

MASCULINIDADES DE PLÁSTICO, PRÓTESES DE APARELHAGEM: O NORDESTINO DO PISEIRO NA PERFORMANCE POP DO FORRÓ ELETRÔNICO NO NORDESTE CONTEMPORÂNEO¹**Ribamar José de Oliveira Junior²
Walisson Angélico de Araújo³****RESUMO**

Da aparelhagem do paredão ao solado das botas na poeira do piseiro, este artigo tem como objetivo relacionar a performance de gênero masculina com o tipo regional de nordestino no forró eletrônico do Nordeste contemporâneo. Assim, utilizamos o recente repertório do piseiro, lançado entre os anos de 2019 a 2020, em videocliques pelos cantores de forró Biu do Piseiro; Eric Land e Zé Vaqueiro; e Anderson e o Vêi da Pisadinha. Ao considerarmos a metodologia de análise mediática de um videoclipe (SOARES, 2006), tivemos como apontamentos que o nordestino do piseiro dialoga com uma performance masculina que se desloca dos enunciados da tradição do forró “pé-de-serra”, ao mesmo tempo em que se deriva da “modernidade” do forró eletrônico. Além disso, refletimos que a manifestação popular do piseiro pode apresentar a emergência do que pode ser chamado de “popficação” do forró pela influência de outros ritmos e das outras imagens que compõem o jovem que dança. As reflexões teóricas sobre os sons de cabra macho, a moral e a sexualidade no forró (TROTTA, 2012) deram suporte para o contexto sobre a construção do gênero masculino em performance. Portanto, buscamos destacar os novos modelos de masculinidade no reprocessamento dos signos ruralizados pela sonoridade do que chamamos de “forró de apresto”, sobretudo, na medida em que os velhos modelos ainda sustentam os novos significados do presente. O vaqueiro está *pop* com as suas próteses de aparelhagem, mas ainda depende da festa e do som para legitimar a macheza na abundância de mulheres no paredão.

PALAVRAS-CHAVE: Performance; *Pop*; Gênero e Sexualidade; Masculinidades; Forró.

PLASTIC MALE, APPLIANCE PROSTHESIS: THE NORTHEAST OF THE PISEIRO IN THE POP PERFORMANCE OF THE ELECTRONIC FORRÓ IN THE CONTEMPORARY NORTHEAST

¹ Trabalho realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

² Doutorando em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Especialista em Gênero e Sexualidade na Educação. Graduado em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal do Cariri (UFCA). Pesquisador do projeto de pesquisa “DesCom” e editor do projeto de extensão “Poticuir: jornalismo performativo nas paisagens transviadas do RN” do Departamento de Comunicação da UFRN. E-mail: ribamar@ufrj.br.

³ Graduando em Jornalismo pela Universidade Federal do Cariri (UFCA) com período sanduíche pela Universidade de Algarve (Ualg), Portugal. Aperfeiçoando em Tecnologias Digitais na Educação pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e especializando em Comunicação na Pós-Modernidade pela Faculdade Venda Nova do Imigrante (Faveni). Bolsista CNPQ no projeto de pesquisa “Filosofias do Corpo no Cariri cearense” do Instituto Interdisciplinar de Sociedade, Cultura e Artes (IISCA) da UFCA. E-mail: walisson.araujo@aluno.ufca.edu.br.

ABSTRACT

From the rigging of the wall to the big sound system sole of the boots in the dust of the piseiro northeastern music style, this article aims to relate the performance of the male gender with the regional type of northeastern in the electronic *fórró* of the contemporary Northeast. Thus, we use the recent repertoire of *piseiro*, released between the years 2019 to 2020, in video clips by *fórró* singers Biu do Piseiro; Eric Land and Zé Vaqueiro; and Anderson and Vêi da Pisadinha. When considering the media analysis methodology of the video clip (SOARES, 2006), we had as notes that the northeastern of the *piseiro* dialogues with a male performance that moves away from the utterances of the *fórró* tradition “pé-de-serra”, at the same time that derives from the “modernity” of electronic *fórró*. In addition, we reflect that the popular manifestation of piseiro may present the emergence of what can be called the “popfication” of *fórró* due to the influence of other rhythms and other images that make up the young man who dances. Theoretical reflections on male goat sounds, morals and sexuality in *fórró* (TROTTA, 2012) provided support for reflection on the construction of the male gender in performance. Therefore, we seek to highlight the new models of masculinity in the reprocessing of ruralized signs by the sound of what we call “*fórró de apresto*”, above all, to the extent that the old models still support the new meanings of the present. The cowboy is popping with his sound system prostheses, but he still depends on the party and the sound to legitimize the male in the abundance of women on the big sound system.

KEYWORDS: Performance; Pop; Gender and Sexuality; Masculinity; *Fórró*.

“O MELHOR NO PAREDÃO”⁴: O FENÔMENO POPULAR DO PISEIRO

Muita coisa mudou desde que o cantor Wesley Safadão cortou os cabelos em 2017, sobretudo, quando o seu penteado “virou uma espécie de marca registrada”⁵. Não demorou muito até o forrozeiro deixar um pouco a sanfona de lado e abraçar outros ritmos, sendo um ícone *pop* do *fórró* nacional em diálogo com o suingue do funk carioca e bregafunk pernambucano. Do *fórró* eletrônico da antiga banda Garota Safada, podemos dizer que houve a emergência de uma safra da produção desse tipo de *fórró* desde os anos 2000 para cá. O piseiro pode ter sido um dos ritmos variantes do gênero que ficou conhecido no final de 2019 e ganhou reconhecimento em 2020 nos nomes de diversas vozes.

No entanto, o piseiro possui muito mais tempo e, sem fluxo linear, compartilhou sua experiência musical ao lado do desenvolvimento do *fórró* eletrônico. De modo

⁴ Frases de divulgação que são recorrentes nos anúncios das músicas e dos álbuns promocionais dos cantores do piseiro.

⁵ Entrevista do cantor Wesley Safadão para o Pure People no dia 15 de abril de 2017. Link para leitura: https://www.purepeople.com.br/noticia/wesley-safadao-corta-cabelo-e-exibe-novo-visual-ao-gravar-dvd-em-miami-mudanca_a171179/1.

independente, o piseiro possui uma potência e se tornou um fenômeno popular. A pisadinha, como começou, convergiu com a produção do compositor baiano Nelson Nascimento, tido como “criador do estilo”⁶. De Monte Santo, Bahia, em 2004, lançou o CD caseiro “O Rei da Pisadinha vol. 1”. Ele menciona que a pisadinha em si surge em 2002, quando elaborou o ritmo no teclado e ganhou repercussão. O álbum surgiu através de uma copiadora de CDs pirateados e foi distribuído em camelôs para divulgação. Apenas em 2006, Nelson regravou o álbum em São Paulo e, em 2013, após um convite do cantor Gustavo Lima cantou uma das suas músicas ao lado do jogador de futebol Neymar. Em 2015, ele voltou para a Bahia e continua fazendo shows de pisadinha.

“A pisadinha é um ritmo eletrônico que o pessoal do Nordeste conhece como xote, um tipo de forró. Eu peguei a caixa eletrônica que vem do pagodão da Bahia e fiz uma mistura que ficou com esse ritmo eletrônico dançante”, explicou Nelson em entrevista para o TAB, portal da UOL, na seção de Arte e Design. Da virada de 1999 a 2000, a “estética do teclado”, como chama o repórter da entrevista com Nelson, deu origem a outros nomes importantes como “Zezo, o príncipe dos teclados” e “Lairton e Seus Teclados”. Agora, na virada de 2019 a 2020 a “estética do paredão”⁷ apareceu e a pisadinha foi se apresentando em piseiro. Não queremos dizer que uma deu origem a outra ou vice-versa, apenas são fenômenos populares que ganham legitimidade na medida em que se espalham como ritmo, tanto à margem da indústria fonográfica como sendo produto da mesma. Todavia, algo em comum existe na produção de todas essas variações do gênero do forró no Nordeste contemporâneo⁸, os homens são a maioria e a macheza continua sendo um fator que compõe o repertório musical e artístico na performance dos grupos.

De tal modo, este artigo tem como objetivo relacionar a performance de gênero masculina com o tipo regional de nordestino, nas tramas do pensamento de

⁶ Entrevista do cantor Nelson Nascimento para o TAB no dia 21 de dezembro de 2019. Link para leitura: <<https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2019/12/21/como-a-pisadinha-do-nordeste-virou-o-novo-fenomeno-da-musica-popular.htm>>.

⁷ Termo cunhado pelos autores para apontar as estéticas sonoras e visuais que apreendem a experiência da vertente do piseiro no forró eletrônico.

⁸ Para refletir sobre o Nordeste contemporâneo, trazemos aportes de Barbalho (2004) para pensar como os artistas produzem trabalhos que vão desatando a rigidez identitária e produzindo uma rede discursiva capaz de relativizar os sentidos da nordestinidade. Desse modo, destacamos as complexidades do termo dado que as formas como se perpetuam as construções da região cruzam tempos e espaços. “E no lugar do Nordeste tradicional, emergem os nordestes de vários tempos e espaços” (BARBALHO, 2004, p. 165).

Albuquerque Junior (2013), pela experiência no forró eletrônico do piseiro. Desse modo, utilizamos o recente repertório do piseiro lançado entre os anos de 2019 a 2020 em videoclipes pelos cantores de forró Biu do Piseiro; Eric Land e Zé Vaqueiro; e Anderson e o Vêi da Pisadinha. Ao consideramos a metodologia de análise mediática do videoclipe em Soares (2006) e o videoclipe como extensão da canção em Janotti Júnior e Soares (2008), tivemos como resultados que o nordestino do piseiro dialoga com uma performance masculina que se desloca dos enunciados da tradição do forró “pé-de-serra”, ao mesmo tempo em que se deriva da “modernidade” do forró eletrônico. “É um ritmo que surgiu no interior dos distritos, locais com populações pequenas, situações mais precárias. As pessoas faziam música como dava. Pegavam um tecladinho e começavam a tocar. Essa é a forma mais tradicional e raiz da pisadinha, só voz e teclado”⁹, explanou o cantor cearense Eric Land em entrevista para o Correio Braziliense, na seção de Diversão e Arte.

Assim, a manifestação popular do piseiro pode apresentar a emergência do que pode ser chamado de “*popficação*” do forró pela influência de outros ritmos e das outras imagens que compõem o jovem que dança, ressaltamos isso com base no período do novo *mainstream* do forró, como enfatizam Trotta e Monteiro (2008). As reflexões teóricas sobre os sons de cabra macho, a moral e a sexualidade no forró deram suporte para a construção do gênero masculino em performance, nos termos de Trotta (2012) e de Albuquerque Junior (2013). Portanto, buscamos destacar os novos modelos de masculinidade a partir do que Oliveira (2004) traz como a construção social da masculinidade no lugar simbólico e imaginário que sanciona comportamentos e estrutura processos de subjetivação.

Além disso, procuramos em Bento (2015) destacar os modelos de masculinidade em disputa e o cruzamento entre a construção da identidade masculina em performance. Afinal, “o gênero não denota um ser substantivo, mas um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes” (BUTLER, 2016, p. 33). Nesse sentido, destacamos em Welzer-Lang (2001) a forma como os códigos de virilidade se relacionam com a sexualidade, na

⁹ Entrevista do cantor Eric Land para o jornal Correio Braziliense no dia 15 de janeiro de 2020. Link para leitura: https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2020/01/15/interna_diversao_arte,820465/piseiro-ou-pisadinha-vertente-do-forro.shtml.

medida em que recrutam a masculinidade no reflexo da dominação das mulheres. No reprocessamento dos signos ruralizados pela sonoridade, chamamos de “fórró de apresto”¹⁰ a vertente do piseiro, na medida em que os velhos modelos ainda sustentam os significados no presente como uma preparação que depende dos petrechos ligados ao contexto sonoro e visual. Portanto, a masculinidade no piseiro aparece inserida no novo *mainstream* do fórró ao lado das próteses de aparelhagem do estereótipo do vaqueiro com uma “espora de plástico”¹¹, porém a performance ainda depende da festa e do som para legitimar a macheza na abundância de mulheres em cima do paredão de som. Assim, o vaqueiro está *pop* e perpassa pelo pertencimento uma conexão próxima do que Soares (2014) traz com as afinidades que situam o sentido transnacional e globalizante no caráter regional.

SONORIDADES METODOLÓGICAS: A ATUAÇÃO NO VIDEOCLÍPE COMO PERFORMANCE

No sentido de elaborar a análise dos três videoclipes da variação do piseiro no fórró eletrônico, utilizamos o referencial metodológico de Soares (2006) diante da análise mediática de um videoclipe. Ao todo foram considerados os vídeos “O Povo Gosta é do Piseiro”¹² de Eric Land e Zé Vaqueiro, lançado dia 24 de setembro de 2019 e com o total de 21.337,915 visualizações, “Solinho Agressivo”¹³ de Anderson e o Vêi da Pisadinha, lançado no dia 7 de outubro de 2019 com o total de 40.540,194 visualizações e “Sequência de Vapo Vapo”¹⁴ de Biu do Piseiro, lançado dia 20 de fevereiro de 2020 em dois canais diferentes para divulgação no Youtube totalizando mais de 4.000,000 de

¹⁰ Termo cunhado pelos autores para explicar a forma como o fórró eletrônico, tido como fórró de plástico, dialoga com a vertente do piseiro. Ao utilizarmos o termo apresto, trazemos o sentido de que a afirmação da vertente musical depende de outros elementos que compõem a cena, a exemplo do paredão de som. Além disso, relacionamos o termo pela forma como o modelo de fórró tido como tradicional ainda sustenta as formas do fórró do piseiro, sobretudo, no fio da masculinidade como macheza. Como um aprestamento entre temporalidades e espaços da figura masculina que performatiza o gênero musical.

¹¹ Termo utilizado pelos autores como metáfora que se apropria do que Bento (2011) traz como próteses identitárias e Silva (2016) aborda sobre os sentidos e as críticas do fórró eletrônico tido como de plástico negativamente, entre a disputa e a significação no setor musical mercadológico.

¹² O videoclipe foi produzido pela VTX Filmes e divulgado pela WS Shows e Luan Promoções e Eventos no canal do próprio cantor Eric Land no Youtube, com o total 545 mil inscritos.

¹³ O videoclipe foi produzido pela Anderson Duarte Filmes e Coodec Studio Digital e divulgado pelo canal Sua Música no Youtube, com o total de 1,53 milhões inscritos.

¹⁴ O videoclipe foi produzido pela SB Produções, Barrera Produções, Top Eventos e Tapajós Produções e Arriba Filmes, a divulgação do videoclipe foi feita pelo canal de Dudu Divulgações Oficial e JT Divulgações no Youtube, com o total de 20,4 mil inscritos.

visualizações. Assim, através dos tecidos sonoros e imagéticos dos videoclipes dos cantores, focamos na problematização da performance masculina no contexto mediático do fenômeno popular do piseiro.

De tal modo, diante do que Soares (2006) aborda nas operações analíticas para a dinâmica de um videoclipe, consideramos três pontos de partida para a construção da análise: no primeiro, procuramos os constituintes das canções produzidos no sentido do audiovisual; no segundo, propomos identificar as materialidades expressivas nos videoclipes; e, no terceiro, consideramos as atuações como performances. Entretanto, embora busquemos compor a análise com as matérias de expressão dos produtos, não tivemos o objetivo de aprofundar as discussões sobre as condições de produção e consumo nos percursos das obras audiovisuais analisadas. Nesse sentido, nos desdobramentos metodológicos de Janotti Júnior e Soares (2008), refletimos sobre: o “refrão visual” no âmbito da música *pop*; a constituição do gênero musical no nicho mercadológico inscrito nos produtos midiáticos; a dicção na imagem videoclíptica e na materialidade das performances; a camada visual da performance; e a dança na corporificação da música.

Assim, a *performance* define um processo de produção de sentido e, conseqüentemente, de comunicação, que pressupõe regras formais e ritualizações partilhadas por produtores, músicos e audiência, direcionando certas experiências diante dos diversos gênero musicais da cultura contemporânea (JANOTTI JÚNIOR; SOARES, 2008, p. 102, grifo dos autores).

À vista disso, interrogamos os videoclipes a partir dos sons do vídeo, no que diz respeito ao arranjo da canção, a voz dos cantores, os efeitos de produção sonora e o instrumental, para depois problematizarmos a forma como a relação entre imagem e som constrói a imagética-discursiva das masculinidades do piseiro na canção popular massiva. Desse modo, há um trajeto do piseiro entre a cultura popular e os artefatos mediáticos que o torna um gênero de produto massivo, sobretudo, nos reflexos da indústria fonográfica pela embalagem e pelo endereçamento a partir dos rótulos a serem consumidos. Quando falamos em “masculinidade de plástico”¹⁵ estamos discutindo a forma como a construção da identidade masculina aparece interpelada pelo modo de

¹⁵ Termo cunhado pelos autores para enfatizar o caráter construído do gênero masculino a partir da performance do piseiro, tendo em vista os acoplamentos do som do paredão, o reconhecimento dos outros homens no contexto do videoclipe e a agência nos espaços performáticos, a exemplo do bar.

vida forrozeiro e pelo consumo do piseiro, tanto do próprio estereótipo do vaqueiro *pop* como da construção imagética da performance nos videoclipes, com ênfase aos elementos da bebida, do paredão e da macheza no reflexo das mulheres em cena.

Destarte, levamos em consideração o modo como a letra aparece performatizada pelos cantores de piseiro com vozes culturalmente situadas, reconhecidas nos contextos localizados e dentro de uma imagética prévia de macho do sertão urbanizado inscrito no gênero musical do forró eletrônico. A análise mediática dos três videoclipes percorre questionamentos sobre a forma como os elementos mediáticos performatizam a letra na temática da canção. Com o objetivo de perceber a relação entre a performance e o videoclipe, estivemos atentos aos cinco aspectos que Soares (2006) aborda para analisar o videoclipe: os elementos da imagem, sobretudo, diante da forma como o videoclipe iconiza a voz; os contextos dos atos performáticos; o corpo físico como ferramenta mediática; a tensão dos gêneros na configuração do masculino e feminino; a dança nos entrelaçamentos com a performance na canção.

“ABRA A MALA E SOLTA O SOM”¹⁶: CORPORIFICAÇÃO DA DANÇA NA PERFORMANCE

Como “célula do forró”¹⁷ no gênero musical do Nordeste brasileiro, a vertente do piseiro não escapa das tangentes do forró eletrônico contemporâneo¹⁸, sobretudo, entre as interseções da moral, sexualidade e música popular. Talvez, o alcance da pisadinha potencialize mais ainda alguns desses elementos que compõem os modos de ver e de dizer as sociabilidades na dança. Se para Trotta (2009) a derivada eletrônica no forró aguçou os códigos incorporados ao sexo em torno de uma visualidade e de um movimento corporal, enquanto o forró tido como “pé-de-serra” camuflou com romantismos os gestos e duplos sentidos em constante negociação com as letras e a sonoridade, falamos que o piseiro parece esquivar a moralidade na medida em que

¹⁶ Bordão que o cantor Biu do Piseiro caracterizou na introdução de suas canções.

¹⁷ Entrevista do cantor Eric Land para o jornal Correio Braziliense no dia 15 de janeiro de 2020. “A cultura que predomina no Nordeste é o forró. A pisadinha é uma célula do forró, como o pé de serra, o romântico, o eletrônico, o baião..., mas vejo que esse é o momento do piseiro. O Safadão toca, o Xand Avião... É muito forte aqui na região do Nordeste e tem dominado no Brasil inteiro. O mercado está lá em cima e sentimos que o público está consumindo cada vez mais”.

¹⁸ Diante do termo forró eletrônico contemporâneo, destacamos o que Trotta (2014) traz a partir da nordestinidade que movimenta do terreno do forró. Assim, entendemos a complexidade do termo e partimos do horizonte do autor ao lado do que aparecem como os elementos negociados a partir do forró, inclusive nos enlances com a masculinidade e a macheza.

perpassa a sexualidade e a música popular como um fio condutor de disseminação da pisadinha na experiência musical.

Entretanto, assim como Trotta (2009) investiga as contradições e os discursos sobre a moral autuada pelo forró, ressaltamos que o piseiro enquanto corrente estilística da manifestação forrozeira, assim como o forró “pé-de-serra” e o forró eletrônico, ainda permanece atrelada ao conservadorismo e ao patriarcalismo, principalmente, diante do gênero masculino dentro da imagética-discursiva da importância midiática regional e nacional da música para a região. Não mais a “saudade da terra” no fungadinho da sanfona, nem a idealização do sertão como espaço de memória, o repertório do piseiro ainda que aborde em suas letras e imagens os elementos tradicionais e tome a consagração da tradição do forró “pé-de-serra” como metáfora para o presente, está mais próximo do que o forrozeiro Santana¹⁹ chamou de “forró de plástico” e da perseverança no modo de vida no interior das cidades. Talvez, ressaltamos que o piseiro não seja considerado “forró” pela legitimação de valor no contraponto do que Trotta traz entre o forró e a moral, pelo “*enfrentamento moral*, entre o tradicionalismo das relações sociais (afetivas e sexuais) do ‘sertão’ e a ‘modernidade’ da prática moral (propriamente sexual) da ‘cidade’” (TROTТА, 2009, p. 136, grifo do autor). O piseiro aparece na corporificação derradeira das relações de prazer em detrimento das relações afetivo-amorosas.

Assim, a corrente do piseiro parece estar na “linha de fronteira”, tanto no campo da sexualidade como na relação entre o sertão e a cidade, pois ao mesmo tempo em que se apropria dos elementos da tradição se contrapõe no alinhamento com a “modernidade” diante dos valores sociais e culturais tidos como “avançados”. Desse modo, poderíamos dizer que há um pressuposto de superação do enfrentamento moral, justamente pela inversão do movimento do sertão para a cidade, pois o piseiro pode forjar outra visualidade de interior na relação com os agentes. Os costumes acabam desfeitos, dando lugar às condutas que dão outra guinada nos comportamentos sexuais e no exercício performativo da sexualidade na experiência musical. Não que o interior no retrato de sertão tenha deixado de ser um lugar moral acionado e negociado pelo forró, como pontua Trotta (2009) sobre o Ceará na letra de *Xote de Copacabana* de José Gomes,

¹⁹ Frase que Trotta (2009) traz em seu trabalho em referência a declaração do forrozeiro Santana publicada no Diário de Pernambuco no dia 18 de junho de 2006.

gravada pela Gravadora Copacabana, em 1957, por Jackson do Pandeiro. Porém, não há de modo explícito uma construção normatizada dos códigos da moral, embora existam posições de poder demarcadas pela dança. Talvez Jackson do Pandeiro, se não fosse os 63 anos que separam os cenários temporais das músicas, não ficasse mais tão entusiasmado com as mulheres de biquíni no Rio de Janeiro se visse as mesmas em cima de um paredão em uma festa do interior do Ceará.

Portanto, é interessante perceber que o piseiro dialoga com o forró eletrônico, este gênero musical tido como “uma construção de uma normatização moral construída por homens e endereçada a homens e mulheres, na qual expectativas e julgamento de condutas estão prescritos” (TROTТА, 2009, p. 137). Além disso, podemos afirmar que o piseiro no modo firme e rápido de dançar revela uma virilidade que se reafirma nas letras e visualidades dos videoclipes, sobretudo, pela atualização da imagem do vaqueiro ou da socialização do homem que vive no campo através da construção do gênero masculino pelo enredo do forró. Dentro do imaginário tradicional do sertão, o piseiro atualiza o estereótipo do vaqueiro com elementos constitutivos da urbanidade, na medida em que moderniza os efeitos da masculinidade, do poder e da autoridade no espaço e na experiência perpassada pela música. Se, como enfatiza Trotta (2009), até o início da década de 1990 a sexualidade esteve conduzida no campo visual das bandas e artistas de forró, no início da década de 2020, com a emergência do piseiro como vertente eletrônica, a sexualidade opera de modo explícito pela temática sexual ancorada na juventude e na cidade.

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 (TROTТА, 2009, p. 140).

Diante disso, o estereótipo do homem no piseiro remete ao jovem forjado pela imagem do vaqueiro afirmado no macho que transita entre a cidade e o campo e utiliza da aparelhagem do som como uma forma de prótese da sua masculinidade, afirmamos isso baseado no que Bento (2011) traz sobre as próteses identitárias. A fruição da presença das mulheres aparece como um dos seus efeitos de dominação masculina, uma vez que a festa no interior desponta como um espaço tanto de consumo como de

sociabilidade e de legitimidade nas relações afetivo-sexuais. Por meio do “forró de plástico”²⁰, chamamos a corrente estilística do piseiro de “forró de apresto”, pois como metonímia aparece como suporte para a utilização de petrechos que compõe a atmosfera e o modo de cantar e dançar, a exemplo disso, não há piseiro sem paredão. De tal modo, o piseiro como construção da identidade nordestina a partir da sonoridade pode estar atrelado ao que Trotta (2009) aponta sobre o forró como uma exacerbação mais explícita e processada da vertente eletrônica, tendo em vista as fronteiras morais e a revisão dos atos públicos em relação aos significantes sexuais.

Apesar disso, o tipo de homem nordestino perpassado pela sonoridade do piseiro apresenta flexibilidades na sedimentação do cabra-macho e sertanejo forte. É como se o modelo de masculinidade efetiva estabelecida pelos tecidos sonoros que constituíram o forró, aos poucos, diante dos modos de pensar e acionar a masculinidade nordestina²¹, conforme pontua Albuquerque Junior (1999), fosse revendo a ideia de virilidade, antes mais ligada ao instrumental da sanfona e agora mais próxima do tilintar do teclado e da metálica do paredão. Como pensa Trotta (2012) sobre o processamento e a atualização do pertencimento regional e dos certos modelos de masculinidade no forró, cabe destacar também que o piseiro apresenta um novo modelo de masculinidade enraizada na tradição, mas adubada por esterco da crise da mesma masculinidade, ruminada pelas inversões da moral e dos bons costumes. A visualidade do piseiro no movimento da pisada da bota, no chão de terra batida pelo ritmo eletrônico do paredão, atualiza o pertencimento regional, fortemente associado ao forró “pé-de-serra”, e processa a masculinidade nos privilégios de poder entre o urbano e o rural na medida em que a sexualidade desfaz fronteiras e refaz marcações nos contextos revistos.

Depois de três décadas da “des-anfonização”²² do forró em 1990, acreditamos que o piseiro aparece mais próximo do *pop*, do tecnobrega e do funk, revelando um

²⁰ Termo utilizado pelos autores no horizonte do que aborda Fernandes (2009) sobre os estudos da performance e a indústria cultural, quando a autora menciona que o “forró de plástico” foi criado no sentido da mídia e do mercado devido ao apelo publicitário. Além de tal denominação, destacamos o forró de teclado e/ou forró novo.

²¹ De acordo com Albuquerque Junior (1999), citamos o termo masculinidade nordestina para referenciar a forma como historicamente o nordestino é pensado apenas como figura masculina. A partir dos elementos constitutivos do nordestino, abordamos o contexto da vertente do piseiro no forró eletrônico.

²² Termo de Trotta (2012) utilizada para explicar a tendência do forró a partir de 1990 de adentrar ao mundo *pop* e absorver suas referências sonoras.

novo conjunto derivado do forró eletrônico que se destaca como tipo próprio, talvez uma *popficação* perpassasse o piseiro em 2020. Produzido por artistas jovens, a produção dos cantores Biu do Piseiro; Eric Land e Zé Vaqueiro; e Anderson e o Vêi da Pisadinha apontam para a convergência de dois modelos de masculinidade oriundos do forró “pé-de-serra” e do forró eletrônico, sobretudo, pela afirmação do jovem em cima da experiência do velho. É possível perceber que o piseiro perpassa tal dinâmica até mesmo pelo nome dos grupos musicais, como se um homem jovem da cidade estivesse simbolicamente ao lado de um homem mais velho do campo, ambos inseridos em um jogo de identidades, esbanjando a masculinidade em uma troca de experiência na corporificação da dança e no olhar para o admirado corpo da mulher.

São os estereótipos de vaqueiro e barão²³ embaixo do chapéu de palha e em cima do couro da bota, típicos do retrato do forró “pé-de-serra”, que são constituídos pela expectativa que se tem do “gosto” da mulher na suposta busca por um homem valente, viril e forte que derrube boi e dance com a sonoridade do paredão de som. É interessante perceber que os homens no piseiro dançam com as mãos na parte da frente do quadril, ainda que timidamente, o que antes era algo somente característico do rebolado das dançarinas de forró enquanto as mulheres dançam com a parte de trás do quadril, semelhante ao funk. No chão, as mãos dos homens, que representam força na corda do vaqueiro, seguram a parte da genitália, enquanto as pernas e os pés, de lá para cá levantam poeira com o atrito da bota, o que pode simbolizar o movimento de deslocamento da boiada no espaço de trabalho. Em cima e na frente do paredão, as mãos das mulheres estão apoiadas no joelho, jogando a bunda para trás, mostrando satisfação no espaço de lazer.

Há uma herança no piseiro que bebe da fonte do LP *Sanfoneiro macho* de Luiz Gonzaga, lançado em 1985, ao mesmo tempo em que flerta com o funk com batida acelerada dos sons de 150 bpm. O vai-e-vem da sanfona dá lugar ao *pop* eletrônico entre os ritmos do tecnobrega e bregafunk. Se Trotta (2012) ressalta a “sonoridade artificial” e a criação de efeitos na manipulação do som eletrônico ao falar do forró eletrônico, destacamos as masculinidades forjadas pela prótese aparelhagem no piseiro e o quanto

²³ Estereótipos que podem ser articulados ao lado do imaginário nordestino, como explica Trotta (2014) ao mencionar as “terras de cabra-macho” e “reis de cabaré” na construção do gênero masculino pela festa do forró, sobretudo, no reprocessamento dos referenciais de nordestinidade em crise.

elas dependem de alguns elementos visuais e sonoros para se legitimarem no contexto social da experiência musical.

Formado por dezenas de caixas de som empilhadas, o “paredão” é um signo de qualidade do evento, seja ele na festa com as aparelhagens completas, ou mesmo no “posto”, onde os automóveis (e seus donos) *disputam* para aferir quem possui o som mais potente. Nesse ponto tocamos (com intensidade) numa associação bastante linear entre a potência sonora e desempenho sexual. Tocar alto e “aguentar” são atributos indicadores de masculinidade, sendo medidas de poder fálico. Há por trás de toda essa mensagem uma apologia da força como elemento primordial da constituição do masculino, que será representada sonoramente na intensificação do volume, nos ritmos afirmativos, na dança enérgica (TROTТА, 2012, p. 166).

Logo, destacamos o pensamento de Albuquerque Junior (2010), na obra de Queiroz (2010) diante dos enredos da reinvenção do Nordeste, sobre o que aparece negativamente como “*playboy* arretado”, na elaboração da identidade do nordestino diante da atualização do “vaqueiro”, para pensar as estéticas e as sonoridades do piseiro como vertente do forró eletrônico. Porém, não procuramos sobrepôr o que o autor compara na inteligência de Genival Lacerda em *Severina Xique-Xique*, lançada em 1999, nos trocadilhos das palavras na canção com o que seria uma obscenidade e grosseria dos mencionados grupos de forró Saia Rodada e/ou Calcinha Preta, pois acreditamos que os fenômenos musicais em seus hibridismos também abrem horizontes sobre os cenários regionais. Embora o piseiro, de certa forma, dialogue com o que Albuquerque Junior (2010) aborda de modo irônico sobre os paredões e o *status* do jovem, filho de uma família de classe média que possui um carro com aparelhagem e esbanja masculinidade, buscamos destacar os novos modelos de masculinidade no reprocessamento dos signos ruralizados pela sonoridade urbana do forró eletrônico, o que seria pensar com Trotta (2012) sobre um novo conjunto imaginário forrozeiro nordestino, cada vez mais distante da nostalgia do passado e mais próximo do nordestino *pop* e moderno.

Apesar dessas distintas formas de negociação da identidade nordestina, não é muito arriscado afirmar que todas elas se apoiam fortemente na noção da virilidade e da resistência masculina como terreno seguro de afirmação da nordestinidade (TROTТА, 2012, p. 170).

Nesse sentido, o que nos interessa para esta pesquisa não é valorar a cultura e a sonoridade por meio de determinados grupos de forró, mas sim pensar as articulações

do forró eletrônico e problematizar os estereótipos midiáticos que perpassam a identidade do nordestino em seu contexto social das relações de gênero no Nordeste contemporâneo. Contudo, cabe nas reflexões de Albuquerque Junior (2013) pensar a construção do gênero masculino no Nordeste através do recorte da sonoridade do piseiro e dos modos de inventar a região por meio do forró, principalmente, quando o nordestino aparece construído pelo agenciamento das imagens e dos enunciados. Sem dúvidas, a masculinidade na performance do piseiro acaba sendo inventada como um tipo regional que resgata padrões de masculinidade. “O nordestino é uma figura, um corpo construído por discursos em que a fala encarna o falo” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013, p. 222).

Todavia, ainda que o estereótipo masculino na performance do piseiro atravesse a constituição e atualização da masculinidade no Nordeste, retomamos o que Trotta (2012) salienta sobre o forró de que não devemos pensar em um processo de substituição do estereótipo de identidade sertaneja tradicional, como no caso do forró “pé-de-serra”, pela referência transnacional do *pop*, como no exemplo do forró eletrônico. Em vez disso, devemos refletir sobre a articulação entre o enfrentamento e a conciliação entre ambas identidades através do compartilhamento das imagens e dos sons na composição das estéticas e dos discursos sobre o forró nordestino. No caso do piseiro, pensamos em uma fronteira através de tensões no jogo de disputa de identidades masculinas performatizadas no encontro da dança. Assim, procuramos situar o que Bento (2015) aborda sobre os processos sociais de construção da masculinidade a partir do contexto performático, em que a hegemonia masculina exalta “a virilidade, a posse, o poder, a violência, a competitividade, mas apenas uma pequena parcela da população masculina preenche as condições desse modelo” (BENTO, 2015, p. 90).

Desse modo, se para Bento (2015) a masculinidade pode ser tida a partir dos inacabamentos, tendo em vista a forma como aparece colocada à prova da reavaliação de outros homens, cabe destacar que a identidade gênero masculina performatizada na atuação dos videoclipes na vertente do piseiro pode estar inacabada, perpassado através da mescla dos estereótipos do homem urbano e rural. “As fronteiras de gênero têm a tendência, do lado dos homens, de se decompor, de explodir, e o masculino se mostra em todos os seus estados” (WELZER-LANG, 2001, p. 471). À vista disso, podemos

mencionar que os cantores parodiam uma ideia de homem nordestino ligada ao gênero masculino tida como original, pois como explica Butler (2016) o gênero aparece construído como a fantasia de uma fantasia. “A paródia de gênero revela que a identidade original sobre a qual se molda o gênero é uma imitação sem origem” (BUTLER, 2016, p. 238).

Nesse sentido, a partir da leitura dos videoclipes pontuamos que por mais que os significados do gênero masculino sejam estilos de paródia na cultura hegemônica, baseado em Butler (2016), as performances são também mobilizadas por meio da sua recontextualização parodista. Quando falamos da prótese de aparelhagem, com foco no fenômeno sonoro do paredão, destacamos a forma como as tecnologias ligadas ao contexto musical do piseiro se relacionam com a identidade masculina no sentido de rubricar o que a imitação revela do próprio mito da originalidade. Adiante, analisamos os videoclipes e aprofundamos os desdobramentos de gênero e sexualidade pelo piseiro na tessitura da identidade masculina.

CACHAÇA NA MÃO, BUNDA NO PAREDÃO: O VIDEOCLIFE EM TRÊS VOZES DO PISEIRO

No início do videoclipe “Sequência de Vapo Vapo” de Biu do Piseiro há um diálogo entre dois amigos que estão jogando dominó em uma casa comum, típica do interior do Nordeste. Naquele momento, chega um terceiro colega com a informação de que Neia, moça que possivelmente teve algum caso anterior com Biu, está em um bar conhecido. O segundo personagem indaga: “Neia, Neia...” e movimenta o rosto para o lado como se quisesse confirmar: “aquela Neia?” e, enquanto isso, o terceiro amigo assente e explica que ela está “doidinha” pelo cantor que na cena interpreta a si mesmo. Curiosamente, Biu recusa ao dizer: “de novo essa mulher? Manda ela embora pra lá”, abaixando a cabeça e olhando para as peças de dominó. De forma insistente, o amigo continua: “Neia é decente, macho”. Biu com cabeça baixa e timidez complementa que “estava rolando um comentário por aí que ela tava me querendo, mas eu não quero ela não, tá doido?”.

Assim, há um corte em que Biu está em cima de um paredão, mas com camisa diferente xadrez e verde com preto retratado em um plano médio²⁴. “Abre a mala e solta o som e vamos dançar forró, menino”, canta Biu enquanto aponta pra câmera e dança passos de bregafunk. Ao fundo aparece o bar na lateral direita do quadro e a transição é composta por uma leve luz artificial que pisca e se assemelha às luzes dos paredões de som que piscam na festa. A frase “o véi chegou” retoma a transição antes de levar a imagem para o bar, onde aparece Neia ao lado de outra mulher sentada tomando cerveja. Como susurro, a presença de Biu gera comentário pela chegada no ambiente.

O olhar de Neia e da amiga vão junto com o movimento da câmera e a cena é cortada para o enquadramento de Biu se aproximando com os amigos do bar, a frase “chefinho do piseiro, papai” transiciona para uma rápida cena em que o cantor gesticula com as mãos como se estivesse tocando algum instrumento de cordas. Em seguida, há um corte na cena e Biu aparece com os amigos que estão em uma mesa à frente da mesa de Neia e da amiga, no qual o foco está em Neia olhando para Biu. Ele não olha pra Neia. Após levantar um copo com cerveja, Biu vira a cabeça em direção a câmera em plano *close*²⁵. Logo, a imagem transita para o quadro anterior, mas dessa vez gravada com o cantor em solo e o paredão ao fundo ao lado de três mulheres na frente dançando na composição da letra: “*hoje eu quero tu pelada*”, seguida de outra cena em que aparece um enquadramento com o rosto dele em perfil com um copo com cerveja transbordando em espuma no trecho da música que narra “*mordendo no meu colchão*”.

Aqui, destacamos que há uma relação imagético-discursiva evidente entre o gozo e a bebida derramando, apontando para o consumo e o sexo como dois fatores que se articulam entre si para efetivar a relação sexual na festa. A voz de Biu aparece iconizada pelo sotaque nordestino, arrastado e forte, que dialoga um pouco com os movimentos da câmera. Os atos performáticos de virilidade mostram um homem que domina o espaço pelo exercício performativo que se forja sobre o personagem no reconhecimento dos amigos. O olhar e o chapéu de palha são elementos intercalados ao corpo físico que constroem o estereótipo. Ainda, há uma tensão dos gêneros encenados

²⁴ Tipo de composição que retrata quando o personagem aparece enquadrado por inteiro com um pouco de “ar” sobre a cabeça e um pouco de “chão” sob os pés.

²⁵ Tipo de composição retrata que retrata quando o personagem é enquadrado do peito para cima. Este plano é também conhecido como primeiro plano.

na busca pelo prazer e a dança do piseiro revela a cena performática entre a imagem e o som.

A música de Biu do Piseiro utiliza o refrão de uma outra canção de funk carioca “Vem me satisfazer” da MC Ingryd com DJ Henrique da VK, produzida por Peixinho Filmes e lançada dia 20 de agosto de 2019. No videoclipe de Biu, ele dança ao som da voz da cantora: “*marca pra nós se vê, pode ser pra fuder*”, enquanto aparece uma cena dele com Neia em uma das entradas do bar em que ele está com o copo de cerveja e encostado na parede. Na voz de MC Ingryd, continua: “*hoje eu quero você*” e Neia se vira e rebola próximo a Biu em um *close* das nádegas da atriz, Biu abaixa as mãos que estão segurando o copo com cerveja. No outro verso, “*vem me satisfazer*” muda a cena para uma outra mulher rebolando em outra parte do bar e no plano *close*, com a cena capturando especificamente só o rebolado, sem o rosto da atriz. Nas cenas que retratam esse trecho, os corpos das mulheres imitam os sons, compondo o repertório das imagens. Já corta para o enquadramento dele ao lado de Neia em uma cena rápida com os versos: “*no teu jeito que eu me amarro / de quatro eu jogo o rabo*” e, nessa parte, com ênfase no trecho “*de quatro*” aparece uma referência à posição sexual.



Figura 1: Biu do Piseiro no desfoque. Ao fundo, Neia ao lado de uma amiga na mesa do bar.

O refrão do videoclipe aparece interseccionado por várias cenas em diversos enquadramentos diante da mesma temática entre a festa, o desejo e a sexualidade. Após o refrão, Biu intercala a música com outro bordão conhecido: “*chama na bota*” em que aparece uma cena dele em cima da aparelhagem de som, no qual ele toca na bota e

aponta depois para a câmera. “Aê, *papai*” é outro bordão do cantor que aparece na cena de Biu fazendo o passinho do bregafunk, pela captura da câmera no quadro *contre-plongée*²⁶, de baixo para cima.

Diante disso, a sonoridade traz sons de percussão e de sopro com uma cena de mulheres dançando piseiro em frente ao paredão de som, sem a voz, apenas com os destaques sonoros no instrumental. A câmera percorre em um movimento horizontal e de ampliação do quadro onde no início encenam três mulheres. Quando o cantor fala o seu nome e o intuito da música, “*isso é Biu do Piseiro pra estourar contra o paredão, menino*” a marca o piseiro destoa pela experiência no forró eletrônico. No mesmo verso da música, corta para a cena do bar, em que o segundo amigo aparece entre duas mulheres que rebolam, só que ele está com parte da camiseta presa a boca, deixando sua barriga visível, entoando um aspecto ofensivo no viés “cômico” ao corpo masculino fora do padrão requerido pelo *status* da festa.



Figura 2: Cena do rebolado de uma das dançarinas no clipe.

Na segunda repetição da música pela voz de Biu, aparece uma cena do paredão e, logo depois na composição do cenário, ao lado direito e em segundo plano, um veículo automotivo tipo Hilux aparece ao lado da metade da aparelhagem de som e do rebolado das dançarinas. Quando Biu canta que vai fazer uns “planos”, ele é gravado à frente e as meninas em segundo plano, ele faz um movimento simulando de forma sutil

²⁶ Tipo de composição que retrata quando a câmera está abaixo do nível dos olhos, voltada para cima. Também chamada de “câmera baixa”.

uma masturbação masculina e o gesto ganha significado na expressão do rosto dele quando pressiona os lábios. O processo de conquista de Neia por parte de Biu é lento, gradual e de acordo com a composição da música e da imagem. A personagem coadjuvante ganha destaque quando sobe no paredão, fica de costas e movimenta a bunda. É como se Neia conduzisse a conquista na medida da oferta, enquanto Biu ligado à prótese da aparelhagem do som como suplemento da masculinidade apenas se satisfaz. Ocorre justamente a inversão de discursos, pelas posições de poder atrelado ao gênero, da música cantada pela MC Ingryd e pelo Biu do Piseiro.

Já no videoclipe de “O Povo Gosta é do Piseiro” de Eric Land e Zé Vaqueiro o clipe da música começa com um típico pau-de-arara chegando em uma casa que seria a do cantor Eric Land. Dentro do carro está o Zé Vaqueiro à espera do amigo que escuta em *surround*²⁷ (tocando no som do carro) o refrão da referida música a ser cantada: “*ero, ero, ero o povo gosta e do piseiro / ero, ero, ero o povo gosta é do piseiro*”. Após isso, o *surround* baixa, Zé buzina em frente à casa e em seguida assobia, a câmera dá um foco em *close* nele quando emite o som e diz: “*bora, Eric!*”. A transição é feita por um barulho do tipo de surpresa, pois Eric estava dormindo e acorda meio que assustado, como se estivesse atrasado. Ele levanta rapidamente, olha para o relógio de pulso, começa a calçar suas botas desesperadamente. A imagem transiciona rapidamente para ele correndo para o banheiro. Em *close*, Eric se olha no reflexo do espelho e arruma o cabelo. A imagem de Eric dentro da casa aparece marcada pelos contrastes das cores e com pouca luminosidade, tendo uma vinheta leve nesta cena.

Quando passa pela porta do banheiro, retornando para dar atenção à voz que o chama, o *background*²⁸ de “correndo contra o tempo” abaixa e mais uma vez, Eric aparece na abertura da porta movimentando a cabeça levemente para cima, como se estivesse saudando o amigo, Zé diz: “*vem, macho!*”. Apenas nesse momento, começa o instrumental da música. Eric abre a porta e sai calçando a bota, a do pé esquerdo ele consegue calçar e a do pé direito ele joga dentro da carroceria do carro, permanecendo descalço, no qual a música começa quando o cantor pergunta: “*ei, tu quer piseiro?*”. Eric se agarra na lateral da caçamba e o segundo verso da música, também entonado por Zé, diz: “*chega, Zé Vaqueiro*”. A voz de Eric é um pouco mais suave, não entona o

²⁷ Termo cunhado para se referir ao padrão de áudio que provoca uma imersão na realidade do videoclipe.

²⁸ Termo que se refere ao som em segundo plano no videoclipe que chama pouca atenção na narrativa.

quanto a voz de Biu, reforçando sotaque e grosso tom. Os atos performáticos do cantor são mais centrados nos gestos da dança do piseiro como elemento central. O corpo físico aparece mais ligado à bota em si. Não há uma tensão acentuada do gênero masculino e nem exploração intensiva da imagem do corpo feminino. A performance se concentra na dança e no engajamento do público como se simulasse uma gravação ao vivo do cantor.

A cena transiciona do movimento dele correndo na subida do pau-de-arara para uma cena de plano *close* de Eric fazendo o movimento com a mão sinalizando para Zé Vaqueiro seguir viagem. Nesse momento, o clipe começa na captura da lateral do pau-de-arara e do movimento da paisagem em um local da zona rural, onde poucas construções residenciais compõem a cena, a imagem ainda está bem contrastada com as cores e a vinheta fica bem demarcada. O verso entonado aparece como uma resposta da pergunta do cantor: “*é o piseiro, é*”. A imagem muda para um plano geral²⁹ aéreo composto pelo carro em movimento no chão de terra batida, um bordão conduz o começo da canção e dá margem para outras interpretações que sucedem, a exemplo do “*balança filho, balança, balança, vem*”. A cena muda e mostra uma mulher e dois homens que esperam à beira da estrada, Eric desce para recepcioná-los e receber o dinheiro da passagem, assim que a mulher sobe no carro Zé entona o “*vem*” do verso anterior.

Eric vai até a lateral do carro e mostra para Zé o dinheiro, nessa parte Eric canta: “*vai subir poeira*” e na última palavra aparece uma cena dos pés de ambos batendo a sola da bota no chão para fazer a poeira subir. A câmera enquadra mais os pés de Eric e transiciona para um plano geral do cantor ao lado de Zé que começam realmente a cantar na locução do primeiro: “*fórró pra ser bom / tem que ser no interior / a bota vai chamando / e a poeira levantou / as minas tudo doida / tudo querendo dançar*”. O videoclipe mostra um trajeto de deslocamento pendular em uma rotina de trabalho das pessoas que moram na zona rural. No caso, o pau-de-arara quebra no fluxo de transporte e os motoristas abrem o capô para analisar o problema no veículo, Zé sinaliza com as expressões faciais que possivelmente o problema não tem solução, os passageiros descem do carro para reclamar e requerer o dinheiro de volta, enquanto ele gesticula

²⁹ Tipo de composição que retrata quando aponta um ângulo visual bem aberto, a câmera revela o cenário à sua frente.

movimentos apontando para o carro e explicando o motivo ao som do trecho: “*ero, ero, ero o povo gosta é do piseiro / ero, ero, ero o povo gosta é do piseiro*”.

No trecho que narra: “*as minas tudo doida / tudo querendo dançar / o paredão tocando / e nós botando pra torar*”, aparecem cenas de captação aérea da Feira do Gado realizada em Ouricuri, Pernambuco. Há um retorno para as imagens dos cantores no palco que cantam e dançam, mas nesta cena descrita o coadjuvante é Eric. A imagem é enquadrada em um plano aberto³⁰ que se desloca horizontalmente para a direita, sendo seguida para uma mudança de plano médio. Zé encena como se estivesse tocando algum instrumento enquanto Eric enfatiza os pés e a bota, os movimentos com a perna dão atenção para o calçado. Assim, as cenas locais são correlacionadas com a poeira enfatizada na música, retratando o momento do verso pelo movimento da cena, a exemplo de quando uma moto passa e uma bicicleta empina. Em seguida, há um retorno para a cena do palco, onde começam a se aproximar do show muitos homens e muitas mulheres, entre crianças, adultos e idosos. Eric em cima do palco faz a representação de chamado com a mão acenando para as pessoas ao som dos versos: “*ero, ero, ero o povo gosta é do piseiro / ero, ero, ero o povo gosta é do piseiro*”.



Figura 3: Eric Land e Zé Vaqueiro na cena do pau-de-arara quebrado.

³⁰ Tipo de composição de plano que deixa a cena em aberto, a câmera está distante do objeto e focada no ambiente.



Figura 4: Zé Vaqueiro cantando ao lado de Eric Land.

A música finaliza com as batidas melódicas e encerra a canção com um plano geral aéreo, o *fade-out*³¹ vai escurecendo a tela e as vozes em coral cantam o *surrond* da música que tocava no som interno do pau-de-arara: “*ero, ero, ero o povo gosta é do piseiro / poeira levantando, então respeita o desmantelo*”, sendo uma ponte e transição para a última cena. Os cantores gesticulam com a boca a letra da música. Nesta cena, a transição final é do plano *close* nos cantores e no público, no qual algumas pessoas presentes estão utilizando um boné patrocinado pelo *MaxxBets*, um site de apostas relacionado com jogos de futebol. A cena encerra com um *fade-out* em preto para a tela dos patrocinadores do videoclipe.

O videoclipe da música “Solinho Agressivo” de Anderson e o Vêi da pisadinha, seguindo uma narrativa similar a composição do videoclipe da música de Biu do Piseiro, possui uma estética de cortes e transições cruas e rápidas, assim como a mesma temática do foco na bebida alcoólica e das mulheres dançando ao som do piseiro. O videoclipe inicia com uma sonoridade em *surround* repetindo quatro vezes a frase “*é rapariga!*”. Na cena em *close*, um dos personagens se encontra com Anderson que está em uma mesa rodeado de mulheres, em ambas as mesas é visível a presença de bebidas alcoólicas, dentre elas, um litro de uísque. No encontro dos cantores há um diálogo rápido, no qual se cumprimentam, e o dançarino, personagem inicial do clipe, pede para Anderson cantar um piseiro na ocasião. A cena encerra em *fade-out* e começa o

³¹ Termo utilizado para denominar uma transição gradativa da visibilidade de uma cena para o escurecimento da tela.

videoclipe. Os cenários da gravação do vídeo são quatro: dentro do bar em que se inicia o diálogo; em um cenário composto por um paredão de som; um outro ambiente composto por piscina, no qual as dançarinas em algumas cenas aparecem dançando; e o espaço principal que seria como a parte externa do bar.

Anderson se apresenta na cena inicial cercado por nove mulheres, todas dançando apenas no instrumental da música. Nessa parte, há mudanças de cena e de enquadramentos, sendo enfatizados em quase todos os quadros as transições com a presença de muitas mulheres. Os homens figurantes bebem na boca da garrafa uísque *Red Label*, enquanto mulheres rebolam, em posição de coadjuvantes do videoclipe. Retornando para a área externa inicial, a câmera inicia com a mudança de enquadramento de plano geral para *close* no cantor que aponta o dedo para a câmera: “*olha, chegou fim de semana vou ligar o paredão / convidar as menina pra quicar o rabetão*”. Este verso iniciado se repete duas vezes, tendo cenas intercaladas entre três dos quatro cenários abordados, exceto na piscina. Seguindo a música: “*preste atenção novinha no que eu vou dizer / Preste atenção no que eu vou falar*”, há a variação entre planos abertos e em *close*, assim como a rápida intercalada entre os cenários.

Ao encerrar o verso anterior com “*eu vou falar*”, existe uma forte intensidade no instrumento de percussão. O primeiro verso “*quica, quica, quica vai com o bumbum no chão*” aparece retratado com a cena em *close* da bunda de uma das dançarinas seguido de uma transição. No outro verso “*quica, quica, quica com a mão no paredão*”, quando Anderson fala “*paredão*” existe uma mudança do plano aberto no cantor para um plano em *close* e de perfil das mulheres ao lado do paredão rebolando, sendo importante destacar que o enquadramento e o foco aparecem nas bundas que “quicam”. A voz de Anderson é mais falada do que cantada, diferente da voz de Eric e mais próxima da voz de Biu pelo reforço do jeito de falar no sotaque e na potência da fala tida como masculina. Os atos performáticos são pouco demarcados. O corpo físico do cantor não dialoga com o chapéu e nem a bota. A visualidade do clipe se concentra no corpo das mulheres que são saturados tal qual o som do paredão. O gênero masculino goza da presença do feminino para afirmação e a performance se concentra na dança do piseiro.



Figura 5: Anderson ao lado das dançarinas no videoclipe.

As cenas continuam sendo intercaladas durante o percurso da música entre os planos em *close* no cantor, nas bundas e nos rebolados das mulheres. Elas aparecem por completo apenas quando há a intenção do recorte no plano geral em todos que estão na cena. Há uma fragmentação do corpo da mulher na redução do estereótipo significado pela bunda. O novo dançarino que antes não havia sido apresentado em cena tem um momento somente dele, no qual é enquadrado em plano médio dançando o piseiro pelo reforço da performance. Outra cena importante de ser enfatizada é a que retrata o rosto das mulheres, pois dentre as várias composições frente ao paredão, apenas uma das gravações faz o foco na cabeça, ainda que sem enquadramento e estabilização.

CHAMA NA BOTA: AS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desse modo, é perceptível que o fenômeno popular do piseiro guina para o que pode ser chamado de “*popficação*” do forró eletrônico contemporâneo, sendo impossível demarcar a sonografia dessa vertente apenas em um ritmo dentro da variedade do gênero musical, dada a complexidade das práticas e dos processos que produzem as visibilidades e dizibilidades sobre a nordestinidade. A emergência do piseiro é abrangente e potente à disseminação facilitada pelas mídias e redes sociais, com a sua sonografia multifacetada e delineada nas dinâmicas de inovação e criatividade que perpassam os sujeitos imersos nesses processos de composição. Da

figura do vaqueiro *pop* ou, por assim dizer, mais urbanizado do que ruralizado surgem outros modos de subjetivação a partir das construções do gênero masculino na performance.



Figura 6: Passo do piseiro no videoclipe "Solinho Agressivo".

As configurações plásticas foram importantes para problematizar a maneira como as imagens “traduzem” a sonoridade, nas aberturas, estrofes e pontes. O percurso imagético dos videoclipes sobre a canção mantém uma linearidade e atualiza a temática das músicas. O paredão, as luzes e o ambiente do bar trazem confluências sinestésicas. O código visual do refrão apresenta paradas e solos para a dança e os diálogos. A dicção da canção figuratizam o homem sertanejo urbanizado. O “refrão visual” no âmbito da música *pop* aparece na repetição de frases com conotação sexual, como “*vapo-vapo*” ou “*quica-quica-quica*”. Mais do que “estar junto” na voz dos cantores, o piseiro revela um “dançar junto” na corporificação da dança no videoclipe. A constituição do gênero musical no nicho mercadológico aparece atravessado pelo forró eletrônico. A dicção comercial da canção na imagem videoclíptica aponta para a associação iconizada da voz, com o sotaque e as gírias locais salientadas por tons graves e metálicos do paredão. A materialidade da performance requer uma resposta corporal pelo movimento da dança.

Nesse sentido, trouxemos reflexões sobre os elementos da análise que apontam para os desdobramentos sociais e culturais do que chamamos de estética do paredão, levando em consideração o contexto midiático das próteses de aparelhagem, frente às tecnologias de amplificação do som na afirmação identitária do homem na virilidade e na dominação masculina dentro do espaço da festa. Do masculino de plástico, apontamos as atuações pela performance nos videoclipes, diante dos cantores Biu do Piseiro; Eric Land e Zé Vaqueiro; e Anderson e o Vêi da Pisadinha, que parecem mostrar a artificialidade da fantasia do gênero e o trânsito entre temporalidades do masculino. Por isso, apresentamos como resultado os apontamentos técnicos sobre os videoclipes e as constituições imagéticas-discursivas do tipo de nordestino pensado como masculino pela performance de gênero dos cantores. Levanta poeira e chama na bota que é pra estourar no paredão.



Figura 7: Cena das mulheres no paredão do videoclipe de Anderson e Vêi da Pisadinha.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. "Quem é froxo não se mete": violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino. In: **Projeto História: Revista do Programa de estudos pós-graduados de História**, Volume 19, Novembro de 1999.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. O nordestino de Saia Rodada e Calcinha Preta ou as novas faces do regionalismo e do machismo no Nordeste. In: QUEIROZ, André. **Arte & pensamento: a reinvenção do Nordeste**. Fortaleza: Serviço Social do Comércio (Sesc), 2010.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **Nordestino: invenção do “falo” — uma história do gênero masculino**. São Paulo: Intermeios, 2013.

BARBALHO, Alexandre. Estado, mídia e identidade: políticas de cultura no Nordeste contemporâneo. In: **Revista Alceu**, Volume 4, Número 8, Janeiro-Junho de 2004.

BENTO, Berenice. Na escola se aprende que a diferença faz a diferença. In: **Estudos Feministas**, Florianópolis, Volume 19, Número 2, Maio-Agosto de 2011.

BENTO, Berenice. **Homem não tece a dor: queixas e perplexidades masculinas**. Natal: Edufrn, 2015.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

FERNANDES, Adriana. Forró: estudos da performance, arte e indústria cultural. In: **Revista Crônidas**, Ano 2, Número 5, Volume 74001, Dezembro de 2009.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder Silveira; SOARES, Thiago. O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise. In: **Revista Galáxia**, Número 15, Junho de 2008.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. **A construção social da masculinidade**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SILVA, Cicera Tayane Soares da. **“É de verdade ou é de plástico?”: formas e sentidos das críticas ao forró eletrônico**. 2016. 125 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Curso de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

SOARES, Thiago. Por uma metodologia de análise mediática dos videoclipes: contribuições da semiótica da canção e dos Estudos Culturais. In: **UNirevista**, Volume 1, Número 3, Julho de 2006.

SOARES, Thiago. Abordagens teóricas para estudos sobre cultura pop. In: **Logos**, Edição 41, Volume 2, Número 24, 1º semestre de 2014.

TROTTA, Felipe Costa; MONTEIRO, Márcio. O novo mainstream da música regional: axé, brega, reggae e forró eletrônico no Nordeste. In: **E-Compós**, Volume 11, Número 2, Maio-Agosto de 2008.

TROTTA, Felipe. Música popular, moral e sexualidade: reflexões sobre o forró contemporâneo. In: **Revista Contracampo**, Número 20, Agosto de 2009.



TROTTA, Felipe. Som de cabra macho: sonoridade, nordestinidade e masculinidades no forró. In: **Comunicação Mídia e Consumo**, Ano 9, Volume 9, Número 26, Novembro de 2012.

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

WELZER-LANG, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. In: **Estudos Feministas**, Ano 9, Volume 9, Número 2, 2º semestre de 2001.

Recebido em 18 de junho de 2020

Aprovado em 22 de setembro de 2020