



Interpretando temáticas hegemônicas no forró eletrônico

Jean Henrique Costa

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Rua Professor Antônio Campos, s/n, BR-110, km 48, 59600-000, Mossoró, Rio Grande do Norte, Brasil.
E-mail: jeanhenrique@uem.br

RESUMO. O presente ensaio objetivou tecer uma análise das temáticas hegemônicas no mercado musical do forró eletrônico. Recorrendo tanto à contribuição da teoria crítica de Theodor W. Adorno quanto aos Estudos Culturais, efetivou-se o exercício de se perceber: a) os principais clichês e padrões temáticos do gênero; b) os esquemas de significados dessas temáticas e c) algumas hipotéticas implicações referentes ao consumo, desembocando, portanto, na possibilidade de determinadas relações de dominação serem reforçadas no (e pelo) consumo do forró eletrônico.

Palavras-chave: teoria crítica, estudos culturais, indústria cultural, música popular, forró eletrônico.

Interpreting hegemonic themes in the electronic *forró*

ABSTRACT. Current investigation analyzes hegemonic themes in the music of electronic *forró* (Brazilian dance). The critical theory of Theodor W. Adorno and Cultural Studies revealed: a) the main thematic patterns and clichés of the genre; b) the meanings of these thematic patterns; c) and some hypothetical implications for the consumer. The above implies certain relations of domination reinforced in and by the consumption of the electronic *forró*.

Keywords: critical theory, cultural studies, culture industry, popular music, electronic *forró*.

Introdução

O fato de não podermos demonstrar com precisão como essas coisas funcionam naturalmente não significa uma contraprova desse efeito, mas apenas que ele funciona de modo imperceptível, muito mais sutil e refinado, sendo por isto provavelmente muito mais danoso (ADORNO, 2006, p. 88).

O conteúdo temático dominante das músicas de forró eletrônico, em geral, utiliza-se do trinômio 'festa, amor e sexo' em suas canções (TROTTA, 2008; 2009a; 2009c; 2010). No tocante a festa, metalinguisticamente aponta-se para o próprio fenômeno musical do evento forrozeiro, criando uma espécie de propaganda dos *shows* e dos ambientes criados (divulgradamente 'diferenciais'). Referente ao amor e ao sexo, o próprio dançar 'agarradinho', as letras das canções e o ambiente extremamente sensual promovido nos palcos favorecem à paquera e à formação de casais, potencializando diversas possibilidades de encontros amorosos. Desta forma, novamente, segundo Trotta (2008, p. 8; 2009a, p. 109), a "[...] simbiose entre o próprio *show* (festa), os desejos (sexo) e os estados afetivos do casal (amor) [...]" constitui a temática dominante das canções do forró eletrônico. Não obstante, reforça o autor, apesar de algumas músicas reforçarem mais um aspecto do que outro, o conjunto total do repertório e os padrões recorrentes terminam tornando tais categorias temáticas intercambiáveis.

Além das letras propriamente ditas, "[...] o estribilho malicioso e as intervenções faladas [dos cantores e cantoras], com risadas e expressões coloquiais entre os versos" (LEME, 2003, p. 97) tornam ainda mais sensuais os *shows* e reforçam o conteúdo sexual das letras.

Certamente, o repertório predominantemente sentimental que caracterizou o forró dos anos 1990 permanece ainda muito forte com os grupos de forró eletrônico atuais, contudo, dividindo espaço com outros temas, ou seja, objetos substancialmente mais urbanizados e mais ligados aos mercados de consumo modernos. De acordo com Feitosa (2008, p. 07),

[...] são frequentes as referências de 'imaginários' construídos nos símbolos de consumo desse público (carros, equipamentos de som, bebidas alcoólicas), nas suas relações afetivas, ou no uso de expressões contemporâneas.

Estes objetos não estavam ausentes nos anos 1980 e 1990, mas a indústria cultural vem reforçando-os.

Nesse sentido, o presente ensaio objetivou tecer uma análise compreensiva das temáticas dominantes no mercado musical do forró eletrônico. Recorrendo, de forma plural, tanto à contribuição da teoria crítica de Theodor W. Adorno quanto aos Estudos Culturais, efetivou-se o exercício de se perceber: a) os principais clichês e padrões temáticos

do gênero; b) os esquemas de significados dessas temáticas e c) algumas hipotéticas implicações referentes ao consumo, desembocando, portanto, na possibilidade de determinadas relações de dominação serem reforçadas no (e pelo) consumo do forró eletrônico.

Logo, como possibilidade estrutural de análise, é mister tornar compreensível saber em que medida o forró eletrônico atualmente hegemônico, essencialmente no Nordeste, serve para estabelecer e sustentar relações de dominação nos contextos sociais em que é produzido, transmitido e recebido. Esse é o intento maior deste escrito que, embora preliminar, já ilustra uma primeira exploração no campo empírico do forró eletrônico a partir da conjunção teórica entre Theodor Adorno e os Estudos Culturais. Trata-se essencialmente de um ensaio mais provocativo do que substancialmente concreto do ponto de vista do rigor empírico.

Padrões e clichês temáticos

'Abra a Mala e Solte o Som'

Em muitas letras de forró eletrônico tem sido significativamente substancial à alusão, por exemplo, aos chamativos 'paredões de som' em automóveis que, hoje em dia no Rio Grande do Norte, são marcas distintivas em muitas festas e cidades, além de divulgados em várias canções de sucesso. A listagem das músicas abaixo é prova desse fascínio pela sub-tríade 'festa, automóvel e aparelhagem de som'. Trata-se de cinco dentre muitas outras canções que expressam indícios da representação de um mercado de consumo conspícuo, conforme denominou Thorstein Veblen (1988), isto é, um consumo que corresponde cada vez mais, relacionalmente, à busca por *status*. Para ele, "[...] nenhuma classe da sociedade, nem mesmo a mais abjetamente pobre, abre mão da totalidade do consumo conspícuo costumeiro [...]", pois, "[...] o consumo de bens valiosos é um instrumento de respeitabilidade" (VEBLEN, 1988, p. 38-42). As canções que deliberadamente enfocam o consumo dos 'paredões de som' em automóveis são sinais muito intensos dessa tendência conspícuo, ou seja, dessa necessidade demasiada de evidência, justamente em realidades na qual o capital econômico é forte indutor de prestígio. Os trechos das cinco letras abaixo exemplificam tal êxtase pelos pujantes sons automotivos:

Playboy da vez: [...] Tô sempre com meu carro na maior animação. Só ando com a galera porque eu sou da curtição. O som tá nas alturas, meu som é paredão. Meu som é estourado, vou fazer tremer o chão [...]

Playzinho: [...] Mas não tem jeito não, eu solto o meu sonzão. Se liga aí galera é pura curtição. Vou

sair pra beber até o amanhecer. Eu tenho o meu estilo de badalação... Sou feliz assim, me chamam de 'playzim'. Meu carro é 'tunado', tá beijando o chão. Cheio de mulher, vou pra onde eu quiser. Começou a festa no meu paredão [...].

Carro de playboy: [...] Sente o som, olha o 'pancadação'. Carro de playboy é a nova sensação. Eu tô de 'rolê' com a mulherada. Eu tô pegando todas não quero saber de nada. Som e DVD, toca o que quiser. Carro de playboy tá lotado de mulher. É cabaré, cabaré, cabaré. Carro de playboy, tá lotado de mulher [...].

Estilo namorador: [...] Aonde eu chego, a mulherada encosta. Eu ligo o som do paredão e a galera gosta. Tô badalado, tô pipocado (pow! pow!). Eu sou estilo, estilo desmantelado [...].

Liguei meu paredão: Parei meu carrão lotado de menina. Liguei meu paredão no posto de gasolina. Botei o CD que a mulherada gosta. Que swing é esse que essa banda toca. Que swing é esse que essa banda toca e quando bota o cd a mulherada encosta [...] (LETRAS.MUS, 2012a)¹.

Nessa representação conspícuo, o "[...] sujeito desloca a sua afetividade das pessoas para objetos" (PEREIRA NETO et al., 2010, p. 8). Logo, as máquinas passam a ser fortes fontes de identificação, exaltando os sentimentos de poder e autossuficiência. Entrementes, o que tem importado

[...] é a aparência das pessoas, e não o que elas são. A ideia de que tudo é um meio para um fim acaba com qualquer vestígio de coisas que existem por si mesmas (ADORNO, 2008, p. 122).

Sincrônico ao tema do 'paredão de som', é importante realçar também seus artifícios simbióticos, isto é, farras, conquistas amorosas, aquisição de bebidas alcoólicas em postos de gasolina, cabarés (bordéis) e, estrategicamente, a autopromoção das bandas de forró. Esses temas, produzidos para um público numericamente dilatado, são condicionados 'pelo' e condicionantes 'do' contexto musical dominante. Assim, dentre os lamentos amorosos, a exaltação da virilidade³ (expressa pelo típico homem namorador e festeiro), a própria valorização do forró como espaço distintivo de diversão; o incentivo ao consumo de bebidas alcoólicas, a busca incessante por acometidas sexuais e a apologia a determinados padrões de consumo e muitas letras de forró eletrônico, atualmente em sucesso, veiculam uma concepção de mundo que cria, até certo ponto distante de qualquer hedonismo,

¹Todas as cinco letras foram extraídas do site: <http://letras.terra.com.br/garota-safada/> (LETRAS.MUS, 2012a).

²Espaço distintivo 'pré-festa', uma vez que se abastece o veículo, compram-se algumas bebidas nas lojas de conveniência, e ainda, exhibe-se toda a aparelhagem dos 'paredões de som'.

³As narrativas de brigas e de conquistas formam [...] um eixo comum de afirmação [de] virilidade e reafirmam através das letras e da dança a associação entre masculinidade, poder e autoridade, fortemente presentes no imaginário tradicional do sertão" (TROTTA, 2009b, p. 139).

também certos valores e representações sociais. Novamente conforme Trotta (2009a), o público jovem

[...] também se identifica e frequenta com assiduidade as apresentações de forró eletrônico, absorvendo elementos identitários e construindo estratégias de pertencimento através dos valores, pensamentos e perfil ideológico do forró (TROTТА, 2009a, p. 112).

Do mesmo modo,

[...] possivelmente nesses locais, o imaginário da juventude e o trinômio festa-amor-sexo prevaleçam nas estratégias de construção de sentido e nos fluxos de interpretações e de gosto musical (TROTТА, 2009a, p. 112).

Evidentemente, o fenômeno Luiz Gonzaga (figura instituidora do baião/forró nos anos 1940) já não se insere modernamente nas paisagens forrozeiras atuais. Do velho Gonzagão basicamente homenagens lhe restaram. O ambiente nem é mais rural, nem sofrido pela seca – aliás, os jovens nascidos e educados nas capitais e cidades médias nunca conheceram uma ‘seca’. Nesse sentido, as letras atuais obedecem mais a uma lógica de consumo moderno do que a demandas por uma ‘terra’ que, em si, não é almejada e que só existe no saudosismo. Gonzagão funciona mais como um símbolo do gênero, principalmente para certos setores populares que escutam fundamentalmente os *hits* mais atuais da semana passada. Para os que ascenderam socialmente no Nordeste, Gonzagão poderia significar muita coisa: saudosismo, memória, status por não se render ao forró eletrônico, parâmetro de comparação estética etc. As possibilidades de uso são diversas, mas, de toda forma, não existe em plenitude consumo de massa do velho Lua num contexto em que todo dia diversos *hits* de forró nascem e morrem pelas rádios e carrinhos de Cds piratas. O forrozão estilo ‘risca a faca’ e ‘lapada na rachada’, para uma população semiformada (conceito adorniano de *Halbbildung*) e que tem seu tempo livre preenchido ora pela indústria cultural, ora por mais trabalho, termina sendo hegemônico. A competição é desigualmente assimétrica para Luiz Gonzaga. O Assum preto gonzagueano, nesse sentido, bateu asas e voou.

O público gonzagueano de décadas passadas em sua plenitude mudou fundamentalmente: muitos dos emigrantes nordestinos já se adaptaram ao Centro-Sul por meio de outros *modus operandi* e/ou já retornaram. Os que nunca saíram do Nordeste desejam fundamentalmente não ter que passar pelos espinhos da ‘macambira’. Destarte, o capitalismo já se encarregou de alterar tal dinâmica e mudar padrões de consumo. Como afirma David Harvey: “[...] para onde quer que vá o capitalismo, seu aparato ilusório, seus

fetichismos e o seu sistema de espelhos não demoram a acompanhá-lo” (HARVEY, 1994, p. 308).

Logo, a aridez da caatinga e os aboiros dos vaqueiros foram substituídos pela frieza do asfalto e pelo som eletrônico das pistas de dança. Evidentemente, trata-se de um mundo vivido em dissolução que se deve tanto a fatores da própria modernização, quanto às novas sensibilidades dos atores sociais que colocam em marcha a recepção desse novo mundo e seus novos (e redefinidos significados).

Se nos anos 1990 muitas bandas de forró eletrônico ‘ainda’ cantavam algumas durezas do sertão e temáticas do cotidiano nordestino, tal como o exemplo abaixo, era porque ainda havia uma autonecessidade de afirmação. Com certo desprendimento, as bandas que atualmente fazem sucesso dentre o grande público praticamente desampararam (das gravações)⁴ os temas regionais. O ‘suor do meio dia’, o ‘gole da cabaça’, o ‘querosene da cozinha’ e ‘a seca e a enchente’ já não fazem mais parte do chavão forrozeiro-eletrônico do século XXI.

‘Meio Dia’ – Mastruz com Leite
Luis Fidélis e Danilo Lopes
Escorro o suor do meio dia
Assobiando a melodia
Eu tento saciar
Com o gole da cabaça
Passa a sede, mas não passa
O jejum o jejum há
O sol esquentou minha cabeça
Vixe Maria não se esqueça
Também de esquentar
Com seus beijos minha vida
E o sobejo da comida
Que sobrou do jantar
João acabou-se a farinha
E o querosene da cozinha
No feijão ‘gurgui’ já deu
Pai traz um vestido de chita
Que eu quero ficar bonita
Bonita que nem um mateu
Tenha paciência minha gente
Foi a seca e a enchente
E o culpado não sou eu. (LETRAS.MUS, 2012b).

Assim, sobretudo após o final dos anos 1990, as canções passam a falar com mais concretude – com certa dominância –, conforme já lembrado, de amor, sexo e festa, e suas letras, via de regra, obedecem a três critérios básicos:

a) temáticas que exploram acentuadamente a diversão e as relações íntimo-pessoais;

⁴Todavia, em vários shows, muitas canções dominantes dos anos 1990 são relembradas. Inclusive, presentemente há um significativo movimento de recuperação dessas canções. Por exemplo, o que se chama de ‘forró das antigas’ – ‘antigas’ se referindo muitas vezes a bandas como, por exemplo, Mastruz com Leite e Cavalinho de Pau – atualmente tem ganhado algum fôlego.

- b) estruturas internas de grande simplicidade conceitual, objetivando evitar temas confusos e/ou incompreensíveis;
- c) reprodutibilidade dos *hits* da moda: o que está dando certo tem que ser copiado.

Destarte, como a maioria dos gêneros musicais populares, o forró possui, consequentemente, significativa padronização temática de suas canções, o que resulta em forte previsibilidade nas letras das canções e forte estandardização do material sonoro: o sucesso copia o sucesso, ciclicamente.

O fermento de uma 'sociabilidade etílica'

Para além da condenação de uma possível falta de imaginação artística, interessa, por conseguinte, destacar que não se produz determinada música acreditando plenamente que se está criando uma pérola de tempos idos, mas sim, um produto para agradar em um mercado competitivo muito paradoxal: deve-se ser igual e diferente concomitantemente. Daí que se deve agradar ao público renovando sempre com canções que “[...] evocam um mundo imaginário bem conhecido” (HOGGART, 1973b, p. 59).

As temáticas hegemônicas no forró eletrônico hoje, que tem como nomes de grande destaque bandas como ‘Aviões do Forró’ e ‘Garota Safada’, por exemplo, apresentam exatamente esse mundo da diversão e das investidas amorosas, regado por músicas basicamente encaixadas na caracterização acima realizada: amor, sexo, festa e suas possíveis concatenações para o entretenimento de massa.

Segundo Trotta e Monteiro (2008, p. 9-10),

[...] dança, festa, desilusões amorosas, encontros sexuais [...] e bebida formam um conjunto de temáticas que constroem o ambiente afetivo do forró eletrônico endereçado aos jovens em festa.

Prontamente, considerando que algumas canções podem ser modelos exemplares de representação da reflexão acima, uma letra que pode expressar a temática da valorização do trinômio ‘show-festa-bebedeira’ é, por exemplo, a letra de ‘Eu vou curtir a vida’ interpretada pela banda ‘Garota Safada’:

Eu Vou Curtir A Vida – Garota Safada
 Eu tô chegando
 Fazendo aquela badalação
 Bebendo tudo
 Zuando com meu carro e o som tá detonando
 Eu vou curtir a vida
 Hoje eu quero ficar bêbo com 14 raparigas...
 Quando eu chego no forró
 A mulherada encosta
 Ligo o som do paredão
 E todo mundo gosta
 Eu sou cabra desmantelado o bom da vida é viver

Por isso que não vivo sem beber...
 Eu viro quatro noites
 Biritando por aí
 A procura de gatas
 Pra poder me divertir
 Junto com os amigos
 Vou fazer tremer o chão
 Se liga aí galera
 Hoje vai ter curtição [...] (LETRAS.MUS, 2012a).

O ideal de uma vida festeira e de intenso entretenimento tem sido acentuadamente trabalhado pela indústria cultural. Nas palavras de Hoggart (1973b, p. 53), “[...] todos os processos de divertir o público são considerados válidos”. Assim, conforme a letra acima, ‘juntar os amigos; com quatorze raparigas; bebendo tudo até o amanhecer; num carro tunado; fazendo tremer o chão’, expressa todo esse imaginário de estilo de vida.

No forró eletrônico tem sido forte a vinculação da diversão a todo custo com a noção de felicidade. Parte expressiva das canções de maior sucesso veicula a ideia de que a verdadeira felicidade acontece ‘no meio da putaria’, ou seja, nos momentos de encontros com os amigos nas festas de forró – consumindo bebida alcoólica –, nos relacionamentos ‘amorosos’ sem nenhum compromisso e nos momentos em que o sujeito se entrega totalmente à diversão (PEREIRA NETO et al., 2010, p. 09). Daí que as músicas transmitem a representação de que o consumo de determinados produtos, tais como cervejas, uísques, carros ‘tunados’ etc, além da sucessão desenfreada de dias festivos, é o pleno caminho para a felicidade. Portanto, no forró eletrônico “[...] encontra-se, sobretudo, o conselho monotonicamente reiterado: ‘seja feliz’” (ADORNO, 2008, p. 104).

Vale enfatizar que a “[...] própria sexualidade é dessexualizada ao se tornar divertida” (ADORNO, 2008, p. 105). Para a indústria cultural, tudo tem que ser divertido, até mesmo a vida íntimo-pessoal. Não é por acaso que as relações sexuais são tão exploradas pelas canções de maior apelo comercial a ponto de se tornarem coisificadas à maneira de clichês industriais.

Em via de mão única com a apologia da diversão sem freios, vem o consumo de bebidas alcoólicas. A defesa do consumo de bebidas etílicas é, dentro de algumas sociedades, marca de virilidade. Como oportunamente destaca Veblen (1988, p. 36), inclusive as “[...] enfermidades provenientes de seu abuso entre muitos povos são tidas como atributos de masculinidade”. No forró eletrônico, seja nas letras de muitas canções, seja na própria dinâmica das festas, tem se tornado frequente a ocorrência desse tipo de equação ‘homem + álcool = virilidade’. Todo um modelo de sociabilidade etílica é proposto por muitas músicas, além do próprio ambiente do *show* que coopera

bastante com tal investimento. Logo, a fórmula do ‘bebendo tudo’ parece vir se divulgando fortemente pelas mãos do forró eletrônico. O consumo desses produtos passa, certamente, pela reprodução do capital. Há toda uma estrutura de comercialização de bebidas ligadas ao forró, o que demonstra o caráter empresarial dessa cultura festiva. Não se consome simplesmente por tradição ou por preferência pessoal, mas pelos caprichos dos produtores industriais do ‘prazer’ alcoólico.

‘Amor x Obstáculo = Amor’

Prosseguindo na descrição, uma letra que pode exemplificar a temática das conquistas e dos lamentos amorosos é a moda de caso típico-ideal, ‘Tentativas em Vão’ (LETRAS.MUS, 2012a):

Tentativas em Vão – Garota Safada
Se eu soubesse o que fazer pra tirar você da minha cabeça
Um lado diz que quer ficar com você, o outro diz esqueça
Mas acontece que o meu coração não é de papel
A chuva molha e as palavras se apagam
A minha mente gira feito um carrossel
Tentando buscar a saída
Pra tirar você da minha vida
Tentativas em vão, tentar tirar você do coração
Igual querer viver sem respirar
É como querer apagar a chama de um vulcão
(LETRAS.MUS, 2012a).

O apego aos temas sentimentais é comum na música popular e no forró eletrônico não seria diferente. De acordo com Hoggart (1973a, p. 197),

[...] a maioria das canções mais apreciadas são canções sentimentais, tristes e nostálgicas [...] e a afirmação é muito pertinente, em relação a muitas outras pessoas que não apenas as das classes proletárias.

Esse caráter sentimental não é fenômeno recente, como poderia alegar algum crítico cultural conservador. Para Adorno,

[...] o fascínio da canção da moda, do que é melodioso, e de todas as variantes da banalidade, exerce a sua influência desde o período inicial da burguesia (ADORNO, 1991, p. 83).

Daí que a incapacidade de amar no mundo administrado (*verwaltete Welt*) e o paradoxal desejo de amor encham, diariamente, as paradas de sucesso com as canções de cunho afetuosos.

Regadas por uma boa carga de previsibilidade musical e de conteúdo, as músicas sentimentais do forró eletrônico oscilam fundamentalmente entre a dimensão do entretenimento de massa e a extensão emocional. Nada mais inteligente a ser pensando

pelos propagandistas da indústria fonográfica, isto é, o apelo à diversão e ao amor numa população que, de fato, torce ansiosamente pelo amor e pela diversão em suas vidas:

[...] a deficiência de amor, repito, é uma deficiência de todas as pessoas, sem exceção [...], pois as pessoas que devemos amar são elas próprias incapazes de amar e por isto nem são tão amáveis assim (ADORNO, 2006, p. 134-135).

Deste modo, vende-se o pão muito barato a quem tem fome em demasia.

As músicas de cunho sentimental são, de fato, bastante tradicionais no forró eletrônico, fruto direto do legado das primeiras bandas surgidas no início da década de 1990. Suas letras, muito semelhante às ‘fotonovelas’ (HABERT, 1974), dão conselhos sentimentais para o seu público, ao mesmo tempo em que oferece a perspectiva de integração num cenário urbano-consumidor, integrando os usuários também no conformismo.

Os temas presentes no forró eletrônico até apresentam alguma variação, mas como terminam todos com o mesmo pano de fundo afetuosos ‘festa-amor-sexo’, acabam por ter a padronização como marca. Novamente à maneira da fotonovela, com linguagem clara e simples, de modo a evitar conflitos de interpretação, a equação ‘amor x obstáculo = amor’ se torna o esquema básico das canções (HABERT, 1974, p. 96). Trata-se, pois, de um objeto padronizado que oferece um mundo eterno, equilibrado e sem conflitos. O exemplo acima é categórico nesse sentido. “Um lado diz que quer ficar com você, o outro diz esqueça [...]”, trecho da música ‘Tentativas em Vão’ (LETRAS.MUS, 2012a), expressa os dois lados desse caráter melodioso, ou seja, o lamento de quem sofre e o positivo estado apaixonado de quem ama. Dessas duas situações, praticamente pouca possibilidade existe de desvio nas letras sentimentais. A previsibilidade sentimental da canção já está dada antes mesmo de sua composição. No mais, a única complexidade que há é o fato de não existir complexidade. O nominado ‘amor’ se entrega ao esquema da indústria cultural em uma versão muito artificial. Contudo,

[...] aparentemente se ensina a los espectadores teorías sobre cómo se debe amar, sin preocuparse por la cuestión de si tal cosa puede enseñarse [...] (ADORNO, 1969, p. 86).

Hoggart (1973a) ressalta que é evidente que essas canções estandardizadas e simples obedecem a um número muito ‘restrito de convenções fixas’. Todavia, complementa que essa característica não é uma simples consequência da pobreza de imaginação dos autores: as canções são, de fato, escritas dessa maneira. São canções deliberadamente feitas deste modo, procurando apresentar ao

[...] ouvinte um padrão de emoções já conhecidas; não pretendem ser originais, mas antes estruturas de sinais convencionais referentes a determinado domínio emocional (HOGGART, 1973a, p. 195).

‘Só Fazendo Love [...]’: cultura, sexo e poder

Dando continuidade, outra categoria temática muito presente no forró eletrônico é aquela fundamentada na insinuação ao sexo – de duplo sentido ou não –, ficando por conta de músicas como, por exemplo, ‘Lapada na Rachada’ (LETRAS.MUS, 2012c):

Lapada na Rachada – Saia Rodada
Toma gostosa lapada na ‘rachada’
Você pede e eu te dou, lapada na rachada
E aí, tá gostoso? lapada na rachadaaaaaa.....
Toma, toma, tomaa...
Pense numa ‘mina’ linda, a danada enlouqueceu
A macharada ficou louca quando ela apareceu
Um sorriso envolvente, um jeitinho sensual
Pra acabar de completar, deu mole no final
Juro não acreditava no que estava acontecendo
Sorria e me olhava e o clima foi crescendo
Fui direto ao assunto e não pude acreditar
Chegou no meu ouvido e começou a falar
Vaaaaai, dá tapinha na bundinhaaa, vaaaaai
Que eu sou sua cachorrinha, vaaaaai
Fico muito assanhada, se eu pedir você me dá
Lapada na rachada
Vaaaaai, dá tapinha na bundinha, vaaaaai
Que eu sou sua cachorrinha, vaaaaai
Fico muito assanhada
Vamos dá uma lapadinha?
Só se for na rachadinha
Tooooooma gostosa, lapada na rachada...
Você pede e eu te dou, lapada na rachada
E aí, tá gostoso? lapada na rachada (LETRAS.MUS, 2012c).

A temática do sexo é, na música popular brasileira, histórica e, ao contrário dos que pensam ser uma tendência recente, está nas raízes de nossa história musical. Como enfatiza Richard Parker (1991, p. 244), já faz parte do que significa ‘ser brasileiro’. “A sensualidade é celebrada e se relaciona, no nível mais profundo, com o que significa ser brasileiro”. Daí que o pecado não existe abaixo do equador!

Não somente na música, mas na sociedade em geral, a provocação sexual vai e vem é tida como um elemento estruturante de nossa formação cultural. Como já destacou Gilberto Freyre (1984):

O homem médio brasileiro não pode deixar de ser sensível à imensidade de provocações que o rodeiam. Não tanto ao vivo, como por meio de anúncios de revistas ilustradas, que se vêm esmerando na utilização de reproduções coloridas de bundas nuas, como atrativos para uma diversidade de artigos à venda. Há, no Brasil de hoje, uma enorme

comercialização da imagem da bunda de mulher em anúncios atraentes. Estéticos uns, alguns lúbricos. Também se vem fazendo esse uso na televisão. E, sonoramente, em músicas apologéticas da beleza da bunda de mulher.

A vertente sexual na música brasileira não é fenômeno recente, conforme poderiam alegar os propagandistas da decadência do ‘gosto’. Para Mônica Leme (2003, p. 28),

Pesquisando a literatura sobre a construção e consolidação da música popular no Brasil, constatamos que ao longo desse processo há uma vertente que vem se rearticulando e produzindo novos significados conjunturais. Adotaremos o termo ‘vertente maliciosa’ para definir músicas que articulam fórmulas ‘literárias’ cômicas, satíricas e maliciosas, associadas a gêneros musicais populares (lundu, maxixe, xote, samba etc.). Estes gêneros foram sedimentados através de um longo processo de ‘mestiçagem’ entre características culturais ‘populares’ e ‘eruditas’ européias e características das culturas africanas, principalmente quanto aos aspectos rítmicos e de associação entre música e dança.

Deste modo, para Leme (2003), essa ‘vertente maliciosa’ da música popular brasileira já estava presente desde nossas primeiras modinhas (música romântica, com fundo lírico, repleta de queixas de amores e expressão de paixões) e lundus (música dançante, satírica, maliciosa e crítica aos costumes). A indústria cultural brasileira se trama sobre esses dois principais pilares: a música lírica, romântica (cuja matriz é a modinha oitocentista) e a música satírica (cuja matriz é o lundu).

Voltando ao forró eletrônico, nele a vertente sexual tem dado sua parcela de contribuição ao processo de coisificação da mulher, na medida em que a transforma em objeto, disposta a dar prazer e ser consumida, já que “[...] hoje em dia, até o sexo tende a assemelhar-se às relações de troca, ao racionalismo de dar para receber” (ADORNO; HORKHEIMER, 1978, p. 134): “Vai, dá tapinha na bundinha / Que eu sou sua cachorrinha” (LETRAS.MUS, 2012c).

Como exemplo de produto atual dessa vertente maliciosa, um dos subitens mais tocados tem sido a temática do ‘cabaré’ (bordel). A temática apologética do cabaré, aliás, é central em muitas canções forrozeiras, reforçando, também, as desigualdades de gênero, já que: “[...] explicita a relação conservadora com o sexo e com os papéis esperados da mulher: virtuosa para ‘casar’, ‘profissional’ para o sexo”. (TROTТА, 2009c, p. 141).

Sumariando com Parker (1991, p. 250):

[...] independentemente de classe, região ou outra circunstância qualquer, por exemplo, as possibilidades abertas às mulheres, no Brasil todo, são mais limitadas do que as dos homens.

Logo, as desigualdades de gênero não são exclusivas apenas a determinados espaços, classes sociais etc. Segundo Sherry B. Ortner (1979, p. 95-98), o status secundário feminino na sociedade é uma das verdades universais, “[...] um fato pan-cultural [...] Acharmos as mulheres subordinadas aos homens em todas as sociedades conhecidas”. Michelle Rosaldo e Louise Lamphere (1979, p. 19) reafirmam esse argumento e completam: “[...] embora em grau e expressão a subordinação feminina varie muito, a desigualdade dos sexos, hoje em dia, é fato universal na vida social”. Franchetto (1981, p. 18), também ao examinar vasta bibliografia sobre o tema, aponta que “[...] uma das inquietantes evidências com a qual as mulheres parecem defrontar-se é a regra constante de sua subordinação ou opressão”. Segato (1998), ao recapitular textos pioneiros como os de Gayle Rubin, Sherry Ortner, Nancy Chodorow, Louise Lamphere, Michelle Rosaldo, Rayna Reiter e outros, dirá que é através (e apesar) das diferenças culturais que se descobre essa tendência à universalidade da estrutura de gênero, resultando na universalidade do gênero como estrutura de dominação.

Assim, sob a perspectiva de gênero, algumas letras presentes no forró eletrônico reforçam certas desigualdades. Mulheres são, destacadamente, vistas como objetos de conquista (inclusive dentro e fora do espaço do cabaré). Mesmo quando a mulher aparentemente parece ser retratada nas canções de forma menos desigual, ainda assim sua imagem emerge incrustada numa relação dissimétrica. Mesmo quando aparentemente se liberta, termina se metamorfoseando em personagem acrílico: “[...] eu vou sair vou pra balada, não quero mais saber de nada, eu quero é me divertir” (LETRAS.MUS, 2012a), ‘Banda Garota Safada’. Deste modo, a mulher ora cai em pseudoatividade (falsa liberdade), ora sua imagem se transforma numa representação masculina, ao se “[...] falar com um público feminino, como se estivesse se dirigindo a homens” (ADORNO, 2008, p. 79).

Entretantes, é evidente que “[...] pelo fato de a mulher curvar-se diante da lei da família patriarcal, ela mesma se torna um elemento reprodutor da autoridade nesta sociedade”. (HORKHEIMER, 2008, p. 231).

Prontamente,

Sob o ponto de vista (e de escuta) das relações de gênero, é importante destacar que o forró eletrônico mantém e até mesmo acentua a distinção tradicional dos papéis masculino e feminino, reforçando um ambiente moral bastante conservador, a despeito de sua intenção e de sua atmosfera urbana e modernizante (TROTTA, 2009c, p. 140).

Deste modo, a suposta modernização das relações de gênero cai ladeira abaixo em sua contrapartida

conservadora, isto é, ao contribuir para a estigmatização do papel da mulher nas relações sociais: ‘safada, mas aceitável...’ O ‘Homem’ determina sua aceitação, ainda que estigmatizada.

Todavia, vale destacar que não é o forró eletrônico criador fecundo de tais desigualdades. Este apenas contribui para a sua reprodução, em menor ou maior grau. Segundo Lima e Freire (2010, p. 10), o forró eletrônico:

Apropria-se de características e estereótipos femininos pertencentes à cultura nordestina e dá a eles uma nova roupagem, com o aproveitamento de signos antigos e criação de novos, que explicitam conduta e representação, não publicando a fala feminina, ou seja, em como a mulher se vê e se percebe nesse cenário, cuja temática é geralmente ela, com forte apelo erótico.

Assim, o tripé ‘festa, amor e sexo’ termina sendo masculinamente dominante no forró eletrônico e suas letras mais simbióticas são justamente aquelas representativas de sua visão de mundo predominante. A música ‘Raparigueiro Todo’ (LETRAS.MUS, 2012a) significa o momento capital da idealização ideológica de uma vida de forte entretenimento.

‘Raparigueiro Todo’ – Garota Safada
Eu sou raparigueiro todo
Namorador demais
Sou bonequeiro, mulherengo e forrozeiro
Onde tem mulher eu vou correndo atrás
Não é você quem vai fazer
Eu mudar o meu jeito de ser
Não é você quem vai querer que eu deixe os meus
costumes por você
Nem uma mulher conseguiu me dominar
Não é você que vai
Por isso meu bem, se me quiser é desse jeito assim
(LETRAS.MUS, 2012a).

Sumariando, pode-se dizer que é veiculando textos e imagens diversas que o forró eletrônico atual se vende justamente pelas características acima elencadas: diversão e prazer. “Eu sou raparigueiro todo, namorador demais. Sou ‘bonequeiro’, mulherengo e forrozeiro. Onde tem mulher eu vou correndo atrás” (LETRAS.MUS, 2012a). O forró como um todo possui essa marca, ao contrário do que se poderia alegar pelo viés do forró tradicional (pé-de-serra).

No caso do forró atual, a cisão entre o pé de serra e o eletrônico aponta para a complexidade destes julgamentos e enfrentamentos morais. Aparentemente, as duas vertentes estilísticas encontram-se em espaços morais radicalmente distintos e antagônicos. No entanto, um exame mais detalhado das sonoridades, das letras e da estética visual apresentada revela que ambos partem de uma mesma posição conservadora em relação à sexualidade, fundada numa rígida divisão de

funções, papéis e estereótipos masculinos e femininos. [...] Mais às claras, o forró eletrônico exagera em referências visuais e poéticas explicitamente sexuais, enquanto o pé de serra atual mascara o terreno da sexualidade, devolvendo-o à penumbra e às frestas das relações tradicionais – essencialmente rurais (TROTTA, 2009c, p. 144).

Por conseguinte, importa reforçar que as representações insurgidas ‘pelo e no’ forró eletrônico oferecem substancialmente esse mundo de entretenimento, harmônico em sua totalidade e conflituoso apenas na esfera privada: “[...] tô invocado, hoje eu vou pra bagaceira. Hoje a noite é só zueira e a culpada é a mulher”- música: ‘Hoje eu vou tomar um porre por causa dela’. (LETRAS.MUS, 2012a).

Nessa sociabilidade de diversão a todo custo, muitas possibilidades de lazer ficam à margem de qualquer possibilidade real de crítica (de consumo, de relações de gênero etc). Apropriando-se das ideias de Marcellino (2000), esse tipo de lazer (oferecido pelo forró eletrônico) é estruturalmente desprovido de qualquer criatividade ou criticidade lúdica. A possibilidade de um fundamento crítico no lazer como educação se esvazia sumariamente, tornando a diversão um mero veículo do entreter-se. Em suma, “[...] o prazer, quando [...] isolado do mundo do conteúdo ‘sério’ da vida, torna-se bobo, sem sentido, reduz-se completamente ao ‘entretenimento’”. (ADORNO, 2008, p. 99).

Considerações finais

É possível dizer que os fatores que, de fato, tornam essas canções um sucesso de audição massiva, estão bem longe da singela expressão ‘gosto popular’ ou mesmo, do contrário, da expressão bíblica ‘eles não sabem o que fazem’. Para tal compreensão, tanto Theodor W. Adorno, quanto os Estudos Culturais dão uma parcela relevante para este entendimento (embora a adesão orgânica entre tais perspectivas não seja tão fácil de ser obtida). De Adorno interessa relembra o papel do assédio sistemático e prescritivo promovido pela indústria cultural. Dos Estudos Culturais, especificamente Richard Hoggart, importa lembrar que essas canções são sucessos justamente por serem ‘grandes temas da existência popular’. Explorar a intimidade e os detalhes da vida íntima de cada um significa a base do interesse maior das camadas populares. Pela dificuldade na capacidade do pensar abstrato (aquilo que Anthony Giddens denomina de ‘consciência reflexiva’), os detalhes íntimos se tornam os grandes temas da experiência popular. O forró eletrônico é, então, a ponta de um *iceberg* bem mais enraizado na cultura. O consumo das músicas é, por conseguinte, não apenas

estruturante, mas já estruturado. Como diria E. P. Thompson (1987), os sujeitos não são apenas feitos, mas também produtores de sua história.

Caso seja possível citar os dois tipos de consumidores, didaticamente opostos vigentes no consumo de música popular, teríamos: a) um personagem que se opõe ao mundo, que se rejeita a aceitar a sociedade como ela está sendo, deste modo, questionador e b) aquele outro integrado à coletividade, positivamente conexo, conformado (HABERT, 1974). Habert alerta, com propriedade, que o segundo personagem é a expressão constitucional do consumidor da indústria cultural. Como música popular, o forró eletrônico dá sua parcela de contribuição a esse ideal de absoluta passividade, ao não evitar cooperar para um mundo reificado marcado por ideologias sexistas, consumistas, discriminatórias etc.

De acordo com Trotta (2010, p. 1),

[...] quanto maior o alcance e popularidade de uma determinada canção ou novela, maior sua capacidade de interagir, comunicar e tensionar valores e sentimentos compartilhados.

O forró eletrônico, de fato, é estruturante do lazer festivo de parte da população nordestina, de certa maneira até independentemente de classe social (embora demograficamente esteja mais presente em grupos sociais sem o que Pierre Bourdieu nominaria de capital cultural para o consumo da música não popular). Aliás, o critério classe social seria muitíssimo insatisfatório para a análise do consumo cultural de massa, pois esbarraria numa “[...] oferta da indústria cultural planejada conforme estratos sociais” (ADORNO, 2011, p. 144). Tratar-se-ia da estratificação de um fenômeno em demasia administradamente estratificado.

Evidentemente, não há nenhuma relação unilateral nesse consumo, nem tampouco relação mensurável de causa-efeito. John Thompson (2002) argumenta que não é demonstrável e nem evidente que a recepção dos bens da indústria cultural tenha as consequências alardeadas. Os produtos não podem ser responsáveis, simplesmente, pelo conformismo. Apesar disso, deve-se salientar que podem servir como reforçadores de relações de dominação já existentes. Como novamente reforça Trotta (2010, p. 13):

É óbvio que não se pode pensar numa relação de causa e efeito com consequências imediatas de reprocessamento de códigos morais e padrões de comportamento sexual por conta de uma telenovela ou de uma canção. Mas também me parece frágil a ideia de se pensar nos produtos de entretenimento como vetores de uma ‘mera’ diversão.

Assim, o consumo do forró eletrônico, seja como forma privada (escuta doméstica de CD, DVD,

internet...), seja como forma pública (frequência a *shows*), não pode ser considerado, unicamente, como expressão da alienação de um ou vários grupos sociais, ou ainda, no polo oposto, como um simples instrumento cultural de entretenimento massivo. Trata-se, pois, de uma

[...] experiência cultural mutante ligada às diversas esferas da vida social, cuja reprodução está condicionada à multiplicidade de interesses de agentes internos e externos ao evento (COSTA, 2003, p. 03).

Destarte, para além de se pensar no sentido literal do ‘texto-em-si’ e do ‘texto-para-si’ – já que “[...] as decodificações não derivam inevitavelmente das codificações” (HALL, 2003, p. 399) –, interessa considerar os usos e desusos das canções, suas recusas, negociações e aceitações. Somente assim o fenômeno musical do forró eletrônico poderá ser melhor compreendido.

Todavia, vale lembrar, nas palavras de Albuquerque Júnior (1999), que as linguagens (música, cinema, teatro, pintura etc.) “[...] não apenas representam o real, mas instituem reais” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 23). Procura-se, desta forma, apreender o fenômeno musical para além de seu efeito lúdico, buscando entendê-lo também como elemento de (re)produção de realidades sociais.

Muito similarmente ao estudo de Jacks (2003) sobre a cultura gaúcha sob o domínio da indústria cultural, a questão em análise não é classificar ou diagnosticar o forró eletrônico como bom ou ruim, avançado ou retrógrado, tradicional ou moderno. Não se trata de um estudo valorativo. Trata-se, pois, de um levantamento das possibilidades desta produção simbólica estar ligada à representação de uma realidade que oculta as contradições mais profundas de sua estruturação, ao invés de elucidá-las. Como desfecho, nesse tipo de estudo não está em disputa o bom ou ruim, mas, segundo David Harvey (1994), a análise de uma produção cultural que, conseqüentemente, cria a formação de juízos estéticos mediante um sistema organizado pela reprodução do capital.

Referências

- ADORNO, T. W. **Introdução à sociologia da música**: doze preleções teóricas. Tradução de Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Unesp, 2011.
- ADORNO, T. W. **As estrelas descem à terra**: a coluna de astrologia do *Los Angeles Times*. Um estudo sobre superstição secundária. Tradução de Pedro Rocha de Oliveira. São Paulo: Unesp, 2008.
- ADORNO, T. W. **Educação e emancipação**. Tradução de Wolfgang Leo Maar. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.
- ADORNO, T. W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. (Ed.).
- Textos escolhidos**. Tradução de Zejko Loparic et al. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. p. 65-108 (Coleção Os Pensadores, 16).
- ADORNO, T. W. **Intervenciones**: nueve modelos de crítica. Traducción de Roberto J. Vernengo. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Temas básicos da sociologia**. Tradução de Álvaro Cabral. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.
- COSTA, A. M. D. Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará. **Revista TOMO**, n. 6, s/p., 2003.
- FEITOSA, R. A. S. Apontamentos para uma aproximação crítica do universo do Forró Pop. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 31., 2008, Natal, RN. **Anais...** Natal: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2008, p. 1 - 15.
- FRANCHETTO, B. Antropologia e feminismo. In: FRANCHETTO, B.; CAVALCANTI, M.; HEILBORN, M. (Org.). **Perspectivas antropológicas da mulher**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981. p. 11-47. v. 1
- FREYRE, G. **Uma paixão nacional**. Biblioteca Virtual Gilberto Freyre. Disponível em: <http://bvfg.fgf.org.br/portugues/obra/artigos_imprensa/paixao.htm>. Acesso em: 1 fev. 2011. (Originalmente publicado na Revista Playboy, n. 113, dez. 1984).
- HABERT, A. B. **Fotonovela e indústria cultural**: estudo de uma forma de literatura sentimental fabricada para milhões. Petrópolis: Vozes, 1974.
- HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Tradução de Adelaide La Guardia Resende. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Unesco, 2003.
- HARVEY, D. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 4. ed. São Paulo: Loyola, 1994.
- HOGGART, R. **As utilizações da cultura**: aspectos da vida da classe trabalhadora, com especiais referenciais a publicações e divertimentos. Tradução de Maria do Carmo Cary. Lisboa: Editorial Presença, 1973a. v. 1.
- HOGGART, R. **As utilizações da cultura**: aspectos da vida da classe trabalhadora, com especiais referenciais a publicações e divertimentos. Tradução de Maria do Carmo Cary. Lisboa: Editorial Presença, 1973b. v. 2.
- HORKHEIMER, M. **Teoria crítica**: uma documentação. Tradução de Hilde Cohn. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Tomo I).
- JACKS, N. **Mídia nativa**: indústria cultural e cultura regional. 3. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2003.
- LEME, M. N. **Que tchan é esse?** Indústria e produção musical no Brasil dos anos 90. São Paulo: Annablume, 2003.
- LETRAS.MUS. **Garota safada**. Portal Terra. Disponível em: <<http://letras.mus.br/garota-safada/>>. Acesso em: 5. abr. 2012a.

- LETRAS.MUS. **Meio dia**. Portal Terra. Disponível em: <<http://letras.mus.br/mastruz-com-leite/124012/>>. Acesso em: 5 abr. 2012b.
- LETRAS.MUS. **Lapada na rachada**. Portal Terra. <<http://letras.mus.br/saia-rodada/549248/>>. Acesso em: 5 abr. 2012c.
- LIMA, M. É. O.; FREIRE, L. S. Os discursos no forró eletrônico: comportamento masculino x feminino. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, v. 8, n. 16, p. 1-12, 2010.
- MARCELLINO, N. C. **Estudos do lazer**: uma introdução. 2. ed. Campinas: Autores Associados, 2000.
- ORTNER, S. B. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura? In: ROSALDO, M.; LAMPHIRE, L. (Org.). **A mulher, a cultura, a sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 95-120.
- PARKER, R. G. **Corpos, prazeres e paixões**: a cultura sexual no Brasil contemporâneo. Tradução de Maria T. M. Cavallari. São Paulo: Best Seller, 1991.
- PEREIRA NETO, F. E.; LOIOLA, A. L. G.; QUIXADÁ, L. M. Cultura e irracionalidade: a barbárie dança no ritmo do forró. **COLÓQUIO INTERNACIONAL EDUCAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE**, 4., 2010, Laranjeiras. **Anais...** Laranjeiras/SE: Universidade Federal de Sergipe, 2010, p. 1-16.
- ROSALDO, M.; LAMPHIRE, L. Introdução. In: ROSALDO, M.; LAMPHIRE, L. (Org.). **A mulher, a cultura, a sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 33-64.
- SEGATO, R. L. Os percursos do gênero na antropologia e para além dela. **Série Antropologia**, n. 236, p. 1-22, 1998.
- THOMPSON, E. P. **A formação da classe operária inglesa**. Tradução de Denise Bottmann. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- THOMPSON, J. B. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Tradução do Grupo de Estudos sobre Ideologia, Comunicação e Representações Sociais da Pós-Graduação do Instituto de Psicologia da PUCRS. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- TROTТА, F. Você não vale nada, mas eu gosto de você: moral e humor na trilha sonora de Caminho das Índias. **ENCONTRO DA COMPÓS**, 19., 2010. Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: PUCRJ, 2010. p. 1-15.
- TROTТА, F. Forró eletrônico no Nordeste: um estudo de caso. **Intexto**, v. 1, n. 20, p. 102-116, 2009a.
- TROTТА, F. Música popular, moral e sexualidade: reflexões sobre o forró contemporâneo. **Contracampo**, n. 20, p. 1-15, 2009b.
- TROTТА, F. Música popular, valor e identidade no forró eletrônico do Nordeste do Brasil. In: INTERNATIONAL CONGRESS OF THE LATIN AMERICAN STUDIES ASSOCIATION, 28., 2009, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro, 2009c. p. 1-16.
- TROTТА, F. O forró de aviões: a circulação cultural de um fenômeno da indústria do entretenimento. **ENCONTRO DA COMPÓS**, 17., 2008. **Anais...** São Paulo: UNIP, 2008. p. 1-14.
- TROTТА, F.; MONTEIRO, M. O novo *mainstream* da música regional: axé, brega, reggae e forró eletrônico no Nordeste. **E-Compós**, v. 11, n. 2, p. 1-15, 2008.
- VEBLEN, T. **A teoria da classe ociosa**: um estudo econômico das instituições. Tradução de Olívia Krähenbühl. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988 (Coleção Os Economistas).

Received on March 25, 2013.

Accepted on October 23, 2013.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.