



variation of the rhythm. The images of tradition give place to a pop rhythm, accompanied by electric guitars, shows with LCD screens, light cannons and dry ice smoke. The “electronic forró” presented by the technology images of the transformation of the rhythm. In the audience, new selves production technologies articulate the space of the shows in a creative way, identifying possibilities of being / possessing what extrapolates the limits of the places of origin. In these complex calculations between space, rhythm, technology and consumer goods, female bodies work as diacritical signals to evidence possibilities of the subjects present there.

**KEYWORDS:** Brazilian Northeast; Electronic Forró; Bodies; Spacialities.

## INTRODUCCIÓN

Entre las décadas de 1940 y 1950, la variedad rítmica de origen nordestino, comúnmente conocido como forró, condensó, divulgó y produjo la sensibilidad modernista de la relación entre desarrollo económico, mundo rural y migración a través de la obra del cantante y compositor Luiz Gonzaga. Esta relación objetivó el nordeste brasileiro como espacio y a los nordestinos como hijos identificados con las márgenes de Brasil en cuanto nación.

La región denominada Nordeste es identificada como la región más pobre de Brasil, con bajos índices de escolarización, clima seco y serios problemas de desarrollo. Dificultades relativas a la sostenibilidad económica y relaciones de poder de profunda inequidad descritas muchas veces como atrasadas, son siempre enarboladas al hablarse del Nordeste. Como será expuesto a continuación, la invención de un conjunto de representaciones persistentes, capaces de hacer concebir a la región exclusivamente con ideas de atraso, carencia y exiguo desarrollo tecnológico, fueron divulgadas con ejemplos paradigmáticos por el lirismo de Luiz Gonzaga.

A partir de la década de 1990 una variación del ritmo ganó un espacio relevante a través de los nuevos canales de distribución de signos. En un mercado fonográfico bastante distinto al de la era de la radio de los años 1940 y en un juego de imaginarios nacionales e identificaciones marcadas por la posibilidad del consumo, y no específicamente por el origen (Canclini, 1999), las imágenes asociadas a la tradición, tipificación y naturaleza, cedieron espacio a un ritmo *pop*, acompañado de guitarras eléctricas, conciertos con pantallas LCD, reflectores y humo de hielo seco.

El llamado forró electrónico busca en la tecnología imágenes potentes de transformación del ritmo.

En el público, por su parte, las tecnologías de producción de *selves* articulan el espacio de los conciertos de forma creativa, permitiendo la identificación continua con la posibilidad de ser y poseer aquello que extrapola los límites de los lugares de origen de las personas allí presentes.

La complejidad de tales transformaciones solo puede seguirse si reflexionamos sobre la persistencia de la idea del mundo rural como un todo homogéneo, la relevancia de los canales de distribución en la conformación de los productos culturales y, finalmente, en la potencia textual de nuevas formas de identificación en el siglo XXI. Discutiremos aquí tales ideas a partir de la comparación del forró de Luiz Gonzaga y las nuevas tecnologías puestas al servicio de dicho ritmo en la década de 1990, enfocando los contrastes, similitudes y discontinuidades.

## FORRÓ Y ESPACIALIDAD EN CONTEXTOS DESARROLLISTAS

En un texto seminal sobre las relaciones entre campo y ciudad, Raymond Williams (1989:11) nos enseña que el contraste entre los dos términos se remonta a la Antigüedad Clásica. Para el autor, aunque el uso de las ideas de campo y ciudad busque describir ambientaciones palpables, ambas abarcan una gama de innumerables formas diferentes de agrupamientos humanos. Esta diversidad de materializaciones de las relaciones entre el lugar de residencia y el lugar de trabajo, dotadas de particularidad histórica, simbólica y geográfica, son representadas a partir de formulaciones que acentúan una textualización sobre lo rural y lo urbano en revisión permanente.

Para Williams, en muchos lugares, gran parte de las narrativas establecidas por los discursos polarizantes entre campo y ciudad tomaron su forma fundamental en la Inglaterra posterior a la revolución industrial. En aquel contexto de intensas transformaciones tecnológicas, la agricultura doméstica se tornó una experiencia de poca importancia económica. A este respecto: “(...) *las actitudes inglesas en relación con el campo y con las concepciones de la vida rural persisten con un poder extraordinario, de tal modo que, aun después de la sociedad experimentar una predominante transformación urbana, la literatura (...) continuó básicamente rural; y aún en el siglo XX (...) es extraordinario como todavía persisten formas de antiguas ideas y experiencias*” (Williams, 1989:13).



asociación de la región a la migración y a la precariedad de una economía de subsistencia, dependiente de las condiciones climáticas.

La adhesión a ideas de desarrollo nacional vinculadas a la industrialización, libre comercio y recursos humanos especializados estimulará las manifestaciones discursivas a partir de las cuales el Nordeste pasa a figurar nacionalmente como fuente de trabajadores asalariados para el resto de la nación, bien sea con los trabajadores del caucho en la Amazonia, los trabajadores de la construcción en São Paulo o los vigilantes y camareros en Rio de Janeiro. Se articulan, de este modo, las nociones de seca, economía de subsistencia y migración para componer el imaginario sobre el Nordeste.

Es en este escenario, entre las décadas de 1940 y 1950, que el canto de Luiz Gonzaga se impone, reviviendo un país dejado atrás. Nacido en la ciudad de Exu, Pernambuco, Luiz Gonzaga acostumbraba acompañar a su padre, Januário, a las fiestas donde este tocaba acordeón. Por desacuerdos familiares deja la casa de los padres y se va a prestar el servicio militar, viviendo allí su primera formación musical. Luiz Gonzaga migra a Fortaleza, hacia el sur de Minas Gerais y, posteriormente, para Rio de Janeiro, donde comienza a tocar en la zona de bajo lenocinio de la ciudad. Es en Rio de Janeiro que consolida su formación musical. En la ciudad carioca encuentra sus principales socios artísticos: el abogado cearense Humberto Teixeira y el médico pernambucano Zé Dantas. Ese encuentro le daría forma a una variedad de ritmos que ganarían repercusión nacional a través de las ondas de la radio. Por el hecho de divulgar imágenes del origen rural de un país marcado por la realidad de la migración y el desarrollo económico, la música de Luiz Gonzaga contribuyó a materializar la identidad nacional brasileira. La popularidad de esas imágenes fue realizada, principalmente, por los modernos medios de comunicación de entonces.

Al inicio de cada concierto, Luiz Gonzaga saludaba al público con el *aboio*, grito fuerte con el que el vaquero, en su jornada diaria, orienta o llama el rebaño para el pasto. Sus trajes imitaban las ropas de cuero usadas para entrar en la árida *caatinga* en búsqueda de los bueyes que se alejaban de la manada. El artista también tenía la costumbre de contar largas historias sobre el *sertão*. La belleza y simplicidad de sus personajes, la precariedad de su vida, el telurismo de sus fiestas. Estos temas fueron grabados en la forma de testimonios rítmicos en gran parte de sus LPs de éxito, confiriendo materialidad a un lugar que el migrante y el mismo Brasil habían dejado atrás. Un canto de nostalgia (*saudade*).

Junto a la potencia de la voz de Luiz Gonzaga, su creatividad armónica y temática y, no menos importante, el hecho de que tal producto hubiera alcanzado un gran público entre los principales vehículos de distribución

de signos de las décadas de 1940 y 1950 en el Brasil (Vieira, 1988), queda al descubierto que todos estos elementos constituyen fundamentos centrales para definir la legitimidad de lo que sería el Nordeste cantado nacionalmente.

Vieira (1988) llama la atención sobre la omnipresencia de Luiz Gonzaga en los programas radiales de la principal difusora de ritmos y artistas de la época, la Radio Nacional. Gonzaga aparecía frecuentemente en las revistas de la radio, en las producciones nacionales del cine, era grabado por cantantes identificados por otros ritmos que no eran los ritmos regionales. En definitiva, el forró de Luiz Gonzaga fue divulgado en los ambientes más refinados de la época, por los medios de comunicación más modernos de entonces, trascendiendo la lectura como simple ritmo regional, pero a su vez disputando con el samba la condición de ritmo típicamente nacional.

Para que podamos entender la relevancia de estas circunstancias, es necesario retomar el argumento de McCann (2004), para quien la música popular habría sido fundamental para unificar y difundir la identidad nacional brasilera en los años 1940. La unidad de contenidos que pasan a definir el conjunto temático que compone la identidad nacional y el Nordeste a partir de las primeras décadas del siglo XX se establecen por juegos de ocultamiento y visibilidad de signos (Albuquerque Junior, 1999). Más que un relato fiel sobre las ideas de origen e identidad en vigor en el Brasil de entonces, la música de Luiz Gonzaga proporciona el formato reiterado sobre el lugar rural y el lugar del Nordeste en los acontecimientos que componen la nación. De esta forma, la sensibilidad que se legitima mediante los ritmos y cantos del *baião nordestino* como música regional, articuladora de territorialidades, contenidos subjetivos y señales diacríticos de reconocimiento de lo que sería y de lo que no sería el Nordeste y el mundo rural, exponen un potente soporte para narrativas sobre lo local, la idea de comunidad y para las políticas públicas que son activadas a partir de tales ideas.

La variedad de contenidos movilizada va desde la tentativa del pernambucano Gilberto Freyre (1976) por definir un conjunto de manifestaciones típicamente nacionales a partir del mestizaje racial ocurrido en el Nordeste, hasta las tentativas de buscar nuevas formas de desarrollo económico bajo la industrialización de la región, como fue señalado por el economista Celso Furtado (1984). Respecto a la visibilidad de proyectos y perspectivas de desarrollo que caracterizan la larga y variada literatura sobre la región, el Nordeste siempre aparece como espacialidad homogénea, unas veces tomada como desafío al desarrollo, otras veces a









de distintos alcances. El éxito de bandas como Limão com Mel (Limón con Miel); Calcinha Preta (Tanga Negra); Aviões do Forró (Aviones del Forró); Garota Safada (Muchacha Atrevida), entre otras, demostró el gran arraigo popular del forró, suscitando en la década de 1990 y en años posteriores transformaciones relevantes en la forma de transmisión y distribución de músicas y conciertos producidos localmente, pero difundidos a escala nacional (Trota, 2014; Ceva, 2001; Lima, 2011 Marques, 2015).

Para Feitosa (2008), saturación y multiplicidad caracterizan las fiestas del forró electrónico, reclamando nuevos matices en la reflexión sobre el ordenamiento espacial de los productos representados por el ritmo, así como en la producción de *selves* por parte de los asistentes en la relación con las propias bandas.

El impacto de la presencia de reflectores, guitarras amplificadas, humo de hielo seco, mesas de sonido con decenas de canales, así como de los grandes buses que transportan a las bandas y otros equipamientos que componen su performance en ciudades de 20.000 habitantes, era siempre un evento impactante. Inesperadamente, aquello que hasta entonces apenas llegaba a estos lugares a través de las ondas de la radio o por medio de los canales de televisión abierta, ahora estaba allí, en aquella plaza, con otra materialización exponiendo la ironía de los nombres de las bandas: el mundo *pop* con sus juegos de luces en el escenario, sus colores vibrantes, sus coreografías ensayadas y repetitivas escenificadas en aquellas pequeñas ciudades del interior. Muchas veces tales apariciones tenían lugar durante las fiestas locales consideradas tradicionales: En la fiesta de la Padroeira en Porteirás; en la fiesta de la vaquería en Fariás Brito; en la fiesta del municipio en Campos Sales o en la fiesta del Pau da Bandeira de San Antonio en Barbalha.

La ironía se radicaliza si consideramos que en la época en que el forró de Luiz Gonzaga pasó a ser distribuido nacionalmente, sus letras y figuraciones en los diversos escenarios en los que se presentaba acostumbraban aludir a la migración de familias de un mundo rural castigado por la seca en búsqueda de sobrevivencia en las ciudades más desarrolladas de Brasil.

A lo largo de las décadas de 1990 y en los años posteriores, la incorporación de performances danzantes, tecnologías de luz, escenarios e instrumentos vinculados a la experiencia *pop*, las presentaciones en grandes espacios, cerrados o al aire libre, parecen cuestionar los significados usualmente asociados al forró como ritmo regional, supuestamente capaz de sintetizar y divulgar la cultura de la región Nordeste para el resto del país.



M: *Puede ser de la ciudad también. Allá [en Porteirás] hay personas interesantes...*

R: *¿Y si la persona es 'de afuera' está mal? ¿Usted podría estar con alguien de afuera sin ningún problema?*

M: *Por el contrario. ¡Es mucho mejor si usted se relaciona con una persona de afuera!*" (Entrevista realizada en la casa de la colaboradora, en la ciudad de Crato, el 16 de febrero de 2007).

El raciocinio de Mariene nos distancia de una larga literatura sobre relaciones de personalidad en un mundo rural (Simmel, 1967; Cândido, 2001; Queiroz, 1973; Prado, 1997). Nos distancia también del sentido usualmente incorporado cuando hablamos de fiesta como forma de recomposición de lo social y de la idea de comunidad. Una forma de pensar semejante puede ser percibida cuando Mariene nos habla de las presentaciones de las bandas compuestas exclusivamente por personas de la ciudad de Porteirás: "[Cuando las bandas locales tocan]... *las personas de los pueblos más próximos [como Jati, Brejo Santo, Missão Velha, Milagres] no viajan para ver. Solo van las personas que son de allá mismo. ¡Y de este modo tienen una razón y un lugar para salir, porque no tienen otra opción!... Ahí andan [viendo la banda local]*".

Los ornamentos presentes en el escenario y en las fotos de divulgación de las bandas, los equipamientos de luces y sonido realizados por los productores, los nombres de las bandas, los ideales de interacción sexual afectivo por Mariene, la preferencia de los habitantes de Porteirás y de tantos otros pueblos por las "bandas de afuera", ponen al descubierto que el forró electrónico moviliza una tecnología de espacialización de las relaciones aparentemente poco frecuentes.

En el forró electrónico, por lo tanto, y a partir de él, temas como migración, tránsito, tecnologías en las que se hace presente y se visibiliza el extranjero, tecnología como objeto de deseo, entre otros, representan una relación compleja entre el aquí y un ideal de bienestar (Velho, 1978) representado por tecnologías vinculadas a lo urbano y al escenario del mundo *pop*. De esta forma, como pretendo caracterizar a continuación, tecnologías de luces, sonidos e imagen son subjetivadas como dispositivo que participan de la complejidad espacial y las reinenciones del *self* (Moore, 1996).







Si en esas composiciones de Luiz Gonzaga, los límites de lo permitido y de lo prohibido son puestos a prueba en un rural comprendido como lugar de intimidad, comunidad y convivencia entre iguales, en el forró electrónico, el catalizador del deseo se da por el desplazamiento. La exploración de zonas de luces y sombras en las fiestas, que encuentran su metáfora más potente en la tecnología que recrea lo urbano en un ambiente supuestamente rural. Ese lugar, obviamente, no es un lugar material, pero sí un *lócus* imaginario construido por la ebullición del forró, del mundo rural, del Nordeste y por la posibilidad y deseo de superación de esas relaciones a partir de tecnologías de desplazamiento. Por el agenciamiento del claro-oscuro, por la posibilidad de multiplicación de personajes en el espacio complejo y estriado de la fiesta.

La aproximación de las ideas de disfrute de las fiestas de forró electrónico a partir, concretamente, de la posibilidad de manejar relaciones espaciales, fue sintetizada de forma excepcional por un interlocutor al hablar sobre el encuentro entre conocidos a lo largo de los tránsitos que ocurren durante las fiestas en las que diferentes bandas de forró electrónico se presentan:

*“Si un conocido suyo lo encuentra frente al escenario [el lugar más expuesto al público en general], él habla con usted de una determinada manera. Si se encuentra con usted en la carpa [electrónica, en la misma fiesta, protegido por las luces estroboscópicas y el humo de hielo seco presentes en ese ambiente], habla de otra manera. Si lo encuentra en otro lugar, durante la misma fiesta, hablará de otra forma”* (Entrevista realizada con un joven universitario, fan de fiestas de forró electrónico, en julio de 2007).

Para nuestro interlocutor, los tránsitos en la fiesta, en medio de la saturación y multiplicidad (Feitosa, 2008) de los signos allí presentes permiten multiplicar los personajes de sí, rasgando los límites de la fiesta y de sí mismo. Diferente de lo que vimos de las músicas de Luiz Gonzaga citadas arriba, el disfrute en el forró electrónico no se da por el cálculo elaborado de los límites tenues entre lo prohibido y lo permito en un ambiente de intimidad. Aquí el placer es buscado a través de la multiplicación de personajes para sí, a través de los desplazamientos espaciales en la fiesta y de la potencialización de los territorios de luz y sombra.

Disfrute, espacialidades difusas y agencia, están entrelazadas en las dos variaciones del forró. No obstante, si el espacio asociado al placer en las canciones de Luiz Gonzaga es la tierra de infancia y la personalidad dejadas atrás por el inmigrante, la tierra donde él acostumbraba realizar el cálculo exacto para reconocerse a sí mismo y encontrar placer; en el forró electrónico, lo extraordinario de la fiesta y la posibilidad de extrapolar los







Cuando la banda “Aviões do Forró” fue ideada en 2002, el nombre escogido para la banda confluía, por lo tanto, con la tenencia de la tecnología utilizada, el proyecto de éxito nacional, saliendo del círculo regional característico de las bandas populares hasta entonces y, a su vez, exaltando los cuerpos de sus bailarinas. La belleza plástica de sus bailarinas y su protagonismo en los conciertos de forró son presentados por la exhibición de un cuerpo extraordinario, reafirmando la necesidad de extrapolar lo cotidiano y buscar, posiblemente, a partir de la tenencia de un carro con parlantes adaptados y otros bienes tecnológicos de consumo, compañeras y compañeros afectivo-sexuales fuera del círculo cotidiano.

## CONCLUSIÓN

A lo largo de este artículo hemos mostrado cómo los juegos de legitimación del forró electrónico como variación de un ritmo tomado como regional a partir de su institución en las décadas de 1940 y 1950, representa complejas relaciones de poder marcadas por variadas conjunciones y disyunciones. Temas como espacialidad, migración, identificaciones, entre otros, son activados por los imaginarios presentes en las performances de las bandas, en los argumentos de agentes culturales, productores e intelectuales, así como también subjetivados por el público en sus formas de reconocer o no los términos del debate, y en sus formas de disfrute de las relaciones allí representadas.

Sería posible tratar tales temas solamente en su relación con las prácticas de entretenimiento, como atracción de tensores libidinosos (Perlongher, 1987) o en su tensión con una moralidad articulada al mundo rural y a las nociones de espacio vinculadas a la idea del Nordeste brasileiro. Sin embargo, considerar tales elementos de forma dispersa, separables entre sí, nos alejaría de la percepción de una formulación sintética distribuida por un ritmo para componer la idea de nación brasileira, sus márgenes e ideales.

Al pensar los anteriores elementos componiendo una misma serie, pasamos a percibir con ellos el intenso debate sobre su relación con la producción de imaginarios espaciales, discursos identitarios y la gestión de la memoria oficial presentes en los juegos de legitimación que cercan el debate sobre la variación rítmica del forró.

Pensando así, las objetivaciones y subjetivaciones del forró electrónico, perceptibles en las plazas principales de las pequeñas ciudades, en la

búsqueda de Mariene por compañeros, por los desplazamientos del público a lo largo de las fiestas para borrar identidades y componer nuevos sujetos, no pueden en absoluto ser leídas a la luz de la simple oposición entre un forró antiguo, tradicional, legítimo, en contraposición a un forró estilizado, electrónico, alienado de sus raíces por el mundo *pop*.

En la tentativa de contextualizar históricamente ese debate, llama la atención el lugar de la tecnología y de los cuerpos, activados para componer una alegoría del mundo urbano e incitar al público de las fiestas a extrapolar ese lugar imaginativo llamado cotidiano. Tal alegoría es complejizada por el hecho de que la ideología del bienestar (Velho, 1978) fundada como horizonte de deseo, es potencializada por sentidos de jerarquía anti-modernos (Albuquerque Júnior, 1999). Posiciones privilegiadas de disfrute y placer solo serán alcanzadas por los sujetos a partir de sus formas de agencia: sea a través de la tenencia de objetos de consumo, sea por la posibilidad de establecer contactos afectivo-sexuales con varias personas a lo largo de una noche de fiesta. Ocasiones marcadas con expresiones como: “*Só vai dar eu!*” (¡Me voy a consagrar!); “*Eu vou bombar!*” (¡Seré un éxito) o “*Eu vou fechar!*” (¡Me saldré con la mía!), dichas por hombres y mujeres, permiten percibir la construcción del placer y la realización de la persona puestos en la noción de individuo como valor prioritario, noción usualmente asociada a ambientes urbanos. Si el sentido de placer en la fiesta es marcado por el individualismo, la forma de alcanzarlo se da, una vez más, por la habilidad de activar los entre lugares de lo rural y de lo urbano, de la presencia y la dispersión, del campo de la intimidad y de su extrapolación.

Las tecnologías de desplazamiento citadas en las letras de las canciones: carros, lanchas, así como las tecnologías de ambientación del espectáculo utilizadas por las bandas, no son apenas una demostración de la capacidad de consumo. Así como los cuerpos espectaculares de las bailarinas que centralizan el espectáculo, esas tecnologías comunican habilidades de tránsito, con sentidos particulares relacionados con la antinomia rural / urbano. De esta forma, las tecnologías, cuerpos y espacialidades del forró electrónico componen, sobretudo, un sentido de reordenamiento de tránsitos y fronteras textualizado a partir de nociones de lo rural y urbano.

## BIBLIOGRAFÍA

- Albuquerque Júnior, Durval Muniz de**  
 1999. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN, Masangana / São Paulo: Cortez.
1995. "Palavras que calcinam, palavras que dominam: a invenção da seca do Nordeste". En: *Revista Brasileira de História* Vol. 28, São Paulo: ANPUH, Marco Zero, pp. 111-120.
- Augé, Marc**  
 1994. *Não-lugares*. Campinas: Papirus.
- Butler, Judith**  
 2008. *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- Ceva, Roberta**  
 2001. "Forró e mediação cultural na cidade do Rio de Janeiro". En: Velho, Gilberto; Kuschner, Karina (orgs.). *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, pp. 107-126.
- Canclini, Néstor Garcia**  
 1999. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- Cândido, Antônio**  
 2001. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34.
- Clifford, James**  
 2002. "Sobre a alegoria etnográfica". En: *A experiência etnográfica: Antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, pp. 63-99.
- Draper III, Jack A.**  
 2014. *Forró e o regionalismo redentor do Nordeste brasileiro. Música popular em uma cultura de migração*. Columbia: Universidade de Missouri; São Paulo: Intermeios.
- Feitosa, Ricardo Augusto de Sabóia**  
 2008. "Apontamentos para uma aproximação crítica do universo do Forró Pop". En: *Anais eletrônico do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Natal. Recuperado em 17/04/2018, de <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-1823-1.pdf>.
- Freyre, Gilberto**  
 1976. *Manifesto regionalista*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco.

**Furtado, Celso**

1984. “O nordeste: reflexões sobre uma política alternativa de desenvolvimento”. En: *Revista de Economia Política*. São Paulo Vol. 4, N. 3, São Paulo, pp. 5- 14.

GTDN.

1967 [1959]. *Uma política de desenvolvimento econômico para o Nordeste*. 2.ed. Recife: SUDENE.

**Gupta, Akhil & Ferguson, James**

2000. “Mais além da ‘cultura’: espaço, identidade e política da diferença” En: Arantes, Antônio Augusto. *O espaço da diferença*. Campinas: Papyrus, pp. 30-49.

**Lima, Maria Érica de Oliveira**

2011. *Mídia regional*. Natal: EdUFRN.

**Marques, Roberto**

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

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

**McCann, Bryan**

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

**Moore, Henrietta L.**

1996. “The changing nature of anthropology knowledge: an introduction”. En: *The future of anthropological knowledge*. London New York: Routledge, pp. 1-15.

**Neves, Frederico Castro**

1996. “Imagens do Nordeste”. En: *Nordeste, identidade, imagem e literatura*. Fortaleza: UFC/NUDOC, pp. 19-35.

**Perlongher, Néstor**

1987. *O negócio do michê: a prostituição viril*. São Paulo: Brasiliense.

**Prado, Rosane Manhães**

1997. “Cidade pequena: paraíso e inferno da personalidade”. En: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Vol. 4. Rio de Janeiro, pp. 31-54.

**Pratt, Mary Louise**

1999. *Os olhos do império: relato de viagem e transculturação*. Bauru: EDUSC.

**Queiroz, Maria Isaura Pereira de**

1973. *Bairros rurais paulistas*. São Paulo: Livraria duas cidades.

**Rapport, Nigel**

1997. *Transcendent individual*. New York: Routledge.

**Said, Edward**

1990. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras.

**Simmel, Georg**

1967. "A metrópole e a vida mental". En: Velho, Otávio. (org.) *O Fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar editores, pp. 13-28.

**Trotta, Felipe**

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

2009. "Música popular, moral e sexualidade: reflexões sobre o forró contemporâneo" En: *Contracampo* Vol. 20, Rio de Janeiro: UFF, pp. 1-15.

**Velho, Gilberto**

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

**Vianna, Hermano**

2011. "Technobrega, Forró, Lambadão: The Parallel Music of Brazil". En: Ave-lar, Idelber & Dunn, Christopher (eds.) *Brazilian popular music and citizenship*. Durham & London: Duke University Press, pp. 240 - 249.

**Vieira, Sulamita**

1988. *O Sertão em movimento*. São Paulo: Annablume.

**Williams, Raymond**

1989. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras.