O CARIRI DO FORRÓ ELETRÔNICO: FESTA, GÊNERO E CRIAÇÃO

Roberto Marques

(Universidade Regional do Cariri- URCA/ Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro- IFCS/UFRJ)

r-marques01@uol.com.br

Eram três horas da tarde. Pisar no chão de terra batido do Parque de Exposições Agropecuárias, em Crato, era para mim então pisar no Cariri que deveria ser etnografado. Eu estava em "meu campo". Não importava que já me encontrasse nessa (micro-)região ao sul do Ceará desde o dia anterior. Que tivesse sido conduzido às 13:30h. do aeroporto, em Juazeiro do Norte, para a casa onde moro, em Crato, passando pelo Shopping Center local. Por esse misto de ingenuidade e operação mental que torna a antropologia possível, somente naquela tarde quente de julho me sentia pisando no Cariri[1].

A Exposição Agropecuária, em sua 56ª edição, foi o local escolhido para iniciar meu trabalho de campo. Ali, a partir do comércio de gado, caprinos, cavalos, produtos agrícolas, artesanato, peças de couro, miçangas e, posteriormente[2], de shows para um

[1] Provisoriamente nesse trabalho defino o Cariri como uma micro-região ao sul do Ceará composta por 26 municípios, fazendo fronteira com os estados do Piauí, Pernambuco e Paraíba. Como chama a atenção Cortez (2000), há diversas maneiras de delimitar a região, seja por sua formação histórica, por uma suposta unidade natural, ou ainda de forma político-administrativa, como fizemos logo acima. Em geral, os trabalhos desenvolvidos na região consideram o chamado "Triângulo Crajubar", formado pelos municípios de Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha como centro administrativo, político, econômico e cultural da Região. Como espero deixar claro adiante a própria definição do Cariri como unidade discursiva é um dos desafios do presente trabalho. Sobre as dificuldades da delimitação geográfica no trabalho em Ciências Humanas, vide Foucault, 1979, p. 153- 166; Strathern, 1995.

[2] Há registros de atrações artísticas na Expocrato desde o início do evento. Almeida Junior, radialista e filho de radialista em Crato, conta que o sistema de auto-falantes usado em suas primeira edições pertencia à diocese. Em minha pesquisa sobre a década de 70 no Cariri, João do Crato, na época cantor da banda de rock Xá de Flor, de Fortaleza, contou que a banda foi uma das primeiras atrações "de fora" a tocar no evento, que abrigava sobretudo artistas locais e bandas cabaçais. Na década de 90, as atrações nacionais se apresentavam no evento sem venda de ingressos. Em meados de 2000, produtores de evento passam a concorrer em licitação para utilizar um espaço exclusivamente destinado a shows, agora com venda de ingressos unitários ou em "pacotes" para todos os dias do evento, camarotes, venda de bebidas e comida, entre outras atrações.

grande público circulam pessoas de todos os municípios, distritos e sítios da região, como também os filhos que se ausentam do Cariri.

Essa variedade de público me impressionou desde minha primeira visita à Expocrato em 1995. Todos pareciam ter um motivo para ali estar. Eu mesmo já participara do evento como professor recém-chegado à região, como organizador e vendedor em barraca de petiscos e bebidas, como público de shows vespertinos de grupos de reisado, ou shows noturnos de rock, MPB, música eletrônica e, naquele ano, voltava por uma demanda de minha formação recente de antropólogo.

Ali, circulando, vi ex-alunos que costumavam vagar bêbados nas festas dos anos anteriores, agora acompanhados por suas esposas e filhos. Naquele momento, pareceu-me que o Parque de Exposição guardava a mesma magia com que outrora eu descrevera a Praça da Sé, em frente à Igreja Matriz (Marques, 2004): esse girador a partir do qual a memória da cidade parece ser acionada de forma automática. Um Moto-Contínuo a conferir identidade ao local. Não à toa utilizei a imagem de "girador": caminhar em círculos concêntricos, alcançando os passos derradeiros com as próximas pisadas.

O parque de diversões, a venda de brinquedos de material sintético e os leilões de gado fazem do parque, durante o horário da tarde, um lugar freqüentado majoritariamente por pais e mães de família com seus filhos, senhores com chapéus na cabeça, jovens com postura de vaqueiro, acadêmicos, moças olhando o artesanato. O parque se mescla com os currais de exposição e venda de gado. É comum andar entre os estábulos e olhar o gado, ainda que não se tenha nenhuma intenção de compra ou venda.

Aqueles estábulos de tijolo e cimento cobertos por telhas de amianto tornam-se local de convívio de criadores, cuidadores de gado e do público da exposição. Em frente a cada *stand*, o nome da fazenda de onde vem o gado e um grande baú, com pesticida, escovas para pêlo, apetrechos de couro e objetos pessoais do tratador da fazenda festejam essa proximidade do homem com os animais que cria.

O público infantil se encanta com o gado. Saindo da Roda Gigante, dos carrinhos de bate-e-volta, passeiam com os pais pelos cercados dos criadores, pousam para fotos nos

arredores dos estábulos, com chapéu de palha e segurando um chicote de couro ao lado de um bode empalhado.

Era esse o fluxo de pensamento que me embalava ali, naquele lugar. Pensamento apropriado, permitindo pensar as coisas mesmas a partir das mesmas coisas. Um girador. Fluxo contínuo de pensamentos que se apóiam, conferindo densidade e sintonia àquele espaço.

De repente: uma avestruz. O último cercado em um bloco de estábulos era de um criador de avestruz. Dois ou três cuidadores transportavam dois bichos, com cerca de 2 metros de altura e encapuzados, em meio à multidão. As pessoas ao redor pareciam tão surpresas quanto eu com a impertinência daqueles bichos. Lembrei que no início do ano 2000, os fazendeiros da região começaram a investir nessas aves. O mundo rural se transforma em redes outras que não somente na troca com o urbano. Rio ironicamente de mim mesmo. Das armadilhas estabelecidas, de como a percepção parece ser guiada por elementos que compõe o todo, sobretudo quando este todo se antecipa como dado *através* do observador, tornando um desafio a premissa de Malinowski (1984) de tudo anotar: Tudo o que for ordinário, tudo o que for extraordinário, com igual disposição. Pensava um pouco sobre as linhas de força que conferem ao pressuposto do observado o estatuto de verdade, quando uma nova impertinência irrompeu o espaço sonoro da festa: Pelos auto-falantes instalados no Parque, uma música ressoa alto. Ao contrário do que acontecera minutos antes em presença da avestruz, dessa vez só eu me assusto:

Bomba No Cabaré

Jogaram uma bomba, no cabaré...
Voou pra todo canto pedaço de mulher (2x)

Foi tanto caco de puta voando pra todo lado
Dava pra apanhar de pá, de enxada e de colher!
No meio da rua tava os braços de Teresa,
No meio fio tava as “perna” de Raqué,
Em cima das telha os “cabelo” de Maria,

No terraço de uma casa tava os peito de Zabé!
Aí eu juntei tudo e colei bem direitinho
fiz uma rapariga mista, agora todo homem quer!

Pode jogar uma bomba lá no cabaré,
Que eu junto os cacos das puta
Pra fazer outra mulher! (3x)

Afastado do Cariri por apenas dois anos, meus sentidos já me pregavam peças! Por um lado, reconhecia as "mesmas coisas" que paulatinamente me ambientavam ao Cariri e à pessoa que ali me acostumara a ser desde 1995, quando passei a morar em Crato como professor universitário. Ao mesmo tempo, o excesso de placas e lojas de artigos de R$ 1,99 no comércio da distinta cidade de Crato, a falta de cerimônia com que se esbarrava e se roçava o corpo uns dos outros nas filas dos bancos, os corpos malhados nas academias pelas ruas causavam-me estranheza, convidavam-me a construir um outro lugar imaginário que confluísse o corpo ali presente e a variedade de imagens impertinentes instaladas pelo meu deslocamento recente.

Com "Bomba no Cabaré" essa construção de objetos que se relacionam, mas não se encaixam por sua dessemelhança atingiam também as relações de gênero que eu me propunha a estudar. Quando tocada pelos auto-falantes, quando ocupando o espaço da tradicional exposição agropecuária, e, sobretudo, por não ser motivo absoluto de admiração pelos demais ouvintes aquela música requeria uma imediata reformulação do que vinha pensando até então sobre gênero e criação no Cariri.

A letra fala da experiência de colagem de pedaços dessemelhantes para construir um novo produto. A partir da ação de um sujeito indeterminado expresso pelo verbo na terceira pessoa do plural "jogaram", o agente junta, cola cacos de putas (Maria, Isabel, Raquel) e faz um produto misto, desejado por todos.

São esses produtos/espaços/corpos mistos que procurei descrever no trabalho aqui apresentado e desenvolvido em minha tese recentemente defendida. Parto do princípio que o forró eletrônico, ritmo iniciado na década de 90 em Fortaleza pelo empresário Emanuel Gurgel, pode ser agregado a temas usualmente visitados para se falar do Cariri

tais como: Romarias, Religiosidade e Cultura Popular, Família, Feira, Comércio, Mundo Rural e Industrialização. Tal possibilidade se dá não pelas idéias de origem, particularidade ou tipificação, mas pelos temas da circulação e agência, pela possibilidade criativa dos participantes das festas em sua relação com a paisagem sonora presente nos palcos, auto-falantes, carros em movimento estabelecerem contatos a partir da gestão de si nos espaços de saturação característicos da festa.

Demonstro isso, a princípio, a partir da descrição dos múltiplos ambientes das festas de forró eletrônico na Expocrato: dois palcos, picadeiro para participar ou assistir a festa como espetáculo; barracas de venda de bebidas e petiscos, restaurantes a margem da festa e a tenda eletrônica, onde se ouve música eletrônica com D.J.s, efeitos de gelo seco e luzes estroboscópicas, em um cenário que remete diretamente ao ambiente urbano, permitindo, no entanto, que se volte ao ambiente de origem dos participantes dando apenas 10 a 15 passos atrás.

Essa variedade de cenários em uma ambiente que recebe informações comuns vindas das caixas de som no Parque de Exposição possibilita que um de meus colaboradores na pesquisa caracterizasse da seguinte forma o contato entre pessoas durante as festas de forró aqui descritas:

> Se um conhecido seu lhe encontra em frente ao palco [lugar mais exposto a um público geral], ele fala com você de uma determinada maneira; se encontra com você na tenda [eletrônica], fala de outra maneira, se encontra você em um outro lugar, durante a mesma festa, já falará de outra.

Essa diversidade de ambientes é ainda mais clara na forma como as possibilidades de ter experiências diversas em um espaço restrito são acessadas em municípios de menor porte, com cerca de 20.000 habitantes, como é o caso de Porteiras, Campos Sales ou Farias Brito. Neles, o afluxo de filhos ausentes do município morando em outras cidades durante as festas, turmas de outras cidades guiando seus carros e motos e a convivência com os jovens moradores da cidade em um momento de ebulição social recriam, momentaneamente ou não, a cidade e suas possibilidades.

A circulação do ritmo através das bandas e dos carros com potentes aparelhagens de som possibilitam a experiência de relacionar-se com "o de fora", experiência de excitação repetida de forma cotidiana nos postos de gasolina, calçadões e praças ou nas ruas pela mera passagem dos chamados carros-pancadões; com sons estourados, agenciando paisagens sonoras pelo reconhecimento de pares, agregando pessoas em torno do som e estabelecendo novos contatos por preferências comuns e populares.

Nesse Cariri instaurado pelo som e circulação, a tensão constante entre o mesmo e o outro; entre festa e cotidiano possibilita a criação de novas cidades na mesma cidade, esgarçando o conhecido a partir de jogos dinâmicos com o outro que, de certa maneira sempre esteve potencialmente ali.

Se em oposição ao forró de pé de serra, que remete à formação difundida na década de 40 por Luiz Gonzaga de triângulo, zabumba e pandeiro (Vieira, 2000), o forró eletrônico é chamado de forró comercial ou forró pop é sua conexão com espacialidades distintas que possibilita múltiplas invenções de si em territórios de luz e sombra, roçando a idéia de alteridade ao tempo que se conecta com a segurança do "local'; do "nosso", com aquilo "que todo mundo conhece".

A intervenção dos carros com sons estourados que rasgam o cotidiano com os estilhaços sonoros da festa produzem essa sensação de modificação do espaço pela ação de alguém, homem-máquina, agenciador de paisagens.

Tal descrição nos remete à idéia de Bakthin retomado por James Clifford ao descrever o texto, ou como diríamos, a festa como um produto de formação híbrida, em que várias vozes tomam corpo por vezes a partir dos mesmos personagens, pela imaginação de uma gramática ou intencionalidade advinhada em sua gestão de si na relação com o outro.

Nessa paisagem, oposições como: tradicional x moderno; pessoalidade x impessoalidade; cultura x mercado; artista x *performer* são acessadas ou não a partir da relação com o outro. Abandonamos assim a possibilidade de descrever a idéia de Nordeste, comunidade ou Cariri como territórios da pessoalidade, da conduta como resultado da observação contínua por pares moralmente rigorosos.

Em nossa pesquisa, tais observações tomam corpo ainda em outro espaço chamado Restaurante Guanabara. A fim de evitar a idéia de que essa forma de pensamento é simplesmente uma recepção passiva do mercado *pop* pelo Nordeste, demonstramos como essa gestão de si em territórios de luz e sombra está também presente nesse bar sem portas inaugurado há 54 anos na cidade de Crato.

Sendo um bar de fim de noite, sem portas e sem público distinto, o Guanabara se beneficia de sua proximidade com o bairro do gesso, zona de prostituição próxima ao centro de Crato, da presença de famílias tradicionais da cidade e da popularidade de um bar de fim de noite para onde todos vão, à medida que os outros estabelecimentos vão fechando suas portas.

Como nos diz Neto, um de nossos entrevistados:

> (...) tem gente que chega ali com problema, gente que chega ali animado, chega gente ali que está a fim mesmo de...não tá a fim de prostituta de...por exemplo eu não vou! Eu não vou atrás [de prostituta]! Eu vou escutar a história de um, escutar a história de outro.(...) É a diversidade em si: entra negro, entra homossexual (...) Isso é que é o bonito daquilo ali!...O cara que tem o maior preconceito do mundo ele chega lá, nas madruga...de repente ele está conversando com uma pessoa que ele teria preconceito [se estivesse] bom, mas lá! Já com umas na cabeça...Isso é que eu acho legal! (...) Porque aquilo ali é cultural dentro do Crato.

Ao mesmo tempo que podemos observar e descrever os ambientes como ambientes de mistura, de putaria, com diriam alguns de meus colaboradores durante a pesquisa, pode-se observar como tal mistura toma a fala, as intenções, os gestos das pessoas ali presentes, materializando-se no corpo de forma surpreendente por ações voluntárias e involuntárias.

Dessa forma, retomamos a idéia de Nigel Rapport para quem “não há possibilidades de processos de organização social afora pela consciência individual”. Nela, as imagens do que é nosso, do que sou eu; do que sou eu na relação com o outro são atualizadas por gestos e narrativas, valendo-se da variedade de posições possíveis na festa, ou no bar.

Como Trotta chama a atenção, na descrição da impertinência das festas de Forró Eletrônico, recorre-se constantemente à descrição do erotismo exacerbado nas letras das canções ou nas performances no palco. Certamente, há uma tecnologia de gênero implicada na tecnologia da festa. Assim como não há grupos exclusivamente femininos bebendo em mesas em postos de gasolina ou em bares no cotidiano da cidade, também não há mulheres dirigindo carros com sons "estourados". Ao mesmo tempo, se dissemos anteriormente que as personagens aqui descritas não podem ser apreendidas a partir de lugares padronizados ainda que categorias como gênero, classe social, etnia e geração tomem corpo conjuntamente a partir desses personagens, que lugar ocuparia aqui a noção de gênero? Pensemos isso a partir de algumas situações de campo.

Na minha primeira "domingueira"[3] no Crato Tennis Clube, ainda em 2007, fui acompanhado por Emerson e Márcio. Emerson que costumava ir aos pagodões[4] em um restaurante na Praça Central da cidade de Crato, agora freqüentava ocasionalmente as festas de forró no clube. Eu, Marcio e Emerson nos encontramos na porta do clube, onde tomamos, cada um, um *Cuba Libre*. Tendo bebido durante toda a tarde, Márcio e meu amigo estavam já altos.

Na parte interna do salão, Márcio alternava alvos de aproximação: ora passava a mão na parte inferior das nádegas de qualquer moça que estivesse passando, ora esbarrava com força nos corpos dos homens. Quando o homem se voltava para ele, tomando satisfação, Márcio oferecia o seu copo para que o outro bebesse, bebia do copo do seu iminente adversário e assim se irmanavam. Em um quarto de hora, Márcio passou a mão em pelo menos 07 moças e esbarrou em no mínimo 05 homens. Ao final, desolado, olhava para mim e para nosso amigo em comum e dizia: - "Aqui não se arranja mulher não!"- Enquanto isso, Emerson ria e me confidenciava: -"Passamos a tarde juntos, Marcio beija como uma princesa!"

[3] Domingueira é o nome que, durante o tempo em que procedi o trabalho de campo, tomava as festas que aconteciam aos domingos no Crato Tennis Clube, Clube com piscinas, restaurante e dois palcos, lugar bastante central no cidade de Crato, permitindo o acesso a praticamente toda a população da cidade.

[4] Os pagodões da Chopperia, que costumavam juntar muita gente, deixaram de acontecer por pressão da Igreja. A matriz da Sé, também localizada em frente à praça, tinha suas missas mais populares às 19 h. Durante algumas semanas, os cânticos da missa foram entremeados pela letras e batida característica do pagode, até que os eventos cessaram.

Naquela mesma noite, ainda no Crato Tennis Clube, vi uma jovem dançando animadamente, absolutamente sozinha. Em sua dança, levantava a perna esquerda à altura da cintura, dava três ou quatro passos para um lado e alternava para o outro, quando parava, jogava os ombros alternadamente. Enfim, a moça repetia os gestos das dançarinas no palco. Não dançava com ninguém, coreografava sua dança como se ela mesma fizesse parte do espetáculo.

As performances de ambos podem ser lidas como maneiras de incorporar/unificar informações e adequá-las a um cenário que possibilita determinada forma de marcação de gênero. Essa forma de explicitar a diferença, que toma por ícones do feminino e masculino a dançarina no palco e o carro-pancadão, é provavelmente o conteúdo mais criticado negativamente quando se fala em forró eletrônico. Crítica duplamente informada pelas idéias ocidentais de identidade e equidade de gênero, o forró eletrônico é percebido como um estilo musical com consistência temática que giraria em torno da hierarquização do feminino ao masculino. Essa relação é expressa em músicas como Locadora de Mulher; Dinheiro na mão, calcinha no chão ou Bomba no Cabaré.

Não é nosso objetivo aqui mostrar a inexistência de tal imagística de gênero[5]. Ao contrário, provavelmente, à medida que, alçada ao palco e utilizada como índice das relações supostamente características do forró eletrônico, essa seja sua face mais verdadeira. Parafraseando Strathern (2006, p.44), poderíamos dizer que é a forma cultural assumida para expressar pensamentos, a partir de determinada maneira de por em ação marcadores.

Ao mesmo tempo, para que sejamos fiéis a essa forma de pensamento faz-se necessário pensá-la a partir das conexões com as características das festas de forró desenvolvidas até aqui: espacialidades múltiplas; utilização de territórios de luz e sombra; apropriação narrativa da festa por seus participantes e, finalmente, jogos de alteração de si.

[5] É patente que, diante da intenção de agregar diferentes públicos, essa não é a única temática das letras de forró. Provavelmente, seja sua marca à medida que através dela se diferencie de outros gêneros pop como o rock, o reggae, o pagode ou a MPB romântica, irmanando-se ao funk e ao Axé baiano.

A consideração desses elementos em conjunto pode possibilitar uma percepção de gênero no Cariri distinto daquela gerada pelas imagens unificadoras de "Cariri como mundo rural" ou "mulher no mundo rural".

Para Trota(2009, p. 192), há duas possibilidades de leitura das letras erotizadas do forró: distinção tradicional do papel masculino-feminino ou discurso de empoderamento da mulher, "no qual as mulheres controlam sua sexualidade e seu prazer, independente da submissão e da sujeição exclusiva ao poder patriarcal".

Pelas relações até agora descritas, penso podermos borrar tal polaridade, ainda que consideremos seus termos. Esclareço: a música explicita uma ação instantânea sobre o corpo do outro, dançarinas no palco chamam o olhar para si espetacularizando o gesto de agir sobre seu par. Por outro lado, a alternância dos sujeitos descritos lembra que para essa relação são necessários dois sujeitos e que eles podem/devem alternar ações.

Se à mulher cabe viver a sua sexualidade, se ela é também agente nas relações entre masculino e feminino[6], esse empoderamento ganha corpo no palco e na platéia de formas muito variadas, considerando os termos da oposição, ou "distinção tradicional", mas tornando no mínimo problemática sua descrição como "sujeição ao poder patriarcal". Tal nuança pode ser percebida, por exemplo, na seguinte canção:

já tomei porres por você (por você)

já virei noites pensando em você

já dormi abraçado com uma foto sua

beijando e pedindo pra sonhar com você

[6] Penso, por exemplo na canção Novo Namorado:

Não vou negar/Sofri demais quando você me deu o fora/Mas o tempo passa/O mundo gira, o mundo é uma bola/Pintei o meu cabelo, me valorizei/Entrei na academia, eu malhei, malhei/Dei a volta por cima e hoje te mostrei meu novo namorado.

Pensou que eu ia chorar por você/Que eu ia morrer de amor/Que eu ia pedir pra voltar,ah, ah, ah, ah, ah, ah/Que eu ia chorar por você,Que eu ia morrer de amor,Que eu ia pedir pra voltar.

(Meu novo namorado, Elvis Pires / Rodrigo Mell)

Ele: quem disse que o homem tem seu jeito de amar

diferente da mulher pode até se enganar

o coração da gente fica dominado

tudo se transforma

o importante é amar!

já chorei noites por você (por você)

já virei noites pensando em você

já dormi abraçado com uma foto sua

beijando e pedindo pra sonhar com você

Ela: quem disse que a mulher tem seu jeito de amar

diferente do homem pode até se enganar

eu sei que quando rola sentimento

tudo se transforma o importante é amar

já tomei porres por você (por você)

já virei noites pensando em você

já passei o dia inteiro alugando minhas amigas

só falando em você...

(Jeito de Amar(já tomei porres por você), Rita de Cássia)

Nela, o argumento de que homens e mulheres tem "jeitos de amar" diferentes é tomada como um "erro". Tal idéia é desenvolvida a partir das ações dos personagens na canção: masculino e feminino, encarnados no palco a partir da dupla de cantores, aproximam-se em situações em que haja envolvimento entre as partes ("quando rola sentimento"), mas se diferenciam na forma de expressá-lo: ora tomando porres, ora dormindo com uma foto, ora alugando as amigas.

Longe de expressar a idéia usual de equidade, os autores empoderam a mulher, aproximando-a dos ideais ocidentais de igualdade, ao tempo que insinuam que a diferença na forma de expressar o desejo advém do convívio entre pólos de natureza distinta.

Ao contrário do que poderia parecer pelo uso e citação de letras de música ao longo do texto, não acredito que a análise das canções possa levar a uma compreensão das festas no que diz respeito a esse tema ou a qualquer outro. A experiência de saturação e variedade espacial desenvolvida ao longo do trabalho é elemento fundamental para as possibilidades criativas das festas, como para a compreensão dos cenários aqui etnografados. As idéias expressas na canção, a parafernália tecnológica, a coreografia das dançarinas, a música alta, a possibilidade de diferentes formas de fruição no ambiente da festa não confluem para um conjunto de representações coesas, senão para a própria composição da festa: cacos de representação advindas de diferentes corpos buscam um autor. Ainda assim, acredito existir algum ganho na citação de conteúdos das músicas interpretadas no palco à medida que nos possibilitam avançar na tentativa da triangulação Palco-Platéia-Antropólogo.

Nesse espaço estriado, o palco ocupa um lugar fundamental. Distância e presença; o lugar nenhum- aqui, o palco possibilita a ação de algo "fora dali", dando sentido àquela performance, relacionando alteridade e alteração.(Taussig, 1993).

Em todas as situações evocadas, as relações entre marcadores ocupam lugar semelhante à descrição que fizemos acima sobre a parafernália tecnológica que acompanha a festa de forró: o "estrangeiro" que se conecta com o "nosso", enxurrada de imagens que potencializa trânsitos e identificações.

Retomando Goffman, para quem as tecnologias de observação do sujeito pelo outro excedem as possibilidades de reflexão introspectiva sobre a coerência de sua própria performance, temos que considerar que por vezes, é desejável pelo receptor das informações tomar aquele ato individualizado como a verdade do sujeito que se apresenta, não cobrando coerência de seu interlocutor. Nesse sentido, a aproximação por

reconhecimento de pares pode ser apenas uma "pegadinha" acatada de bom grado pelo interlocutor. Citemos a esse respeito mais uma situação de campo:

Em um grupo de quatro pessoas, Maria foi apresentada ao amigo do namorado de sua amiga. As duas mulheres, com mais de 30 anos, ficaram acompanhadas a noite toda por esses jovens que tinham em torno de 24 anos de idade. A situação exigia que Maria fosse receptiva ao amigo do casal. No entanto, não interessada em iniciar um romance, apenas concordou em passar o telefone para o acompanhante. Alguns minutos após se despedirem, recebe uma ligação:

> -Você está aonde?-
>
> -Na minha casa!-Responde Maria.
>
> -Pois abre o portão, que eu estou aqui na frente da sua casa!-

Tendo morado há pouco tempo no Rio de Janeiro, Maria comentou comigo admirada:

> -Eu não sabia que as coisas estavam tão rápidas por aqui! Gostaria de saber o que fiz pra sinalizar que ele poderia ir à minha casa, se nem meu endereço dei a ele!-

A lógica parece idêntica a uma outra vivida por mim em uma festa, onde um senhor absolutamente desconhecido se aproximou perguntando pela "birita": fingir intimidade para beber junto- beber junto para ganhar intimidade. Nesse caso, finge-se intimidade para aproximar-se fisicamente[7]. Sendo essa aproximação física a forma cultural assumida para por em ação os marcadores a partir das variáveis citadas acima.

Esse excesso de informações pode ser pensado como um modelo complexo da região, em que se pode estar implicado (centro) ou assistir-se ao longe (periferia). A variedade de possibilidades, os laços de identificação e múltiplas representações de si permitem

[7] Como diz um forró de sucesso: "primeiro a gente foge, depois a gente vê"

perceber-se ali pelo esgarçamento de categorias. Notadamente, pelo esgarçamento do que "ali" significa.

Os exemplos poderiam se multiplicar sem chegar a nenhuma síntese. No entanto, vale ressaltar como os destinos das relações são desenhados não por representações sintéticas que descrevem identidades, antes por agências, por vezes híbridas, que convidam a experimentação em territórios de bordas indistintas.

Gostaria, por fim, de aproximar algumas situações. Strathern propõe a complexificação das relações de gênero a partir da observação de momentos de unificação ou espraiamento dos marcadores, em momentos distintos das relações homem-mulher; homem-homem ou mulher-mulher. Por outro lado lembra: "A masculinidade idealizada não diz respeito necessariamente apenas aos homens; também na diz respeito apenas às relações entre os sexos" (2006, p. 112).

Ao descrevermos até agora marcadores sociais da diferença imaginados a partir de uma relação masculino-feminino, ao tentar complexificar os espaços criados narrativamente nas festas, bares, postos de gasolina, apontamos para uma impossibilidade de síntese totalizante de tais marcadores, já que são operados a partir de redes em espaços de luz e sombra.

Retomando, portanto, nossa entrada em campo no Parque de Exposição, 04 anos atrás, diríamos que os cacos de representações e apresentações de si, dispersos no chão, são recolhidos por narrativas, "apanhados de pá, de enxada e de colher", formatando personagens desejados, não pelo que são, mas pela multiplicidade daquilo que podem ser pela ação de outrem sobre eles. Esse engenho sobre o outro assume uma imagística de gênero sobrepondo o masculino ao agente e o feminino ao objeto da ação. Tais posições, disputadas pelo cálculo de ponto de vista do narrador e do ouvinte revela uma dinâmica de pensamento operado pela ação sobre personagens e espacialidades, e não pela descrição substantiva de realidades objetificadas.

Dessa forma, se na busca de pares na festa, cada pessoa/situação escolhe os limites de sua socialidade a partir de corpos que possibilitem sua agência, e os define por oposição

à categoria de *cafuçu*, os espaços aqui descritos mostram relações em que somos todos, potencialmente, cafuçus.

Relações não identitárias, mas que se fortalecem das noções de agência, de uma imagística de gênero e da posse de bens; relações não hierárquicas, mas que ocasionalmente acionam relações de hierarquia e diferenciação. Relações não ancoradas espacialmente, mas que se beneficiam da idéia de um ritmo típico e um ambiente de experimentação. Os espaços aqui descritos são pródigos, portanto, em acionar vivências e experiências que por seu caráter explícito de maquinação evidenciam limites e a sensação de ultrapassá-los, transformando o Nordeste em um também-Nordeste, por engenho próprio, por gestão de si em territórios concretos de luz e sombra.

Bibliografia

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

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

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica:** Antropologia e literatura no século XX. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

CORTEZ, Antonia Otonite de Oliveira. **A construção da "Cidade da Cultura":** Crato (1889- 1960). Dissertação (Mestrado em História Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

FOUCAULT, Michel. Sobre a Geografia. In: _____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. p. 153-166.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana.** Petrópolis: Vozes, 1975 [1959].

GONÇALVES, Marco Antônio. **O real imaginado:** etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

GONÇALVES, Marco Antônio; HEAD, Scott. Confabulações da alteridade: imagens

dos outros (e) de si mesmos. In: _____.(Orgs.) **Devires Imagéticos:** a etnografia, o outro e suas imagens. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico ocidental:** um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia. São Paulo: Abril Cultural, 1984. [1922]

MARQUES, Roberto. **Contracultura, tradição e oralidade:** (Re)inventando o sertão nordestino na década de 70. São Paulo: Annablume, 2004a.

MARQUES, Roberto. Nordestinidade, música e desenraizamento ou Eram os tropicalistas nordestinos? In: GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio Cesar; NAVES, Santuza Cambraia. **Leituras sobre música popular:** reflexões sobre sonoridade e cultura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008b. p. 65-82.

MARQUES, Roberto. Paisagens musicais nas festas de forró eletrônico: pensando sobre as representações sonoras. In: GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott. **Devires Imagéticos:** a etnografia, o outro e suas imagens. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009a. p. 232-253.

RAPPORT, Nigel. **Transcendent individual:** towards a literary and liberal anthopology. New York: Routledge, 1997.

STRATHERN, Marilyn. Necessidade de pais, necessidade de mães. **Estudos Feministas,** Florianópolis, v.2, n. 3, p. 303-329, 1995.

STRATHERN, Marilyn. **O gênero da dádiva.** Campinas: Editora Unicamp, 2006

TAUSSIG, Michael. **Mimesis and Alterity**. A particular history of the senses.New York, Routledge, 1993

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

TROTTA, Felipe. Música popular, moral e sexualidade: reflexões sobre forró contemporâneo. In: Encontro da Compós, Belo Horizonte**. Anais...** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009. p. 132-146.

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