mobilidade, capilaridade e produtividade são, portanto, aspectos fundamentais do poder na acepção foucaultiana e foram particularmente importantes à presente investigação. No entanto, há outra dimensão intimamente associada ao poder e envolvida na produção de posições de sujeito: o saber. É nesse sentido que Paraíso (2007, p. 55) destaca o fato de sempre ter havido, “nas produções de Foucault, uma preocupação com o binômio

poder-saber”. Isso porque, segundo Foucault (2003), em todo processo de conhecimento e produção de saberes, há uma relação de hostilidade, dominação e poder com relação ao objeto em questão. Assim, o saber é um conhecimento oriundo daquilo que o poder olha com seus próprios olhos, daquilo que é próprio do poder em se exercitar “com uns de um lado e outros do outro” (FOUCAULT, 2007d, p. 75). Valendo-se das afirmações foucaultianas acerca do poder-saber, Silva (2002, p. 120) ressalta que não existe poder que não se valha do saber, principalmente “de um saber que se expressa como conhecimento das populações e dos indivíduos submetidos ao poder”. Em decorrência de tais articulações entre poder e saber, Foucault (2003, p. 8) afirma que “as práticas sociais podem chegar a engendrar domínios de saber que não somente fazem aparecer novos objetos, novos conceitos, novas técnicas, mas também fazem nascer formas totalmente novas de sujeitos”. Cabe, assim, perguntar nesta tese: de que modo, então, poder e saber se articulam para a produção de nordestinidades e concorrem para a subjetivação⁷⁰?

A produtividade das articulações entre saber e poder no sentido da constituição de diferentes posições de sujeito dá-se, numa perspectiva foucaultiana, no discurso. Um passo importante na tentativa de responder à questão supracitada consiste, portanto, em lembrar que “é justamente no discurso que vêm a se articular poder e saber” (FOUCAULT, 2001, p. 95). Ao entender que diferentes formas de discursos “veiculam formas de sujeição e esquemas de conhecimentos” (FOUCAULT, 2001, p. 94), Foucault (2003, p. 140) ressalta que “a prática do discurso não é dissociável do exercício do poder”. Para o filósofo francês, “por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa”, ele está sempre ligado ao desejo e ao poder, sendo aquilo “pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 1996, p. 10). Essa “vontade de poder” presente nos discursos, por sua vez, consiste numa “vontade de verdade”⁷¹. Por “verdade” Foucault (2007a, p. 13) quer designar o “conjunto das regras segundo as quais se distingue o verdadeiro do falso e se atribui ao verdadeiro efeitos específicos de poder”. É a partir da ligação indissociável entre discurso e poder-saber que “estabelecemos discursos e discutimos, não para chegar à verdade, mas para vencê-la” (FOUCAULT, 2003, p. 140) e, assim, produzirmos mais verdades.

⁷⁰ Conforme será detalhado mais adiante, o termo “subjetivação” aqui funciona como “uma ferramenta de pensamento crítico” e designa “processos pelos quais somos ‘fabricados’ como sujeitos de um certo tipo” (ROSE, 2001b, p. 53).

⁷¹ Na aula inaugural de *A ordem do discurso*, em dezembro de 1970, Foucault destaca que a vontade de verdade consiste em um sistema de exclusão que não se apóia apenas sobre suportes institucionais, mas “é também reconduzida, mais profundamente sem dúvida, pelo modo como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído” (FOUCAULT, 1996, p. 17).

Por conseguinte, a verdade deve ser entendida como um efeito da articulação poder-saber no discurso (PARAÍSO, 2007). Como efeito desse tipo de articulação discursiva, verdades instituem posições de sujeito. A respeito das conexões entre verdade e produção de sujeitos, Rose (1998, p. 34) explicita suas preocupações acerca das novas condições de dizibilidade de “coisas plausíveis sobre outros seres humanos e sobre nós mesmos, o novo licenciamento daqueles que podem falar a verdade e daqueles que estão sujeitos a ela, as novas formas de pensar o que pode ser feito a eles e a nós”. Isso porque as verdades que são ditas sobre indivíduos, os saberes que por ela são instituídos e as divisões que ela suscita produzem sujeitos, pois “todas as práticas pelas quais o sujeito é definido e transformado são acompanhadas pela formação de certos tipos de conhecimento” (FOUCAULT, 1993, p. 205). É nesse sentido que *sujeito*, para Foucault (1995, p. 235), comporta dois significados: “sujeito a alguém pelo controle e dependência, e preso à sua própria identidade por uma consciência ou autoconhecimento”. Em ambas as acepções, está em jogo o exercício do poder no sentido de regular a conduta de um indivíduo, seja pelos outros, seja por si mesmo.

Na teorização de Michel Foucault a respeito do poder, quando se passa a discutir a problemática da regulação das condutas coloca-se em evidência a temática do *governo*. “Governo” ganha destaque na obra foucaultiana impulsionado pelas investigações acerca da população como objeto de poder-saber, “através da análise de alguns dispositivos de segurança” (FOUCAULT, 2007e, p. 277). Tais dispositivos, repletos de conselhos e prescrições, emergem como “arte de governar” especialmente a partir do século XVI, com o advento da formação dos Estados Nacionais e dos movimentos religiosos da Reforma e Contra-Reforma. Assim, concomitantemente a um “movimento de concentração estatal” e outro “de dispersão e dissidência religiosa”, se impõe “o problema de como ser governado, por quem, até que ponto, com qual objetivo, com que método, etc.” (FOUCAULT, 2007e, p. 278).

O problema do governo, tal como emergiu no período histórico supracitado, diz respeito tanto às preocupações com a sobrevivência política estatal quanto ao direcionamento espiritual dos indivíduos. É dessa forma que, para Foucault, *governo* deve ser entendido no sentido de “técnicas e procedimentos destinados a dirigir a conduta” (FOUCAULT, 1997a, p. 101). A perspectiva foucaultiana do governo, portanto, coloca em evidência as múltiplas estratégias que podem ser mobilizadas quando se trata de conduzir condutas, dos outros e de si mesmo. Nesse sentido, é possível falar de “governo dos outros” e de “auto-governo”, exercidos respectivamente por *técnicas de dominação* e *técnicas de si*. As técnicas de

dominação, como explicita Foucault (1993), dizem respeito a práticas institucionalizadas de objetivação de uns sobre outros e supõem uma certa forma de racionalidade que “não cessa de perseguir sua obra e reveste formas específicas” (FOUCAULT, 2006, p. 385), tal como ocorre com a disciplina, por exemplo (FOUCAULT, 1993). Já as técnicas de si, também denominadas *tecnologias do eu*, correspondem às “formas pelas quais os indivíduos vivenciam, compreendem, julgam e conduzem a si mesmos” (ROSE, 2001b, p. 41) de modo a “transformarem-se a eles próprios, a modificarem-se, ou a agirem num certo estado de perfeição, de felicidade, de pureza, de poder sobrenatural” (FOUCAULT, 1993, p. 207).

As técnicas de dominação e as técnicas de si devem ser entendidas, portanto, como “os meios ou os instrumentos por meio dos quais o governo é acoplado e os indivíduos são subjetivados tornando-se sujeitos de determinados tipos” (PARAÍSO, 2006b, p. 4). Assim, o governo é engendrado, segundo Foucault (1993, p. 207), por meio de uma interseção entre os “pontos em que as tecnologias de dominação dos indivíduos uns sobre os outros recorrem a processos pelos quais o indivíduo age sobre si próprio e, em contrapartida, os pontos em que as técnicas do eu são integradas em estruturas de coerção”. Dito de outra forma, as múltiplas posições de sujeito que emergem dos processos de subjetivação são correlatas a estratégias de governo, articuladas em torno de técnicas de dominação e de técnicas de si. Tais técnicas são aqui definidas como “os procedimentos e os exercícios que usamos sobre nós mesmos e que outros usam sobre nós nos processos de subjetivação” (PARAÍSO, 2007, p. 57). Toda essa teorização em torno de técnicas e tecnologias⁷² de governo reflete uma atenção à orientação dada por Foucault (1997b, p. 71) ao afirmar que, no intuito de analisarmos proficuamente as relações de poder, “é preciso procurar saber como as relações de sujeição podem fabricar sujeitos”. Nesse sentido, se governar, para Foucault (1995, p. 244), é “estruturar o eventual campo de ação dos outros”, o governo consiste numa forma de poder que marca o indivíduo em sua conduta, tornando-o sujeito.

Técnicas de dominação e as técnicas de si fazem parte, assim, do irremediável envolvimento do governo em processos de subjetivação. Segundo Foucault (1993), por meio da interação entre esses dois tipos de técnicas é possível analisar como são produzidas subjetividades. Isso porque a combinação de tais técnicas permite identificar a existência de *tecnologias de subjetivação*, como “maquinações, as operações pelas quais somos reunidos, em uma montagem, com instrumentos intelectuais e práticos, componentes, entidades e

⁷² “Tecnologias” são entendidas por Foucault (1993, p. 206) como “a articulação de certas técnicas e de certos tipos de discurso acerca do sujeito”.

aparatos particulares, produzindo certas formas de ser-humano” (ROSE, 2001a, p. 176). Assim, a subjetivação consiste em um processo que se efetiva, mediante uma composição e “recomposição de forças, práticas e relações que tentam transformar – ou operam para transformar – o ser humano em variadas formas de sujeito, em seres capazes de tomar a si próprios como os sujeitos de suas próprias práticas e das práticas de outros sobre eles” (ROSE, 2001a, p. 143).

Os processos de subjetivação convocam indivíduos a assumir determinadas posições e a tornarem-se sujeitos de determinado tipo. Por conseguinte, a subjetividade não deve ser vista como “dato primordial” ou “capacidade latente”, uma vez que é preciso analisá-la em seu caráter de permanente produção, “em termos daquilo que os humanos são capacitados a fazer por meio das formas pelas quais eles são maquinados ou compostos” (ROSE, 2001a, p. 166). Compreender a subjetividade como uma produção, segundo Paraíso (2006b, p. 4), implica entender que somos “‘montados’ por práticas heterogêneas, que somos produzidos de formas muito particulares e específicas. Trata-se de entender que somos constituídos/as pelos diferentes textos a que temos contato, pelas diferentes experiências que vivenciamos”. Portanto, atentar às diversificadas posições de sujeito que têm sido (ou podem ser) produzidas requer, tal como procedido por Foucault (2001) em suas análises acerca da sexualidade, focalizar “a produção exuberante dos discursos” e nela ver investimentos de poder por meio de procedimentos discursivos.

Dessa maneira, a subjetividade passa a ser vista como constituída por diferentes práticas discursivas às quais os indivíduos se submetem ou estão submetidos. Nessa constituição, os indivíduos podem ocupar posições específicas de sujeito disponíveis em diferentes discursos (PARAÍSO, 2007): um discurso será tão mais eficaz quanto possa nos recrutar como sujeitos (WOODWARD, 2008). Tais discursos, dentre várias práticas, “localizam os seres humanos em regimes de pessoa”⁷³ (ROSE, 2001a, p. 36), concorrendo para sua subjetivação. É nesse sentido que, como “interiorização do lado de fora” (DELEUZE, 2006), a subjetividade passa a ser vista como “dobra”. Pensar os processos de subjetivação como dobras, para Domènech, Tirado e Gómez (2001, p. 129), redundaria em “despojar o Sujeito de toda identidade (essencialista) e de toda interioridade (absoluta)”. Em tais processos de dobramento, a interioridade não é vista como uma essência ou um

⁷³ A expressão “regimes de pessoa” é usada por Rose (2001a, p. 37) para se referir à “diversidade das linguagens de ‘pessoalidade’ que têm se formado (caráter, personalidade, identidade, reputação, honra, cidadão, indivíduo, normal, lunático, paciente, cliente, marido, mãe, filha)” que têm atuado sobre a conduta das pessoas.

verdadeiro “lado de dentro”, mas em termos de “uma superfície descontínua, de uma espécie de dobramento, para dentro, da exterioridade” (ROSE, 2001a, p. 49).

A idéia da subjetividade como dobra ilustra como incorporamos as marcas de uma cultura: “a dobra somos nós, pondo dentro de nós a exterioridade, agora interioridade” (SANTOS, 1997, p. 85). Segundo Rose (2001b, p. 179), pela imagem da dobra vê-se que “o lado de dentro, o subjetivo, é, ele próprio, não mais que um momento, ou uma série de momentos, por meio do qual uma ‘profundidade’ foi construída no ser humano”. Portanto, as posições de sujeito que analiso na presente pesquisa são aquelas que podem resultar em dobras dos discursos das músicas de forró eletrônico. Analisar a produção de subjetividades por meio das dobras de tais discursos “não consiste na demarcação dos limites de um eu enclausurado e interior” (DOMÈNECH, TIRADO e GÓMEZ, 2001, p. 122), mas requer pensar a subjetivação em termos da “relação entre as tecnologias para o governo da conduta e as técnicas intelectuais, corporais e éticas que estruturam a relação do ser consigo mesmo, em diferentes momentos e locais” (ROSE, 2001a, p. 53).

Dessa forma, o forró eletrônico constitui uma questão de gênero, uma questão curricular, uma questão de poder e processos de subjetivação, uma questão de governo, enfim. Como currículo, “está implicado em processos de regulação e governo da conduta humana” (SILVA2, 2003, p. 197). O governo efetivado pelo currículo do forró eletrônico constitui uma forma de poder “que faz dos indivíduos sujeitos” (FOUCAULT, 1995, p. 243) e que nos constitui como sujeitos de uma maquinação – “um híbrido de carne, artefato, saber, paixão e técnica” (ROSE, 2001a, p. 51). É com base nesse entendimento que esta tese significa o forró eletrônico como um currículo envolvido na produção de posições de sujeito generificadas. Se “as novas linguagens empregadas na construção, compreensão e avaliação de nós mesmos e dos outros têm transformado as formas pelas quais interagimos com nossos chefes, empregadores, colegas de trabalho, maridos, esposas, amantes, mães, pais, filhos/as e amigos/as” (ROSE, 1998, p. 33), cabe analisar como, em um artefato como o forró eletrônico, *gênero* pode se conectar a um regime de produção de posições de sujeito acoplado a idéias de nordestinidade.

2.5 Exibindo afinidades e afinações metodológicas

Quem cultiva idéias fixas e credulidades sobre nordestinos/as surpreender-se-á com esta tese. Aqui não aciono imagens como as de retirantes, romeiros/as, cangaceiros/as,

beatos/as, matutos/as e figuras bíblicas, já tão divulgados/as em diferentes discursos que investem sobre o Nordeste e seus habitantes. Não aciono os velhos mantras da nordestinidade para tratar de corpos disformes, encardidos, raquíticos, cariadados, flagelados, folclóricos, bregas, desprezíveis, desajustados e sedentos por redenção que continuam sendo acionados por alguns materiais da mídia para pretensamente dizer das “pessoas do Nordeste”⁷⁴. Desgraça, miséria, fome, sujeira, doença e fragilidade, quando se manifestaram, foram abordadas sob outros signos, e não como marca dos/as nordestinos/as ou do Nordeste. É que, por se tratar de empreender um exercício analítico acerca de como o currículo do forró eletrônico funciona dentro de uma maquinaria discursiva e acopla-se a todo um “estoque de imagens e de enunciados” que ao longo do século XX foi sendo gestado a respeito do masculino e do feminino no Nordeste (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, 2006, 2007, 2008), meu foco incidu sobre a produtividade de discursos na constituição de posições de sujeito passíveis ou não de serem reconhecidas como “nordestinas”. A partir das contribuições teóricas do campo dos Estudos Culturais e dos estudos foucaultianos, tomei a textualidade das músicas de forró eletrônico como um currículo cujos discursos investem sobre a produção de nordestinidades.

Ao me filiar a um campo no qual “nenhuma metodologia é especialmente recomendada com segurança, embora nenhuma também possa ser eliminada antecipadamente” (PARAÍSO, 2004b, p. 55), segui sua tendência em não estabelecer *a priori* qualquer encaminhamento supostamente privilegiado quanto à metodologia, mas sim em fazer “bricolagens” (NELSON, TREICHLER e GROSSBERG, 2003) em meu percurso metodológico. Assim, em meio à heterogeneidade política e epistemológica do referido campo, a pesquisa aqui em tela abordou a cultura como uma prática discursiva (PARAÍSO, 2006a) e adotou a perspectiva metodológica das análises discursivas de inspiração pós-estruturalista, destacando as teorizações de Michel Foucault em torno da noção de *discurso*. Tal opção metodológica não implicou em negligenciar possíveis relações de acréscimo e/ou de subtração entre letra e outras dimensões da obra musical (ritmos, sonoridades, performances), mas tão somente em apostar na produtividade de tais análises discursivas no que diz respeito aos processos de produção de sujeitos generificados nas músicas aqui em questão.

⁷⁴ Os termos sobre nordestinos/as mencionados até aqui podem ser vistos circulando em diferentes artefatos culturais, tais como jornais, sites de relacionamento, filmes, livros, colunas sociais, músicas e pinturas, conforme mostram os trabalhos de Albuquerque Júnior (2008; 2007; 2006), Maknamara (2010b) e Silva (2010).

Na acepção foucaultiana, o discurso é uma prática e, como prática social, é permeado por relações de poder. Para Foucault (2003, p. 11), uma vez que os discursos são “um conjunto de estratégias que fazem parte das práticas sociais”, deve-se evitar tomá-los como simples fatos lingüísticos, em favor de considerá-los como “jogos estratégicos, de ação e de reação, de pergunta e de resposta, de dominação e de esquiva, como também de luta” (p. 9). Dessa forma, os discursos não são meras interseções entre palavras e coisas mas, segundo Foucault (2005a, p. 55), são “práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam”. Quando compreende discurso como prática, Foucault evidencia seu entendimento de que aquilo que se diz sobre algo não simplesmente o representa, mas o institui por estar historicamente associado “às dinâmicas de poder e saber de seu tempo” (FISCHER, 2001a, p. 204). No sentido dessa historicidade, os discursos são arquivos daquilo que conta como pensável e dizível numa determinada época: eles repartem significados entre os indivíduos, instituindo o que e como será dito.

Numa perspectiva foucaultiana, portanto, os discursos não emanam do interior do sujeito, mas se colocam no plano do acontecimento. O *acontecimento* em Foucault está intrinsecamente ligado à sua noção de *sentido histórico*. Segundo Foucault (2007c, p. 29), “nós vivemos sem referências ou sem coordenadas originárias, em miríades de acontecimentos perdidos”. Tal noção de sentido histórico comporta os usos “paródico e destruidor da realidade”, “dissociativo e destruidor da identidade” e “sacrificial e destruidor da verdade” (FOUCAULT, 2007c). Esses usos exprimem a objeção foucaultiana às idéias de destinação histórica e continuidade ideal, de tradição e identidade como entidades fixas e duráveis e de possibilidade de um conhecimento neutro e isento de poder-saber. Nesse sentido, os efeitos de poder atrelados ao discursivo se configuram como questões de análise no que diz respeito a “distinguir os acontecimentos, diferenciar as redes e os níveis a que pertencem” (FOUCAULT, 2007a, p. 5).

Ao destacar a contingência dos discursos, a perspectiva foucaultiana ressalta que um acontecimento não constitui uma decisão ou um tratado, mas consiste em “uma relação de forças que se inverte, um poder confiscado, um vocabulário retomado e voltado contra seus utilizadores, uma dominação que se enfraquece, se distende, se envenena e uma outra que faz sua entrada, mascarada” (FOUCAULT, 2007c, p. 28). Como acontecimentos, os discursos não emergem de uma decisão individual do sujeito, sendo que acionar uma prática discursiva, para Fischer (1996, p. 106), implica em “falar segundo determinadas regras e expor as relações” que se mostram circunscritas a um discurso. Ou seja, se os atos enunciativos não se

reduzem a simples expressões de idéias e extrapolam o meramente lingüístico, é porque se submetem a regras, a relações específicas de poder. Nessa perspectiva, atentei às regularidades e relações de poder acionadas nos discursos das músicas de forró eletrônico, uma vez que cabe à análise do discurso debruçar-se sobre as relações históricas, os jogos de força, as práticas concretas que o próprio discurso articula, põe em funcionamento e mantém “vivas”.

Dessa forma, a perspectiva foucaultiana da análise do discurso revelou-se bastante profícua à pesquisa aqui em tela, uma vez que me interessaram as múltiplas posições de sujeito disponibilizadas nos discursos veiculados pelas músicas de forró eletrônico. Acerca das relações entre discursos e multiplicação dos sujeitos, Veiga-Neto (2004, p. 120) lembra que os discursos “se distribuem difusamente pelo tecido social, de modo a marcar o pensamento de cada época, em cada lugar, e, a partir daí, construir subjetividades”. Em outras palavras, os discursos multiplicam posições de sujeitos por meio das quais podem ser reconhecidas aproximações e distanciamentos daquilo considerado próprio a o/a nordestino/a.

No sentido desse reconhecimento, diante das músicas aqui em questão, persegui a idéia de me aproximar e de operar com cada fragmento discursivo por meio da noção de *escuta extemporânea* desenvolvida por Gadelha (2003). Mediante esta escuta extemporânea, procurei me instalar no espaço-entre, no meio daquilo que as músicas de forró eletrônico oferecem e abrem como possibilidade, buscando explorar e dar parcialmente conta das posições de sujeito forjadas entre aquilo que seria ou não considerado “nordestino”. O esforço em desenvolver este tipo de escuta com tais músicas possibilitou que elas apontassem também para outros possíveis em termos de nordestinidades. Afinal, “as diversas modalidades de enunciação, em lugar de remeterem à síntese ou à função unificante de um sujeito, manifestam sua dispersão” (FOUCAULT, 2005, p. 61). Portanto, tal como procedido por Paraíso (2007) em sua análise acerca da mídia educativa brasileira, os discursos aqui em questão foram analisados nos limites de seus efeitos, ou seja, foram estudados em termos daquilo que eles nos impelem “a sonhar, a pensar, a fazer, a ser” (p. 23). Assim, se o sujeito “é um lugar determinado e vazio que pode ser efetivamente ocupado por indivíduos diferentes” (FOUCAULT, 2005, p. 107) em tempo e lugar específicos, é preciso descrever os “enunciados que nesse tempo e lugar se tornam verdade, fazem-se práticas cotidianas, interpelam sujeitos, produzem felicidades e dores, rejeições e acolhimentos, solidariedades e injustiças” (FISCHER, 2003, p. 378) em termos de nordestinidades.

Por fim, quero enfatizar que os discursos objeto desta pesquisa foram investigados mediante “um exercício de descoberta”, conforme sugerido por Veiga-Neto (2004). Esse autor explica que tal esforço metodológico “nem assume a lógica interna do que está sendo analisado, nem parte de alguma metanarrativa transcendente ao próprio discurso” (p. 129). Dito de outra maneira, a análise foucaultiana não aborda um discurso nem no aspecto formal, nem no plano interpretativo. No pólo da formalização estaria a busca pelas “constâncias e freqüências lingüísticas”, na tentativa de identificar uma lógica interna ao discurso; já no pólo da interpretação a atenção se voltaria a um suposto “significado profundo” que poderia “estar contido nas lacunas e silêncios” (VEIGA-NETO, 2004, p. 118) do discurso em análise. Ao escapar desses dois pólos, em contrapartida, concentrei minha análise nos discursos segundo o pressuposto foucaultiano de que os enunciados de um discurso são raros, cabendo descrever suas múltiplas possibilidades em termos de coisas ditas e, especialmente, em termos de seus efeitos na produção de posições de sujeito.

Para isso, as músicas investigadas foram lidas, descritas e problematizadas procurando destacar suas enunciações variadas, as posições de sujeito disponibilizadas, as oposições nelas presentes. Foram descritas também as técnicas e tecnologias que, acionadas discursivamente, possibilitam que seus ouvintes vivenciem tipos específicos de experiências e tornem-se tipos particulares de sujeitos. Para tanto, foram utilizados procedimentos de análise do discurso presentes no conjunto dos trabalhos de Michel Foucault. Nessa perspectiva, o discurso é tratado como prática descontínua, como acontecimento (FOUCAULT, 1996). Essa análise do discurso, portanto, “não desvenda a universalidade de um sentido”, não aborda um discurso avaliando sua aproximação de uma real leitura das coisas, mas “mostra à luz do dia o jogo da rarefação imposta, com um poder fundamental de afirmação” (FOUCAULT, 1996, p. 70).

Operar com esse tipo de análise implicou em estar atento a como determinados discursos vão se configurando em meio a relações de poder; significou, também, questionar sobre as condições de possibilidade e as regularidades a partir das quais determinados discursos concorrem para o exercício do poder e a produção de posições de sujeito. Segundo Foucault (2007c, p. 21), ao analisar assim o discurso é possível mostrar “a heterogeneidade do que se imaginava em conformidade consigo mesmo” e que as coisas, sujeitos e verdades desse mundo “são sem essência, ou que sua essência foi construída peça por peça” (p. 18). A respeito dessa construção, que se dá discursivamente e em meio a relações de poder, procurei apreender o discurso em seu poder de afirmação, seu poder de constituir “domínios de

objetos, a propósito dos quais se poderia afirmar ou negar proposições verdadeiras ou falsas” (FOUCAULT, 1996, p. 70).

Em termos procedimentais, a apreensão dos discursos aqui analisados foi feita nos rastros dos passos elencados a seguir:

- Escutei 464 (quatrocentas e sessenta e quatro) músicas de forró eletrônico em 34 (trinta e quatro) álbuns dos grupos *Cavaleiros do Forró*, *Aviões do Forró*, *Calcinha Preta* e *Banda Magníficos*, visando a identificar e a transcrever tanto os fragmentos discursivos⁷⁵ que explicitamente se referem a relações de gênero quanto aqueles que, mesmo abordando outras temáticas, o fazem de maneira associada às relações entre masculino e feminino. Por entender que os processos de subjetivação correlatos à produção de masculinidades e feminilidades se dão em diferentes temáticas exploradas pelas músicas de forró eletrônico – não se restringindo às músicas cujo tema central seja relações de gênero –, estive atento às estratégias, técnicas, tecnologias e mecanismos que, ao colocar o poder em ação, tensionam as relações que o indivíduo estabelece com os outros e consigo e concorrem para a produção de tipos de sujeito. No sentido da identificação e transcrição supracitadas, tratei de interrogar a linguagem “sem a intencionalidade de procurar referentes ou de fazer interpretações reveladoras de verdades e sentidos reprimidos” (FISCHER, 2001a, p. 205);

- Agrupei as diferentes enunciações presentes nas referidas músicas em torno de temáticas que delas sobressaem, a partir do manuseio e escuta do material empírico. No sentido desse agrupamento, ressalto as palavras de Foucault (2005a), quando afirma que há enunciação toda vez que um conjunto de signos é emitido, ainda que as enunciações não possam ser confundidas com enunciados. Para Foucault (2005a), ainda que um enunciado possa ser repetido, não deve ser confundido com o ato – sempre único – de enunciar. A enunciação é, assim, “um acontecimento que não se repete” e, ainda segundo Foucault (2005a, p 114), “diremos que há enunciação cada vez que um conjunto de signos for emitido”. Assim, busquei nessas enunciações a raridade dos enunciados ao mesmo tempo em que procurei ver as continuidades e as rupturas engendradas nos discursos em questão. Numa atitude de

⁷⁵ Os excertos que trazem fragmentos das músicas aqui analisadas são acompanhados de parênteses com siglas indicativas da banda (AF = Aviões do Forró; BM = Banda Magníficos; CF = Cavaleiros do Forró; CP = Calcinha Preta), do volume do CD e da faixa a que corresponde a música em questão. No caso de “(AFV2N3)”, por exemplo, está-se fazendo referência a uma música que está na faixa 3 do segundo CD da Banda Aviões do Forró.

multiplicação de significados, procedi “associando os ditos a determinadas práticas, a modos concretos e vivos de funcionamento, circulação e produção dos discursos” (FISCHER, 2002, p. 52);

▪ Perguntei quem fala nos materiais em questão, de que lugar se está falando sobre gênero e que posições de sujeito estão sendo acionadas e demandadas nos discursos presentes nas músicas analisadas. Para tanto, com base em Foucault (2005a), atentei ao status de quem, nesses discursos, tem o direito de dizer aquilo que é efetivamente dito. Interroguei tais discursos quanto aos lugares que eles reservam ao masculino e ao feminino. Evidenciei os enunciados que possivelmente operam como códigos de normalização do “ser homem” e do “ser mulher” nas músicas de forró eletrônico. Também busquei compreender a proveniência⁷⁶ dos discursos em questão, bem como os variados espaços em que eles buscam legitimidade e aplicação no sentido de aproximar-se ou não do que é entendido como “tipicamente nordestino”. Nessa busca focalizei, ainda, os múltiplos investimentos discursivos do forró eletrônico que concorrem para fixar as possibilidades de vivência de masculinidades e de feminilidades e para instituir a diferença nas relações entre os sexos e internamente a cada um deles. Além disso, estive atento ao fato de que o sujeito sempre ocupa “uma posição numa rede discursiva de modo a ser constantemente ‘bombardeado’, interpelado, por séries discursivas cujos enunciados encadeiam-se a muitos e muitos outros enunciados” (VEIGANETO, 2000, p. 57). Assim, o esquadrinhamento das variadas posições de sujeito articuladas nesses discursos permitiu a análise das diferentes posições de sujeito que podem vir a ser por eles engendradas.

Devo anunciar, ainda, que as tentativas de racionalizar meus próprios esforços de familiarização com o referencial teórico-metodológico aqui adotado, de organização e análise do material empírico da pesquisa e, enfim, de investimento em uma forma de conectar currículo, música e gênero, resultaram numa maneira (dentre tantas possíveis) “pouco ortodoxa” de escrita no campo educacional. Isso porque o estilo que aqui procurei perseguir tentou analisar as músicas de forró eletrônico seguindo as pistas deixadas por uma associação particular de fragmentos discursivos. Nesse sentido, não me posicionei como observador e/ou crítico pretensamente imparcial das músicas aqui em questão, mas procurei interagir com

⁷⁶ A pesquisa da proveniência “agita o que se percebia imóvel, ela fragmenta o que se pensava unido; ela mostra a heterogeneidade do que se imaginava em conformidade consigo mesmo” (FOUCAULT, 2007c, p. 21).

os/as possíveis interlocutores/as desta tese, nela explorando algumas emoções que as músicas puderam e podem despertar, em mim e em outros/as.

PARTE II:

OCUPANDO POSIÇÕES AO RITMO DOS PODERES

Capítulo 3

INVENTÁRIOS E INVENÇÕES DE GÊNERO:

o currículo do forró eletrônico acionando o dispositivo pedagógico da nordestinidade

Quanto você daria para conhecer os homens e as mulheres que circulam por aí? O que você não faria para entender possíveis diferenças entre eles e elas? Como você procuraria explicar os caminhos pelos quais se chega a essas diferenças? Em que iria se basear para mostrar que, apesar das diferenças, eles e elas “foram feitos um para o outro”? Em tempo: você não precisa dar nada, você não precisa explicar nada, você não precisa mostrar, você não precisa fazer nada, você não precisa nem preocupar-se. Com relação a gênero, não invente, não faça inventários. O forró eletrônico tem feito tudo isso por você.

Este capítulo parte do pressuposto de que o forró eletrônico consiste em um currículo cultural cujas músicas podem ser problematizadas como textos que incorporam e produzem significados, saberes e valores e que, assim, concorrem para processos de subjetivação. Ao reconhecer que ser homem e ser mulher consistem em processos engendrados no âmbito da cultura (LOURO, 2008), o objetivo é significar o forró eletrônico como atualização de um dispositivo que ensina os indivíduos a tornarem-se sujeitos dotados de nordestinidade.

O argumento aqui desenvolvido é o de que há um “dispositivo pedagógico da nordestinidade” que tem no forró eletrônico um campo privilegiado de sua atualização e em *gênero* uma de suas principais linhas de força. Nas músicas de forró eletrônico, são engendradas continuidades e descontinuidades, condensações e dispersões enunciativas que concentram e diluem experiências da nordestinidade. Concorre para tal atualização uma “tecnologia sistemática do gênero” que toma assimetrias entre masculino e feminino como princípio de inteligibilidade das relações sociais. Essa tecnologia opera segundo a atuação concomitante de dois mecanismos: um “mecanismo inventariador” e um “mecanismo retroalimentador” de gênero. O primeiro funciona instaurando chaves para a identificação das linhas de dualização dos sexos, enquanto o segundo atua normalizando a complementaridade entre eles.

3.1 Sons de Nordeste? Invenções de gênero!

Gatinha Manhosa, Cheiro de Menina, Ferro na Boneca. Brinquedo de Menina, Desejo de Menina, Collo de Menina. Moleka 100 Vergonha, Garota Safada, Dezmantelados do Forró, Casadões do Forró. Solteirões do Forró, Mauricinhos do Forró, Taradões do Forró. Forrozão Santropê, Saia Rodada, Fogo na Saia. Mulher Fogosa, Mulher Chorona, Mulheres Perdidas. Alguns nomes de bandas de forró eletrônico parecem não deixar dúvidas: nesse estilo musical, tudo é uma questão de ser e de se posicionar como homem ou mulher.

A centralidade do gênero nas músicas de forró eletrônico, ainda que seja marcante, não é inesperada. Se gênero tem primazia na significação de relações de poder (SCOTT, 1995) e o currículo do forró eletrônico não escapa de tais relações, é previsível que suas músicas orquestram diversas situações acerca de relações entre homens e mulheres. Entretanto, em tais músicas, gênero não é apenas o componente privilegiado de suas temáticas, mas se afirma como importante dimensão da vida de seus/suas ouvintes, disponibiliza racionalidades a partir das quais eles e elas podem pensar sua existência e concorre para a atualização de experiências de nordestinidade. Tal atualização é possível porque o Nordeste é uma região inventada historicamente e, como tal, é fruto de elaborações e repetições de textos e imagens que se voltam a produzi-lo “tal como ele é” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006a).

A nordestinidade se configura em torno de uma série de sentimentos produzidos em meio à fabricação da própria região que lhe dá suporte. Como experiência intrinsecamente atrelada a tal invenção, a nordestinidade é também “uma poderosa arma de poder assentada sobre uma vasta produção de saber, de imagens e de textos” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008, p. 219) e, também, de sons. Essa dimensão de produção traz consigo a possibilidade de que aquilo tido como modelo de nordestinidade seja historicamente ampliado, que algo anteriormente não considerado como nordestino passe a sê-lo ou até que outras nordestinidades sejam forjadas, a depender do fluxo de forças envolvidas em tais modificações.

É em decorrência desse caráter contingente que a nordestinidade pode ser pensada por meio da noção de *dispositivo*, termo que, segundo Agamben (2009), é decisivo no pensamento foucaultiano. Como a própria palavra sugere, um dispositivo *dispõe* algo em uma organização peculiar, dentro de uma racionalidade particular. Concorrendo para tal disposição, há toda uma rede que se estabelece entre “discursos, instituições, organizações

arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas” (FOUCAULT, 2007g, p. 244). Também, nesse sentido, um dispositivo pode ser visto como uma composição de linhas de diferentes tipos, as quais “se submetem a derivações”, se aproximam e se distanciam umas das outras (DELEUZE, 1999). Dessa forma, na malha da rede discursiva que instaura campos de racionalidade para uma determinada forma de visibilidade e dizibilidade da nordestinidade, é possível identificar as linhas de um dispositivo, o *dispositivo da nordestinidade*.

Se do funcionamento do dispositivo da nordestinidade decorre a invenção daquilo que é próprio ao Nordeste, certamente tal invenção não se faz sem a produção de sujeitos particulares a essa mesma região. Para tanto, devem ser acionadas linhas que estrategicamente cuidem da aprendizagem calculada dos efeitos desejados no âmbito da racionalidade atrelada àquele dispositivo. Em outras palavras, se a experiência da nordestinidade é contingente, historicamente inventada e reinventada, ela deve ser transmitida e aprendida por meio de um *dispositivo pedagógico da nordestinidade*. Com “dispositivo pedagógico” quero destacar que nossas experiências não são meras decorrências de mediações pedagógicas. Há uma dimensão constitutiva naquilo que se aprende, em oposição à “crença arraigada de que as práticas educativas são meras 'mediadoras', onde se dispõem os 'recursos' para o 'desenvolvimento' dos indivíduos” (LARROSA, 1999, p. 37). Isso porque, numa apropriação do pensamento foucaultiano, o pedagógico não se limita a um simples veículo por meio do qual os indivíduos acumulam “evidências” acerca das coisas do mundo. Nesse entendimento, um dispositivo pedagógico visa à “constituição ou à transformação da maneira pela qual as pessoas se descrevem, se narram, se julgam ou se controlam a si mesmas” (LARROSA, 1999, p. 57).

Um dispositivo pedagógico tem a ver com aquilo que pensamos e fazemos, com nossas aptidões e condutas, enfim, com aquilo que nos tornamos. Por conseguinte, o *dispositivo pedagógico da nordestinidade* não apenas ensina o que supostamente constitui a nordestinidade, o que é preciso para ser visto como nordestino, mas também ensina a cada um/uma o que é ser nordestino em sua individualidade. Dito de outra forma, tal dispositivo ensina indivíduos a aprender a ser sujeitos em relação às práticas que regulam a experiência da nordestinidade, a se reconhecerem como sujeitos dessa experiência e a exercerem sobre si mesmos um autogoverno de modo a selecionar e controlar o que deve e o que não deve ser feito, dito e praticado para se tornar um homem ou uma mulher nordestino/a.

É nesse sentido que *gênero* é aqui tomado como um conceito duplamente relevante, em se tratando da produção de sujeitos nordestinos por meio do dispositivo pedagógico da

nordestinidade. De um lado, porque gênero é parte do que decide qualquer sujeito (BUTLER, 1993), porquanto a própria figura do nordestino é elaborada em torno de relações de poder estreitamente ligadas a gênero (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003). Por outro lado, porque constitui a principal linha de força do dispositivo pedagógico da nordestinidade que é atualizada por meio das músicas de forró eletrônico, entendendo-se aqui *atualização* como necessidade primeira que um dispositivo tem de refazer-se e de fazer produzir seus efeitos continuamente (MARCELLO, 2003b). Afinal, tais músicas têm falado do que um homem ou uma mulher é capaz sendo pobre ou rico/a; de quem pode ser considerado diferente, estranho/a e louco/a no que se refere a masculinidades e feminilidades; daquilo que é próprio a um homem e a uma mulher e do que compete a eles e elas em suas relações familiares, amorosas e de trabalho. Têm falado, em síntese, dos corpos adequados e necessários para ser ou não valorizado/a em termos de sua eficiência, seus desejos e sua sensualidade. A seguir, gênero será analisado como linha de força do referido dispositivo, enfatizando-se as tipologizações engendradas pelo forró eletrônico em torno do masculino e do feminino.

3.2 Nem safada, nem danada. Sobre a mulher do vencedor? “Pense numa bichinha arrumada”!

Com quantos versos se faz um homem ou uma mulher? O que pode oferecer ritmo a essa composição? Nela, que “modos de ser e de comportar-se” podem ser orquestrados? Talvez nunca se tenha chegado tão perto de uma resposta quanto nos últimos anos, com o advento do forró eletrônico. Nesse estilo musical, parece ter sido desenvolvido todo um aparato tecnológico com vistas a sistematizar o que constituiria o masculino e o feminino. Por mais que a construção das masculinidades e das feminilidades não seja algo estanque, as músicas aqui investigadas sugerem insistentemente que já é possível, e com relativa precisão, desenvolver amostragens, identificar, nomear, classificar, ordenar e hierarquizar diferentes tipos de mulheres e de homens. Isso vale até mesmo para casos como o do *bicho complicado* (AFV2N3), qual seja, a **mulher safada**.

A mulher safada, conforme ensinado no forró eletrônico, é o próprio sinônimo de mulher. É-se levado a esse tipo de conclusão quando um homem, dirigindo-se a seu compadre, diz só conhecer dois tipos de mulher: *a que voa e a que é safada* (CFV2N14). Se alguém pergunta *qual é a que voa* (CFV2N14), tal como faz o compadre, a resposta masculina vem de imediato: *eu nunca vi* (CFV2N14). Essa resposta é tão categórica que não

parece haver dificuldade alguma para que uma mulher possa assumir-se como uma safada em uma das músicas aqui analisadas: *sou a mulher que você procurava/ eu gosto de dar carinho, gosto de ser cobiçada/ gosto de beijar na boca, gosto de ser paquerada/ vou tirar minha calcinha, hoje estou liberada* (CPV10N10). Denominar-se ou ser denominada como safada são práticas que se aproximam de uma moralidade que Aquino (2008), Siqueira (2008), Fonseca (2004) e Meyer *et al.* (2004) identificaram em diferentes contextos de pesquisa junto a classes populares, quando se procura estabelecer fronteiras entre a mulher que “presta” e a que “não presta”. Essa moralidade é aqui reiterada, uma vez que parece haver um investimento na resignificação da mulher sem vergonha de sua sexualidade rumo à “mulher sem-vergonha”: aqui parece se querer evidenciar o perigo sinalizado pelo enunciado de que “mulher, quando é safada, é pior do que homem”.

Anunciar-se liberada, gostar de ser cobiçada e paquerada ou, até mesmo, gostar de dar carinho e de beijar na boca, coisas aparentemente tão simples quanto tirar uma calcinha, aqui figuram como muita danação para uma mulher. A atribuição de “safadeza” àquela que declara abertamente seus desejos mais parece uma retomada das misóginas leituras médicas que entre os séculos XIX e XX dessexualizaram e patologizaram cientificamente o corpo da mulher (RAGO, 2001). Entretanto, nada impede que aqui estejam em jogo noções conflitantes do que viria a ser uma mulher safada. Encarnada numa personagem de novela de grande audiência, a safada pode ser vista como uma “pecadora”, que dá “puladas de cerca”⁷⁷, ou até mesmo como aquela que “faz tipo de mulher comportada”⁷⁸; pode transitar entre a figura da mulher “fogosa”, “cachorra”, e aquela que seria “independente”, “objeto de fetiche”, adorável em sua autenticidade⁷⁹. Ainda no jogo das moralidades que procuram capturar a safada, um homem pode a ela confessar: *você não vale nada, mas eu gosto de você* (CPV20N2).

Além do mais, cabe frisar que, seja lá qual for a danação da safada, esta parece ser um tipo feminino muito aquém das “safadezas” de que uma nordestina seria capaz. Afinal, segundo a avaliação daquele que se tornou um líder de popularidade nacional, no Nordeste “tem essa coisa de fazer sexo com bicho, com animal”⁸⁰. Toda essa rede de poder-saber em

⁷⁷ Disponível em: <<http://entretenimento.br.msn.com/famosidades/noticias-artigo.aspx?cp-documentid=21803179>> Acesso em: 20 set. 09.

⁷⁸ Disponível em: <<http://www.fm93.com.br/2009/03/04/o-forro-conquistou-o-publico-de-caminho-das-indias/>> Acesso em: 7 abr. 09.

⁷⁹ Disponível em:

<http://odia.terra.com.br/cultura/htm/forro_voce_nao_vale_nada_e_o_maior_sucesso_de_caminho_das_indias_234109.asp> Acesso em: 1 abr. 09.

⁸⁰ Disponível em:

<http://odia.terra.com.br/especial/cultura/big_brother_9/htm/nordeste_tem_essa_coisa_de_fazer_sexu_com_bicho_diz_max_decepcionando_o_publico_235468.asp> Acesso em: 17 mar. 10.

torno do que viria a ser “de fato” uma safada é ainda mais tensionada quando o forró eletrônico insere no léxico forrozeiro masculino um limite muito tênue entre a safada e a **danada**⁸¹: *nariz afiladinho, bumbum empinadinho/ parece danadinha, mas não é safada* (CFV6N6), é a descrição que se faz para um outro tipo de mulher, dessa vez a **bichinha arrumada**. Mas o que é isso? Não foi garantido que só existiria a mulher safada? Como é possível a rápida proliferação de outros espécimes femininos? Seria o homem do forró eletrônico um “homem-sem-palavra”?

Até aqui, parece que, quanto mais o masculino investe em categorizações do feminino, tentando fechar as possibilidades de inteligibilidade do “ser mulher”, mais o feminino desconcerta o masculino, fazendo-o descobrir os efeitos de seus próprios pressupostos e inventários. É precisamente neste ponto, também, que o forró eletrônico dá a ver o caráter estratégico do dispositivo pedagógico da nordestinidade. Afinal, nas músicas aqui investigadas o que parece estar em jogo é a inserção de um estilo musical (e os modos de ser sujeito por ele demandados) no contexto dos questionamentos contemporâneos dos códigos de gênero. Se todos/as temos experimentado, sob diferentes formas, sensações de “crise” no tocante ao masculino e ao feminino, o forró eletrônico não se furta à tarefa sempre inacabada de fazer de alguém um homem ou uma mulher. Pelo contrário, se as múltiplas formas de tornar-se mulher ou homem “são sempre sugeridas, anunciadas, promovidas socialmente” (LOURO, 2007c, p. 9), caberia ao currículo aqui investigado saber tirar partido desse momento de profusão de experiências desestabilizadoras de gênero.

Exemplo da inserção dos discursos do forró eletrônico nesta empreitada ocorre quando neles a bichinha arrumada é demandada como figura exemplar na desarrumação feminina do sistema classificatório masculino, quando é ele mesmo que admite: *eu pensei que era dono da razão, logo vi meu coração nos braços dela/ fui lançado e dominado na paixão, no jogo de sedução dos olhos dela* (CFV6N6). Uma mulher desse tipo o faz falar um pouco mais, dizendo que *quando ela passa toda-toda empinada a galera fica desorientada/ eles perguntam se ela é montada/ pense numa bichinha arrumada* (CFV6N6). A bichinha arrumada faz até um homem convidar alguém a pensar, enquanto ele mesmo pensa sobre a aparência dela, descrevendo-a como *gatinha, cheirosa e bonitinha, com carinho de menina, mas desenrolada* (CFV6N6). Mas ela também o faz ir além e pensar em outras qualidades que uma mulher, desde que seja bichinha arrumada, pode ter: *formada, independente, é advogada/*

⁸¹ A atenuação de limites entre a safada e a danada também é acionada nas tecnologias de governo que demandam a jovem “difícil”, conforme pode ser visto no trabalho de Sales (2008).

não gosta de conversa mole e é determinada/ adora malhação e não dispensa uma balada/ pense numa bichinha arrumada (CFV6N6).

Entretanto, apesar do insistente convite para que se pense nesse tipo particular de mulher, rapidamente trata-se de advertir que *todo mundo tá querendo, mas é minha amada, pense numa bichinha arrumada (CFV6N6)*. À primeira vista, seria paradoxal que uma mulher chamada de bichinha arrumada fosse desejável, pois “bichinha” remete a vários significados “negativos” em nossa cultura. Um deles tem servido a estereotipizações de gênero e de sexualidade, quando é usado pejorativamente para estigmatizar tanto homens de orientação homossexual quanto homens que não se enquadram naquilo que é considerado adequado em termos de masculinidade. Outro significado aparece em alguns estados brasileiros, quando “bichinho” ou “bichinha” é usado para marcar aquele/a com quem não se tem familiaridade, aquele/a que está na posição do “outro”. “Bichinha” também pode lembrar um ser saído da seca – pouco provável, já que esse tema é evitado pelo forró eletrônico (CORDEIRO, 2002; MADEIRA, 2002) –, um ser repugnante e digno de pena, uma “monstrinha nordestina” tal como a Macabéa de Clarice Lispector (MAKNAMARA, 2010b).

Contudo, aqui a bichinha arrumada figura como um tipo de mulher que é objeto de pensamento, de desejo; uma mulher da qual todos querem se aproximar, segundo o relato masculino. Há, portanto, uma positivação da bichinha arrumada, em detrimento de outros significados atribuídos ao termo “bichinha”. De todo modo, é possível afirmar que, quando alguém, seja homem ou mulher, é tratado por “bichinha”, o que está em jogo é uma lógica androcêntrica fundamentada em normas e valores que concorrem para a promoção do masculino (e da masculinidade hegemônica) como lugar legítimo do pensamento e da fala, lugar a partir do qual um homem se autoriza a nomear e a caracterizar indivíduos, além de se dar o privilégio de possuir a mulher que lhe convém. Isso porque “o androcentrismo mantém forte relação com a misoginia, o machismo, o sexismo, o heterossexismo, a homofobia, a heteronormatividade e outros fenômenos discriminatórios” (CARVALHO; ANDRADE; JUNQUEIRA, 2009, p. 7).

Parecendo ser guiado pelo dito popular “o que é do homem, o bicho não come”, aquele que ostenta um troféu do tipo bichinha arrumada, na posição de campeão, sente-se confortável e seguro para descrevê-la e até oferecê-la para pensamento, menos para dividir o seu prêmio. Afinal, a bichinha arrumada pode até parecer danadinha, mas em não sendo safada, já seria uma raridade e, como tal, figura no topo das hierarquizações intragênero acionadas no forró eletrônico. Por sua vez, se há esse tipo de hierarquização, não seria

improvável que também estivesse em operação, no currículo aqui em questão, um inventário de masculinidades. É possível começar perguntando, então, pelo tipo masculino que corresponderia à bichinha arrumada. Haveria algum homem digno dela?

Para responder à questão supracitada, já se tem um ensinamento do forró eletrônico: um homem capaz da proeza de ter para si uma bichinha arrumada só pode ser um campeão, um vencedor. Restaria saber o que caracterizaria esse vencedor. Quem seria ele? Quais suas atitudes? Do que seria capaz? De quem mais ele se aproximaria? Uma música muito peculiar pode ajudar a compreender o que o forró eletrônico demanda em termos de uma posição de sujeito masculina superior: trata-se de “Vencedor”. Lançada no mesmo ano em que o Tribunal Superior Eleitoral⁸² reforçou a proibição de animação de campanhas políticas por artistas, seu refrão aclama: *campeão, vencedor, o povo está do seu lado, você tem valor/ campeão, vencedor, agora me dá um abraço, você já ganhou* (CPV19N4).

O interessante aqui é que cada execução da referida música serviu não somente para entoar genericamente o grito de vitória de qualquer candidato político. Mais que isso, também disponibilizou significados acerca do que cabe a um homem para que seja considerado vitorioso, bem-sucedido, distinto. Com a referida música se aprende que merece ser considerado vencedor aquele que *pensa no povo e no trabalhador, que faz tudo sempre com amor, que dispara na frente* (CPV19N4). O **homem vencedor** é *demais, é a fé, a esperança, o sonho da gente, é um cara decente, que o povo sabe que é capaz* (CPV19N4). Por conseguinte, os mesmos atributos que concorrem para a construção do vencedor parecem deixá-lo na fronteira entre o que seria um bom governante e o que seria um companheiro de alto nível.

O borramento de fronteiras incorporado pelo vencedor aproxima-se do pensamento político engendrado ao longo do século XVI, para o qual existia uma multiplicidade de formas de governo (FOUCAULT, 2008). Em seus postulados sobre as artes de governar, tal pensamento admitia a existência de uma continuidade ascendente entre as diferentes modalidades de governo, no sentido de que o governo de si mesmo, de sua família, de seus bens, de suas riquezas, figuravam como pré-requisito a quem aspirasse ao sucesso quanto ao governo estatal (FOUCAULT, 2008). Nessa linha de pensamento, governar exigiria ser vencedor em casa para ser vencedor no Estado e vice-versa. No forró eletrônico, ao mesmo tempo em que cabe ao vencedor ser altruísta e disparar na frente, ele é “um sonho”, um cara decente, demais. Assim, um discurso político ganha centralidade em se tratando da construção

⁸² Cf. Resolução n. 22.718/08 (BRASIL, 2008).

do vencedor masculino no referido estilo musical. Tal discurso e os vencedores a ele correlatos podem ser vistos circulando também em um debate sobre um prefeito “Tio Patinhas”⁸³, em uma biografia sobre um ex-governador⁸⁴, em uma entrevista com um vereador⁸⁵, em uma homenagem a um empresário⁸⁶ e também nos “dez mandamentos do bom político”⁸⁷. Portanto, uma repaginação desse discurso político ocorre no forró eletrônico quando se chega a um ponto em que parece haver pouca distinção entre estar apto a ser premiado com um título político e estar apto a ser titular de um prêmio como a bichinha arrumada: sobreposição do dispositivo da governamentalidade ao dispositivo de familiaridade para atualizar o dispositivo pedagógico da nordestinidade no forró eletrônico. Isto é possível porque, a todo momento, “produções de subjetividade escapam dos poderes e dos saberes de um dispositivo para colocar-se nos poderes e saberes de outro” (DELEUZE, 1999, p. 157).

Que o vencedor seja o candidato dos sonhos em uma eleição e, ao mesmo tempo, possa ser o par perfeito para uma mulher do tipo bichinha arrumada, não é espantoso. Afinal, é precisamente esse perfil de vencedor – marcado em primeiro lugar pela sua riqueza – que vem sendo produzido como “sonho das mulheres” por diferentes peças publicitárias brasileiras, conforme mostra Beleli (2007). Este discurso da satisfação do feminino pela riqueza do masculino, o qual pode ser sintetizado em uma enunciação do tipo “quem gosta de homem é viado, mulher gosta é de dinheiro”, torna-se ainda mais potente quando se faz ouvir em instâncias tão distintas quanto discussões na internet⁸⁸ ou em uma música⁸⁹ de *funk*, e ainda mais quando ganha ares de cientificidade⁹⁰. O que soa inusitado, entretanto, é que o forró eletrônico parece reservar determinados tipos de homens para tipos particulares de mulheres. Tudo se passa como se “naturalmente” existisse uma espécie de reserva de compatibilidade entre homens e mulheres, segundo a qual uns já nasceriam feitos para outras e vice-versa. No caso entre uma provável compatibilidade entre o vencedor e a bichinha

⁸³ Disponível em: <<http://www.robsonpiresxerife.com/blog/opiniao/estudantes-criticam-prefeito-tio-patinhas/>> Acesso em: 18 mar. 10.

⁸⁴ Disponível em: <<http://gazetaweb.globo.com/v2/iam/arondemello.php>> Acesso em: 18 mar. 10.

⁸⁵ Disponível em: <<http://www.olhaaqui.com/?pag=entrevista>> Acesso em: 18 mar. 10.

⁸⁶ Disponível em:

<<http://www.camarapiracicaba.sp.gov.br/camara07/index1.asp?id=4511&vereador=Jos%E9%20Luiz%20Ribeiro>> Acesso em: 18 mar. 10.

⁸⁷ Disponível em: <<http://www.omensageiromontebelense.com/v1/index.php?pg=noticia&id=569>> Acesso em: 18 mar. 10.

⁸⁸ Disponível em: <<http://br.answers.yahoo.com/question/index?qid=20071005111604AA5ZarN>> Acesso em: 07 fev. 11.

⁸⁹ Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/mc-marcelly/1616898>> Acesso em: 07 fev. 11.

⁹⁰ Disponível em:

<<http://www.otempo.com.br/otempo/noticias/?IdEdicao=1179&IdCanal=7&IdSubCanal=47&IdNoticia=101371&IdTipoNoticia=1>> Acesso em: 26 mai. 09.

arrumada, parecem concorrer para tal reserva o *status*, o prestígio ou mesmo a classe social de ambos, os quais estariam atestados em alguns traços: nele, pela própria condição de candidato político distinto, cujo mérito é pensar no povo, no/a trabalhador/a (classes, ao que tudo indica, distintas da sua) e ter tudo para ser vencedor; nela, pelo alto grau de instrução, pelo andar empinado e pelo nariz afilado. Ressalte-se, ainda, que não se dá sem efeitos a vinculação engendrada no forró eletrônico entre o traço fenotípico do nariz afilado e uma condição de classe social privilegiada, particularmente quando está em cena a constituição de uma posição de sujeito que aqui figura como “bem-sucedida”. Trata-se de um investimento discursivo que não deve passar despercebido, sobretudo quando “raça e classe principalmente no Brasil possuem uma estreita vinculação, como continuam mostrando os números do IBGE” (BACKES, 2006, p. 438). Assim, se analisar gênero considerando outras formas de subordinação pode abrir inusitados caminhos rumo a uma sociedade mais igualitária (AZERÊDO, 1994), ressaltando a importância de se atentar para conexões entre gênero, raça e classe social.

A bichinha arrumada, entretanto, não é o único tipo feminino com o qual o sistema classificatório masculino surpreende e é surpreendido. Na atualização do dispositivo pedagógico da nordestinidade é capital ao forró eletrônico não perder de vista toda uma discursividade que lhe fez emergir como estilo de um gênero musical associado à invenção do Nordeste: daí a importância dos enunciados e discursos acionados para objetificar os temas e posições de sujeito até aqui evidenciados; daí a importância dos modos de fazer ver e de fazer falar relativamente aos tipos femininos, sejam eles alvo de positivação ou de moralização, sobretudo quando Albuquerque Júnior (2003) ressalta que faz parte do nordestino o manter-se “falando sempre em mulheres” (p. 19). Mas tão fundamental quando acionar tal discursividade é conseguir fazê-la funcionar a favor da produção de figuras mais ou menos desviantes da rede de poder-saber que deu cabo àquela invenção. Em outras palavras, é esperado que o dispositivo pedagógico da nordestinidade possa ser atualizado pelo forró eletrônico por meio da proliferação de novos tipos de sujeito no discurso do forró eletrônico, pois “todo dispositivo se define por sua condição de novidade e criatividade” (DELEUZE, 1999, p. 159). Nesse sentido, em outro depoimento masculino admite-se que *tem mulher de todo jeito* (CFV2N6).

Mediante uma espécie de ampliação do alcance da técnica masculina da tipologização feminina, é possível descobrir com o currículo aqui analisado que *tem mulher que não convém*, *tem mulher que é bola-cheia e não dá bola pra ninguém*, que *uma quer homem*

direito, outra o primeiro que vem, assim como *uma gosta de apanhar, e outra não bate em ninguém* (CFV2N6). É sob essa mesma lógica binária que se prossegue constatando que *a mulher de casa é uma mala pesada pra carregar, enquanto que mulher da rua é boa, faz tudo pra agradar* (CFV2N6). Esse tipo de divisão binária remete às palavras de Butler (1987), para quem “discriminação é sempre ‘discriminação’”. Em outras palavras, quando homens e mulheres são nomeados, tipificados e caracterizados no forró eletrônico, não são apenas objeto de descrições e diferenciações (entre mulheres, entre homens e entre mulheres e homens) pretensamente naturais, mas discriminados no sentido de que são alvo de investimentos discursivos que pressupõem, valorizam e exigem experiências particulares de masculinidade e de feminilidade.

A técnica masculina da tipologização feminina acionada no forró eletrônico encontra ainda mais respaldo e força quando pode ser acionada em artefatos tão diversos quanto um guia turístico de alcance internacional⁹¹, um manual para aspirantes a “cafajeste”⁹², uma matéria jornalística sobre uma academia pretensamente inovadora⁹³, um jogo disponibilizado como presente pelo Dia Internacional da Mulher⁹⁴, ou uma polêmica entrevista de um juiz sobre sentenças por ele proferidas⁹⁵. Entretanto, essa técnica apresenta limitações mesmo quando ampliada, uma vez que se insere numa ordem discursiva androcêntrica e possibilita ver a mulher apenas por meio de uma lógica binária do “ou isto, ou aquilo”: se ela não pega o primeiro que vem, só pode ser a que quer homem direito; se ela gosta de apanhar, não deve ser aquela que não bate em ninguém; se ela faz tudo para agradar, mulher de casa é que não é.

As limitações supracitadas (bem como as hierarquizações delas decorrentes) ocorrem porque demarcar a diferença dos sexos é “um ato interpretativo carregado de pressupostos normativos sobre um sistema binário de gêneros” ao mesmo tempo em que tal oposição binária “sempre atende a propósitos de hierarquia” (BUTLER, 1987, p. 146). De todo modo, a referida técnica parece fornecer uma importante chave de identificação para uso tanto de homens como de mulheres no que diz respeito a diferentes vontades de verdade sobre gênero que se querem aprendidas. No caso da mulher que prefere um *homem direito ao primeiro que vem*, o ensinamento poderia valer para eles da seguinte forma: “se você se jogar logo para uma mulher, não parecerá um homem direito”; em se tratando da mulher que *não bate em*

⁹¹Disponível em: <<http://www.cruzeirodosul.inf.br/materia.php?editoria=40&id=203887>> Acesso em: 17 mar. 10.

⁹² Disponível em: <<http://www.manualdocafajeste.com/category/tipo-de-mulher/>> Acesso em: 17 mar. 10.

⁹³ Disponível em: <<http://www.jornalpequeno.com.br/2008/8/16/Pagina85033.htm>> Acesso em: 17 mar. 10.

⁹⁴ Disponível em: <<http://videoshow.globo.com/VideoShow/Noticias/0,,MUL1515639-16952,00-TESTE+QUAL+TIPO+DE+MULHER+VOCE+E.html>> Acesso em: 17 mar. 10.

⁹⁵ Disponível em: <<http://www.otempo.com.br/otempo/noticias/?IdNoticia=59929>> Acesso em: 17 mar. 10.

ninguém, a lição poderia ser: “se não bater em ninguém, prepare-se para apanhar”; quem se depara, por sua vez, com uma mulher que *faz tudo pra agradar*, pode confirmar com o forró eletrônico: “essa daí, é da rua, com certeza!”. Por fim, no catálogo generificado do forró eletrônico ainda consta a *mulher totalmente certa, difícil de encontrar* (CFV2N6). Aqui, a figura parece repaginar o adágio bíblico: “mulher virtuosa, quem a achará?” (BÍBLIA, 1989, p. 675). A seguir, parece haver um desfecho para este enigma.

3.3 Entre perdidas, rendidas, babadeiras, barbies, ioiôs e robôs: a diversão de um cara

Ainda que em seu catálogo o forró eletrônico estampe a mulher totalmente certa como atualização da imagem da mulher virtuosa, há outros tipos de mulheres “menos certinhas” dignas de determinadas virtuosidades, segundo o olhar masculino forrozeiro. Esse parece ser o caso da **mulher perdida**. O que se pode aprender com o currículo aqui investigado é que a mulher perdida consiste naquele tipo que faz um homem abandonar seus amigos por causa dela e chorar de vergonha por isso – *estou chorando com vergonha dos amigos a quem um dia deixei pra ficar contigo* (CFV3N12); que deixa um homem sofrendo e se sentindo carente – *mulher perdida, ainda vou lhe ver sofrer do mesmo jeito que sofre o meu coração/ eu tô carente, tô passando uma agonia* (CFV3N12); e que, no entanto, inspira nele mesmo táticas contra a solidão – *vou pra a balada arranjar alguém melhor/sabendo que eu não tô só, você vai me procurar/ nessas noitadas sempre pego companhia só pra ficar, mas não é isso que eu queria/ pra namorar eu só penso em você* (CFV3N12).

Mas por que será que mesmo sendo reprovada pela família dele – *minha família sofre só pensando em mim/ [...] não quer mais te ver comigo* (CFV3N12) – e sendo pivô de um suposto julgamento – *eu vou voltar, já desisti de te esquecer, mesmo que o mundo não queira compreender/ quem me julgar só querendo aparecer com certeza nunca amou uma mulher como você* (CFV3N12) – a perda não se perde do pensamento dele? Seria porque ela é *aquele tipo de mulher que toda a vaqueirama adora* (CFV3N12)? Seria porque, na verdade, perdido estaria quem não sabe lidar com uma mulher de tantos e tão inusitados atributos? Ou seria porque ela *chega bem melhor, me dizendo que não quer mais ficar só e quer beber pra gente comemorar* e o acompanha *primeiro prum motel, depois pra mesa de um bar* (CFV3N12)? No sentido das carências, sofrimentos e reprovações que desperta em um homem e sua família, a perda – como aquela de cujo ir e vir se perde o controle – resulta de investimentos discursivos que podem remeter até mesmo às ativistas do Movimento de

Mulheres Trabalhadoras Rurais estudadas por Cordeiro (2004) no sertão central pernambucano. Associadas a imagens de mulheres “sem governo”, “soltas no mundo”, “vadias”, tais ativistas têm sido alvo de diversificadas restrições (acionadas por esposo e/ou filhos/as, parentes, vizinhos/as e comunidade) às suas “liberdades de ir e vir”, a despeito de todas as lutas políticas que têm protagonizado. Ao que tudo indica, a mulher perdida nem parece ter tantos atrativos quanto a **mulher-do-babado**. Esta, por exemplo, segundo um depoimento masculino, *faz tudo que eu quero sem dizer que eu tô errado, ela diz que eu sou bonito, gostoso e o mais tarado/ meu medo é entrar na dela e ficar apaixonado* (CFV2N6).

O problema é que a mulher-do-babado, mais um exemplar feminino engendrado pela técnica masculina da tipologização feminina, apesar de ser bastante elogiosa e não apontar os erros de um homem, o ameaça em um aspecto: por ela, ele pode se apaixonar e isso lhe causa medo. O medo, historicamente, tem sido visto como atributo que deve ser banido do vocabulário masculino, particularmente em se tratando da figura do nordestino (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008). Entretanto, por mais que deva ser banido também daqui, não se deixa de insistir no medo masculino quando é possível ver a produção de certo “pânico moral” em torno da mulher perdida (que deixaria dúvidas quanto a sua pertinência) e da mulher-do-babado (que ameaçaria algum homem por ela encantado). Esse medo que “escapa” é tão forte, se faz tão presente, que chega a cegar o masculino quando o forró eletrônico quer sugerir que tanto uma como a outra não explorariam bem aquilo que, nas músicas aqui em questão, figura como algo bastante valorizado por um homem: o desafio.

Se desafiar e ser desafiado são importantes dimensões constitutivas da masculinidade identificada à nordestinidade (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008), a ela também o forró eletrônico atrela-se por reforçar tais atributos em certos tipos masculinos por ele demandados. Em suas músicas, é possível ver um **marrento** entrar em contato com desafios em diversas situações e diante de diferentes indivíduos: pedindo a uma mulher para testá-lo – *fica comigo e diga que eu não te fiz mulher!* (CFV5N4); incitando um amigo a beber tanto quanto ele – *eu viro o copo pra cá, tu vira o outro pra lá, eu desafio quem quiser me acompanhar* (CFV7N3); ameaçando uma mulher que hoje diz que ele é um fracasso – *cara a cara você não tem coragem de dizer que eu não fui um homem pra você* (CPV16N4); ou mesmo admitindo sarcasticamente para outro amigo – *do jeito que eu não gosto de um desafio...* (CFV2N7).

No forró eletrônico, um marrento se dá ao desafio mesmo nas situações em que está mais vulnerável: quando avalia se valeu a pena o que fez por uma mulher que não está mais com ele – *fiz tudo por ela, nada ela me fez/ se ela voltar, eu faço tudo outra vez* (AFV3N5);

quando ela diz que não vai mais voltar – *você sabe muito bem que sou capaz de até parar o mundo de girar pra te reconquistar, dar uma de super-herói* (CPV12N1); ou mesmo quando conclui que ela não seria merecedora de seus esforços – *você não merece, mesmo assim eu te amo/ você não merece, mesmo assim eu te quero/ você não merece, mesmo assim eu sou maluco, mato e morro por você* (AFV5N5). Diante de tamanha afeição por desafios, que mulher estaria mais próxima de ser constituída como par perfeito de um homem assim?

Tentando responder a esse questionamento, é preciso colocar em cena a **mulher-oiô**. Conhecida no meio masculino pelas idas e vindas a que é submetida em seu namoro, uma mulher-oiô figura no forró eletrônico como aquela que esboça um retorno com seu namorado, ao mesmo tempo em que reclama: *quando me aproximo de alguém você vem tumultuar, mas se promete que me leva a sério e da sua mão não vai me largar/os nossos amigos de oiô não vão mais me chamar* (CFV4N17). A mulher-oiô, quando obtém uma resposta à sua reivindicação – *eu prometo te amar, te respeitar* (CFV4N17) –, imediatamente replica: *só aceito se casar, quero um noivado, quero juramento* (CFV4N17). Mas o que levaria uma mulher que exige noivado, juramento e casamento a aceitar esse permanente vai-e-vem em seu relacionamento?

Aliás, a mulher-oiô seria do tipo que se incomoda com esse tipo de situação? Talvez ela não se preocupe muito se ficará ou não para sempre com ele, já que aprendeu com o forró eletrônico que *homem é biscoito, vai-se um e vem dezoito* (BMV12N2) e que *mulher quanto mais safada é que o homem gosta* (AFV2N3). Talvez a mulher-oiô seja a mesma que pede a seu amor: *me usa, pois o meu maior prazer é ser sua mulher* (BMV9N9). Talvez, como mulher-oiô, ela possa assumir-se protagonista de uma brincadeira, de um jogo, pensando da seguinte maneira: *não quero saber se vou chorar, já entrei no jogo, vou jogar/ não quero saber se vou perder, tudo vale a pena por você* (BMV12N11). Aqui vale ressaltar que, se no início do século XX a sociedade que se constituía como “nordestina” espantava-se com uma suposta propensão natural da mulher ao jogo (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003), hoje a prática do jogar não só é demandada pelo forró eletrônico, mas positivada na figura de uma mulher desafiadora. De todo modo, a mulher-oiô pode parecer interessante precisamente por poder situar-se em cima e embaixo, entre aquela que dá a diversão e aquela que dá trabalho de manusear, entre aquela que deixa ele livre e aquela que o ameaça, entre a perda e a do babado. A mulher-oiô pode ser, assim, tão excitante quanto um desafio. Mas que ela não se engane: a todo momento se disponibilizam concorrentes.

Por falar em concorrência, só mesmo um outro brinquedo para disputar com a ioiô. Trata-se da **mulher-barbie**. Boneca mundialmente famosa, a Barbie tem sido analisada como um importante artefato cultural que vem ensinando às crianças – sobretudo às meninas – aquilo que pode e deve contar na constituição da feminilidade em termos de beleza, conforto, desejo, prestígio e felicidade (CARVALHAR, 2009; DORNELLES, 2002; STEINBERG, 2001). Ser vaidosa, cuidar do corpo, discipliná-lo convenientemente e deixá-lo como o de uma Barbie ou princesa são atitudes que têm sido requisitadas cada vez mais cedo às mulheres, conforme verificado por Carvalho (2009) ao analisar a produção de identidades generificadas em práticas curriculares de educação infantil. Em sua pesquisa, Carvalho identificou cruzamentos entre diferentes tipos de discursos que concorrem para a produção de uma “identidade cinderela” entre as meninas, mediante insistentes investimentos sobre seus gestos, comportamentos e vestuário, sendo a Barbie uma importante referência nesse processo. Entretanto, a barbie não parece gozar do mesmo sucesso nas músicas aqui em jogo. *Tem mulher bonita aí? Bote essa barbie pra rodar!* (CFV6N8), é o que se grita antes de outro depoimento masculino: *tem outra mulher pra mim? Eu mando a barbie passear!* (CFV6N8).

Mas onde já se viu rejeitar uma barbie? Alguém parece tentar responder sob a forma de conselho: *a barbie tá pensando que é estrela, amigo bote a fila pra andar/ ela não é nenhuma cinderela, mas pra lhe dominar tá dando uma de donzela* (CFV6N8). Tudo indica que, se “homem não deve gostar de boneca”, o forrozeiro aprende a ter repulsa à Barbie, mas talvez não porque ela seja tomada como um brinquedo de meninas. Se no currículo investigado por Carvalho (2009) andar bagunçada e com o cabelo desarrumado provoca ojeriza em uma menina que aspira a cinderela, no currículo do forró eletrônico a tática feminina de “se passar por donzela” sugere ameaçar e irritar os homens, neles despertando uma espécie de vingança recomendada de amigo para amigo: *dar rabissaca é o que ela gosta, mas se ela lhe der as costas, passe a mão na bunda dela!* (CFV6N8).

Além disso, essa recomendação masculina referente à Barbie provavelmente não causaria espanto algum a certos/as brasileiros/as. Em outubro de 2009, cerca de setecentos alunos (dentre homens e mulheres) de um campus universitário na região metropolitana de São Paulo hostilizaram uma “avantajada” estudante que “andava ousadamente”, “fazia o estilo mulherão” e foi à aula com um “microvestido” cor-de-rosa⁹⁶. Dias depois, um garoto fluminense de seis anos de idade agride fisicamente duas coleguinhas de sala que usavam saias curtas, após ter aprendido com seu pai a “‘castigar’ mulheres que vestem roupas

⁹⁶ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/educacao/ult305u645465.shtml>> Acesso em: 09 nov. 09.

sensuais” (PIMENTA e PIMENTA, 2011, p. 55). As demonstrações de repulsa ao “estilo barbie de ser” divulgadas na mídia e ensinadas pelo currículo aqui em questão deveriam preocupar também as nordestinas, uma vez que se acredita que as mesmas, tal como o famoso brinquedo infantil, são “exuberantes” e “gostam de se mostrar”⁹⁷? Ou sugeririam uma oportunidade de o campo educacional reavaliar seus consensos sobre a boneca que entre crianças não mais é vista como “amiga” e que desponta como alvo preferido de torturas⁹⁸?

A lógica que fundamenta um conselho semelhante ao que aqui se dá relativamente a condutas masculinas perante uma Barbie estaria sendo a seguinte: já que a barbie dá uma de difícil – pensando que é estrela – e não facilita ou cede facilmente aos anseios masculinos, só lhe resta ser desprezada e bulinada, o que levaria até ao aperfeiçoamento do conselho: *não deixe de beber, não deixe de fumar, não deixe de farrar só por causa dela/ viva sua vida fazendo o que a gente gosta, mas se ela lhe der as costas, passe a mão na bunda dela* (CFV6N8). Contudo, os aconselhamentos masculinos disponibilizados pelo fórró eletrônico a pretexto da mulher barbie não são brincadeira de quem explode de raiva com quem não sabe brincar: configuram práticas de violência sexual que, como mostra Connell (1995), constituem ações competentes, dotadas de racionalidade e propósitos. Um desses propósitos parece ser a recusa violenta do enunciado de que “mulher gosta de dar uma de difícil”.

Seguindo as normas vigentes nas músicas aqui em questão, o desprezo e o desrespeito masculinos parecem assinalar para o preço que uma mulher pode vir a pagar, caso seja difícil demais perante os homens. Essa mesma lógica circula em outros espaços de sociabilidade, a exemplo do Orkut e do currículo escolar investigados por Sales (2008), em que se observou a demanda por uma jovem difícil, a qual tem sido produzida em meio à exigência de, na medida certa, equilibrar-se entre a capacidade de seduzir e a habilidade de recusar as investidas masculinas. Por conseguinte, o aconselhamento masculino disponibilizado pelo currículo do fórró eletrônico parece ser fundamentado na idéia de que se uma mulher não atende pronta e corretamente a uma expectativa masculina, ela é merecedora de retaliações: mais que isso, no currículo aqui em questão retoma-se aquilo que Ceballos (2003) e Cipriano (2002) identificaram como discursos misóginos há muito estabelecidos e reiterados em prol da invenção de masculinidades e feminilidades afeitas à nordestinidade.

⁹⁷ Disponível em:

<<http://www.mundomulher.com.br/?pg=17&sec=20&sub=165&idtexto=6165&keys=Verao+com+tempero+nor+destino+>> Acesso em: 17 mar. 10.

⁹⁸ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/bbc/ult272u49157.shtml>> Acesso em: 17 mar. 10.

A retaliação por parte do masculino é uma certeza tão forte que parece ser importante dimensão subjetiva da **mulher rendida-arrependida**. Sobre suas sextas-feiras à noite, ela descreve: *no meu quarto a solidão me consola até o nascer do Sol* (CFV7N8). Enquanto isso, o que faz seu homem? *Eu perco a hora de voltar pra casa, fale quem quiser/tô bicado, tô bebendo, mas não tem mulher/hoje eu fico pela rua até o dia amanhecer* (CFV7N8), diz ele. Se lhe fosse perguntado o porquê disso, ele responderia dizendo que *foi você quem quis assim, brigando comigo e eu tão só* (CFV7N8). É que o companheiro de uma rendida-arrependida, assim como um admirador da mulher-do-babado, pode até portar-se como marrento, mas apresenta pouca tolerância a frustrações e ousadias alheias.

Em meio a uma sociedade que, a todo momento, é dobrada pelo discurso da “felicidade por inteiro”, no forró eletrônico uma mulher pode aprender que, caso ouse dizer que seu homem está errado ou tenha com ele algum tipo de briga, estará fadada a constituir-se em um ou outro desses dois tipos femininos. Se vier a ser uma rendida-arrependida, poderá ainda assumir: *eu perco a noite inteira do meu sono pra te ver voltar/ mesmo que em outros braços vá se entregar, é você quem depois bate a porta dos meus sonhos* (CFV7N8). Mas, se ele não volta, já que *na sexta-feira a noite inteira a cachaça na cabeça não tem hora para terminar* (CFV7N8), como cabe a ela se sentir? Ela confessa: *é desmantelo no meu peito, tô rendida e arrependida, quero beijo, quero te amar/ vou rodando pelas ruas da cidade até te achar por aí* (CFV7N8). Do alto da certeza de que está agindo corretamente, segundo aquilo que se espera de um homem, ainda é possível que seja dito à rendida-arrependida: *se vem vindo, venha logo, pra outro alguém não me levar* (CFV7N8). Em contrapartida, cabe perguntar: No sentido da atualização do dispositivo pedagógico da nordestinidade no forró eletrônico, que tipo de forças estaria concorrendo para que uma rendida-arrependida, mesmo com o peito desmantelado, sinta vontade de beijar e amar seu homem e saia à procura dele pelas ruas da cidade? Baseado em que mais, ou em quem, esse tipo de homem pode retirar convicções para se sentir autorizado a exigir rapidez em seu resgate, sugerindo que, a despeito de sua conduta, mesmo assim ainda possa ser desejável por outrem?

Se for possível supor a existência de uma espécie de guia de conduta para a rendida-arrependida e seu companheiro, talvez seja preciso começar a procurá-lo na programação da **mulher-robô**. Melhor dizendo, se a ioiô teria na barbie uma possível concorrente, talvez não seja forçoso admitir, por mais ambíguo que possa parecer, que a rendida-arrependida poderia encontrar na mulher-robô uma referência e uma oponente particular, simultaneamente. Não porque, como o nome parece sugerir, a mulher-robô seja mais moderna, mais esperta e mais

ágil que a rendida-arrependida. Pelo contrário, a mulher-robô produzida na linha de montagem do forró eletrônico mais parece um relançamento de um dos modelos mais antigos, tradicionais e conservadores de mulher, a **santa**, que, no Brasil, foi encarnada na figura da **Amélia**. A Amélia, conforme descrição em uma das músicas mais populares do século XX (VEIGA, 2006), era a mulher perfeita, a “mulher de verdade”, que não tinha a menor vaidade, que era compreensiva mesmo com uma vida cheia de contrariedades, que, ao lado do marido aguentava até ficar sem comer. Por conseguinte, é em função da “santidade” da robô perante um homem como o companheiro da rendida-arrependida, que esta pode ter naquela a referência e, ao mesmo tempo, a concorrência.

A canonização da robô começa fundamentada em um relato masculino dos seguintes feitos: *essa mulher entrou na minha vida só pra me fazer feliz, parece até ser um robô só programado pra fazer carinho/ ela faz tudo direitinho, do jeitinho que eu sempre quis, me faz querer o bis do amor em nosso ninho* (CFV5N16). Conforme sugerido pelo forró eletrônico, uma rendida-arrependida poderia até almejar ser convertida em santa, desde que, além de dar carinho, se dispusesse a fazer tudo direitinho, do jeitinho que um homem sempre quis. Seguindo o exemplo da robô, a rendida-arrependida, que já se dispõe a ficar rodando a cidade à procura do seu homem só para beijá-lo e amá-lo, precisaria apenas acrescentar o aprendizado do “fazer tudo direitinho”. Enquanto ela não conseguir tal feito, ficará ameaçada em eficiência pela robô (que aspira a santa até no milagre de, como robô, estar em um ninho).

Contudo, o que uma rendida-arrependida também pode aprender é que aquele mesmo homem que diante dela exige ser resgatado depressa, mesmo quando está diante de uma santa, continua pensando em facilidades: *se estou triste é fácil resolver, e só você que eu chamo* (CFV5N16). Nesse sentido, a robô parece ser posicionada de tal forma que constituiria menos uma concorrente do que uma referência a mais para as aprendizagens do feminino por parte da rendida-arrependida. Isso porque o que parece estar sendo demandado pela música aqui em questão não é qualquer tipo de mulher, mas aquilo que Rago (2006) identifica como “modelo hegemônico de feminilidade”, caracterizado pela mulher doce, passiva, assexuada, pura, romântica e ingênua. Tanto é que, para o tipo de homem que também aqui está sendo valorizado, até mesmo uma santinha como a robô é digna de pouca gratidão, por mais que ela o acuda, procure a ele agradar e com ele ter cuidados: *sua mão no meu cabelo me faz um carinho tão repetido e insistente só pra me agradar/ eu finjo nem notar que ela é sincera e reconheço muito pouco, mas eu sou louco por ela* (CFV5N16).

Por conseguinte, se estivesse vivo, Luiz Gonzaga provavelmente batizaria a robô de **Rosinha**. Personagem criada por ele e Humberto Teixeira em 1947 (Santos, 2001), Rosinha marcou, tal como a Amélia, a sedimentação de uma feminilidade circunscrita ao espaço do lar, dos afazeres domésticos e dos cuidados como esposa. Nesse sentido de aproximação da robô à Rosinha, o forró eletrônico torna a acionar o dispositivo pedagógico da nordestinidade, desta vez focalizando um tipo de feminilidade que remete ao que se convencionou ser típico da mulher nordestina, uma vez que a imagem tradicional desta, segundo Albuquerque Júnior (2007), não é ligada ao sexo, à sensualidade e a aventuras sexuais, mas sim ao casamento. Sob o nome de robô desponta uma posição feminina convencional: essa estratégia de criar sutilezas para repetir e manter o já sabido no tocante a gênero é discutida por Louro (2004) e vista por Fischer (2001b) como uma marca do dispositivo pedagógico da mídia em suas artes de enunciar o feminino.

Por tudo isto, o forró eletrônico investe na divulgação de um raciocínio que compreende que um homem, a despeito de com qual mulher esteja, deve dissimular as qualidades que nela vê, devotando pouco reconhecimento aos esforços femininos. Nas lições desse currículo vistas até aqui, tudo se passa de modo a naturalizar o hábito de atrelar êxitos femininos a uma onipresente e inspiradora retaguarda masculina, como na seguinte passagem, ainda sobre a robô: *acordo de manhã com os beijos dela, me trazendo café na cama a sorrir/ eu vejo o sol surgir nos olhos dela, numa alegria tão singela só porque está perto de mim* (CFV5N16). Em contrapartida, esse mesmo currículo reserva um espaço para demonstrações de possíveis insatisfações com a perda de uma mulher do tipo robô, particularmente quando o que está em jogo é o prazer masculino: *é um sonho, não quero acordar/ [...] é prazer, não quero te perder, quero gritar te amo* (CFV5N16). Nesse sentido, como que para coroar a santidade daquela que oscila entre a concorrência e a referência da rendida-arrepêndida, ainda é possível agradecer a Deus: *agradeço a Deus por te encontrar, vou vivendo a vida pra te amar* (CFV5N16).

Por conseguinte, com uma revisão dessas últimas lições seria possível fixar o aprendizado da gratidão masculina acrescentando que qualquer mérito feminino, por mais divino que possa parecer, não seria alcançado gratuitamente, mas pela graça da simples existência de um homem que, silenciosa e narcisicamente, impulsionaria dadas ações femininas em prol de um natural, merecido e exclusivo bem-estar masculino. Dessa maneira, o currículo aqui investigado repete uma fórmula que remonta às primeiras décadas do século

XX, a qual pode ser vista em um texto⁹⁹ que avalia as diferenças do amor relativamente a gênero: “se há homens que agradam todas as mulheres, não há mulheres que agradem todos os homens”.

Chegando até aqui, entre safadas, arrumadas, perdidas, rendidas, babadeiras, ioiôs, barbies e robôs, deve haver uma pergunta que não quer calar: a partir de que há uma discrepância quanto ao número de nomeações entre mulheres e homens no forró eletrônico? Com base em que, excetuando-se o vencedor e o marrento, até aqui nenhum outro tipo de homem foi nomeado nas músicas em questão? Ou melhor, como é possível identificar e classificar uma diversidade de mulheres em meio à sugestão de um modelo genérico de homem que poderia estar anonimamente acompanhando cada uma delas? Que masculinidade(s) daria(m) conta disso?

Uma primeira pista para tentar responder a tais questionamentos vem da constatação de que, no currículo do forró eletrônico, tudo se passa como se houvesse pouca ou nenhuma necessidade de se identificar, nomear e classificar “o homem”. Conforme pode ser visto em Ceballos (2003) a respeito da produção de masculinidades identificadas à nordestinidade em gestação no início do século XX, faz parte de uma certa “ordem masculina” fazer crer que tal ordem dispensaria qualquer justificação. Quando o termo “nordestino” é usado para incluir homens e mulheres nordestinos e nordestinas e quando a própria figura do nordestino é historicamente construída como masculina (e masculinizada, em se tratando do feminino), no forró eletrônico parece existir pouco espaço para tantos tipos de mulheres em competição, mas muito espaço para poucos tipos de homens (alguns, à beira do anonimato). Quando a isso se soma uma “representação acentuada” da mulher, vista por Santos (2001) como marca do forró tradicional, sugere-se mais uma linha de atualização do dispositivo pedagógico da nordestinidade pelo currículo do forró eletrônico.

De fato, a figura que historicamente tem sido acionada para melhor definir um suposto homem nordestino é o **cabra-macho** (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003). A diversidade de possibilidades de ser homem dá lugar, na figura do cabra-macho, a uma estereotipização do masculino exacerbado, que “faz da valentia e da defesa da honra os valores fundamentais para a vitória de qualquer homem na vida” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006b, p. 54). Mas defender sua honra e ser valente parece ser bem o caso de um outro tipo masculino que misteriosamente aparece ameaçando e dizendo *diga a ela aí que eu sou o cara e que não tire*

⁹⁹ Intitulado “Como vai o amor?”, tal texto encontra-se na análise de Albuquerque Júnior (2003) acerca do nordestino como invenção falocêntrica.

onda por aí (CPV16N4). Quem seria ele? Ele é o **cara**. No forró eletrônico, a figura do cara é construída em torno de um episódio em que uma mulher *diz pra todo mundo que eu sou um fracasso* (CPV16N4). Indignado, o cara a ordena que “não tire onda por aí”, argumentando que, quanto a ela, *da nossa cama você sempre gostou* (CPV16N4).

Além de ensinar que uma mulher tira onda com um cara quando o difama e o chama de fracassado, a música aqui em questão constrói o cara como alguém convicto de que é “bom de cama”. Mais que isso, o cara é alguém cuja condição de não-fracasso, de honra, está intimamente ligada ao que faz na cama com uma mulher. Há aqui um tipo de investimento que conecta honra masculina e desempenho sexual, gênero e sexualidade e atrela a integridade do ser homem à qualidade do que ele pode proporcionar em termos de sexo. Em outras palavras, o discurso do forró eletrônico tem corroborado aquilo que Britzman (1996) identifica como “confusão entre gênero e sexualidade” ao mesmo tempo em que persiste uma obsessão com a sexualidade normalizante, a qual pressupõe que todo mundo é ou deveria ser heterossexual. No âmbito dessa confusão entre gênero e sexualidade, o **cara** é demandado mediante uma espécie de suposição ou medo de que, caso viesse a fracassar sexualmente, deixaria de ser ele mesmo, ou seja, deixaria de ser homem.

Mas do alto da confiança que seria típica de quem é “o cara” na acepção popular, ensina-se ainda que, em se tratando de sua relação com uma mulher, incluindo aquela que agora o difama, ela *bem sabe, quando eu quis, eu te amei e fui de me entregar/ eu me garanto e tô ligado que esse papo é de quem quer voltar* (CPV16N4). Ou seja, além de apresentar um desempenho sexual satisfatório (satisfatório a quem?), o cara deve ser capaz também de “ficar ligado” nas possíveis táticas femininas utilizadas para reatar um relacionamento. É que como “o cara”, como autêntico espécime masculino, ele é um exímio estrategista; não domina apenas suas próprias estratégias, mas fica ligado também nas táticas femininas. Por ser posicionado como sujeito que concentra tais astúcias, o cara também figura como incorporação do dispositivo que o constitui, pois dispor coisas é lançar mão de táticas, é cuidar para que “esta ou aquela finalidade possa ser alcançada” (FOUCAULT, 2008, p. 132).

Ao cara é possível proceder dessa forma porque, como lembra Butler (2006), o discurso regulatório que constrói um indivíduo como sujeito de gênero é precisamente o mesmo que demanda desse indivíduo que ele pense, aja e se assuma como sujeito desse discurso. Ainda a favor de sua constituição como tal, o cara tem o argumento de que “se garante”, pois quando quer, ele se entrega, ama e tem a convicção de que *cara a cara você não tem coragem de dizer que eu não fui um homem pra você* (CPV16N4). O cara é, na

verdade, um autêntico “pegador”. Seu “sex appeal”, seu domínio das artes da infalibilidade masculina, sua confiança diante de uma mulher autenticam esta posição de sujeito.

Além disso, as qualidades, conquistas e proezas de que é capaz aproximam o cara de um outro pegador: trata-se do ator José Mayer, um homem que “já passou o rodo em várias gostosas nas novelas” e que é considerado “sexy”, “sensual” e “bonitão” pelas mulheres¹⁰⁰. O ator, em cujo portfólio de pegações se inclui a interpretação de um personagem que teve como “táticas” o “sotaque puxado”, “roupas simples” e “pegada, muita pegada”, parece ser, na ficção e “na vida real”, indistinguível do cara demandado pelo currículo do forró eletrônico. Toda essa indiferenciação vista no jogo de aproximações e semelhanças entre um ator mineiro, um personagem “tipão nordestino” por ele interpretado e um cara possibilitam perguntar a respeito deles: afinal, quem inspirou quem?

Sendo tudo isso, o **cara** pode assumir as variadas posições masculinas aqui demandadas para fazer companhia aos diferentes tipos femininos elencados pelo currículo do forró eletrônico: ele, com seu desempenho sexual, poderia dar conta da safada; em sua virilidade, não dispensaria nem mesmo uma perdida; de posse de sua extremada autoconfiança, não se perderia com a mulher-do-babado; por sua afinidade com desafios, pegaria a ioiô, mas não deixaria de passar a mão na barbie; por ser “o cara”, se sentiria confortável para exigir que a rendida-arrependida o resgatasse depressa, onde quer que estivesse; devido a sua eficiência como homem, se sentiria gratificado por ter uma robô para lhe massagear o ego. Eta cabra macho, esse cara!

3.4 Apontamentos de diluição

Se hoje é possível dizer “nordestino” ou “nordestina” (ainda que esta última seja mencionada menos frequentemente), não o é senão por meio de um emaranhado de discursos e imagens que concorrem para a invenção de um sujeito que carregaria em si aquilo que seria típico do Nordeste. Essa invenção é acionada por meio de um dispositivo pedagógico da nordestinidade possibilitado pela articulação de relações de poder em torno da produção de práticas forrozeiras e, mais amplamente, de uma experiência de nordestinidade. Nas engrenagens desse dispositivo, gênero tem sido a modalidade privilegiada pelo forró eletrônico para fazer, ao mesmo tempo, aprender e esquecer o repertório da nordestinidade a partir de formas de observar-se, interpretar-se e julgar-se como nordestino.

¹⁰⁰ Disponível em: <<http://vip.abril.com.br/edicoes/296/mestres-dos-mestres.shtml>> Acesso em: 17 mar. 10.

Tem feito parte de tal repertório uma série de tipos femininos e masculinos ao mesmo tempo inventariados e produzidos pelo currículo do forró eletrônico. Os inventários e as invenções de gênero engendrados pelo forró eletrônico são efeito e condição da tomada desse estilo musical e do “ser forrozeiro” como objetos necessários ao dispositivo pedagógico da nordestinidade. Tais inventários e invenções tratam do que/como se escolhe para ver e dizer no forró eletrônico: problemas nos relacionamentos entre homens e mulheres; normas e valores típicos de “práticas extremamente masculinizadas” (CEBALLOS, 2003); cumplicidades adquiridas entre homens que se tratam por “compadres” e “amigos” e acionam discursos médicos e moralizantes que remontam à invenção do Nordeste; investimentos para nomear e descrever tipos masculinos e femininos demandados pelos mesmos discursos que têm procurado fixar um suposto modo de ser nordestino (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008).

Entretanto, se as mulheres foram “sistematicamente excluídas” da invenção do Nordeste (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003), não é o que parece ocorrer no currículo aqui investigado, quando ele toma o feminino como tema privilegiado de suas músicas. Afinal, é precisamente por ver-se enfraquecida que a força de um dispositivo reage contra si mesma, se reinventa e produz novas objetivações (FOUCAULT, 2007c; MARCELLO, 2003). Para tal reação, no forró eletrônico concorrem discursos políticos, discursos médicos e moralizantes, discursos atestadores de felicidade, discursos misóginos que se apresentam sob nova roupagem para fazer frente às múltiplas formas de feminilidade que despontam na contemporaneidade. Quando um forrozeiro sugere ao compadre que todas as mulheres são safadas, está em jogo uma adjetivação sintomática de uma forma de ver os novos femininos que estão a despontar.

Em outras palavras, se há uma mudança nos códigos de sensibilidade e de sociabilidade relativamente a gênero, o dispositivo pedagógico da nordestinidade encontra no forró eletrônico um espaço privilegiado para se reinventar, valendo-se dele em um contexto onde não mais se pode prescindir do feminino. Ainda assim, o preço de tal reinvenção tem sido alto, pois as desigualdades de gênero têm no forró eletrônico um campo fértil para seu cultivo. Isso fica exemplificado quando se analisa a forma de inserção social da posição de sujeito vencedora como um efeito particular das relações de poder ligadas a gênero. Se, por um lado, cada modelo de masculinidade disponibilizado pelo forró eletrônico apresenta sua respectiva reserva de compatibilidade relativamente a uma possível companheira (para o vencedor, a bichinha arrumada; para o marrento, a mulher-do-babado e, quem sabe, a ioiô; para o cara, as demais), o que já é, no mínimo, abominável, por outro, tal atravessamento de

classe social produz um efeito adicional, o da intensificação das diferenças de classe intragênero. É que, em existindo a reserva de uma rendida-arrepida para o cara, o vencedor pode contar com a manutenção de seus privilégios enquanto o cara é mantido como bom proletário mediante a dedicação de uma mulher “de casa”.

Isso se aproxima daquilo que Rago (1984) identificou como um projeto de domesticação da classe operária engendrado no início do século XX. Tal projeto, fundamentado na necessidade de moralização e produção de um novo tipo de trabalhador, redefiniu as atribuições de cada um no seio da família e destinou à mulher a obrigação da posição de sujeito “esposa-mãe-dona-de-casa”, devotada à manutenção do “sentimento de intimidade do lar, recolhendo todos os seus membros nos momentos de não-trabalho para a privacidade da estreita vida doméstica” (p. 311). Quando o forró eletrônico atualiza tal projeto, seus discursos concorrem para que mais do que nunca façam sentido expressões como “mulher de primeira” ou “mulher de segunda classe”. Nessa lógica que vem sendo reiterada, não apenas há um acirramento das diferenças já existentes entre masculino e feminino, mas um investimento sobre novas diferenças que incidem internamente a cada gênero, o que fica atestado pelos homens e mulheres que são forjados como dignos de serem premiados/as ou de servir como prêmio. Ao despontar como prêmio do vencedor, a figura da bichinha arrumada não apenas reitera uma suposta inferioridade feminina relativamente ao masculino, ao ser tomada como objeto-prêmio, como também agrega *status* ao próprio vencedor, diante do cara. Ao mesmo tempo, o vencedor também concorre para a constituição da bichinha arrumada como uma mulher de valor, porquanto apenas ela pode alcançar um sonho que seria de todas.

Em contrapartida, ao mesmo tempo em que reitera fórmulas usuais do feminino e do masculino, o forró eletrônico a elas harmoniza escapes. Nos discursos aqui investigados, antigas imagens de gênero que fomentaram a constituição daquilo que definiria o homem e a mulher nordestinos convivem simultaneamente com imagens que poderiam possibilitar diluições de experiências atreladas ao que se convencionou – ou não – associar à nordestinidade. As músicas aqui em questão abrem espaço para a contestação de prerrogativas masculinas identificadas ao nordestino que até então eram tidas como imutáveis. Por mais que o currículo do forró eletrônico invista fortemente para que o cara, forjado como atualização do cabra-macho nordestino, pareça ser “o cara”, nesse mesmo currículo tal figura masculina é permanentemente provocada e relativizada em sua supremacia. O cara é exemplar quanto ao aspecto de que o currículo do forró eletrônico “utiliza os recursos da cultura” (SILVA, 2008,

p. 109) não para produzir aquilo que somos (nordestinos/as?), mas aquilo no qual podemos nos tornar. O próprio cara, ao mesmo tempo em que não faz esforço algum para compartilhar sua admiração pela robô, admite abertamente a uma perda que chora por ela.

Mas o forró eletrônico também mobiliza tipos masculinos que estão ainda mais distantes do estereótipo do macho nordestino. Este, segundo Albuquerque Júnior (2008), tem uma só palavra e opiniões incontestáveis, não pode apresentar nenhuma delicadeza, não expõe publicamente suas emoções, não tem fragilidades físicas ou emocionais. O que dizer, então, dos homens aqui demandados que se negam e se enganam em suas classificações do feminino? Que falar do vencedor que se dá ao abraço público e faz tudo com amor? Que “grau” de nordestinidade poderia ser atribuído ao cara que é difamado e suspeito quanto a seu desempenho sexual? Onde está o macho nordestino quando o forró eletrônico demanda um homem que se aproxima do feminino: ao assumir ter errado em pensar que era dono da razão; ao mostrar-se o verdadeiro perdido quando confrontado com uma perda que o faz chorar, sentir medo, expor seus sentimentos e ter um coração sofredor; ao necessitar de conselhos de amigos por não saber lidar com uma barbie, um dos tipos femininos mais conhecidos e cobiçados na atualidade? Se a todo momento se ouve que o Nordeste é uma sociedade de cabras-machos (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008), o forró eletrônico parece tomar como referente uma sociedade outra, visto que os tipos masculinos por ele demandados, se podem estar gravitando em torno do cara, também dele se afastam.

Os tipos femininos supracitados distanciam-se dos atributos que se convencionou atrelar à mulher nordestina, embora a todo momento haja, dentro e fora do forró eletrônico, esforços para dizer que mulher seria aquela, afinal. Ainda que uma mulher do tipo bichinha arrumada hoje possa ser vista em qualquer lugar do país, nem tudo escapa às estigmatizações que concorrem para delimitar fronteiras, homogeneizar a diferença, congelar estereótipos. No ano de 2010, em alusão ao dia oito de março, a Caixa Econômica Federal homenageou oficialmente as mulheres brasileiras com uma propaganda que ensinava o lugar que cada uma delas, a depender de sua origem geográfica, poderia ocupar. Enquanto uma fluminense poderia se reconhecer na pele de uma “policia pacificadora”, a pernambucana se veria costurando à frente do que seriam dois “bonecos de Olinda”, uma potiguar poderia se ver estudando à beira da praia (estaria ela pensando em abandonar a escola?), a cearense se daria a conhecer simpaticamente sentada ao lado de suas rendas e uma alagoana pausaria para uma foto em meio às canas que lhe caberia cortar. O cargo de empresária, mais alto posto dentre as profissões que figuram no comercial, seria ocupado por uma mulher de traços orientais e que

representaria São Paulo¹⁰¹, o que reforça o mito da paulistanidade como “a locomotiva que puxa o restante da nação” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007). No sentido das conexões desta e de outras “homenagens” com as construções discursivas em torno da bichinha arrumada, o forró eletrônico estaria demandando que as nordestinas aspirassem a uma pretensa “superioridade paulista” ou estaria investindo em um traço a mais para uma suposta “feminilidade nordestina”? Estaria esse currículo ensinando que a superioridade da bichinha arrumada seria um sonho acalentado por elas (nordestinas) para ser levado a cabo por outras (paulistas) ou, pelo contrário, que este sonho é tão ficcional quanto aquilo que se costuma atribuir a nordestinos/as em termos do que podem sonhar e concretizar nas suas experiências do masculino e feminino?

Aliás, onde está a nordestina nas músicas aqui investigadas, quando a safada, ao mesmo tempo em que pode ser alvo de sanções morais por viver abertamente seus desejos, pode estar sinalizando para um tipo de mulher que não delega a outrem, mas reivindica a si o direito de se liberar ou não? Já a bichinha arrumada, em vez de ser estigmatizada por gostar de malhação, não pode contribuir para mostrar que mulheres têm habilidades para uma gama de práticas desportivas e profissionais bem maior do que aquilo que caberia nas estereotipizações machistas? Que tipo de nordestina seria a mulher ioiô que, ao mesmo tempo em que ainda clama por casamento e juramento à moda antiga, consegue lidar com as inconstâncias de seu relacionamento, típicas das sociedades contemporâneas? Nordestinas anti-modernas, resignadas ao lar e submissas a seus companheiros, como tantas rendidas-arrepentidas em todo o país, ainda há.

Mas aqui também há mulheres à vontade com seus corpos e com sua sexualidade, anunciando, dando e extraindo prazer quando e como lhes convém; aqui se demandam mulheres que saibam desconcertar, desafiar e jogar, inclusive no amor. Mesmo com todas as classificações e estereotipizações a que estão sujeitas, tais mulheres demandadas pelo discurso do forró eletrônico esquecem o ninho da robô e o mundo doméstico da Rosinha. Como tantas outras dispostas a corresponder a certo ideal de mulher contemporânea, urbana, descolada, autônoma, independente, as mulheres aqui demandadas podem fabricar suas feminilidades tal como observam Louro (2006) e Meyer (2000): utilizando os recursos e marcas do que procurou se estabelecer para elas em dada cultura.

Assim, o forró eletrônico atualiza o dispositivo pedagógico da nordestinidade ao demandar tipos masculinos e femininos componentes de um suposto “modo de ser

¹⁰¹ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=w5HwmgYYgDQ>> Acesso em: 18 mar. 10.

nordestino” e ao fazer conviver junto a eles figuras e estilos de vida até então pouco visíveis, inexistentes ou mesmo associadas a outros dispositivos. Isto é possível porque, a todo momento, “produções de subjetividade escapam dos poderes e dos saberes de um dispositivo para colocar-se nos poderes e saberes de outro” (DELEUZE, 1999, p. 157). O dispositivo pedagógico da nordestinidade é, portanto, inseparável de processos de subjetivação que, no forró eletrônico, funcionam mediante o acionamento de tecnologias de classificação e de divisão entre indivíduos e no interior de cada um deles. Tais formas de ver e de falar por meio dos mecanismos de poder do referido dispositivo são sempre contingentes, porque historicamente construídas. Dessa forma, a atualização do dispositivo pedagógico da nordestinidade pelo forró eletrônico não se dá sem a justaposição e/ou acréscimo de outros enunciados que vêm possibilitar a configuração da nordestinidade de outras formas. Cabe, portanto, atentar para outros mecanismos e tecnologias de governo segundo os quais o forró eletrônico nos torna (ou não) nordestinos por meio de seus ensinamentos de gênero. Afinal, se historicamente este repertório tem sido montado de modo circunscrito ao gênero, é também em torno das relações entre masculino e feminino que ele pode ser desmontado.

Capítulo 4

CURTA-ME, QUE ABSORVO TEU CORPO:

a biopolítica dos endereçamentos forrozeiros

Uma senhora fluminense declara ter passado cinco horas com fome e sede para se espremer junto ao palco onde se apresentou a banda que lhe proporcionou uma das grandes emoções de sua vida. A mais de mil quilômetros dali, em meio à sala ainda com rabiscos de matemática na lousa, um casal de adolescentes encena uma aula de dança. Na internet, em um portal mantido pelo governo federal para subsidiar o trabalho de docentes em todo o país, um professor mineiro planeja uma aula voltada à coordenação e expressividade em Educação Infantil. Em outro site, uma jovem mãe de vinte e nove anos publica um vídeo de seu filhinho dançando na escola. Nenhuma surpresa diante desses episódios, se aqui não houvesse uma trilha sonora em comum: ela trata de conectar corpos ao som do forró eletrônico¹⁰².

Este capítulo parte do pressuposto de que o forró eletrônico consiste em um currículo cultural cujas músicas se valem de articulações entre corpo e gênero para constituir sujeitos. Ao reconhecer que um número cada vez maior de homens e de mulheres entretêm-se experimentando coisas que demonstram quem eles e elas são (HALL, 1998), e que “o corpo vem sendo cada vez mais identificado ao sujeito” (VIGARELLO, 2000, p. 231), busca-se aqui significar o forró eletrônico como currículo endereçado de forma a constituir um público por meio daquelas articulações.

O argumento aqui desenvolvido é o de que os endereçamentos do forró eletrônico exercem uma biopolítica que transforma sua audiência em público forrozeiro. As músicas de forró eletrônico são endereçadas de forma que o estilo de vida por elas demandado ganhe corpo na figura do/a forrozeiro/a, mediante uma “tecnologia corporeísta de gênero”. Tal tecnologia distribui diferencialmente entre o masculino e o feminino atributos e capacidades corporais considerados forrozeiros e opera segundo a atuação de um “mecanismo da comemoração”. Este mecanismo funciona atrelando o exercício da dominação cardíaca e as

¹⁰² Tais episódios, acessados em 25 de abril de 2009, encontram-se respectivamente evidenciados nos seguintes links por mim denominados: “História de fã” (Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=2t9l-HB0xol>>); “Programa Escola Aberta” (Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=V6cydo9_vRY>); “Forrozeando” (Disponível em: <<http://portaldoprofessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html?aula=7805>>); “Meu filhote dançando forró na escola” (Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=91po_I9fJIM>).

técnicas da movimentação, do ficar e da flexibilização hepática às práticas do dançar, da pegação e da bebedeira.

4.1 Corpo: lugar para endereçamentos, morada de forrozeiros/as

“Uma máquina maravilhosa”. É com estes termos que Le Breton (2008) especula como seria definido o verbete *corpo* em um suposto “dicionário moderno de idéias feitas”. Pensar o corpo por meio dessa metáfora, admirá-lo em termos do que ele pode ter de maquinação e achar tudo isso “maravilhoso” só é possível quando se vive aquilo que Sant’Anna (2001) chama de “corporeísmo”, uma tendência global à problematização, adulação, cultivo e exploração exaustiva do corpo. Imerso em tal tendência, Le Breton (2008) identifica em nossas sociedades um “sentimento de maleabilidade do corpo” que incide sobre as condutas corporais dos indivíduos e concorre para isolar o corpo “como uma matéria à parte que fornece um estado do sujeito” (p. 28).

Mais do que nunca, nossa existência é corporal. O corpo passa a ser permanentemente trabalhado de modo a suportar e abrigar performances de sujeito, inscrever modos de ser sujeito. Quando o corpo cada vez mais desempenha um papel decisivo nessas práticas de significação, é possível analisar o que concorre para a produção de sujeitos forrozeiros focalizando aquilo de que um corpo é capaz nas músicas de forró eletrônico. Como superfície de inscrição de acontecimentos, “formado por uma série de regimes que o constróem” (FOUCAULT, 2007, p. 27), o corpo pode dizer muito das capacidades, limitações e anseios de um/uma forrozeiro/a. E por parecer ter sempre algo mais a incorporar, fazer e “falar”, abre-se a possibilidade de que a diversidade, distância e disparidade entre corpos seja a matéria-prima sobre a qual investimentos discursivos conectem o “algo mais” corporal a favor de algo em comum entre indivíduos, tornando-os assujeitados a certas modulações de poder. É assim que a difusão espaço-temporal e a crescente conquista e diversificação de público do forró eletrônico podem ser compreendidas por meio do conceito de “modo de endereçamento”, tal como problematizado por Ellsworth (2001) com base nos estudos de cinema.

Ellsworth explica que tal conceito liga-se às análises do fazer e ver um filme como processos que se dão em meio a relações de poder, sintetizados em torno da questão “quem este filme pensa que você é?”. O modo de endereçamento, portanto, diz respeito aos “pressupostos que o filme constrói sobre quem é o seu público” (ELLSWORTH, 2001, p. 15) com vistas a que cada espectador/a entre em relação particular com a trama e com o sistema

imagético do filme. Tais pressupostos deslocam a experiência de ver um filme – assim como a de ouvir uma música de forró eletrônico – do caráter meramente voluntário, de livre escolha, para um evento relacional, de modo a estruturar “uma projeção de tipos particulares de relações entre o eu e o eu, bem como entre o eu e os outros, o conhecimento e o poder” (ELLSWORTH, 2001, p. 19).

As músicas de forró eletrônico, portanto, são “pensadas” de modo a disponibilizar determinadas posições de sujeito e deixam traços das suposições que fazem a respeito de sua audiência, de seu público. E *público*, aqui, não diz respeito a um aglomerado qualquer de indivíduos. Quando esta noção emerge no século XVIII, é para demarcar uma população “considerada do ponto de vista das suas opiniões, das suas maneiras de fazer, dos seus comportamentos, dos seus hábitos, dos seus temores, dos seus preconceitos, das suas exigências” (FOUCAULT, 2008, p. 98). Em outras palavras, uma população que está sujeita a ouvir forró eletrônico (em qualquer lugar, a qualquer momento, sob variadas circunstâncias) só pode tornar-se público forrozeiro porque existem endereçamentos envolvidos nesse processo. Há um público forrozeiro porque há uma população que figura tanto como objeto (para os quais são direcionados determinados mecanismos de poder) quanto como sujeito (a quem se interpela e solicita para que aja de tal ou qual forma) dos endereçamentos das músicas aqui em questão.

Ao tomar populações como sujeitos políticos, não como sujeitos coletivos restritos a uma perspectiva jurídico-territorial, mas como coletividades sobre as quais devem incidir diferentes estratégias de poder, o forró eletrônico adentra o campo da biopolítica. A biopolítica é uma forma de organização e racionalização do poder que ambiciona integrar no plano coletivo fenômenos e questões individuais, tomando a população como seu correlato e administrando-a em profundidade, sutileza e detalhe (FOUCAULT, 2008). É exercida mediante um tipo de poder, o biopoder, que é *bio* porque incide sobre a vida de uma população-alvo, tomada concomitantemente sob os signos da espécie humana e do público. O biopoder é, assim, “uma forma de poder que regula a vida social desde seu interior, seguindo-a, interpretando-a, absorvendo-a e rearticulando-a” (HARDT e NEGRI, 2003, p. 36). Logo, quando se quer focalizar o efeito biopolítico dos endereçamentos forrozeiros, à pergunta “quem esta música pensa que você é?” se soma “quem esta música quer que você seja?”.

É nesse sentido que este trabalho entende que o forró eletrônico apresenta um modo de endereçamento particular: suas músicas efetivam um biopoder que convoca ouvintes a assumir posições a partir das quais a própria audiência deve acontecer, regulando suas vidas

ao investir na fabricação de um público imaginado e demandado como “forrozeiro”. Busco captar essa produção de homologias entre população e indivíduo analisando as forças que possibilitam a um/a ouvinte de forró eletrônico tornar-se sujeito de um público específico – o público forrozeiro – por meio de investimentos discursivos sobre seu corpo. Procuo, em síntese, pelos endereçamentos que concorrem para que as músicas aqui investigadas articulem corpo e gênero no sentido da produção de sujeitos forrozeiros. A seguir, tais endereçamentos são analisados a partir de suas incidências em torno da prática da dança.

4.2 Conhecer a audiência sem perder na concorrência: estratégia biopolítica em torno da dança

O convite foi feito e você não sabe como proceder na festa? O forró eletrônico indica: *turbina, acelera, dá vapor/ e vem com a gente na palma da mão/ entre nessa festa e dê um show/ porque você ganhou meu coração* (BMV13N1). Para ser digno/a de entrar na festa ao som do forró eletrônico, basta ganhar o coração de alguém, além de turbinar, acelerar e dar vapor em algo igualmente indefinido até aqui. Nada de se angustiar por definições, quando se trata de estar numa festa, sobretudo nesta: aqui se festeja sutilmente o enunciado de que “bom é esquecer os problemas e colocar um sorriso na cara”. Nela, cuidar-se-á para que cada ouvinte sintam-se confortável em figurar, *a priori*, como próximo/a, conhecido/a ou familiar de uma série de objetos, práticas, sentimentos e pessoas – até mesmo da banda que ela/ele ouve, a qual, vez por outra, diz ter uma música *só pra vocês* (CPV13N14). Também pudera, pois em se tratando de uma festa, é preciso criar afinidades.

Nas músicas aqui investigadas, não faltam tentativas para que se conheça e que se passe por conhecido/a quem delas é ouvinte. Nesse sentido, o conhecimento da audiência forrozeira pode se dar por meio de um aviso – *Aviões do Forró, é ouvir e se apaixonar!* (AFV1N6) –; de uma previsão – *alguma coisa de especial vai acontecer no seu coração, ao você ouvir essa canção* (BMV10N15) –; de uma exortação – *vem ver, vem ver, vem ver a Calcinha Preta, vem ver!/ a Calcinha Preta chegou pra você mexer, meu amor!* (CPV8N15)-; de uma aposta – *se é Aviões, tá tudo bem!* (AFV5N13) –; de um elogio – *até que enfim, que bom, você apareceu/ pra levantar, mandar pro céu o meu astral, que estava quase enferrujando sem te ver* (BMV13N1) –; de promessas e garantias – *aqui a atração principal é você/ todas as atenções se voltam para os carregados e carregadas e seus estilos diferentes*

de dançar forró (CFV3N1) –; e de confirmações – *não se engane não, menina/ a sua paixão tá aqui, é Cavaleiros do Forró!* (CFV3N9), *Cavaleiros do Forró é extra!* (CFV2N18).

O forró eletrônico, assim, investe em várias frentes de endereçamento para que possa alcançar, conhecer e consolidar o maior número de ouvintes. Afinal, quem irá querer ficar de fora de uma festa onde há a garantia de ser a atração principal em meio a paixões, coisas especiais, astral-no-céu e estilos diferentes, tocados por uma banda “extra” que veio para fazer mexer? Enquanto vários/as ouvintes podem estar decidindo se entram ou não numa festa como a que aqui se anuncia, o discurso do forró eletrônico já está demandando que outros/as estejam *seguindo a multidão* (CPV14N2) por ele forjada, trabalhando com o enunciado de que “bom é tudo junto e misturado”. E mesmo que a festa possa ser tão longe quanto “o mundo da lua”, é possível ouvir um forrozeiro gritar: *se tem Calcinha eu vou lá /... no meio dessa galera eu fico numa boa/ eu tô no mundo da lua/ é pra se apaixonar, chorar de tanta emoção/ eu nunca vi nada igual, faça sol ou chuva, eu tô no mundo da lua* (CPV14N2). Uma vez adentrando a festa do forró eletrônico, que atmosfera esse currículo prepara? Uma forrozeira **astronauta** parece responder como se estivesse mesmo no mundo da Lua, a uma gravidade que deixa tudo mais leve: *nesse pra lá e pra cá eu vou fazer zoeira, eu vou zoar/ deixo o som me levar e atrás da Calcinha eu vou, meu amor, te encontrar, te encontrar/ a Calcinha é nossa* (CPV14N2). Começa a entrar em ação uma técnica da movimentação: nada mal para um forró que parece valorizar “mais a dança do que a música em si” (CORDEIRO, 2002, p. 81).

A atmosfera criada pelo forró eletrônico possibilita zoar e deixar-se levar pelo seu som até que se encontre outro/a forrozeiro/a. Balançar até encontrar alguém a quem se possa chamar de “amor” é algo tão importante, que as bandas de forró eletrônico investem na dança como “o pulo da gata” para a constituição de um público forrozeiro em meio a conexões entre corpo e poder. Se a dança pode constituir importantes práticas de experimentação de novas conexões e potências corporais (PELBART, 2007), os discursos do forró eletrônico podem dela se valer para capturar corpos e posição de sujeito e investir sobre o que se pode fazer com eles no sentido da constituição de um público “cativo” a suas músicas. Isso porque “a dança é um lugar em que o sujeito tem sido tradicionalmente objetificado” (FORTIN, VIEIRA e TREMBLAY, 2010, p. 73), porquanto ela se presta não apenas à fruição do corpo, mas à sua docilização: “é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transmitido e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 1999, p. 125).

Uma docilização corporal que atinja o coletivo de ouvintes de forró eletrônico por meio da prática da dança é fundamental à fabricação de um público forrozeiro por meio do biopoder, uma vez que este se encarrega da vida tomando corpo e população como focos simultâneos (FOUCAULT, 2005b). Em outras palavras, se dançar não fosse um importante alvo biopolítico para as bandas cujas músicas aqui são vistas como um currículo, elas provavelmente não investiriam no imperativo do “dançar de qualquer jeito” como eixo na constituição daquele público: *os Aviões está [sic] tocando, não quero ver ninguém quieto/ quero ver todos dançando, dançando errado ou certo!* (AFV2N10). Para tanto, tais bandas divulgam a si mesmas como “balançadas” – *que forrozão balançado é esse? É Cavaleiros do Forró!* (CFV3N8); *é o balanço do amor, é o balanço da Calcinha!* (CPV21N5); *Aviões do Forró é o balançado mais gostoso!* (AFV2N12) – e “balançadoras” – *ohhhhhhh, é Magníficos, acelerando a mil/ é Magníficos, a preferida do Brasil!* (BMV13N1), *mas quem for fraco se agüente/ que agora o Avião vai fazer você dançar* (AFV2N13). Essas investidas corroboram a afirmação de Cordeiro (2002, p. 112) de que as bandas de forró eletrônico voltam-se para “um público ansioso por novidade, agitação, diversão e, principalmente, música para dança”.

Note-se, ainda, que essa empreitada biopolítica demanda não um corpo qualquer, mas um corpo convocado a bater na palma da mão, mexer, ficar pra lá e pra cá, balançar, enfim, dançar errado ou certo. Os endereçamentos do currículo aqui investigado demandam vigor físico como princípio de operacionalidade do corpo que se quer forrozeiro. Esse corpo em muito difere daquele corpo que se convencionou apreender como nordestino: este último provavelmente sucumbiria à primeira festa de forró eletrônico, considerando tratar-se de um corpo fantasmagórico, disforme e frágil, conforme pode ser visto em Silva (2010) e Albuquerque Júnior (2007). Pela permanente incitação da técnica da movimentação, o corpo forrozeiro deve ser possante, produtivo, excessivo, pois um domínio de poder do tipo biopolítico consiste em exercícios de poder que incidem sobre os humanos como seres viventes (FOUCAULT, 2005b). Logo, a audiência forrozeira passa a ser constituída como um “mundo de gente” pronta a balançar indefinidamente: *no remelexo, saculejo, não pode parar/... ninguém fica parado, não tem hora pra parar, gente mexe com a gente, todo mundo a balançar* (AFV1N10). Esse corpo forrozeiro em permanente movimento também salta aos olhos em outro aspecto: quando o forró eletrônico convoca que ninguém fique parado, ele mexe com o tabu de que “homem não rebola”, um enunciado que já fez bastante sentido

quando se chegou a “mencionar a dança como uma arte de caráter feminino, portanto própria para as mulheres” (GOELLNER, 2003, p. 135) no Brasil das décadas de 1930 e 1940.

A demanda por tal prontidão em torno da dança torna-se ainda mais forte quando o forró eletrônico narra as proezas de uma **menina forrozeira** desde que veio ao mundo: *essa menina já nasceu uma forrozeira e não é brincadeira como ela sabe dançar* (CFV5N24). Sugerir que uma forrozeira, de tanto dançar, praticamente já nasceu dançando, ganha ares de coerência quando “a dança acompanha nossas vidas de diferentes formas, em diferentes épocas e com diferentes sentidos” (BRASILEIRO, 2010, p. 137). Mais que isso, ao atrelar a prática da dança ao nascimento da menina forrozeira, o currículo do forró eletrônico aposta na idéia de que não se inventam forrozeiros/as, se nasce forrozeiro/a. Essa estratégia de naturalização do ser forrozeiro/a busca no corpo da forrozeira um lugar de ancoragem, ao se descrever como ela é, o que pode fazer e que reações provoca em seus pais: *narizinho empinado, bumbum arrebitado/ perninhas grossas pra judiar do pai apaixonado, da mãe que é bem-querer, de olho arregalado vendo a menina mexer/... mexe, mexe, menina forrozeira* (CFV5N24). Tais descrições, inclusive, ajudarão alguém a reconhecê-la quando estiver mais crescidinha: *quando eu a vi, pensei, ela é roqueira/ no domingo, tava achando que era pagodeira/ quando a vi ouvindo rap, disse ‘ela eh funkeira’/... mas quando a gente dançou, vi que era forrozeira!* (AFV4N7). Tal reconhecimento é possível porque o corpo traz em si as marcas de uma cultura, “as quais podem ser lidas e assim indicar onde esse corpo se constituiu” (SANTOS, 1997, p. 86). É digno de festa reconhecer uma forrozeira pelo seu corpo que dança, pois ela *é linda e se garante no que faz, ela é maravilhosa, ela é demais!* (AFV4N7).

O corpo forrozeiro também está sujeito a exercícios correlatos à técnica da movimentação e à prática da dança demandada pelas músicas de forró eletrônico. Afinal, a promoção do agito é uma forma de educar o corpo (FRAGA, 2005) e o forró eletrônico não deixaria sua audiência “de fora dessa”. O currículo aqui investigado, dadivoso em estourar aconselhamentos, adverte: *tá todo mundo ligado no estouro que chegou/ quem não tiver estourado no forró, não tem valor/ vai correndo, dê seus pulos, se você quer estourar* (CPV21N2). Nesse currículo, os/as forrozeiros/as são livres para “dar seus pulos” como bem entendem. Caso queiram literalmente pular, há músicas que podem levar a tanto. Em uma música que fala da emoção que é contemplar uma multidão de forrozeiros, convoca-se: *agora vai, vai!/ joga a mão pra cima e grita vai, vai!/ todo mundo tá querendo mais, mais!/ quero ouvir bem alto, essa galera solta um grito e bate palma* (AFV4N8). Caso queiram “pular” de

amores, uma forrozeira esboça uma exposição de motivos: *assim não dá, eu vou desencanar de você/ vá se catar, não vou perder meu tempo mais à toa, eu vou buscar um outro amor/ porque não sou igual a essas mulheres por aí, que só querem sua grana pra curtir* (BMV13N16). Caso queiram pular de bebidas, também não parece haver problema algum: *bebo, bebo, bebo, bebo, bebo, bebo, bebo/ depois dou um cochilo, tô pronto outra vez* (CFV7N14).

Forrozeiros/as vivem a dançar e pular, só não passam por cima de uma festa estourada. Afinal, eles e elas são *fã e tiete por balada e curtição/ aventureiros, bichos soltos* (AFV6N14), constituídos que são pela idéia do “se você não for, só você não irá”. Além disso, para qualquer que seja o pulo a ser dado, a o/a forrozeiro/a é importante não esquecer que nessas festas *a galera dança, rebola, balança faz zueira/ a macharada doida toma banho de cerveja/ a galera dança, rebola, balança faz zueira/ a mulherada grita quando cai na quebradeira/ e quebra! E quebra!* (AFV5N17). Dessa forma, todos os exercícios e práticas vistos até aqui se acoplam a uma estratégia de endereçamento do forró eletrônico: conhecer a audiência sem perder na concorrência. As bandas desse estilo se mostram tão dispostas a especular sobre a população que as ouve quanto esta possa se converter em público forrozeiro.

Quanto mais especulam, segmentam, especificam e calculam acerca da população que se associa ao forró eletrônico, mais tais bandas se aproximam da constituição de um público para si. Afinal, o cálculo da opinião e do interesse tem sido, desde o século XVIII, pré-requisito essencial para intervir biopoliticamente “sobre a consciência das pessoas” (FOUCAULT, 2008, p. 367). Além disso, cada banda aqui elencada procura segmentar para si o mesmo público a cuja formação todas se dedicam. Esse aparente “enfraquecimento” do público forrozeiro pela sua fragmentação em miríades de personagens, figuras, tipos de sujeitos, é precisamente o que faz a força desse público. Uma vez que uma comunidade imaginada não se faz com iguais, mas com diferentes que pressupõem, imaginam e se esforçam por ter nostalgias, experiências, vontades, fraternidades e projetos em comum (ANDERSON, 2005), a idéia de um público forrozeiro torna-se tão mais plausível quanto mais forrozeiros/as houver para ouvir, inspirar e ser objeto de disputa das músicas de forró eletrônico. É preciso ser forrozeiro/a, ainda que você seja um cara, um vencedor, uma barbie, uma ioiô...: é preciso conhecer a audiência (fragmentando-a em múltiplas posições de sujeito) sem perder na concorrência (cuidando para que os tipos de sujeito demandados figurem como forrozeiros/as dotados/as de peculiaridades, aptidões e desejos diversificados).

4.3 “Segura a minha onda”: coragem e ousadia no “feminismo bonito” de uma pegadora

Seja lá quem você for ou venha a ser no forró eletrônico, não deixa de continuar sendo importante que uma coisa esteja bem definida: que você torne-se um homem ou uma mulher. Tão importante, que é possível identificar não apenas músicas insistindo nas supostas diferenças entre o masculino e o feminino, mas também ouvir ocasiões em que ele e ela figuram tão compatíveis como quem é feito “um para o outro”. Não à toa, Butler (2010) entende gênero como uma engenhosa tecnologia social heteronormativa. No currículo do forró eletrônico tal engenhosidade pode ser vista nos endereçamentos cuja estratégia é a de fazer parecer complementar quem no referido estilo musical é significado como oposto. Tais endereçamentos colocam o currículo do forró eletrônico em sintonia com um aspecto de relações de gênero identificado por Salem (2006) junto a classes populares: nelas, a crença sobre irremediáveis diferenças entre mulheres e homens vigora de tal forma que o binômio masculino-feminino não apenas legitima hierarquias entre os elementos do par binário, mas “os tornam verdadeiramente complementares” (SALEM, 2006, p. 420).

Contudo, similitudes e diferenças entre homens e mulheres são tão contingentes, arbitrárias e passíveis de contestação, que uma das músicas aqui analisadas parece supor que tais questões estejam longe de ser resolvidas mesmo entre a audiência forrozeira, apesar de toda a lógica binarista que perpassa os fragmentos discursivos até aqui analisados. Esse tipo de suposição pelo currículo do forró eletrônico ganha ainda mais relevância quando Meyer (2007) destaca que a produção de sujeitos generificados abarca um complexo de forças e processos que fazem com que homens e mulheres possam transformar-se e serem reconhecidos como tais no interior de grupos e sociedades específicos. Neste ínterim, um homem (um cara?) antecipa-se ao debate – *quem disse que o homem tem seu jeito de amar diferente da mulher, pode até se enganar/ o coração da gente fica dominado, tudo se transforma, o importante é amar* (AFV2N1) –, encontrando uma mulher pronta (uma robô?) a lhe apoiar, ao dizer que *quem disse que a mulher tem seu jeito de amar diferente do homem, pode até se enganar/ eu sei que quando rola [sic] sentimentos, tudo se transforma, o importante é amar* (AFV2N1).

No forró eletrônico, “tudo se transforma” quando se trata de amor entre ele e ela, só não se transformam algumas relações de gênero nem as sutilezas discursivas que as constituem. É que talvez na festa não se perceba, mas um homem aqui tem seu jeito de amar preso a uma questão de dominar, enquanto na mulher o amor “rola” associado a sentimentos: no amor, eles seriam mais diferentes do que se quer que sejam. Com isso, o forró eletrônico

reitera e reativa discursos que naturalizam o masculino sob o signo da agressividade (não à toa, aqui se fala em “dominado”) e o feminino sob o signo do sentimento, noções que há mais de uma década vêm sendo alvo de questionamento por parte do campo educacional, como já mostraram os trabalhos de Felipe (1999) e Louro (1998). Mais ainda, ao se repetir a associação entre agressividade masculina e sentimentalismo feminino na forma do “todo homem é dominador” e “a mulher é frágil e sentimental”, enunciados que subsidiaram a constituição do/a nordestino/a dispersos em artefatos vistos por Albuquerque Júnior (2006a) e Ceballos (2003) multiplicam-se e ganham ares de novidade na figura dos forrozeiros/as.

Como o forró eletrônico quer mesmo é que cada um/uma experimente o ser homem ou o ser mulher como se estivesse em uma festa, ou melhor, como se tornar-se homem ou mulher fosse sempre algo tão simples como estar em uma, é falando das baladas ao som de suas músicas que aquele estilo ensina ainda mais sutilezas quanto ao que cada corpo deve ser capaz de fazer para ser reconhecido como o de um forrozeiro ou de uma forrozeira. Trata-se, aqui, de engendrar endereçamentos ativando uma tecnologia corporeísta de gênero, ao exaltar, adular e estimular corpos no sentido de performar homens e mulheres forrozeiros, como se o efeito disso tudo fosse tão divertido quanto o de uma balada. Mas afinal, o que de especial acontece nessas baladas ao som do forró eletrônico, já que delas tanto se fala?

Um forrozeiro pode responder à questão acima explicando que *deu mole na balada, eu vou pegar geral/ virou mania, beijar e tchau tchau/ deu mole na balada, eu vou pegar geral/ a onda é beijar e tchau tchau* (AFV6N17). Para pegar essa onda o forrozeiro é levado a submeter seu corpo à técnica do ficar, fundamental à prática da pegação aqui demandada. E já que ele parece ainda não ter aprendido que forrozeiro não “pega” sozinho, que forrozeiras também lançam mão da prática da pegação, uma **pegadora** proclama: *hoje tem balada, vou pra a night paquerar/ pegar um gatinho bonitinho pra ficar/ beijar, beijar, beijar, tem que rolar, rolar rolar* (BMV12N2). De que exercícios ela se vale para pegar? *Começa um ti-ti-ti, um blá-blá-blá, vai se chegando/ depois que bate o olho, de repente tá rolando/ e beije, beije, beije muito!* (BMV12N2). O ti-ti-ti da pegadora está apenas começando...

Mãos para pegar, olho para mirar em alguém, boca para beijar muito: a técnica do ficar requer destaque e estímulo de segmentos corporais, afinal o corpo tem centralidade nas artes do ficar (SOARES1, 2005). Pensando nessas artes, a pegadora já chega dizendo a que vem: *vou, vou, eu vou badalar/ eu não tô nem aí, quero curtir, rá rá rá/ vem, vem, vem me paquerar/ segura a minha onda que a noite vai pegar* (BMV12N2). E se a pegadora sente tanta necessidade de que role algum “fica” na balada, é esperado que as músicas aqui em tela

também descrevam como é que “rola”. Apta a corresponder a esse tipo de expectativa, ela diz: *eu não vou na onda de querer me apaixonar, saio de fininho quando o bicho quer pegar/ não dá não dá, não dá/ quero beijar, beijar, beijar/ não tenho rabo preso, vou levando a minha vida sem ter compromisso com ninguém/... eu não me prendo a ninguém* (BMV12N2). Antes que ela saia de fininho, veja que a pegadora deixa claro que não se enrola e não se prende a sentimentos. Mas que feminilidade é essa que o forró eletrônico disponibiliza nas mãos dela?

Pelas mãos da pegadora e ao contrário do que sugere o trabalho de Feitosa (2011), o currículo aqui em tela não parece ir de encontro à “luta das mulheres” por igualdade de gênero, tampouco restringe o feminino a ser “objeto de prazer”. No que diz respeito a acionar a pegadora para ensinar a “desenrolar” a vida dos/as forrozeiros/as, o currículo do forró eletrônico desprende-se da mulher passiva e incorporadora do amor materno e da mulher séria e afeita à “moral e bons costumes”. Descritas respectivamente por Faria (2002) e por Albuquerque Júnior (2007, 2006a) como necessárias à invenção do Nordeste, aqui elas perdem lugar para um tipo de feminilidade que explora seu corpo e dele extrai prazer. O forró eletrônico abre mão do enunciado “toda mulher é mãe” para investir no contemporâneo direito feminino à conquista. Entretanto, não é apenas esta personagem que sabe tirar proveito de uma balada, de acordo com o que é disponibilizado por esta música. Enquanto o forró eletrônico mostra que caberia a uma pegadora ir para a festa destinando-se a paquerar, beijar, sair de fininho e continuar levando sua vida sem ter compromisso e sem prender-se a ninguém, esse mesmo estilo musical ganha duplamente ao demandar essa posição de sujeito.

Primeiro, tal estilo consegue se aproximar de um tema que atualmente é objeto de preocupação de inúmeros indivíduos, sejam eles homens ou mulheres: as baladas¹⁰³. Nessa aproximação, cria-se uma empatia entre forró eletrônico e quem dele é ouvinte, aumentando as chances de cativar um público para ser chamado de forrozeiro. Segundo, as músicas do referido estilo revertem a si mesmas a positividade que procuram demandar da pegadora. Esta, não pega qualquer homem, mas um **gatinho**: ela, ao mesmo tempo em que é sujeito e

¹⁰³ Se tal preocupação não existisse, provavelmente não seria possível encontrar diferentes artefatos disputando leitores/as sobre como aproveitar uma balada, como nela chegar junto de um homem sem ser vulgar, como fugir dos problemas por ela suscitados, como nela se dar bem ou como relacioná-la ao rendimento de adolescentes nos estudos. É assim que esse tipo de preocupação pode ser visto em uma revista gay (Disponível em: <<http://revistaladoa.com.br/website/artigo.asp?cod=1592&idi=1&moe=84&id=4837>> Acesso em: 11 ago. 10), em uma revista feminina (Disponível em: <http://gloss.abril.com.br/ajuda-eu/categorias/paquera-namoro/conteudo/ajuda_eu_488278.shtml> Acesso em: 11 ago. 10), em uma universidade (Disponível em: <<http://www.metodista.br/ronline/cultura/pasta-3/jovens-transformam-balada-em-cilada/>> Acesso em: 11 ago. 10), em um blog (Disponível em: <<http://www.semtempo.com.br/2009/01/como-se-dar-bem-na-balada-dicas-de-como.html>> Acesso em: 11 ago. 10) e num projeto educacional (Disponível em: <<http://educarparacrescer.abril.com.br/comportamento/11-problemas-atrapalham-adolescentes-496197.shtml>> Acesso em: 11 ago. 10).

objeto do discurso do forró eletrônico, possibilita que o estilo que nela investe passe ele mesmo a ter uma alta cotação interna e externamente ao universo simbólico forrozeiro. Em outras palavras, quando beleza e juventude passam a ser objeto de cobiça por homens e mulheres (SOARES2, 2008, 2006), o currículo do forró eletrônico toma tais atributos corporais como princípio de inteligibilidade do público forrozeiro. Tal princípio é outro animador da tarefa de constituição de um público forrozeiro. Afinal, quem não gostaria de juntar-se a gente bonita, de ser identificado/a como freqüentador/a de festas de gente bonita e de ser cobiçado/a e “prego/a” por alguém afim a este tipo de música, de balada e de sujeito?

Logo, ao demandar de sua audiência posições de sujeito belas e joviais e delas retroalimentar-se para efetivar seus endereçamentos, o currículo do forró eletrônico explicita sua biopolítica, considerando que este termo, segundo Foucault (2008), diz respeito às astúcias do poder para inserir características biológicas de uma população num jogo político, em determinado gradiente de forças. Por isso mesmo, quando convites, cenários e personagens começam a ser disponibilizados para as festas forrozeiras, abrem-se possibilidades para novos encontros invisíveis até então. Aqui, há uma pegadora sempre disposta a “fazer valer” sua balada e a sentir-se compelida a dizer: *tô desejando você/ se eu também pegar você/ é tchan, tchan, tchan/ deixo você bem molinho/ se eu te pego do jeitinho, do jeito que eu tô a fim/ é tome, tome, tome/ tome amor, seu danadinho* (AFV5N1).

Com todos esses diminutivos, é possível pensar que a pegadora gosta mesmo só de “gatinhos”, homens jovens e bonitos, homens *up to date* com o contemporâneo, inclusive danadinhos. Todavia, pegue leve nas especulações: além da pegadora ser posicionada como escolhadora (em vez de escolhida), talvez a ela não faça diferença fechar *a priori* sua lista, quando um “inho” já é acionado para sinalizar quem é que vai sobressair de suas pegações, a despeito da parceria que se estabeleça. Assim, qualquer forrozeiro/a que ouvir o diálogo travado com a tal figura masculina poderá aprender que também cabe à pegadora aptidão para diversificar seus alvos, sobretudo quando ela se permite ouvir o seguinte: *se eu te pego do meu jeito/ do jeito que eu tô a fim/ é tchan, tchan, tchan/ quero ouvir seu fungadinho/ se você disser que sim, vem meu gostosinho/ é tome, tome, tome/ tome amor, sua danadinha* (AFV5N1). Mas como é possível supor, aqui, que esta tal figura não é um gatinho? É que ele julgou a pegadora, chamando-a de “danadinha” e, conforme visto anteriormente, no léxico forrozeiro masculino ser danada e safada é quase a mesma “coisa”: ambas são denominações que carregam velhas leituras misóginas sobre aquelas mulheres que não escondem seus desejos.

Não significa, entretanto, que indivíduos imersos em dilemas de gênero contemporâneos estejam imunes ao tipo de julgamento feito à pegadora ou inaptos a julgá-la. A pegação tem sido alvo de discursos eróticos¹⁰⁴ e científicos¹⁰⁵, chegando-se até a falar em “pegador romântico”¹⁰⁶. Um programa de tv sobre pegadoras recruta histórias de pegação que podem ir ao ar¹⁰⁷, “envolvendo ambientes e personagens que pertencem ao universo do jovem brasileiro”. Ela também tem aparecido em certa faceta de discursos regionalistas¹⁰⁸, confirmando as argumentações de Alves (2009) e Albuquerque Júnior (2008) em torno da virilidade como elemento constitutivo do homem nordestino. Mas o currículo do forró eletrônico dá novo status à prática da pegação e aos discursos que sobre ela investem ao privilegiá-la na figura de uma forrozeira, a pegadora, e ao captar certa sensibilidade social em torno de “questões da mulher”, de uma “mulher do século XXI”. Uma sensibilidade difícil de imaginar como “nordestina”, já que o Nordeste emergiu como região “assentada no discurso da tradição e numa posição nostálgica em relação ao passado” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 141).

Recentemente uma atriz foi rechaçada devido ao que chamou de “feminismo bonito” e à pegadora por ela encarnada: sua personagem, considerada corajosa e ousada, já pegou vários homens¹⁰⁹. Contudo, atrelar a um gatinho o julgamento negativo da postura da pegadora não seria nada bonito para tal currículo, diante de todo o empenho de suas músicas em torno da positividade da jovialidade e da beleza e visto que esse estilo também é “vendido” como um negócio já envolto, *a priori*, em altos riscos¹¹⁰. Se todo artefato cultural regula a vida social conectando suas formas de representação, articulação e consumo e as identidades a eles associadas (WOODWARD, 2008), parece coerente, portanto, atribuir a uma figura experiente e mais velha a autoria daquele julgamento sobre a pegadora: no momento de ataque entre presa e predadora, seria uma possibilidade de defesa de um homem que não mais sabe lidar com uma mulher que se dispõe a “caçar”. Por outro lado, haveria alguém mais entendido em “caças” que um homem que se passa por **gavião**?

¹⁰⁴ Disponível em: <<http://www.jornallivre.com.br/3663/programa-as-pegadoras-conta-com-musas-de-estilos.html>>. Acesso em: 01 jun. 11.

¹⁰⁵ Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/csp/v19s2/a04v19s2.pdf>>. Acesso em: 01 jun. 11.

¹⁰⁶ Disponível em: <<http://www.portalg.com.br/noticia/fiuk-sera-romantico-pegador-em-novela-da-globo-66878.html>>. Acesso em: 01 jun. 11.

¹⁰⁷ Disponível em: <<http://multishow.globo.com/As-Pegadoras/Sobre-o-Programa/>>. Acesso em: 01 jun. 11.

¹⁰⁸ Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=794249>>. Acesso em: 01 jun. 11.

¹⁰⁹ Disponível em: <<http://br.omg.yahoo.com/news/com-personagem-pegadora-atriz-%C3%A9-v%C3%ADtima-de-machismo-amkb-2011052118333794.html>>. Acesso em: 22 mai. 11.

¹¹⁰ Em agosto de 2009, o caderno de Economia do jornal fortalezense O Povo publicou uma série de reportagens sobre o “mercado do forró”, sendo que uma delas aborda o forró como “um negócio de alto investimento e risco”. Disponível em: <<http://www.opovo.com.br/opovo/economia/905455.html>>. Acesso em: 01 set. 09.

Também é por meio da figura da pegadora que o forró eletrônico disponibiliza informações sobre os “vôos” de quem vier a assumir as garras de um gavião. A este, ela faz uma espécie de alerta: *sei que você quer me conquistar, mas eu não vou cair na sua mão/ não sou assim tão fácil, se toca, não vai dar/ você só tá querendo me enrolar/ eu só me entrego por amor, tem que rolar uma paixão/ não vou ficar só por ficar, tem que bater no coração* (BMV13N7). Além da advertência que disponibiliza ao gavião, a pegadora também faz uso das experiências que acumula para lhe “cortar as asas”: *quer beijar na boca?/ nananinanão/ me fazer de boba?/ nananinanão/ deixa de lero-lero, já conheço essa história, sai pra lá seu gavião, tira a mão / quer me namorar?/ nananinanão/ você quer brincar?/ nananinanão* (BMV13N7). O gavião é “acelerado” demais para a pegadora? Ou é ela que está parecendo hipócrita, posto que disse não ter rabo preso, não se prender a ninguém e não ir na onda de querer se apaixonar, ao mesmo tempo em que agora é investida da idéia de que só se entrega se rolar uma paixão? Ou aqui se está fornecendo aos olhos do gavião outra “presa”?

Nananinanão! Não é uma questão de hipocrisia da pegadora, nem de velocidade do gavião, tampouco de distorção de sua visão. Se a pegadora pode inclusive pegar de surpresa o gavião ou mais alguém, este é um problema de performatividade de gênero, tal como colocado por Butler (1993): diz respeito às formas pelas quais gênero decide a existência de cada um/a por meio de normas que produzem e regulam não apenas as relações entre os sexos, mas os próprios corpos dos indivíduos. Quando tais surpresas ou dúvidas podem ser suscitadas (no gavião e/ou algum/a leitor/a deste texto), é porque se está imerso em uma lógica que performa o gênero da pegadora pela expectativa de nela encontrar os gestos, as atitudes e os raciocínios que permitiriam o rápido reconhecimento de algum corpo (o corpo da pegadora de outrora ou de outra personagem feminina) a partir do corpo do gavião ou de outro forrozeiro qualquer. De todo modo, procura-se localizar em um corpo uma postura “coerente”, que possa “falar” pela mulher da qual se supõe já ter alguma referência: é neste sentido que o forró eletrônico abre possibilidades para que sua audiência também possa avaliar a existência tanto de quem tal estilo disponibiliza e demanda quanto dela própria.

Assim, diante das imprecisões, instabilidades e complexidades típicas das subjetividades contemporâneas por ele narradas, o forró eletrônico vai se afirmando como currículo, quando este último é tido como discurso que corporifica narrativas específicas sobre o indivíduo e a sociedade, nos constituindo como sujeitos muito particulares (SILVA2, 2003). Tais corporificações, no currículo do forró eletrônico, despontam como mais uma estratégia de endereçamento: amplia-se e diversifica-se o campo de ação de cada tipo de

sujeito disponibilizado para que se possa incrementar o número de ouvintes passíveis de identificação como público forrozeiro. Essa estratégia biopolítica será vista fluindo em outro tema que parece unir a vida dos forrozeiros/as...

4.4 Garantir fluidez apostando na embriaguez: a demanda forrozeira por fígados total-flex

Se a flexibilidade e fluidez das relações narradas nas músicas de forró eletrônico é algo a ser aprendido por forrozeiros/as como o gavião, a pegadora, a ioiô, o cara e afins, o currículo aqui investigado parece funcionar promovendo uma consigna que “desce redondo”: para garantir a fluidez, invista na embriaguez! O/a forrozeiro/a deverá aprender rapidamente a perder a memória de seus relacionamentos e, nesse sentido, as músicas aqui em questão não tardarão a fazer lembrar que a bebida pode ser a melhor solução. No sentido dessa empreitada, emerge dos discursos aqui analisados a técnica da flexibilização hepática, uma técnica que prima em investir na idéia de potencialização do corpo por meio da valorização da diversidade de bebidas alcoólicas a serem oferecidas ao fígado do/a forrozeiro/a. Por meio dessa técnica, a prática da bebedeira funcionará como uma norma oscilante entre o individual e o coletivo na constituição de um público forrozeiro. Uma norma incide tanto sobre um corpo que se quer disciplinar quanto sobre uma população que se quer regular, no sentido de efetuar uma biopolítica (FOUCAULT, 2005b).

A técnica supracitada pode ser vista em ação no seguinte depoimento: *não tem ressaca, não tenho nada/ posso até misturar, sei que vou agüentar* (CFV7N5). A motivação inicial para submissão à técnica da flexibilização hepática pode chegar acompanhada de uma sedutora moça que provavelmente veio da mesma escola de forrozeiras como a ioiô e a pegadora: *fica comigo, depois vai embora se quiser/... fica comigo, então deixe tudo acontecer e depois tire da sua memória tudo o que eu te dei de prazer* (CFV5N4). Quanta “praticidade”! Mas quem vier a ficar com uma forrozeira desse tipo também não parece necessitar de muitas coisas para fazer passar a dor da perda: *bote a toalha na mesa, traga mais uma cerveja, vou beber agora/ para afogar essa dor que sinto do meu amor que partiu agora* (CFV4N19), é o que se pode dizer a o/a primeiro/a que passar.

O jeito “descolado” de algumas mulheres no forró eletrônico parece estar demandando o **bom-de-copo**, corroborando a afirmação de Scott (1995) de que mulheres e homens definem-se em reciprocidade. Mas quem é o bom-de-copo? Ainda não totalmente

embriagado, garantindo que sua bebedeira *é pesada e só acaba se eu cair no chão* (CPV17N6), mesmo que fique *entregue às baratas, sem eira nem beira* (CPV17N6), ele descreve a si mesmo: *sou assim, passo a noite largado na rua, doido-virado de quina pra lua, tentando esquecer uma louca paixão* (CPV17N6). Pedindo a um garçom *o remédio pra essa solidão* (CPV17N6) e dizendo *eu vou curar minha tristeza hoje aqui na mesa*, ele ordena: *arreia cerveja que eu quero beber, arreia cerveja que eu quero esquecer os olhos dela/ o perfume dela eu quero esquecer/ ... e se eu passar mal e baixar no hospital, deixe logo eu morrer* (CPV17N6). Todavia, esse forrozeiro não é apenas autoritário. Outra marca nada boa do bom-de-copo é destilada quando ele diz: *eu sou assim, apaixonado pelos bares da vida, bebendo e chorando por essa bandida, que fez tanto estrago em meu coração* (CPV17N6).

No discurso do forró eletrônico, o bom-de-copo é mais uma figura masculina que agride uma mulher quando ela não corresponde a suas expectativas. Ao chamar uma companheira de “bandida”, o bom-de-copo reitera uma postura masculina de reação difamatória e violenta sobre a mulher quando esta foge de suas idealizações. A postura reacionária do bom-de-copo interessa ainda mais ao campo educacional quando, somente nos últimos meses, os corpos de professoras e professores em diferentes estados brasileiros foram ameaçados com arremesso de carteiras¹¹¹, fraturas de braços e dentes¹¹², golpe no pescoço¹¹³ e até morte¹¹⁴ em decorrência da frustração de “ruins-de-nota”. O bom-de-copo, no currículo do forró eletrônico, é posicionado como mais um arauto da violência de gênero quando é disposto a celebrar, na bebedeira, aquela “violência que quase todas as mulheres e outras pessoas excluídas sofrem em algum momento de sua vida pelo simples fato de serem mulheres ou por se acharem numa situação de exclusão” (AZERÊDO, 2003, p. 205). O comportamento do bom-de-copo é mais um elemento da biopolítica do forró eletrônico: faz lembrar que “violência é o nome de uma política, a do patriarcado, que não conhece outro método senão a atuação biopolítica – aquela que se dá sobre corpos – com armas mais ou menos sutis que vão da linguagem à ação propriamente física” (TIBURI, 2010, p. 112).

Ainda que a “simples” adjetivação pejorativa de uma mulher possa ser desconsiderada como violência, uma difamação feminina oriunda de frustração masculina é digna de nota, sobretudo quando Cortez e Souza (2010) entrevistaram homens denunciados por agressões

¹¹¹ Disponível em: <<http://www.agora.uol.com.br/saopaulo/ult10103u889843.shtml>>. Acesso em: 24 jun. 11.

¹¹² Disponível em: <<http://www.jornalacidade.com.br/editorias/brasil-e-mundo/2010/11/18/preso-acusado-de-quebrar-bracos-de-professora-no-rs.html>>. Acesso em: 24 jun. 11.

¹¹³ Disponível em: <<http://www.jornalagora.com.br/site/content/noticias/detalhe.php?e=6&n=4876>>. Acesso em: 24 jun. 11.

¹¹⁴ Disponível em: <<http://g1.globo.com/jornal-hoje/noticia/2010/12/estudante-mata-professor-facadas-porque-nao-gostou-de-uma-nota-baixa.html>>. Acesso em: 24 jun. 11.

físicas contra suas parceiras e enxergam relações entre contrariedade masculina e utilização de violência como forma de controle de parceiras. Além disso, parece ser necessário lembrar que uma dentre cinco mulheres brasileiras afirma ter sofrido algum tipo de violência por parte de algum homem (FELIPE, 2008) e que cinco brasileiras são agredidas a cada dois minutos¹¹⁵. O elemento violento encontra tantas repercussões nas relações de gênero no Brasil que, talvez por isso, haja uma espécie de negociação com essa dimensão agressiva do bom-de-copo quando ele é também posicionado como vítima, como alguém cujo coração foi “estragado”. Aqui, cabe perguntar: quem estraga mesmo o coração de quem com todas essas denominações?

Diante da proliferação de tipos femininos desestabilizadores de certas masculinidades ainda em voga, talvez não fosse possível especular outro “destino” para tais masculinidades que não o da solidão. O forró eletrônico parece estar atento a essa possibilidade quando traz um bom-de-copo avaliando sua própria vida: *se ficar aqui sozinho vou enlouquecer/ quando estou sem teus carinhos, vou vivendo por viver* (CFV7N6), *eu choro feito um menino chorão, eu bebo pra sair da solidão, eu tenho que arrumar um jeito pra esquecer* (CPV15N4). Entretanto, um homem como o bom-de-copo dificilmente estará sozinho na tarefa biopolítica de constituir um público forrozeiro. Isso porque fomentar proximidades é fundamental ao tipo de poder que funciona articulando indivíduos uns aos outros por meio de aspectos de suas vidas (NETO, 2007). Nesse sentido, o currículo aqui investigado será ainda mais eficiente se conseguir inserir a audiência forrozeira na estratégia de positivar a prática da bebedeira. E ele consegue: essa tarefa biopolítica prossegue incidindo sobre os homens, quando a bebedeira aparece associada a momentos de descontração – *hoje à noite eu vou sair pra me divertir/ vou beber, me embriagar, não tô nem aí* (CFV7N6) –, de cultivo de amizades – *hoje convidei alguns amigos pra beber* (AFV5N10) –, de esperança – *é melhor trazer outra geladinha.../ que a farrá tá boa e ela só acaba quando ela voltar* (CFV3N3) – e de altivez – *é melhor tomar cuidado, todo bebo é rico e brabo e sempre quer ter razão* (CFV3N3) – masculinas.

Embora as frentes de associação supracitadas pareçam satisfazer aos propósitos de endereçamento do forró eletrônico, isto ainda não é tudo. Com Ellsworth (2001) aprende-se que a produção de qualquer artefato cultural envolve diferentes suposições e desejos, conscientes ou não, acerca de quem se deve alcançar e de que tipo de sujeito se quer constituir. Logo, por um lado, os discursos do forró eletrônico podem estar desejando um

¹¹⁵ Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/geral,pesquisa-diz-que-5-mulheres-apanham-a-cada-2-minutos,682355,0.htm>>. Acesso em: 24 jun. 11.

público ajustado à bebedeira, ao investir na exposição de causas para essa prática. Haveria homens bebendo porque: foram deixados – *hoje tirei o dia pra cair na bebedeira, a mulher que eu amava acabou de me deixar* (CFV3N3) –; sempre há festas de forró – *segunda, terça, quarta, quinta, sexta, sábado e domingo é festa pra a gente descolar* (CFV6N11) –; crêem permanecer incólumes à bebida – *posso beber até o dia amanhecer que acordo novo, bebo de novo* (CFV7N14) –; não podem abrir mão de certas coisas – *brindar sem tomar, dez anos sem amar/ brindar sem beber, dez anos sem prazer* (CFV7N3) –; e são dotados de fígados total-flex – *bebo, bebo, bebo, bebo, bebo, bebo, bebo, bebo/ uísque ou cachaça ou cerveja gelada* (CFV7N14).

Por outro lado, esses mesmos discursos podem estar pressupondo uma audiência já aberta à bebedeira, ao disponibilizar argumentos de finalidades para essa prática. Haveria homens bebendo para: chamar a atenção de alguém – *eu saio com os amigos pra tentar te esquecer/ mas quando encho a cara todo mundo pode ver / que tudo que eu faço é pra chamar sua atenção* (CFV7N11) –; ter coragem – *eu vou tomar um porre, meu amor/ pra ter coragem de falar que o meu coração se apaixonou e com você quero ficar* (CPV19N11) –; tirar uma mulher da cabeça – *aconteça o que aconteça, vou tentar tirar você da minha cabeça* (CFV7N6) –; e até, pasme, para conter o aquecimento global, conforme será visto adiante! De qualquer forma, o que aqui está em jogo é cercar-se ao máximo da audiência forrozeira para aumentar a garantia de sujeições à técnica da flexibilização hepática. Para tanto, o currículo do forró eletrônico amplia o campo de aplicação de seus endereçamentos ao desejar um público ajustado à bebedeira e, ao mesmo tempo, pressupor uma audiência já aberta a esta prática. Essa permanente e intensiva abertura de possibilidades de endereçamento para melhor regular o público forrozeiro configura-se como mais uma estratégia biopolítica, visto que esta consiste em uma “tecnologia regulamentadora da vida” que visa à “segurança do conjunto em relação aos seus perigos internos” (FOUCAULT, 2005b, p. 297).

Contudo, voltemos à temática do aquecimento global, outro objeto do forró eletrônico. “O que você tem feito para ajudar a salvar o planeta?”. Essa é a pergunta de uma enquete¹¹⁶ que o portal MSN, um dos mais acessados no Brasil, lançou em agosto de 2010. Forrozeiros de todo o país provavelmente teriam uma resposta a dar. Respire fundo, mesmo que o ar ao seu redor esteja poluído, pois o encaminhamento é “quentíssimo”. Os forrozeiros comentariam a enquete convocando a todos/as: *vamos curtir, vamos sair, pra esfriar o aquecimento do planeta!* (CFV7N15). Sim, isso mesmo. Naquilo que pode haver de coletivo

¹¹⁶ Disponível em: <<http://verde.br.msn.com/artigo.aspx?cp-documentid=25032371>> Acesso em: 03 ago. 10.

em uma decisão que atende ao individual, o encaminhamento forrozeiro para as mais recentes mudanças climáticas é a “curtição”, sobretudo na companhia de uma cerveja bem gelada: *oh garçom traz a cerveja, a mais gelada que tiver pra minha mesa* (CFV7N15). Eles vão desculpar a ironia, afinal aparentam estar mais ocupados e preocupados com questões que lhes parecem mais “interessantes”: *andam dizendo, o mundo pode acabar/ então a vida eu quero aproveitar/ biritando, farreando, sem parar/ com tanta mulher pra a gente se agarrar, é uma sacanagem o mundo agora acabar* (CFV7N15).

Sacanagem, “apocalipse now”: parece que haverá cada vez menos tempo para agarrar “as mulheres” em eras de aquecimento global! Logo agora, que elas começaram a reaparecer por aqui. Eis outro problema. Até então, em se tratando da bebedeira, o feminino esteve presente na figura da sedutora e da bandida, enfim, da culpada pelo que pode acontecer de positivo ou negativo no universo masculino, particularmente no que diz respeito ao amor. Nesse sentido, a prática da bebedeira é acionada no discurso do forró eletrônico para retomar os enunciados de que “a culpa é sempre delas” e de que “toda mulher é culpada”. Mulheres têm sido culpabilizadas por decadência de banda de rock¹¹⁷, acidentes de trânsito¹¹⁸, terremotos¹¹⁹ e até por catástrofes¹²⁰ e injustiças¹²¹ contra seu próprio corpo. Tais enunciados, reiterados por discursos gerenciais, políticos, jurídicos e religiosos – dentre outros, como o do forró eletrônico –, os quais investem para fazer crer que “a culpa é feminina”, ganham ainda mais peso quando elas têm se sentido culpadas por trabalho pendente¹²², pelo desmame¹²³ ou pelo seu próprio enriquecimento financeiro¹²⁴.

Ainda que o mundo esteja “mudado” a ponto de derreter, mais uma vez o discurso do forró eletrônico reservou às “mulheres” aqueles velhos lugares glaciais. Apesar do incômodo que certo silenciamento acerca da bebedeira feminina causa, o currículo do forró eletrônico deixa pouco espaço para espanto diante da lógica androcêntrica por ele reiterada nas atualizações do dispositivo pedagógico da nordestinidade e nos endereçamentos vistos até

¹¹⁷ Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL1533198-7085,00.html>> Acesso em: 24 jun. 11.

¹¹⁸ Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/moreira/posts/2011/03/30/deputado-diz-que-mulheres-sao-culpadas-por-acidentes-de-transito-371941.asp>> Acesso em: 24 jun. 11.

¹¹⁹ Disponível em: <<http://aeiou.expresso.pt/mulheres-sao-as-culpadas-pelos-terramotos-no-irao=f577860>> Acesso em: 24 jun. 11.

¹²⁰ Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/vidae,para-bispos-mulheres-sao-culpadas-por-abusos-sexuais,308401,0.htm>> Acesso em: 24 jun. 11.

¹²¹ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u358833.shtml>> Acesso em: 24 jun. 11.

¹²² Disponível em: <<http://www.gazetaderondonia.com.br/web/trabalho-pendente-deixa-mulheres-com-maior-sentimento-de-culpa-do-que-os-homens.html>> Acesso em: 24 jun. 11.

¹²³ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/equilibrio/noticias/ult263u724313.shtml>> Acesso em: 24 jun. 11.

¹²⁴ Disponível em: <<http://vilamulher.terra.com.br/culpadas-por-enriquecer-5-1-38-304.html>> Acesso em: 24 jun. 11.

aqui. Além disso, vale ressaltar, o beber feminino constitui uma prática indissociável de um contexto social mais amplo, ébrio de estereótipos e hierarquizações de gênero (CESAR, 2005). Não custa lembrar, se assimetrias de gênero ocorrem com tanta insistência no forró eletrônico, é também porque têm encontrado respaldo em instâncias sociais diversas: na teologia e em idéias religiosas (ECCO, 2007), na literatura de cordel (GRILLO, 2007), no código napoleônico (OLIVEIRA3, 2004), no antigo Código Civil Brasileiro (OLIVEIRA, 2005), nas escolas (PARAÍSO, 2010). Essas e muitas outras instâncias “asseguram para o homem a posição de mando sobre a mulher e justificam isso de modo ‘divino’” (SEFFNER, 2008).

Mas se até aqui na prática da bebedeira é reservado um vigoroso lugar para o masculino, não significa que os homens estejam imunes a também ocupar posições-clichê no forró eletrônico. Além de insistir em vincular masculinidade e prática da bebedeira – algo que, apesar de ser hoje naturalizado, já foi objeto de campanhas antialcoólicas no Recife do início do século XX (ROSA, 2003) –, algumas de suas músicas trazem figuras como o **vagabundo** e o **homem-do-mundo**. O currículo do forró eletrônico sugere que tornar-se vagabundo passa por caminhos próximos ao tornar-se bom-de-copo mediante a técnica da flexibilização hepática: *encho a cara, embriagado de amor/ e quando amanhece outra vez, tô jogado na rua, sem um postal, sem moral, sem conduta/ um vagabundo, carente de amor* (BMV11N2), é o que traz um depoimento. Contudo, mais que uma mera coincidência entre o bom-de-copo e o vagabundo, a técnica da flexibilização hepática também possibilita que forrozeiros tornem-se solidários uns aos outros por causa de suas desventuras.

No entanto, é possível observar que alguns procedimentos de um vagabundo diferem daqueles do bom-de-copo quanto ao “encher a cara”. Enquanto este tem coragem de permitir-se beber até morrer, aquele bebe cobrando-se por seus medos: *sua falta me leva à loucura/... tenho medo do anoitecer /... sem você, eu me sinto como um cão sem dono, num perfeito e total abandono, sem saída e pra onde correr/ tenho medo...* (BMV11N2). Mas para que tanto medo se um vagabundo, tal como um bom-de-copo, começa sua bebedeira na solidão e termina jogado na rua? *Tenho medo, não me deixe nesta solidão, tenho medo* (BMV11N2), é só o que o vagabundo repete. Talvez seu medo não seja necessariamente do anoitecer, do abandono ou de uma loucura que parece estar por vir, mas daquilo que socialmente se pode fazer com os medos que sente. Ter medo, sentir-se no abandono ou à beira da loucura são atributos que podem ser considerados feminilizadores. Em contrapartida, eles dizem de uma

angústia que martiriza os homens através de um discurso da virilidade que procura fazer crer que seja possível ser viril vinte e quatro horas por dia (CEBALLOS, 2003).

Talvez o vagabundo tenha aprendido com o forró eletrônico que, pelo seu próprio nome, ele é um tipo masculino “de segunda categoria”, já que “no interior do campo masculino a distribuição de poder é muito desigual” (SEFFNER, 2008) e alguém certa vez fez questão de enfatizar uma diferença: *sou cachaceiro, sou cabra raparigueiro, mas eu não sou vagabundo, eu sou do mundo!* (CPV16N2). O que o vagabundo ainda não aprendeu, entretanto, foi que diferenciá-lo de um homem-do-mundo é mais uma estratégia discursiva do forró eletrônico, desta vez no sentido de negociar a tensão entre demandar positivamente homens ávidos por beber “cachaça”, raparigar e estar “no mundo” e disponibilizar uma figura que atenda a quem ainda associa bebedeira a “vagabundagem”. A positivação do vínculo masculinidade/bebida/mulher retomaria discursividades valorizadas em diferentes contextos e por diferentes indivíduos: por homens que se identificam com a nordestinidade (ALBUQUERQUE JÚNIOR, s/d), por músicas de diversos estilos musicais populares no país (FERREIRA, 2005) e até por adolescentes mexicanos/as (MENDOZA, 2004). Já a associação entre bebedeira e vagabundagem estaria retomando discursos higiênico-sanitaristas e moralizantes que, como mostram Oliveira Filho (2010) e Rosa (2003), incidiram sobre variadas dimensões da vida de brasileiros e de brasileiras no início do século passado e, segundo Menezes (2011, p. 4), compuseram movimentos que marcaram a “consolidação de uma perspectiva biopolítica no Brasil, caracterizada pelas propostas de intervenção na vida social, regulação dos indivíduos e gestão da população”.

Ao demandar forrozeiros/as para curtir, dançar, rebolar, pular, balançar e beijar nas festas embaladas por suas músicas, o forró eletrônico sugere que há diferenças internas neste público, sobretudo no que diz respeito a gênero. A seguir, tais diferenças serão vistas sendo produzidas e incidindo especificamente sobre um órgão do corpo forrozeiro, o coração.

4.5 “Porque você ganhou meu coração”: dominação cardíaca como exercício forrozeiro

As cambiantes, divergentes, ambíguas e complexas experiências a que o corpo forrozeiro tem sido submetido põem em xeque uma suposta exclusividade biológica e evidenciam ainda mais o caráter ficcional da corporeidade. No forró eletrônico, tal ficcionalidade também tem sido desenhada em torno de um espaço muito particular, o coração. Trata-se de um processo nada desprezioso, visto que tal órgão constitui “um dos

lugares do corpo mais investidos para figurar certos valores da vida social, certas esperanças da vida espiritual, certos movimentos da vida afetivo-emocional” (VAYSSE, 2005, p. 40).

No currículo do forró eletrônico, o coração é animado a assumir feições humanas, a ponto de ser confundido com o próprio indivíduo que lhe é portador. Em alguns fragmentos discursivos, ainda, fala-se do coração como se estivesse falando de si mesmo. De todo modo, aqui a estratégia discursiva parece ser a de dar vida própria ao coração para ensinar os indivíduos a dividirem com seus corações os ônus e bônus das posições de sujeito demandadas. Dessa forma, quando se diz *enlouqueci meu coração* (BMV9N7), *meu coração por teu nome chama, quer chamar sua atenção* (BMV13N6) ou mesmo quando se questiona *por que meu coração insiste em te querer?* (BMV13N12) não está em jogo uma simples questão de dar voz e ouvir o coração. Recorrendo a esse órgão, o forró eletrônico investe sobre capacidades corporais específicas e as vincula a possíveis dilemas e “estados de espírito” passíveis de serem reconhecidos em posições de sujeito forrozeiras. Trata-se de um recurso eficiente no sentido de constituir um público forrozeiro, quando Neto (2007, p. 136) argumenta que, “no biopoder, a forma de referência de si a si, pela qual a subjetividade individual se constitui, é sempre atravessada pelo modo de subjetivação coletiva, isto é, a forma da referência de um *si* a um *nós*”. Ao acionar indivíduos falando de si por meio de seus corações, as músicas de forró eletrônico disponibilizam posições de sujeito forrozeiras compatíveis com o público que seus endereçamentos desejam formar.

A relação de correspondência entre o coração e a personalidade de quem o possui foi problematizada por Vaysse (2005), ao analisar as inusitadas reações de transplantados frente ao coração recebido. Nelas, bem mais que o saque ou o depósito de um coração, o transplante cardíaco constitui novas movimentações na subjetividade de quem passa a sentir um coração que foi transferido para seu corpo. Enquanto que para alguém o coração veicula a “índole” de seu antigo “dono” – o/a doador/a –, para outrem esse órgão se personifica à imagem de seu novo dono, o/a receptor/a. O coração, portanto, não possui somente uma dimensão somático-fisiológica, mas também uma faceta simbólico-psíquica. Mas o que vem a ser, afinal, um coração forrozeiro? Como este órgão é aqui investido biopoliticamente?

No caso do coração forrozeiro, o mesmo corpo que abriga a festa ao ser submetido a um mecanismo da comemoração pode sediar a tensão e ansiedade de quem está prestes a se sentir jogado/a em uma masmorra. Essas investidas do forró eletrônico sobre o coração forrozeiro remetem ao que Louro (2004) discorre acerca da contingencialidade dos corpos, na medida em que são valorados histórica, circunstancial e transitoriamente. É que, em se

tratando das múltiplas significações a que está sujeito um corpo – o que inclui arbitrar em torno de seus órgãos, suas capacidades, sua fisiologia, sua movimentação, seus gostos e afetos –, o que ele encarna é aquilo que resulta de construções discursivas que são sempre relacionais e contestadas. Não é à toa que todo um “vocabulário carcerário” é acionado para falar de forrozeiros/as e de seus corações no forró eletrônico.

Nas músicas objeto desta investigação, o coração tanto pode ser uma cela – a ponto de fazer um forrozeiro **detento** confessar que uma mulher o pegou *pelos grades do meu coração, me físgou, me jogou na prisão* (BMV11N6) – como pode ele mesmo ser preso. No primeiro caso, como toda cela, o coração pode ser aberto sob determinadas circunstâncias: é assim que se vê um forrozeiro **carcereiro** dizer *you tem carta branca nesse meu coração* (BMV9N2) a uma mulher para quem confessa abrir *todas as portas do meu coração* (BMV9N2). Já no segundo caso, uma forrozeira **liberta**, ao saber que seu “ex” nunca a amou, decide: *nada mais vai me prender o coração* (BMV13N5). Talvez por essa decisão ela repita insistentemente que *meu coração agora é free* (CPV16N6), celebrando sua libertação como uma verdadeira cura, pois seu coração, agora *maduro e vacinado*, a partir de então *anda solto por aí e só vai gostar de quem gosta de mim* (CPV16N6). O vocabulário carcerário em torno do coração forrozeiro constitui mais uma forma de conexão do currículo do forró eletrônico aos discursos midiáticos, uma vez que estes, segundo Paraíso (2007), frequentemente recorrem à emoção associada à prática do “abrir o coração” por meio da confissão para produzir tipos particulares de sujeitos.

Aqui, enquanto a forrozeira liberta aparece como mais propensa à libertação e à mudança, o forrozeiro detento parece ter um coração mais afeito ao cativo, ao fechamento e ao conformismo quando lembra sem dificuldade que *hoje a saudade visitou meu coração e perguntou por ti* (BMV9N14). Todo esse gradiente generificado de aprisionamento do coração forrozeiro se constrói em torno de um problema fundamental para ele e para ela: a dominação do coração. No forró eletrônico, o coração precisa ou é passível de ser dominado. Aparentemente paradoxal diante de discursos que demandam festa, movimentação e volatilidade, a dominação cardíaca consiste em exercício fundamental para a construção do masculino e do feminino em um currículo voltado à constituição de forrozeiros/as: segundo Louro (2007c), indivíduos aprendem a se classificar e a se reconhecer como sujeitos pelas formas particulares com que se apresentam corporalmente. Exercitar a dominação cardíaca emerge, assim, como estratégia discursiva reforçadora do estilo de vida demandado pelos endereçamentos do forró eletrônico: acostumados/as ao universo flexível e fluido da dança, da

pegação e da bebedeira, forrozeiros e forrozeiras seriam impelidos/as a viver “correndo atrás” de corações em que pudessem se ancorar. Com mais este estratagema, o currículo do forró eletrônico dá a ver as artimanhas de um biopoder, pois este, segundo Hardt e Negri (2003), se faz presente em situações nas quais o que conta é a produção e a reprodução da vida mesma – neste caso, a fabricação, perpetuação e organicidade de técnicas e exercícios em torno de um estilo de vida forrozeiro.

Nesse sentido, uma forrozeira **aeronauta** parece ser levada a fazer questão de frisar que seu coração *flutua leve e solto, voando nesse amor sem fim* (BMV13N1), que *ninguém domina um coração apaixonado assim* (BMV14N1). Dessa verdade construída em torno do coração da aeronauta faz-se uma tática da qual ela poderia extrair um duplo benefício: por um lado, encontrar-se-ia um meio de prolongar contatos com um possível pretendente, o qual precisaria de um esforço redobrado para dominar o coração que tem em vista – *ai, como é duro dominar seu coração* (AFV1N11), diria ele à forrozeira; por outro lado, a lógica da cordi-rebeldia da aeronauta também forneceria uma espécie de justificativa para terminar um relacionamento quando este fosse ameaçado por uma paixão externa ao casal: *ninguém segura um coração apaixonado* (CFV6N5), ela lembraria ao parceiro na hora de anunciar que estaria indo embora por causa do reaparecimento de um ex-namorado.

Com toda a reiterada afirmação da existência de um coração feminino indomável, um homem que se atrevesse a desafiar essa barreira já deveria saber o tipo de desafio que encontraria pela frente. De posse dos ensinamentos do forró eletrônico, se alguém o argüísse sobre esse assunto, ele responderia: *sei que custa dominar o coração* (CPV9N14). Mas a que tipo de recursos um forrozeiro pode recorrer no sentido de conseguir dominar o coração feminino? De que ele deve ser capaz para tal feito? Que tipo de forrozeiro seria esse, afinal? Ao som do estilo musical aqui em questão, uma resposta a tais questões não descartaria a possibilidade de um **cowboy** ser o homem digno de ganhar o coração de uma forrozeira.

Na figura do cowboy, o forró eletrônico acopla cinema e nordestinidade para falar de um modelo de masculinidade. Encarnado nos inúmeros papéis desempenhados por atores como John Wayne e Clint Eastwood no cinema americano, o cowboy define um tipo de sujeito masculino¹²⁵ que o currículo aqui investigado disponibiliza e valoriza. Mais que isso, o cowboy é uma posição de sujeito acionada para ser naturalizada, incorporada no universo

¹²⁵ Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/John_Wayne>. Acesso em: 05 set. 09. (Cf. http://guiadasemana.uol.com.br/Maceio/Cinema/Noticia/O_ultimo_cowboy_americano.aspx?id=54468 [Acesso em 05/09/09]).

masculino forrozeiro. No que diz respeito às possibilidades de que processos de subjetivação circunscritos a tal finalidade sejam bem-sucedidos, não deixa de ser notável que John Wayne tenha se autodefinido como um mau ator por ter apenas “sempre representado a si mesmo” em seus papéis de machão. Já o ator Clint Eastwood, um homem de “somente duas expressões faciais”, é considerado “o último cowboy americano”¹²⁶, o que parece ser sinalizador de certa decadência desse ícone ou, pelo menos, de que ele estaria dividindo espaço com outras formas de masculinidade em “tempos de homens duvidosos” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2010).

E não estaria? Até mesmo uma das versões brasileiras do cowboy, o vaqueiro – que funcionou como “reserva de masculinidade” à qual se recorreu para inventar o Nordeste e o nordestino (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003) –, participa de brincadeiras feminilizantes (AIRES, 2008). Ao acionar o cowboy em seus discursos, o currículo do forró eletrônico parece supor e sentir certo processo de “feminização dos homens”. Esse tipo subjetivo deve ser estimulado, treinado e acostumado a lidar com situações difíceis e com desafios importantes para a afirmação de uma masculinidade pautada no uso da força, da competição, da estratégia e do cálculo preciso e metódico daquilo que é necessário fazer para obter êxito. O currículo aqui em tela, em suas empreitadas heteronormativas, endereça o cowboy à audiência forrozeira como se isso fosse suficiente para afastar o “perigo” de uma masculinidade “desviante”, num tempo em que os vaqueiros estão “mudados” e até os cowboys são gays (como no filme “O Segredo de Brokeback Mountain”). Mas quanto ao domínio de um coração feminino tão arredo a prisões, o que caberia ao forrozeiro cowboy fazer para, enfim, sentir-se vencedor?

Ora, um representante do modelo de masculinidade não parece ter muitas alternativas a não ser julgar o feminino com base em uma naturalização do gênero que a ele seria correspondente. O discurso regulatório que constrói um indivíduo como sujeito de gênero é precisamente o mesmo que demanda desse indivíduo que ele pense, aja e se assuma como sujeito desse discurso (BUTLER, 2006). Assim sendo, o forrozeiro construído como cowboy no forró eletrônico parece ser levado a pensar segundo a máxima “mulher é sentimental demais” e a fazer desse sentimentalismo feminino algo a ser utilizado estrategicamente a seu favor. Ao colocar em cena a temática da conquista de um coração feminino, o discurso do forró eletrônico não apenas elege um personagem-clichê para as artes da dominação cardíaca.

¹²⁶ Disponível em:

<http://guiadasemana.uol.com.br/Maceio/Cinema/Noticia/O_ultimo_cowboy_americano.aspx?id=54468>.

Acesso em: 05 set. 09.

Aqui está sendo produzido certo manual de anatomofisiologia por meio do qual um simples órgão vai sendo preenchido de significados, vai sendo revestido de discursos, imagens e textos que vão produzindo formas particulares de ver, sentir e descrever esse componente do corpo humano, essa porção privilegiada de uma experiência forrozeira do corpo.

De acordo com o manual supracitado, a conquista do coração da forrozeira aparece figurando como uma questão para uso de algumas táticas: dispara-se uma frase elogiosa – *prometi pro meu coração que não ia me apaixonar, mas quando vi você fiquei sem forças pra lutar* (CFV6N7), *meu coração não tem culpa de por ti se apaixonar, ao te ver te juro que não resisti* (CPV12N9); antecipa-se um problema pelo qual o forrozeiro passaria – *sem você eu vou ficar na solidão e magoar meu coração* (CPV19N12); pede-se uma chance – *vai, dá uma chance pro meu coração que tá morrendo* (BMV15N6), *meu coração precisa do seu amor pra viver* (CFV4N7) – e argumenta-se por ela – *eu não sei mais o que fazer com essa solidão... / meu coração não pára de chorar* (CPV13N12), *meu coração é sincero* (AFV5N7); e promete-se algo grandioso – *me dá seu coração que eu te dou meu castelo pra você reinar* (CFV6N14).

Mesmo que a forrozeira não ceda e deboche dizendo *você pensou que era dono do meu cruel coração* (CFV2N5), o forrozeiro dispõe de mais algumas táticas em seu acervo de masculinidade: produz-se um diagnóstico aparentemente despretensioso – *só saiba que meu coração está sofrendo demais* (BMV10N10); profetiza-se um castigo – *toma cuidado, seu coração vai aprender o que é paixão* (CPV8N5) e dá-se advertência – *nunca maltrate um coração de quem não merece sofrer, pra não ficar na solidão, de mão em mão, assim como você* (AFV4N2); demonstra-se dúvida – *será que você não pensa em mim?* (BMV10N10) – e impaciência – *meu coração é paciente e lento, mas se cansou* (AFV3N2) – para que seja justificado certo descontrole – *veja, veja minhas mãos, suando sem saber se vai dizer “sim” ou “não”* (AFV3N2). O forrozeiro é levado a ficar de mãos suadas diante de uma nova postura feminina, comumente atribuída aos homens, que é a da firmeza, impavidez, quase indiferença – *ela não liga não, só porque sabe que ganhou meu coração* (AFV2N5), diz ele, quando começa a questionar ao seu próprio coração: *para quê se apaixonou por alguém que nunca te amou, alguém que nunca vai te amar?* (AFV2N6). Em contrapartida, a forrozeira, que parece levar a sério a conquista do “coração-free”, não se mostra disposta a entregar-se por qualquer dúzia de táticas masculinas, quando é ensinada a *não ficar por ficar, pois tem que bater no coração* (BMV13N7). Afinal, por que uma forrozeira recém-liberta arriscaria

submeter-se a essas táticas quando se sabe, com Foucault (2008, p. 409), que táticas são manobras?

Se durante tanto tempo a elas se atribuiu a propriedade da paciência, da intuição e da sensibilidade (GOELLNER, 2007), parece ter sido desenvolvido para a forrozeira um coração-sensor daquilo que valeria ou não a pena para si. Nesse sentido, tanto o coração-free quanto o uso que dele se faz funcionam segundo uma lógica de liberação do corpo e de tudo o que está associado a ele. De tão livre que é seu coração, ela lamenta: *ah, se eu pudesse, se eu pudesse combinar/combinava o coração pra gostar só amanhã/ que hoje eu ia namorar* (AFV3N15). E o que ela faria se pudesse acertar seu coração com esse desejo? *Namorava noite-e-dia... /e quando visse que a hora tinha chegado liberava o coração pra gostar de quem quiser!* (AFV3N15). Vale supor que, a essas alturas, “dado o adiantado da hora”, o forrozeiro já estaria desesperado, *à beira da loucura*, tendo aprendido que só lhe restava leiloar seu próprio coração: *eu vou fazer um leilão/ quem dá mais pelo meu coração?* (CPV9N14). Mas afinal, o coração masculino é para ser dominado ou leiloado? Em meio a todas as investidas e turbulências em torno da conquista do coração feminino ele passaria incólume à necessidade de dominação de corações que se constrói e divulga no forró eletrônico?

Se até aqui prevalece a lógica da diferenciação entre os sexos e dos binarismos de gênero, é esperado que o órgão considerado central ao corpo humano não pulse em outro ritmo, pois é inerente a uma relação de poder ter capacidade para ampliar seu campo de atuação, e passar “por nossa carne, nosso corpo, nosso sistema nervoso” (FOUCAULT, 2003, p. 151). No forró eletrônico se ensina que há uma diferença fundamental entre o coração da mulher e o do homem. Reitera-se a naturalização daquilo que Louro (1995) identifica como uma marca do pensamento ocidental: a oposição masculino/feminino. Essa reiteração de binarismos de gênero ganha corpo até no coração, posto que a função mais elevada do biopoder é administrar a vida “cercando-a por seus quatro cantos” (HARDT e NEGRI, 2003, p. 36). Aqui, o coração feminino bate para ser dominado e o coração masculino pulsa para ser curado. Um forrozeiro parece ser levado a duvidar da possibilidade de um coração masculino dominado – *quem é que domina o meu coração?* (BMV11N8), pergunta ele em ar de desafio.

No forró eletrônico a verdade que se constrói em torno do coração do forrozeiro é a de que ele bate para ser curado porque vive adoentado: a qualquer momento, ele pode aparecer sem voz – *esse medo cala a voz do coração* (CPV12N9); pode ficar cego – *por que o coração da gente às vezes cega e quando se dá conta já se apaixonou?* (CPV17N7); pode se mostrar

magoadado, fora do compasso (CFV5N25) quando uma forrozeira se vai e o deixa *sentindo frio no meu peito e dor no coração* (AFV3N14); por causa de saudades, pode bater mais forte – *hoje lembrei de você, andando pela rua/ coração bateu mais forte, foi saudade sua* (CPV19N5) – e acelerado, deixando o forrozeiro confuso – *eu não sei o que aconteceu comigo, tá batendo acelerado o coração* (CFV7N11). Nesse sentido, se o currículo do forró eletrônico ensina que estaria na forrozeira a origem das cardiopatias masculinas – conforme visto na seção anterior –, ele também disponibiliza a posição do forrozeiro **doente** para bons-de-copo, cowboys e afins que venham a relacionar-se com uma forrozeira de certo tipo.

O doente, que já havia advertido a uma forrozeira dizendo *pára! Eu não vou suportar toda essa barra, meu coração um dia desses pára* (CPV12N7), quando está na UTI manda chamá-la às pressas e não a chama de bandida, pois *daqui a pouco o coração pode parar outra vez, eu não sei se consigo agüentar/ avise a ela* (CFV4N2). Ele, no currículo do forró eletrônico, é incitado a agora ver na forrozeira uma **enfermeira** à sua disposição: *vem e tira essa angústia do meu coração* (AFV3N12), *vem, me dá a sua mão, ouve o meu coração dizer que te preciso* (CFV7N10). Enquanto leva um doente a depositar na enfermeira suas possibilidades de cura, o currículo do forró eletrônico reitera o enunciado de que “o cuidado é feminino”. O doente incorpora um discurso que vincula gênero, feminilidade e cuidado e que insiste em “influenciar o recrutamento majoritariamente feminino da área” (LOPES e LEAL, 2005, p. 114). Mal sabe ele que, no âmbito dos problemas circunscritos à prática profissional da enfermagem, a cura pode ser delegada ao masculino (médico) e a enfermeira pode ser vista como “anjo assexuado” (MUROYA, AUAD e BRÊTAS, 2011).

Contudo, ao encostar a mão no coração de um forrozeiro a enfermeira poderia facilmente dominá-lo... Dominar o coração de um forrozeiro? Isso parece ser improvável, quando ele mesmo já foi levado a vaticinar: *ninguém segura o coração que quer amar* (AFV4N5). Valendo-se de um modelo de supostas autoridade e superioridade masculina historicamente construído, o forrozeiro apenas se permite conceder – o que é muito diferente de deixar dominar – seu coração à forrozeira. No entanto, a lógica da dominação sobressai e no caso masculino, se ele deixa seu coração ser concedido em vez de ser dominado, conquistado, é porque somente ele é conquistador e ele mesmo é quem deve autorizar quem vai ou não ter o privilégio de participar de sua concessão. Mesmo assim, parece ser levado a fazê-lo tendo em vista uma relação de troca, ao admitir que queria *entregar meu coração e ter o seu o tempo inteiro* (AFV1N11). Nessa lógica da troca, ele ordena: *abra o meu coração e diga o que vê/ lamento que não veja o quanto amo você* (CPV12N11). Ainda na UTI, ele, que

parece se sentir permanentemente sob o fardo de ter de conquistar aquele coração indomável, manda avisar a ela *pra não ter medo de entregar seu coração por inteiro, eu não vou nunca lhe machucar* (CFV4N2). Mas afinal, ela liberaria ou não seu coração free e (quase-)indomável para um forrozeiro hospitalizado?

Sim, o forró eletrônico ensina à forrozeira que seu coração só pode ser dominado por um forrozeiro do tipo cowboy! Esse ensinamento é tão eficaz que a leva a dizer, com ar de autoridade, a um pegador que lhe aparece: *não banque o super-herói, você só tem cacife pra ser bad-boy/ não banque o super-herói, meu coração já foi laçado pelo meu cowboy* (BMV13N2). Depois de toda a peleja do forrozeiro cowboy em torno da forrozeira enfermeira, ela, como julga ter um coração *justo e inocente* (BMV15N2), é propelida a declarar: *cowboy, você me ganhou, laçou meu coração* (CPV14N3). Entretanto, não é apenas ele que sai ganhando no forró eletrônico. Ao acionar o cowboy como tipo masculino digno de nota, o forró eletrônico refaz e faz sentir mais uma vez os efeitos de um dispositivo que procura ensinar o que conta como masculinidade fadada a ser vista como bem-sucedida. Em outras palavras, quando o cowboy ganha o coração da enfermeira, empresta sua vitória às linhas do dispositivo pedagógico da nordestinidade que insistem em autenticar o nordestino como modelo de masculinidade, tamanha sua proximidade entre este e aquele tipo masculino. Afinal, o nordestino também é constituído como homem forte, “de fibra” e afeito a desafios (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003).

4.6 Corpo forrozeiro: endereço do sucesso e sucesso de endereçamento

Mulheres e homens em todo o país estão sendo recrutadas/os para compor certo tipo de público. Concorrem para tal recrutamento endereçamentos no discurso do forró eletrônico, os quais criam formas de relacionamento da audiência com suas músicas e consigo mesma, dando sonoridade a um biopoder favorável ao estilo de vida forrozeiro. Tais endereçamentos se prestam a uma biopolítica que envolve o “pensar” e o “querer” um público para as músicas de forró eletrônico. Aqui, o corpo é o elemento unificador de efeitos de poder que buscam converter ouvintes de forró eletrônico em sujeitos de um público forrozeiro. Afinal, por meio do corpo podemos nos reconhecer como sujeitos de um determinado discurso (SANTOS, 1997). A serviço dessa tarefa biopolítica há uma tecnologia corporeísta de gênero que se traduz em um mecanismo de comemoração da vida de forrozeiros e de forrozeiras. Uma vez acionado, esse mecanismo articula a dominação cardíaca, o dançar, o ficar e o beber de

maneiras variadas entre o masculino e o feminino, de tal forma que ouvintes daquele estilo musical podem reconhecer-se e ser reconhecidos/as como forrozeiros/as.

Para acionar o mecanismo da comemoração, as músicas de forró eletrônico ensaiam endereçamentos, especulam sobre sua audiência, sonham com um público, forjam uma festa, criam afinidades, demandam um estilo de vida forrozeiro. Na biopolítica exercida pelos endereçamentos das músicas aqui investigadas, há a projeção de um público com determinadas qualidades e tipos de sujeitos, produzidos por meio da articulação planejada entre produção, circulação e recepção das músicas, sociabilidade e subjetividade. Constitui-se, enfim, uma espécie de “nação forrozeira”, uma comunidade imaginada da qual só é possível tratar porque na contemporaneidade há pouco espaço para identidades fechadas e um campo aberto para a produção de novas subjetividades, solidariedades e identificações em torno de determinados estilos de vida, de determinados públicos.

O estilo de vida forrozeiro demanda a produção de posições de sujeito generificadas tanto quanto ele é demandado pelos endereçamentos de gênero do forró eletrônico: suas músicas tocam o que elas querem constituir. Quando se lança uma escuta atenta aos discursos das músicas de forró eletrônico, nota-se uma insistente reiteração de imagens de gênero. Por isso diz-se que as referidas músicas são generificadas, uma vez que demandam de homens e mulheres ações, posturas e modos de ser distintos, desiguais e cambiantes. Por conseguinte, ao demandar, descrever, convocar e caracterizar, esses discursos também produzem posições de sujeitos distintas para serem ocupadas por homens e mulheres ouvintes de forró eletrônico. Gênero, nestes discursos, não é apenas o componente privilegiado de suas temáticas, mas se afirma como importante dimensão da vida de seus ouvintes, disponibiliza racionalidades a partir das quais a audiência forrozeira pode pensar sua existência. E as forças que performam a existência desse público que se quer formar não prescindem do corpo.

Gênero toma o corpo forrozeiro como endereço do sucesso e faz dele um sucesso de endereçamento. Os endereçamentos do forró eletrônico empenham-se em conhecer e fazer ser conhecida sua audiência, ao especular e disputar “modos de ser homem e de ser mulher” que dela podem fazer parte; aproximam ouvintes como sujeitos dos discursos, das práticas e dos agenciamentos que atrelam a cada gênero; calculam riscos ao demandar e atribuir capacidades a sujeitos, pensando no que a audiência pode querer e em como ela pode reagir relativamente a gênero; projetam frentes de captura e incremento de público ao incitar formas de relacionamento e avaliação de forrozeiros/as consigo e com outros/as; negociam posições polêmicas e desestabilizadoras de masculinidades e de feminilidades já consolidadas;

exercitam atratividade adicional pela positividade que extraem dos temas, práticas e forrozeiros/as que demandam. Gênero, através da corporeidade, “tá estourado” na constituição biopolítica do público forrozeiro, uma vez que a função mais elevada do biopoder é inserir traços biológicos fundamentais da espécie humana em estratégias, técnicas e mecanismos de poder (FOUCAULT, 2008).

Tornar-se forrozeiro/a por meio dos endereçamentos do forró eletrônico implica em tornar-se sujeito de uma tecnologia corporeísta de gênero que opera naquele discurso. Essa tecnologia disponibiliza posições de sujeito forrozeiras de forma que eles/as dançam e balancem para que encontrem e sejam encontrados/as, fiquem para que sejam pegos no amor e bebam para nele garantir sua fluidez. Bandas e forrozeiros/as fazem balançar e balancam visando aos encontros que se quer efetivar; figuras como a da **pegadora**, do **pegador** e do **gavião** exercitam a prática do ficar; e figuras como a do **bom-de-copo**, do **vagabundo** e do **homem-do-mundo** experimentam suas masculinidades por meio da bebida. Aqui, a presença dessas figuras ajuda a “embaralhar” nossas referências sobre o que haveria ou não de “nordestino” no forró eletrônico, ao contrário do forró visto por Rigamonte (2001, p. 20) como “marca registrada, ontem e hoje, do inconfundível ethos reconhecido pelo sotaque, música, dança, bebidas e comidas típicas”.

Em torno das práticas do dançar, do ficar e do beber e do exercício da dominação cardíaca, o/a forrozeiro/a aprende que o “ser homem” e o “ser mulher” são efeitos da constituição de um estilo de vida forjado na e para a comemoração. No currículo do forró eletrônico aprendem, ainda, que nem todos/as dispõem do mecanismo comemorador da mesma maneira. Há polarizações e desigualdades de gênero no que diz respeito às formas de inserção de certos/as forrozeiros/as nas práticas que lhes constituem. Na prática da dança, o gavião balança em descompasso e “pisa no pé” da pegadora ao vê-la como safada; na prática da bebedeira, as mulheres são constituídas como provocadoras do alcoolismo masculino; no exercício da dominação cardíaca, apenas o cowboy pode ganhar o coração da enfermeira.

Mas se a nação forrozeira nasce como uma comunidade de desiguais relativamente a gênero, nas mesmas músicas onde se reiteram polarizações, desigualdades e hierarquias é possível ver aberturas de espaços e ensaios de novas experimentações de gênero entre forrozeiros/as. Ellsworth (2001, p. 31) adverte que “o modo de endereçamento de um filme não é algo onipotente”. Ou seja: assim como nos filmes, o modo de endereçamento do forró eletrônico pode “errar o alvo”, evidenciando espaços entre aquilo que tal artefato cultural quer e pensa que somos e aquilo que nós pensamos que somos. Em outras palavras, apesar de toda

uma lógica binarista que perpassa os fragmentos discursivos aqui analisados, é possível localizar figuras como a **liberta** e o **detento** em espaços intersticiais do que tem sido convencionalizado como “autenticamente” masculino e feminino ou, mais ainda, significá-los como inevitáveis “erros de alvo” dos discursos aqui em questão. É nesse sentido que o forró eletrônico e seus endereçamentos de gênero devem ser tomados como uma questão também de educação, pois, conforme salienta Paraíso (2007, p. 134), “isso que um determinado discurso pretende que nós sejamos tem sua importância. É esse ‘espaço entre’ que deve ser explorado por nós professores e pesquisadores nas aulas e em nossos estudos”.

Aqui, ainda resta perguntar: o forró eletrônico é coisa de nordestino?

III PARTE:**SINAIS DE UMA FESTA SEM FIM...**

“MAIS UM! MAIS UM!”

Quem se considera nordestino/a ganhou um novo provocador. Não se trata de uma nova novela das oito a forçar a caricatura de um sotaque, nem de um/a desavisado/a que acredita ser Alagoas a capital de Maceió. Não, também não é o caso de mais um/a analista atribuindo o fracasso (nacional e, quem sabe, futuramente, mundial?) à origem geográfica (e à ignorância “típica”) de algum líder político. Muito menos se trata de mais uma comunidade do Orkut criada para repaginar biotipologizações de certo grupo de compatriotas. O novo provocador não mora ao lado, não vem “do sul”, nem “de fora”, mas é “prata da casa”. Este novo provocador dissimula sem dissimular, é infame sem se propor a difamar, trai sem trair. Este “novo” provocador já completou alguns anos de vida. Trata-se do forró eletrônico.

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, nesta 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”.

As sutilezas supracitadas puderam aqui ser elencadas graças a um referencial foucaultiano de teorização e análise. O pensamento de Foucault nos traz as possibilidades de buscarmos em diferentes práticas sociais as condições pelas quais posições de sujeito são disponibilizadas em meio a relações de poder. Dito de outro modo, trazer a possibilidade de o currículo do forró eletrônico falar foi consequência da compreensão de que o poder deixa marcas do seu exercício nas mais diferentes instâncias sociais. Para chegar a essas marcas, para ver o poder em ação no referido currículo, tomei o discurso como prática articuladora de elementos por meio dos quais efeitos de poder são traduzidos em fabricações de sujeitos. Esses elementos consistem nas táticas, estratégias, técnicas, mecanismos e tecnologias em ação nos fragmentos discursivos aqui analisados.

Em uma perspectiva foucaultiana, são as relações de força estabelecidas entre uns sobre os outros que determinam os elementos de que trata o poder (FOUCAULT, 1997b). Por atenção a isso, organizei minhas argumentações em torno das relações de força que via emergir dos discursos, em um movimento que resultou nos capítulos analíticos desta tese. Tais capítulos dizem respeito a diferentes formas de poder que sobressaíram quando da análise dos processos de produção de sujeitos generificados no currículo do forró eletrônico. Obviamente, sua construção não se deu de maneira imediata e isenta: tais capítulos indicam uma leitura muito particular do tipo de poder que ali estava em jogo, representam meu esforço no sentido de acessar os elementos supracitados e lhes conferir uma inteligibilidade particular.

O modo de organizar cada capítulo em torno de um tipo específico de poder foi também uma forma de ressaltar que é em vão o trabalho de buscar no poder uma lógica geral, buscar apreender na mecânica do poder uma lei geral sobre como ele se exerce. Portanto, cada modulação de poder em evidência em cada capítulo analítico demonstrou, nesta tese, que o poder é “o nome dado a uma situação estratégica complexa” (FOUCAULT, 2001, p. 89). Foi assim que, ao pensar nessas nomenclaturas para efeitos específicos de poder e ao procurar captar sua complexidade, argumentei pela existência de um dispositivo pedagógico da nordestinidade em atualização no currículo do forró eletrônico, bem como pelos efeitos biopolíticos dos endereçamentos de tal currículo.

Também posso afirmar que os capítulos foram escolhidos e delineados em atenção às escolhas que eles mesmos fizeram de mim. Naquilo que me escolheram, entretanto, estes capítulos falam não apenas do que me toca como nordestino e do que em mim não poderia tocar no sentido de me reconhecer como tal, mas também falam de diferentes dimensões que me atravessam como sujeito de gênero. 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, aqui problematizado em suas conexões com nordestinidades, evidencia 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. Insistir na dimensão discursiva do gênero implicou em reconhecer que o modo como se fala daquilo que seria pertinente ao masculino e ao feminino produz sujeitos, concorre para a produção de posições de sujeito generificadas. 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, 2006a), 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 investigado 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, 2001), 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 aqui investigadas 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 corroboram minha tese, 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 idéia de nordestinidade fixa e imutável no tempo e no espaço. Na figura de um cowboy, de uma robô ou de uma rendida-arrepentida, 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.

No início deste trabalho, ressaltai que não me interessaria pelas representações do homem e da mulher, mas diferentemente, trataria da produção de masculinidades e de feminilidades nos discursos das músicas de forró eletrônico. Isso se deu por considerar que entre um discurso e as coisas das quais ele fala não há uma relação de mera correspondência e

de continuidade, mas uma relação de poder. O discurso se liga intimamente ao poder e não traduz as coisas, mas deixa ver os efeitos de poder envolvidos na enunciação das coisas de que fala. Para ver esse poder, trabalhei a escrita como inscrição, deixando claro por meio de meu texto como me apresento, como me coloco no mundo e como gostaria que meu objeto fosse apresentado em suas conexões com nordestinidades.

No intuito de analisar tais conexões e regulações entre gênero e nordestinidade no currículo do forró eletrônico, foi inevitável ocupar um lugar de fala particular, afinal “estamos imersos nesses problemas e possibilidades, falamos e nos inquietamos a partir deles, como simples mortais, e como pesquisadores também” (FISCHER, 2005, p. 6). E foi da minha inevitável imersão que também sobressaíram as lacunas de minha empreitada investigativa. Por exemplo, se nem sempre consegui evitar e subverter a lógica binária do discurso por mim investigado (dentre outras armadilhas), foi tanto porque não consegui dela escapar – nela fui e tenho sido constituído – quanto porque quis mostrar sua força como princípio de inteligibilidade do qual se vale meu objeto. Pensando com Foucault (2008), entendi por “princípio de inteligibilidade” a idéia que regula um exercício particular de poder, uma maneira de pensar, analisar e definir os elementos que, em sua natureza e relações, concorrem para efeitos específicos de poder. Em suma, o poder se apresentou, aqui, como conjunto de estratégias que provocam efeitos diversificados e imprevisíveis em relações de indivíduos que impõem entre si suas forças, relações em que perspectivas de ser e estar no mundo são constituídas. No sentido de vislumbrar tais efeitos, concentrei meus esforços nas construções de gênero que no discurso investigado despontam como regulações de nordestinidade, as quais se mostraram marcadamente binárias.

Por entender os binarismos de gênero como o princípio de inteligibilidade axial do currículo aqui em questão, optei pelo risco de deixá-los exuberar, diante da vantagem igualmente arriscada de lhes dar visibilidade. Em contrapartida, se os discursos têm efeitos de poder imprevisíveis e se suas capturas não são garantidas, creio poder afirmar também que nem todos/as na audiência forrozeira devem chegar a subverter e ultrapassar a lógica que procura caracterizar, definir e organizar distinções e distanciamentos entre homens e mulheres. E isso não é pouco. A permanência de uma lógica binária no currículo do forró eletrônico, mediante um princípio de inteligibilidade insidioso e persistente serve pelo menos para enfatizar o quanto ainda é preciso fazer para “libertar” homens e mulheres do Homem e da Mulher. Ou alguém aí se sente plenamente liberto/a deles e delas?

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. 223 p.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** Chapecó: Argos, 2009. 92 p.

AIRES, Francisco J. F. **O “espetáculo do cabra-macho”**: um estudo sobre os vaqueiros nas vaquejadas no Rio Grande do Norte. 2008. 182 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval M. de. Enredos da tradição: a invenção histórica da região Nordeste do Brasil. In: LARROSA, Jorge; SKLIAR, Carlos (Orgs.). **Habitantes de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 139-161.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval M. de. **Nordestino**: uma invenção do falo – uma história do gênero masculino (Nordeste -1920/1940). Maceió: Catavento, 2003. 256 p.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval M. de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 3. ed. Recife: Massangana; São Paulo: Cortez, 2006a. 340 p.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval M. de. Nordeste: uma sofisticada criação de identidade regional, homogeneizando o diverso. In: LIMA, José R. e QUADROS, Ruth M. B. de (Orgs.). **Um salto para o futuro**. Boletim 08; Programa 4 (Aspectos socioculturais do Nordeste Brasileiro). Brasília: MEC/SED, 2006b, p. 49-58.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval M. de. **Preconceito contra a origem geográfica e de lugar**: as fronteiras da discórdia. São Paulo: Cortez, 2007. 135 p.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval M. de. **Nos destinos de fronteira**: história, espaços e identidade regional. Recife: Bagaço, 2008. 514 p.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval M. de. Tempo de homens duvidosos (Perdidos na Noite). In: MARQUES, Nelson; MARCHI, Gianfranco; HAMMER, Rodrigo (Orgs.). **80 Cult Movies Essenciais**. Natal: EdUFRN, 2010, p. 369-374.

ALTMANN, Helena. A sexualidade adolescente como foco de investimento político-educacional. **Anais da XXVII Reunião Anual da ANPED**. Caxambu: GT Gênero, Sexualidade e Educação da ANPED, 2004. 16 p.

ALVES, Elder P. M. **A economia simbólica da cultura popular sertanejo-nordestina**. 2009. 385 f. Tese (Doutorado em Sociologia), Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo. Lisboa: Ed. 70, 2005. 283 p.

AQUINO, Francisca L. de. **Homens “cornos” e mulheres “gaieiras”**: infidelidade conjugal, honra, humor e fofoca num bairro popular de Recife-PE. 2008. 160 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE MÚSICA. **A importância da música para as crianças**. 2. ed. São Paulo: ABEMÚSICA, 2008. 31 p.

AZERÊDO, Sandra. Teorizando sobre gênero e relações raciais. **Estudos Feministas**, Florianópolis, n.e., p. 203-216, 1994.

AZERÊDO, Sandra. Era uma vez... uma análise. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 20, p. 205-216, 2003.

BACKES, José L. Articulando raça e classe: efeitos para a construção da identidade afrodescendente. **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 27, n. 95, p. 429-443, 2006.

BELELI, Iara. Corpo e identidade na propaganda. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 15, n. 1, p. 193-215, 2007.

BÍBLIA, A. T. Provérbios. Português. **Bíblia: mensagem de Deus**. Trad.: Liga de Estudos Bíblicos. São Paulo: Loyola, 1989. Cap. 31, vers. 10. 1.318 p.

BIRMAN, Joel. Subjetividade, contemporaneidade e educação. In: CANDAU, Vera M. (org.). **Cultura, linguagem e subjetividade no ensinar e aprender**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000, p. 11-28.

BISOL, Ana L. W. **Representações de gênero na publicidade turística**. 2004. 89 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Escola de Educação, Universidade Católica de Pelotas, Pelotas.

BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais – primeiro e segundo ciclos do ensino fundamental**: arte. Brasília: SEF/MEC, 1997. 130 p.

BRASIL. Lei n. 11.769, de 18 de agosto de 2008. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica. **Diário Oficial da União**. Brasília, ano CXLV, n. 159, 19 ago. 2008. Seção 1. P. 1.

BRASILEIRO, Livia T. A dança é uma manifestação artística que tem presença marcante na cultura popular brasileira. **Pró-Posições**. Campinas, v. 21, n. 03, p. 135-153, 2010.

BRITZMAN, Deborah P. O que é esta coisa chamada amor: identidade homossexual, educação e currículo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 21, n. 1, p. 71-96, 1996.

BRITZMAN, Deborah P. Curiosidade, sexualidade e currículo. In: LOURO, Guacira L. (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 83-111.

BUTLER, Judith. Variações sobre sexo e gênero: Beauvoir, Wittig e Foucault. In: BENHABIB, Seyla e CORNELL, Drucilla. **Feminismo como crítica da modernidade**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1987, p. 139-154.

BUTLER, Judith. **Bodies that matter**: on the discursive limits of “sex”. New York: Routledge, 1993. 288 p.

BUTLER, Judith. Como os corpos se tornam matéria. **Estudos Feministas**, Florianópolis, ano 10, n. 1, p. 155-167, 2002.

BUTLER, Judith. Regulaciones de género. **La Ventana**. Guadalajara, n. 23, p. 07-35, 2006.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 151-172.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. 236 p.

CAMPOS, Kátia P. B. **(Re)Significando relações de gênero no cotidiano escolar**. 2007. 121 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

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.

CAMPOS, Miriam P. Alguns tensionamentos acerca dos corpos e sexualidades das pessoas deficientes. **Anais da XXVIII Reunião Anual da ANPED**. Caxambu: GT Gênero, Sexualidade e Educação da ANPED, 2005. 17 p.

CAMPOS, Nilceia P. Luz, câmera, ação e... música! – os efeitos do espetáculo nas práticas musicais escolares. **Anais da XXVII Reunião Anual da ANPED**. Caxambu: GT Currículo da ANPED, 2004. 15 p.

CARVALHAR, Danielle L. **Relações de gênero no currículo da educação infantil**: a produção das identidades de princesas, heróis e sapos. 2009. 170 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

CARVALHO, Maria E. P. de; ANDRADE, Fernando C. B. de; JUNQUEIRA, Rogério D. **Gênero e diversidade sexual**: um glossário. João Pessoa: EdUFPB, 2009. 56 p.

CEBALLOS, Rodrigo. **Os “maus costumes” nordestinos**: invenção e crise da identidade masculina no Recife (1910-1930). 2003. 142 f. Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

CESAR, Beatriz A. L. **O beber feminino**: a marca social do gênero feminino no alcoolismo em mulheres. 2005. 116 f. Dissertação (Mestrado em Saúde Pública), Escola Nacional de Saúde Pública Sérgio Arouca, Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro.

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.

CIPRIANO, Maria do Socorro. **A adúltera no território da infidelidade: Paraíba nas décadas de 20 e 30 do século XX.** 2002. 166 f. Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

CONNELL, Robert W. Políticas da masculinidade. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 185-206, 1995.

CORAZZA, Sandra. O que faz gaguejar a linguagem da escola. In: CANDAU, Vera Maria (Org.). **Linguagens, espaços e tempos no ensinar e aprender.** 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001, p. 89-103.

CORAZZA, Sandra. **O que quer um currículo? – pesquisas pós-críticas em educação.** 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2004. 150 p.

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.

CORDEIRO, Rosineide de L. M. **Além das secas e das chuvas: os usos da nomeação ‘mulher trabalhadora rural’ no sertão central de Pernambuco.** 2004. 188 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social), Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

CORTEZ, Mirian Béccheri; SOUZA, Lídio de. A violência conjugal na perspectiva de homens denunciados por suas parceiras. **Arquivos Brasileiros de Psicologia.** Rio de Janeiro, v. 62, n. 2, p. 129-142, 2010.

COSTA, Marisa V. Estudos Culturais – para além das fronteiras disciplinares. In: COSTA, Marisa V. (Org.). **Estudos culturais em educação: mídia, arquitetura, brinquedo, biologia, literatura, cinema...** Porto Alegre: EdUFRGS, 2000, p. 13-36.

COSTA, Marisa V.; SILVEIRA, Rosa M. H.; SOMMER, Luís H. Estudos culturais, educação e pedagogia. **Revista Brasileira de Educação.** Rio de Janeiro, n. 23, p. 36-61, 2003.

COSTA2, Gisele M. Marino. **A construção social do significado musical: o que a música está fazendo na escola?** 2005. 278 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

COSTA1, Marisa V. Estudos Culturais e educação – um panorama. In: SILVEIRA, Rosa M. Hessel (Org.). **Cultura, poder e educação: um debate sobre estudos culturais em educação.** Canoas: EdULBRA, 2005a, p. 107-120.

COSTA1, Marisa V. Poder, discurso e política cultural: contribuições dos Estudos Culturais ao campo do currículo. In: LOPES, Alice C. e MACEDO, Elizabeth (Orgs.). **Currículo: debates contemporâneos.** 2. ed. São Paulo: Cortez, 2005b, p. 133-149.

DAZZI, Mirian D. B. O saber autorizado: voz e voto para ensinar sobre o corpo. **Anais da XXVII Reunião Anual da ANPED**. Caxambu: GT Gênero, Sexualidade e Educação da ANPED, 2004. 20 p.

DELEUZE, Gilles. O atual e o virtual. In: ALLIEZ, Éric (Org.). **Deleuze filosofia virtual**. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 47-57.

DELEUZE, Gilles. Que és un dispositivo? In: BALIBAR, E. et al (Orgs.). **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1999, p. 155-163.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2006. 142 p.

DOMÈNECH, Miguel; TIRADO, Francisco; GÓMEZ, Lucía. A dobra: psicologia e subjetivação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 111-136.

DORNELLES, Leni V. **Meninas no papel**. 2002. 175 f. Tese (Doutorado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

ECCO, Clóvis. **Identidade de gênero: idéias religiosas sobre o masculino como ângulo de análise**. 2007. 155 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião), Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia.

ELLSWORTH, Elisabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 07-76.

ESCOSTEGUY, Ana C. Estudos culturais: uma introdução. In: SILVA, Tomaz T. da (Org.). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 133-166.

ESPÍRITO SANTO, Shirlei R. S. do e PARAÍSO, Marlucy A. Subjetividades juvenis: conectando currículo escolar e cibercultura. **Anais da XXX Reunião Anual da ANPED**. Caxambu: GT Currículo da ANPED, 2007. 5 p.

FARIA, Cleide Nogueira de. Puxando a sanfona e rasgando o Nordeste: relações de gênero na música popular nordestina (1950-1990). **Mneme**. Caicó, v. 3, n. 05, p. 1-35, 2002.

FEITOSA, Ricardo A. de S. Apontamentos para uma aproximação crítica do universo do *forró pop*. **XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2-6 de setembro, 2008**. Anais... (pp. 1-15). Natal: UFRN, 2008.

FEITOSA, Sônia de Melo. **Mulher não vale nem um real: expressões do patriarcado nas letras de música de forró**. 2011. 160 f. Dissertação (Mestrado em Serviço Social), Centro de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

FELIPE, Jane. Entre tias e tiazinhas: pedagogias culturais em circulação. In: SILVA, Luiz H. da (Org.). **Século XXI: Qual conhecimento? Qual currículo?** Petrópolis: Vozes, 1999, p. 167-179.

FELIPE, Jane. Do amor (ou de como glamourizar a vida): apontamentos em torno de uma educação para a sexualidade. In: RIBEIRO, Paula R. C.; SILVA, Méri R. S. da; SOUZA, Nádia G. S. de; GOELLNER, Silvana V.; SOUZA, Jane F. de (Orgs.). **Corpo, gênero e sexualidade**: discutindo práticas educativas. Rio Grande: EdFURG, 2007, p. 31-45.

FELIPE, Jane. Educação para igualdade de gênero. In: FELIPE, Jane (Org.). **Um salto para o futuro**. Boletim 26; Apresentação (Proposta pedagógica). Brasília: MEC/SED, 2008, p. 3-14.

FERNANDES, José Nunes. Pesquisa em educação musical: situação do campo nas dissertações e teses dos cursos de pós-graduação *stricto sensu* brasileiros. **Revista da ABEM**. Rio de Janeiro, n. 15, p. 11-26, 2006.

FERNANDES, Wânia. R. e SIQUEIRA, Vera H. F. de. Cinema e relações de gênero: ouvindo mulheres idosas. **Anais da XXIX Reunião Anual da ANPED**. Caxambu: GT Gênero, Sexualidade e Educação da ANPED, 2006. 16 p.

FERREIRA, Carmélio R. **Mulher é bicho ruim**: é o que nos ensina a canção popular. 2005. 141 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Centro de Educação, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

FISCHER, Rosa M. B. **Adolescência em discurso**: mídia e produção de subjetividade. 1996. 297 f. Tese (Doutorado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

FISCHER, Rosa M. B. O estatuto pedagógico da mídia: questões de análise. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 22, n. 02, p. 59-80, 1997.

FISCHER, Rosa M. B. “Técnicas de si” na TV: a mídia se faz pedagógica. **Educação Unisinos**. São Leopoldo, v. 04, n. 07, p. 111-139, 2000.

FISCHER, Rosa M. B. Foucault e a análise do discurso em educação. **Cadernos de Pesquisa**. Rio de Janeiro, n. 114, p. 197-223, 2001a.

FISCHER, Rosa M. B. Mídia e educação da mulher: uma discussão teórica sobre modos de enunciar o feminino na tv. **Estudos Feministas**, Florianópolis, ano 9, p. 586-599, 2001b.

FISCHER, Rosa M. B. A paixão de *trabalhar* com Foucault. In: COSTA, Marisa V. (Org.). **Caminhos investigativos**: novos olhares na pesquisa em educação. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p. 39-60.

FISCHER, Rosa M. B. Foucault revoluciona a pesquisa em educação? **Perspectiva**. Florianópolis, v. 21, n. 02, p. 371-389, 2003.

FISCHER, Rosa M. B. O visível e o enunciável no dispositivo pedagógico da mídia: contribuição do pensamento de Foucault aos estudos de comunicação. **Verso e Reverso**. São Leopoldo, n. 40, p. 01-17, 2005.

FONSECA, Cláudia. **Família, fofoca e honra**: etnografia de relações de gênero e violência em grupos populares. 2. ed. Porto Alegre: EdUFRGS, 2004. 248 p.

FORTIN, Sylvie; VIEIRA, Adriane; TREMBLAY, Martyne. A experiência de discursos na dança e na educação somática. **Movimento**. Porto Alegre, v. 16, n. 02, p. 71-91, 2010.

FOUCAULT, Michel. Verdade e subjetividade. **Revista de Comunicação e Linguagem**. Lisboa, n. 19, p. 203-223, 1993.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert e RABINOW, Paul. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 231-249.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 3. ed. São Paulo: Loyola, 1996. 79 p.

FOUCAULT, Michel. Do governo dos vivos. In: FOUCAULT, Michel. **Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997a, p. 99-106.

FOUCAULT, Michel. É preciso defender a sociedade. In: FOUCAULT, Michel. **Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997b, p. 69-77.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1999. 277 p.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. 14. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001. 152 p.

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: NAU, 2003. 160 p.

FOUCAULT, Michel. Foucault. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 234-239.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005a. 236 p.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005b. 382 p.

FOUCAULT, Michel. “Omnes et Singulatim”: uma crítica da razão política. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **Estratégia, poder-saber**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 355-385.

FOUCAULT, Michel. Verdade e poder. In: MACHADO, Roberto (Org.). **Microfísica do Poder**. 23. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007a, p. 01-14.

FOUCAULT, Michel. Soberania e disciplina. In: MACHADO, Roberto (Org.). **Microfísica do Poder**. 23. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007b, p. 179-191.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: MACHADO, Roberto (Org.). **Microfísica do Poder**. 23. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007c, p. 15-37.

FOUCAULT, Michel. Os intelectuais e o poder. In: MACHADO, Roberto (Org.). **Microfísica do Poder**. 23. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007d, p. 69-78.

FOUCAULT, Michel. A governamentalidade. In: MACHADO, Roberto (Org.). **Microfísica do Poder**. 23. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007e, p. 277-293.

FOUCAULT, Michel. O nascimento da medicina social. In: MACHADO, Roberto (Org.). **Microfísica do Poder**. 23. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007f, p. 79-98.

FOUCAULT, Michel. Sobre a história da sexualidade. In: MACHADO, Roberto (Org.). **Microfísica do Poder**. 23. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007g, p. 243-276.

FOUCAULT, Michel. **Segurança, território, população**. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 572 p.

FRAGA, Alex B. **Exercício da informação: governo dos corpos no mercado da vida ativa**. 2005. 175 f. Tese (doutorado), Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil.

FREITAS, Patrícia O. de. **Publicidade em televisão para o “dia das crianças”**: questionando a ideologia da necessidade. 2001. 90 f. Dissertação (Mestrado em Economia Doméstica), Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal de Viçosa, Viçosa.

GADELHA, Sylvio de S. **Educação e subjetivação: elementos para uma escuta extemporânea**. 2003. 311 f. Tese (Doutorado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

GARBIN, Elisabete M. Na trilha sonora da vida. **Jornal NH**. Novo Hamburgo, 11 de setembro de 1999. Disponível em: < <http://www.ufrgs.br/neccso/>>. Acesso em: 10/09/08.

GARBIN, Elisabete M. Se liga!!! Nós estamos na escola!!! – *drops* sobre culturas juvenis contemporâneas. **Jornal NH**. Novo Hamburgo, 10 de setembro de 2005. Disponível em: < <http://www.ufrgs.br/neccso/>>. Acesso em: 10/09/08.

GARBIN, Elisabete M.; SANTOS, Lisiane G.; DAROS, Vivian S. Eu sou o que eu curto, eu não tenho uma coisa certa assim... Identidade Musicais Juvenis. **III Congresso Internacional Lassalista de Educação: inclusão e exclusão da criança, do jovem e do adulto na educação**. CD-ROM. Canoas, 2003. 14 p.

GIROUX, Henry A. A disneyzação da cultura infantil. In: SILVA, Tomaz T. da e MOREIRA, Antonio F. B. (Orgs.). **Territórios contestados: o currículo e os novos mapas políticos e culturais**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 49-81.

GIROUX, Henry A. Praticando estudos culturais nas faculdades de educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação**. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 85-103.

GOELLNER, Silvana V. **Bela, maternal e feminina: imagens da mulher na Revista Educação Physica**. Ijuí: EdUnijuí, 2003. 152 p.

GOELLNER, Silvana V. A produção cultural do corpo. In: LOURO, Guacira L.; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana V. (Orgs.). **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 28-40.

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.

GREEN, Bill e BIGUM, Chris. Alienígenas na sala de aula. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação**. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 208-243.

GRILLO, Maria A. de F. Evas ou marias? As mulheres na literatura de cordel: preconceitos e estereótipos. **Esboços**. Florianópolis, v. 14, n. 17, p. 123-155, 2007.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 22, n. 02, p. 15-46, 1997.

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.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, ano 5, p. 07-41, 1995.

HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. **Imperio**. Buenos Aires: Paidós, 2003. 399 p.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: EDUSC, 2001. 454 p.

KELLNER, Douglas. Lendo imagens criticamente: em direção a uma pedagogia pós-moderna. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação**. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 104-131.

LARROSA, Jorge. Tecnologias do eu e educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **O sujeito da educação: estudos foucaultianos**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 35-86.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo: antropologia e sociedade**. 3. ed. Campinas: Papirus, 2008. 240 p.

LIMA E SOUZA, Ângela M. F. de. **As armas de marte no espelho de vênus: a marca de gênero em ciência**. 2003. 216 f. Tese (doutorado), Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, Brasil.

LLOPIS, Elena. Culturas musicales e aprendizaje cooperativo: pop, rock, heavy y bakalao em clase de música. **Cuadernos de Pedagogía**. Barcelona, n. 279, p. 27-30, 1999.

LOPES, Marta J. M.; LEAL, Sandra M. C. A feminização persistente na qualificação profissional da enfermagem brasileira. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 24, p. 105-125, 2005.

LOUREIRO, Alícia M. A. **O ensino de música na escola fundamental**. Campinas: Papirus, 2003a. 235 p.

LOUREIRO, Alícia M. A. O ensino da música na escola fundamental: dilemas e perspectivas. **Educação**. Santa Maria, v. 28, n. 01, p. 101-112, 2003b.

LOURO, Guacira L. Gênero, história e educação: construção e desconstrução. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 20, n. 02, p. 101-132, 1995.

LOURO, Guacira L. Segredos e mentiras do currículo: sexualidade e gênero nas práticas escolares. In: SILVA, Luiz H. da (Org.). **A escola cidadã no contexto da globalização**. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 33-47.

LOURO, Guacira L. Sexualidade e gênero na escola. In: SCHMDIT, Sarafá (Org.). **A educação em tempos de globalização**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001, p. 69-73.

LOURO, Guacira. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. 96 p.

LOURO, Guacira L. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2007a. 179p.

LOURO, Guacira L. Gênero, sexualidade e educação: das afinidades políticas às tensões teórico-metodológicas. **Educação em Revista**. Belo Horizonte, n. 46, p. 201-218, 2007b.

LOURO, Guacira L. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira L. (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007c, p. 07-34.

LOURO, Guacira L. Currículo, gênero e sexualidade: o “normal”, o “diferente” e o “excêntrico”. In: LOURO, Guacira L.; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana V. (Orgs.). **Corpo, gênero e sexualidade**: um debate contemporâneo na educação. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2007d, p. 41-52.

LOURO, Guacira L. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. **Pró-Posições**. Campinas, v. 19, n. 02, p. 17-23, 2008.

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.

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, 2010a, p. 95-115.

MAKNAMARA, Marlécio. A produção de monstruosidades nordestinas em A Hora da Estrela. **Interdisciplinar** - Revista de estudos de língua e literatura. Itabaiana, v. 11, p. 111-123, 2010b.

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, 2011a, p. 163-172.

MAKNAMARA, Marlécio; PARAÍSO, Marlucy A. Forró eletrônico: uma questão de governo... Uma questão também de educação? **Exitus**. Santarém, v. 1, n.2, 2011b (no prelo).

MARCELLO, Fabiana de A. O dispositivo da maternidade na mídia. **Anais da XXV Reunião Anual da ANPED**. Caxambu: GT Educação e Comunicação da ANPED, 2002. 17 p.

MARCELLO, Fabiana de A. A constituição midiática da norma no dispositivo da maternidade. **Anais da XXVI Reunião Anual da ANPED**. Caxambu: GT Educação e Comunicação da ANPED, 2003a. 15 p.

MARCELLO, Fabiana de A. **Dispositivo da maternidade:** mídia e produção agonística de experiência. 2003b. 180 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

MATTIODA, Sonia R. G. Intencionalidades e representações nas práticas discursivas na literatura infanto-juvenil na construção da identidade feminina. **Anais da XXX Reunião Anual da ANPED**. Caxambu: GT Currículo da ANPED, 2007. 6 p.

MENDES, Cláudio L. Currículo cultural e as ressignificações do público e do privado. **Anais da XXIII Reunião Anual da ANPED**. Caxambu: GT Currículo da ANPED, 2000. 15 p.

MENDES, Cláudio L. Duas lições para se conectar a um currículo. **Anais da XXV Reunião Anual da ANPED**. Caxambu: GT Currículo da ANPED, 2002. 19 p.

MENDES, Cláudio L. Quem pode resistir a Lara Croft? Você? **Anais da XXVIII Reunião Anual da ANPED**. Caxambu: GT Gênero, Sexualidade e Educação da ANPED, 2005. 19 p.

MENDOZA, Aurora Z. **O uso de álcool na adolescência, uma expressão de masculinidade**. 2004. 156 f. Tese (Doutorado em Enfermagem), Escola de Enfermagem de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto.

MENEZES, Antonio B. N. T. de. Higiene mental, educação e ordem social: a normalização da criança e a dimensão biopolítica. **Revista Metáfora Educacional** – versão on-line, n. 10, jun./2011, p. 3-17. Disponível em: <<http://www.valdeci.bio.br/revista.html>>. Acesso em: 24 jun. 2011.

MEYER, Dagmar E. Gênero e educação: teoria e política. In: LOURO, Guacira L.; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana V. (Orgs.). **Corpo, gênero e sexualidade:** um debate contemporâneo na educação. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 09-27.

MEYER, Dagmar E. et al. ‘Mulher sem-vergonha’ e ‘traidor responsável’: problematizando representações de gênero em anúncios televisivos oficiais de prevenção ao HIV/AIDS. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 12, n. 2, p. 51-76, 2004.

MEYER, Dagmar E.; KLEIN, Carin; ANDRADE, Sandra dos S. Sexualidade, prazeres e vulnerabilidade: implicações educativas. **Educação em Revista**. Belo Horizonte, n. 46, p. 219-239, 2007.

MOITA, Filomena M. G. da S. C. **Games: contexto cultural e curricular juvenil**. 2006. 175 f. Tese (Doutorado em Educação), Centro de Educação, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

MUROYA, Renata de L.; AUAD, Daniela; BRÊTAS, José R. da S. Representações de gênero nas relações estudante de enfermagem e cliente: contribuições ao processo de ensino-aprendizagem. **Revista Brasileira de Enfermagem**. Brasília, v. 64, n. 1, p. 114-122, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música: história cultural da música popular**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. 120 p.

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.

NELSON, Cary; TREICHLER, Paula A.; GROSSBERG, Lawrence. Estudos culturais: uma introdução. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 07-38.

NETO, Leon F. **Biopolítica em Foucault**. 2007. 144 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia), Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

NOGUEIRA, Monique A. Música, consumo e escola: encontros possíveis e necessários. **Anais da XXI Reunião Anual da ANPED**. Caxambu: GT Educação e Comunicação da ANPED, 1998. 12 p.

OLIVEIRA1, 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, 2004.

OLIVEIRA2, 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. 160f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Centro de Humanidades, Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande.

OLIVEIRA3, Pedro P. de. **A construção social da masculinidade**. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: UFMG/IUPERJ, 2004. 347 p.

OLIVEIRA, Zuleica L. Cavalcanti. A provisão da família: redefinição ou manutenção dos papéis? In: SCALON, Clara A. C. (Org.). **Gênero, família e trabalho no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005, p. 123-147.

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.

ORMEZZANO, Graciela R. **As máscaras educando em sincronia com o processo da vida**. 1996. 180 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

PARAÍSO, Marlucy A. A produção do currículo na televisão: que discurso é esse? **Anais da XXIII Reunião Anual da ANPED**. Caxambu: GT Currículo da ANPED, 2000. 18 p.

PARAÍSO, Marlucy A. Currículo e mídia: a produção de um discurso para e sobre a escola. **Educação em Revista**. Belo Horizonte, n. 34, p. 67-84, 2001a.

PARAÍSO, Marlucy A. A produção do currículo na televisão: que discurso é esse? **Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 26, n. 01, p. 141-160, 2001b.

PARAÍSO, Marlucy A. O currículo da mídia educativa: governando a subjetividade docente. **Anais da XXV Reunião Anual da ANPED**. Caxambu: GT Currículo da ANPED, 2002. 16 p.

PARAÍSO, Marlucy A. Pesquisas Pós-Críticas em Educação no Brasil: esboço de um mapa. **Cadernos de Pesquisa**. São Paulo, v. 34, n. 122, p. 283-303, 2004a.

PARAÍSO, Marlucy A. Contribuições dos estudos culturais para a educação. **Presença Pedagógica**. Belo Horizonte, v. 10, n. 55, p. 53-61, 2004b.

PARAÍSO, Marlucy A. A(s) cultura(s) no GECC: artefato, objeto de estudo e conceito. In: AMORIM, Antonio Carlos R. de e PESSANHA, Eurize (Orgs.). **As potencialidades da centralidade da(s) cultura(s) para as investigações no campo do currículo**. Caxambu: GT Currículo da ANPED, 2006, p. 07-13.

PARAÍSO, Marlucy A. Encontros com novas subjetividades nas experimentações curriculares. **XIII Encontro Nacional de Didática e Prática de Ensino, 23-26 de abril, 2006**. Anais... (pp. 1-12). Recife: UFPE, 2006b.

PARAÍSO, Marlucy A. **Currículo e mídia educativa brasileira: poder, saber e subjetivação**. Chapecó: Argos, 2007. 274 p.

PELBART, Peter P. Biopolítica. **Revista Sala Preta**. São Paulo, n. 7, p. 57-66, 2007.

PENNA, Maura. **O que faz ser nordestino: identidades sociais, interesses e o “escândalo”** Erundina. São Paulo: Cortez, 1992. 180 p.

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.

PIMENTA, Thales H. N.; PIMENTA, Jussara S. Revisão da alteridade sexual: intercursos escolares, alfabetizando e representações midiáticas. **Revista Metáfora Educacional** – versão on-line, n. 10, jun./2011, p. 51-63. Disponível em: <<http://www.valdeci.bio.br/revista.html>>. Acesso em: 24 jun. 2011.

PORTA, Amparo. La educación musical: un proyecto a medio camino. **Cuadernos de Pedagogía**. Barcelona, n. 303, p. 87-90, 2001.

RAGO, Margareth. **Sem fé, sem lei, sem rei:** liberalismo e experiência anarquista na república. 1984. 328 f. Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

RAGO, Margareth. Feminizar é preciso: por uma cultura filógina. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 3, p. 58-66, 2001.

RAGO, Margareth. Foucault, a subjetividade e as heterotopias feministas. SCAVONE, Lucila; ALVAREZ, Marcos C.; MISKOLCI, Richard (Orgs.). **O legado de Foucault**. São Paulo: EdUnesp, 2006, p. 101-117.

REIGOTA, Marcos. **Ecologistas**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999. 211 p.

RIBEIRO, Claudia R. S. e SIQUEIRA, Vera H. F. de. Construindo a masculinidade hegemônica: acomodações e resistências a partir da apropriação de personagens de novelas por adolescentes das camadas populares. **Anais da XXVIII Reunião Anual da ANPED**. Caxambu: GT Gênero, Sexualidade e Educação da ANPED, 2005. 18 p.

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.

ROSE, Nikolas. Governando a alma: a formação do eu privado. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Liberdades reguladas:** a pedagogia construtivista e outras formas de governo do eu. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 30-45.

ROSE, Nikolas. Inventando nossos eus. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Nunca fomos humanos:** nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001a, p. 137-204.

ROSE, Nikolas. Como se deve fazer a história do eu? **Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 26, n. 01, p. 33-57, 2001b.

SABAT, Ruth. **Filmes infantis e a produção performativa da heterossexualidade**. 2003. 160 f. Tese (Doutorado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SABAT, Ruth. Educar para a sexualidade *normal*. **Anais da XXVII Reunião Anual da ANPED**. Caxambu: GT Gênero, Sexualidade e Educação da ANPED, 2004. 11 p.

SABAT, Ruth. Currículo e pedagogia cultural: gênero, raça e etnia na formação docente. **Anais da XXVIII Reunião Anual da ANPED**. Caxambu: GT Gênero, Sexualidade e Educação da ANPED, 2005. 6 p.

SABAT, Ruth. Só as bem quietinhas vão casar. In: MEYER, Dagmar E. e SOARES, Rosângela (Orgs.). **Corpo, gênero e sexualidade**. 2. ed. Porto Alegre: Mediação, 2008, p. 95-106.

SALEM, Tania. Tensões entre gêneros na classe popular: uma discussão com o paradigma holista. **Maná**, Rio de Janeiro, n. 12, v. 2, p. 419-447, 2006.

SALES, Shirlei R. O jovem macho e a jovem difícil: sexualidade, subjetividade e governo no discurso curricular. **3º Prêmio Construindo a Igualdade de Gênero – Redações e artigos científicos vencedores – 2008**. Brasília: Presidência da República, Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres, 2008, p. 56-78.

SANTANA, Fabiana R. **Integralidade do cuidado**: concepções de docentes de graduação em enfermagem. 2007. 162 f. Dissertação (Mestrado em Enfermagem), Faculdade de Enfermagem, Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

SANT'ANNA, Denise B. de. **Corpos de passagem**: ensaios sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. 127 p.

SANTOS, Alice L. da R. e ANDRADE, Jênisson A. de. Estágio de prática de ensino: reflexos e reflexões sobre influências neoliberais na educação física. **IV Semana Nacional de Educação**, 28-31 de julho, 2008. Anais... (pp. 1-11). São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe. (ISBN 987-85-7822-037-2)

SANTOS, Cláudia A. dos. A invenção da infância generificada: a pedagogia da mídia impressa constituindo as identidades de gênero. **Anais da XXVII Reunião Anual da ANPED**. Caxambu: GT Gênero, Sexualidade e Educação da ANPED, 2004. 13 p.

SANTOS, Luiz H. S. dos. “Um preto mais clarinho...” ou dos discursos que se dobras nos corpos produzindo o que somos. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 22, n. 02, p. 81-115, 1997.

SANTOS, Luís H. S. dos. Gênero e risco de HIV/AIDS nas campanhas de educação em saúde através da mídia. **Anais da XXIX Reunião Anual da ANPED**. Caxambu: GT Gênero, Sexualidade e Educação da ANPED, 2006a. 17 p.

SANTOS, Luís H. S. dos. Dos corpos desterrados aos corpos cheios de força: representações culturais de corpo e de saúde em anúncios de anti-retrovirais. In: SOMMER, Luís Henrique e BUJES, Maria Isabel E. (Orgs.). **Educação e cultura contemporânea**: articulações, provocações e transgressões em novas paisagens. Canoas: EdULBRA, 2006b, p. 45-64.

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.

SANTOS, Simone O. dos. **No Limite – pedagogia e currículo da tv**: moldando a subjetividade contemporânea. 2002. 168 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SCHWENGBER, Maria S. V. A produção da mãe leve, flexível, forte nas páginas da Pais & Filhos. **Anais da XXX Reunião Anual da ANPED**. Caxambu: GT Gênero, Sexualidade e Educação da ANPED, 2007. 17 p.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 20, n. 02, p. 71-99, 1995.

SCOTT, Joan. Experiência. In: SILVA, Alcione; LAGO, Mara; RAMOS, Tânia (Orgs.). **Falas de gênero: teorias, análises, leituras**. Ilha de Santa Catarina: Mulheres, 1999, p. 21-55.

SEFFNER, Fernando. Homens = sexo, violência e poder: dá para mudar esta equação? In: FELIPE, Jane (Org.). **Um salto para o futuro**. Boletim 26; Programa 1 (Gênero, sexualidade, violência e poder). Brasília: MEC/SED, 2008, p. 15-19.

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.

SILVA, Daniel do N. e. **Pragmática da violência: o Nordeste na mídia brasileira**. 2010. 192 f. Tese (Doutorado em Linguística), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

SILVA1, 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.

SILVA1, Expedito L. **Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2003. 154 p.

SILVA, Merli L. **Currículo e ensino superior à luz do discurso comunicativo**. 2005. 202 f. Tese (doutorado), Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

SILVA2, Tomaz Tadeu da. **Teoria cultural e educação: um vocabulário crítico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. 128 p.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **O currículo como fetiche: a poética e a política do texto curricular**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001a. 120 p.

SILVA, Tomaz Tadeu da. Os novos mapas culturais e o lugar do currículo numa paisagem pós-moderna. In: SILVA, Tomaz T. da e MOREIRA, Antonio F. B. (Orgs.). **Territórios contestados: o currículo e os novos mapas políticos e culturais**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2001b, p. 184-202.

SILVA, Tomaz Tadeu da. Dr. Nietzsche, curricularista – com uma pequena ajuda do professor Deleuze. **Anais da XXIV Reunião Anual da ANPED**. Caxambu: GT Currículo da ANPED, 2001c. 16 p.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. 154 p.

SILVA2, Tomaz Tadeu da. Currículo e identidade social: territórios contestados. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 190-207.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 73-102.

SILVA CUNHA, Marlécio Maknamara da. Paz e educação ambiental: desafios à educação no sertão alagoano. **Interagir**. Rio de Janeiro, n. 9, p. 159-164, 2006.

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.

SIQUEIRA, Vera H. F. de. Sexualidade e gênero: mediações do cinema na construção de identidades. **Anais da XXVII Reunião Anual da ANPED**. Caxambu: GT Gênero, Sexualidade e Educação da ANPED, 2004. 18 p.

SLEVINSKI, Fátima M. B. **Gênero, educação e escola**: história e práticas cotidianas. 2005. 195 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Departamento de Pedagogia, Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, Ijuí.

SOARES1, Rosângela. **Namoro MTV**: juventude e pedagogias amorosas/sexuais no *Fica Comigo*. 2005. 174 f. Tese (Doutorado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Federal do do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SOARES1, Rosângela. *Fica Comigo*: juventude e pedagogias amorosas/sexuais na MTV. **Anais da XXIX Reunião Anual da ANPED**. Caxambu: GT Gênero, Sexualidade e Educação da ANPED, 2006. 15 p.

SOARES2, Carmen L. Pedagogias do corpo: higiene, ginásticas, esporte. In: RAGO, Margareth e VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). **Figuras de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 75-85.

SOARES2, Carmen L. A educação do corpo e o trabalho das aparências: o predomínio do olhar. In: ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval M. de.; VEIGA-NETO, Alfredo; FILHO, Alípio de S. (Orgs.). **Cartografias de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p. 69-82.

SOUZA, Ana C. B. de. **O currículo cultural da série Malhação**: desvelando aspectos pedagógicos endereçados à juventude. 2007. 161 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

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, SP, Brasil.

SOUZA, Rose R. de. **A volta pelas ondas**: o rádio e o migrante nordestino em São Paulo. São Paulo: Arte e Ciência, 2004. 340 p.

SOVIK, Liv. O *rap* desorganiza o carnaval: globalização e singularidade na música popular brasileira. **Caderno CRH**. Salvador, n. 33, p. 247-255, 2000.

STEINBERG, Shirley. A mimada que tem tudo. In: STEINBERG, Shirley e KINCHELOE, Joe (Orgs.). **Cultura infantil**: a construção corporativa da infância. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 321-338.

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.

TIBURI, Márcia. Marias bonitas: entre a mulher mítica e as mulheres reais, uma fratura no sertão. In: QUEIROZ, André (Org.). **Arte & pensamento: a reinvenção do nordeste**. Fortaleza: Serviço Social do Comércio, 2010, p. 111-125.

TRAMAGLINO, Carmelina. **A proposta de alfabetização da secretaria municipal de educação de Porto Alegre no período de 1989/1992: narrativas sobre sua implantação e desdobramentos nas gestões posteriores**. 2007. 86 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

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.

VAYSSE, Jocelyne. Coração estrangeiro em corpo de acolhimento. In: SANT'ANNA, Denise B. de (Org.). **Políticas do corpo**. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2005, p. 39-47.

VEIGA, Ana M. Mulheres em rádio e revista: imagens femininas na época de ouro da música (Rio de Janeiro - 1930/1945). **1º Prêmio Construindo a Igualdade de Gênero – Redações e artigos científicos vencedores – 2005**. Brasília: Presidência da República, Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres, 2006, p. 32-63.

VEIGA-NETO, Alfredo. Michel Foucault e os Estudos Culturais. In: COSTA, Marisa V. (Org.). **Estudos culturais em educação: mídia, arquitetura, brinquedo, biologia, literatura, cinema...** Porto Alegre: EdUFRGS, 2000, p. 37-69.

VEIGA-NETO, Alfredo. **Foucault & a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. 192 p.

VIGARELLO, Georges. O corpo inscrito na história: imagens de um “arquivo vivo”. **Projeto História**, São Paulo, n. 21, p. 225-236, 2000.

XAVIER FILHA, Constantina. “Qual destas moças é você?”: o autoconhecimento produzido pelos testes da imprensa feminina – décadas de 50 a 70 do século XX. **Anais da XXIX Reunião Anual da ANPED**. Caxambu: GT Gênero, Sexualidade e Educação da ANPED, 2006. 18 p.

XAVIER FILHA, Constantina. A sexualidade feminina entre práticas divisoras: da mulher “bela adormecida” sexualmente à multiorgástica – imprensa feminina e discursos de professoras. **Anais da XXX Reunião Anual da ANPED**. Caxambu: GT Gênero, Sexualidade e Educação da ANPED, 2007. 15 p.

WALKERDINE, Valerie. A cultura popular e a erotização das garotinhas. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 24, n. 02, p. 75-88, 1999.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 07-72.

APÊNDICE A
