

ESPACIALIDADES, CORPOS E TECNOLOGIAS DO FORRÓ ELETRÔNICO*†

Roberto Marques (PPGS-UECE/ CE)

RESUMO

Entre as décadas de 1940 e 1950, o forró de Luiz Gonzaga divulgou a sensibilidade modernista da relação entre desenvolvimento econômico, mundo rural e migração. Tal relação objetivou o Nordeste como espaço e nordestinos como filhos identificados com as margens do Brasil como nação. Cinco décadas depois, uma variação do ritmo é divulgada por novos canais de distribuição de signos. As imagens de tradição cedem espaço para um ritmo *pop*, acompanhado por guitarras, telões de LCD, canhões de luz e fumaça de gelo seco. O forró eletrônico busca na tecnologia imagens da transformação do ritmo. Na plateia, tecnologias de produção dos *selves* articulam o espaço dos shows de forma criativa, insinuando a possibilidade de ser e possuir aquilo que extrapola os limites dos lugares de origem. Nesses cálculos complexos entre espaço, ritmo, tecnologia e bens de consumo, corpos femininos funcionam como sinais diacríticos para evidenciar possibilidades de trânsito dos sujeitos.

PALAVRAS-CHAVE: Nordeste brasileiro; Forró eletrônico; Corpos; Espacialidades

O FORRÓ DE LUIZ GONZAGA E A PRODUÇÃO DE ESPACIALIDADES EM CONTEXTOS DESENVOLVIMENTISTAS

Em um texto seminal sobre as relações entre campo e cidade, Raymond Williams (1989:11) nos ensina que o contraste entre os dois termos remonta à Antiguidade clássica. Para o autor, embora o uso das ideias de campo e cidade busque descrever ambientações palpáveis, ambas abrangem uma gama de inúmeras formas diferentes de agrupamentos humanos: “subúrbio, cidade-dormitório, favela, complexo industrial” (Williams, 1989:12), entre outros. Essa diversidade de materializações das relações entre local de moradia e trabalho, dotadas de particularidade histórica, simbólica e geográfica, é rerepresentada a partir de formulações que precipitam uma textualização sobre o rural e o urbano constantemente revisitada.

* Trabalho apresentado na 31ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 09 e 12 de dezembro de 2018, Brasília/DF

†† Versão parcial do artigo Espacialidades, cuerpos y tecnologías del forró electrónico, aprovado para publicação Em: Avá. Revista de Antropologia. No prelo.

Para Williams, grande parte das narrativas que ancoram os discursos polarizantes entre campo e cidade no mundo inteiro tomou sua forma fundamental na Inglaterra pós-revolução industrial. Naquele contexto de intensas transformações tecnológicas, a agricultura doméstica tornou-se uma experiência de importância econômica quase nula. À despeito disso: “(...)as atitudes inglesas em relação ao campo e às concepções de vida rural persistem com um poder extraordinário, de modo que, mesmo depois de a sociedade tornar-se predominantemente urbana, a literatura (...) continuou basicamente rural; e mesmo no século XX (...) é extraordinário como ainda persistem formas de antigas ideias e experiências” (Williams, 1989: 12-13).

Raymond Williams reitera, portanto, a ideia de que campo e cidade são acionados na literatura por seu forte poder referencial. Nas palavras de James Clifford (2002), como uma alegoria que propõe uma imagem sintética que organiza o pensamento, ao tempo que escamoteia as relações históricas particulares que produziram essas imagens.

Os debates morais que se pretendem descritivos e acionam tais imagens se inscrevem em uma formação estratégica articulada a uma cultura mais geral que adquire massa e poder referencial, de modo a despertar sensibilidades, ações políticas e tratamentos alegóricos comunicáveis e efetivos na cultura, notadamente a partir de seus imaginários espaciais (Said, 1990).

No Brasil, esses temas estão inelutavelmente articulados a invenção do Nordeste como região. Atendo-me ao contexto de emergência das ideias de mundo rural e região Nordeste como margem da nação brasileira nas primeiras décadas do século XX, pode-se perceber na literatura especializada sobre a trajetória do cantor e compositor Luiz Gonzaga as sínteses simbólicas que mediarão a plotagem de sua música como invenção e distribuição das noções de Nordeste brasileiro; mundo rural; comunidade; migração e precariedade em um Brasil desenvolvimentista.

Os embates que objetivam essa síntese espacial encontram como marco a chamada grande seca de 1877, data inicial do interesse inédito dos poderes públicos sobre o que até então era tomado apenas como um fenômeno climático. A seca de 1877 inaugurará, portanto, uma mudança na imagem e no uso do fenômeno da seca.

De acordo com Albuquerque Jr.: “A crise de 1877/79 ocorre quando o Norte³ passa por uma grave crise econômica, com o declínio dos preços, das exportações do

³ A divisão regional do Brasil na época separava o país entre as províncias do Sul e do Norte. Albuquerque Jr. (1999) apoia a ideia de que a definição de Nordeste como espaço unificado remonta às primeiras décadas do século XX.

açúcar e do algodão e a evacuação da mão de obra escrava para as províncias do Sul” (1995: 112). O declínio da exportação de monoculturas, o esvaziamento econômico e político das elites locais e o deslocamento da mão de obra incentivada pelos próprios poderes públicos, a fim de aliviar a tensão social, inaugurará a associação da área à migração e à precariedade de uma economia de subsistência, dependente das condições climáticas (Albuquerque Jr., 1995).

A adesão a ideais de desenvolvimento nacional calcados na industrialização, livre comércio e recursos humanos especializados estimulará os embates discursivos a partir do qual o Nordeste passa a figurar nacionalmente como fonte de trabalhadores assalariados para o restante da nação, sejam os operários da borracha na Amazônia, os trabalhadores da construção civil em São Paulo, sejam os porteiros e garçons no Rio de Janeiro. Articulam-se assim as noções de seca, economia de subsistência e migração para compor o imaginário sobre Nordeste brasileiro.

É nesse cenário, entre as décadas de 1940 e 1950, que o canto de Luiz Gonzaga se impõe, relembrando um país deixado para trás.

Nascido na cidade de Exu, Pernambuco, Luiz Gonzaga costumava acompanhar seu pai, Januário, às festas onde este tocava sanfona. Por desavenças familiares, deixa a casa dos pais e passa a servir o exército, tendo ali sua primeira formação musical. Deslocando-se de Fortaleza, para o sul de Minas Gerais e, posteriormente, para o Rio de Janeiro, Luiz Gonzaga passa a tocar na zona de baixo meretrício daquela cidade. É no Rio de Janeiro que consolida sua formação musical. Ali também, encontra seus principais parceiros: o advogado cearense Humberto Teixeira e o médico pernambucano Zé Dantas. Esse encontro dá forma a uma variedade de ritmos que ganharia repercussão nacional pelas ondas do rádio. Por divulgar imagens da origem rural de um país marcado pelas ideias de migração e desenvolvimento econômico, a música de Luiz Gonzaga materializa a identidade nacional brasileira. A popularização dessas imagens se faz pelos modernos meios de comunicação de então.

No início de cada show, Luiz Gonzaga saudava o público com um aboio, grito forte do vaqueiro em sua lida diária ao direcionar o rebanho para o pasto. Suas vestimentas imitavam as roupas de couro usadas para entrar na árida caatinga em busca dos bois que se afastam da manada. O cantor costumava também contar longas histórias sobre o sertão. A beleza e simplicidade dos seus personagens, a precariedade da vida, o telurismo de suas festas. Tais temas foram gravadas na forma de testemunhos ritmados

em longas faixas de seus LPs de sucesso, conferindo materialidade a um lugar que o migrante e o Brasil haviam deixado para trás. Um canto de saudade.

Ao mesmo tempo, a potência da voz de Luiz Gonzaga, sua criatividade harmônica e temática e, não menos importante, o fato de tal produto ter atingido um grande público entre os principais veículos de distribuição de signos das décadas de 1940 e 1950 no Brasil (VIEIRA, 1988) são elementos fundamentais para ancorar a legitimidade do que seria o Nordeste cantado nacionalmente.



IMAGEM 01: Luiz Gonzaga e a objetivação da ideia de Nordeste como margem do desenvolvimento⁴.

Vieira (1988) chama a atenção para a onipresença de Luiz Gonzaga nos programas da principal divulgadora de ritmos e artistas na época, a Rádio Nacional. O cantor aparecia frequentemente nas revistas de rádio, nas produções nacionais para o cinema, era gravado por cantores e cantoras identificados por outros ritmos que não os ritmos regionais. Enfim, o forró de Luiz Gonzaga foi divulgado nos ambientes mais requintados da época, pelos meios de divulgação mais modernos de então, não podendo ser lido apenas como ritmo regional, mas disputando por vezes o posto de ritmo tipicamente nacional com o samba.

Para que possamos entender a relevância disso, faz-se necessário retomar o argumento de McCann (2004), para quem a ideia de música popular teria sido fundamental para unificar e divulgar a identidade nacional brasileira nos anos 1940.

⁴ Imagem disponível em: Disponível em: 4.bp.blogspot.com/-U3y2N1XmV9w/V3RiWT34YII/AAAAAAAAA54/S7esxNSPC9cSd_mecwnY2wITZbqGduodwCLcB/s1600/O%2BBai%25C3%25A3o%252C%2Bg%25C3%25AAnero%2Bm%25C3%25BAlical%2Bbrasileiro%252C%2Bcompleta%2B70%2Banos.jpg. Visita em 05/04/2018.

É necessário reter desde já a ideia de que a unidade temática que passa a definir o conjunto temático que compõe a identidade nacional e o Nordeste a partir das primeiras décadas do século XX se conforma por jogos de apagamento e inflação de signos (Albuquerque Jr., 1999). Mais que um retrato fiel das ideias de origem e identidade em vigor no Brasil de então, a música de Luiz Gonzaga confere o formato reiterado desde então sobre o lugar do rural e do Nordeste nos embates que compõem a nação. Desta forma, a sensibilidade que legitima o baião nordestino como música regional, articuladora de territorialidades, subjetivações e sinais diacríticos de reconhecimento do que seria e do que não seria Nordeste e mundo rural tem se mostrado um potente ancoradouro para narrativas sobre o local, a ideia de comunidade, para as políticas públicas que acionam e são acionadas a partir de tais ideias.

A variedade temática mobilizada vai desde a tentativa do pernambucano Gilberto Freyre em definir um conjunto de manifestações tipicamente nacionais a partir da miscigenação racial ocorrida no Nordeste até as tentativas de buscar novas formas de desenvolvimento econômico pautadas na industrialização da região, pelo economista Celso Furtado. Apesar da diversidade de projetos e perspectivas de desenvolvimentos que caracterizam a longa e variada literatura sobre a região, o Nordeste sempre aparece como espacialidade homogênea, ora tomado como desafio ao desenvolvimento, ora identificado a partir da ideia de cultura popular e legitimada como refúgio da identidade nacional.

Em tentativa de pensar as imagens sínteses presentes em perspectivas tão distintas, Neves (1996) chama a atenção para a persistência das noções de emergencialismo, primitivismo e produtivismo.

Como nos ensina Draper III (2014: 17), a partir de sujeitos distintos, em campos distintos, o poder referencial das ideias aparentemente descritivas do rural, da tradição e de Nordeste incorporadas e comunicadas pelo forró de Luiz Gonzaga são potências legitimadoras de questões e imagens relacionadas à modernidade na América Latina e suas territorialidades. Essa espacialidade amparada por uma forte unidade imagético-discursiva perpetua a um só tempo o Nordeste como espaço fechado e a obra de Luiz Gonzaga como totalidade monocórdia, em mútua referência estipuladora de unidades onde diferenciações e dissonâncias poderiam emergir.

Aparentemente, o poder referencial dessa imagem de Nordeste está amparado por um conjunto de canções restritas em meio a diversidade do repertório de Luiz Gonzaga. Um Nordeste que tem que ser percebido “a pé”, como canta Luiz Gonzaga em “Estrada

de Canindé”. Nordeste como local contrário a modernidade e a tecnologia, onde não se saberia “se automóvel é homem ou mulher”.

Ai, ai, que bom, que bom, que bom que é/Uma estrada e uma cabocla com a gente andando a pé.

Ai, ai, que bom, que bom que é/Uma estrada e a lua branca, no sertão de Canindé Automóvel lá nem sabe se é homem ou se é mulher/Quem é rico, anda em burrico; quem é pobre anda a pé

Mas o pobre vê nas estrada o orvalho beijando as flor/Vê de perto o galo campina que quando canta muda de cor,

Vai molhando os pés no riacho, -“Que água fresca, nosso Senhor!”/Vai olhando coisa a granel, coisas que, pra mode ver, o cristão tem que andá a pé

(Estrada de Canindé, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, 1968)

Gupta e Ferguson (2000) realizaram severa crítica a utilização usual de marcadores espaciais pela antropologia. Para eles, seria necessário abandonar a tradição antropológica que concebe culturas a partir de lugares pensados como cenários unificados. Advogam por uma reflexão que priorize a análise de deslocamentos e fronteiras em detrimento dos espaços fixos. Que priorize conjunções de significados incorporados a partir de sujeitos em trânsito cujas trajetórias estejam marcadas por relações erráticas e hierárquicas de poder.

A reiteração de condutas tipificadas e a inflação da cultura como alegoria da diferença seria uma forma de legitimar a ilusão monográfica (Augé, 1994), que superpõe as ideias de sociedade, espacialidade e cultura, produzindo narrativas tipificadas sobre sociedades e sujeitos.

Traçando rápido paralelo com a noção de performatividade em Butler (2008), poderíamos pensar que espacialidades, assim como gênero, não se apresentam como reiteração cultural de um dado natural preexistente. É o poder referencial de noções cristalizadas de espaço e cultura que se legitimam em nossos corpos; ações e instituições, tentando suplantar tudo aquilo que borra percepções contrárias a essa suposta natureza.

Como nos ensina Said (1990), debates sobre a legitimação de manifestações culturais não se constituem apenas como argumentos sobre o legítimo, o certo, o culturalmente aceitável. Tais debates são eles próprios materializações de relações de poder sobre quem pode falar e quem deve se calar; sobre quem pode expressar e o que

deve expressar aquele de quem se fala. À medida que tais argumentos se instalam numa rede intertextual que ganha densidade e poder de referência, vão se legitimando como posição estratégica que inspira novas ações e materializações de relações de poder.

Se reconhecemos, portanto, no conjunto de signos descritivos da obra de Luiz Gonzaga, no debate moral sobre o forró eletrônico, discutido a seguir, e na posição de artistas e gestores sobre a necessidade de reforçar a tradição popular do forró como performatividades das relações espaciais presentes no Nordeste desenvolvimentista, como pensar a negociação de tais conteúdos objetificados por outros atores?

A partir daqui, tentaremos pensar, portanto, como corpos e tecnologias funcionam como zonas de contato (Pratt, 1999a) que, ao tempo em que citam os signos de identificação do Nordeste rural, os subvertem.

ESPACIALIDADES DO FORRÓ ELETRÔNICO

Dobrando a esquina da praça principal de uma pequena cidade do interior, via-se um ônibus de dimensões e cores chamativas. Ao longo de suas laterais, fotos adesivadas em cores vivas de homens com sorrisos brancos e largos em destaque, mulheres com cabelos louros e longos, vestidas invariavelmente com tecidos esvoaçantes de cores vibrantes. Óculos escuros espelhados, músculos ressaltados, correntes grossas nos pescoços, chapéus, colares, brincos e tantos outros adereços chamativos disputavam o espaço da foto com o nome da banda: Garota Safada; Forró do Muído, Mastruz com Leite; Solteirões do Forró, Lagosta Bronzeada.

Os nomes inusitados das bandas eliciavam invariavelmente ironia e ambiguidade. Tensão entre termos jamais justapostos antes cuja síntese só se revelaria pela apresentação da banda: uma performance inovadora, fora do supostamente esperado. Essa era a paisagem contínua da chegada de bandas de forró eletrônico em cidades de pequeno, médio e grande porte no interior do Nordeste entre os anos 1990 e início dos anos 2000.



IMAGEM 02 e 03: Ônibus adesivados das bandas Capa de Revista e Calcinha Preta⁵.

Chamaremos forró eletrônico à variação rítmica do baião de Luiz Gonzaga surgida a partir da década de 1990. O termo nomeia também os grandes eventos festivos onde tal variação rítmica é predominante.

Como discutem Trotta (2014), Lima (2011) e Marques (2015), a experiência das bandas de forró ocasionaram grandes mudanças no setor de música e lazer. Tais bandas costumam ser administradas por empresários de entretenimento que congregam grupos e produções de alcance distintos. O sucesso de bandas como *Limão com Mel*; *Calcinha Preta*; *Aviões do Forró*; *Garota Safada*, entre outras, demonstrou seu grande apelo popular, ocasionando, na década de 1990 e seguintes, transformações relevantes na forma de veiculação e distribuição de músicas e shows produzidos em caráter local, mas distribuídas nacionalmente (Trotta, 2014; Ceva, 2001; Lima, 2011 Marques, 2015).

Para Feitosa (2008), saturação e multiplicidade caracterizam as festas de forró eletrônico, demandando novas nuances na reflexão sobre ordenamento espacial dos produtos reapresentados pelo ritmo, bem como na produção de *selves* do público na relação com essas bandas.

O impacto da presença de canhões de luz; guitarras amplificadas; fumaça de gelo seco; mesas de som com dezenas de canais, bem como dos grandes ônibus que transportam as bandas e outros equipamentos que compõem sua presença e performance

⁵ Fotos disponíveis, respectivamente em:

<https://www.flickr.com/photos/httpwwwflickrcomtonamidia/6420410209/in/photolist-aMmj6R-5Qhp5V-aMminv-aMmik2-aMmfT6-aMmgGK-aMmhBT-aMmiJc-rnNEfc-aMmhgK> e <https://www.flickr.com/photos/57719854@N03/5312258661/in/photolist-96qHqz-bovX7S-bBqTnF-cDMxBC-96tLcw-2VmbQT-53P1zN-7phKsA-6HLiF5-omSihd-dqkUHG-7ovNYg-axrTic-bBsCGv-4pkDWB-XsR5H5-9E363j-aSWb8D-e1B9Kp-bmcrKA-nCy lnd-9pnXLE-9oHtLu-7JfnrD-8xsUrf-bBsQ6v-9ZDEv9-8xpVoK-nWPM4p-rhM2SG-aSWbX4-9oHyGq-8fM8v1-dUpr2A-axGYa6-aSWcix-e1GN2q-8fHQP4-bBt3CR-9zsQJR-8xpSug-9WSThc-qB3ksp-7ozGkb-a3mQjR-8v1RTs-7phKso-e1GjTo-aD5cNd-nLSTin>

em cidades de 20.000 habitantes era sempre intenso. Inesperadamente, aquilo que até então chegava a essas localidades pelas ondas das rádios ou pelos canais de televisão aberta estava ali, naquela praça, como mais uma materialização da ironia dos nomes das bandas: o mundo *pop* com seus jogos de luzes no palco, suas cores vibrantes, suas danças de movimentos ensaiados e repetitivos presentificado naquela pequena cidade do interior. Muitas vezes, tais aparições se davam durante festas locais consideradas tradicionais: Na Festa da Padroeira, em Porteiras; na vaquejada, em Farias Brito; na festa do município, em Campos Sales ou na festa do Pau da Bandeira de Santo Antônio, em Barbalha.

A ironia se radicaliza se considerarmos que à época em que o forró de Luiz Gonzaga passou a ser distribuído nacionalmente, suas letras e figurações nos diversos palcos em que se apresentava costumavam tematizar a migração de famílias de um mundo rural castigado pela seca em busca de sobrevivência nas cidades mais desenvolvidas do Brasil.

Ao longo das décadas de 1990 e seguintes, a incorporação de performances dançantes, tecnologias de luz, cenários e instrumentos vinculados à experiência *pop* internacional, as apresentações em grandes espaços; fechados ou ao ar livre; parecem tencionar os significados usualmente associados ao forró como ritmo regional, supostamente capaz de sintetizar e divulgar a cultura da região Nordeste para o restante do país.

As situações aqui narradas foram colhidas entre os anos de 2007 e 2011, quando estive presente a dezenas de shows em cidades de pequeno e médio⁶ porte. Quando o som estourado, as temáticas ousadas, as vestimentas chamativas, a fugacidade das interações e demais elementos reiterados exaustivamente nas festas de forró eletrônico se fizeram pregnantas para mim, passei a seguir seus frequentadores, confundir-me com eles, utilizar suas gramáticas e ser incorporado a elas. Em um desses encontros, Mariene descreveu para mim os dias que antecediam as festas na cidade de Porteiras⁷: em todas as casas, os aparelhos de som tocavam as músicas da banda que estará presente na festa. Paralelo a isso, todos comprariam roupas novas nas lojas que ocupam a rua principal da cidade.

⁶ Interessado na imensa popularidade da variação rítmica de um ritmo regional influenciada pelo mundo *pop*, meu campo de observação desenvolveu-se em uma região criada e alegorizada pela ideia de tradição, o Cariri cearense (MARQUES, 2015). Nesse artigo em específico, são priorizadas as observações realizadas em cidades de pequeno porte da região do Cariri, tais como Farias Brito, Porteiras e Campos Sales. Respectivamente com 18.700; 14.920; 27.209 habitantes. Fonte: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ce/panorama>.

⁷ Porteiras faz divisa com as cidades de Barbalha, Brejo Santo, Missão Velha, Salitre, Penaforte, Jardim e Jati.

O som a altos decibéis, a ebulição social materializada nos corpos e objetos consumidos indicam a irrupção do extraordinário. Forró é festa, é deslocamento e circulação.

Voltando a tematizar a conversa com Mariene, pedi que descrevesse sua expectativa de encontros afetivos nesses eventos. O que seria “uma pessoa interessante”? Qual seria sua idealização de parceria sexual-afetiva nessas festas? O que seria “se dar bem” (Marques, 2014)? Ao contrário do que se podia esperar, afirmou desejar estabelecer contato afetivo preferencial nas festas com pessoas que ela nunca mais veria. Justamente aqueles com quem teria apenas uma oportunidade de interação.

Mariene: Uma pessoa interessante é uma pessoa que se veste bem. Que se comporta bem, não é? Que vai chamar você pra dançar e não fica insistindo, certo?

Roberto: Pode ser “de fora”, ou não? Tem que ser da cidade?

M: Pode ser da cidade também. Lá [em Porteiras] tem pessoas interessantes...

R: E se ela for “de fora” faz mal? Você poderia ficar com alguém de fora sem problemas?

M: Pelo contrário! É melhor ainda se você ficar com uma pessoa de fora!

O raciocínio de Mariene nos afasta de uma longa literatura sobre relações de personalidade em um mundo rural (Simmel, 1967; Cândido, 2001; Queiroz, 1973; 2009; Prado, 1997). Afasta-nos também de um sentido usual quando falamos de festa como forma de recomposição do social e da ideia de comunidade. Raciocínio semelhante pode ser percebido quando Mariene nos fala das apresentações das bandas compostas exclusivamente por pessoas da cidade de Porteiras: “[Quando as bandas locais tocam]...as pessoas das cidades mais próximas [como Jati; Brejo Santo; Missão Velha; Milagres] não viajam para assistir. Só vão as pessoas de lá mesmo. E só assim pra dizer que tem um local para sair, porque não tem outra opção mesmo!...Ai vai [ver a banda local]”.

Os adereços presentes no palco e nas fotos de divulgação das bandas, os equipamentos de luz e som priorizados pelos produtores, os nomes das bandas, os ideais de interação sexual afetivo por Mariene, a preferência dos habitantes de Porteiras e de tantas outras cidades por “bandas de fora” explicitam que o forró eletrônico mobiliza uma tecnologia de espacialização das relações aparentemente incomum.

Nele e a partir dele, temas como migração, trânsito, tecnologias de presentificação do estrangeiro, tecnologia como objeto de desejo, entre outros reapresentam uma relação

complexa entre o aqui e um ideal de bem-estar (Velho, 1978) alegorizado por tecnologias vinculadas ao urbano e ao cenário do mundo *pop*. Dessa forma, como pretendemos caracterizar a seguir, tecnologias de luz, som e imagem são subjetivadas como dispositivo de complexificação espacial e reinvenções do *self* (Moore, 1996).

AVIÕES, ÔNIBUS CUSTOMIZADOS, CARROS ESTOURADOS: TECNOLOGIA COMO ENTRE-LUGARES

No início da apresentação da Banda Forró Real na Feira Agropecuária do Crato⁸, uma das vocalistas se aproxima da boca de cena ladeada por seis dançarinas. Abre os braços e canta à capela em voz anasalada: “Quem vai comer a minha periquita⁹, a minha periquita, a minha periquita?” Sua voz ecoava pelos alto falantes nos 430.000 m² da área de show, que recebia àquela noite mais de 40.000 pessoas¹⁰.

O canto empostado, a presença da cantora no centro do palco de braços abertos e os jogos de luzes dotavam a cena de forte carga dramática. A tensão em torno da performance era aos poucos diluída pela repetição do verso do refrão em cadência mais rápida e ritmada pelo conjunto de *back vocals*. O ritmo era sincronizado com os jogos de luzes e a cadência das baterias e guitarras.

Naquele mesmo ano, fui a Festa do Município de Campos Sales¹¹. Enquanto aguardávamos as duas bandas de forró eletrônico que se apresentariam aquela noite, assistíamos em sequência os corais de jovens e crianças da cidade; um tecladista tocando *hits* das novelas de TV; entre outras atrações. No intervalo entre elas, todas as pessoas presentes na praça principal de Campos Sales eram convidadas a se direcionar à Tenda Eletrônica, onde “um D.J. de Fortaleza¹²” tocava os grandes hits daquele ano em meio a

⁸ A Exposição Agropecuária de Crato acontece na região ao sul do Ceará chamada Cariri há mais de 60 anos. Ali, a partir do comércio de gado, caprinos, cavalos, produtos agrícolas, artesanato, peças de couro, miçangas e, posteriormente, da realização de espetáculos musicais para um grande público circulam pessoas de todos os municípios, distritos e sítios da região. Ao longo da década de 1990, as atrações nacionais se apresentavam no evento sem venda de ingressos. Em meados de 2000, produtores de eventos passaram a concorrer em licitação para utilizar um espaço exclusivamente destinado a shows, com venda de ingressos.

⁹ Na língua portuguesa, periquita refere-se à designação feminina do pássaro chamado periquito. É também termo vulgar referente ao órgão sexual feminino.

¹⁰ A cidade de Crato possui atualmente 130.000 habitantes. Seu potencial econômico esteve historicamente ligado a monocultura de Cana-de-açúcar e algodão.

¹¹ Campos Sales é uma cidade de 27.000 habitantes, 50% da população tem rendimento médio mensal de meio salário mínimo.

¹² Fortaleza é a capital do estado do Ceará. Em relações de oposição bastante usuais para compor imaginários espaciais, a cidade é acessada como referência de urbanidade e modernidade em cidades do interior do estado.

fumaça de gelo seco, refletores e canhões de luz. Sob aquela tenda de laterais abertas, adolescentes de cabelos longos recém escovados; jovens negros de boné para trás; adultos jovens vestindo jaqueta jeans dançavam com seus corpos colados, disputando espaço sob a tenda, em contato físico com dezenas de pessoas cujo anonimato era garantido por jogos de luzes e som estridente.

Se é possível dizer com Albuquerque Junior (1999) que os signos distribuídos pelo forró tradicional conferem visibilidade ao Nordeste rural tal como narrado por Gilberto Freyre (1976), faz-se necessário pensar também como tais objetivações estão abertas a disputas (Pratt, 1999a; 1999b).

As cenas acima demonstram como o forró eletrônico, em sua potência de distribuição de práticas e imagens, aciona uma tensão entre rural e urbano pelo poder de sua visualidade. As tecnologias presentes no palco, os grandes espetáculos montados e encenados nas cidades de pequeno e médio porte são elas mesmas materializações dos debates sobre legitimação do forró eletrônico.

Quando acionado por agentes culturais, políticos e acadêmicos, a tensão entre as variações do ritmo tal qual distribuído na década de 1940 e sua vertente contemporânea é descrita como uma relação de mera oposição. Nessas falas, o forró eletrônico simplesmente “não seria forró”, em uma patente tentativa de “estancar os fluxos de transformação” do ritmo, “reduzindo-o a um híbrido domesticado ou uma curiosidade regional” (Draper III, 2017: 17).

Trotta (2009) argumenta que muitas vezes o debate em torno da legitimidade do forró eletrônico se reduz a um debate moral, em que as performances das bandas são descritas com particular interesse aos corpos das dançarinas e às relações de gênero acionadas pelas letras das músicas. A partir de Draper III (2011), podemos pensar que o interesse excessivo em torno do apelo visual dos espetáculos de forró eletrônico está relacionado a uma tentativa contínua de resistência a absolvição do ritmo construído como regional por características rítmicas e visuais vinculadas ao urbano¹³.

A tensão acionada pelo forró eletrônico se daria, portanto, pela articulação de um entre lugares. Uma espacialidade difusa, produzida por uma conjunção do rural, do tradicional a uma espacialidade chamada Nordeste, como descrito na primeira sessão

¹³ Trota (2011) nos lembra que a reação reativa de vários músicos e intelectuais relacionados ao forró é tributária da instituição do samba como ritmo nacional nas primeiras décadas do século XX, o que definirá o forró e outras manifestações da música brasileira como músicas de caráter regional. Mais uma vez se fortalece o argumento de Vieira (2000) de que falar sobre música é também falar sobre os veículos de circulação e distribuição disponíveis em cada época.

desse artigo, cotejada ao inesperado das tecnologias presentes nas apresentações das bandas de forró eletrônico.

Para que esse entre lugares se instale é necessário que se dê a irrupção do inesperado, tal como descrevemos acima, com a aparição dos ônibus customizados e figurinos extravagantes em cidades de pequeno porte. O impacto visual do forró eletrônico, bem como o alcance da experiência de deslocamento que produz na plateia, parecem depender do poder referencial da espacialidade tal qual realizada pelo forró de Luiz Gonzaga décadas atrás. Afinal, as noções de rural como espaço de intimidade, tradição e estabilidade precisam ser acionados para que as performances estridentes das bandas produzam a experiência de extrapolar fronteiras.

Ao ironizar os limites do rural, ao rerepresentar no palco a possibilidade de mobilizar sujeitos e ações que se movam para além desses limites, o forró eletrônico parece herdar de sua vertente anterior uma relação privilegiada com o espaço. Além disso, ambos parecem incitar sujeitos a construir formas de agenciar situações que o restringem e localizam, a partir da instauração de momentos festivos e transcendentos (Rapport, 1997).



IMAGENS 04: Apresentação da Banda Calcinha Preta. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/67040481@N06/6101624915/>. Visita em: 15/04/2018.

Em “O Cheiro de Carolina”, por exemplo, um xote gravado por Luiz Gonzaga em 1956, a dança é utilizada como artifício de aproximação e contato afetivo-sexual com Carolina. O possível impedimento moral quanto a aproximação física através da dança é ironizado quando as autoridades que regulariam a moral local, o delegado e o dono da casa, passam a dançar também afim de sentir “o cheiro de Carolina”.

Em “Forró no escuro”, gravado em 1957, a possibilidade de continuar a festa apesar do gás do lampião terminar equaciona o desejo de diversão, a negociação entre pares para permanecer dançando e a licenciosidade afetiva-sexual de dançar no escuro. Se nessas composições de Luiz Gonzaga, os limites do permitido e do proibido são testados em um rural compreendido como lugar de intimidade, comunidade e convívio entre pares; no forró eletrônico, o esgarçamento do desejo se dá pelo deslocamento. A exploração das zonas de luzes e sombras da festa que encontram sua metáfora mais potente na tecnologia que presentifica o urbano em um ambiente supostamente rural. Esse lugar, obviamente, não é um lugar material, mas um *lócus* imaginário construído pelo caldeamento do forró, do mundo rural, do Nordeste e pela possibilidade e desejo de superação dessas relações a partir de tecnologias de deslocamento; pelo agenciamento do claro-escuro; pela possibilidade de multiplicação de personagens no espaço complexo e estriado da festa.

A aproximação das ideias de fruição das festas de forró eletrônico a partir da possibilidade de manejar relações espaciais foi sintetizada de forma ímpar por um interlocutor ao falar sobre o encontro entre conhecidos ao longo dos trânsitos que ocorrem durante as festas em que diferentes bandas de forró eletrônico se apresentam:

Se um conhecido seu lhe encontra em frente ao palco [lugar mais exposto ao público em geral], ele fala com você de uma determinada maneira. Se encontra com você na tenda [eletrônica, na mesma festa, protegido pelas luzes estroboscópicas e fumaça de gelo seco presentes nesse ambiente], fala de outra maneira. Se encontra você em um outro lugar, durante a mesma festa, já falará de outra.

Para nosso interlocutor, os trânsitos na festa, em meio a saturação e multiplicidade (Feitosa, 2008) de signos ali presentes permitem multiplicar personagens de si, esgaçando limites da festa e de si mesmo.

Diferentemente do que vimos nas músicas de Luiz Gonzaga citadas acima, a fruição no forró eletrônico não se dá pelo cálculo elaborado dos limites tênues entre o proibido e o permitido em um ambiente de intimidade. Aqui, o prazer é buscado através da multiplicação de personagens para si, através dos deslocamentos espaciais na festa, e potencialização dos territórios de luz e sombra.

Fruição, espacialidades difusas e agência estão irmanadas nas duas variações do forró. No entanto, se o espaço associado ao prazer nas canções de Luiz Gonzaga é a terra da infância e personalidade deixadas para trás pelo imigrante. A terra aonde ele costumava fazer o cálculo exato para reconhecer a si mesmo e encontrar prazer, no forró eletrônico, o extraordinário da festa e a possibilidade de extrapolar os limites de espaço são ideias de fruição acionados pela tecnologia: O “carro pancadão”, a possibilidade de “locar uma van e levar a mulherada lá pro meu ap.”. O entre lugares é ancorado, portanto, na ideia de festa, materializada pela presença da tecnologia como indício da possibilidade de extrapolar o espaço cotidiano. Sentidos expressos e sintetizados no nome de uma das mais relevantes bandas de forró eletrônico, *Aviões do Forró*.

No *making off* do primeiro DVD da banda, a sedução pela tecnologia era evidente. Ao longo da sequência de cenas, cantores; músicos e dançarinas aparecem como meros coadjuvantes entre intervalos da apresentação contínua de refletores, mesas de som e caixas amplificadoras, mostrados como atrações principais. Ali encenadas as novas possibilidades do forró eletrônico, dadas pela posse da tecnologia.

Na fala de Júnior, produtor da banda *Namoro Novo*, o uso de tecnologia de ponta no setor aparece como agente fundamental para que uma banda consiga melhores contratos:

Quanto melhor o equipamento, mais uma banda vai circular. Há alguns anos atrás, a única banda que se apresentava com telão de LCD era Aviões do Forró. Hoje em dia, se sua banda não possui um telão, você não sai de casa!

De acordo com Lima (2011), o grande poder de divulgação da banda se deu pela possibilidade de gravar e distribuir conteúdo gravado pela própria produtora e distribuído por um poderoso sistema de rádios via satélite em todo o território nacional. Ceva (2001) nos conta que a *Somzoomsat* atingiu o número de 70 FMs divulgando em todo o Brasil o conteúdo produzido pelas bandas. O CD ao vivo da banda *Mastruz com Leite* atingiu, no final dos anos 2000, o número de 1,2 milhão de cópias vendidas. No que diz respeito a estratégia de divulgação das bandas, vale pontuar que seu maior produto não são os CDs comercializados, mas as dezenas de shows mensais, que comercializam não um objeto material com músicas gravadas, mas uma experiência compartilhada pelo público (Trotta, 2009)

O ápice do forró eletrônico na década de 1990 ocorre justamente quando as gravadoras multinacionais se encontram em crise. Assim como na experiência do Axé baiano, do Funk carioca e da aparelhagem de Belém (Vianna, 2011), é pela produção e distribuição de seu próprio conteúdo que o forró eletrônico consegue se impor como ritmo popular, com a habilidade de fazer circular valores monetários surpreendentes.

O termo “Avião” do nome da banda, no entanto, dificilmente poderia ser justificado se a essa tecnologia não estivesse atrelada a um sentido espacial particular. É pela ironia de um ritmo tomado como local ser transportado/encarnado por um veículo de transposição rápida do espaço que se pode compreender o termo. Condensam-se, assim, *status* econômico vinculado a posse de uma tecnologia de alto custo e a possibilidade de cruzamento rápido do espaço, ideal de bem-estar em comunidades rurais.

As espacialidades encarnadas no nome da banda citam, mas não se confundem com as espacialidades cantadas décadas atrás por Luiz Gonzaga. O nome da banda parece desafiar o público presente nos shows, as outras bandas e a todos nós a consumir novos produtos para extrapolar o espaço. O canto de “Aviões” e do Forró eletrônico não se constitui mais, portanto, como canto de saudade, mas como projeto de deslocamento.

Uma terceira ideia completa o significado do nome da banda. A partir de 1977, um programa humorístico de grande apelo popular chamado *Os Trapalhões* foi apresentado em horário nobre no principal canal de televisão brasileira. Nesse programa, um humorista nordestino, chamado Didi, protagonizava as situações ocorridas em um grupo formado por quatro amigos. Didi era dotado de grande carisma e demonstrava habilidade para sair de conflitos risíveis que caracterizavam sua vida, como uma espécie de anti-herói. De origem humilde, os termos que usava, a forma de se vestir, seus hábitos alimentares e a forma que venciam certas situações tornavam-no uma espécie de Charles Chaplin brasileiro. À sua maneira desajeitada, Didi costumava chamar mulheres jovens e bonitas de “Avião”, devido às curvas de seus corpos.

Décadas depois, em 1990, um grupo de pagode baiano de grande apelo popular, utilizou a expressão em uma música que descrevia os atributos físicos de uma de suas dançarinas¹⁴.

Quando a banda *Aviões do Forró* fora idealizada em 2002, o nome escolhido para a banda confluiria, portanto, a posse da tecnologia utilizada, o projeto de sucesso nacional, saindo do circuito regional característico das bandas populares até então e, por fim,

¹⁴ Referimo-nos aqui a música “A Nova Loura do Tchan”, gravada em 1988, pela Banda de Axé É o Tchan.

qualifica os corpos de suas dançarinas. A beleza plástica das dançarinas e sua centralidade nos shows de forró são apresentadas pela exibição de um corpo extraordinário, reafirmando a necessidade de extrapolar o cotidiano e buscar, possivelmente a partir da posse de um carro com som acoplado ou outros bens tecnológicos de consumo, parceiras e parceiros afetivo-sexuais fora do círculo cotidiano.

CONCLUSÃO

Tentamos demonstrar acima como os jogos de legitimação do forró eletrônico como variação de um ritmo tomado como regional a partir de sua instituição nas décadas de 1940 e 1950 reinterpreta relações complexas de poder marcadas por conjunções e disjunções complexas. Temas como espacialidades, migração, identificações, dentre outros, são acionados pelas imagísticas presentes nas performances das bandas, nos argumentos de agentes culturais, produtores e intelectuais; assim como também subjetivado pelo público em suas formas de reconhecer ou não os termos do debate, e em suas formas de fruição das relações ali rerepresentadas.

Seria possível tratar tais temas tão somente em sua relação com as práticas de lazer, como aliciação de tensores libidinais (Perlongher, 1987) ou na sua tensão com uma moralidade atrelada ao mundo rural e às noções de espaço vinculados a ideia de Nordeste brasileiro. No entanto, considerar tais elementos de forma dispersa, separáveis entre si, nos afastaria da percepção de uma formulação sintética distribuída por um ritmo para compor a ideia de nação brasileira, suas margens e ideais.

Ao pensarmos os elementos acima compondo uma mesma série, passamos a perceber com eles o intenso debate sobre sua relação com a produção de imaginários espaciais, discursos identitários e gestão de memória oficial presentes nos jogos de legitimação que cercam o debate sobre a variação rítmica do forró.

Pensando assim, as objetivações e subjetivações do forró eletrônico, perceptíveis nas praças principais de pequenas cidades, na busca de Mariene por parceiros, pelos deslocamentos do público ao longo das festas para borrar identidades e compor novos sujeitos não podem em absoluto ser lidas à luz da mera oposição entre um forró antigo, tradicional, legítimo, contra um forró estilizado, eletrônico, alienado de suas raízes pelo mundo *pop*. Nem sua relação com o forró de Luiz Gonzaga percebida como mera oposição.

Na tentativa contextualizar historicamente esse debate, chama a atenção o lugar da tecnologia e dos corpos, acionados para compor uma alegoria de mundo urbano e incitar o público das festas a extrapolar esse lugar imaginativo chamado cotidiano. Tal alegoria é complexificada pelo fato de que tal ideologia do bem-estar (Velho, 1978) fundada como horizonte do desejo, ser potencializada por sentidos de hierarquia anti-modernos (Albuquerque Jr., 1999). Posições privilegiadas de fruição e prazer só serão atingidas pelos sujeitos a partir de suas formas de agência: seja através da posse de objetos de consumo, seja pela possibilidade de estabelecer contatos afetivos-sexuais com várias pessoas ao longo de uma noite de festa. Ocasões pontuadas com expressões como: “Só vai dar eu! ”; “Eu vou bombar! ” Ou “Eu vou fechar! ”, ditas por homens e mulheres, deixam perceber a construção do prazer e realização da pessoa calcadas na noção de indivíduo como valor prioritário, noção pretensamente afeita a ambientes urbanos. Se o sentido de prazer na festa é marcado pelo individualismo, a forma de alcançá-lo se dá, novamente, pela habilidade de acionar os entre lugares do rural e do urbano, da presença e dispersão; do campo da intimidade e de seu extrapolamento.

As tecnologias de deslocamento citadas nas letras das músicas: carros; lanchas; aviões, assim como as tecnologias de ambientação do espetáculo utilizadas pelas bandas não são apenas demonstração de capacidade de consumo. Assim como os corpos espetaculares das dançarinas que centralizam o espetáculo, essas tecnologias comunicam uma habilidade de trânsito, com sentidos particulares relacionados a antinomia rural x urbano. Dessa forma, tecnologias, corpos e espacialidades do forró eletrônico compõem, sobretudo, um sentido de reordenamento de trânsitos e fronteiras textualizado a partir de noções de rural e urbano.

BIBLIOGRAFIA

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

_____. “Palavras que calcinam, palavras que dominam: a invenção da seca do Nordeste”. Em: Revista Brasileira de História Vol. 28, São Paulo: ANPUH, Marco Zero. 1995, p. 111-120.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 1994.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan**. Buenos Aires: Paidós, 2008.

CEVA, Roberta.. “Forró e mediação cultural na cidade do Rio de Janeiro”. Em: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (orgs.). **Mediação, cultura e política**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 107-126.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999.

CÂNDIDO, Antônio. **Os parceiros do Rio Bonito**. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2001.

CLIFFORD, James. “Sobre a alegoria etnográfica”. Em: _____ **A experiência etnográfica: Antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 2002, p. 63-99.

DRAPER III, Jack A. **Forró e o regionalismo redentor do Nordeste brasileiro**. Música popular em uma cultura de migração. Columbia: Universidade de Missouri; São Paulo: Intermeios, 2014.

_____. “Forró’s wars of maneuver and position. Popular Northeastern Music, Critical Regionalism and a Culture of Migration”. Em: **Latin American Research Review**. Vol. 46, número 1, 2001, p. 80-101.

DREYFUS, Dominique. **Vida de viajante**. A saga de Luiz Gonzaga. São Paulo: Ed. 34, 1996.

FEITOSA, Ricardo Augusto de Sabóia. “Apontamentos para uma aproximação crítica do universo do Forró Pop”. Em: **Anais eletrônico do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Natal, 2008. Recuperado em 17/04/2018, de <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-1823-1.pdf>.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões**. Petrópolis: Vozes, 2010 [1975].

FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista**. Recife: Instituto Joaquim Nabuco, 1976.

GUPTA, Akhil & FERGUNSON, James. “Mais além da ‘cultura’: espaço, identidade e política da diferença” Em: Arantes, Antônio Augusto. **O espaço da diferença**. Campinas: Papyrus, 2000, 30-49.

LIMA, Maria Érica de Oliveira. **Mídia regional**. Natal: EdUFRN, 2011.

MARQUES, Roberto. **Cariri eletrônico**. Paisagens sonoras no Nordeste. São Paulo: Intermeios, 2015.

_____. “Quem ‘se garante’ no forró eletrônico? - Produzindo diferenças em contextos de fronteira e ebulição social”. Em: **Cadernos Pagu** Vol. 43, 2014, Campinas. p. 347-383.

_____. “Nordestinidade, música e desenraizamento ou Eram os tropicalistas nordestinos?”. Em: Giumbelli, Emerson *et alli.* (orgs.). **Leituras sobre música popular.** Reflexões sobre sonoridades e cultura, Rio de Janeiro: 7Letras. 2008, p. 65-82.

MCCANN, Bryan. 2004. **Hello, hello Brazil.** Popular music in the making of modern Brazil. Durham: Duke University Press, 2004.

MOORE, Henrietta L. “The changing nature of anthropology knowledge: an introduction”. Em: _____. *The future of anthropological knowledge.* London New York: Routledge, 1996, p. 1-15.

NEVES, Frederico Castro. “Imagens do Nordeste”. Em: **Nordeste, identidade, imagem e literatura.** Fortaleza: UFC/NUDOC, 1996, p. 19-35.

_____. **Imagens do Nordeste: A construção da memória regional.** Fortaleza: SECULT, 1994.

PERLORGHIER, Néstor. **O negócio do michê: a prostituição viril.** 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PRADO, Rosane Manhães. “Cidade pequena: paraíso e inferno da personalidade”. Em: **Cadernos de Antropologia e Imagem,** Rio de Janeiro, Vol. 4, 1997, p. 31-54.

PRATT, Mary Louise. 1999a. “Pós-colonialidade: projeto incompleto ou irrelevante?” En: Vécio, Luiz Eugênio; Santos, Pedro Brum (orgs.). **Literatura & História.** Bauru: EDUSC, 1999a, p. 17-54.

_____. **Os olhos do império: relato de viagem e transculturação.** Bauru: EDUSC, 199b.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Bairros rurais paulistas.** São Paulo: Livraria duas cidades, 1973.

RAMALHO, Elba Braga. **Luiz Gonzaga: a síntese poética e musical do sertão.** Fortaleza: Expressão Gráfica, 2012.

RAPPORT, Nigel. *Transcendent individual.* New York: Routledge, 1997.

SAID, Edward. **Orientalismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SILVA, Expedito Leandro. **Forró no asfalto.** São Paulo: Annablume/FAPESP, 2003.

SIMMEL, Georg. “A metrópole e a vida mental”. En: VELHO, Otávio. (org.) **O Fenômeno urbano.** Rio de Janeiro: Zahar editores, 1967, p. 13-28.

TROTTA, Felipe. **No Ceará não tem disso não.** Nordestinidade e macheza no forró contemporâneo. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e imagem, 2014.

_____. “Música popular, moral e sexualidade: reflexões sobre o forró contemporâneo” Em: **Contracampo,** Vol. 20, Rio de Janeiro: UFF, 2009, p.1-15.

_____ “Música popular, valor e identidade no forró eletrônico do Nordeste do Brasil.”
En: Anais Eletrônicos da LASA, México, 2008, pp. 1-16. Recuperado em 27 fev. 2011,
de: WWW.lasainternational.pitt.edu

VELHO, Gilberto. **A utopia urbana**: um estudo de antropologia social. Rio de Janeiro:
Zahar, 1978.

VIANNA, Hermano. “Technobrega, Forró, Lambadão: The Parallel Music of Brazil”. En:
Avelar, Idelber & Dunn, Christopher (eds.) Brazilian popular music and citizenship.
Durham & London: Duke University Press, 2011, p. 240 - 249.

VIEIRA, Sulamita. **O Sertão em movimento**. A dinâmica da produção cultural. São
Paulo: Annablume., 2000.

WILLIAMS, Raymond. **O Campo e a cidade**: na história e na literatura. São Paulo:
Companhia das Letras, 1989..

MÚSICAS CITADAS

Estrada de Canindé. (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira). Em: Meus sucessos com
Humberto Teixeira, RCA, 1968.

Quem vai comer a minha periquita. (Solteirões do Forró)

O Cheiro de Carolina. Em: (Amorim Roxo e Zé Gonzaga). Em: Aboios e vaquejadas.
Luiz Gonzaga, RCA, 1956.

Forró no escuro. (Luiz Gonzaga). Em: O Reino do baião. Luiz Gonzaga, RCA, 1957.

Carro Pancadão. (Romildo Forró).

Zuar e beber. (Luizinho Lino e Marquinhos Maraial).