



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL - JORNALISMO

EMANUEL GOMES DA SILVA

**GETÚLIO ABELHA & PABLO VITTAR: FORRÓ CUIER
E A QUEBRA DA HETERONORMATIVIDADE**

RECIFE
2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL - JORNALISMO

EMANUEL GOMES DA SILVA

**GETÚLIO ABELHA & PABLO VITTAR: FORRÓ CUIER
E A QUEBRA DA HETERONORMATIVIDADE**

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito para obtenção do grau de Bacharel
em Comunicação Social – Jornalismo pela
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Orientador: Prof. Dr. Thiago Soares.

RECIFE
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Silva, Emanuel Gomes da.

Getúlio Abelha & Pablio Vittar : forró cuier e a quebra da
heteronormatividade / Emanuel Gomes da Silva. - Recife, 2025.
106 p. : il., tab.

Orientador(a): Thiago Soares

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de
Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Jornalismo - Bacharelado, 2025.
Inclui referências.

1. forró cuier. 2. performance. 3. comunidade LGBTQIAPN+. 4. videoclipe.
5. estética pop. 6. desvario. I. Soares, Thiago . (Orientação). II. Título.

780 CDD (22.ed.)

EMANUEL GOMES DA SILVA

**GETÚLIO ABELHA & PABLO VITTAR: FORRÓ CUIER
E A QUEBRA DA HETERONORMATIVIDADE**

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito para obtenção do grau de Bacharel
em Comunicação Social – Jornalismo pela
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Aprovado em: 01/04/2025

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Thiago Soares (Orientador)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dra. Cecília Almeida Rodrigues Lima (Examinadora Interna)

Universidade Federal de Pernambuco

Emmanuel Bento do Nascimento (Examinador Externo)

Dedicatória

Dedico este trabalho a todos os ativistas LGBTQIAPN+ que deram suas vidas para que nós tivéssemos direitos garantidos atualmente. Em especial, a todas as bichas nordestinas. Vocês, sem sombra de dúvidas, são guerreiros e guerreiras que lutam todos os dias buscando o “aquê” de cada dia, em meio a uma sociedade que nos marginaliza, nos exclui e nos silencia. Somos vitoriosos só de podermos levantar da cama e poder respirar, pois muitos irmãos e irmãs não o puderam.

Também dedico esse trabalho à memória dos meus avós, Joselita ‘Dona Jó’ Leandro e Ercilio ‘Seu Alcides’ Eleuterio. E também a minha tia Verônica Barbosa, que todos possam descansar na eternidade em paz, sabendo que foram muito amados em vida.

Agradecimentos

Eu quero, primeiramente, agradecer a toda a minha família, mas, em especial, à minha mainha, Veralúcia Gomes, por todo o apoio e dedicação, até mesmo nos momentos em que eu não sabia como expressar o que precisava. Você estava lá por mim. Me trazia um pãozinho quente, me perguntava: "Vai para a aula hoje?" e me consolava de um jeito único e amoroso. Te amo para sempre! Ao meu pai, Edvaldo, pelos conselhos e pelo trabalho duro de sempre.

Agradeço à minha segunda mainha (na verdade, ela é minha tia — longa história), Edilene, por sempre ter apoiado meus estudos e por correr atrás da minha educação desde o início. Foi graças a ela que ingressei no Colégio Mazzarello, o que moldou meu caráter e me abriu portas imensas. À minha prima Jéssica, que me ensinou a ler e escrever antes mesmo de eu entrar na escola. Ao meu tio Ricardo, mestre-artesão, por ser uma pessoa bem-humorada e que sempre me ensina muito. Ao meu primo Jefferson e à minha tia Aline, por sempre me aconselharem e me apoiarem. Ao meu tio Edvan, por ser sempre tão prestativo, amoroso e brincalhão.

À minha família do interior, de Vertente do Lério. Às matriarcas da família, tia Carmelita "Mita" e vovó Dalva, por serem um porto seguro para todos nós. Aos meus irmãos, Erivelton Leandro e Evelyne Manuella, sempre traquinas e fofos, obrigado por todo o apoio, risadas e carinho. Vocês merecem o mundo. Aos pequenos Arthur, Miguel e Rodrigo, que o futuro de vocês seja sempre calcado no amor e na educação.

Também serei eternamente grato às pessoas que pavimentaram as estradas do meu conhecimento, desde minha primeira professora, Tia Laura, em meados dos anos 2000, até os meus professores Rogério Lemos, Fátima Lima, Felipe Genú, Penélope Lyra, Renata Araújo, Ary Júnior, Ricardo Gomes, Adriana Santana, Paula Reis, Mirella Pessoa e Yvana Fechine. Todos são fontes infinitas de conhecimento e inspiração, em especial meu orientador, Thiago Soares. Aos meus amigos do Mazzarello e da vida, pelo carinho e companheirismo de sempre, em especial a Carol, Ferraz, Barros, Yas, Eve, Cândido, Lorena, Karol e Thiago.

E, por último, aos meus amigos da faculdade, em especial à minha madrinha Bya, Cynara, Nat, Ingrid, Thiago, Raquel, Willian, Duda, à galera da Manguetown Revista e, por fim, ao Clube dos Cuecas — Artur, Genivaldo e Leandro.

As pessoas LGBTQIAPN+ sempre estiveram ao meu lado, obrigada. Agradeço a todos os artistas. Agradeço a todas as pessoas que assumem riscos. Agradeço a todas as pessoas que lutam pelo direito de serem livres, de amar quem querem amar. Sem medo, pessoal. Sem medo.

E eu lutarei por vocês até o dia de minha morte (Madonna, 2024).

Resumo

Este trabalho investiga a presença da comunidade LGBTQIAPN+ no forró, analisando como artistas como Pablo Vittar e Getúlio Abelha ressignificam o gênero. A pesquisa se baseia nos estudos de Trotta (2014) sobre macheza no forró e Soares (2012) sobre estética pop, além da metodologia comparatista de constelações fílmicas de Souto (2020), adaptada para o audiovisual. A análise das performances, letras e videoclipes dos artistas dialoga com os conceitos de “estéticas baitolas” (De Oliveira Júnior; Zaiatz, 2019) e “desvario” (Souza, 2019), evidenciando a desconstrução da heteronormatividade e a introdução de estéticas cuier no forró. O estudo demonstra como essas representações desafiam padrões tradicionais e ampliam a diversidade no gênero. O forró, historicamente marcado por uma perspectiva masculina e normativa, é ressignificado a partir da expressão artística LGBTQIAPN+. Ainda assim, o forró cuier não transforma totalmente o gênero, mas revela brechas na norma, onde expressões dissidentes circulam sob limites impostos pela heteronormatividade (Miskolci, 2017).

Palavras-chave: forró cuier; performance; comunidade LGBTQIAPN+; videoclipe; estética pop e desvario.

Abstract

This research explores the presence of the LGBTQIAPN+ community in forró, a traditional music genre from Northeastern Brazil, focusing on how artists like the Brazilian drag queen Pablo Vittar and Getúlio Abelha redefine its narratives. They incorporate queer aesthetics into their music, reshaping the genre's historical heteronormativity. The study builds on Trotta's (2014) analysis of masculinity in forró and Soares' (2012) work on pop aesthetics, using Souto's (2020) film constellations methodology, adapted for audiovisual analysis. By examining performances, lyrics, and music videos, the research engages with the concepts of “baitola aesthetics” (De Oliveira Júnior; Zaiatz, 2019) and camp (Souza, 2019), highlighting how these artists challenge traditional norms and expand LGBTQIAPN+ representation in forró. The findings reveal that forró, historically shaped by a male-centered perspective, is being reimaged through queer artistic expression. This study contributes to academic discussions on culture, identity, and representation in Brazilian popular music. However, queer forró does not fully transform the genre; instead, it reveals cracks in the norm, where dissident expressions circulate within limits imposed by heteronormativity (Miskolci, 2017).

Keywords: queer forró; LGBTQ community; music video; performance; pop aesthetic and camp.

Lista de ilustrações

Figuras 1, 2 e 3 - Playlist “As 50 mais tocadas no Brasil” com destaque para os feitos de Vittar.....	13
Figura 4 - Playlist “Paredão LGBT*”, em 2021, com destaque para Abelha.....	13
Figuras 5 e 6 - Capa dos álbuns Marinês E Sua Gente “Oito Da Conceição” (1959) e “Coisas Do Norte (1963).....	25
Figura 7 - Marinês, a "Luiz Gonzaga de saia".....	26
Figuras 8, 9 e 10 - Divas forrozeiras Silvânia Aquino, Solange Almeida e Taty Girl.	27
Figura 11 - Bando de Lampião com Maria Déa em primeiro plano.....	34
Figura 12 - Vaqueiros do nordeste brasileiro.....	37
Figura 13 - Safadão em gravação do DVD de Garota Safada em 2012.....	43
Figura 14 - Cantor e compositor Raied Neto, ex-Calcinha Preta.....	44
Figura 15 - Lampião, o Rei do Cangaço.....	46
Figura 16 - Tweet de Getúlio Abelha.....	52
Figura 17 - Compilação de desvarios na apresentação da banda Limão Com Mel..	56
Figura 18 - Fã de Britney Spears sobe ao palco e depois é detido por seguranças.	58
Figuras 19, 20 e 21 - Getúlio Abelha em uma turnê de teatro infantil e em cartaz com a peça “Bando de Pássaros Gordos”.....	59
Figuras 22 e 23 - Uma das primeiras montações de Vittar foi no Halloween, de drag cirúrgica.....	66
Figuras 24 e 25 - Pablio Vittar levanta saia em participação no show do Fresno, no festival Turá.....	72
Figura 26 - Compilação do show de Pablio Vittar no Marco Zero do Recife.....	73
Figura 27 - Compilação de performances de Getúlio Abelha no palco.....	74
Figura 28 e 29 - Getúlio Abelha carregado pelo público no festival Rec-Beat, no Recife, e por bailarinos em show, no Cine Jóia, em São Paulo.....	74
Figura 30 - Pablio Vittar agitando uma toalha com a imagem do presidente Lula....	77
Figura 31- Constelação forrozeira de Pablio Vittar.....	82
Figura 32 - Compilação de personagens de Pablio Vittar em “Seu Crime”.....	84

Figuras 33 e 34 - Cenas de casais LGBTQIAPN+ em “Seu Crime”	84
Figura 35 - Referências de polêmicas de Pabllo Vittar no clipe de “Seu Crime”	85
Figura 36 - Cenas da personagem policial e bandido em “Seu Crime”	85
Figuras 37, 38 e 39 - Elementos da personagem Mia Colucci da novela RBD.....	86
Figuras 40 e 41 - Referência de Pabllo Vittar a Mia Colucci.....	87
Figura 42 - Inspirações para a coreografia de “Triste com T”	88
Figura 43 - Compilação de cenas de “Triste com T”	88
Figuras 44 e 45 - Son de Amores e São Amores.....	89
Figura 46 - Compilação de cenas de “São Amores”	90
Figura 47 - PEY PEY PEY	90
Figuras 48 e 49 - Dancinha de São Amores.....	91
Figura 50 - Pabllo dançando forró no balão flutuante.....	92
Figura 51 - Constelação forrozeira de Getúlio Abelha.....	92
Figura 52 - Monólogo de Getúlio Abelha em “Aquenda”	93
Figura 53 - Cenas do clipe de “Aquenda”	94
Figura 54 - Compilação da indumentária de Getúlio Abelha em “Aquenda”	94
Figura 55 - Compilação das cenas opressoras em “Aquenda”	95
Figura 56 - Indumentária de “Voguebike” ao vivo e no clipe.....	96
Figura 57 - Compilação das cenas de “Voguebike”	96
Figura 58 - Compilação de surrealismo em “Voguebike”	97
Figura 59 - Compilação de rock, lama e vogue.....	97
Figura 60 - Cenas de “Tamanco de Fogo”	98
Figura 61 - Compilação de Getúlio sendo arrastado.....	99
Figura 62 - Performance de Lady Gaga no MTV Video Music Awards.....	100
Figura 63 - Compilado com o desfecho de Abelha em “Tamanco de Fogo”	100

Sumário

Introdução.....	12
Capítulo 1- Forró, nordestinidade e normatividade.....	20
1.1 Conhecendo o forró.....	20
1.2 Mulheres forrozeiras.....	24
1.3 Sertão de cabra machos e quadradões.....	30
1.4 Indumentária e voz do sertão.....	36
1.5 Tensionamentos forrozeiros.....	42
Capítulo 2 - Desvarios e estéticas baitolas no forró.....	49
2.1 Forró Cuier e Heteronormatividade.....	49
2.2 Getúlio Abelha.....	58
2.3 Pablló Vittar.....	65
2.4 Comparação entre os dois artistas.....	71
Capítulo 3 - Análise dos videocliques de Pablló Vittar e Getúlio Abelha.....	78
3.1 Conceito de constelação fílmica para o audiovisual.....	78
3.2 Constelações forrozeiras.....	81
Considerações finais.....	102
Referências.....	104

Introdução

O perfil oficial do La Folie Festival, evento com o foco em artistas da comunidade LGBTQIAPN+, realizado na área externa do Centro de Convenções de Olinda, anunciou o cantor Getúlio Abelha para o seu *line-up*¹, no dia 23 de julho de 2023. Porém, a escolha não necessariamente agradou a todos: parte do público criticou a escolha do artista para o festival por não ser “pop o suficiente”, tanto em fama quanto estilo musical. Ler os comentários, na época, pois foram em sua maioria apagados pelo próprio perfil, me deixou bastante incomodado por observar essa exclusão dentro da própria comunidade e uma certa desvalorização de artistas alternativos. Essa estranheza com um artista LGBTQIAPN+ adentrando no forró relembra a raiz histórica heteronormativa e machista que funda o forró tradicional.

Getúlio Abelha é um cantor, compositor e performer nascido em Teresina, cidade do Piauí, e radicado em Fortaleza, no estado do Ceará. Começou sua jornada pelas artes cênicas, antes de se arriscar na música. É conhecido pelas vestimentas andróginas, canções debochadas e toque humorístico, sua obra surge no encontro de referências internacionais, como Britney Spears, Madonna, Lady Gaga e David Bowie, os mesclando nas raízes nordestinas, especialmente o pé de serra e o forró eletrônico de artistas e bandas como Luiz Gonzaga, Dominginhos, Jackson do Pandeiro, Marinês, Alcymar Monteiro, Sivuca, Trio Nordestino, Calcinha Preta, Magníficos, Mastruz com Leite, Limão com Mel e diversos mais.

Em contrapartida, não sentia que o público estranhava da mesma forma quando a cantora e drag queen maranhense, Pablló Vittar, trazia elementos e músicas que remetem ao forró em seus shows. Nascida em Santa Inês do Maranhão, a artista foi criada em Belém do Pará onde teve contato desde pequena com as músicas tradicionais do norte-nordeste, influenciada por sua mãe Verônica Rodrigues. Vittar sempre fez questão de enaltecer o Norte-Nordeste em sua discografia. Por exemplo, em seu primeiro grande *hit*, “K.O.” (2017), a cantora fez questão de incluir uma sanfona, típica do forró eletrônico, para o refrão viciante. A música chegou a atingir a posição número um, no dia 10 de setembro de 2017, das mais tocadas no Spotify Brasil, dando a Pablló o seu primeiro número um solo na

¹Disponível em: <<https://www.instagram.com/lafoliefestival/reel/CtzwQJyMkaS/>> Acesso em 13 ago. 2024.

plataforma de streaming. Logo em seguida, segundo o jornal O Globo (2017), no dia 16 de setembro, ela se tornou a primeira artista brasileira a colocar 3 músicas no top 5 no país. Isso reforça o apoio não só da própria comunidade, como também do público geral que até hoje canta em alto e bom som as canções forrozeiras da artista, como “Seu Crime” (2018), “Triste com T” (2021) e “Pede Pra Eu Ficar” (2024). Já Getúlio Abelha entrou em algumas *playlists* (AUGE; Forró Romântico; Novidades da Semana) durante o lançamento do seu álbum “Marmota” (2021), sendo o maior destaque na *playlist* Paredão LGBT*, com as músicas “Voguebike” (2021) e “Sinal Fechado” (2020), nas posições um e cinco, respectivamente.

Figuras 1, 2 e 3 - Playlist “As 50 mais tocadas no Brasil” com destaque para os feitos de Vítar



Fonte: Reprodução / Spotify Brasil, 2017.

Figura 4 - Playlist “Paredão LGBT*”, em 2021, com destaque para Abelha



Fonte: Reprodução / Spotify Brasil.

Além disso, eu me perguntei por que a comunidade LGBTQIAPN+ estaria interessada em adentrar em gênero musical com uma origem heteronormativa, quando pensamos no esteriótipo consagrado do forró, sendo dançado por casais e com letras que ressaltam o amor hétero, como um todo. De acordo com os estudos do professor e pesquisador Exedito Leandro Silva (2003), antes de ser conhecido como forró, termo originado pela redução de forrobodó, ele ganhou notoriedade sob o nome de baião, com suas raízes na década de 1940. Esse estilo musical, fortemente influenciado pelas tradições nordestinas, consolidou-se através da difusão radiofônica e das gravações fonográficas. Com ritmo dançante, melodia envolvente do trio (sanfona, triângulo e zabumba) e letras que retratam a vida nordestina, o baião abriu caminho para a popularização do gênero que, ao longo das décadas, se diversificou em diferentes vertentes e temáticas líricas, como veremos mais para frente. Além disso, segundo o pesquisador e escritor Felipe da Costa Trotta (2014), a perspectiva masculina está fortemente vinculada ao forró, com letras que enaltecem o ser masculino, encorajam as suas ações, mostram como os homens se inserem nas dinâmicas sociais, cantam os seus amores e dores e que apagam o ser feminino do protagonismo. Ou quando retratam as mulheres, o fazem por uma visão masculinizada.

A partir desse cenário, delinea-se a seguinte problemática de pesquisa: **como os corpos de sujeitos LGBTQIAPN+ ocupam as narrativas do forró?**, um gênero musical historicamente marcado pela dança de casal heteronormativo em contextos culturais do Nordeste? Para responder a essa questão, delimitamos como objeto de pesquisa dois artistas LGBTQIAPN+, buscando compreender como suas performances se inserem no mercado musical e de que maneira contribuem para o que estamos chamando de "forró cuier". Além disso, investigamos quais elementos estéticos caracterizam essa vertente do forró, ressignificando sua tradição e abrindo espaço para novas representações de gênero e sexualidade. É nesse contexto que surge este Trabalho de Conclusão de Curso, estruturado em três capítulos, nos quais analisamos essas dinâmicas e refletimos sobre as transformações no forró a partir da presença e expressão de artistas LGBTQIAPN+.

O primeiro irá se preocupar com o contexto histórico do forró, a partir da origem e difusão midiática de Luiz Gonzaga, o Rei do Baião, por todo o Brasil, em meados da década de 50. O gênero musical ganha visibilidade e firma marcos profundos na música popular brasileira até hoje, com imagens do sertão com seca,

saudade, romance e sofrimento. Trotta (2014, p.32), une-se a esses ideais, uma postura de enaltecimento desproporcional do homem nordestino, quando comparado com as mulheres, estereotipando-o com a macheza, virilidade alfa e moral exagerada. Surgem expressões famosas como “cabra macho” ou “cabra da peste” em músicas de Luiz Gonzaga como “Boiadeiro” (1950), “Sertanejo do Norte” (1959) e “Vida de Vaqueiro” (1960). São inúmeras as composições de Gonzaga e outros artistas forrozeiros que retratam a vida do homem nordestino, criando um estereótipo, disseminado exaustivamente em todas as regiões do Brasil, do Nordeste da saudade, seca, fome, pobre e simples - longe da modernidade, como retratado nas músicas de Luiz Gonzaga (Albuquerque Júnior, 2011, p. 12).

É comum encontrar composições no universo do forró que reforçam estereótipos e excluem a diversidade da comunidade LGBTQIAPN+. Um exemplo disso é a música “Forró Gay”, de Braulio de Castro e Graça Gois, lançada em 1982 e interpretada por Genival Lacerda, cuja letra apresenta um teor abertamente homofóbico:

Psiu, escuta bem, tu vai hoje pro forró?
Forró gay, aí Jesus, tá lindo você
Severino acha, eu também acho
Que forró é dança pra cabra macho

Dançou Antônio Silvino, dançou lampião
Tudo que era brabo lá do meu sertão
Mas o danado é que agora inventaram
Um tal de forró gay
Fiquei surpreso quando me contaram
Não acreditei

Fui ver pra crer, veja vocês
Mas de vergonha quase chorei
Tinha um sujeito, cantando
De asa aberta feito cigarra
E o sanfoneiro se rebolando
Tocando fole como quem toca guitarra

É o forró gay!
É o forró gay!
Gritava assim o salão inteiro
É o forró gay!
É o forró gay!
Olha, mulher não tem vez nesse terreiro, sai (2x)

Sai bofe, quem és tu para andar na minha asa
Psiu, escuta agora

Para Lacerda, o forró é apenas música de homens nordestinos machos e viris, tal qual a figura mítica e histórica de Lampião, o Rei do Cangaço, que

simboliza o ideal do homem machão, rústico e imparável do sertão. A música recorre ao humor para estereotipar e ridicularizar a presença da diversidade no forró, sugerindo que há uma atmosfera de corrupção no ar, como se o ‘forró gay’ contaminasse a figura tradicional do homem nordestino. Então, o sanfoneiro não pode rebolar, nem tocar seu instrumento musical de outra forma, a não ser a do fole tradicional. O cantor tem vergonha e chora ao ver o “novo” cenário da festa. É incapaz de acreditar em tamanha disrupção.

A última frase da canção é ainda mais emblemática: não há espaço para mulheres nessa festa. Mas será que algum dia houve realmente um espaço confortável e seguro para uma mulher na festa forrozeira? O cantor quis dizer que agora, na festa gay, nas paqueras e aventuras da noite só existe a possibilidade de dançar e curtir com homens gays. As escolhas de um homem hétero estão, de modo surpreendente (para o vocalista), limitadas. A canção, assim, constrói um imaginário no qual a tradicional figura do “cabra macho” não se sente acolhida nem representada, utilizando o tom cômico para reforçar a estranheza e o incômodo diante dessa mudança.

No segundo capítulo, pretendo trazer uma análise da nova maneira de se fazer o gênero musical, a qual chamei de “forró cuier”, aproveitando o conceito cuier da antropóloga e pesquisadora Larissa Pelúcio (2014), que discute as importantes contribuições da teoria *queer*, sobre a ótica do contexto latinoamericano. Quando pensamos no gênero forró, esse movimento vem construindo um espaço para pessoas LGBTQIAPN+ cantarem e performarem forró: Pablo Vittar, Getúlio Abelha, Luísa Nascim, As Severinas, Wan Lo, Jáder e Julie Rios são alguns dos cantores da comunidade que exploram em seu repertório as músicas de forró. Porém, meu foco será especificamente nas músicas de Pablo Vittar e Getúlio Abelha, por serem os membros de maior destaque, devido ao maior sucesso de álbuns e *singles*, quando aparições na mídia com performances forrozeiras. Dessa forma, pretendo entender como esses artistas se comportam nesse cenário excludente e opressor no cenário musical do forró. Mas, a título de exemplo das futuras análises, eu gostaria de citar a cantora trans Julie Rios, que na música “Não Quis Me Assumir” (2022), que é uma versão da canção “Say It Right” (2006), da cantora portuguesa-canadense Nelly Furtado, traz a visão de uma travesti perante a hipocrisia de um homem que não a quer, por um motivo píffio:

Eu gostei, de você
 Me entreguei, tava afim
 Mais você, me esnobou
 Se afastou, de mim

Só porque, descobriu
 Meu segredo, sou assim
 Já sofri, por amor
 Mas agora, sou mais eu

Não quis me assumir, só porque eu sou travesti
 Você gosta de rir, mas no meu quarto usa até lingerie
 Não quis me assumir, só porque eu sou travesti
 Você gosta de rir, mas no meu quarto usa até lingerie

Já cansei, de você
 Não merece o meu amor
 Não sou, de ficar no sigilo assim

Só porque, descobriu
 Meu segredo, sou assim
 Já sofri, por amor
 Mas agora, sou mais eu

Não quis me assumir, só porque eu sou travesti
 Você gosta de rir, mas no meu quarto usa até lingerie
 Não quis me assumir, só porque eu sou travesti
 Você gosta de rir, mas no meu quarto usa até lingerie

(Julie Rios)

A artista expõe uma decepção amorosa após ser rejeitada por conta de sua orientação de gênero. É interessante observar como a própria cantora usa um tom de humor nos versos *Só porque, descobriu / Meu segredo, sou assim* e lida com a situação de forma trans-empoderada, priorizando a si própria: *Já sofri, por amor / Mas agora, sou mais eu* e em *Não sou, de ficar no sigilo assim* - ‘sigilo’ é uma gíria LGBTQIAPN+ para uma pessoa que ainda não se assumiu ou não se aceitou como sendo parte da comunidade, embora seja interessante destacar que um homem que se relaciona com pessoas trans não necessariamente é LGBTQIAPN+. Ela encerra a música repetindo no refrão de que mesmo querendo “rir por último”, no sexo o parceiro gosta de experimentar fantasias como usar roupas íntimas femininas - o quemais uma vez não é algo que desacredita a sexualidade deste homem, mas não deixa de ser cômico no contexto da canção. É dessa forma que eu trarei as investigações das músicas no Capítulo 2, entendendo suas letras, analisando as performances e o que os artista trazem de novo para a composição do forró cuier.

Por fim, no terceiro capítulo trarei uma forma de analisar o que foi discutido, de acordo com o pesquisador Thiago Soares (2015), por meio dos estudos da

estética pop (que pode ser ao mesmo tempo lida como popular midiático e cultura popular), presente nos videoclipes produzidos e criados por artistas LGBTQIAPN+. Soma-se ao método de análise o conceito de constelações filmicas, da Mariana Souto (2020), para comparar as imagens de videoclipes e/ou referências coletada, de forma mais aberta para a minha sensibilidade como pesquisador, buscando ligações não-lineares entre as redes de clipes e/ou referências imagéticas.

Portanto, pretendo investigar cientificamente, em formato de uma monografia, a videografia forrozeira de Pablio Vittar e Getúlio Abelha para entender o olhar da diversidade do guarda-chuva cuier para com esse gênero musical e as variáveis de posicionamento e performances audiovisuais em suas músicas. Ainda que seja um campo relativamente novo para as pesquisas sobre forró, quando especificamos sobre o forró cuier e teoria queer, meu desejo é investigar esse fenômeno com os teóricos e produtos culturais disponíveis e, dessa forma, o objetivo deste trabalho é também elucidar como as novas formas de se fazer um forró cuier, por meio das vivências da comunidade LGBTQIAPN+ e o contraste com a natureza “cabra macho” forrozeira tradicional.

Esse trabalho se justifica pois deseja preencher a lacuna que falta nas discussões acadêmicas sobre o forró LGBTQIAPN+, que vem cada vez mais sendo apropriado por pessoas marginalizadas e excluídas por serem quem são, de forma sócio-histórica. É válido ressaltar que as pessoas LGBTQIAPN+ estão presentes em todos os setores culturais da sociedade mundial, e isso não seria diferente em um gênero musical tão difundido no Brasil inteiro, em especial, pelo povo nordestino. Por isso, além da importância científica para o debate nas academias, é também um projeto de cunho social. Por exemplo, a expectativa de vida de uma pessoas trans ou travesti no Brasil é de apenas 35 anos de idade, segundo a Associação de Travestis e Transexuais (ANTRA)². Imagine como uma mulher trans ou travesti pode mudar a própria vida (e a das pessoas a sua volta) podendo ser uma cantora de forró de sucesso? Podendo prover comida e conforto para dentro de casa e viver por mais anos e anos. Os benefícios que esta monografia pode trazer mostram a luta e resistência da comunidade LGBTQIAPN+ em um gênero musical tão

² Disponível em: <<https://apubh.org.br/noticias/20-anos-do-dia-da-visibilidade-trans-no-brasil-pelo-15o-ano-consecutivo-o-pais-lidera-o-ranking-mundial-de-quem-mais-mata-pessoas-trans/>>
Acesso em: 15 ago. 2024.

heteronormativo. Com estes questionamentos em mente, pretendo explorar, nesta monografia, **como o forró está sendo reelaborado pelos artistas LGBTQIAPN+**.

Capítulo 1- Forró, nordestinidade e normatividade

1.1 Conhecendo o forró

O historiador Luis da Câmara Cascudo (2000), destaca em suas pesquisas que existe uma incógnita sobre a real origem do termo 'forró'. Uma hipótese sugere que o termo teria vindo da expressão inglesa '*for all*' - para todos, supostamente utilizada por engenheiros britânicos em festas abertas ao público durante a construção de ferrovias no Brasil. Entretanto, a teoria mais aceita é de que, antes de ser conhecido como tal, 'forró' seria originado pela contração da palavra africana 'forrobodó', que representa as festas realizadas pela população mais pobre, no Nordeste do Brasil, do século XX.

De qualquer forma, o gênero musical teve o seu primeiro registro com o nome no título, ainda que de forma musicalmente rudimentar, por meio da música "Forró na Roça" (1937) da dupla Xerém e Nadir Alcântara, composta pelo próprio Xerém e Manoel Queiróz. Já a forma como nós conhecemos o forró "tradicional" foi consolidada por meio da música "Forró de Mané Vito", de 1950, gravada por Luiz Gonzaga (1912-1989). De origem bastante humilde, ele nasceu na Fazenda Caiçara, em Exu, Sertão de Pernambuco, e era filho de Januário José dos Santos, o mestre Januário, "sanfoneiro de 8 baixos", e de Ana Batista de Jesus. O casal teve mais oito filhos. Desde pequeno, Gonzaga já gostava de olhar seu pai tocando sanfona, muito conhecido na região por ser um excelente sanfoneiro e também por afinar e consertar o instrumento. Logo, o menino aprendeu a tocar para animar as festas da sua região, enquanto ajudava seus pais com as tarefas na roça.

A jornada musical do cantor só iniciou com firmeza graças ao apoio midiático obtido com o programa Calouros em Desfile, de Ary Barroso e Papel Carbono. Depois de diversas tentativas, Gonzagão conseguiu vencer o concurso em 1941, e começou a trabalhar como sanfoneiro para diversos músicos e gravações, como a dupla Genésio Arruda e Januário França. Nesse mesmo ano, ele gravou os seus primeiros discos no formato de 78 rotações por minuto (RPM), um tipo clássico de gravação que limitava a quantidade e duração das faixas e possuía qualidade acústica. Ao todo, foram feitos 32 discos com duas músicas de Gonzaga cada³. O

³ Disponível em: <<https://novabrazilfm.com.br/notas-musicais/acervo-mpb-luiz-gonzaga-parte-2>>
Acesso em: 05 fev. 2025.

talento como cantor e vocalista só veio aparecer em 1945 com a música “Dança Mariquinha”, escrita em parceria com Miguel Lima. Nela, Gonzaga utilizou a mazurca, uma dança e música popular no Sertão e do Agreste de Pernambuco, e também do Sul do Brasil, que deriva da mazurca polonesa. A partir daí, o cantor viria a ganhar mais e mais fama e uma “hegemonia comercial” (Trotta, 2015, p. 54) que nenhum outro cantor nordestino sequer poderia jamais sonhar.

Essa mistura de culturas, outros gêneros musicais e danças tradicionais são comuns ao observarmos a construção das músicas populares nordestinas. De acordo com os estudos do pesquisador e musicista Climério de Oliveira Santos (2012), o gênero musical criado e pensado por Luiz Gonzaga, o baião, é um claro exemplo desse aglomerado cultural. Mais para frente ele vai receber o apelido midiático de “farró”, muito graças ao cantor Jackson do Pandeiro. Por isso, o farró tradicional (música-dança) já nasce carregado de folclore, religião e um grande legado histórico:

O baião de Luiz Gonzaga vai se configurando como termo metonímico que remete a outros tipos musicais – xote, coco, xaxado, arrasta-pé, rojão etc. – identificados com a região Nordeste. Partida, saudade e calamidade (seca) vão se destacar no cluster de signos emitidos por Gonzaga (e seus parceiros), que também lança mão de topos (objetos, fatos, modos de falar e de sentir, tipos humanos, paisagem geográfica, catolicismo cristão, migração etc.), privilegia algumas batidas (baião, xote e arrasta-pé) e estabelece o trio instrumental (zabumba, sanfona e triângulo) (De Oliveira Santos, 2012, p. 678-679).

O Rei do Baião é o responsável por fundar e literalmente ensinar o Brasil o que é e como dançar o novo estilo musical, chamado de baião, aproximando o Brasil inteiro com o farró, na música “Baião” (1949):

Eu vou mostrar pra vocês
Como se dança o baião
E quem quiser aprender
É favor prestar atenção

Morena chegue pra cá
Bem junto ao meu coração
Agora é só me seguir
Pois eu vou dançar o baião

Eu já dancei balancê
Xamego, samba e xerém
Mas o baião tem um quê
Que as outras danças não têm

Quem quiser é só dizer
Pois eu com satisfação

Vou dançar cantando o baião

Eu já cantei no Pará
Toquei sanfona em Belém
Cantei lá no Ceará
E sei o que me convém

Por isso eu quero afirmar
Com toda convicção
Que sou doido pelo baião

(Humberto Teixeira / Luiz Gonzaga)

Além de Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga, nomes como Dominginhos, Trio Nordestino, Genival Lacerda, Antônio Barros e Sivuca são alguns dos principais representantes do gênero mais “tradicional” do forró. Mas aqui também é importante ressaltar a figura do advogado e letrista Humberto Teixeira (1915-1979), que formou uma dupla de sucesso com Gonzagão. Quando pensamos nas músicas mais icônicas do gênero, como “Asa Branca” (1947), “Assum Preto” (1950), “Paraíba” (1950) e “No Meu Pé de Serra” (1947), todas elas tiveram a curadoria e olhar do compositor, que mudou para sempre a música brasileira, ganhando o apelido de Doutor do Baião.

Outro ponto, é entender como as fronteiras limítrofes, que separam os gêneros musicais, ficam cada vez mais reduzidas com o passar das décadas, com resgates nostálgicos e aquisições de novos elementos. Assim surgem novos sub-gêneros forrozeiros. É importante ressaltar as diferenças entre os principais tipos de forró e suas temáticas: forró romântico, pé de serra, forró universitário, forró eletrônico, forró safado, pisêro, pisadinha... São os mais diversos nomes ramificados do “fruto” de origem do forró pensado por Gonzaga. E é válido ressaltar que existem mesclas entre essas divisões. O forró romântico e o forró safado, por exemplo, se confundem e se misturam ao longo das décadas: Um clássico exemplo é o amor que Luiz Gonzaga expressa na figura da Rosinha, a mulher “ideal” do coração do sertanejo, em forrós românticos como a clássica “Asa Branca” (1947), “A volta da Asa branca” (1950) e “Rosinha” (1961). Entretanto, como ressaltava Trotta (2014, p. 97) Rosinha não tem voz, é apenas paquerada, sem nunca expressar seus sentimentos e vontades, ressaltando a visão central exclusiva do ser masculino nas raízes da músicas forrozeiras. O mesmo é válido para as canções safadas, repletas de duplos sentidos e erotismo: são, em sua maioria, homens cantando para homens

ouvirem sobre os seus desejos, sonhos e intimidades. Isso ocorre até mesmo em músicas que falam sobre a visão da mulher na relação sexual e sua sensualidade, como é o caso de “Me Usa”, composta por Jotinha e Gino Liver:

Momentos de amor quero com você
 Momentos eternos pra nunca esquecer
 Se você me ama, me leva pra cama
 Acende essa chama de amor e querer

Só nós dois em nosso ninho
 Testemunhas para quê?
 Nossos corpos coladinhos
 Suadinhos de prazer

Amor
 Me leva, faz de mim o que quiser
 Me usa
 Me abusa, pois o meu maior prazer
 É ser tua mulher

(Bis)

Outro tipo, já mencionado acima, é o tradicional forró pé de serra, por vezes considerado o “original”. É frequentemente enaltecido por “resguardar” a nordestinidade “raiz”, ao contrário do forró eletrônico, taxado de moderno e “urbanizado”. Para além das discussões rítmicas, autores como De Oliveira Santos (2012) retratam essa bipolarização industrial entre os gêneros como parte de um jogo de interesse capitalista e ressalta que o forró vem ao longo dos anos buscando novas fronteiras. Uma prova disso é o surgimento do fenômeno do gênero piseiro, que moderniza o gênero forró unindo-o com elementos do sertanejo universitário e as plataformas de vídeos curtos, como o TikTok e Instagram, viralizando vídeos e remixes de músicas no novo ritmo. É uma forma de atrair um público mais novo e renovar as gerações forrozeiras. Porém, o pesquisador Robson Martins de Araujo (2023) reforça que há um resgate do sertão sofrido e saudosista de Luiz Gonzaga nesse subgênero:

Nesse aspecto, o piseiro se difere do forró eletrônico em suas letras e uso de instrumentos, onde o palco principal das canções volta a ser o sertão e as vaquejadas. Espaço desvinculado ao longo dos anos, muitas vezes para dar lugar à ostentação e letras focadas em uma sexualidade aflorada, ou a famosa “dor de corno”, o mal do século dentro do gênero (Araujo, 2023, p. 14).

1.2 Mulheres forrozeiras

É fundamental destacar o papel das mulheres no forró e como sua presença transformou o gênero ao longo do tempo. Artistas como Marinês, Anastácia, Elba Ramalho, Juliana Linhares, Chiquinha Gonzaga, Amelinha e tantas outras foram essenciais para ampliar o espaço feminino no forró, trazendo novas narrativas e abordando temas como a igualdade de gênero em suas músicas. A participação feminina no forró não apenas diversificou suas vozes, mas também questionou e ressignificou o lugar da mulher dentro desse universo historicamente masculino. Um exemplo clássico disso é a canção “Paraíba”, escrita por Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga em 1946. Embora a versão mais famosa seja a do Rei do Baião, lançada em 1952, a música foi originalmente gravada por Emilinha Borba em 1950, evidenciando que as mulheres já ocupavam espaços na difusão do forró, mesmo que muitas vezes tenham sido ofuscadas pela predominância masculina no gênero.

Quando a lama virou pedra
E Mandacaru secou
Quando a ribaçã de sede
Bateu asa e voou
Foi aí que eu vim me embora
Carregando a minha dor
Hoje eu mando um abraço
Pra ti, pequenina

Paraíba masculina
Muié macho, sim sinhô

Eita, pau pereira
Que em princesa já roncou
Eita, Paraíba
Muié macho sim sinhô

Eita, pau pereira
Meu bodoque não quebrou
Hoje eu mando
Um abraço pra ti, pequenina

Paraíba masculina
Muié macho, sim sinhô

O verdadeiro significado da música se perdeu com o tempo, pois se referia ao estado da Paraíba, em um contexto político: a revolução de 30. Ela foi (re)interpretada, para se referir às mulheres nordestinas, trazendo essa ambiguidade de gêneros, especialmente com destaque para a frase *Paraíba masculina Muié macho, sim sinhô*, que enaltece as mulheres com adjetivos que

majoritariamente são relacionados ao ‘ser masculino’. Entretanto, a pesquisadora Alômia Abrantes da Silva (2008) demonstrou surpresa ao notar que os versos da canção já foram usados em diferentes contextos de *slogans*, fugindo da obviedade: criticada por não representar os ‘artistas da terra’, enaltecida pela comunidade LGBTQIAPN+ por lembrar a figura das mulheres lésbicas e até julgada em grau, gênero e número por um professor de português, em uma transmissão televisiva. A cantora e compositora Val Donato deu uma entrevista aos jornalistas Dani Fachine e Diogo Almeida (2019) comentando sobre o assunto, e argumentou que as mulheres não precisam ser tratadas como homens para serem consideradas fortes. Ela entende que a música traz uma relação de subordinação ao poder masculino. Já cantora e compositora, lenda-viva da cultura pernambucana, Elba Ramalho pensa diferente na matéria: ela não só vê a música como um elogio às mulheres, como também gosta de ser chamada de “mulher macho”.

Essa figura da “mulher macho” é bastante presente na figura da cantora Marinês (1934-2007). Ela foi conhecida como a Rainha do Xaxado, nascida como Inês Caetano de Oliveira, na cidade de São Vicente Férrer, no Agreste de Pernambuco. Desde pequena demonstrou habilidade e interesse pela música, mas a carreira da artista engatou somente quando ela conheceu o sanfoneiro Abdias dos Oito Baixos, que se tornaria seu marido e parceiro musical. Juntos, eles formaram o grupo de sucesso Marinês e Sua Gente.

Figuras 5 e 6 - Capa dos álbuns Marinês E Sua Gente “Oito Da Conceição” (1959) e “Coisas Do Norte (1963)



Fonte: Sinter / RCA.

Nos anos 50, Marinês chamou a atenção de Luiz Gonzaga, que a apadrinhou. Com o incentivo de Gonzagão, ela se tornou a primeira mulher a gravar um forró de grande sucesso, *Peba na Pimenta* (1957). Ela também recebeu o apelido de "Luiz Gonzaga de saia", como um reconhecimento de seu talento e da força de sua interpretação dentro do forró.. A comparação com Gonzaga, foi uma forma de destacar o pioneirismo de Marinês como a primeira mulher a ganhar notoriedade no gênero, carregando consigo a responsabilidade de representar as vozes femininas no forró. Essa visão de Marinês como "mulher macho" refletia uma resistência às normas de gênero da época, que esperavam das mulheres uma postura mais delicada e submissa. A forrozeira quebrou essa expectativa ao se impor com uma voz poderosa, tocar sanfona "como homem" e uma presença de palco forte, rivalizando com os grandes nomes masculinos do forró. O próprio xaxado, um dos estilos que Marinês ajudou a difundir, tem raízes nos cangaceiros, onde as mulheres que participavam precisavam ser tão fortes quanto os homens para sobreviver, num ambiente bastante machista. Mesmo vestindo saias floridas, Marinês usava elementos associados ao ser masculino: chapéus de couro, armas, sanfonas e muito mais.

Figura 7 - Marinês, a "Luiz Gonzaga de saia"



Fonte: Portal da Discografia Brasileira.

Nas últimas décadas, surgiu uma nova geração de cantoras que unem a essência do gênero forró à estética das grandes divas pop. Antes, as mulheres no forró eram, em grande parte, limitadas ao papel de dançarinas no fundo dos palcos, enquanto os homens assumiam o protagonismo nos vocais. No entanto, artistas como Márcia Fellipe, Solange Almeida, Silvânia Aquino, Walkyria Santos e Taty Girl romperam com essa dinâmica, modernizando o estilo com produções grandiosas, figurinos espalhafatosos e uma presença de palco que deixa a plateia com os olhos vidrados. Inspiradas na força das mulheres na música, elas se consolidaram como verdadeiras referências performáticas dentro e fora do forró, ocupando o centro do palco e redefinindo o papel feminino no gênero.

Silvânia Aquino, por exemplo, com sua trajetória marcante na Calcinha Preta, sempre entregou vocais poderosos e uma presença de palco magnética, sendo uma das vozes mais icônicas do forró romântico. Márcia Fellipe também se destaca pelo uso de roupas sensuais e uma identidade musical que mistura o forró “tradicional” e eletrônico com batidas modernas e letras que exaltam a força e a independência da mulher. Solange Almeida, por outro lado, traz uma trajetória de sucesso, conhecida por ter sido vocalista da banda Aviões do Forró de 2002 a 2017, em dupla com Xand Avião, segue com uma carreira solo memorável, marcada pela versatilidade vocal e pela forte conexão emocional com o público, características que a posicionam como uma das artistas mais influentes do gênero. Walkyria Santos, que brilhou na banda Magníficos, também é sinônimo de potência vocal e atitude, mantendo uma carreira de sucesso e um público fiel. E não podemos esquecer da cearense Taty Girl, que por sua vez, se reinventa visualmente constantemente, traz uma identidade visual que conquista o carinho da comunidade LGBTQIAPN+, ainda mais depois de uma parceria com a Pablio Vittar, na regravação da música “Falta Coragem” (2024).

Figuras 8, 9 e 10 - Divas forrozeiras Silvânia Aquino, Solange Almeida e Taty Girl



Fonte: Reprodução / redes sociais.

Além do talento vocal, essas cantoras exploram elementos visuais e performáticos que as aproximam do conceito de divas pop, como Madonna, Beyoncé, Lady Gaga, Britney Spears, que servem como inspiração nos *looks*, maquiagem e até nas estruturas dos palcos, trazendo *shows* com produções de alto nível, presença digital forte e figurinos luxuosos. Essa evolução mostra como o forró se moderniza para atrair novos públicos, ao mesmo tempo em que se afasta, de certa forma, da imagem da "mulher macho", trazendo uma nova representação do protagonismo feminino na música nordestina.

No capítulo "A macheza" do livro "No Ceará não tem disso não: nordestinidade e macheza no forró contemporâneo" de Trotta (2015, p. 97-118), mostra como as músicas forrozeiras "tradicionais" traziam uma visão excludente para com as mulheres. A presença da perspectiva masculina no forró é bastante evidente e influencia diretamente a construção das narrativas musicais desse gênero, ou seja, o androcentrismo. As letras das canções, em sua grande maioria, exaltam o universo masculino, enaltecendo as características do homem, incentivando suas ações e explorando sua participação nas dinâmicas sociais. Os temas abordados geralmente giram em torno das experiências e sentimentos masculinos, seja no campo amoroso, nas dificuldades da vida ou nas conquistas pessoais - vinculados ao "ser nordestino", como explica o autor:

O homem do forró está vinculado não apenas a uma óbvia identificação biológica e cultural ao gênero masculino, mas também ao contexto da identidade cultural e geográfica na qual o forró se estrutura. O tipo de homem que elabora a masculinidade forrozeira está associado ao conjunto de significantes do referencial "Nordeste", com suas formulações convencionais, tensionamentos e contradições (Trotta, 2014, p.107).

Além disso, a predominância dessa visão reflete-se na maneira como as mulheres são representadas dentro do forró. Muitas vezes, elas aparecem de forma secundária, sem protagonismo real, sendo descritas sob uma ótica masculina que as define a partir do desejo, da paixão ou da idealização feita pelos homens. Quando mencionadas, suas histórias e emoções são frequentemente filtradas por essa perspectiva, reforçando estereótipos de gênero e limitando suas representações dentro do universo musical. Um claro exemplo disso acontece na música “Mulher de Hoje” (1973), cantada por Luiz Gonzaga, que ressalta uma visão estereotipada da mulher, numa visão machista:

Antigamente
 A mulher era mulher
 A companheira
 Que nos deu o criador
 Lar era só felicidade
 Era só tranqüilidade
 Era paz e era amor

Mulher tinha medo de barata
 Corava com piadas de salão
 Mulher era assim muito sensata
 Mulher não dizia palavrão

Mulher desmaiava todo dia
 Um susto afetava o coração
 Mulher não mandava só pedia
 Marido era marido e patrão

Mulher de hoje
 É mulher muito danada
 Se é solteira ou casada
 É a vida, vai lutar
 Se é casada com um cabra mole
 Que não anda nem se bole
 Ela vai se desdobrar

E às vezes, elas têm
 Amor para dar
 Às vezes ela vêem
 As coisas complicar, porque
 Mulher de hoje
 Com a arma é atrevida

(Luiz Gonzaga e Nelson Valença)

Nessa letra há um claro repulso do cantor por parte do comportamento das mulheres, criando uma rivalidade entre as mulheres “de antigamente” e as “de hoje”. O saudosismo é vinculado com a ideia de que no passado as mulheres não

enfrentavam os seus medos, não diziam palavrões e respeitavam os próprios maridos (ou donos?). A uma certa ideia de moral que é quebrada com a modernidade, colocando todas as afirmações anteriores ao contrário, de forma a atacar como as mulheres “de hoje” estão se portanto: os padrões/maridos agora são “cabras moles” e as mulheres são “atrevidas” e “danadas”. Não são mais mulheres.

1.3 Sertão de cabra machos e quadradões

Essa estrutura narrativa do forró fortalece uma “tradição” cultural machista na qual a voz masculina se impõe como central, estabelecendo padrões que moldam a forma como os papéis de gênero são expressos no forró. Dessa maneira, a mulher é frequentemente reduzida a uma figura inspiradora, musa ou objeto de desejo, enquanto o homem se mantém como o sujeito ativo das histórias contadas pelas músicas.

Trotta (2014, p. 114) também reforça que essa visão masculina vai além das letras das músicas, permeando toda a estrutura que envolve o universo do forró. O pesquisador destaca que o próprio ambiente da festa forrozeira é construído de maneira a privilegiar e atender aos interesses do ser masculino, consolidando-se como um espaço de reafirmação da masculinidade. A virilidade e a sedução são constantemente estimuladas nesse contexto, onde a dança, o contato físico e os códigos de conquista desempenham papéis fundamentais na dinâmica social. Além disso, eventos como rodeios, feiras agropecuárias e cabarés funcionam como cenários emblemáticos dessa cultura, reforçando a associação entre o forró e uma performance masculina que valoriza a conquista amorosa e a exaltação do desejo. Nesses espaços, os papéis de gênero são reiterados de forma intensa: o homem assume o posto de conquistador, dominando o ambiente e ditando as regras da interação, enquanto a mulher, muitas vezes, é colocada em uma posição passiva ou objetificada. É o que reforça a letra da música “Olhinhos de Fogueira” (1999), da banda Mastruz com Leite, fazendo um trocadilho safado com a palavra 'roça':

Explodiu meu coração
Feito bomba no São João
Quando deslizei as mãos
Pelas suas costas nuas

Vi estrela no salão
Luar cheio de balão

E os olhinhos de fogueira
Me queimando de paixão

Chão batido de chuvinha
Só pra ver suas perninhas
Suas perninhas grossas
Dançar São João na roça

Roça de milho, roça meu filho
Roça assim teu corpo em mim
Roça mulata, roça a batata
Roça assim teu corpo em mim

(Luiz Fidélis)

A música traz esse forró safado de um jeito até cômico, mas deixa claro a intenção da festa forreira em incentivar o sarro e o toque. É um ambiente criado para o flerte, paquera e pegação. Também podemos pensar num certo avanço, já que os vocalistas, João Filho e Beth Nascimento, dividem os versos, simbolizando que a intenção de roçar é algo mútuo entre o casal. Quando dois querem, dois fazem acontecer. Embora que os versos *Quando deslizei as mãos / Pelas suas costas nuas / Suas perninhas grossas*, citando diretamente as partes do corpo humano, são sempre cantados pelo vocalista masculino.

Porém, o autor reflete que as músicas forrozeiras não devem ser levadas tão a sério e que são apenas uma forma exagerada dos cantores apresentarem suas experiências como “narrativas fantásticas do mundo moderno”, especialmente quando falamos do forró eletrônico, repleto de ostentações e harém de mulheres.

É importante incorporar a ideia de que as músicas são elementos de uma negociação de pensamentos sobre esses modelos e não reflexos ou detonadores de convenções estéticas replicadas pelo público. Não há uma relação direta entre o conteúdo das letras e a adoção de comportamentos e práticas sociais pelos admiradores do forró eletrônico. Trata-se, antes, de universos temáticos que são acionados, processados e discutidos através da experiência musical, num processo muito mais contraditório e ambíguo do que as letras sugerem (Trotta, 2014, p. 112).

O estereótipo do "homem cabra macho nordestino" é uma construção sociocultural profundamente enraizada no imaginário popular e nas narrativas históricas do Nordeste do Brasil. O historiador Durval Albuquerque Júnior (1999) analisa que essa figura masculina é frequentemente associada à virilidade, força física, coragem, resiliência frente às adversidades e a uma postura de dominância, tanto no ambiente hostil da seca do sertão nordestino quanto nas relações sociais.

Especialmente graças à figura do cangaceiro, frequentemente retratados como figuras de valentia extrema, com uma masculinidade exacerbada que os colocava no limiar entre o heroísmo e a barbárie. No livro "A invenção do nordeste e outras artes" (1999), o autor traz que o "romance de trinta" instituiu os principais temas regionais na literatura sobre o Nordeste, como a decadência da sociedade açucareira, o coronelismo, o cangaço, o beatismo e, sobretudo, a seca. Esses temas, resgatados da cultura popular e política, denunciaram as condições sociais e regionais, marcando a região como um espaço homogêneo e naturalizado pela seca. A seca é destacada com a ideia de um Nordeste definido por um "inferno" de miséria e abandono, sendo responsável por transformações sociais, êxodos-migrações e narrativas de resistência.

A literatura retrata um Nordeste polarizado entre o sertão e a modernidade, contrapondo a sociabilidade comunitária tradicional à degradação imposta pelo capitalismo e pelas novas relações sociais. Figuras como cangaceiros e beatos, ligados ao contexto da seca, foram interpretadas de forma mítica ou degenerada, ora como heróis populares, ora como bárbaros primitivos.

O discurso tradicionalista, frequentemente idealizado, exaltava o patriarcalismo, a ordem e os valores do "antigo equilíbrio social", ocultando as injustiças da escravidão e da violência sistêmica no Brasil. Essa visão moldou subjetividades antimodernas, perpetuando estereótipos e reforçando a dualidade entre o Nordeste mítico e o moderno.

Já a "macheza" foi alimentada tanto pelas narrativas populares quanto pelos discursos da imprensa e da literatura, que romantizavam ou condenavam o cangaço e aqueles que os ajudavam, os coiteiros. Assim, para Albuquerque Jr. (1999), o homem nordestino vai ser fortemente vinculado a figuras como Virgulino Ferreira da Silva, Lampião, o Rei do Cangaço, criando estereótipos que até os dias atuais são resgatados:

O cangaço vai marcar o Nordeste e o nordestino com o estereótipo da "macheza", da violência, da valentia, "do instinto animal", do assassino em potencial. Motivo de orgulho e de vaidade para os setores tradicionais, notadamente para os camponeses da região, o elogio ao cangaço servirá para estigmatizar o homem pobre e vindo do meio rural do Nordeste, especialmente quando chega nas grandes cidades do Sul (Albuquerque Jr., 1999, p.143-144).

O autor ressalta a xenofobia presente fortemente na vivência do povo nordestino quando se dirigem à parte Sul do Brasil. É interessante como essa temática é recorrente na música forrozeira, mesmo que de forma sutil. Na música “A Triste Partida”, escrita por Patativa do Assaré, Luiz Gonzaga conta a triste história de uma família pobre que vai perdendo as esperanças da vida no Nordeste até que se torna necessário partir em busca de uma nova vida, no Sudeste:

[..]
Chegaram em São Paulo
Sem cobre quebrado
E o pobre acanhado
Percura um patrão
(Meu Deus, meu Deus)

Só vê cara estranha
De estranha gente
Tudo é diferente
Do caro torrão
(Ai, ai, ai, ai)

Trabaia dois ano
Três ano e mais ano
E sempre nos plano
De um dia voltar
(Meu Deus, meu Deus)

Mas nunca ele pode
Só vive devendo
E assim vai sofrendo
É sofrer sem parar
(Ai, ai, ai, ai)

Se alguma notícia
Das banda do norte
Tem ele por sorte
O gosto de ouvir
(Meu Deus, meu Deus)

Lhe bate no peito
Saudade de móio
E as água nos zóio
Começa a cair
(Ai, ai, ai, ai)

Do mundo afastado
Ali vive preso
Sofrendo desprezo
Devendo ao patrão
(Meu Deus, meu Deus)

O tempo rolando
Vai dia e vem dia
E aquela família
Não volta mais não
(Ai, ai, ai, ai)

Distante da terra
Tão seca, mas boa
Exposto à garoa
À lama e ao paú
(Meu Deus, meu Deus)

Faz pena o nortista
Tão forte, tão bravo
Viver como escravo
Nas terras do sul
(Ai, ai, ai, ai)

Aqui os elementos de saudade, seca e tristeza do homem cabra macho nordestino, já citados como característicos das músicas do Rei do Baião, se repetem exaustivamente. Porém, a relação animalésca do machão, nesta canção, é modificada pelo cantor /compositor: dessa vez, ele permite ao homem nordestino chorar de saudade e também ter pena de si próprio. Outro trecho interessante, é no verso *Só vê cara estranha / De estranha gente* abre margem para pensar se realmente é um pensamento dos migrantes ou dos próprios sudestinos, sendo este último mas aceitável. É notável a dor de se estar em um lugar distante da sua casa, sem muito dinheiro, com sua família e ainda tendo que depender de más condições de trabalho. Esse retrato imagético dos nordestinos traz a ideia de sertão único, extrema pobreza e solidão humana à flor da pele. É um cenário sombrio que tocará o coração e alma do nosso povo eternamente.

Figura 11 - Bando de Lampião com Maria Déa em primeiro plano



Fonte: Benjamin Abrahão, 1936-1937.

Além disso, Trotta (2014, p. 103) cita a relação entre masculinidade e poder econômico como outro elemento central da macheza no forró. As músicas frequentemente apresentam o homem como provedor, detentor dos recursos financeiros que garantem sua autoridade sobre a mulher. Esse poder se manifesta tanto no discurso amoroso – onde a sedução muitas vezes está atrelada ao status e à capacidade de oferecer presentes e luxos – quanto na dinâmica social, na qual a ostentação da riqueza reforça a hierarquia de gênero. É como a música “Se Meu Dinheiro Desse” (2002), da banda Aviões do Forró, sugere:

Olha se eu pudesse
 E meu dinheiro desse
 A minha vida era uma bagaceira
 E toda briga que minha mulher fizesse
 Arrumava minha trouxa e saía na carreira

Mais eu ia pro forró
 No rumo das mulheres
 E com dinheiro na mão
 Não saiam do meu pé
 E toda noite
 Era uma bagaceira
 Ficar na solidão meu bem
 Mais só se fosse na lizeira

Olha que eu tenho a cura
 A cura pra curar paixão
 Dizem que bom é uma dose de cachaça
 E um tremendo mulherão

(Jose Reginaldo Alves Marques)

Aqui, o cantor já traz elementos da traição, revelando a vontade de desistir da relação com a esposa após uma briga, mas não o faz por questões financeiras. A música é uma espécie de sonho ou desejo interno do narrador pensando o que faria se tivesse dinheiro o suficiente - abandonar o amor, sair de casa e ir em busca de outras mulheres num “forrozão”. Esse delírio masculino sobre a traição é um tema frequente em músicas de forró, ressaltando ainda mais a ideia da mulher como um descarte, podendo ser trocada a qualquer momento por uma amante.

Em contrapartida, o homem também pode aparecer nas músicas como vítima do abandono amoroso. Nessas canções, ele reage à rejeição com tristeza profunda, muitas vezes recorrendo ao álcool, cigarro e até drogas para lidar com a melancolia. Esse sofrimento reafirma a intensidade das emoções masculinas dentro do gênero e

reforça o estereótipo do cabra macho que, quando não está dominando alguém, está em sofrimento por amor.

1.4 Indumentária e voz do sertão

Como citado quando falei sobre Marinês, elementos vestuários como gibão, para-peito ou peitoral, perneiras, luvas, jaleco e chapéu, tradicionalmente feitos de couro, são peças essenciais na indumentária do homem vaqueiro nordestino. O gibão é criado para proteger o corpo durante o trabalho árduo de conduzir o gado em meio à vegetação densa e espinhosa da caatinga. Da mesma forma, a perneira é uma peça feita de couro resistente, projetada para proteger as pernas do vaqueiro enquanto ele atravessa a vegetação do sertão, como os galhos de mandacaru e jurema.

Geralmente ajustada com tiras e fivelas, ela cobre desde o joelho até o tornozelo, garantindo segurança contra arranhões, picadas de animais e outros perigos do terreno. O chapéu de couro é, talvez, o acessório mais reconhecido da vestimenta do vaqueiro nordestino. Geralmente feito de forma artesanal, ele possui abas largas e uma copa reforçada para proteger o vaqueiro do sol escaldante e das chuvas do sertão. Além disso, seu formato é pensado para garantir que o vaqueiro tenha a visão desobstruída e a cabeça bem protegida, mesmo em meio à correria para conduzir o gado. Juntos esses acessórios compõem a vestimenta rústica que remete ao enfrentamento direto com a natureza hostil.

Além das funcionalidades específicas, cada um dos elementos, que compõem o figurino do vaqueiro nordestino, citados acima, têm um significado cultural profundo. Eles representam a ligação do homem com a terra, a luta diária contra as adversidades e a adaptação ao ambiente árido do sertão. Esse traje completo é como uma armadura sertaneja, reforçando a imagem de um homem resiliente e preparado para os desafios.

Esse arquétipo machão vai aparecer com destaque em diversas manifestações culturais, como a literatura de cordel, as músicas de forró e outros ícones do forró, além de ser retratado em novelas e filmes brasileiros. A figura do "cabra macho" serve, ao mesmo tempo, para exaltar a resiliência e a bravura do povo nordestino e para criticar ou satirizar comportamentos masculinos rígidos e conservadores.

Figura 12 - Vaqueiros do nordeste brasileiro



Fonte: Acervo FUNDAJ / Fundação Joaquim Nabuco.

Essas representações são particularmente evidentes na obra do Rei do Baião, Luiz Gonzaga, que imortalizou o Nordeste em suas mais de 627 canções gravadas em 266 discos. Suas composições frequentemente trazem a figura do homem rústico, animalesco e selvagem, em constante luta contra as adversidades do sertão. Gonzaga retratava essa masculinidade embalada por elementos como saudade, a seca, o amor exacerbado e a religiosidade, compondo um retrato ao mesmo tempo poético e visceral do homem nordestino.

Um exemplo dessa construção está presente na música "Vida de Vaqueiro" (1962), escrita pelo próprio Luiz Gonzaga. A canção narra a vida árdua do vaqueiro nordestino, exaltando sua força, bravura e dedicação ao trabalho, enquanto resgata elementos saudosistas de "voltar para o sertão" e da vida do vaqueiro nordestino que permeiam o imaginário desse homem:

Eu quarqué dia
 Vou-me embora pro sertão
 Pois saudade
 Não me deixa sossegar
 Chegando lá
 Visto logo meu gibão
 Selo o cavalo
 E vou pro mato vaquejar

O bom vaqueiro
 Traz sempre no alforge
 Farinha seca
 Rapadura, carne assada
 Mas tem um fraco

Que é um vício que num foge
Samba de fole
Com muié desocupada

Êi, êi, gado
Êi, êi, gado
Êi, êi, êi, êi, êi, êi, êi, êi, boi...

Vou pegar o cara preta
Boto chocáio e careta
E depois conto como foi

Nessa e em tantas outras canções, Luiz Gonzaga ajudou a consolidar o arquétipo do "cabra macho nordestino", ao mesmo tempo que trouxe à tona as nuances emocionais, de trabalhos na roça e narrativas de bravura máscula que traçam o imaginário do machão, criando uma conexão entre o homem e a terra em que ele habita (ou que deseja voltar a habitar).

Os cantores de forró costumam ter um timbre forte e encorpado, com uma projeção vocal intensa para se destacar sobre os instrumentos, especialmente a sanfona, a zabumba e o triângulo. A expressividade é um dos elementos mais importantes, já que muitas músicas do gênero exploram sentimentos profundos, como paixão, saudade, sofrimento amoroso e desejo. Assim, a interpretação vocal tende a ser carregada de emoção, com uso de vibratos marcantes e variações de dinâmica que intensificam a dramaticidade das canções. Outro aspecto essencial da voz dos cantores de forró é o sotaque nordestino acentuado, que reforça a identidade cultural do gênero. As palavras são muitas vezes cantadas de forma natural e coloquial, com traços da oralidade típica da região Nordeste. Expressões populares e gírias regionais contribuem para a autenticidade e proximidade com o público. A voz masculina, no geral, tende a ser grave, firme e imponente, transmitindo uma imagem de virilidade e confiança. Exemplos desses cantores, além do próprio Gonzagão são: Dominginhos (1941-2013), embora mais melódico, também possuía um timbre encorpado e carregado de emoção. No forró eletrônico, Raí Soares, da banda Saia Rodada, também se destaca com uma voz grave e poderosa, assim como Xande Avião, do Aviões do Forró, que imprime presença e energia às suas interpretações. João Gomes trouxe essa característica para o piseiro, com um timbre extremamente grave e arrastado que se tornou sua marca registrada, assim como Tarcísio do Acordeon, que segue uma linha semelhante. No forró "tradicional" e romântico, Flávio José e Adelmário Coelho mantêm essa voz encorpada, assim como o Rei do Baião.

Já a voz feminina, geralmente no forró pé de serra, apresenta tom doce e melódico, trazendo um contraste com o canto mais ríspido dos homens. No entanto, algumas intérpretes solas, como Marinês e Solange, adotam uma postura vocal mais forte e vibrante, com projeção vocal que se destaca entre os instrumentos. Além das cantoras solo, a presença feminina no forró se faz notar principalmente nos coros e *backing vocals* das canções interpretadas por homens. Essas vozes secundárias costumam atuar como complemento harmônico, suavizando e adornando a linha vocal principal. Muitas vezes, os *backings* femininos são usados para reforçar o refrão, tornando a melodia mais envolvente e dançante. No entanto, essa participação geralmente se limita a um papel de suporte, sem protagonismo, o que reflete a predominância masculina no gênero.

Com isso, é interessante identificar músicas de forró que atacam a diversidade da comunidade LGBTQIAPN+, muitas vezes utilizando um tom cômico e pejorativo. Um exemplo claro disso é a música "O Vaqueiro Gay" (2001), da banda Os Mauricinhos do Forró, escrita por Nino. Nessa canção, os vocalistas imitam de forma caricata uma voz afeminada para reforçar estereótipos. A letra dessa música não estava disponível nos principais acervos online, como Vagalume, Letras.Mus e Kboing. Por isso, foi necessário utilizar a ferramenta *Google Pinpoint* para transcrevê-la. O *Pinpoint* é um recurso que auxilia pesquisadores na análise de documentos e áudios, permitindo a extração automática de texto a partir de arquivos de áudio, PDFs e imagens digitalizadas. No caso, utilizei a ferramenta para gerar a transcrição da música, mas algumas palavras podem não ter sido identificadas corretamente devido a desafios como a qualidade do áudio, ruídos de fundo ou variações na pronúncia.

Ô, Marcilho! Diga f...
 Agora eu vou contar
 Uma história que tu não acredita
 A do vaqueiro gay, veja só!
 Eita, menina, essa vai ficar pra tu!
 É os Mauricinhos do Forró! Arriba!

O parque de vaquejada
 Se transforma em passarela.
 A turma toda animada
 Tá de olho na cancela

De repente, o velho Chico,
 Grande locutor, avisa:
 "Lá vem ele disparado,
 Em seu cavalo Mona Lisa!"

Todo de calça colante
Com uma flor no cabelo
Uma blusinha rendada
Feita com bastante zelo

Sempre bem acompanhado
Com seu bofe e bate esteira
Dando o seu grito de guerra
Pra arquibancada inteira

De onde essa bicha vem?
Compadre, ai, que eu não sei!
Só sei que é cabra macho
Esse tal de vaqueiro gay

De onde essa bicha vem?
Compadre, ai, que eu não sei!
Só sei que é cabra macho
Esse tal de vaqueiro gay

Essa bixa é doida, meu filho
Querendo correr em vaquejada
Os caras vão descer o pau...
Oxe! Ele vai achar é bom meu fio
Ai! Ui! Me bate com soco e bata rosa!

Antes de pegar o boi
Ele desfila na pista
Todo sexy, com seu charme
De moça de capa de revista

Galopando em Mona Lisa
Pro delírio da galera
Tem uma fitinha rosa
Preso no rabo da fera

E lá vem nosso vaqueiro
Toda linda, uma fofura
Sabe tudo, é bom de sela
Leva o povo à loucura

No galope ele dá show
Todo mundo é testemunha
Que ele derruba o bo
Sem tirar o esmalte da unha

(Bis)

Além dos estereótipos, aqui usados de forma cômica para reforçar a homofobia e o constrangimento de um homem que não se encaixa na figura do “cabra macho”, há elementos na interpretação que forçam uma voz afeminada. O cantor, heterossexual, imita gemidos no refrão *"Compadre, ai, que eu não sei!"* para representar de maneira caricata o personagem do *vaqueiro gay*. Além disso, durante a quebra dos versos — um momento em que, tradicionalmente, os cantores

de forró interagem com o público, anunciam o nome do álbum ou fazem comentários sobre a música — essa prática é utilizada para tecer falas preconceituosas contra a figura do homem homossexual.

Foi refletindo sobre a música *O Vaqueiro Gay* que decidi pesquisar mais a fundo outras canções de forró que carregam um teor LGBTfóbico. Para encontrá-las, realizei uma busca com os termos "*viado*", "*gay*" e "*bicha*", palavras frequentemente empregadas no forró com conotação depreciativa. Para organizar essa análise, criei uma tabela e me deparei com um total de 20 músicas que reforçam estereótipos, questionam a sexualidade alheia e julgam pessoas.

Tabela 1 - Músicas de forró LGBTfóbicas

(continua)

NOME	CANTOR / BANDA	ÁLBUM	ANO
Homem Com Homem Não Dá	Os 3 Do Nordeste	É Bom Pra Valer	1979
Forró Gay	Genival Lacerda	Genival Lacerda	1982
O cobrador gay	Caçarola	As paródias do Caçarola	1995
Forró dos Gays	Caçarola	O Clone	1997
O Vaqueiro Gay	Os Mauricinhos do Forró	Êta Forró Arretado!	2001
Forró do Sapatão	DJ Maluco / Banda Forró Dance	O Rei das Pistas, Vol. 1 (Ao Vivo)	2003
Forró do Boiola	DJ Maluco / Banda Forró Dance	O Rei das Pistas, Vol. 1 (Ao Vivo)	2003
Ele é boiola	DJ Maluco / Banda Forró Dance	DJ Maluco & Banda Forró Dance	2004
Corre Veado	Felipão & Forró Moral	O Novo Swing do Brasil!!!	2005
(cover) Forró dos Gays	Lailinho Brega	Lavou Tá Novo	2016
O Gringo Gay	Forró Quilareia	Eu Sou Bicha Mamãe	2017
Forró do Gay	Mannus do Forró	Recomeça uma paixão	2019
Para de Comer Viado	Forró Na Pegada / Biel Loop	Forró na Pegada Xperience	2020
Meu Amigo é Viado	Forró Xumbw	-	2020
Playboy Viado	Forró Bonde xote	Eva Meu Amor	2021
Amigo Viado	Forró Cintura de Mola	Na Pisadinha	2021
Um Presente do Viado	Forró 100 Preconceito	Só Cortando Cana	2021
Tu É Gay Que Eu Sei	Bonde do Forró	A Locomotiva Quente do Sucesso (Ao Vivo)	2022

(conclusão)

NOME	CANTOR / BANDA	ÁLBUM	ANO
Cruz Credo Era Viado	Chikinho do forró	-	2023
Eu Quero é Ser Gay	Pepe Moreno	-	2023

Fonte: Elaboração do próprio autor, 2025.

Essas músicas, geralmente, vêm disfarçadas sob um tom humorístico, funcionando como uma forma de mascarar o preconceito. Vale destacar que, desde 2019, o Supremo Tribunal Federal (STF) equiparou a LGBTfobia ao crime de racismo, conforme estabelecido na Lei nº 7.716/1989, que prevê punições para atos discriminatórios motivados por raça, cor, etnia, religião ou procedência nacional. Essa decisão representa um avanço na luta pelos direitos da população LGBTQIAPN+ e reforça a necessidade de debatermos a presença de discursos preconceituosos na música e na cultura popular.

1.5 Tensionamentos forrozeiros

Ao longo dos anos, a fórmula cunhada por Luiz Gonzaga passou por desgastes. De acordo com os estudos de Trotta (2014, p. 110), o estereótipo do machão nordestino se distorce em transformações significativas, refletindo as mudanças sociais, culturais e de percepção de masculinidade no Brasil. Tradicionalmente, essa figura masculina era associada a características de macheza e virilidade, já citadas acima, e que estão ligadas profundamente ao imaginário do sertão e às narrativas de resistência e o trabalho árduo. Contudo, novas formas de se apresentar como macho forrozeiro, especialmente em contextos urbanos e midiáticos, vêm tensionando essas noções tradicionais.

Um exemplo desse movimento é o cantor de forró Wesley Safadão, cuja imagem pública trouxe nuances interessantes para a discussão sobre masculinidade do homem nordestino. Por muitos anos, Wesley era reconhecido por seus longos cabelos negros, que destoavam da ideia convencional de "homem másculo" associada à estética rude e rústica do nordestino. O contraste entre sua postura confiante no palco e a escolha de um visual comumente associado a mulheres e/ou à vaidade rompeu com as expectativas tradicionais de gênero no forró, um gênero musical historicamente enraizado em valores cunhados como tradicionais e androcentristas, que significa colocar o ponto de vista do homem

como o centro da visão de mundo, cultura e história, marginalizando todo o que é feminino.

Quando, em abril de 2017, o cantor surpreendeu o público ao cortar as madeixas e adotar um visual mais "tradicional" para os padrões masculinos, o gesto reacendeu discussões sobre como a imagem de um homem nordestino pode dialogar com masculinidades contemporâneas. A transformação de Wesley não apenas marcou uma ruptura visual, mas também levantou questões sobre o quanto as masculinidades estão em disputa no Nordeste atual: a ideia do "cabra macho" que expressa força e virilidade não precisa mais estar ligada a um visual rígido ou desprovido de elementos que desafiem normas de gênero.

Essa tensão entre o antigo e o novo é amplificada pela relação do forró com suas origens culturais. O gênero, que emergiu como uma expressão popular de resistência e celebração nordestina, sempre esteve atrelado à figura do homem como líder e provedor — um papel fortemente vinculado à ideia tradicional de masculinidade. Entretanto, a ascensão de artistas como Wesley Safadão, que reinventam essa figura masculina com novos símbolos e expressões, mostra como o forró se torna um espaço dinâmico para discutir e ressignificar a masculinidade no Nordeste.

A imagem do homem másculo que exhibe vaidade, estilo e características que escapam ao estereótipo da dureza física e emocional pode ser vista como um símbolo de mudança. Por um lado, isso provoca conflitos e reações conservadoras, especialmente em comunidades que se identificam profundamente com os valores tradicionais. Por outro, abre caminho para masculinidades mais plurais, que permitem aos homens nordestinos expressarem suas identidades de maneira mais diversa e complexa, sem a necessidade de se limitarem às rígidas expectativas impostas pelo passado.

Assim, figuras como o cantor e produtor musical Wesley Safadão ajudam a expandir as possibilidades de ser um machão nos tempos atuais, onde a masculinidade pode coexistir com elementos de inovação estética, sensibilidade e expressão individual, mantendo ainda sua conexão com a força e a autenticidade tão valorizadas na cultura nordestina.

Figura 13 - Safadão em gravação do DVD de *Garota Safada* em 2012.



Fonte: Luiz Fabiano, 2012.

Da mesma forma, o ex-vocalista da banda Calcinha Preta (2000-2008), Raied Neto ou Neto, além dos longos cabelos pretos, era conhecido carinhosamente pelos fãs como o Rei do Rebolado, por suas performances sensuais nos palcos, ao lado das dançarinas. Mas rebolado é aceito como algo de “cabra macho”?

Figura 14 - Cantor e compositor Raied Neto, ex-Calcinha Preta



Foto: Reprodução / Redes sociais.

O que chama a atenção é que o próprio Gonzagão, em parceria com o compositor Zé Clementino, escreveu uma música que critica homens de que possuem cabelos longos e que usam adereços visuais que fogem dos “convencionais” do sertão de machões:

Atenção senhores cabeludos
Aqui vai o desabafo de um quadradão

Cabra do cabelo grande
Cinturinha de pilão
Calça justa bem cintada
Costeleta bem fechada
Salto alto, fivelão

Cabra que usa pulseira
No pescoço medalhão
Cabra com esse jeitinho
No sertão de meu padrinho
Cabra assim não tem vez não
Não tem vez não
Não tem vez não

No sertão de cabra macho
Que brigou com Lampião
Brigou com Antônio Silvino
Que enfrenta um batalhão
Amansa burro brabo
Pega cobra com a mão
Trabalha sol a sol
De noite vai pro sermão
Rezar pra Padre Ciço
Falar com Frei Damião

No sertão de gente assim
No sertão de gente assim
Cabeludo tem vez não
Cabeludo tem vez não
Cabeludo tem vez não

Xote dos Cabeludos (1967)

Talvez o erro do Rei do Baião foi não ter conferido as fotografias que registraram o bando de Lampião, em especial, o atemporal trabalho *in loco* do jornalista sírio-libanês-brasileiro Benjamin Abrahão Calil Botto (1901 – 1938). Afinal, uma das características marcantes do bando do Rei do Cangaço era ter o cabelo

grande, assim como o próprio líder, com um picumã (como diria no Pajubá⁴) grande e ondulado.

Figura 15 - Lampião, o Rei do Cangaço



Fonte: Biblioteca Nacional / Agência Senado

Nota-se, de acordo com os estudos de autores como Trotta (2014) e Scott, Amanda Martha Campos (2014), que o forró contemporâneo ainda carrega essas marcas de macheza do homem hétero, mas as atualiza com elementos novos e modernos, vindos da globalização e movimentos políticos. Um dos muitos exemplos desse fenômeno é na música “Piloto”, composta por Flora Matos Maia, interpretada na voz de João Gomes. A música romântica compara a mulher como um aeroporto em que receberá o amor ideal, mesmo que haja uma possível perda da amada:

Meu amor
 Se eu te perder é pra te encontrar
 Quem sabe encontre lá no Ceará
 Numa vaquejada quando cê for lá
 Se for pra ser, acho que demorou
 Minha nave voa por tanto lugar
 Seu coração é meu aeroporto
 Pra viajar tem que passar por lá
 Pra pilotar só se eu for o piloto

Caprichoso, cuidadoso e amoroso
 Um bom moço, estudioso e atencioso
 Corajoso, companheiro, verdadeiro
 Um escudeiro, sem receio
 Se precisar, perigoso

⁴ Pajubá é um dialeto criado pela comunidade LGBTQIAPN+ que mistura palavras do português informal com termos de línguas africanas. É também conhecido como bajubá ou bate-bate. ‘Picumã’ seria o mesmo que ‘cabelo’.

Faz o almoço, serve a mesa
 Beija o seu corpo todo
 Traz cerveja, depois te beijo de novo
 Lavo a louça, apago e acendo o seu fogo
 Jogando o seu jogo

A letra de 2023, reforça estereótipos do homem vaqueiro, característico do resgate que o gênero piseiro traz, que está sempre enaltecendo hiperbolicamente as próprias qualidades e se colocando com um bom moço, o par perfeito para uma donzela. Porém, é interessante notar que há uma certa inversão de papéis: o homem moderno está tão apaixonado, disposto a tudo para conquistar a donzela, que até mesmo faz o almoço, serve a comida e lava a louça. Esses papéis costumavam ser vinculados - em uma visão machista - ao papel da mulher, mas com os avanços de pautas e lutas sociais feministas é posto em debate e mudança. Embora o protagonista esteja fazendo apenas o óbvio, ajudar com tarefas domésticas da própria casa, não deixa de ser um avanço quando falamos em um homem “cabra macho” cogitar botar os pés na cozinha. Um contraponto interessante a isso acontece na música Mulher, Mulher, de 1985, da banda Brasas do Forró:

Mulher, mulher!
 Quanto mais mulher melhor!
 Mulher, mulher!
 Quanto mais mulher melhor!

Eu não vivo sem carinho
 Sem mulher muito pior!

É mulher na minha cama
 Lá na sala e na cozinha
 É mulher me dando banho
 E outras pondo a camisinha

É mulher toda excitada
 Só de olhar pra bichinha

[...]

É mulher aqui e ali
 Eu não posso me mexer
 É mulher farta demais
 E outras querendo comer

Ainda bem que tenho gás
 Pra todas abastecer

(Marcélio Amaro e J.B. Santos)

É evidente na letra a objetificação das mulheres que são colocadas apenas para reforçar estereótipos de donas de casa “na sala e na cozinha”, além de brinquedos sexuais “outras pondo a camisinha”, deixando ainda em aberto uma possível traição por parte do homem. Esse último enaltece as suas características ao máximo: se coloca no papel de extrema virilidade “quanto mais mulher melhor” e que possui “gás” para satisfazer mais e mais parceiras sexuais (ou, na verdade, a si próprio?).

Luiz Gonzaga define a si mesmo na canção como o adjetivo de “quadrado”, ou seja, um antiquado, que não aceita outras formas de se como um homem deve se vestir, se portar ou se apresentar. Sabemos que esse comportamento ainda é normalizado na sociedade brasileira, muitas vezes disfarçadas de forma jocosa, ainda mais nas parcelas mais conservadoras da sociedade. Isso também é um reflexo mais estrutural da LGBTfobia, que estigmatiza o comportamento dos seres humanos, colocando-os em posições pré-moldadas de aceitação. Isso nos faz questionar: o que é ser homem? o que é ser melhor? - sempre numa lógica binária - abrindo margem para questionar e repensar o meio em que vivemos. Esses tensionamentos abrem margem para uma disputa no gênero forró, possibilitando uma cuerização do forró. Isso será explorado na análise dos perfis forrozeiros de Getúlio Abelha e Pablo Vittar, considerando suas performances e três letras de músicas de cada artista, no capítulo a seguir.

Capítulo 2 - Desvarios e estéticas baitolas no forró

2.1 Forró Cuier e Heteronormatividade

A ideia de que o forró poderia ser produzido e reinventado pela comunidade LGBTQIAPN+ já havia sido prevista pelo pesquisador De Oliveira Santos (2014, p. 280), quando citou o grupo de bacamarteiros “Canga Gay”, que vestem um look de cangaceiros na cor rosa, em Serra Talhada, no sertão de Pernambuco. Esses grupos tradicionais do Nordeste do Brasil são chamados assim porque utilizam o bacamarte, uma espécie de arma de fogo de cano curto e largo, em festividades e celebrações populares. Entretanto, o autor menciona que esse grupo divide a opinião das pessoas na região. A falta de dramatização de novas orientações forrozeiras é por culpa da “heteronormatização” e “recalque” que acontece paralelamente ao movimento. Sejam quais foram as causas anteriormente, é certo falar que a partir do surgimento de Pablo Vittar e Getúlio Abelha, em meados dos anos 2010, novos artistas LGBTQIAPN+ veem cantando forró e seus subgêneros e performam suas sexualidades de forma assumida. Avançamos? Como mostrado no capítulo anterior, de fato, os colegas forrozeiros são desagradáveis, para dizer o mínimo, e mostram repulsa contra corpos dissidentes e até mesmo contra aliados da causa em suas canções de forró.

Outro fator que supostamente afasta de imediato a comunidade LGBTQIAPN+ do forró é a dança. Homem com homem e mulher com mulher é uma fórmula que não é bem vista, sequer pensada para se dançar no arrasta-pé. Trotta (2014, p. 75) afirma categoricamente que a dança forrozeira “anula categoricamente” qualquer espaço para a formação de casais homoafetivos do forró cuier, algo que discordo totalmente e, como veremos no capítulo três deste trabalho, que há formas de contornar a “obrigação” da dança de casal hétero no forró.

Entender como essas questões acima dialogam com a heteronormatividade é imprescindível: a teoria *queer*, que emerge na década de 1990, ainda se faz necessária para entender esse tópico. De acordo com o autor e sociólogo Richard Miskolci (2017), no livro “Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças”, a heteronormatividade é uma lógica social dominante que naturaliza a

heterossexualidade como norma universal, ao mesmo tempo em que marginaliza e silencia outras formas de existência e expressão de gênero e sexualidade.

Segundo Miskolci, essa norma não se apresenta apenas de forma explícita, mas também opera de maneira sutil, por meio de discursos, instituições e práticas cotidianas — como a escola, a família, a mídia e a ciência. A heteronormatividade não só privilegia relações heterossexuais, mas também impõe modelos específicos de comportamento masculino e feminino, esperando, por exemplo, que meninos sejam viris e meninas sejam dóceis. Ele também destaca que a heteronormatividade atua como um dispositivo de poder, ao produzir e reforçar hierarquias sociais. Ela define o que é considerado legítimo ou aceitável em termos de identidade e desejo, ao passo que exclui, inferioriza ou torna invisíveis aqueles que não se encaixam nesse modelo — como pessoas LGBTQIAPN+, especialmente aquelas cujas existências escapam da lógica da "inclusão palatável" (por exemplo, travestis, corpos racializados ou não normativos).

Embora reconheçamos a importância dos estudos da teoria queer, retomaremos de forma mais aprofundada, a seguir, os motivos que justificam o uso do termo “cuier” nesta monografia. Ele surge da mente da pesquisadora e professora Larissa Pelúcio (2014), em seu artigo “Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?”, discute como a teoria *queer* foi apropriada no Brasil e como esse conceito se desdobra de maneira particular no contexto latino-americano. Ela argumenta que a chegada da teoria *queer* ao Brasil se deu majoritariamente por meio da obra de Judith Butler, mas que sua recepção e aplicação nem sempre consideram as especificidades locais, como as interseções entre gênero, sexualidade e raça/etnia.

Assumir que falamos a partir das margens, das beiras pouco assépticas, dos orifícios e dos interditos fica muito mais constrangedor quando, ao invés de usarmos o polidamente sonoro queer, nos assumimos como teóricas e teóricos cu [...] Falar em uma teoria cu é acima de tudo um exercício antropofágico, de se nutrir dessas contribuições tão impressionantes de pensadoras e pensadores do chamado norte, de pensar com elas, mas também de localizar nosso lugar nessa “tradição”, porque acredito que estamos sim contribuindo para gestar esse conjunto farto de conhecimentos sobre corpos, sexualidades, desejos, biopolíticas e geopolíticas também (Pelúcio, 2014, p. 71).

Nesse processo de apropriação e resignificação, Pelúcio propõe a ideia de uma “teoria cu”, uma perspectiva que dialoga com a teoria *queer*, mas que se

reinventa a partir das experiências marginais brasileiras e latino-americanas. Essa teoria se afasta dos moldes tradicionais da epistemologia ocidental, que são frequentemente “falocêntricos” e heteronormativos, e busca construir saberes mais alinhados com a realidade das populações subalternizadas.

É dentro desse contexto, o termo “cuier” aparece como uma forma de tradução e torção do conceito de *queer*, carregando sentidos próprios, muitas vezes associados à vivência das travestis e às experiências dissidentes de gênero e sexualidade no Brasil. A proposta de Pelúcio (2014) é pensar não apenas em uma tradução do *queer*, até porque, por surgir de um xingamento da língua inglesa, não é possível achar tradução perfeita no português. Sendo assim, a autora propõe uma invenção conceitual que reflita as especificidades locais do Brasil, tornando-se um campo de resistência e produção de conhecimento fora dos padrões “eurocentrados”. É dessa forma que pensamos em unir o termo, para formar “fórró cuier”, que dá nome a este trabalho. Afinal, o fórró é brasileiro, é pensado e criado pelo povo nordestino, é arte do nosso povo. A teoria *queer*, por mais importante e necessária que seja, aqui não cabe. Não atende às nossas necessidades enquanto povo abaixo da linha do equador.

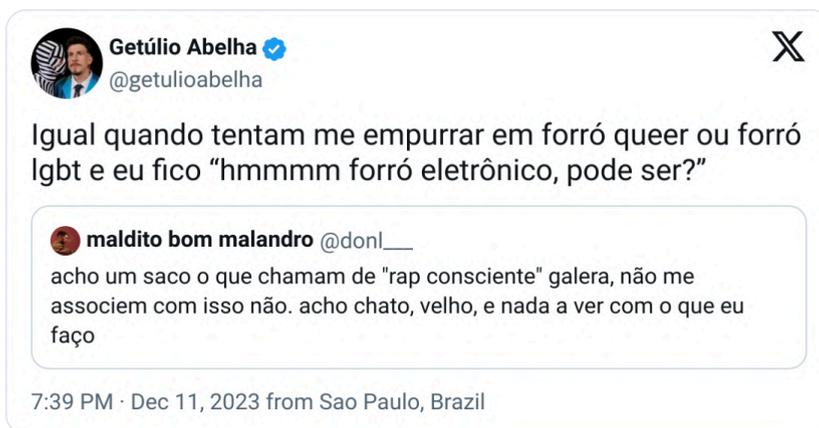
Além disso, o que me fez questionar o uso do termo “queer” foi uma entrevista que o próprio Abelha concedeu, para o jornalista Rafael Nascimento (2023), revelando um incômodo com o uso do termo, como se o colocasse em uma “caixinha” em comparação aos músicos hétero-normativos:

Ele começa as respostas refutando a alcunha de ser um representante do “fórró queer”. “Eu gosto de pensar só como fórró, ou fórró eletrônico, porque acho que é sobre um gênero musical. Eu acho que as minhas questões de identidade ou de gênero são algo que estão ali, da mesma forma que questões héteros estão lá e o estilo não é chamado de ‘fórró hétero’ ou qualquer coisa do tipo (Getúlio Abelha, 2023).

O próprio cantor demonstrou novamente em um *tweet*⁵, que não gosta de ser classificado como “fórró queer ou fórró LGBT”, e prefere ser classificado como parte do fórró eletrônico.

⁵ Disponível em: <<https://x.com/getulioabelha/status/1734342131886735513?mx=2>>. Acesso em: 10 fev. 2025.

Figura 16 - Tweet de Getúlio Abelha



Fonte: Twitter / X de Getúlio Abelha, 2023.

Embora compreenda a perspectiva do artista, tenho uma visão diferente. A classificação não busca criar uma oposição entre "forró hétero" e "forró queer", mas sim organizar artistas em grupos para analisar as características de um movimento artístico e entender suas particularidades. Como veremos ao longo do texto, essa categorização permite um olhar mais atento sobre a identidade e a representatividade dentro do gênero. O uso do verbo “empurrar” transmite um peso significativo — o artista expressa um incômodo legítimo com a ideia de ser rotulado, de sentir-se excluído ou de perceber que as oportunidades se tornam cada vez mais inacessíveis em um cenário de competição desigual. No entanto, também vejo essa questão sob outra perspectiva: o desafio de afirmar que a comunidade LGBTQIAPN+ tem plena capacidade de produzir um trabalho de qualidade e conquistar reconhecimento, tanto internamente, entre seus próprios membros, quanto externamente, no cenário musical mais amplo. Quem sabe ser inserido nessa nova perspectiva cuier não agrade o artista? É inegável que o consumo do chamado "forró queer" ainda se concentra dentro de uma bolha específica de público. No entanto, reconhecer essa realidade não significa limitar-se a ela, mas sim entender os caminhos possíveis para ampliar seu alcance e consolidar sua presença dentro da música popular brasileira.

Outro ponto essencial para entender como o forró cuier se estabelece é a noção de *camp*. O pesquisador Rodrigo Souza (2014) fez uma análise do conceito de ‘camp’, explorando sua evolução desde a abordagem de Susan Sontag em “Notas sobre Camp” (1964) até sua relevância contemporânea. Inspirado pela tradução do livro “*The World in the Evening*” (1954) (o mundo ao anoitecer, em

inglês), de Christopher Isherwood, a partir de agora chamaremos o termo *camp* de 'desvario'. O autor, Rodrigo Souza, examina como o desvario é tratado por diferentes pensadores, incluindo o próprio Isherwood, Philip Core e Denilson Lopes, e discute sua ligação com subjetividade, estética e identidade LGBTQIAPN+.

Ele entende que o desvario é uma sensibilidade estética marcada pelo exagero, teatralidade e artifício. Ele se manifesta no excesso, onde nada é sutil — tudo é "demais", seja na moda, no comportamento ou na arte. A teatralidade e a encenação são centrais, pois, como aponta Sontag, "ser é representar um papel", e a vida é vista como um grande teatro. A artificialidade e a estilização são valorizadas, deixando de lado a naturalidade para exaltar o rebuscado e a ironia. Ele também abraça o *démodé*, resgatando objetos e estilos ultrapassados e reinterpretando-os com humor e exagero. Sua essência está na ambiguidade e no duplo sentido, sempre jogando com ironia e subversão para questionar normas estéticas e sociais. O desvario, acima de tudo, brinca com as pré-definições:

Assim, ao fugir de significações pré-determinadas, caminhos fixos, e brincar com significados, ambiguidades, o *camp* destrona hierarquias e disparidades através de máscaras e artifícios, evidenciando outras formas de se viver. Philip Core afirma que o *camp* "existe no olhar do espectador". Mas um olhar com cílios postiços, lentes de contato coloridas e um óculos cravejado de lantejoulas, encenando, como se estivesse num filme, num close (Souza, 2014, p. 3458).

Além disso, a sensibilidade excessiva e o sentimentalismo carregado são traços fundamentais, tornando tudo mais dramático e intenso. Ele também desafia as hierarquias culturais ao misturar o sofisticado com o *kitsch*, um gênero de arte visual, rompendo com a seriedade imposta pela cultura erudita.

Outro pilar importante que vai fundamentar o *forró cuier* é a inserção de elementos do pop nas performances forrozeiras. O pesquisador e professor Thiago Soares (2012) discute os elementos centrais sobre as performances pops analisando como a autenticidade no pop é uma construção estratégica, destacando que a performance vai além da música e envolve imagem, visualidade, marketing e discurso público. Através dos exemplos de Britney Spears, Justin Bieber e Lana Del Rey, ele demonstra como diferentes artistas constroem e negociam suas identidades para se conectar com o público.

A Britney Spears é citada como representante da construção de uma estrela pop desde sua adolescência, com forte direcionamento da indústria fonográfica. Sua performance no palco é marcada pela coreografia altamente ensaiada, figurinos

chamativos e visuais que reforçam a estética pop mainstream. Soares (2012, p. 9) destaca que o valor do show de Britney não está na voz dela em si, mas na dança, na energia performática e no espetáculo visual. Assim como Madonna, Britney incorpora elementos de teatralidade em suas apresentações, apostando na narrativa visual, em mudanças de figurino e na criação de personagens ao longo de suas performances. Essa abordagem transforma o show em uma experiência multimídia, onde música, dança e cenografia se integram para construir um espetáculo impactante. A comparação com Madonna também evidencia como Spears segue uma tradição do pop em que a autenticidade do artista não reside apenas na sua voz ou composição musical, mas na capacidade de sustentar um conceito visual e performático que dialogue com o público.

Já Justin Bieber é apresentado como um caso de transição e reconfiguração da autenticidade. Inicialmente, sua imagem foi construída como a do “garoto prodígio” e “bom moço”, apoiada em sua origem no YouTube e na estética do pop adolescente. No entanto, à medida que cresceu, Bieber passou por um processo de rebeldia calculada, assumindo uma estética mais madura e até mesmo transgressora. A chave para o sucesso, de acordo com Soares (2014, p. 11), é a compreensão do digital, estar próximo dos fãs nas mídias sociais e construir uma narrativa pública de intimidade e acessibilidade. Bieber soube explorar sua relação direta com os fãs desde o início de sua carreira, utilizando plataformas como Twitter, Instagram e YouTube para criar a sensação de proximidade e autenticidade. Diferente das estrelas pop moldadas exclusivamente pela indústria fonográfica, sua ascensão foi baseada em um engajamento ativo e contínuo com seu público, tornando-o um ícone de uma nova geração de celebridades digitais.

Além disso, Soares (2014, p. 12) destaca que essa conexão digital não significa necessariamente espontaneidade, mas sim uma performance bem estruturada da intimidade. Ao compartilhar momentos de sua vida pessoal, bastidores e até mesmo suas vulnerabilidades, Bieber construiu uma imagem de alguém “real”, mas sempre dentro dos limites calculados da indústria do entretenimento. Essa capacidade de transformar sua própria narrativa em um espetáculo acessível foi fundamental para sua permanência no cenário pop, mesmo durante momentos de crise e mudanças de imagem.

E por fim, Lana Del Rey representa um outro caminho para a autenticidade no pop: a extrema autenticidade. Como explica Soares (2014, p. 13), Del Rey só

conseguiu o sucesso que possui expondo o que é necessário fazer para ser famosa, o que cativou fãs pelo mundo todo. Sua persona artística é construída sobre uma estética meticulosamente elaborada, evocando nostalgia, glamour decadente e referências à cultura americana dos anos 1950 e 1960. A cantora e compositora não esconde os artifícios por trás de sua construção como artista pop, mas, ao contrário, os torna parte de sua narrativa. Seu sucesso não vem da ilusão de espontaneidade, mas da exposição consciente do que significa ser uma estrela pop nos tempos atuais. Ela incorpora em sua obra e imagem a melancolia da fama e o artificialismo da indústria musical, o que paradoxalmente reforça sua autenticidade. Além disso, sua performance vocal e visual reforça essa aura de teatralidade, com videocliques “crus”, em sua maioria, letras que evocam personagens trágicos e uma postura de diva moderna. Esse jogo entre construção e sinceridade fez com que Del Rey conquistasse um público fiel, que vê nela não apenas uma cantora, mas uma representação artística da fama e do desejo dentro do pop contemporâneo.

Soares (2014) também reflete sobre a relação entre o rock e o pop, evidenciando como esses dois gêneros musicais são frequentemente colocados em oposição, especialmente no que diz respeito à autenticidade. O autor desafia a ideia de que o rock seria um gênero essencialmente autêntico e o pop, essencialmente artificial:

No debate sobre música pop como gênero musical, considero que grande parte dos valores pejorativos atribuídos a performances e artistas circunscritos a este gênero têm como gênese a cristalização de valores performáticos ligados a um gênero consagrado dentro das instâncias da cultura pop: o rock. Logo, reforço que parte da crítica musical, de jornalistas e de fruidores de música adotam padrões consagrados, sobretudo pelo rock, de performatização como aparato valorativo diante de artistas da música pop (Soares, 2014, p. 14).

Dessa forma, com as análises acima, fica evidente que o pop também possui fórmulas consagradas e atualizadas de como performar e conquistar o público. Não é apenas uma manifestação espontânea, mas um guia sofisticado de como fazer representações e criar expectativas para os fãs.

É dessa forma que podemos pensar em uma “popização do forró”. Podemos ver essas características claramente, se pegarmos como exemplo a performance da banda de forró eletrônico Limão Com Mel, durante a gravação do DVD (formato de gravação de vídeos) “E Tome Amor! (Ao Vivo No Classic Hall Recife)”, em 2004, o vocalista Batista Lima surge de forma apoteótica de dentro de um limão gigante, em

uma entrada que remete aos exageros do desvario e aos espetáculos característicos do mundo pop.

Figura 17 - Compilação de desvarios na apresentação da banda Limão Com Mel



Fonte: compilado do próprio autor, 2025.

A influência do universo pop se faz evidente não apenas nessa introdução grandiosa, mas também na estrutura visual e performática do show. O palco conta com telões gigantescos, um grande número de bailarinos, efeitos de laser e explosões de confetes, criando uma experiência sensorial intensa para os fãs e alinhada à estética dos grandes espetáculos da música pop. Esse uso de elementos cênicos e tecnológicos reforça como o forró eletrônico incorpora estratégias do pop para ampliar sua dimensão performática e atrair um público mais diversificado.

Também é importante destacar que a Pablo Vittar, por ser uma drag queen, traz consigo elementos inerentes de desvarios. Tudo é exagerado: maquiagem, roupas, unhas, cabelo e até como agir. Dessa forma, a leitura da comunidade LGBTQIAPN+ para o forró na música popular brasileira revela um processo de resignificação desse gênero historicamente associado à virilidade e à heteronormatividade. Para reforçar a ideia, os pesquisadores Ribamar José de Oliveira Júnior e Leonardo Lemos Zaiatz (2019) analisaram a emergência de estéticas dissidentes dentro do forró nordestino, especialmente através do

"ativismo" dos cantores Getúlio Abelha e Pedra Homem. O estudo examina como as suas performances e dois videoclipes dos artistas desafiam normas de gênero e sexualidade tradicionalmente associadas ao forró, um gênero musical historicamente vinculado à virilidade e à heteronormatividade.

Assim, Pedra Homem e Getúlio Abelha buscam, amparados em universos simbólicos diferentes, construir novas possibilidades de nordestinidade através dessa música que permanece bem sucedida no Ribamar Júnior e Leonardo Zaiatz 220 mercado musical contemporâneo. Seja no forró eletrônico ou no tradicional, o tensionamento de identidades já estabelecidas é essencial para que se criem novos espaços de representação neste âmbito cultural (De Oliveira Júnior; Zaiatz, 2019, p. 219-220).

O artigo explora como esses artistas utilizam a música e o videoclipe para subverterem representações convencionais do machão nordestino, como analisamos no capítulo 1 desta monografia, e inserirem novas formas de expressão identitária no forró. Eles também discutem o conceito de "estéticas baitolas" e como essas produções criam novas micropolíticas de gênero dentro da música nordestina. O termo "baitola" no Nordeste, historicamente pejorativo para descrever homens homossexuais ou que não performam a macheza esperada, é ressignificado nesse contexto como uma identidade de resistência e transgressão. Assim, as estéticas baitolas emergem como uma forma de ativismo, ou seja, um ativismo através da arte, onde artistas dissidentes desafiam as convenções normativas do forró. Isso ocorre através de performances exageradas, figurinos andróginos, letras subversivas e a reinvenção da dança e da expressividade corporal.

Sendo assim, o conceito de "estéticas baitolas" proposto por De Oliveira Júnior e Zaiatz (2019, p. 207) está diretamente ligado à ideia de um forró cuier, pois ambos se concentram na subversão das normas tradicionais de gênero e sexualidade dentro do gênero musical. A nossa proposta de um forró cuier surge como uma resposta à hegemonia da masculinidade cis-heteronormativa historicamente presente no forró, desafiando suas convenções estéticas, performáticas e discursivas. Nesse sentido, ao trazer elementos do pop para o forró, o forró cuier pode dialogar com essa lógica performática, ressignificando sua identidade e ampliando suas possibilidades expressivas. Antes de analisarmos a relação entre esses conceitos, é importante primeiro conhecer quem são Pablo Vittar e Getúlio Abelha, além de explorar três letras de músicas de cada artista ("Seu

Crime”, “A Lua” e “Vira-lata” de Pablo Vittar — “Voguebike”, “Cavalo Corredor” e “Tamanco de Fogo” de Getúlio Abelha) e suas performances nos shows.

2.2 Getúlio Abelha

Getúlio Cavalcante Leite Filho, mais conhecido como Getúlio Abelha, nasceu em 1992 e é um cantor, compositor e performer brasileiro que ganhou destaque por cantar forró, brega e música eletrônica, trazendo uma estética performática chocante e letras deveras provocativas. Ele é natural da cidade de Teresina, no Piauí, onde permaneceu desde a infância até a adolescência. Depois ele se mudou e desenvolveu sua carreira em Fortaleza, no Ceará.

Abelha ficou bastante conhecido após ser selecionado para subir ao palco da cantora Britney Spears, dançar com a diva e supostamente “morder” a perna dela, durante a passagem da cantora ao Brasil, com a turnê “Femme Fatale Tour”, no Rio de Janeiro, no dia 15 de novembro de 2011. Abelha, muito fã da artista, faz mistério sobre o que realmente aconteceu na ocasião, mas já justificou que foi uma tentativa de beijar as pernas de Spears.

Figura 18 - Fã de Britney Spears sobe ao palco e depois é detido por seguranças



Fonte: Alexandre Durão / G1, 2011.

Entre 2012 e 2015, estudou teatro na Universidade Federal do Ceará (UFC), período em que se envolveu ativamente com teatro, dança e cinema. Durante sua trajetória artística, protagonizou diversos espetáculos e curtas-metragens, além de atuar em montagens teatrais e esquetes. No cinema, dirigiu o curta “Cloaca” (2017) e participou como ator em várias outras produções.

Durante a pandemia de Covid-19, Getúlio Abelha se reinventou artisticamente, realizando uma extensa agenda de lives e produzindo dezenas de vídeos para exibição online. Nessas produções, que incluíram performances, interpretações, videoclipes e intervenções, o próprio artista cuidou da criação, produção e edição. Essa versatilidade artística está fortemente presente em suas produções musicais e visuais, desenvolvidas de forma independente e com criatividade orgânica, sem o respaldo de grandes investimentos ou patrocínios.

Figuras 19, 20 e 21 - Getúlio Abelha em uma turnê de teatro infantil e em cartaz com a peça “Bando de Pássaros Gordos”



Fonte: Twitter / X de Getúlio Abelha, 2015.

Ele se tornou um forte nome da nova cena musical nordestina, resgatando elementos da cultura popular e experimentando uma mistura de ritmos e temáticas, como veremos daqui para frente.

A partir de agora, damos início à análise das letras presentes no álbum Marmota (2021), primeiro trabalho de estúdio do artista. Começamos com a faixa “Voguebike” (2021), que se destaca por trazer elementos de modernidade, irreverência, sensualidade e, acima de tudo, muita diversidade.

Eu te convidei pra garupa da minha bicicleta
E perguntei se você queria ir comigo ali

Naquele forrozim, dançar juntim, bem coladim
Vem aqui que eu tô pra ti

Mas você me deixa louca, eu vou me concentrar
Sem desequilibrar, vamo vamo 1, 2, 3 contar
Você dá impulso com o pezinho quando eu disser já
Pra levar você na minha garupa vale a pena

Chegando na porta da festa o zóio zoiou
Quando nós chegou, cheio de amor
Cheio de paixão, foi uma comoção
Eu não tenho carro foda mas eu tenho coração

Entramos de graça, foi antes das 10
Não tinha dinheiro mas tinha os meus pés
Eu tava cansado de tanto pedalar
E pra levar você na minha garupa vale a pena

Chegamo' no terreiro, comecei a dançar
Era vogue pra lá, era vogue pra cá
A gente foi insano, sem querer lacrar
No meio d'uma sanfonada, eu queria me rasgar
Fizeram uma rodinha ao redor de nós
Gritaram tanto, até ficar sem voz
Tava bom demais e tava bom assim
Eu fui grudando em você
E você veio grudando em mim

Getúlio Abelha canta sobre um *date* (encontro, em inglês), no mínimo, inusitado. Ambos sem dinheiro vão de bicicleta a uma festa de forró, em uma atmosfera tragicômica pela pobreza das personagens da ocasião: o medo de se desequilibrar da *bike*, a vontade de estar junto do amado de qualquer maneira, além do uso de termos como “lacrar” e “me rasgar”, típicos de gírias e expressões da comunidade LGBTQIAPN+. O cantor apresenta uma nova forma de como se pensar o amor e se sobre rir de si mesmo. E a música segue com uma “quebra”: Getúlio Abelha insere de forma inovadora um elemento jamais antes usado numa música de forró e nos apresenta o seu alter ego ‘Prisley Brendly, “palhaço triste do forró”’:

Ladies, my name is Prisley Brendly
But you can call me the sad clown of Forró
Cry!

Paralá tik-bum, vai
Paralá paralá tik-bum, vai
Diguidom diguidom diguidom
Digui-digui-digui dom
Diguidom diguidom diguidom

Vai de carro, abestado!
Vai de carro, abestado!
Vai de carro, vai!
Vai de carro, vai!

Diguidom diguidom diguidom
 Digui-digui dom dom
 Dom dom dom dom

Vamo correr do ladrão!
 Vamo correr do ladrão!
 Vamo correr do ladrão!
 Vamo correr, vai!
 Run, run, run, run, run, run
 Run, run, run, run, run, run
 Run (Hahaha, corre)
 Run (Corre)
 Run (Corre)
 Run!

(Getúlio Abelha & Ghrmee)

É aqui que a música se transforma por completo, as sanfonas dão lugar à batida eletrônica das casas de boates, como a famosa Metrôpoles, no Centro do Recife. Abelha traz frases e expressões em inglês como forma de conversa sobre o universo do *ballroom* (bailes, em inglês), dominado por cultura anglófona e que, ao mesmo tempo, atrai a curiosidade das pessoas LGBTQIAPN+, desde Whitney Houston a Charli XCX. Ele também mistura os elementos do gênero *vogue*, que é ligado à dança de mesmo nome. Ela foi criada em Nova Iorque por pessoas negras e latinas LGBTQIAPN+. Inspirados nas poses das modelos da revista Vogue, o *voguing* é um estilo de dança marcado por movimentos angulares, poses dramáticas e expressões corporais fluidas. E é também uma cultura que proporciona empoderamento, liberdade de expressão e senso de coletividade graças à *ball culture* (a cultura de competições nas festas).

Nesses espaços, além da rivalidade por notas, roupas e performances, funcionavam como um ambiente de acolhimento e para ser livre: os participantes podiam se apresentar como estrelas do cinema e da música, brincando com características comportamentais e trejeitos, realizando um sonho que parecia e era impossível para uma comunidade tão (mais) marginalizada, na década de 1970-80. O *vogue* ficou mundialmente conhecido por documentários, filmes e na voz da cantora pop estadunidense Madonna, levando-o ao *mainstream* global, o que anos mais tarde, com muita luta da própria comunidade, daria espaço a programas de *reality shows* famosos como RuPaul's Drag Race e a maior exposição para as *drag queens* e *kings*, nos anos 2010 em diante. É válido ressaltar que ser *drag queen* e/ou *king* é uma manifestação artística e política, que pode ser praticada independentemente de sua identidade de gênero.

Por fim, a música encerra reforçando a veia de comédia do piauiense, com o par romântico fugindo de um ladrão ao som batida eletrônica e uma voz descontrolada, acabando de vez o desastroso encontro. Prisley Brendly chora ao mesmo tempo em que gargalha da situação caótica.

Outra canção de destaque na discografia de Abelha é “Cavalo Corredor” (2021), um forró pé de serra “tradicional” com tema sobre ser desprendido em relação ao amor:

Me pegou pelo rabo e me puxou
 Doeu foi de com força, mas não me derrubou
 Não sou boi de vaquejada, eu sou cavalo corredor
 Não me persiga com suas corda que elas prende o meu amor

Eu não quero te perder
 E não quero te prender
 Eu não quero te perder e não quero te prender
 Se você quer me prender eu não quero mais você

Eu sou pura confusão

Nós precisa repensar esse jeito de se amar, mas não tem a solução
 Nós precisa se afastar e depois se encontrar tô com dor no coração

Eu não quero te perder
 E não quero te prender

Hoje eu chorei por ti amanhã já me esqueci
 Mas eu não te esqueci
 Se eu errei foi sem querer
 Não quero machucar você
 Você já me machucou e eu esqueci a dor
 Minha dor é não te ter

Eu não quero te perder, oh
 Na vaquejada eu não sou um boi, eu sou cavalo corredor

Oh meu fi, se você quiser vir me prender venha
 Mas venha bem fraquinho viu?
 Num venha com força não que na escola
 Que o bebê estuda já tem professora
 E já tem diretora tá bom bebê?

Num venha com aquelas correntezinha
 Que a gente usa nas calça pra ficar estilosa
 Parecendo um skatista não
 Venha com umas corda que prenda uns 3 navio
 Ali no Mucuripe, sabe onde é o Mucuripe?

Ah sabe não, pois vem cá que eu vou te ensinar
 Também não precisa ficar: Ai meu Deus, ele não me ama
 Eu te amo, eu gosto de você
 É que às vezes você quer ficar grudado demais em mim
 Parecendo um siamês, mas eu te amo viu?
 Beijo, vou ali. Vá!

Porocotó pocotó pocotó pocotó
 Pocotó pocotó pocotó pocotó
 Porocotó pocotó pocotó pocotó
 Pocotó pocotó pocotó pocotó

Eu não quero te perder
 E não quero te prender
 Eu não quero te perder e não quero te prender
 Se você quer me prender eu não quero mais você
 Oh!

A música já inicia com um tom sexual e humorado, com o cantor brincando nos versos: *Me pegou pelo rabo e me puxou / Doeu foi de com força, mas não me derrubou*. Em relação ao amor, o cantor Getúlio Abelha se compara a um “cavalo corredor” numa vaquejada, e não a um “boi”, pois foge com medo das amarras que um parceiro possa vir a lhe causar. Ele vive numa dicotomia entre não querer prender a pessoa amada a ele, mas ao mesmo tempo, não quer perdê-la. O cantor também confessa estar confuso com toda a situação e expõe que é necessário “repensar esse jeito de se amar”. O destaque da canção é quando, no final, ele simula uma conversa descontraída com o parceiro, a fim de esclarecer seus sentimentos. Mas a mensagem é clara: *Eu te amo, eu gosto de você / É que às vezes você quer ficar grudado demais em mim*. É uma canção muito fofa e sincera.

Por fim, outro destaque é a música “Tamanco de Fogo”, que possui duas versões diferentes disponíveis. A versão de 2018, composta pelo próprio Abelha, foi lançada como um single avulso. Já a versão de 2021, lançada junto com o primeiro disco do artista, apresenta mudanças na melodia e supressão de alguns versos. Apesar de o Spotify creditar Maurício Rodrigues do Nascimento como coautor nessa segunda versão, essa informação é um erro da plataforma. Analisaremos a primeira versão, por conter mais conteúdo lírico.

A cegonha que me trouxe
 Passou por um arco-íris
 Que invadiu minha alma
 E me deixou assim

Mas um urubu fedido
 Trouxe um pastor bandido
 Que quer afundar comigo
 E me deixar em perigo
 Eu não vou sofrer castigo
 Não exploda meu juízo
 Minha vibração vai te repulsar

Abandona meu planeta

Me deixa com meu capeta
 Eu não tenho uma buceta
 Nem por isso eu não vou dar
 Ela tem uma buceta
 E nem por isso vai te dar
 Ele tem uma buceta
 E nem por isso não vai dar
 Ela não tem uma buceta
 E nem por isso vai te dar
 Eu não tenho uma buceta
 Nem por isso eu não vou dar

[Cântico impronunciável]

O meu tamanco é de fogo
 Eu vou pisar, pisar
 Pisar na cabeça de quem me odiar

(Glorificando o amor)

Pelo céu atravesssei
 Filhote inocente
 Amando a deusa que me fez
 Brilhante aterrissar

Mas um urubu fedido
 Trouxe um pastor bandido
 Que quer afundar comigo
 E me deixar em perigo
 Eu não vou sofrer castigo
 Não exploda meu juízo
 Minha vibração vai te repulsar

Abandona meu planeta
 Me deixa com meu capeta
 Eu não tenho uma buceta
 Nem por isso eu não vou dar
 Ela tem uma buceta
 E nem por isso vai te dar
 Ele tem uma buceta
 E nem por isso não vai dar
 Ela não tem uma buceta
 E nem por isso vai te dar
 Eu não tenho uma buceta
 Nem por isso eu não vou dar

[Cântico impronunciável]

O meu tamanco é de fogo
 Eu vou pisar, pisar
 Eu vou pisar

— Quem é você?
 — Hummm...

— O que é que você quer?
 — Que você aprenda a amar
 (Pegue o dízimo! Pegue o dízimo!
 Sai, sai, sai, sai, sai, sai)

Abandona meu planeta
 Me deixa com meu capeta
 Eu não tenho uma buceta
 Nem por isso eu não vou dar

A música é um forró misturado com um gospel evangélico, com tom bastante crítico e sobrenatural. O cantor claramente está questionando o papel das igrejas evangélicas e se recusa a aceitar a imposição de dogmas nos versos *Abandona meu planeta / Me deixa com meu capeta*. Além disso, a canção abraça a diversidade de corpos nos versos *Ela tem uma buceta / E nem por isso vai te dar / Ele tem uma buceta / E nem por isso não vai dar*. Nas partes que eu sinalizei como *[Cântico impronunciável]*, o cantor faz uma alusão à glossolalia, também chamado de “cantar em línguas”, que é uma forma de expressão espiritual bastante comum no evangelismo. A glossolalia religiosa é uma vocalização fluida de sílabas semelhantes à fala, mas que não têm um significado compreendido - é uma forma de exercitar o espírito e se conectar com o divino, como uma oração. Abelha nos versos finais simula também um diálogo com voz de falsete grave, comumente associada à figura do diabo, para simular um pastor corrupto. O cantor se reafirma como um ser plural de forma desbocada e com muita liberdade sexual.

2.3 Pablio Vittar

Phabullo Rodrigues da Silva, nasceu em 1993, na cidade de São Luís, no Maranhão. Ainda na infância, Pablio Vittar se mudou com a mãe e as irmãs para Santa Inês, no interior do estado. Depois, a família passou um período em Caxias, ainda no Maranhão, antes de se estabelecer em Santa Izabel do Pará, no Pará, no Norte do Brasil. Essa mudança foi motivada pela busca de melhores condições de vida, já que a mãe de Pablio, “Dona Verônica”, uma técnica de enfermagem, criava os três filhos sozinha. Foi nessa fase que Pablio começou a se interessar mais pela música, influenciada pelo tecnobrega e ritmos regionais do Norte e Nordeste do Brasil, além de grandes divas internacionais como Beyoncé e Whitney Houston.

Após concluir o ensino médio, Pablio Vittar passou em uma faculdade de design em Uberlândia, Minas Gerais, e se mudou para a cidade para estudar. No

entanto, sua paixão pela música acabou falando mais alto, e ela decidiu seguir a carreira artística. Foi em Uberlândia que Pablo teve seu primeiro contato com produtores musicais e começou a se apresentar em festas e baladas LGBTQIAPN+. Nessas noites, cantava músicas de divas pop e explorava sua identidade drag, ganhando cada vez mais visibilidade na cena local.

Figuras 22 e 23 - Umas das primeiras montações de Vittar foi no Halloween, de drag cirúrgica



Fonte: Instagram de Pablo Vittar (2016).

Durante esse período, ela conheceu o DJ e produtor Rodrigo Gorky, que mais tarde se tornaria um de seus principais colaboradores. Com esse *networking*, Vittar começou a gravar suas primeiras músicas e a construir sua identidade sonora. Ela teve a primeira aparição de destaque no final do ano de 2015, quando lançou uma versão da música "Lean On" (2015), do grupo de música eletrônica Major Lazer, criado pelos produtores musicais Diplo e Switch. Esse *single* "Open Bar" viralizou na internet e, segundo o jornalista Silvio Essinger (2017), obteve mais de um milhão de visualizações no YouTube em menos de quatro meses, o que deu bastante impulsionamento para sua carreira. Outro marco importante para a carreira de Vittar foi convidada para fazer parte do elenco fixo do programa Amor & Sexo, da TV Globo, em 2016, apresentado por Fernanda Lima. Foi um espaço importante para trazer discussões sobre diversidade, sexualidade e direitos LGBTQIAPN+ para a TV brasileira. Sendo uma das cantoras do programa, a drag queen interpretou diversas

músicas ao vivo e começou a se consolidar como uma das vozes mais promissoras do pop brasileiro.

Foi nesse período que Pablllo começou a ganhar mais espaço na indústria musical, culminando no lançamento de seu álbum de estreia, “Vai Passar Mal” (2017), com 10 músicas inéditas, como “K.O.”, “Indestrutível” e “Todo Dia”. Foi nesse momento que a carreira Pablllo Vittar decolou, tornando-se um dos maiores nomes do pop nacional e internacional. Nos anos seguintes, Vittar lançou álbuns de sucesso, como “Não Para Não” (2018), “111” (2020) e “Batidão Tropical” (2021), explorando ritmos brasileiros como tecnobrega e forró. Além disso, fez parcerias com artistas internacionais como a banda Sofi Tukker, Charli XCX e uma parceria com Lady Gaga (no álbum remix “Dawn of Chromatica” (2021). Em seguida, nasce o álbum Noitada (2023), mais sombrio e voltado para baladas e, em 2024, ela decide re-explorar as suas origens com “Batidão Tropical Vol. 2”, o segundo disco totalmente influenciado pelo Norte-Nordeste brasileiro.

Sem dúvidas, o “projeto BT”, como ela mesma chama, é um dos discos que mais transparece o carinho e atenção pessoal da artista. Pablllo contou sobre esse desejo, em uma entrevista com a jornalista Julia Harumi Morita (2021). A ideia de lançar o primeiro disco “BT” tinha a ver com as memórias afetivas e amor de Vittar com as suas raízes no Norte-Nordeste:

Quis trazer um pouco das minhas vivências enquanto gay nordestina que estava crescendo e vivenciando tudo isso. Mostrar para as pessoas o quanto eu me sentia confiante na hora que escutava essas músicas. É um disco totalmente brasileiro com vertentes brasileiras, o qual exalta nossas raízes, mostra para o mundo que temos muita coisa boa. [...] É muito ousado, porque, primeiro, é um álbum totalmente brasileiro. Segundo, não tem feat nenhum. Sou só eu no disco e fiquei muito feliz, porque a última vez que eu fiz isso foi no EP “Open Bar” (2015) (Pablllo Vittar, 2021).

O pesquisador Thiago Vinicius Alves Chaves (2023), ao analisar críticas nacionais e internacionais especializadas sobre o projeto da artista, notou que, embora não haja um consenso sobre a importância do álbum para a música brasileira ou nas análises técnicas do produto entre os críticos, há uma preocupação de educar os leitores sobre os gêneros que são ofertados no disco. E o autor deixa sua percepção sobre o porquê dessa necessidade - o que eu avaliei e concordo bastante. 1- Sendo nordestinos, há uma grande confusão na diferenciação desses gêneros musicais presentes no álbum. 2- Há também um certo afastamento de

outras regiões do Brasil, tanto para produzir um disco como o “BT”, quanto para consumi-lo. 3- Entender um álbum com raízes tão profundas no Norte-Nordeste seria ainda mais complexo para alguém estrangeiro “se não houver uma grande dedicação” Araujo (2023, p. 75). Mas, isso não é algo que a Pablla Vittar parece estar preocupada. Segundo a jornalista Juliana Hippertt (2019), no programa Altas Horas, a cantora falou um pouco sobre as expectativas de uma carreira internacional: “Minha carreira é do mundo, não é nacional nem internacional, estou aqui para fazer música. A batida toca o coração de todo mundo e elas cantam em português, às vezes sem saber o que estão falando, mas é a mesma energia”. E realmente, fazer fãs gringos cantarem as suas músicas em português, foi um feito que a artista conseguiu realizar algumas vezes ao longo da carreira, com músicas como “Alibi” (2024).

Para dar início às análises das letras forrozeiras de Pablla Vittar, eu selecionei a canção “Seu Crime” (2018), presente no segundo álbum de estúdio da cantora, o “Não Para Não” (2018), que vai trazer elementos forrozeiros com um refrão que “explode” com o som da sanfona no refrão, característico do forró eletrônico:

Você chegou e me envolveu
E o meu corpo estremeceu
Me machucou, enfraqueceu
E o tempo que passou, quem perdeu fui eu

Pontes que queimei, festas que dancei
Deixei pra trás
Fotos que rasguei, coisas que eu nem sei
Não voltam mais

Se fala da boca pra fora
Não venha me pedir desculpas
Eu acho que passou da hora
De assumir a sua culpa

Seu crime foi me amar
Seu crime foi me amar

(Bis)

(Arthur Marques / Diplo / Gorky / King Henry / Maffalda / Pablo Bispo / Philip Meckseper / Breno Zebu)

A canção traz bastante os elementos do forró safado, sempre mencionando o corpo do parceiro e bastante sensualidade. Aqui o amor é “bandido”, Pablla diz que

o parceiro é culpado de amá-la e que deve assumir que a machucou. É o sentimento do amor que chega de forma avassaladora, sem que o eu-lírico perceba. O destaque da faixa é o som característico do forró eletrônico enquanto a cantora estende os vocais e condena o amor daquele que a machucou, colocando todos para dançar e cantar juntos nos shows.

Outra faixa de forró interessante no repertório de Pablio Vittar é "A Lua" (2021), presente em seu quarto álbum de estúdio, "Batidão Tropical" (2021). A música, que carrega uma sonoridade nostálgica e envolvente, foi composta por um time já conhecido: Alice Caymmi, Zebu, Rodrigo Gorky, Maffalda e Vivian Kuczynski. Apesar de não ter sido oficialmente trabalhada como *single* do disco, ou seja, uma música escolhida como destaque do álbum, a faixa conquistou um lugar especial no coração dos fãs, tornando-se um dos momentos mais esperados nos shows da cantora. Seu sucesso pode ser atribuído tanto aos vocais marcantes de Vittar, quanto à mistura de elementos do forró eletrônico com uma pegada mais romântica. A letra é bastante "chiclete", por repetir várias vezes o refrão:

Ninguém vai pegar
Ninguém vai roubar
A Lua me deu
Me deu
Seu amor

Me arrepiei só de te ver na multidão
Olho no olho, disparou meu coração
Lembra de quando a gente era um casal feliz e tal?

Fazia planos queria viver a dois
Nem me importava o que podia vir depois
Mas não aconteceu assim

Eu já sei, não vai perdoar
Tantas vezes que eu te fiz chorar
Melhor assim, mas não vou negar
Que te amo e sempre vou amar
Por que

Ninguém vai pegar
Ninguém vai roubar
A Lua me deu
Me deu
Seu amor

(Bis)

Te contei
Tudo no momento em que eu erre
Isso é que eu não posso apagar

Ninguém vai pegar
 Ninguém vai roubar
 A Lua me deu
 Me deu
 Seu amor

(Bis)

Pablo começa cantando sobre um sentimento específico de amor em que nós temos medo de perder ou de acabar. Ela, como uma bruxa, dedica essa paixão ao satélite natural da terra. Porém, logo na segunda estrofe percebemos que, na verdade, esta é uma música triste. A culpa de errar, perder um amor e mesmo assim continuar correndo atrás do amado é descrita em “A Lua”. A ponte da música nos surpreende com um possível pedido de reconciliação, em que Vittar reconhece que errou e imediatamente pede desculpas, reconhecendo que o que está feito não tem volta. Não sabemos se o casal se entendeu no final das músicas, mas a vontade de dançar ao som das sanfonas é inerente e viciante.

Por fim, a terceira canção que iremos analisar é a parceria entre Pablo e João Gomes, Vira-lata (2024), fazendo parte do EP do cantor, intitulado “Dois Lados” (2024). Essa canção é um piseiro, gênero que é bastante presente na discografia de Gomes.

É só mais uma e eu 'to chegando, meu amor
 Arrocha, menino (hahahaha)
 Vittar

'Tá ligando atordoada pedindo foto de agora
 Me chamando de cachorro porque já são altas horas
 É só mais uma Montilla, eu 'tô pedindo Uber agora
 Mas quando cheguei em casa, minhas roupas na sacola

Vai, não volte mais aqui, chega dessa cachorrada
 Vira-lata, vira a noite, só não vira homem, seu canalha
 Vai, não volte mais aqui (oh, meu amor)
 Chega dessa cachorrada (me dê mais uma chance)
 Vira-lata, vira a noite, só não vira homem, seu canalha (vai!)

Muda, meu fi' (Eu vou mudar, eu vou mudar)
 Assim não dá, João ('cê sabe que por você eu faço tudo)
 É João Gomes e Vittar
 Vai (aow)

'Tá ligando atordoada pedindo foto de agora
 Me chamando de cachorro porque já são altas horas
 É só mais uma Montilla, eu 'tô pedindo Uber agora
 Mas quando cheguei em casa, minhas roupas na sacola

Vai, não volte mais aqui, chega dessa cachorrada
 Vira-lata, vira a noite, só não vira homem (cuida de mim, meu amor)
 Seu canalha (já falei que eu vou mudar)

Vai, não volte mais aqui, chega dessa cachorrada
 Vira-lata, vira a noite, só não vira homem, seu canalha (vai)
 Oi!
 João Gomes e Pablllo Vittar

(Kaique Carneiro / Keu Dantas / Kinho Compositor / Mateus Vulcani /
 Matheus Tito / Ruan Tavares / Samuel Vulcani)

Aqui o piseiro vai contar a história de amor entre um casal turbulento e briguento. João Gomes faz o personagem-marido que adora fugir a noite para viver aventuras e Pablllo Vittar faz os vocais de uma esposa irritada com as atitudes do cônjuge. O teor cômico da canção é reforçado pelo duplo sentido de “vira-lata” se referir tanto ao ato de beber mais uma bebida, quanto ao de chamar o parceiro de “cachorro”, um mal caráter. Diversas reduções da oralidade, como *‘tô / ‘cê / fí’* também estão presentes na letra, reforçando a ideia de regionalidade nordestina.

Porém, olhando com o olhar de LGBTQIAPN+, é curioso encontrar na letra da canção a expressão *vira homem*, falada por Pablllo Vittar, que muitas vezes é usada com tom de preconceito, contra pessoas afeminadas. Claro, que o contexto é totalmente diferente, já que Vittar está se referindo ao outro personagem da canção se tornar mais responsável e maduro. Entretanto, é um paralelo a se pensar: quantas vezes ela já não deve ter ouvido essa mesma frase, em tom homofóbico? A música se encerra com João Gomes, mais uma vez, prometendo que irá mudar suas atitudes e implorando pelo perdão da esposa.

2.4 Comparação entre os dois artistas

Eu tive a oportunidade de presenciar ambos os shows de Getúlio Abelha e de Pablllo Vittar em diversas ocasiões, inclusive os dois no La Folie Festival, nos dias 25 e 26 de novembro de 2023. A comparação começa com o próprio corpo dos artistas: Pablllo Vittar é uma drag queen, de cor parda, malhada, de corpo esbelto e voluptuoso. Nas performances é comum que Vittar utilize um figurino que realce as suas curvas e seu glúteo, com perucas geralmente de cor de cabelo natural. Já Getúlio Abelha é um homem branco e magro, que usa roupas andróginas e cabelos geralmente coloridos. Ele não traz esse lado sexual voltando para o próprio corpo no palco. Abelha aposta nos figurinos mais teatrais e temáticos.

Figuras 24 e 25 - Pablo Vittar levanta saia em participação no show do Fresno, no festival Turá



Fonte: Brazil News/Manuela Scarpa, 2024.

Em ambos os artistas o que não falta é presença de palco que atrai a atenção do público, mas por motivos diferentes. Pablo Vittar esbanja carisma, bom humor e assume a persona de diva, semelhante as divas do forró Silvânia Aquino, Solange Almeida e Taty Girl, citadas no capítulo um. Ela dança, segue as coreografias e entrega vocais pontuais em momentos de destaque nas músicas, mas recorre ao público, como um coral / *backing vocal*, para ajudá-la a cantar. “Yukê?” / E o quê? - Se tornou um dos bordões de Pablo Vittar nas performances ao vivo por não completar todas as frases da canção e “jogar” sempre para o público concluí-las. O uso desse recurso é comumente criticado, mas a cantora se defende dizendo que é uma forma de interação com a plateia.

As performances de Pablo Vittar são sempre acompanhadas de um corpo de bailarinos que encenam muito as coreografias famosas de videoclipes da cantora, como em “Buzina” (2018), “Parabéns” (2019) e “Cadeado” (2023). Os eventos também são marcados por interações com a plateia, acenos e beijinhos. Entretanto, o show de Vittar não segue uma lógica narrativa entre as canções e performances. É semelhante a uma playlist de músicas de festas.

Figura 26 - Compilação do show de Pablo Vittar no Marco Zero do Recife

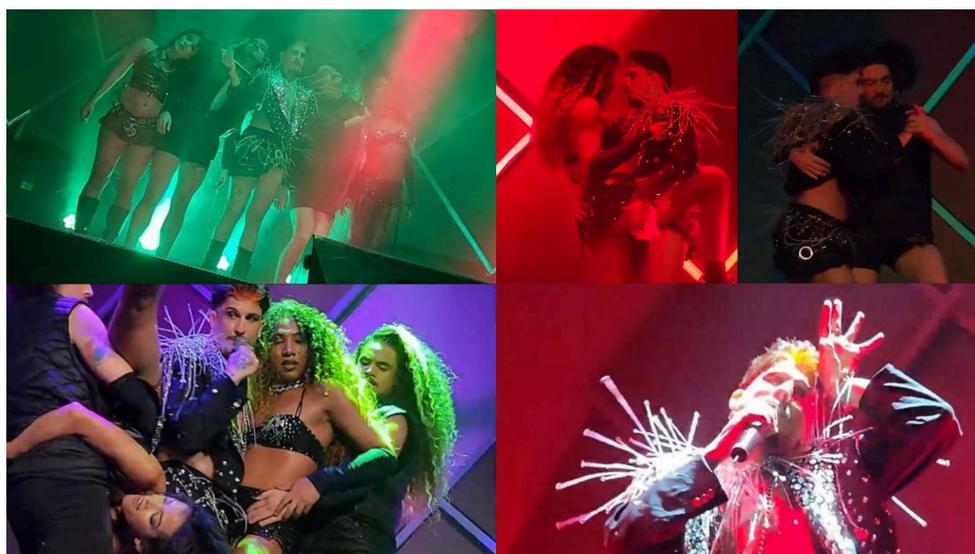


Fonte: Compilado do próprio autor; Canal Central da Pablo / Youtube, 2025.

Pablo costuma rebolar para as câmeras e a plateia, brincar de bater o microfone no bumbum e sempre recebe um coro caloroso de “gostosa!” e “Pablo, eu te amo!” vindo de fãs nos espetáculos. O show também é marcado por coreografias calculadas: Vittar é arguida ao ar, gira e cai nos braços dos bailarinos sarados; em outro momento ela salta, agarra um dançarino de frente e joga o corpo para trás, ficando de cabeça para baixo.

Em contrapartida, a performance de Getúlio Abelha abraça a teatralidade no palco. Com um balé performático, o cantor se joga no chão, faz caretas e abraça um lado diferente: a estranheza. A princípio, pode afastar as pessoas na primeira ouvida, mas é o bizarro no show que justamente mantém a todos vidrados nas performances de Abelha. Um bom exemplo disso é na música “Tapuru” (2021), que com sua letra escatológica consegue arrancar risadas do público e prender a atenção de todos. Quando menos se espera, todos caem na dança e cantam o refrão *Tapuru, tapuru, tapuru, oh*. Sem dúvidas, um dos pontos altos do show.

Figura 27 - Compilação de performances de Getúlio Abelha no palco



Fonte: compilado do próprio autor, Canal de Getúlio Abelha / Youtube, 2025.

Getúlio se envolve como ninguém com os dançarinos: eles se aglomeram com as cabeças próximas e se movem como um só corpo, em outra música Abelha dança forró do jeito típico com um bailarinos homens agarradinho (um de cabelo longo cacheado e outro de cabelo curto), justamente questionando a heteronormatização da dança forrozeira. O balé realiza piruetas colocando uma dançarina de cabeça para baixo e o cantor realiza um ato solo bastante dramático e cheio de caretas. O cantor também faz um excelente uso das músicas, iniciando o show sendo carregado pelo corpo de bailarinos e/ou pelo público, a depender do evento, ao som da música “Perigo” (2021).

Figura 28 e 29 - Getúlio Abelha carregado pelo público no festival Rec-Beat, no Recife, e por bailarinos em show, no Cine Jóia, em São Paulo



Fonte: Hannah Carvalho / Divulgação / Youtube de Getúlio Abelha, 2023.

A voz é outro tópico interessante para debate, Pablllo, de voz contratenor, possui um tom mais afeminado. Alvo de muitas críticas, especialmente no início da carreira, a cantora já tocou no tema em diversas ocasiões, como em entrevista à jornalista Patricia Teixeira (2018): "Essa é a voz que eu tenho. Graças a Deus é com essa voz que ganhei meus prêmios, que me sustento, que levo a minha mensagem. Eles ainda vão ouvir essa voz aguda por muito tempo". Já Getúlio Abelha tem uma voz que se assemelha aos cantores homens clássicos do forró, como a de Luiz Gonzaga e Dominginhos, bem grave e encorpada. Claro que existem exceções, como na música "Voguebike", em que o cantor brinca com os seus timbres vocais para vocalizar falsetes, mas aqui é em tom cômico e exagerado. A performance da canção, inclusive, conta com manobras de bicicletas no palco.

Falando propriamente das letras de Getúlio Abelha, vimos no tópico anterior como ele traz temas que falam de experiências próprias enquanto pessoa LGBTQIAPN+: a festa, relação com o amor e o amar e religiosidade. São temas bastante específicos que trazem a visão do artista para o mundo, dialogando de forma direta com assuntos da realidade sócio-política brasileira. Abelha deixa claro nas suas músicas, de forma escrachada, irônica, bem-humorada e debochada o que passa em sua cabeça, o seu posicionamento de forma direta.

Ao contrário, as letras das músicas Pablllo Vittar não conversam diretamente sobre a comunidade LGBTQIAPN+ e podem ser tachadas de serem superficiais. Isso para Soares (2015, p. 26) não é necessariamente algo ruim já que a categorização de um artista ou de um produto como "pop genérico" muitas vezes

esconde um julgamento de valor baseado em hierarquias culturais, em que o pop é frequentemente visto como superficial ou efêmero. A música pop opera dentro de uma lógica de entretenimento e de valores midiáticos que não necessariamente precisam estar ancorados em discursos identitários explícitos. O autor argumenta que o pop, muitas vezes, se vale da potência dos clichês e da performatividade para construir espaços de pertencimento e reconhecimento. No entanto, essa natureza do gênero está atrelada a fluxos de inovação e reapropriação, nos quais sua força reside na capacidade de se adaptar e dialogar com diferentes públicos e contextos.

A própria artista já rebateu as críticas, em uma conversa com a jornalista Lígia Mesquita (2019), sobre suas músicas não serem politizadas e só falarem de festa, citando a cantora Beyoncé como exemplo, afirmando que ser *drag queen* por si só já é um ato político:

Antes da Beyoncé fazer essas músicas politizadas, ela lançou muito álbum 'farofada' (divertido, pop) para as gatas. Por enquanto, eu quero diversão. E meu ato político é estar no palco sendo drag, resistindo, sendo afeminada no país que mais mata LGBTQs no mundo. Isso é um ato político (Pablo Vittar, 2019).

Em contrapartida, Getúlio Abelha traz a política fortemente em suas músicas, utilizando sua estética bizarra e performances "causadeiras" para desafiar normas e questionar estruturas de poder. Em "Aquenda" (2019), por exemplo, o artista provoca o público ao abordar temas como a repressão e a censura da ditadura militar, resgatando memórias históricas muitas vezes silenciadas. Abelha não apenas entretém, mas também instiga o pensamento crítico e dá voz a pautas marginalizadas da comunidade LGBTQIAPN+ nas letras das suas músicas, reafirmando a potência da arte como um ato de resistência.

Por outro lado, os assuntos políticos acabam diversas vezes surgindo indiretamente no entorno da figura de Pablo Vittar em si. Por exemplo, a cantora Pablo Vittar agitou uma toalha com a imagem do então ex-presidente Lula, depois de puxar coro de "fora, Bolsonaro" no Lollapalooza Brasil em 2022. O partido do presidente Jair Bolsonaro (PL), que estava se preparando para concorrer a um segundo mandato, chegou a acionar a Justiça Eleitoral. Eles apontaram "propaganda eleitoral antecipada" em falas de músicos contra o presidente Bolsonaro e em apoio ao ex-presidente Lula no primeiro dia de festival. Horas depois do ato de Vittar, o ministro do Tribunal Superior Eleitoral (TSE) Raul Araújo

apoiou o PL e tentou proibir manifestações dos artistas no festival Lollapalooza. Outros artistas como Lulu Santos, Emicida, Criolo e Anitta protestaram contra a censura. Após o presidente do TSE, ministro Edson Fachin, dizer que levaria "imediatamente" o tema aos outros ministros, e que defenderia a "liberdade de expressão" dos artistas, Bolsonaro desistiu da causa.

Figura 30 - Pablo Vittar agitando uma toalha com a imagem do presidente Lula



Fonte: Multishow / Lollapalooza Brasil, 2022.

A performance de Pablo Vittar é marcada por uma presença de palco magnética, coreografias precisas e vocais menos potentes, o que não deixa de elevar sua figura de diva pop a um nível internacional. Seu show combina energia, carisma e uma produção impecável, quando está com banda, reforçando sua posição como um dos maiores ícones LGBTQIAPN+ da música brasileira. Já Getúlio Abelha traz uma abordagem mais performática e visceral, misturando elementos do forró eletrônico, brega e elementos do pop, com teatralidade e irreverência. Sua presença de palco é intensa e provocativa, desafiando padrões e brincando com os limites do brega, eletrônico e forró, com muita experimentação artística.

Juntos, Getúlio Abelha e Pablo Vittar mostram duas facetas do que é ser cuier na música brasileira. Pablo encarna a figura da diva drag queen pop, com glamour e grandiosidade. E, semelhante aos estudos de Soares (2012) sobre a performance de Britney Spears no palco, o show de Vittar atrai o público pelo conjunto da obra: dança, coreografia e a própria figura de Pablo no palco atrai a

atenção do público. Vocaís e letras ficam em segundo plano. Enquanto Getúlio explora um território mais *underground*, reafirmando a diversidade das expressões de gênero e performance no cenário musical. Sua voz característica do forró causa estranheza, ao mesmo tempo que atrai as pessoas. Com o capítulo, a seguir, iremos entender melhor como os videoclipes de Pablo Vittar e Getúlio Abelha ajudam a construir e pensar as performances forrozeiras cuier.

Capítulo 3 - Análise dos videoclipes de Pablo Vittar e Getúlio Abelha

3.1 Conceito de constelação fílmica para o audiovisual

O conceito de “constelações fílmicas”, desenvolvido por Mariana Souto (2020), propõe um método comparatista para a análise de filmes baseado na ideia de constelação filosófica de Walter Benjamin e astronomia. Inspirado também nas reflexões de Theodor W. Adorno sobre a organização do conhecimento, nos estudos de Michael Löwy sobre a relação dialética entre passado e presente e na abordagem de Susan Buck-Morss sobre montagem e pensamento crítico, o método busca criar um campo de relações múltiplas e não hierárquicas. Assim como as constelações astronômicas, que agrupam estrelas sem que haja um vínculo físico real entre elas, as constelações fílmicas permitem estabelecer conexões entre filmes a partir do olhar do pesquisador, sem depender de critérios lineares ou causais. Além disso, seguindo a perspectiva de Walter Benjamin, essas constelações possibilitam que filmes de diferentes tempos e contextos se iluminem mutuamente, revelando novas interpretações e rompendo com leituras históricas convencionais. O objetivo do método vai além de detectar “recorrências” e “coleccionar gestos” dentro do audiovisual, embora a pesquisadora entenda que isso é uma das etapas do processo de análise:

A comparação na constelação não é simplesmente icônica. Do álbum de rimas, que gera a aparente saciedade oriunda da impressão de “incrível semelhança”, é preciso avançar a reflexão. As imagens, portanto, não surgem numa condição ilustrativa e nem são ponto de chegada, mas devem ajudar a construir e estruturar a reflexão. Pensamos com as imagens, através das imagens. Em vez de estabelecer relações diretas e lineares entre obras cinematográficas (como em abordagens tradicionais da intertextualidade ou da influência), as constelações fílmicas permitem que os filmes dialoguem entre si por meio de afinidades, contrastes e justaposições (Souto, 2020, p. 161-162).

Ou seja, este método comparatista permite criar caminhos de interpretação das obras entre si, conversando entre “frames variados” e até mesmo elementos menos palpáveis (Souto, 2020), que não se medem em apenas uma única imagem, como o sentimento do ator durante uma cena ou a expressão corporal de uma dança, por exemplo. Sendo assim, “não se trata de um agrupamento qualquer, mas de uma constelação que historiciza, que critica, formada pelas ‘forças da imaginação projetante’ da pesquisadora diante de obras que parecem relacionáveis a partir de um ‘pacto secreto’” (Souto, 2020, p. 163). A memória desempenha um papel essencial na percepção e construção das constelações fílmicas, pois é por

meio dela que o pesquisador reconhece padrões, estabelece conexões e ressignifica obras cinematográficas.

A memória de uma percepção funciona como instrumento de abordagem no contato com o próximo: um filme é a ferramenta de análise de outro. E aí, numa nova rodada, podemos voltar ao primeiro com um olhar a cada vez mais informado. Como a constelação não é linear, percorremos caminhos de ida e volta diversas vezes, sem ordem programada – tal como numa conversação. Um filme se expande em possibilidades interpretativas na relação com outras obras (Souto, 2020, p. 164).

E dessa forma que o método das constelações fílmicas promove a criatividade na análise cinematográfica. Ao invés de seguir modelos rígidos de comparação, a abordagem permite que o pesquisador explore relações inesperadas entre filmes, estimulando um olhar mais sensível e inovador.

Neste trabalho, deslocamos o conceito de constelação fílmica de Souto (2020) para o audiovisual, aplicando-o aos videoclipes em vez de filmes. Essa mudança se justifica pela necessidade de abarcar as especificidades do videoclipe como forma de expressão visual e musical, mantendo, no entanto, a proposta comparatista e associativa do método. Assim, transportamos essa ideia para analisar os videoclipes de forró de Pablio Vittar e Getúlio Abelha como representantes das possibilidades de um forró cuier, buscando conexões sensíveis, temáticas, estéticas e políticas entre as obras. A proposta é construir duas "constelações forrozeiras", uma para cada artista, investigando como seus videoclipes reconfiguram o forró a partir de uma perspectiva cuier.

Antes disso, é importante citar que “Laricado” (2019), o primeiro clipe forrozeiro de Abelha, foi muito bem analisado pelos pesquisadores De Oliveira Júnior e Zaiatz (2019), que exploraram os elementos de diversidade e como o cantor subverte expectativas e convenções do forró eletrônico ao introduzir uma performance dissidente, marcada por elementos de transgressão de gênero e normatividades sexuais. O clipe desafia a heteronormatividade do forró ao exibir cenas de afeto entre pessoas do mesmo gênero e ao adotar uma estética andrógina no figurino de Getúlio Abelha. Além disso, a letra carrega forte teor erótico e ressignifica o duplo sentido comum no gênero, afastando-se da lógica tradicionalmente heterossexual e abrindo espaço para expressões cuier. A escolha do Mercado São Sebastião, em Fortaleza, como cenário também reforça a ambientação cosmopolita do forró eletrônico e subverte a rotina do espaço público

com performances exageradas e provocativas. Outro aspecto relevante é a forma como o clipe rompe com a dança tradicional do forró, incluindo pares homossexuais e movimentos expressivos que desafiam a rigidez coreográfica do gênero. Dessa forma, “Laricado” funciona como uma afirmação política, tensionando o conservadorismo do forró e reivindicando espaço para corpos dissidentes, promovendo um novo olhar sobre o gênero musical. Assim, o videoclipe reforça o conceito de “estéticas baitolas” (De Oliveira Júnior; Zaiatz, 2019) no forró, ampliando suas possibilidades expressivas e desafiando normas historicamente associadas ao estilo. Esses elementos podem aparecer nos clipes a seguir mas é importante que também iremos nos atentar nas performances dos cantores e outras estratégias cuier que “popizam” o gênero musical.

3.2 Constelações forrozeiras

Para entender como as performances de Pablo Vittar e Getúlio Abelha estão ligadas aos videoclipes, Soares (2014), baseado nos estudos de Paul Zumthor e Simon Frith, explica como o conceito de performance é algo mais complexo do que o senso comum. Quando falamos em videoclipes, a performance é um conceito multifacetado que envolve a materialização e atualização de uma expressão artística. A performance realiza e concretiza algo já existente, tornando-o reconhecível. Nos videoclipes, isso se traduz na transformação da canção em uma experiência audiovisual. Além disso, a performance se manifesta na expressão corporal, na gestualidade do artista ao cantar, dançar e se movimentar, elementos que são amplificados para reforçar sua identidade e o gênero musical. A voz também desempenha um papel fundamental, pois sua modulação, tom e intensidade carregam significados sociais e culturais. Outro aspecto importante é a construção do ambiente, já que a performance não ocorre isoladamente, mas dentro de um contexto sociocultural que os videoclipes ajudam a moldar. Assim, a performance é a ação de dar corpo e expressão a uma obra artística, criando significados por meio da gestualidade, da voz e do ambiente, e, no caso dos videoclipes, potencializa a música, podendo até redefinir a percepção da canção.

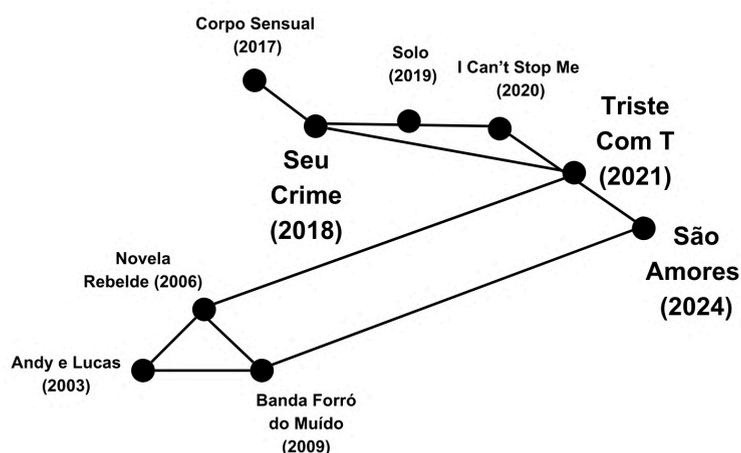
Sendo assim, o audiovisual não é apenas uma simples representação visual da música, mas uma “camada performática” sobre a canção original, materializando gestos, formas de dançar e expressões corporais do artista.

Encarar o videoclipe como uma performance da canção não significa compreender este audiovisual apenas como uma “leitura sinestésica” dos sons da canção, mas, sobretudo, entender que, para além das configurações sonoras inscritas nos produtos da música, há codificações de gênero e estratégias das trajetórias individuais dos artistas que implicam em leituras e implicações estéticas que se materializarão nestes produtos (Soares, 2014, p. 225).

Entendemos assim que o videoclipe se encaixa como um “desdobramento da performance da canção” (Soares, 2014, p. 228) pois é elemento construído e pensado para compor aquilo que o artista e/ou produção imaginou para a música.

Conforme Souto (2020), podemos criar a diagramação da constelação forrozeira de Pablo Vittar, abaixo, e iniciar a análise de seus clipes forrozeiros de Vittar. Foram selecionados os seguintes vídeos para análise: “Seu Crime” (2018), por ser o primeiro trabalho da artista com uma estética que remete ao forrobodó; “Triste com T” (2021), por incorporar elementos das mulheres divas forrozeiras, conforme discutido no tópico 1.2 desta monografia; e, por fim, “São Amores” (2024), que se destacou como um viral nas redes sociais da América Latina, ampliando a visibilidade do gênero forró.

Figura 31- Constelação forrozeira de Pablo Vittar



Fonte: elaboração do próprio autor, 2025.

Para ajudar futuros pesquisadores interessados em aplicar o método das constelações fílmicas, é importante descrever brevemente o processo prático de construção das constelações. No meu caso, utilizei a plataforma de design Canva para criar as constelações forrozeiras. O primeiro passo foi organizar os vídeos

analisados em uma linha temporal, posicionando-os de acordo com o ano de lançamento. Isso permite visualizar a evolução dos trabalhos dos artistas e estabelecer um eixo cronológico inicial. Em seguida, adicionei elementos visuais que representam as referências e características centrais de cada videoclipe, como temáticas, estéticas, performances e simbologias recorrentes. Esses elementos foram distribuídos no espaço com base em suas afinidades e contrastes, criando uma dinâmica espacial-temporal que reflete como as obras se relacionam entre si.

Por fim, os pontos foram conectados por linhas, indicando as relações percebidas entre os vídeos — sejam elas de continuidade, oposição, ressonância ou ruptura. Esse processo gráfico não apenas organiza visualmente os dados da análise, mas também ajuda a refletir sobre o percurso conceitual da constelação. Essa etapa de visualização é fundamental na proposta metodológica de Souto (2020), pois, como ela defende, pensar com imagens também é uma forma de produzir conhecimento.

O videoclipe da música “Seu Crime” (2018), filmado em Jaguariúna, na região metropolitana de Campinas, em São Paulo, foi lançado no YouTube⁶ no dia quatro de fevereiro de 2019, e atualmente, conta com mais de 37 milhões de visualizações. Ele é ambientado nas seguintes locações: estrada de terra, bar típico de beira de estrada e uma cela com feno e palhas — misturando uma estética de Velho Oeste estadunidense com o Nordeste brasileiro. E conta a história de uma perseguição policial contra um bandido em uma festa de forró. Pablo realiza diversos papéis: policial sexy, dançarina de forró, amante de coração partido e cigana.

⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qTEQ7ITxTs0>>. Acesso em: 12 de mar. de 2025.

Figura 32 - Compilação de personagens de Pablo Vittar em “Seu Crime”



Fonte: compilado do próprio autor, Youtube / Canal de Pablo Vittar, 2019.

Além disso, a música vai trazer elementos de diversidade como, na festa de forró, aparecem casais homossexuais dançando, mais uma vez reforçando que a dança forrozeira não é um impedimento para um forró cuier. Enquanto isso, a personagem dançarina de Vittar está seduzindo o bandido.

Figuras 33 e 34 - Cenas de casais LGBTQIAPN+ em “Seu Crime”



Fonte: Youtube / Canal de Pablo Vittar, 2019.

O clipe também faz referência a polêmicas do início da carreira de Pablo Vittar, de forma debochada e até em tom de humor. Em uma cena, a cantora aparece como dançarina segurando um preservativo, remetendo ao videoclipe de *Corpo Sensual* (2017), no qual promoveu, por meio do Ministério da Saúde, o uso de camisinhas distribuídas gratuitamente pelo governo e recebeu críticas de setores conservadores — por não (quererem) entenderem que o uso de preservativo vai além de evitar uma gravidez. Em outro momento, o personagem bandido joga cédulas de dinheiro para o alto durante a festa de forró, aludindo ao *pink money*

(dinheiro rosa, em inglês) — termo que se refere ao poder de consumo da comunidade LGBTQIAPN+ e ao interesse do mercado em atender esse público, muitas vezes apenas para lucrar e não acolhê-lo de fato —, enquanto uma cédula com o rosto de Pablo flutua, fazendo referência a uma *fake news* que alegava que ela estamparia notas do real brasileiro. Aqui é uma prova de que o vídeoclipe é “atravessado” (Soares, 2014, 326) por fatores pertinentes e debatidos pela sociedade brasileira, mostrando que ele se insere em um contexto cultural-histórico.

Figura 35 - Referências de polêmicas de Pablo Vittar no clipe de “Seu Crime”



Fonte: compilado do próprio autor, Youtube / Canal de Pablo Vittar, 2019.

Por fim, o clipe encerra a narrativa com o bandido sendo preso no forrobodó e sendo levado para uma cela. Ele é “torturado” pela personagem policial da *drag queen*, com uma pegada BDSM (chicote e calçado no rosto) e o vídeo se encerra com os personagens se beijando. O destaque dos visuais é, sem sombras de dúvidas, para os glúteos de Pablo que aparecem em praticamente todas as cenas, trazendo o elemento da safadeza que é comum ao forró (Trotta, 2015).

Figura 36 - Cenas da personagem policial e bandido em “Seu Crime”



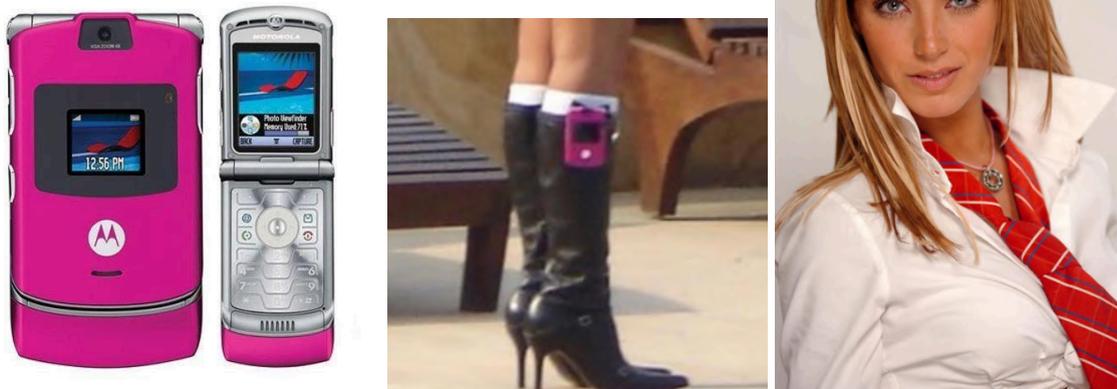
Fonte: compilado do próprio autor, Youtube / Canal de Pablo Vittar, 2019.

A estética forrozeira de Pablo Vittar ganha uma nova roupagem no clipe de “Triste com T” (2021), lançado no YouTube⁷ em 25 de junho de 2021. Nessa produção, a diva pop do forró surge imersa em um turbilhão emocional após uma decepção amorosa. O clipe dá continuidade a uma narrativa romântica iniciada em *Ama, Sofre, Chora* (2021), funcionando como a segunda parte dessa história. Com mais de 30 milhões de visualizações, o visual foi filmado em corredores e quartos de um hotel de luxo, e Vittar chora e sofre após ser rejeitada. A temática do clipe segue bastante sexual com Pablo ardendo em chamas, desejando sexo ao mesmo tempo que vive o luto do término de um relacionamento.

Um dos elementos marcantes do visual de Pablo Vittar é um telefone preso à sua bota, uma referência ao icônico Motorola V3 rosa usado pela personagem Mia Colucci, interpretada pela atriz mexicana Anahí na novela *Rebelde* (RBD).

Figuras 37, 38 e 39 - Elementos da personagem Mia Colucci da novela RBD

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_K7WVDfOEYY>. Acesso em: 12 de mar. de 2025.



Fonte: Televisa, 2004-2006.

Figuras 40 e 41 - Referência de Pablo Vittar a Mia Colucci



Fonte: compilado do próprio autor, Youtube / Canal de Pablo Vittar, 2021.

Na coreografia de “Triste com T”, há uma forte influência dos grupos de K-pop, um gênero musical e cultural da Coreia do Sul. No clipe, Pablo Vittar incorpora referências de “Solo” (2019), de Jennie (BLACKPINK), e I Can't Stop Me (2020), do TWICE, integrando elementos do K-pop ao forró de maneira inovadora. Essa fusão reforça a popização do gênero e incentiva a criação e reprodução da coreografia, aproximando novos públicos que, através da dança, podem se interessar ainda mais pelo forró. Ambas as referências pops fazem parte do repertório pessoal da artista, que gosta de unir esses elementos na própria estética.

Figura 42 - Inspirações para a coreografia de “Triste com T”



Fonte: compilado do próprio autor, Youtube / Canal de Pablo Vittar, 2021.

O desfecho do clipe luxuoso de Vittar é ao mesmo tempo preenchido de desvarios e simplicidade: a cantora, após chorar, ficar com raiva, rasgar roupas, bater em travesseiros, e dançar com o balé dá uma singela piscadela para a câmera. É como se dissesse aos fãs para aguardar pelo desfecho amoroso da cantora, que nunca veio pois a suposta parte 3 da história nunca foi lançada. Vittar encerra a duologia de clipes sozinha, porém sexy, como sempre.

Figura 43 - Compilação de cenas de “Triste com T”



Fonte: compilado do próprio autor, Youtube / Canal de Pablo Vittar, 2021.

Se compararmos a dança e o espaço dos clipes de “Seu Crime” e “Triste Com T” podemos pensar na escolha das coreografias para determinados espaços.

Dançar forró não cabe a um hotel de luxo? Soares (2014, p. 330) destaca que a dança é um “aparato de reconhecimento de matrizes estéticas”, ou seja, um escolha artística que se une a elementos de produção (como gravar, cortes para acompanhar as batidas, edição, filtros, etc.) que criam uma forma de se como agir a determinada música. Pensar que em um forró pode ser dançado com passos de K-pop é sentir a escolha particular do artista para essa criação visual.

Por fim, outro marco visual da artista é a música “São Amores” (2024), lançada no YouTube⁸ no 10 de abril de 2024, que com mais de 22 milhões de visualizações, se tornou viral na América Latina após uma dança viralizar na rede social de vídeos curtos, o TikTok, em julho do mesmo ano. Totalmente rosa, Vittar surge como uma sereia ou princesa isolada num lugar inóspito, um clássico da estética desvario. Entretanto, o fato curioso sobre a canção é por ser uma regravação da Banda Forró do Muído, lançada no ano de 2008, que por sua vez é uma versão em português escrita por Simaria Mendes, cuja versão original pertence à dupla espanhola Andy e Lucas, lançada em 2003, escrita por um dos próprios vocalistas Lucas González Gómez.

Figuras 44 e 45 - Son de Amores e São Amores



Fonte: Canal Andy & Lucas Oficial / Canal ROCC / Youtube, 2003-2009.

O clipe da música é classificado como um “visualizer”, devido à sua simplicidade e baixo custo de produção. Gravado em fundo verde, Pabullo Vittar aparece em um cenário estilizado como uma penteadeira-ilha, cercada por flamingos cor-de-rosa, em um lago azul. Durante todo o vídeo, a cantora se penteia e conversa com um espelho de ótica, reforçando a mensagem da letra, que aborda

⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WiVKh2xXhEg>>. Acesso em: 13 de mar. de 2025.

autoestima e autoimagem. A cena simboliza um diálogo interno, como se Vittar estivesse se lembrando de seu próprio valor e se encorajando a não permanecer em um relacionamento tóxico. Ela também aparece em um balão redondo flutuante, que pode ser interpretado com sua consciência refletindo as dores do amor.

Figura 46 - Compilação de cenas de “São Amores”



Fonte: compilado do próprio autor, Youtube / Canal de Pablo Vittar, 2024.

O grande destaque do clipe são os flamingos que entram como um alívio cômico do clipe, reproduzindo as onomatopeias do refrão da canção, que se assemelham a barulhos de tiro. Pablo divide os versos com essas vozes masculinas, causando um dinamismo na canção, o que reflete ao vivo numa interação natural entre plateia-cantor.

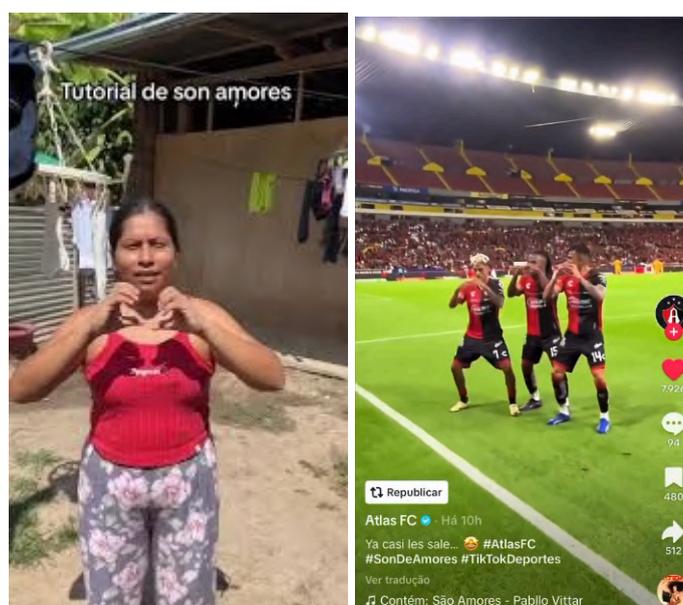
Figura 47 - PEY PEY PEY



Fonte: compilado do próprio autor, Youtube / Canal de Pablo Vittar, 2024.

A dancinha de “São Amores”, criada e gravada pela colombiana Lis Padilla, deu impulso para que a música surgisse em charts de músicas mais tocadas na América-Latina, em países como Colômbia, Equador, Peru e Argentina. Por isso, a música-dança virou comemoração em times como o Los Angeles Dodgers, que disputam a liga norte-americana de beisebol; o Central Norte, da terceira divisão do campeonato de futebol da Argentina; e do Atlas Fútbol Club, um dos maiores times do futebol mexicano. Entretanto, o compositor da versão original de 2001 se pronunciou nas redes sociais e criticou a coreografia, por conta dos gestos que imitam uma arma e um corte de pescoço, se referindo a letra da versão em português de 20. “A dança é uma vergonha”, afirmou González Gómez.

Figuras 48 e 49 - Dancinha de São Amores



Fonte: compilado do próprio autor, TikTok, 2024.

Este é um exemplo de como fatores externos, como o TikTok, podem causar efeitos inesperados. Porém, é válido lembrar que a versão original da música já era um grande sucesso em sua época. E que também gravadoras, no caso de Pablo Vittar é a *Sony Music Brasil*, possuem grande influência nessas viralizações, podendo deixar discutível o que é ou não um viral musical orgânico. No clipe, a drag queen até chega a reproduzir uma dança solo típica do forró, mas passa a maior parte do vídeo sentada. Além disso, podemos pensar em como a dança extrapola o próprio clipe da canção, que só apresentava uma tímida dança-solo de forró de

Vittar. O que também difere “São Amores” dos clipes anteriores é a presença do balé e da festa forrozeira.

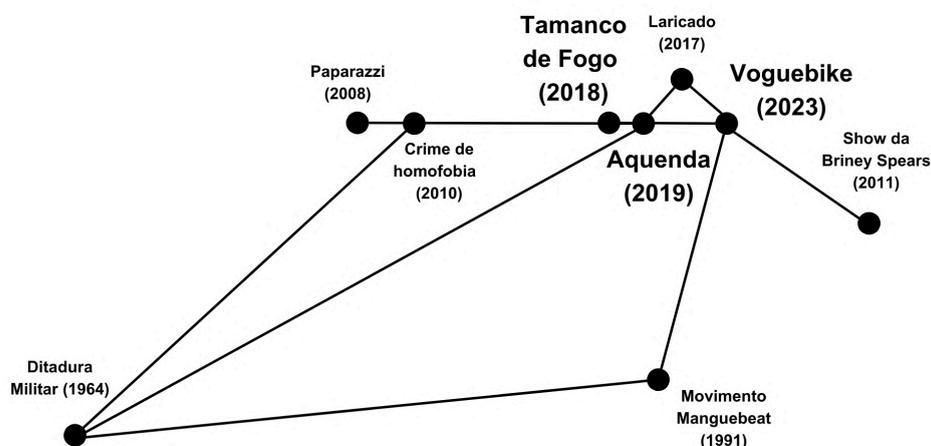
Figura 50 - Pablo dançando forró no balão flutuante



Fonte: Youtube / Canal de Pablo Vittar, 2024.

Para também dar início a análise dos vídeos selecionados de Getúlio Abelha, criamos também uma diagramação da constelação forrozeira, de acordo com Souto (2020). Para isso, foram escolhidos os seguintes videoclipes: “*Aquenda*” (2019), por se assemelhar e dar continuidade estética ao clipe de “*Larica*” (2017), sendo um dos primeiros trabalhos forrozeiros do artista; “*Voguebike*” (2021), por apresentar uma colagem visual inovadora, combinando estéticas únicas com o universo do forró; e “*Tamanco de Fogo*” (2018), por sua originalidade ao unir elementos visuais do forró com referências do gospel.

Figura 51 - Constelação forrozeira de Getúlio Abelha



Fonte: elaboração do próprio autor, 2025.

Da mesma forma que o clipe de Laricado, citado no começo deste capítulo, o clipe de Aquenda (2019), lançado no YouTube⁹ no dia 28 de fevereiro de 2019, surge como uma continuação dessa narrativa andrógina de Getúlio Abelha. Com mais de 130 mil visualizações, o clipe inicia com um monólogo político e de autoafirmação do cantor explicando o contexto político eleitoral do ano de 2018 e a relação da própria família com a androginia de Abelha, que é o tema da canção: preferir usar calcinha ou cueca. O próprio cantor rejeita a figura de cabra macho, como cantor de forró eletrônico nordestino, e se aceita como uma “marmota” (esquisito, diferente, cuier), palavra que referencia o nome do seu primeiro disco.

Ao analisar a voz nos videoclipes Soares (2014, p. 333) também discute “momentos de interpenetrações” entre o masculino e o feminino. Getúlio com seu vozeirão, já citado como característico de um forrozeiro tradicional, escolhe ir pela tangente, a androginia, especialmente como veremos nas estéticas baitolas deste clipe.

Figura 52 - Monólogo de Getúlio Abelha em “Aquenda”



Fonte: Youtube / Canal de Getúlio Abelha, 2019.

O vídeo é ambientado em meio ao Carnaval no Inferno, uma coletividade carnavalesca de artistas LGBTQIAPN+, de 2019, na cidade de Fortaleza, no Ceará. Abelha desfila com poucas roupas, sendo esse uma das poucas músicas e clipes

⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=q3XnyYWJPw4>>. Acesso em: 14 de mar. de 2025.

que destacam o seu próprio corpo, em meio a uma multidão de pessoas nas ruas. Elas dançam, bebem, se divertem e festejam a diversidade de corpos.

Figura 53 - Cenas do clipe de “Aquenda”



Fonte: Youtube / Canal de Getúlio Abelha, 2019.

Figura 54 - Compilação da indumentária de Getúlio Abelha em “Aquenda”



Fonte: compilado do autor, Youtube / Canal de Getúlio Abelha, 2019.

O clipe assume uma pegada ainda mais política quando, ao final, surge uma viatura policial, colocada como uma figura de repressão, assim como a Ditadura Militar de 1965, que a letra vai citar diretamente *Ai, meu Deus, o meu filho de calcinha / Como é que eu vou explicar pras criancinhas? / Oh my dad, você pare de frescura / E vá ensinar pra elas o que foi a ditadura*. Nesse contexto, a multidão se dispersa e Abelha vai embora acompanhado de amigos para casa. Porém, eles são

parados por um motorista de carro que joga uma lata de cerveja no grupo, um claro ataque LGBTfóbico. O grupo é salvo por uma heroína travesti, rouba o carro do preconceituoso e parte em fuga comemorando e gritando. Getúlio termina o clipe (re)afirmando que seu corpo é uma arma e que é uma “bicha cangaceira”. Essas encenações teatrais como o monólogo e o motorista são destaques na carreira de Abelha, reforçando sua origem na escola de teatro e paixão pela atuação. O artista faz questão, mesmo tratando de temas sensíveis e pesados, de usar o humor como forma de descontração: faz caretas, se joga no chão e ri da própria desgraça em diversas cenas do clipe.

Figura 55 - Compilação das cenas opressoras em “Aquenda”



Fonte: compilado do autor, Youtube / Canal de Getúlio Abelha, 2019.

É importante destacar que no clipe surgem diversas formas de dança, até mesmo o forró tradicional. Em um contexto carnavalesco as pessoas estão rebolando até o chão, dançando *vogue* e agarradinhos em casal. Justamente o *vouguing* é o grande destaque do próximo clipe que iremos analisar, “Voguebike” (2021), lançado no YouTube¹⁰ no dia 20 de março de 2023. Com mais de 180 mil visualizações, o clipe da canção iniciando com dupla referência: cenas de comerciantes e transeuntes do Mercado São Sebastião, em Fortaleza, onde foi filmado o clipe de “Laricado” e referenciando uma performance ao vivo de “Voguebike” no programa Cidade Viva, em 2019.

¹⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jWlexnrdgUQ>>. Acesso em: 14 de mar. de 2025.

Figura 56 - Indumentária de “Voguebike” ao vivo e no clipe



Fonte: compilado do autor, Youtube / Canal de Getúlio Abelha, 2019-2021.

O clipe abraça totalmente os desvarios do surrealismo, em tela verde, trazendo à tona as loucuras que Abelha pensa. Somos transportados direto de um camarim (com Abelha usando o mesmo look da performance televisiva de 2019) para um avião decolando na pré-história, alçados por pterodátalos. Getúlio está na figura de diva luxuosa, sendo servida com comida e champagne caros. Ao fundo podemos ver uma televisão com o momento em o cantor “morde” a Britney Spears em 2011. Mas, trazendo o humor novamente, a rolha da bebida espumante explode o painel de controle da aeronave e Abelha salta montado em uma bicicleta.

Figura 57 - Compilação das cenas de “Voguebike”



Fonte: compilado do autor, Youtube / Canal de Getúlio Abelha, 2021.

Agora, o cantor está pedalando em sua própria cabeça, em uma estrada feita de calvície. Com uma britadeira ele perfura o próprio crânio e chegamos ao cérebro, que só pensa em dançar e em música. O cantor abraça o rock e constrói a própria guitarra, referenciando o solo do instrumento na canção e sua veia criativa.

Figura 58 - Compilação de surrealismo em “Voguebike”



Fonte: compilado do autor, Youtube / Canal de Getúlio Abelha, 2021.

Depois do show de rock, adentramos na boca cavernosa do artista, que é inspirado pela lama do Movimento Mangubeat, idealizado nos anos 90, impulsionado por artistas e bandas como Chico Science & Nação Zumbi, Banda Eddie, Mundo Livre S/A e Jorge Cabeleira. A persona Prisley Brendly, a palhaça triste do forró, dança alegremente *vogue* enquanto dançarinos se atiram na lama e performam no *beat* da música. O sonho de Getúlio se encerra abruptamente após levar um tapa no rosto, que o transporta de volta ao mundo real.

Figura 59 - Compilação de rock, lama e vogue



Fonte: compilado do autor, Youtube / Canal de Getúlio Abelha, 2021.

Mas, com certeza, as coisas da cabeça “artivística” de Abelha valem muito a pena serem mostradas. E por fim, vamos analisar o clipe de “Tamanco de Fogo” (2018), lançado no Youtube¹¹, no dia 23 de novembro de 2018. Com mais de 240 mil visualizações, o clipe foi filmado na Praia do Leste, também cidade de fortaleza. A primeira mensagem do clipe traz um aviso com o versículo “Amarás o teu próximo como a ti mesmo”, que aparece nos livros de Marcos 12:30-31 e em Mateus 22:39, na bíblia cristã. Getúlio sai de entulhos, usando um vestido branco e tamanco de couro, é perseguido por um grupo de pessoas, usando indumentárias evangélicas, que o levam até à praia.

Figura 60 - Cenas de “Tamanco de Fogo”

¹¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=El3o5HpGQoc>>. Acesso em: 14 de mar. de 2025.



Fonte: compilado do autor, Youtube / Canal de Getúlio Abelha, 2018.

Nesse momento, entre o grupo perseguidor, surge um homem com um caco de lâmpada fluorescente branca quebrada. A cena é uma referência a um caso famoso de LGBTfobia, que aconteceu em 2010, quando Luís Alberto Betonio, na época com 23 anos, voltava da balada com mais dois amigos e foi agredido por um outro grupo de cinco bandidos, sendo atingido no rosto por um bastão de lâmpada fluorescente, na Avenida Paulista, em São Paulo. Uma bandeira LGBTQIAPN+ também aparece sendo levada. Em seguida, Abelha é cercado pelo grupo que o abençoa e o faz sangrar. O líquido vermelho tinge as vestes e rosto do artista. Essa é uma referência à performance da música “Paparazzi” (2008) da cantora Lady Gaga no MTV Video Music Awards, premiação de vídeos estadunidenses, de 2009.

Figura 61 - Compilação de Getúlio sendo arrastado



Fonte: compilado do autor, Youtube / Canal de Getúlio Abelha, 2018.

Figura 62 - Performance de Lady Gaga no MTV Video Music Awards



Fonte: Gary Hershorn / Reuters, 2009.

O videoclipe conversa com a letra da música que vai falar sobre a violência religiosa sofrida pela comunidade LGBTQIAPN+. Com um púlpito e cadeiras montadas como uma igreja, Abelha discursa sobre o preconceito. O clipe tem um fim trágico e muito triste: o corpo do cantor é desovado ao mar, novamente como referência às violências sofridas por corpos LGBTQIAPN+. Outro fator que chama atenção, nos créditos do vídeo, o cantor agradece aos atores e figurantes por acreditarem no trabalho dele e se reafirma como um cantor independente financeiramente. É um clipe que respira política, afirmações de gênero e traz uma mensagem dura porém necessária sobre nossa sociedade, conversando bastante com a proposta de “Aquenda”.

Figura 63 - Compilado com o desfecho de Abelha em “Tamanco de Fogo”



Fonte: compilado do autor, Youtube / Canal de Getúlio Abelha, 2018.

Considerações finais

Em um mundo ideal, música, como uma forma de arte, não deveria ter gênero, classe ou raça. Deveria ser apreciada por ser o que ela é e sua qualidade. Entretanto, se considerarmos os comentários maldosos dirigidos ao *post* do La Folie Festival, mencionados na introdução desta monografia, que despertaram meu interesse em compreender e pesquisar o tema do forró cuier, percebemos que eles refletem diferentes dinâmicas preconceituosas nas redes sociais (críticas à aparência do cantor, gênero musical ou por ser flop nas paradas musicais), levantando a questão: trata-se de críticas legítimas ou de LGBTfobia? (autoviolência, se feita pela própria comunidade LGBTQIAPN+). Se há algo que este trabalho evidenciou, é o talento inegável de dois grandes artistas: Getúlio Abelha e Pablo Vittar.

Porém, não devemos esquecer de tantos outros que se arriscam e continuam a produzir músicas de forró que falam sobre diversidade: Aretuza Lovi, Julie Rios, Johnny Hooker, Jáder, Wan Lo, Luisa Nascim, Potyguara Bardo, Jullya Murvack, As Severinas, Mia Badgyal, e muitos mais. Esses artistas enxergam no piseiro e no forró eletrônico uma forma de "cuerização do forró", mas além disso, como uma maneira de se apropriar e fomentar um gênero musical que com certeza é muito amado e apreciado pela comunidade LGBTQIAPN+.

Mas até que ponto o forró, enquanto gênero musical, está preparado para aceitar e respeitar artistas LGBTQIAPN+ nos palcos? Será que serão tão aceitos como os héteros? As gravadoras irão financiá-los e contratá-los? Artistas LGBTQIAPN+ forrozeiros irão conseguir (sobre)viver apenas da própria música um dia? Todas essas perguntas podem abrir margem para futuros novos estudos na área.

De qualquer forma, é importante destacar que a formulação de um forró cuier, com seus desvarios e estéticas baitolas, não implica que o forró como um todo se torne diverso. Pelo contrário, é sinal de que o gênero musical sofre tensionamentos e que surgem permissividades ao longo dos anos, como o rebolado de Neto (ex-Calcinha Preta) ou o cabelão de Wesley Safadão. Da mesma forma, a *drag queen* Pablo Vittar dialoga com a heteronormatividade ao representar uma drag de corpo sarado e musculoso, o que facilita sua aceitação por parte do grande público.

Sua presença não significa uma ruptura total com os padrões, mas sim a existência de brechas dentro da norma, onde o cuier pode circular desde que se aproxime de certas estéticas consideradas desejáveis ou consumíveis.

Sendo assim, não há uma quebra da heteronormatividade, subtítulo deste trabalho, mas sim tensionamentos que permitem a existência controlada desses corpos LGBTQIAPN+, desde que não ameacem diretamente as estruturas normativas vigentes.

As pequenas mudanças de status do forró são justamente a presença crescente de artistas cuier reivindicando espaço e visibilidade dentro do gênero. Esses cantores não apenas ampliam a diversidade musical, mas também questionam normas estabelecidas e desafiam barreiras impostas sócio-historicamente. Ainda que o forró cuier se configure como um nicho isolado dentro da cena musical, ele representa uma expressão potente das lutas da comunidade LGBTQIAPN+ por visibilidade, representatividade e respeito na música popular brasileira. Portanto, o forró também é lugar das “bichas cangaceiras”.

Referências

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

ALMEIDA, Diogo; FECHINE, Dani. **Paraíba masculina? Mulher 'forte' sim, senhor: cantoras falam sobre canção de Luiz Gonzaga**. G1, Paraíba, 08 mar. 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pb/paraiba/noticia/2019/03/08/paraiba-masculina-mulher-forte-sim-senhor-cantoras-falam-sobre-cancao-de-luiz-gonzaga.g.html>>. Acesso em: 09 mar. 2025.

ARAUJO, Robson Martins Ferreira de. **A nordestinidade representada nas capas de álbuns de forró: uma análise de construções identitárias**. 2023. Trabalho de Conclusão de Curso.

CÂMARA CASCUDO, Luis da: **Dicionário do Folclore Brasileiro**: 9ed. São Paulo: Global, 2000;

CHAVES, Thiago Vinicius Alves de Santana Albuquerque. **"Uma viagem envolvente ao coração no norte e nordeste: o batidão da Pablio numa perspectiva da crítica musical nacional e estrangeira"**. 2023.

DE OLIVEIRA JÚNIOR, Ribamar José; ZAIATZ, Leonardo Lemos. **A emergência de estéticas baitolas pelo ativismo no forró Nordestino: como dançam os corpos dissidentes a música do Rei do Baião?**. Revista Visagem, v. 1, p. 199-222, 2019.

DE OLIVEIRA SANTOS, Climério. **Forró X Forró: discursos, polarizações e diversidade num campo musical**. Anais do SIMPOM, n. 2, 2012.

DE OLIVEIRA SANTOS, Climério. **Forró x Forró: discursos, polarizações e diversidade num campo musical**. Tese de doutorado Programa de Pós-Graduação em Música. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014.

ESSINGER, Silvio. **Pablio Vittar: 'Pra dar close, a gente vai até num vulcão em erupção'**. O Globo, Rio de Janeiro, 27 jan. 2017. Cultura. Disponível em:

<<https://oglobo.globo.com/cultura/pablo-vittar-para-dar-close-gente-vai-ate-num-vulcao-em-erupcao-20830881>> Acesso em 23 de fev. 2025.

HIPPERTT, Juliana. **Pablo Vittar fala de turnê fora do Brasil: 'Minha carreira é do mundo, não é nacional ou internacional'**. Gshow, São Paulo, 25 set. 2019. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/tv/altas-horas/noticia/pablo-vittar-fala-de-turne-fora-do-brasil-minha-carreira-e-do-mundo-nao-e-nacional-ou-internacional.html>>. Acesso em 23 de fev. 2025.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. Autêntica, 2017.

MESQUITA, Lígia. **Pablo Vittar: 'Brasil já era paraíso gay muito antes de eu nascer'**. BBC News Brasil, Londres, 03 mai. 2019. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-48150815>>. Acesso em 09 de mar. 2025.

MORITA, Julia Harumi. **Ousada, orgulhosa e independente: Pablo Vittar quer mostrar seu Brasil para o mundo**. Rolling Stone Brasil, São Paulo, 26 jun. 2021. Disponível em: <<https://rollingstone.com.br/noticia/ousada-orgulhosa-e-independente-pablo-vittar-quer-mostrar-seu-brasil-para-mundo-entrevista/>>. Acesso em 23 de fev. 2025.

NASCIMENTO, Rafael. **Getúlio Abelha recusa título de 'fornô queer' e exalta Joelma**. iG Queer, 05 dez. 2023. Exclusivo. Disponível em: <<https://queer.ig.com.br/2023-12-05/getulio-abelha-recusa-titulo-de-fornô-queer-e-exalta-joelma.html>>. Acesso em 14 de fev. 2025.

PABLO Vittar emplaca três músicas no Top 5 Brasil do Spotify. O Globo, Rio de Janeiro, 21 set. 2017. Cultura. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/pablo-vittar-emplaca-tres-musicas-no-top-5-brasil-do-spotify-21854405>>. Acesso em: 20 fev. 2025.

PELÚCIO, Larissa. **Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?**. Revista Periódicus, v. 1, n. 1, p. 68-91, 2014.

SCOTT, Amanda Martha Campos et al. **Curtindo, pegando, largando: relacionamentos e sociabilidades no fornô contemporâneo**. 2014.

SILVA, Alômia Abrantes da. Paraíba. **Mulher-macho: Tessituras de Gênero, (desafios da história (Paraíba, Século XX))**. 2008.

SILVA, Expedito Leandro. **Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural**. Annablume, 2003.

SOARES, Thiago. **Construindo imagens de som & fúria: Considerações sobre o conceito de performance na análise de videoclipes**. Contemporanea, v. 12, n. 2, p. 323-339, 2014.

SOARES, Thiago. **Não sou autêntico, mas você também não é: Britney Spears, Justin Bieber, Lana Del Rey e os valores na música pop**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. 2012.

SOARES, Thiago. **Percursos para estudos sobre música pop**. Cultura pop. Salvador: EDUFBA, v. 296, p. 19-33, 2015.

SOUTO, Mariana. **Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema**. Galáxia (São Paulo), p. 153-165, 2020.

SOUZA, Rodrigo. **O que o camp tem a nos dizer em 2014?** In: ENCONTRO DA ANPAP, 23., 2014, Belo Horizonte. Anais [...]. Belo Horizonte: ANPAP, 2014.

TEIXEIRA, Patricia. **Pablo Vittar rebate críticas em relação à voz: 'Ainda vão ouvir essa voz aguda por muito tempo'**. G1, Rio de Janeiro, 20 jan. 2018. Pop & Arte. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/pablo-vittar-rebate-criticas-em-relacao-a-voz-ainda-vo-ouvir-essa-voz-aguda-por-muito-tempo.ghtml>>. Acesso em: 10 mar. 2025.

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