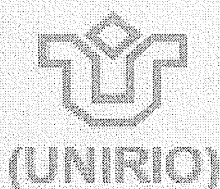


MÚSICA

FORRÓ DESORDEIRO: para além da
bipolarização 'pé de serra *versus* eletrônico'

Climério de Oliveira Santos



(UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

Tese de Doutorado
Maio de 2014

FORRÓ DESORDEIRO:
PARA ALÉM DA BIPOLARIZAÇÃO 'PÉ DE SERRA *VERSUS* ELETRÔNICO'

Por

Climério de Oliveira Santos

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor, sob a orientação do Professor Dr. Felipe da Costa Trotta.

Rio de Janeiro, 2014

S233 Santos, Climério de Oliveira.
Forró desordeiro: para além da bipolarização 'pé de serra versus eletrônico' /
Climério de Oliveira Santos, 2014
309 f. ; 30 cm + CD

Orientador: Felipe da Costa Trotta.
Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

1. Forró (Música). 2. Música popular - Brasil, Nordeste. 3. Forró pé de serra.
4. Forró eletrônico. 5. Diversidade musical. I. Trotta, Felipe da Costa.
II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes.
Curso de Doutorado em Música. III. Título.

CDD – 782.4216409813

Autorizo a cópia da minha tese, "Forró desordeiro: para além da bipolarização 'pé de serra versus eletrônico', para fins didáticos (_____).



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

**FORRÓ DESORDEIRO: PARA ALÉM DA BIPOLARIZAÇÃO PÉ DE SERRA VERSUS
ELETRÔNICO**

por

CLIMÉRIO DE OLIVEIRA DOS SANTOS

BANCA EXAMINADORA

Felipe da Costa Trotta

Professor Doutor Felipe da Costa Trotta (orientador)

Pedro Aragão

Professor Doutor Pedro Aragão

Silvio Merhy

Professor Doutor Silvio Merhy

Cláudia N. Matos

Professor Doutor Cláudia N. Matos

Carlos Sandroni

Professor Doutor Carlos Sandroni

Conceito: APROVADO

MAIO DE 2014

Dedico à memória de Elizabeth Travassos Lins.

AGRADECIMENTOS

“Belo pai, você, que só liga pra essa droga de doutorado e não tá nem aí pra sua filha!” — com essa frase, a minha filha Sofia Lua de Oliveira (8 anos) conquistou o meu agradecimento primordial, por ela ser um dos meus motivadores vitais, por ter suportado a minha ausência, as minhas constantes idas-e-vindas entre o Rio de Janeiro e o Recife e a minha clausura enquanto escrevia este trabalho; agradeço igualmente à minha amada esposa Márcia Andréa, pela sua força que sempre me reanimou quando eu me encontrei cansado, a sua tolerância e o seu esteio; ela provisionou uma parte da perda de atenção paterna sofrida pela nossa filha Sofia. Maria Lúcia, que cuida do nosso lar e de nós, também merece um agradecimento muito especial. Em nome dos demais familiares, quero agradecer imensamente à minha irmã Hosana Celi e a Abrahão de Oliveira Santos, irmão e amigo que me hospedou (e me adotou) em seu apartamento no Rio, transformando em grande felicidade os quatro anos que poderiam ter sido um período pesado da minha vida; aos meus *mais* do que pais, Maria Glória de Oliveira Santos e Miguel José Santos, que reconhecem, apoiam, valorizam e amam o meu ofício de músico-pesquisador, mesmo não sendo uma das suas sonhadas profissões — medicina e direito —, como ocorre com a maioria dos pais brasileiros. Quero declarar a minha imensa gratidão pelo apoio, o empenho, o carinho, a atenção e a amizade da Profa. Elizabeth Travassos (em memória), uma incrível orientadora e uma das pessoas mais maravilhosas que eu tive a sorte de conhecer, a quem dedico esta Tese, estendendo o agradecimento aos seus familiares e dividindo com eles o peso da terrível e prematura perda de um ente tão querido. Agradecido estou ao amigo Éverton Barbosa Correia, que se reaproximou em boa hora e ainda contribuiu com a revisão do texto; ao Prof. Sílvio Merhy, pelas exigências e pelas aulas instigantes que nos proporcionou; a todos os professores e demais trabalhadores do PPGM-UNIRIO, condensados aqui nos nomes de Carole Gubernikoff, Sérgio Barrenechea, Martha Ulhôa, Aristides A. Filho (então secretário), Leandro Rodrigues e Leonardo Félix; ao Prof. Felipe Trotta, que prontamente topou me orientar, estimulou-me a continuar e aprofundar a pesquisa da Tese; aos Prof. Samuel Araújo (UFRJ) e Carlos Sandroni, dos quais continuo absorvendo a sabedoria e o conhecimento etnomusicológicos; ao Conservatório Pernambucano de Música (sob a gestão de Sidor Hulak e Roseane Hazin) e aos funcionários da Secretaria de Educação do Governo do Estado de Pernambuco; ao colega especial Alexei Figueiredo Michailowsky (e família), que me deu muita força durante todo o curso e com

quem construí uma terna amizade e agradável parceria musical; aos demais colegas mestrandos e doutorandos do PPGM, pelas discussões enriquecedoras, entre os quais destaco: Marianna Carvalho, Daniel Costa Fernandes, Gina Denise B. Soares, Luciano Garcez, Pablo Andrés, Danilo Jatobá, Raul d'Oliveira, Miguel de Laquila, Bezerra, Renato Santoro Rezende, Jonathan Gregory, Luis Carlos Leite, Cláudio Frydman, Daniel Puig, Luiz de França C. L. Neto, Domitila de Lima e o *duo* potiguar Danilo e Álvaro; ao amigo Jorge Chaves (livreiro), que me auxiliou em questões burocráticas (entrega de documentos); ao jornalista e amigo Marcos Toledo, por meio de quem conheci Gigi Borges, comunicadora social com quem construo uma bela amizade e a quem sou ternamente grato: com a sua empresa homônima, ela constituiu a minha base em Fortaleza (CE), designando um dos seus estagiários, David Probo (a quem também agradeço), para perscrutar os acervos das principais empresas de comunicação (jornais e TVs) sediadas na capital cearense; a todos aqueles que contribuíram com a minha pesquisa — seja fornecendo materiais, concedendo entrevistas ou conversando sobre o tema —, reconhecidos aqui nos nomes de Sérgio Barza (em especial), Luziano André (assistente de pesquisa), Herbert Lucena, Silvério Pessoa, Maciel Melo, Arlindo dos 8 Baixos, Jorge de Altinho, Josildo Sá, Geraldinho Lins, Glorinha Gadelha, Abraão Oliveira da Cunha e Alexandre Oliveira da Cunha (meus cunhados), Alcymar Monteiro, Paulo Vanderley, Benil Pereira Ramos, Bruno Lins, Dominginhos, Fabrizzio Formiga, Francisco Darlan e Wesley Safadão (Banda Garota Safada), Fred e Mary, Gennaro, Daniel Gonzaga e Rosa Miranda (Moleque Editora), Jósimo Costa, José Teles, Petrócio Amorim, Rogério Paes, Santanna ('o cantador') e Laelma, Anselmo Alves, Wagner do Vale, Xico Bizerra, Iúri Leite, Adeládio Moreira, Arísio Coutinho, Quartinha e Raminho (Zabumbeiros), Mestre Camarão, Salatiel de Camarão, Rinaldo Ferraz (Sala de Reboco), Dominique Dreyfus, Raymundo Campos; Nirez (Miguel Ângelo de Azevedo); aos tradutores do resumo: Rita Filippe (inglês), Benoit Peeters (francês) e ao revisor Patrick J. P. Chevin (francês); a todos os que fazem a FAPERJ (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro), agência que me concedeu uma bolsa de estudos, o que viabilizou parte da minha pesquisa; aos professores Claudia Matos (UFF) e Pedro Aragão (Unirio), que, juntamente com outros que aqui já mencionei, e apoiados pelos suplentes Vincenzo Cambria e Álvaro Neder, aceitaram participar da Comissão Avaliadora da minha Defesa de Tese. Numa lista de agradecimentos como essa, dificilmente não se comete o deslize de não incluir todas as pessoas que nos apoiaram e eu peço aos não inclusos: sintam-se igualmente agradecidos.

As ideias são multiplicidades; cada ideia é uma multiplicidade, uma variedade. Neste emprego riemanniano da palavra “multiplicidade” (retomada por Husserl e Bergson), é preciso dar a maior importância à forma substantiva: a multiplicidade não deve designar uma combinação de múltiplo e de uno, mas, ao contrário, uma organização própria do múltiplo como tal, que de modo algum tem necessidade da unidade para formar um sistema. O uno e o múltiplo são conceitos do entendimento que formam as malhas frouxas demais de uma dialética desnaturada, dialética que procede por oposição (DELEUZE, 2006).

RESUMO

O mercado atual do **fórró** no Nordeste (e um pouco além dele) encontra-se marcado por uma aguda polarização: fórró pé de serra *versus* fórró eletrônico. O objetivo deste trabalho é problematizar tal polarização e verificar a corrente diversidade do fórró que essa oposição mascara. A música popular midiática que atualmente chamamos de fórró surgiu na década de 1940, quando recebeu o apelido metonímico de *baião*. No decurso da sua existência, o fórró vem se transformando alcançando uma extraordinária multiplicidade. No início dos anos 1990, no Estado do Ceará, surgem as bandas-empresas que, conectadas com os grandiosos espetáculos da música *pop* transnacional e sob uma ostensiva massificação, varrem o Nordeste e reverberam em outras regiões brasileiras. A proliferação das referidas bandas faz emergir diversas categorias classificatórias e provoca várias reações entre os agentes historicamente ligados ao fórró. De um lado, ganha relevo a expressão “fórró pé de serra” (ou “tradicional”), com a qual alguns agentes vinculados a Luiz Gonzaga passam a articular outros descontentes e a constituir um movimento contrário às bandas de fórró. Como designativo das bandas do lado oposto, surge o termo “fórró eletrônico” (ou “estilizado”). Os agentes transformaram as duas categorias antagônicas em correntes discursivas que provocaram uma crescente bipolarização do debate: o “fórró eletrônico”, aferido pelos seus empreendedores como “moderno, atual, jovem”, taxando a música dos opositores de “antiga, atrasada, fórró da fome, da pobreza”, etc.; o “fórró pé de serra”, associado a um Nordeste tradicional é defendido como o “autêntico fórró” pelos seus agentes, que rotulam a música dos opositores de “falsa, inautêntica, fórró de plástico”. Tal oposição discursiva — ancorada em diferentes práticas e identificações — vem envolvendo um número crescente de artistas, músicos, públicos, simpatizantes, jornalistas e outros intelectuais que acabaram por assumir posição em uma das duas trincheiras. Até mesmo alguns intelectuais acadêmicos que produziram trabalhos analíticos, quando não aderiram a um dos lados, passaram a naturalizar a referida oposição, visualizando *a priori* um gênero musical bipolar no qual estariam enquadradas todas as práticas do fórró, minimizando a diversidade desse fluxo musical. Entretanto, esta *tese* pretende lançar nova luz sobre o fórró e desvelar múltiplas práticas desenvolvidas por músicos que atuam nas *fronteiras* desse fluxo musical, mas não se enquadram nos rótulos “pé de serra” ou “eletrônico”. Os músicos de *fronteira* misturam sons e transgridem convenções, negociam critérios e impulsionam a diversidade musical. Esteado em preceitos de etnomusicologia, de ciências sociais e em trabalho de campo etnográfico, este estudo investiga e analisa diversas práticas importantes, sobretudo, na cidade do Recife (capital do Estado de Pernambuco, Nordeste do Brasil), verificando no fórró uma multiplicidade e uma complexidade que extrapolam o enquadramento bipolar e têm escapado ao olhar dualista.

Palavras-chave: Fórró e diversidade musical. Bipolarização discursiva. Fórró pé de serra/fórró eletrônico.

ABSTRACT

The current *fórró* market in Northeast Brazil (and a little bit further) is featured by an acute polarization: *fórró pé de serra* vs. *fórró eletrônico* (electronic *fórró*). This paper aims to question such polarization and analyze the present diversity of *fórró* hidden by such opposition. The popular media music currently called *fórró* came into being in the 1940's, when the metonymical nickname of *baião* came into use. During its existence, *fórró* has reached an amazing multiplicity. In the early 1990's, in the state of Ceará, "company-bands" (professional bands) were created and these, connected with mega *shows* of transnational *pop* music and under extensive massification, swept the Northeast region and reverberated on other Brazilian regions. The proliferation of such bands cause the appearance of various classification categories and reactions among agents who were historically related to *fórró*. From one side, the expression "*fórró pé de serra*" (meaning "traditional" *fórró*) starts gaining importance and some of its agents related to Luiz Gonzaga then join other discontent people and create an opposing movement to the *fórró* bands. The term "*fórró eletrônico*" (or stylized *fórró*) is created in order to designate the bands from the opposite side. The agents transformed both antagonic categories into discursive currents that caused a growing bipolarization of the debate: "*fórró eletrônico*", defined by its advocates as "modern, trendy, fresh", calling the opposing style "old fashioned, antique, *fórró* about hunger or poverty" etc.; "*fórró pé de serra*", associated to the traditional Northeast and called by its advocates the "authentic *fórró*", thus labeling the opposing style as "fake, phony, plastic *fórró*"... Such discursive opposition - based on different practices and identifications - has involved a growing number of artists, musicians, audience, fans, journalists and other intellectuals who ended up taking one side or the other. Even some intellectuals who produced analytical papers and didn't take one side or the other started to consider such opposition natural, outlining *a priori* a bipolar music genre, where all practices of *fórró* would fit, and minimizing the diversity of this musical flow. However, this dissertation aims to shed a new light on *fórró* and unveil multiple practices developed by musicians who perform on the borders of this music flow, but do not fit the labels "*pé de serra*" or "*eletrônico*". These borderline musicians mix sounds and infringe conventions, negotiate criteria and boost musical diversity. This study, based on the precepts of ethnomusicology, social sciences and ethnographic field work, investigates and analyzes various relevant practices, specially in the city of Recife (capital city of the state of Pernambuco, Northeast Brazil), finding in *fórró* some sort of multiplicity and complexity that go beyond the bipolar framing and escape the dualist outlook.

Key words: *Fórró* and musical diversity. Discursive bipolarization. *Fórró pé de serra/fórró eletrônico*.

RÉSUMÉ

Le marché actuel du *fórró* au Nordeste (et un peu au-delà) est marqué par une polarité aiguë : le *fórró pé de serra* contre le *fórró eletrônico*. L'objectif de ce travail est d'analyser la problématique de cette polarité et de révéler la diversité actuelle du *fórró*, masquée par cette opposition. La musique populaire médiatique que nous appelons actuellement *fórró* surgit vers 1940, lorsqu'elle reçoit le surnom métonymique de *baião*. Au cours de son existence, le *fórró* atteint une extraordinaire multiplicité. Au début des années 90, dans l'état du Ceará, surgissent les « groupes musicaux-entreprises » qui, connectés avec les spectacles grandioses de la musique *pop* transnationale et une ostensive massification, balayent le Nordeste et font école dans d'autres régions brésiliennes. La prolifération de ces groupes fait émerger plusieurs catégories classificatoires et provoque diverses réactions parmi les agents historiquement liés au *fórró*. D'un côté, on observe un regain d'importance d'expressions telles que « *fórró pé de serra* » (ou « traditionnel »), avec lequel certains agents liés à Luiz Gonzaga commencent à articuler leur mécontentement et à constituer un mouvement contraire aux groupes de *fórró*, de l'autre côté, le terme « *fórró eletrônico* » (ou stylisé) voit le jour. Les agents transforment les deux catégories antagonistes en un courant discursif, qui provoque une bipolarité du débat : le « *fórró eletrônico* », désigné par ses entrepreneurs comme « moderne, actuel, jeune », traite la musique des opposants d' « ancienne, rétrograde, *fórró* de la faim et de la pauvreté » etc. : le *fórró* « pé de serra », associé à un Nordeste « traditionnel » est quant à lui défendu comme étant le « *fórró* authentique » par ses agents, qui étiquettent la musique de ses opposants de « fausse, inauthentique, *fórró* en plastique »... Une telle opposition discursive — ancrée dans diverses pratiques et identifications — réunit un nombre croissant d'artistes, musiciens, publics, sympathisants, journalistes et autres intellectuels, qui finissent par assumer leur position dans l'une des deux tranchées. Certains intellectuels vont même jusqu'à produire des travaux analytiques alors qu'ils n'ont adhéré à aucun des deux camps, et finissent par naturaliser l'opposition suscitée, observant *a priori* un genre musical bipolaire dans lequel on pourrait encadrer toutes les pratiques du *fórró*, minimisant la diversité de ce flux musical. Toutefois, cette thèse prétend lancer une nouvelle lumière sur le *fórró* en dévoiler une multitude de pratiques développées par des musiciens actifs, aux frontières de ce flux musical, mais qui ne s'encadrent pas dans les étiquettes « pé de serra » ou « eletrônico ». Les musiciens *frontaliers* mélangent les sons et transgressent les conventions, ils négocient les critères et donne une impulsion à cette diversité musicale. Partant des préceptes d'ethnomusicologie, de sciences sociales et basée sur un travail de terrain ethnographique, cette étude examine et analyse plusieurs pratiques importantes, notamment dans la ville de Recife (capitale de l'état du Pernambouc, Nordeste du Brésil), et vérifie la multiplicité et la complexité du *fórró*, qui extrapolent l'encadrement bipolaire, en échappant au regard dualiste.

Mots-clés: Fórró et diversité musicale, bipolarité discursive, Fórró pé de serra/fórró eletrônico.

LISTA DOS EXEMPLOS MUSICAIS (PARTITURAS)

Exemplo 1. Base rítmica da canção “Baião”

Exemplo 2. Base rítmica do subgênero *baião* que se tornou mais usual (usada em “Que nem jiló” e “Vem morena”, ano de 1950).

Exemplo 3. Comparação de um trecho de “Baião” (L. Gonzaga e H. Teixeira) e de um trecho cantado pelo repentista paraibano Pinto do Monteiro.

Exemplo 4. Batidas creditadas (por Quartinha e Raminho) aos zabumbeiros históricos: Cícero (Base 1), irmão e percussionista de Jackson do Pandeiro; Coroné (Base 2), do Trio Nordestino; Borel (Base 3).

Exemplo 5. Trecho da melodia de Forró de Mané Vito (cantado por L. Gonzaga).

Exemplo 6. Trecho de “Correndo atrás de mim” (Ricardo Moreno; por Aviões do Forró).

Exemplo 7. Outras batidas/variações empregadas por Aviões do Forró, Saia Rodada, Garota Safada e várias outras bandas.

Exemplo 8. Melodia de “Cantador” (Jacinto Silva).

Exemplo 9. Melodia e batida rítmica (bateria) de um trecho da canção “Baião desordeiro”

LISTA DAS CANÇÕES GRAVADAS NO CD (ANEXO 3)¹

Intérprete: Chá de Zabumba

1. Martelo de ninar cabra-de-peia (Climério de Oliveira)
2. Sambastral (Climério de Oliveira e Adriano Sargaço)

Intérprete: Jackson do Pandeiro

3. Chiclete com banana (Gordurinha e Almira Castilho)
4. Coco do Norte (Rosil Cavalcanti)

Intérprete: Luiz Gonzaga

5. Baião polinário (Humberto Teixeira)
6. Aquarela nordestina (Rosil Cavalcanti)

Intérprete: Dominginhos

7. O Babulina (Dominginhos e Anastácia)
8. Tenho sede (Dominginhos e Anastácia)

Intérprete: Jorge de Altinho

9. Confidências (J. de Altinho e Petrúcio Amorim)
10. Devagar (Petrúcio Amorim)

Intérprete: Eliane

11. Emoção e desejo (Eliane e Roberto Rodrigues)

¹ Ver dados de cada faixa nas Referências.

Intérprete: Mastruz com Leite

12. Sonho real (Rita de Cássia)

Silvério Pessoa

13. Coco do m (Jacinto Silva e Zé do Brejo)

14. O cantador (D. Matias e Jacinto S.)

15. Baião desordeiro (S. Pessoa, Felipe Falcão e Zezão Nóbrega)

16. De Juazeiro a Crato (Luiz Gonzaga e Julinho)

Geraldinho Lins

17. Amor do Sertão (Geraldinho Lins)

18. O brilho do Galo (Geraldinho Lins)

Josildo Sá

19. Virado no paletó véio (J. Sá e Anchieta Dali)

20. Quixabinha (Josildo Sá e Anchieta Dali)

SUMÁRIO

PRÓLOGO	16
CAPÍTULO 1 - PROCEDIMENTOS, ABORDAGENS, CONCEITOS	21
1.2 Delimitando	21
1.2 Forró em estado de fluxo e outras categorias	24
1.3 Discursos e possibilidades	29
1.4 Campos e mundos no fluxo	33
1.5 Da racionalidade dualista.....	42
CAPÍTULO 2 – CONVENÇÃO E MULTIPLICAÇÃO DO FORRÓ	49
2.1 Baião: a “saída para a implantação da música nordestina”	49
2.2 Multiplicação	65
2.3 Anos 1980 – intensa multiplicação e o <i>Rei</i> nas fronteiras	78
2.4 As bandas de forró	84
CAPÍTULO 3 – BIPOLARIZAÇÃO: DISCURSOS DE OPOSIÇÃO	94
3.1 Antes da controvérsia	94
3.2 Irrompe a bipolarização – emergência de categorias.....	97
3.3 Artistas gonzaguanos entram no embate	101
3.4 “O forró da fome” – expansão da bipolarização.....	110
3.5 Gurgel, o forrozeiro – narrativa de origem e legitimação	116
3.6 A institucionalização da bipolaridade.....	119
3.7 Mídia, forró e bipolarização – Fortaleza e Recife	123
3.8 “Fuleiragem music” – o recrudescimento da bipolarização	133
3.9 O não forró – limites e definições da convenção.....	140
3.10 Moralidade.....	148
3.11 A bipolarização do forró na pesquisa acadêmica	154
CAPÍTULO 4 – MÚSICAS DE FRONTEIRA.....	166
4.1 Prelúdio.....	166
4.2 Silvério Pessoa.....	167
Memórias, formação, profissionalização	167
<i>Bate o mancé</i> – a receita	172
O som de <i>Bate o mancé</i>	175
Outros álbuns	183

<i>Performance</i> e projeção de Silvério Pessoa.....	188
4.3 Geraldinho Lins	194
O desviante.....	194
No pé do ouvido – o forró de “barzinho”	199
(“Amor ou paixão”, de Eliane e Natinho da Ginga; gravada também por vários outros).....	201
Fazendo “as vezes da casa” – <i>performance</i> e projeção.....	202
4.4 Josildo Sá.....	207
Inventando a latada, traçando a fronteira.....	207
Mediando a invenção	211
4.5 Outras incursões nas fronteiras.....	217
CAPÍTULO 5 – INTERCORRÊNCIAS DA BIPOLARIZAÇÃO	223
5.1 Ser/não ser forrozeiro – definindo-se no fluxo.....	223
5.2 Ser/não ser autêntico.....	234
5.3 Na <i>saia justa</i> da bipolarização: espaços/eventos.....	240
5.4 Política e identidade.....	249
5.5 Experiências colaborativas e traços comuns	259
CONCLUSÃO?.....	275
REFERÊNCIAS	282
ANEXOS.....	305

PRÓLOGO

Nos dias atuais, não raro as discussões sobre **forró** deságuam numa polarização marcada pelo antagonismo entre duas categorias musicais, supostamente bem distintas e delineadas: o **forró estilizado**, também denominado **forró eletrônico** e o **forró tradicional**, ou **pé de serra**. A bipolarização se faz perceptível nas dramatizações de uma gama de agentes posicionados no fluxo do forró: músicos, críticos, jornalistas, empresários, fãs, consumidores, pesquisadores (acadêmicos e não acadêmicos), entre outros. Ao assumir posição em uma das duas trincheiras, muitos desses agentes vêm tratando o referido bípolo como elemento *a priori*, estabelecido sem análise ou verificação, a partir do que se pode presumir, aferir e enquadrar todo e qualquer forró.

Entretanto, a minha investigação do forró revelou a existência de múltiplas práticas desenvolvidas por artistas que não se enquadram nem são enquadrados comumente por outrem nos polos **tradicional** ou **eletrônico**. Além disso, foram constatadas ambiguidades — nas práticas musicais e discursivas de vários agentes — que borram as fronteiras que separam os dois polos, desvelando traços supositícios do enquadramento. O título deste trabalho, *Forró desordeiro* — inspirado na canção “Baião desordeiro” (Silvério Pessoa e outros), citada no Capítulo 4 —, alude a uma diversidade/multiplicidade que não se encerra na ordem da oposição binária aqui problematizada. Esta tese advoga que o forró é um fluxo musical que se multiplicou ao longo da sua existência, passando a englobar uma variedade de sons e significações atravessados por diferentes discursos e que tal diversidade narrativa extrapola a mencionada bipolarização. Para tanto, parto das seguintes premissas: a dicotomia tradicional/eletrônico é parte de jogos de interesses, contribui com a consubstanciação de um gênero musical bipolar, oculta várias nuances importantes e tende a minimizar a multiplicidade do forró.

Além de participar da construção de uma oposição, vários agentes transformaram as duas categorias antagonizadas em correntes discursivas, provocando debates em uma crescente bipolarização. Em um dos polos paira o **forró eletrônico** (ou **estilizado**), cujos adeptos postulam ser uma música contemporânea, moderna, atual, jovem. Na outra extremidade se encontra o **forró tradicional**, referenciado, sobretudo, na obra de Luiz Gonzaga e, como evidencia o nome, associado à ideia de um ontológico Nordeste tradicional, portanto, um forró telúrico, ligado ao passado, não moderno, defendido como autêntico,

original, verdadeiro, artístico. Simultaneamente à defesa valorativa da sua vertente, os agentes envolvidos transformaram cada polo em trincheira, lançando ataques à vertente oposta. Os adeptos do forró eletrônico rotulam o forró pé de serra de antigo, velho, forró da fome, do atraso e do sofrimento. Os que assumem posições tradicionalistas julgam que os oponentes produzem uma música inautêntica, comercial, falsa, obscena, prejudicial, assim por diante.

Como pode um fluxo musical tão diversificado ser representado por apenas duas partes opostas e separadas por linhas divisórias bem definidas? Como pode tal representação binária transformar-se numa acepção predominante acerca de um agrupamento tão diversificado? Há mais de duas décadas, a bipolarização vem tomando forma em torno do forró. Mas se o forró é tão diversificado como estou postulando e, ao mesmo tempo, ocorre uma saliência do discurso bipolar, cabem outras indagações: Quando, como e por que a bipolarização surgiu? Como e por que ela se sustenta? Quais as ocorrências que a visualização bipolar oculta, ou atenua? Por que ela, muitas vezes, vem ocupando o centro das atenções? O posicionamento dos agentes em um dos polos é uniforme, estável, constante e definitiva? Essas e outras questões atinentes ao forró serão discutidas ao longo deste trabalho.

Ao analisarmos o estabelecimento dessa visualização, veremos que a bipolarização é também um ideal, isto é, um modelo de configuração do fluxo musical que hoje chamamos de forró. E todo ideal, em essência, tende a minimizar/eliminar as diferenças por meio de narrativas construídas ou arrogadas. Todavia, sendo a diversidade do forró uma ocorrência simplesmente ao alcance de qualquer pessoa capaz de averiguá-la, veremos que o que está determinando tais crenças advém de interpretações de um conjunto de ocorrências e não de toda a pluralidade do que ocorre de fato. Tudo seria ainda mais simples de se perceber se as interpretações e crenças não tivessem se tornado novos fatos geradores (*fiat*), para o que agentes mais ilustres deram uma forcinha. Entre eles estão os diversos intelectuais que produziram trabalhos analíticos e naturalizaram a dicotomia **tradicional/eletrônico** (algo recorrente nas ciências sociais), tratando-a como algo dado (e acabado), reproduzindo a ideia de forró como um gênero constituído de dois polos homogêneos e estanques. Recorrendo a tal parcialidade, esses pesquisadores abonaram e incorporaram sistematicamente as categorias êmicas bipolares aos seus discursos, deixando de lado questionamentos básicos, a exemplo de: Quais os interesses e propósitos da bipolarização? Em suma, os intelectuais acadêmicos incorreram em generalizações, estendendo os resultados da observação de alguns casos à totalidade dos casos possíveis.

Cabe aqui um curto exercício de reflexão. O fato de ser o autor deste trabalho um agente no âmbito do forró fez emergir tensões entre **interesse** e **distanciamento**, o que pode e deve ser pesado pelo leitor. Primeiramente, o autor desta *tese* não escapou da tentadora visão bipolar do forró em trabalhos anteriores e possivelmente não teria percebido a referida naturalização, não fossem algumas ocorrências marcantes em sua trajetória de músico. Eu toco, canto e gravo forró desde o início dos anos 2000, mas, quando iniciei a pesquisa deste trabalho, eu não percebia a polarização como a percebo hoje. Como no início da minha incursão artística pelo forró eu estava referenciado em forrozeiros que professam o forró pé de serra, o meu próprio pensamento era dicotômico e maniqueísta, pois, eu enxergava o “bom forró tradicional” e o “mau forró das bandas”. Mas transitando como um profissional do forró, eu comecei a sentir que a minha música não se enquadrava muito bem no que vários agentes costumam chamar de forró tradicional. Uma grande parte do público que acompanhava a banda Chá de Zabumba (da qual sou compositor e cantor, embora eu venha investindo na carreira solo) também não a percebia como forró tradicional, tampouco eletrônico. Essa percepção às vezes me causava alguns constrangimentos e deveu-se, em parte, ao fato de termos incluído (no repertório da banda) canções não facilmente enquadráveis no forró, como “Martelo de ninar cabra-de-peia” (de minha autoria) — que, à base de xote, funde versos melódicos e recitados; a maior parte da harmonia não tem centro tonal — e “Sambastral”, um samba que compus sobre um *riff* de Adriano Sargaço (guitarrista e então colega de banda), no qual inserimos efeitos eletrônicos (ambas podem ser ouvidas: faixas 1 e 2 do CD/Anexo 3). Tentei dividir tal angústia com outros grupos/artistas e, aos poucos, fui descobrindo que vários deles também não se enquadravam em nenhuma das duas grandes vertentes. Com muitos desses músicos, alguns dos quais são aqui focalizados, eu tive a sorte de atuar profissionalmente: Silvério Pessoa e Josildo Sá participaram do segundo CD da banda Chá de Zabumba que eu produzi, *Pra sambar um forrozinho* (LG-DI Trama, 2003); Herbert Lucena participou do álbum *Sem regra* (Independente, 2008), da mesma banda, e de um DVD (gravado em novembro de 2012) encartado no meu livro *Forró: a codificação de Luiz Gonzaga* (2013; série *Batuque Book*), do qual participaram também Maciel Melo, Dominginhos, Gennaro do Acordeom, Quartinha (zabumbeiro), Bozó 7 Cordas e vários outros. Alguns desses companheiros também dividiram aquelas angústias e me ajudaram a notar que há um significativo grupo de pessoas insatisfeitas com o enquadramento bipolar: os desclassificados.

Até o início de 2010, a bipolarização era só uma angústia partilhada com alguns colegas. Ela começou a ter outro significado para mim quando eu decidi que a música a ser pesquisada no meu curso de Doutorado seria forró. Essa condição de *insider* complexifica e tensiona as relações entre o pesquisador e os demais agentes no campo. Como asseverou Margaret Mead — apesar de muitas de suas ideias parecerem superadas —, o pesquisador não entra em campo como uma tábula rasa e, assim como o leitor do seu trabalho, ele tem a sua história de vida e os diacríticos culturais que incidem sobre o seu olhar; “de onde estou sentada” (do lugar de fala), reflete a autora, só é possível enxergar uma parte das verdades (MEAD, 2001:21). À luz dessa reflexão, notei que um distanciamento mínimo seria necessário/inevitável, para o que não me faltaram exemplos de experiências etnográficas de autores que pesquisaram músicas/ambientes nos quais eles próprios (em diferentes medidas) tomaram parte, a exemplo de Bruno Nettl (1995), Felipe Trotta (2011), Samuel Araújo (1992a) e Carlos Sandroni (2001).

Ao proceder a revisão da bibliografia sobre forró, constatei que, entre os autores mais recentes, as categorias bipolares são recorrentes e enfáticas, donde notei que a bipolarização extrapolou o campo das práticas musicais de pessoas diretamente envolvidas, ganhando as páginas de trabalhos acadêmicos. Com a ajuda da Dra. Elizabeth Travassos Lins — que então me orientava — comecei a notar que os trabalhos sobre forró focalizaram a bipolaridade, mas menosprezaram práticas que não se enquadram em nenhum dos dois grandes polos. “Você está afirmando que o forró não se restringe aos tipos pé de serra e eletrônico?” – interpelou a Profa. Elizabeth. “Sim, porque há vários outros forrós que não se enquadram nessas categorias” – respondi. “Ora, em outras palavras, você está me dizendo que várias pessoas, incluindo esses pesquisadores, estão restringindo o forró a dois polos opostos?” – foi como ela aprofundou a questão, completando: “Então, se for realmente isso, você tem uma Tese. Caia em campo de novo. Vamos ver!”. Algum tempo depois, a Profa. Elizabeth fez uma cirurgia (considerada “procedimento de rotina”), mas não retornou do efeito sedativo da anestesia e, após um coma que se estendeu por quase dois anos, ela faleceu. Apesar de muito abatido pelo ocorrido, continuei desenvolvendo a Tese sob a orientação do Prof. Felipe Trotta.

O trabalho está dividido em cinco capítulos. O **Capítulo 1** discute alguns procedimentos metodológicos importantes para a compreensão e a análise do objeto focalizado; apresento as ideias de **fluxo musical** e de **audição compartilhada** (desenvolvidas por este autor); discuto alguns conceitos dos principais autores com os quais dialogo ao longo do trabalho; e finalizo

com uma abordagem crítica acerca da **racionalidade dualista**, discutindo alguns trabalhos que servem de referência e estímulo às reflexões que almejam extrapolar raciocínios baseados em pares de oposição. O **Capítulo 2** tem um viés histórico e discorre sobre: alguns dos principais artistas que protagonizaram os processos de convenção; as transformações por que passaram o forró e o simultâneo processo de multiplicação dessa musicalidade, desde o seu surgimento nos anos 1940, até os dias atuais. O **Capítulo 3** aborda o surgimento da bipolarização no início dos anos 1990 e o seu desenvolvimento. Discuto aqui o surgimento das categorias dualistas no forró, os discursos de alguns dos principais agentes envolvidos, a exacerbação e a naturalização da visão bipolar e, finalmente, os trabalhos acadêmicos que tomaram a bipolarização do forró como algo dado. O **Capítulo 4** trata da **música de fronteira**: o trabalho de artistas que não se enquadram nas nomenclaturas bipolares, ou seja, não são considerados fazedores de forró pé de serra nem de forró eletrônico. Nessa parte pretendo demonstrar que, para além da bipolarização, ocorre uma produção musical complexa e diversificada no fluxo do forró. No **Capítulo 5**, o último, o trabalho discute algumas intercorrências da bipolarização, suas mudanças de curso, dicotomias homólogas, desdobramentos, sua incidência sobre alguns espaços de *performance*, suas ambiguidades, nuances e outros aspectos que demonstram jogos de interesses e expõem as irregularidades, contingências e fragilidades da visualização bipolar. Finalizo esse capítulo discorrendo sobre algumas experiências colaborativas e traços comuns aos diversos agentes, evidenciando fraturas e disjunções da visão que postula o forró como um gênero musical dividido em duas vertentes opostas e bem delineadas. Enfim, aconselho o leitor a não abrir mão da “**Conclusão?**”, na qual faço uma pequena ruidosa digressão sobre “**o futuro do forró**”.

Confesso que não apresento aqui nenhuma resposta definitiva para as questões colocadas, muito pelo contrário, a provisoriedade das minhas conclusões provavelmente suscitarão apenas novas indagações e poderão gerar mais incertezas do que convicções para o leitor. Espero, contudo, que tais incertezas possam também servir de pistas para futuras discussões.

CAPÍTULO 1 - PROCEDIMENTOS, ABORDAGENS, CONCEITOS

1.2 Delimitando

As análises efetivadas neste trabalho se baseiam em conceitos de etnomusicologia e de ciências sociais, sobretudo, sociologia e antropologia. A pesquisa se concentra em trabalho de campo e respectivos registros em áudio e audiovisual; leituras teóricas e de trabalhos específicos sobre forró; compilação de: gravações (discos de vinil, CDs, DVDs e arquivos digitais), matérias de jornais impressos, registros de programas de TV e de rádio, publicações em sítios virtuais (Internet).

A pesquisa de campo (2011 e 2012) se concentrou no Estado de Pernambuco (Nordeste do Brasil), mais precisamente na sua capital, a cidade do Recife, onde a maior parte das entrevistas² foi realizada e onde presenciei a maioria dos *shows* e festas em espaços públicos ou privados que são mencionados ao longo do texto. Nessa cidade, elaborei e coordenei ainda as sessões de **audição compartilhada**, um procedimento voltado, inicialmente, para a pesquisa e as análises destinadas ao já citado livro *Forró: a codificação de Luiz Gonzaga*, publicado em 2013 graças a um prêmio³ que recebi da Funarte (Fundação Nacional das Artes) e de uma parceria que estabeleci com a Companhia Editora de Pernambuco (Cepe). Originada das minhas dificuldades de “tirar conclusões” sobre a música do forró, a audição compartilhada surgiu empírica e intuitivamente de duas reuniões que fiz, uma com o sanfoneiro-cantor-compositor Gannaro e a outra com o prestigiado Dominginhos. Em cada um desses dois encontros, nós ouvimos trechos de músicas gravadas por Luiz Gonzaga e eu coloquei algumas questões sobre as mesmas. Eu não gravei essas primeiras sessões, apenas fiz anotações. Mas, diante do exitoso resultado que me permitiu comparar as opiniões de Dominginhos e de Gannaro sobre cada música, me ocorreu um “estalo”: juntar-me com mais de uma pessoa para compartilhar a audição e discutir questões. Então, passei a planejar melhor o processo de escuta-assistência e discussão em torno de músicas gravadas, estabelecendo um passo-a-passo e procurando incluir diversos agentes nas sessões: músicos, colecionadores, jornalistas, fãs e outros adeptos.

O processo foi construído aos poucos, sofrendo ajustes a cada sessão, até envolver o conjunto de etapas que ora descrevo. Inicialmente, defini os locais e escolhi os agentes

² Lista de entrevistados nos pós-textuais, ao final.

³ Prêmio Funarte Centenário de Luiz Gonzaga 2012.

participantes de cada audição compartilhada. Na sequência, realizei uma seleção/compilação de músicas gravadas (áudio e audiovisual) e de outros registros complementares (vídeos, diversos impressos, entrevistas gravadas, escritos, etc.). A triagem dessa compilação foi feita com base em critérios vinculados aos objetivos da pesquisa. Foram selecionadas várias gravações de intérpretes famosos, assim como as de outros intérpretes menos prestigiados; de músicas consagradas e da produção de fronteira; de canções com letras que tratam da bipolarização ou a ela remetem; de canções que reiteram/negam elementos convencionais, afirmam elementos “modernos”, etc.

Embora possa parecer que, até aqui, tratou-se de uma ação individual, já nessa primeira triagem eu contei com a participação de vários agentes, pedindo sugestões de músicas que têm a ver com a minha investigação. Em seguida, fiz uma ordenação cronológica do material compilado e sobre ele procedi com uma nova seleção de canções, estabelecendo aquelas que seriam investigadas mais acuradamente. Tendo em mãos esse conjunto mais seletivo de músicas, passei a identificar e a anotar diversos aspectos formais (ritmos, esquemas melódicos, instrumentação, arranjo, harmonia, letra, fraseado, sentenças, sessões, etc.) e não formais (significado para os músicos e para a recepção, diálogos entre músicas, regravações literais e *remakes* (novas versões), entre outros), verificando também a existência de elementos mais/menos recorrentes e de elementos insólitos (um ritmo ou um instrumento não usual, por exemplo) que chamavam a atenção.

De posse desse *corpus* e de outros registros que efetivei durante a pesquisa de campo, dei vazão a várias questões relacionadas aos objetivos da minha pesquisa. O próximo passo foi compartilhar a escuta com especialistas e outros agentes ligados ao **farró**. Algumas reuniões ocorreram em residências ou estúdios particulares dos próprios músicos e nem sempre eu consegui reunir-me com mais de uma pessoa. Em várias ocasiões em que não foi possível fazer uma reunião presencial com os agentes, eu enviei (por e-mail) os arquivos de áudio e as perguntas por escrito, telefonando para o colaborador em seguida para conversar sobre a música. Outras audições foram realizadas em estúdios de gravação ou de ensaio, onde os músicos já tinham uma agenda a cumprir, o que facilitava bastante a reunião de várias pessoas num determinado local. Algumas das mais bem sucedidas audições compartilhadas foram realizadas durante os ensaios com a minha própria banda e durante o processo de produção do DVD do livro *Farró: a codificação de Luiz Gonzaga*, no Fábrica Estúdios (Recife), quando dispus da presença de um entrosado time de *experts* do farró (ver relação de audições nas Referências).

Durante cada sessão de escuta compartilhada, eu mostrava, sequencialmente, diversas canções gravadas aos meus colaboradores e, simplesmente, solicitava que eles comentassem cada uma delas. Em seguida, solicitava-lhes que comparassem algumas músicas e que emitissem novos pareceres. Depois disso, eu chamava a atenção para alguns elementos da canção gravada, fazia algumas perguntas e repetia a escuta. Várias constatações que eu fizera anteriormente às reuniões eram confirmadas pelos especialistas. Mas muitas informações (e novas questões) surgiram a partir do compartilhamento da escuta. Frequentemente, os especialistas ficavam surpresos com o que estavam escutando/comparando e, demonstrando que estavam tendo uma nova percepção a partir naquele momento, chegavam a novas compreensões, algumas delas consensuais e outras discordantes. Dessa maneira, conseguimos levantar e discutir diversas questões, obter respostas, parte das quais apresento neste trabalho, dando vazão também a novos problemas e novas dúvidas. As audições compartilhadas me ajudaram a entender que algo bem mais importante do que “tirar conclusões” sobre a música investigada é vivenciar narrativas de diferentes agentes envolvidos com tal música.

Além dos registros mencionados, contei ainda com uma expressiva quantidade de matérias jornalísticas e de entrevistas que integram o acervo da pesquisa intitulada *Valor e moral no forró contemporâneo*, que ocorreu entre 2008 e 2011, coordenada pelo Dr. Felipe Trotta.

Não obstante a pesquisa de campo ter se concentrado na cidade do Recife, alguns materiais produzidos em outras localidades foram utilizados como apoio, tais como gravações de programas de TV e matérias em jornais impressos. A investigação desses materiais tornou-se necessária porque, ao examinar o desenvolvimento histórico da bipolarização do forró, verificou-se que várias significações ocorrentes no campo empírico da pesquisa deste trabalho (Recife) têm relações diretas com certas práticas surgidas e desenvolvidas em outras localidades do Nordeste, sobretudo no Ceará. Como exemplo que respalda tal iniciativa, cito as bandas de forró sediadas em Fortaleza (CE), as quais, mesmo tendo seu maior centro produtor-irradiador na capital cearense, circulam em Pernambuco, onde têm vigoroso público; algumas delas fixam sua base na cidade do Recife, onde também brotam novas bandas. Portanto, quero reiterar, o campo empírico é Recife (PE) e os materiais de outras localidades servem de subsídios para adensar a discussão e a análise do forró ocorrente no campo delimitado.

Visando otimizar a compilação de materiais e de informações, estabeleci parcerias com músicos, jornalistas e consultores residentes em localidades relevantes, especialmente, em

Fortaleza (CE), através da empresa Gigi Borges Assessoria em Comunicação. A dirigente dessa empresa (que também tem uma conexão acadêmica com o forró⁴), além de me colocar em contato com músicos e pesquisadores da sua cidade, me disponibilizou os serviços de um dos seus funcionários (o jornalista David Probo) para garimpar materiais nos acervos de empresas de comunicação e bibliotecas de Fortaleza. Outro contato importante nessa cidade foi o que estabeleci com Miguel Ângelo de Azevedo (apelidado de Nirez), fundador-dirigente do Arquivo Nirez e um dos pesquisadores que produziram a *Discografia Brasileira em 78rpm (1902-1964)*, publicada pela Funarte⁵ (Rio de Janeiro, 1985). Em Caruaru (PE), contei com o radialista Ivan Bulhões, os músicos Ivan Márcio (filho do primeiro) e Herbert Lucena. Em João Pessoa (PB), obtive um expressivo apoio do produtor cultural Fabrizzio Formiga. No interior da Paraíba (Campina Grande e Remígio), os aficionados Abraão Oliveira Cunha e Alexandre Cunha, que cultuam os mais diversos artistas e bandas de forró, me disponibilizaram suas coleções de discos originais (e piratas); eles, como vários recifenses, me concederam entrevistas e forneceram importantes pistas sobre mudanças de sonoridades do forró, aspectos não encontráveis em publicações acadêmicas.

1.2 Forró em estado de fluxo e outras categorias

Neste trabalho, opto por um meta-conceito que denomino de **fluxo musical**, resultado de esforços envidados no sentido de estabelecer abordagens e procedimentos que possibilitem as discussões e análises. Não se trata de um neologismo fortuito, muito menos um expletivo usado para flanquear a argumentação, nem é um conceito pré-estabelecido à pesquisa. A opção se deu em razão das dificuldades que surgiram durante a própria pesquisa, quando este pesquisador tentava pensar o forró a partir de meta-conceitos existentes, sobretudo das conceituações de *gênero musical* — a partir de Simon Frith (1996), Keith Negus (1999), Fabian Holt (2007), Steven Neale (1990), entre outros —, de *campo*, conforme Pierre Bourdieu (1996), e de *mundos musicais*, na acepção de Howard Saul Becker (2008). Embora os mencionados conceitos desenvolvidos/discutidos por tais autores tenham sido referências importantes para as minhas análises, eles não satisfizeram totalmente às demandas conceituais

⁴ Cleigiane de Medeiros Borges escreveu *A poética de Humberto Teixeira como mediação para formação da identidade cultural nordestina*. Monografia do curso de Bacharelado em Comunicação Social — Faculdades Nordeste. Fortaleza, 2011.

⁵ Fundação Nacional de Artes (órgão gerido pelo Governo Federal).

deste trabalho. Surgiu a necessidade de estabelecer uma metáfora que englobasse as múltiplas práticas que seriam investigadas. Práticas em um contexto social que tem especificidades merecedoras de uma abordagem pertinente. Mas, como discuto em seguida, não foi apenas uma carência terminológica para a diversidade musical a ser tratada que levou este pesquisador a estabelecer fluxo musical como uma designação abrangente.

O entendimento do forró como um **fluxo musical**, embora tenha muitas especificidades que o diferencia do conceito de “fluxo cultural” desenvolvido por Ulf Hannerz — em seu livro *Cultural Complexity: studies in the social organizations of meaning* (1992) —, deste se aproxima em alguns pontos que considero importantes. Para começar, o título do livro de Hannerz faz jus à sua reflexão acerca da complexidade que envolve o estudo de culturas transnacionais, de maneira que as discussões minimizam demarcações fixas (como “limites”) e enfatizam categorias mais fluidas (como “regiões fronteiriças”), caracterizadas por indistinção, ambiguidades e incertezas. Na compreensão desse autor, a cultura reside em uma dupla fluência: ocorre um conjunto de formas significativas que costumam ser sentidas (ouvidas, vistas, tocadas, cheiradas e degustadas); paralelamente, as mentes humanas tornam tais formas abertas significativas tão somente por ter os instrumentos para interpretá-las. O fluxo cultural resulta da combinação entre a externalização dos significados que os indivíduos produzem através dos arranjos dessas formas abertas e a interpretação que eles envidam sobre os significados externalizados. A metáfora de fluxo interessa a Hannerz pela ênfase que propicia na dimensão temporal, permitindo problematizar a cultura em termos processuais: os significados e as formas significativas estão em constante movimento e sendo sempre recriados de uma maneira que, em face dessa mobilidade, a cultura constitui a sua própria duração, a sua continuidade (HANNERZ, 1992:3-4). Além dos aspectos mencionados, vale salientar que o citado autor e vários outros cientistas sociais que empregaram a noção de cultura como fluxo (a exemplo de Arjun Appadurai, 1997; Scott Lash e John Urry, 1994) o fizeram no sentido de empreender uma antropologia transnacional, de abordar a globalização e suas mobilidades, etc. E o forró, assim como a maioria dos fluxos musicais contemporâneos, está conectado com os sentidos de transnacionalização e de mundialização presentes em praticamente todas as sociedades nacionais nos dias atuais.

Fluxo é pensado neste trabalho como um estado de movimento permanente, que transforma todas as realidades existentes e opera num constante devir. Movimento de uma profusão de práticas que segue em curso não linear e, em sua extensão como um todo, imprevisível. No interior de um **fluxo musical**, indivíduos e grupos formam redes relacionais,

constituindo a agência como principal força motriz. Nesse sentido, o forró, como um fluxo de práticas, inclui a rede relacional do gênero musical — como parte desse fluxo — e ainda outras práticas não codificadas. O gênero musical é visto aqui, de acordo com Steven Neale, como um fenômeno multidimensional que engloba expectativas, categorias, rótulos, discursos, etc. e convenções que os regem (NEALE, 1990). Apesar de abordar *gênero* como categoria nativa, tornou-se necessário neste trabalho adequar o uso do termo às diversas categorias. Nessa perspectiva, tomando como referência a categorização de Kembrew McLeod para a música eletrônica e para o rock — embora as músicas designadas por essas categorias estejam muito mais diversificadas —, podemos pensar “forró” como o nome de um *metagênero* (MCLEOD, 2001:60) que vem se dividindo (por meio de nomes e adjetivos) em gêneros (tradicional/pé de serra, estilizado/eletrônico, forrock, universitário, das antigas, etc.). Esses, por sua vez, compõem-se de subgêneros, a exemplo do hoje chamado forró pé de serra, que enfatiza várias subcategorias (baião, xote, arrasta-pé, forró etc.), algumas das quais já apresentam desmembramentos (baião comum e baião batido, por exemplo) que podem ser considerados “sub-subgêneros”, termo também utilizado pelo citado autor.

Embora o gênero exerça influência vetorial no fluxo musical, ele interage com outras ocorrências menos evidentes, periféricas e não codificadas. Estas últimas são práticas **fronteiriças**: práticas intercambiais entre sistemas convencionais de diferentes musicalidades, bem como intercâmbios entre correntes musicais dentro de um mesmo fluxo; podem partir de grupos ou de indivíduos, embora a sua consecução ocorra sempre no âmbito da sociedade e envolva coletividades. Elas são consideradas práticas fronteiriças porque, enquanto tal, não integram as convenções, posto que não operam no centro do gênero musical.

É importante mencionar aqui algumas relações entre fronteira e gênero musical. As práticas fronteiriças que investigo se traduzem em trocas entre forró e outras músicas (samba, carimbó⁶, MPB, rock, música eletrônica, etc.), bem como entre correntes musicais existentes no âmbito do forró, envolvendo também elementos considerados individuais, como timbres e gestos vocais, interpretações e nomeações. Portanto, as **fronteiras** — ocorrências valiosas para este trabalho — não são lugares fixos, nem áreas delineadas ou bem definidas. Abordo fronteiras como zonas de atuação com as bordas borradas, movimentos de pressões e tensões transformadas em criatividade musical e em discurso verbal; além do quê, interessam aqui sobretudo as fronteiras enquanto metáforas de transgressão; práticas que constituem caminhos

⁶ O carimbó é uma música-dança popular da Região Norte do Brasil, de origem ameríndia.

novos (ou assim considerados), nos quais o praticante assume os riscos de rejeição das suas “novidades”⁷ musicais, sendo, portanto, consideradas trilhas inseguras e, em alguns casos, descaminhos.

Gênero (e suas subcategorias) é abordado neste trabalho como meta-categoria⁸ êmica, empregada por empresários, públicos, jornalistas, músicos e outros agentes que pretendem viabilizar os seus projetos e experimentos. É claro que praticamente todo e qualquer termo acumula diferentes significados e apresenta o seu aspecto polissêmico, de modo que a sua significação dependerá do contexto em que a palavra está inserida. Acontece que o emprego de “gênero musical” como categoria analítica nos estudos de música popular acentua o caráter polissêmico e, portanto, intensifica a ambiguidade do termo, facilitando uma confusão dos seus significados, seja para quem o emprega musicalmente e/ou comercialmente, para quem analisa ou para quem lê o trabalho analítico. Mesmo os autores — a exemplo de alguns dos que a pouco citei — para quem “gênero musical” opera como um processo que envolve coletividades e diversidade narrativa não passam incólumes à mixórdia de sentidos desencadeada pelo uso do termo.

As práticas do gênero musical costumam ser vistas como um caminho mais seguro do que as fronteiriças, com orientações que ajudam o praticante a desembocar nas convenções e obter respostas esperadas — que nem sempre ocorrem — do público e de outros agentes envolvidos. Deve-se levar em conta, porém, que os autores citados se referem a gênero musical como um fenômeno visceralmente vinculado à indústria fonográfica, sobretudo às grandes transnacionais. Ocorre que, no fluxo do forró, uma parte relevante das atividades (e da produção simbólica) não está diretamente vinculada às companhias nacionais e transnacionais da música. Embora as indústrias do forró busquem alinhamentos com a grande indústria da música *pop* transnacional (e nacional), as chamadas “produção independente” e “produção autônoma”⁹ (DE MARCHI, 2005) — assim referidas em relação às grandes indústrias — assumiram uma proporção significativa no fluxo. Essa configuração dinamizou as iniciativas dentro do forró, pluralizando-o ainda mais, o que reforçou a minha necessidade

⁷ Estou me referindo a “novidade”, “fato novo” e “inovação” como categorias êmicas, empregadas pelos agentes.

⁸ *Gênero* está sendo referido como meta-categoria/meta-conceito porque se alastra a várias dimensões, sendo aplicável a outras músicas, por exemplo, e mesmo a outras esferas do conhecimento.

⁹ Para esse autor a “produção independente” inclui agentes que operam de modo semelhante ao da grande indústria, mas vinculam-se à noção de autonomia artística; “a produção autônoma” inclui as “ações isoladas que não chegam a constituir um mercado seja pela ausência de meios seja pela de interesse particular” (DE MARCHI, 2005:4).

de pensar num fluxo que inclua as práticas genéricas (convencionais) e as fronteiriças e continue aberto a outras possibilidades.

Em suma, o fluxo musical é um percepto, uma experiência de percepção do objeto e, como tal, um recurso do qual lanço mão tanto para atingir os propósitos deste trabalho, como para não incorrer naquilo que é por ele refutado: a naturalização de uma bipolarização do forró. Não se pretende aqui, nem de longe, abrir mão das contribuições da etnomusicologia e de ciências sociais, muito embora não me interesse em utilizar as suas categorias como máquinas-ferramenta e sim auferir dos seus procedimentos as referências e estímulos para uma atuação analítica particularizada. Nesse sentido, se ensejo algumas trilhas, o faço para não abordar o forró enquanto — ou dentro de uma — cultura pronta e acabada ou, nos termos de Roy Wagner, para não recair em “analogias” e “modelos” que

[...] se originam do paradoxo gerado pelo ato de imaginar uma cultura para as pessoas que não a concebem para si mesmas. Esses constructos são pontes aproximativas para significados, são parte de nosso entendimento, não seus objetos, e nós os tratamos como “reais”, sob o risco de transformar a antropologia em um museu de cera de curiosidades, de fósseis reconstruídos, de grandes momentos de histórias imaginadas (WAGNER, 2010:62).

Os constructos denunciados pelo autor resultam das generalizações correlacionadas ao conceito de cultura que se desenvolveu como “metáfora da ordem”. Não raro, os processos culturais são abordados sob a rigidez de uma ordem (dada), de modo que cristalizações são corroboradas e supervalorizadas, ao passo que as suas dinâmicas — variações, mudanças — são percebidas como “entropia, estática ou ruído” e, conseqüentemente, menosprezadas. Apesar de não focalizar a expressão “processo cultural” e de ter se referido a “cultura”, o que confere um sentido de substância para objetos processuais, Roy Wagner percebe várias dificuldades antropológicas que incorrem na busca da compreensão de “como essas culturas inventam a si mesmas”; dificuldades decorrentes da nossa “invenção de outras culturas [...] mediante sua literalização ou redução aos termos de nossas ideologias” (*ibid.*:66). Sob a lente letárgica da “metáfora da ordem” e do reducionismo correlato, ao invés de ser percebida como um aspecto básico da existência humana, como Wagner sugere, o pesquisador pode vislumbrar uma *invenção* aprisionada na forma de novidade, de ocorrência extraordinária, expressando tal vislumbre através de valorativos, como fazem alguns dos estudiosos do forró.

Desse crítico ponto de vista, diversos aspectos (como tradição, costume, gênero musical, bipolarização do forró e outras convenções) são invenções e, no seu devir histórico, os agentes os “contrainventam” (desdobram e desenvolvem), o que decorre do esgotamento dos símbolos no processo de usá-los e da necessidade de forjar novas articulações simbólicas no sentido de reter a orientação que possibilita o próprio significado. Invenção e contrainvenção, como assinala Roy Wagner, alimentam-se dialeticamente, forjando um “progresso que precisa constantemente inflar, exagerar “o velho”, como parte da apresentação “do novo”” (*ibid.*:116). À luz desse pensamento, toda invenção, como criação, traz no seu cerne algumas suscetibilidades à “contrainvenção”. O forró, nessa acepção, pode ser investigado como convenção cultural cujos processos criativos decorrem, em grande medida, do exercício de contrainvenção do convencionado, ação motivada em grande parte pela própria convenção.

1.3 Discursos e possibilidades

Tendo em vista que a bipolarização entre o forró pé de serra e o eletrônico, bem como outras ocorrências correlatas, passam em grande medida pelos enunciados significativos dos agentes, é plausível discutir, ainda que sucintamente, algumas abordagens sociológicas acerca de prática discursivas. Definir um objeto de estudo é uma tarefa básica que por si mesma parece se impor ao pesquisador, mas não deixa de ser uma tarefa delicada. Não seria exagero dizer que, em face dos borrões que caracterizam as suas fronteiras, definir forró, ou seja, delinear a sua unidade, pode ser uma empreitada traiçoeira. Sobre isso, uma pista muito eloquente nos é dada por Michel Foucault quando ele problematiza as “unidades do discurso” e as “formações discursivas” envolvidas nas definições de *campos do saber* (FOUCAULT, 2008:23–34; 35–44)¹⁰. O filósofo questiona o jogo de noções (de *tradição*, de *influência*, de *desenvolvimento* e de *mentalidade*) que diversificam o tema da continuidade. Tomo como exemplo a sua menção à “noção de tradição”, que segundo ele

[...] visa a dar uma importância temporal singular a um conjunto de fenômenos, ao mesmo tempo sucessivos e idênticos (ou, pelo menos, análogos); permite repensar a dispersão da história na forma desse conjunto; autoriza reduzir a diferença característica de qualquer começo, para retroceder, sem interrupção, na atribuição indefinida da

¹⁰ A primeira edição do livro é do ano de 1972.

origem; graças a ela, as novidades podem ser isoladas sobre um fundo de permanência, e seu mérito transferido para a originalidade, o gênio, a decisão própria dos indivíduos (FOUCAULT, 2008:23–24).

Nessa perspectiva, a tradição costuma ser verbalizada como agrupamento de aspectos homólogos, comumente tomados como pressuposto e que, como elemento inicial do ato de conhecimento, logo adquirem validade. Trata-se de uma descrição relevante para investigação aqui desenvolvida, dado que os forrós são todos visceralmente vinculados ao discurso de tradição, seja afirmando-o ou negando-o, mas jamais o relegando. Todavia, o que quero reter aqui é um traço da crítica (dessa “noção”) dirigida pelo citado autor, para quem

É preciso pôr em questão, novamente, essas **sínteses acabadas**, esses agrupamentos que, na maioria das vezes, são aceitos antes de qualquer exame, esses laços cuja validade é reconhecida desde o início; é preciso desalojar essas formas e essas forças obscuras pelas quais se tem o hábito de interligar os discursos dos homens; é preciso expulsá-las da sombra onde reinam. E ao invés de deixá-las ter valor espontaneamente, aceitar tratar apenas, por questão de cuidado com o método e em primeira instância, de uma população de acontecimentos dispersos (*ibid.*:24).

Baseado nessa asserção, o pesquisador pode, se esse for o seu propósito, evitar subsumir o vetor discursivo que corrobora constructos no fluxo musical estudado/vivenciado. Os discursos de muitos dos agentes diretamente envolvidos buscam, de um lado, a unidade — daquilo em que acreditam e que lhes interessa — e, do outro, a oposição sistemática ao que ameaça tal unidade, o que os ajuda, por diferenciação, a delinear o objeto de seu interesse. No entanto, ao invés de um discurso generalizante como costuma ser o de oposição ou o de unidade, o que apetece a investigação desenvolvida neste trabalho são os diferentes e dispersos enunciados que formam um conjunto quando se referem aos forrós. Em vez da busca de um discurso unívoco do objeto, de uma “unidade válida”, busca-se compreender a multiplicidade dos objetos ou um possível recorte dessa multiplicidade. Nas palavras de Foucault,

Não buscaríamos mais, então, uma arquitetura de conceitos suficientemente gerais e abstratos para explicar todos os outros e

introduzi-los no mesmo edifício dedutivo; tentaríamos analisar o jogo de seus aparecimentos e de sua dispersão ((FOUCAULT, 2008:40).

[...]

Mais do que buscar a permanência dos temas, das imagens e das opiniões através do tempo, mais do que retrazar a dialética de seus conflitos para individualizar conjuntos enunciativos, não poderíamos demarcar a dispersão dos pontos de escolha e definir, antes de qualquer opção, de qualquer preferência temática, um campo de possibilidades estratégicas? (*ibid.*:42).

Faço uma analogia entre o que está expresso acima e o devir histórico da música aqui abordada, para pontuar que forró não é o mesmo objeto para os diversos agentes enunciativos, tais como: público de *show*, ouvintes de rádio e de discos, jornalistas, radialistas, empresários, músicos, acadêmicos, entre outros. Tanto é assim que “forró” tem significados diversos: entretenimento, processos identitários, trabalho, meio de enriquecimento, objeto de políticas públicas (de incentivo, de restrição, reserva e proteção de mercados de música), assunto sobre o qual versam artigos, monografias, dissertações e teses acadêmicas. Os discursos dos agentes vão tomar feições de acordo com as combinações desses e de outros significados em suas vidas diárias, configurando a cadeia significativa do fluxo forró. Dialogando com essa argumentação é possível afirmar que, no tocante à pesquisa acadêmica (etnomusicológica, sociológica ou antropológica) sobre forró, o recurso às dificuldades de definição do objeto não seria buscar as “permanências do tema” e sim traçar um “campo de possibilidades” para verificar não só os pontos que se propõem a permanecer ou concordar, mas também os pontos em dispersão. Em suma, as práticas discursivas são historicamente situadas, inter-relacionadas, porém, descontínuas, ou seja, elas podem incluir — geralmente incluem — não só concordâncias, oposições e hierarquias, como também a multiplicidade e a dispersão, podendo inclusive extrapolar domínios.

Inspirado na noção *foucaultiana* de “formações discursivas”, o etnomusicólogo Samuel Araújo, pioneiro no estudo de músicas massivas ligadas a classes subalternas no Brasil¹¹, questiona a noção de música propalada a partir da Europa Ocidental como algo universalmente aceito e aplicável. Nas palavras do próprio pesquisador, tal noção

¹¹ Em 1987, Samuel Araújo publicou *Brega: Music and Conflict in Urban Brazil (Brega: música e conflito no Brasil urbano)*; trabalho de conclusão do seu curso de Mestrado na University of Illinois (EUA).

[...] vem causando desconforto a muitos [estudiosos], precisamente por motivo de seu talhe evolucionista; ou seja, todos os povos do mundo cultivariam práticas simplesmente traduzíveis como “música” (ARAÚJO, 1992:1).

Estender a noção ocidental de música ao entendimento de práticas análogas ocorrentes ao redor do mundo seria, como sugere Samuel Araújo, sintomática de um posicionamento privilegiado de um observador ocidental que se pretende neutro, mas que estaria legitimando e reproduzindo “uma hierarquia entre formações sociais dentro de um campo dado de forças em conflito” (*ibid.*:2). Desse modo, o pesquisador estaria pensando as práticas sonoras dos “outros” unicamente a partir das suas próprias; estaria aplicando as noções (ocidentais) de tempo, ritmo ou altura (frequência), que são constitutivas dos significados das práticas sonoras no seu *habitat* social e, por fim, contribuindo para reproduzi-las no ambiente social do outro estudado. Buscando evitar intervenções dessa ordem, Samuel Araújo desenvolve os meta-conceitos de **trabalho acústico** e **formação acústica**, explicados em suas **diretrizes teóricas**, das quais destaco alguns trechos explicativos:

1. o que chamamos música deve ser entendido como uma formação ou conjunto de relações entre formas circunscritas no espaço e no tempo, através das quais seres humanos organizam ou, mais precisamente, trabalham (sic) acusticamente o tempo [...] (ARAÚJO, 1992:5).
2. o termo trabalho acústico parece assim caracterizar melhor a noção abstrata, universal de trabalho humano particular ao qual estamos aludindo, enquanto suas múltiplas manifestações coletivas circunscritas ao tempo e no espaço e mediadas diferencialmente (das quais o samba é obviamente apenas um exemplo) seriam denominadas formações acústicas (ARAÚJO, 1992:5).

No sentido imediato dos objetivos deste trabalho, o que quero reter dos conceitos de Samuel Araújo é o seu potencial de *desestruturar* — estrutura vista como couraça — o pesquisador/etnógrafo e proporcionar uma aproximação com o objeto, nos termos desse próprio objeto. Conceituações como as referidas pelo autor me permitiram, por assim dizer, desconfiar das categorias e conclusões — sem desconsiderá-las — dadas pelos agentes, durante o processo investigativo do forró. Não preciso aplicar aqui esses conceitos, mas eles

me certificam de que tem sido produtivo não me conformar com as zonas de conforto e quero arrematar tais premissas com essas palavras inspiradoras:

Aceitarei os conjuntos que a história me propõe apenas para questioná-los imediatamente; para desfazê-los e saber se podemos recompô-los legitimamente; para saber se não é preciso reconstituir outros; para recolocá-los em um espaço mais geral que, dissipando sua aparente familiaridade, permita fazer sua teoria (FOUCAULT, 1972:29).

O que, das propostas de Samuel Araújo, reverbera no trabalho aqui desenvolvido não diz respeito exatamente à abordagem da música de outros povos, tendo em vista que o autor deste trabalho investiga um fluxo musical do qual participa como intérprete, compositor e pesquisador. Nesse sentido, valendo-se da expressão de um conhecido etnomusicólogo, o que está sendo apresentado aqui resultou do que pode ser apelidado de “etnomusicologia em casa” (NETTL, 1995:7)¹².

1.4 Campos e mundos no fluxo

Há ainda duas conceituações sócio-antropológicas de práticas discursivas que me têm sido provocativas ao longo da pesquisa e das análises aqui inscritas: as definições de **campo**, desenvolvida pelo francês Pierre Bourdieu (1930-2002), em seu livro *A distinção: crítica do julgamento* (2011), cuja edição original é de 1979; e a de **mundos artísticos**, desenvolvida pelo americano Howard Saul Becker (1928-) em seu trabalho intitulado *Art Worlds* (2008), originalmente publicado em 1984.

Bourdieu e Becker apresentam alguns pontos em comum: ambos são sociólogos que agregaram procedimentos antropológicos, como as conceituações e técnicas do **trabalho de campo etnográfico**, o qual, a partir de Malinowski (1978) e de Radcliffe-Brown (1986), passou a ser um instituto da antropologia; eles também problematizam o processo de

¹² Em seu livro *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music* (1995) Bruno Nettl envidou esforços para estabelecer o *distanciamento* e a relativização atinentes, no sentido de examinar uma escola de música onde ele mesmo havia estudado outrora. Desse modo, ao invés do foco em “música estranha”/“música do outro” que o motivou a enveredar pela etnomusicologia, ele passa a “investigar também o familiar como se este não o fosse”.

integração e relativa autonomia dos **campos** culturais (artes e ciências) das sociedades modernas, iniciado nos séculos XVI e XVII, donde surgem as instâncias de seleção e de consagração (museus, galerias e, mais tarde, os salões de literatura) fora do círculo teológico e das hostes cortesãs.

Ao invés de abordar as obras de arte como resultantes diretas do modo de produção global da sociedade estudada e do estrato social do qual os autores surgiram, Bourdieu trata cada um dos diversos campos culturais (como o literário e o musical) como espaço social dotado de regras próprias e de agentes que se relacionam nos termos específicos (*habitus*) do respectivo campo. Embora observe entre os agentes sociais em disputa a ocorrência de “cumplicidades que os unem na hostilidade” e “hostilidades que os separam na cumplicidade” (BOURDIEU, 2011:296), o **campo** é o espaço social estruturado e, por excelência, conflitual, no qual os participantes lutam, agindo segundo suas posições em classes (ou frações de classes), sobretudo a dos que detêm o capital cultural (saberes, objetos e infraestruturas atinentes, títulos e outros) e a dos que almejam possuí-lo. Desse modo, se dermos crédito a Bourdieu, atribuir a certos elementos discursivos, como renovação e inovação, o *status* de motor da sociedade é uma atitude ingênua que minimiza o aspecto “essencial”, isto é,

[...] o campo de lutas como sistema de relações objetivas no qual as posições e tomadas de posição definem-se relacionalmente e que domina ainda as lutas que visam transformá-lo: é somente com referência ao espaço de disputa que as define e que elas visam manter ou redefinir, enquanto tal, quase completamente, que se pode compreender as estratégias individuais ou coletivas, espontâneas ou organizadas, que visam conservar e transformar ou transformar para conservar (BOURDIEU, 2011:151).

A análise sociológica desse autor enfatiza, portanto, as lutas no campo como sendo a essência da produção e apropriação de capital. Como poderiam as elites demarcar sua diferenciação numa sociedade moderna-industrial, em que se massifica — e, relativamente, se democratiza — o acesso aos produtos e em que não se conta mais com os títulos de nobreza, nem a preeminência estritamente hereditária? Identificando e respondendo questões como essa, Bourdieu constata que os **gostos** funcionam como marcadores privilegiados das classes que atravessam os campos específicos. É no âmbito dos campos específicos do gosto e do saber que as elites, através dos recursos de que dispõem, vão desenvolver a “disposição estética”, isto é, o conhecimento e a competência necessários para distinguir e julgar as obras de arte pelos seus traços formais. Disso decorre a primazia da **forma** — indispensável para a

experimentação e a renovação do gosto distinto — sobre a **função** (vista aqui como aspecto utilitário e vinculado a produtos reproduzidos em larga escala, destinados ao **gosto popular**).

O consumo cultural é um aspecto de todo o espaço social e a sua dinâmica se dá em função do que se possui em relação ao volume global do capital, a partir do que se estabelece a **oposição fundamental** entre o consumo considerado **distinto** (bens raros, destinados aos mais providos dos capitais econômico e cultural) e o consumo considerado **vulgar** (produtos banais/fáceis, destinados aos menos providos dos mencionados capitais); entre essas duas pontas, estariam as “práticas destinadas a aparecer como pretensiosas pelo fato da discordância entre a ambição e as possibilidades de sua realização” (*ibid.*:167) ou, na visão bourdiana da produção simbólica extratificada no espaço social, a “arte média dos pequeno-burgueses”.

Em que pese, para este trabalho, o conceito de campo como zona de conflito, vale a pena mencionar uma aresta na acepção do sociólogo francês, uma vez que a sua obra focaliza o julgamento do gosto protagonizado pelas classes dominantes que buscam distinguir-se das demais através da “alta cultura” (oposição entre o distinto e o comum) e pouco se atém às indústrias culturais e às artes populares. Para ele, o **gosto popular** dos dominados é incapaz de dissociar o sentido **utilitário** (considerado “mal gosto” por toda a sociedade) do sentido **estético** (julgado e legitimado como “gosto sublime”) das classes dominantes. Em sua análise, a arte popular (das classes camponesas) é vista como “fragmentos dispersos de uma cultura erudita [...] selecionados e reinterpretados, evidentemente, em função dos princípios fundamentais do *habitus* de classe”, portanto, um arremedo de arte que não teria capacidade de desenvolver formas autônomas, não seria “cultura desinteressada”. (BOURDIEU, 2011:369; 427)¹³.

As ideias de Bourdieu repercutiram vigorosamente nas diversas ciências das sociedades, mas à medida que as relações e interações sociais se complexificaram, foi necessário repensar a dialética entre divulgação (que expande o mercado, ao passo que vulgariza as obras de artes) e distinção (calcada no culto das obras únicas), como expressa Néstor García Canclini:

[...] os signos e os espaços das elites se massificam e se misturam aos populares. [...] os museus recebem milhões de visitantes e as obras literárias clássicas ou de vanguarda são vendidas em supermercados, ou se transformam em vídeos (CANCLINI, 2011:37).

¹³ De certo modo, a análise de Bourdieu reproduz várias ideias dicotômicas de Theodor W. Adorno (2009; 2009b) – muito embora ele o conteste em muitos aspectos – quanto às culturas “alta” e “baixa”.

No que diz respeito à investigação do que seria o **campo do forró**, o questionamento destacado é relevante. Nos dias de hoje, como será visto no curso deste trabalho, apesar de haver polarizações no forró, há uma heterogeneidade entre os agentes envolvidos, de modo que, ao fim e ao cabo, não seria possível ajuntá-los em grupos tão coesos e separados em função de gostos e de práticas exclusivas.

Outro ponto que é necessário questionar aqui: o campo, nessa visão, tem um caráter predicável que subordina bastante os agentes, uma vez que as estratégias individuais ou coletivas ocorrem sempre em resposta a um sistema de relações. Em seu livro *As regras da arte*, Bourdieu focaliza um romance de Gustave Flaubert, *A educação sentimental* (*L'Éducation Sentimentale*, 1869), a partir do que desenvolve várias analogias para ratificar a sua ideia físico-estruturalista de campo (que parece fundir os pensamentos de Isaac Newton e Lévi-Strauss), como exemplificado a seguir:

Flaubert instaura as condições de uma espécie de experimentação sociológica: cinco adolescentes — entre os quais o herói Frédéric — provisoriamente reunidos por sua posição comum de estudantes, serão lançados nesse espaço, como partículas em um campo de forças, e suas trajetórias serão determinadas pela relação entre as forças do campo e sua inércia própria. Essa inércia está inscrita, de um lado, nas disposições que eles devem às suas origens e às suas trajetórias, e que implicam uma tendência a perseverar em uma maneira de ser, portanto, em uma trajetória provável, e, do outro lado, no capital que herdaram, e que contribui para definir as possibilidades que lhes são destinadas pelo campo (BOURDIEU, 1996:24).

A partir dessa analogia, apesar desse autor empregar o termo “agentes sociais” em seus trabalhos, as pessoas se parecem mais com atores a representar um papel predefinido pela oposição belicosa que reina e que os lança no espaço social “como partículas em um campo de forças”. Ainda que cada um responda de acordo com o poder de que dispõe, sobretudo do capital cultural herdado, há pouca ou nenhuma possibilidade de ação não estruturada no “campo”.

Convém discutir aqui uma abordagem que muito contribui para as minhas análises e que coloca os **campos** de Bourdieu em perspectiva. Segundo Howard Becker, para além do aspecto competitivo, os **mundos artísticos**, como o autor define os agrupamentos autônomos

no âmbito das ciências e das artes, são marcados pelos laços sociais e pela **cooperação** entre os diversos agentes envolvidos na produção artística. Desde a adolescência, Becker iniciou uma trajetória de pianista em bares, clubes e casas de *striptease* e, mais tarde, tornou-se fotógrafo. Dessas e de outras experiências, ele extrai a ideia de que os trabalhos artísticos só são consumados através de uma rede de atividades coordenadas, com a participação de muitas pessoas. A experiência artística e as leituras sociológicas deram a Becker o fôlego — ou a “arrogância”, como ele mesmo prefere dizer — suficiente para que pudesse “ignorar a maior parte do que as pessoas escrevem” sobre as artes e elaborar os princípios-guias da sua abordagem (BECKER, 2008:xi). Para o autor, o principal atributo da sociologia é estudar “como as pessoas fazem coisas juntas”, a **ação coletiva** — que ele diz ter aprendido com o Sociólogo Herbert Blumer —, visão que procura abarcar todas as pessoas envolvidas naquilo que está sendo estudado, incluindo especialmente aqueles agentes que, convencionalmente, são pensados como não muito importantes.

Enquanto em mundos artísticos como a literatura e as artes plásticas pode ser mais contumaz a percepção ilusória do **artista** como um criador solitário, como um gênio que por ser portador de um talento especial constrói sozinho a obra de arte, no mundo da música não é difícil perceber que a *performance* ao vivo explicita a participação de várias pessoas, como ocorre durante a apresentação de uma orquestra, por exemplo. De certo modo, ao chamar atenção para o fato de que historicamente não tem sido simples demarcar precisamente os limites entre **tarefas centrais** (realizadas por indivíduos considerados especialmente dotados) e **tarefas periféricas** (que estaria a cargo dos mortais), Becker buscou decodificar e dissolver alguns constructos comuns nas sociedades industriais modernas, como a noção de **artista**: posicionamento relacionado à construção de reputações que distinguem os participantes na cadeia significativa. Essa discussão nos importa, uma vez que **fluxos musicais** como o forró estão integrados a uma sociedade que tem especial interesse em indivíduos, ao que eles fazem ou deixam de fazer. A ênfase no indivíduo sobre o coletivo é a mola propulsora do processo de construção de uma aura de artista e opera através da atribuição de valores. Veremos ao longo deste trabalho que o processo de **reputação** pode positivar (boa fama, prestígio, ascensão social) ou negatizar (má fama, descrédito, empobrecimento) os músicos. Neste trabalho, sempre que emprego o termo “artista”, estou me referindo aos agentes que a si atribuem e a quem são atribuídos certos valores referentes aos processos supramencionados.

Becker discute vários casos nos quais a fronteira entre artista e colaboradores é borrada. Ao invés de focar o artista e os objetos de artes atribuídos quase que unicamente a esse ser

“excepcional”, o autor dedica a maior parte do seu trabalho aos acordos e cooperações entre as diversas pessoas envolvidas, sem os quais o trabalho artístico não seria realizado. Nesse sentido, a constituição de um mundo artístico caracterizado por uma relativa autonomia não é mérito de seres excepcionais, de portadores de um dom, nem de uma classe dirigente. Não raro, os profissionais considerados “de apoio” desenvolvem procedimentos e padrões que agregam mais valor ao artista (afamado), do que a eles próprios. No último capítulo do trabalho, discutiremos o trabalho colaborativo entre diversos músicos e a sua importância para a diversidade no forró e na música popular de modo geral.

Um dos aspectos da tese de Becker que considero muito importante para as minhas análises do forró é a sua abordagem das **convenções** como provedora das bases sobre as quais “os participantes do mundo artístico podem atuar juntos eficientemente para produzir trabalhos característicos desses mundos” (BECKER, 2008:42). De modo geral, para organizar algumas cooperações entre os seus participantes, o mundo artístico também usa convenções conhecidas de todos os membros da sociedade na qual ele está inserido. Essa partilha é um dos principais constituintes da ação participativa da sociedade nos processos de convenção de um mundo artístico e pode nos ajudar a entender como os públicos atuam nesses processos.

Nos mundos artísticos também ocorre competição e ela decorre, dentre outros fatores, do desenvolvimento de padrões de interesse e de gosto dos agentes que adquirem prestígio e lugares protagônicos nas realizações da arte. Ao discutir as disputas e as transgressões ou adesões às convenções, a metáfora dos **mundos artísticos** de Becker e a metáfora dos **campos** de Bourdieu podem parecer semelhantes. No tocante aos conflitos, a obra de Bourdieu é muito aprofundada, uma vez que interpreta as práticas como parte das lutas simbólicas no interior das classes e entre classes, dissecando os processos sociais de produção e reprodução, de distinção e de legitimação. Por sua vez, Becker não é ingênuo a ponto de enxergar os mundos artísticos apenas como pacíficos produtores de consensos. Em suas análises, ele demonstra como a “participação em um mundo artístico torna a produção de trabalhos artísticos possível e relativamente fácil”, mas pode constranger artistas dissidentes à inacababilidade das obras, à não profissionalização, à recusa de colaborações pelos outros participantes e mesmo ao ostracismo (BECKER, 2008:233–237). Todavia, verificando o desenvolvimento de múltiplas possibilidades de se escolher vias não convencionais de produção e circulação dos trabalhos de arte, traço marcante da época moderna, Becker tenta demonstrar que a pluralidade das ações coletivas e individuais ocorre de fato e que a ideia de

campo é uma objetivação de processos, do que advêm as suas representações através de categorias que ele considera essencialistas, como *habitus*, dominação, forças, oposição, etc.

Em suma, como veremos, tanto a perspicácia de Bourdieu nas análises de conflitos, como a proposta de Becker que aprofunda as relações de colaboração auxiliam as análises aqui desenvolvidas. Está claro que o trabalho artístico não tem como ser realizado sem cooperação, afinal, o artista não é autossuficiente para criar todos os materiais e demais suprimentos. Olhando de outro ângulo, se as pessoas estão trabalhando juntas, mas ocorre apropriação muito desigual do trabalho artístico resultante (o que leva à concentração de poder), é provável que no cerne dos processos de produção haja insatisfações e possíveis litígios, o que certamente configura um campo conflituoso. Uma questão que coloco é: ao se etnografar processos e examinar objetos de arte, seria possível decodificar e separar tudo o que advém de **conflito** e tudo o que é originado na **cooperação**? Mesmo que seja possível identificá-los e estudá-los, não seria nada profícuo generalizar esses resultados ou estendê-los a todos os casos. No fluxo musical do forró não é possível dimensionar com precisão e nem em definitivo qual dos dois — conflito ou colaboração — ocorre com mais frequência e intensidade. Acredito ser mais importante levar em conta as construções e desconstruções de conflitos e de cooperações pelos agentes; e ainda as diversas combinações desses dois aspectos e de outros, já que os agentes não se obrigam às uniões ou às contendas absolutas e eternas, como será demonstrado nos casos analisados. Contudo, aproximando-me do pensamento de Becker, a ideia de atentar mais para a pluralidade das práticas do que fixar-me nas oposições me auxiliam a distribuir o foco no fluxo musical do forró. As minhas análises não passam exclusivamente pela — nem mesmo dedicam-se muito à — verificação de quem domina quem, nem lançam foco em vertentes consagradas lutando pela hegemonia. Aliás, como já foi colocado, o que busco com este trabalho é justamente questionar constructos bipolares.

Ademais, devo dizer que não encontrei indícios de autonomia no fluxo musical semelhante ao que afirmam Becker e Bourdieu em suas respectivas definições. Me parece mais factível a constatação de Canclini, para quem

A autonomia do campo artístico, baseado em critérios estéticos fixados por artistas e críticos, é diminuída pelas determinações que a arte sofre de um mercado em rápida expansão onde são decisivas forças extraculturais (CANCLINI, 2011:56).

Nesse sentido, a qualificação do que é artístico é parte das práticas dos agentes envolvidos diretamente, mas tal qualificação é organizada “em relação às novas tecnologias de promoção mercantil e do consumo”. Conforme observa o autor,

Enquanto filósofos e sociólogos como Habermas, Bourdieu e Becker vêm no desenvolvimento autônomo do campo artístico e científico a chave explicativa de sua estrutura contemporânea, e influenciam na pesquisa com essa pista metodológica, os que fazem arte baseiam a reflexão sobre o seu trabalho na descentralização dos campos, nas dependências inevitáveis com relação aos mercados e às indústrias culturais (*ibid.*:64).

Conforme essa constatação, o que é pensado e exibido não é decidido estritamente pelos artistas, nem mesmo está inscrito apenas nas obras de arte, pois, engloba o trabalho de diversos profissionais, de diversas áreas do conhecimento. Portanto, o que circula baseia-se nessa diversidade interativa ou, nos termos do citado autor, em “interações do artístico com o extra-artístico”. Afinal, muitas ocorrências **locais** como as que verificamos dentro de um fluxo musical como o forró são impulsionadas por forças externas, como o fluxo tecnológico **global** — ou *technoscape*, como particulariza Appadurai (1996:34) —, o que minimiza excessivamente a possibilidade de autonomia, questionável até mesmo em termos relativos. Nesse sentido, o que muitas vezes me refiro como **local** tem a ver com uma produção **global** de localidade e, por isso mesmo, está historicamente situado (ocorrente no mundo contemporâneo) e dialeticamente configurado (**local-global**) (*ibid.*:188). Como poderíamos pensar na autonomia de um fluxo musical como o forró, em que várias mudanças estéticas estiveram intimamente ligadas a ocorrências vindas de fora do fluxo, como o surgimento de novos produtos tecnológicos — como os suportes de gravação (discos de 78RPM, LP, CD, DVD e CD.), os satélites e a Internet — e as decisões políticas que viabilizaram as suas aquisições? Ao invés de autonomia, o que se verifica é uma complexa interdependência.

Se Bourdieu não se interessou em estudar a arte endereçada às massas nem o gosto popular, há quem os enxergue justamente como algo digno de atenção. Em seu livro *Performing rites: on the value of popular music*, Simon Frith se interessa em discutir aspectos como resposta emocional, gosto pessoal e julgamento de valor, abordando-os como formas de

engajamento centrais nos processos de estruturação sociocultural. Estando o julgamento de valor implicado profundamente no processo musical (do fazer até a recepção e desta ao refazer), ele é tomado por Frith como um elemento chave para compreendermos a música. O autor tece críticas importantes à perspectiva bourdiana de que o ouvinte é essencialmente um ouvinte de distinção. Primeiro porque a música popular não se restringe ao seu aspecto funcional, como se o seu ouvinte não passasse por uma experiência musical que se configurasse em amplos significados. Segundo, porque embora Bourdieu desfalque as pretensões de eternidade das categorias da alta cultura, a sua posição tende a preservar as diferenças culturais alta/baixa por considerar que o público popular é despreocupado com avaliação estética, quando de fato “toda vida cultural envolve constantemente as atividades de julgar e diferenciar” e, sobretudo, porque a experiência musical, sendo social, “é necessariamente uma questão estética” (FRITH, 1999:251).

Ao problematizar o julgamento de valor na recepção do público de música popular, Frith inevitavelmente engendra um questionamento a vários posicionamentos de intelectuais da chamada Escola de Frankfurt, como Max Horkheimer (1875-1973) e, destacadamente, Theodor Adorno (1903-1969). Esses dois autores desenvolveram vários conceitos, como “standardização” e “repetição”, com o objetivo de mostrar que a cultura popular comercial (considerada “baixa cultura”) era esteticamente inútil, desprovida de valor. O filósofo, sociólogo e musicólogo Theodor Adorno argumentava que o ouvinte-consumidor de música popular tinha sucumbindo à manipulação da indústria cultural e que, cercado de música-mercadoria padronizada, já não conseguia viver empiricamente a liberdade de escolha:

Se perguntarmos a alguém se “gosta” de uma música de sucesso lançada no mercado, não conseguiremos furtar-nos à suspeita de que o gostar e o não gostar já não correspondem ao estado real, ainda que a pessoa interrogada se exprima em termos de gostar e não gostar. Em vez do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida de todos [...] (ADORNO, 1983:66)¹⁴.

Além de enxergar uma recepção totalmente passiva e criticamente inoperante no âmbito da música popular, o argumento de que a música *séria* (“alta cultura”) tem em si mesma um valor — evidenciado na expressão “valor da própria coisa” — demonstra

¹⁴ A publicação original é do ano de 1938.

que para Adorno o significado do trabalho musical é *imane*nte e cabe ao ouvinte decifrá-lo. Entretanto, para vários cientistas sociais das últimas décadas, como Simon Frith, os embates em torno do gosto no âmbito da música popular (entre músicos, críticos, ouvintes etc.) são uma evidência de que a recepção é ativa nos processos de produção e circulação musicais. O que Adorno não percebeu — ao menos não o explicitou — é que ele mesmo, estando a avaliar as músicas *popular* e *séria*, estava então emicamente implicado nos relacionamentos (como as disputas), na constituição e separação dessas duas esferas, mesmo porque “para entender o que está em jogo em argumentos sobre valor musical, nós temos de começar com os discursos que dão os termos de valor de seus significados”¹⁵ (FRITH, 1999:26). Ou seja, a recepção e as disputas não são inerentes à música “em si mesma”, mas têm a ver com a maneira como tal música é colocada/abordada; sobre o que é colocado a respeito dela, e como isso é feito.

Enfim, ao problematizar o julgamento de valor na música popular e desconstruir a hierarquia de gosto, o trabalho de Simon Frith envida uma crítica voraz ao pensamento crítico-musical adorniano. Além da pertinência desses aspectos para a minha tese, interessa-me reter do trabalho de Frith as discussões sobre certos pares de oposição: uma inevitável decorrência dos julgamentos de valor. Ao abordar as tensões e nuances de dicotomias como alta/baixa-cultura, arte/comércio e tradicional/moderno, Simon Frith contribui com a minha questão central: a polarização dos forros em pé de serra/eletrônico.

1.5 Da racionalidade dualista

Num ligeiro retrospecto, se traçarmos uma ligação entre *As Antilogias* de Protágoras¹⁶ (492–422 A.C.) — que marcam o início da reflexão binarista na filosofia grega — e *O cru e o cozido* de Lévi-Strauss¹⁷ (1908–2009), perceberemos que não é de agora que o pensamento dualista norteia muitas noções humanas. Natureza/cultura, céu/inferno, sagrado/profano, subalterno/hegemônico — são apenas alguns dos pares de oposição inventados, mas tomados

¹⁵ “[...] *to understand what’s at stake in arguments about musical value, we have to begin with the discourses which give the value terms their meaning*” .

¹⁶ Ver *The sophistic movement* (KENFER, 1981).

¹⁷ Ver *O cru e o cozido*. (LÉVI-STRAUSS, 2004) São Paulo: CosacNaify, 2004

como dados, em virtude da profunda imersão cultural daqueles que os processaram e dos herdeiros dessa espiritualidade, de sorte que tais opostos são apreendidos como auto-evidentes. O dualismo organiza signos de diferenciação enveredando por uma formatação de relações opostas e muitas vezes competitivas entre dois polos — um dos quais, quando afirmado, tende a excluir o outro. Devido à magnitude que tomou tal dualismo, podemos pensá-lo como um *modus operandi* ou mesmo um paradigma, na definição de Thomas Kuhn: uma “inteira constelação de crenças, valores, etc., partilhadas pelos membros de uma dada comunidade”¹⁸ (KUHN, 1962:75). Em cada campo do saber, o pensamento em si mesmo e os seus produtores e praticantes são os dois elementos fundamentais do paradigma. Assim como ocorre em muitos domínios do conhecimento humano, a lógica da oposição bipolar também opera na música e nos estudos sobre música; atuando como de costume, os pesquisadores vão obstinadamente perscrutar (e, de certo modo, reproduzir) no objeto os dois polos opostos. Sob tal prisma, as interpretações teóricas prometem revelar/predizer fatos, resolver as ambiguidades e, desse modo, vão testar a eficácia do paradigma. No âmbito da música, as discussões são quase sempre permeadas por antinomias classificatórias: popular/erudita, culta/inculta, artística/comercial, autêntica/inautêntica, global/local, hegemônica/subalterna, tradicional/moderna, boa/ruim; todas elas homólogas ao referido paradigma.

Não está sendo afirmado aqui que o estudo de oposições bipolares seja totalmente inócuo e que deve ser abandonado, pelo contrário, saliento que a análise de ocorrências/constructos socioculturais bipolares — aliás, é o que estou tentando fazer neste trabalho — tem contribuído muito para a compreensão de processos investigados. Além do mais, se a bipolarização parte dos próprios agentes, significa que ela tem que ser considerada. Os problemas surgem quando a investigação de dualismos torna-se uma abordagem dualista, por exemplo, restringindo a pluralidade ocorrente a apenas dois elementos opostos. Nesse caso, o dualismo pode operar — tomando aqui de empréstimo uma discussão de Luiz Tatit — como “triagem” que engendra uma “extração”, a qual “tem caráter de intervenção cultural e, portanto, de demarcação histórica”:

A extração se manifesta por uma operação simultânea de *eliminação e seleção* de valores, considerados respectivamente como indesejáveis e

¹⁸ “[...] *entire constellation of beliefs, values, techniques, and so on shared by the member of a given community*” (tradução minha).

desejáveis, de acordo com a visão de mundo de um grupo social num período histórico determinado (TATIT, 2004:93).

Embora esse autor esteja se referindo a reações chauvinistas de agentes ligados à música brasileira que consideram os valores assimilados (misturas) prejudiciais à cultura, as ideias de “triagem” e de “extração” nos ajuda a perceber como a visão bipolar do forró pode adotar uma dialética dualista que almeja a constituição do uno (pé de serra x eletrônico = forró), em detrimento de uma dialética do múltiplo¹⁹. Como tal aferição (que restringe uma pluralidade a dois polos opostos) parte de um grupo de agentes centrais do fluxo, muitos dos quais têm acesso aos meios massivos, ela torna-se um referência e um forte motivador para que muitas pessoas acreditem que o forró se resume aos dois tipos opostos. Entretanto, coloco aqui as seguintes questões: devemos nos conformar com a sombra desse filtro bipolar? Há referências com as quais podemos dialogar e tentar escapar dos atrativos dos pares de oposição? Sim. Apesar do longínquo histórico da prerrogativa bipolar, a sua impropriedade como *background* de análises socioculturais vem ganhando quórum entre acadêmicos (HILL COLLINS, 1986; GILROY, 2001; ORTIZ, 1994; CANCLINI, 2011; *et alii*). Podemos discutir aqui sucintamente algumas dessas abordagens atinentes à ubiquidade dualista.

Investigando a inserção de mulheres afro-americanas no ambiente acadêmico, a feminista Patricia Hill Collins tece críticas contundentes acerca da orientação dualista de análises sociológicas. Interessa-nos reter aqui não exatamente os encaminhamentos finais tomados pela autora, mas o diagnóstico que ela aponta: a categorização de pessoas, pensamentos e ideias em termos de suas diferenças em relação ao *outro* leva a um pernicioso constructo de diferenças dicotômicas opostas, as quais funcionam como base filosófica para sistemas opressivos. Cada lado posto em oposição — exemplificando em nosso fluxo: forró artístico/forró comercial — ganha os seus significados apenas em relação às diferenças que supostamente o separam do *outro*, de modo que uma metade da dicotomia não melhora a outra. A autora destaca ainda que esses relacionamentos bipolarizados são intrinsecamente instáveis e que, representando mais igualdades do que diferenças, tal instabilidade relacional costuma ser resolvida pela subordinação de uma metade pela outra. Eis porque as diferenças colocadas em polos opostos “invariavelmente implicam relacionamentos de superioridade e

¹⁹ Uma interessante discussão sobre “o uno e múltiplo” encontra-se em: DELEUSE, Gilles: *Diferença e repetição*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006. pp.258–287. Ver também: HARDT, Michael. *Gilles Deleuze: um aprendizado em filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1996. pp.39–42.

inferioridade” e se entrelaçam com políticas de dominação e subordinação (HILL COLLINS, 1986:20).

A visão através dos pares de oposição também é confrontada por Paul Gilroy, que define a modernidade a partir do conceito de **diáspora negra** e de narrativas pertinentes, constituindo o que ele chama de *Atlântico negro*: formação intercultural e transnacional que escapa às lógicas simplistas das interpretações dualistas. O autor busca

[...] especificar a diferenciação e a identidade de um modo que possibilite pensar a questão da comunidade racial fora de referenciais binários restritivos — particularmente aqueles que contrapõem essencialismo e pluralismo (GILROY, 2001:239).

Segundo o autor, a circulação e a mutação da música através do Atlântico negro extrapolam a **estrutura dualista** que coloca, de um lado, a África, a autenticidade, a pureza e, do outro, as Américas, a hibridez, a criouliização e o desenraizamento. Um constructo que teria sido calcado num “Iluminismo europeu incompleto e codificado racialmente” (GILROY, 2001:16). Um dos seus exemplos ilustrativos é a inusitada situação vivida pelo prestigiado músico James Brown (e seu grupo) que, durante uma turnê pela África, teve a oportunidade de escutar o nigeriano Fela Kuti e sua banda. Esperando que eles tocassem algo considerado genuinamente africano, James Brown foi surpreendido, como mostra um trecho da sua autobiografia:

Ele era uma espécie de James Brow Africano [...] Algumas ideias que minha banda estava tirando daquela banda haviam se originado primeiro em mim, mas para mim estava tudo bem. Deixava a música bem mais forte (BROWN, citado em GILROY, 2001:371).

Nessa acepção, a música do Atlântico negro resulta de “(pelo menos) um tráfego bilateral entre as formas culturais africanas e as culturas políticas dos negros da diáspora” (*ibid.*). Por isso mesmo, ele tanto confronta o que chama de teorias eurocêntricas, como o seu **opoente** nacionalismo negro, um africentrismo que entende a tradição como repetição invariante de elementos selecionados. A tradição é vista por Gilroy como estímulo para inovações e outras mudanças, e os signos tradicionais, ao invés de remissão insidiosa a um passado morto, são elementos vivos e dos vivos que fazem no devir o que lhes interessa.

Nesses termos, a tradição não remete a um passado perdido, não nomeia “uma cultura de compensação que restabeleceria o acesso a ele” (GILROY, 2001:370–371), não processa uma África pura, tampouco é pensada como **oposição** à modernidade. Percebe-se que alguns dos problemas apontados por esse autor são análogas aos que temos discutido acerca da bipolarização ocorrente no forró.

Em suas reflexões sobre o fenômeno da “hibridação cultural” nos países latino-americanos, Canclini procura compreender o diálogo entre o **erudito**, o **popular** e o **massivo**, sua inserção no moderno cenário mundial e as questões de poder relacionadas. O autor critica o viés ideológico **dualista** que distorce as análises e impossibilita a apreensão da complexidade dos processos de reestruturação sociocultural por que passam os países da América Latina em face da globalização. Segundo ele:

A dramatização ideológica das relações sociais tende a exaltar tanto as oposições que ela acaba por não ver os ritos que unem e comunicam; é uma sociologia das grades, não do que se diz através delas, ou quando [as grades] não existem’. (CANCLINI, 2011:347).

Nesse caso, o foco que se costuma lançar — às vezes unicamente — nos confrontos ritualizados através dos pares de oposição embaça a observação demandada pelos incrementados processos que o autor chama de hibridação, das suas entrelaçadas relações e, como consequência, muito pouco seria captado acerca do poder; um poder muito mais difuso, capilar e presente nas pequenas coisas do cotidiano, como expõe a microfísica foucaultiana²⁰.

Ainda são raros os autores que pensam o forró sem entrar de cabeça na visualização bipolar. Há pelo menos duas autoras que, embora tenham aderido a alguns dos contornos bem definidos que os entusiastas da bipolarização naturalizam, deixam entrever a pluralidade do forró: a etnomusicóloga brasileira Adriana Fernandes e a antropóloga americana Megwen May Loveless. Ambas doutoraram-se nos EUA e realizaram trabalho de campo no Brasil. Adriana Fernandes trata das diferenças entre as narrativas de Luiz Gonzaga e de Jackson do Pandeiro (que discuto no Capítulo 2) e menciona algumas sínteses musicais realizadas por forrozeiros não atreladas ao binarismo (FERNANDES, 2005).

²⁰ Ver sobre essa capilaridade em *Microfísica do poder* (FOUCAULT, 1979).

O trabalho de Megwen Loveless investiga as relações entre o fenômeno do renascimento das raízes (*revival roots*)²¹ e os ciclos migratórios de comunidades móveis, argumentando que o forró tornou-se uma ferramenta ideológica que costuma ser acessada por brasileiros no contexto de uma urbanidade pós-moderna e desterritorializada com crescentes influências de fora. A autora não focaliza a bipolarização do forró, mas traz uma interessante discussão acerca de como, há várias gerações, a visão dualista vem atravessando os trabalhos de intelectuais, os meios massivos e o cotidiano de cidadãos brasileiros (LOVELESS, 2010:5–12). Ela percebe uma pujança da pluralidade e das disparidades socioculturais no Brasil de um modo que muito raramente os próprios brasileiros conseguem perceber. Nessa perspectiva, os esforços envidados por intelectuais no sentido de definir uma **brasilidade** e de pensar uma única nação constituída de povos, histórias, geografias e culturas divergentes, ao invés de realçar a pluralidade, tem reforçado a bipolarização, como expressa a autora:

Infelizmente, em vez de trabalhar para unir as suas diferentes partes, intelectuais começaram a condenar a falta de uniformidade desde cedo sublinhando um contraste entre dois Brasis: o rico, Brasil cada vez mais cosmopolita das cidades costeiras, e o pobre, Brasil estagnado do sertão. Essas categorias binárias começaram a imitar as categorias que os Modernistas ocidentais tinham popularizado, importando não apenas o seu caráter organizacional, mas também a sua estrutura ontológica subjacente²² (LOVELESS, 2010:7).

Nesse entendimento, muito da oposição binária que hoje molda o pensamento intelectual brasileiro vincula-se ao constructo bipolar de modernistas que em 1922 conceberam a sociedade como um campo de batalha onde se confrontavam “futuristas” e “passadistas” (TRAVASSOS, 2000:19). A Região Nordeste tem sido exaustivamente mostrada na mídia como lugar “do passado” “pobre” e “atrasado”, retrato utilizado para reiterar os estereótipos bipolares. E muitos dos últimos estudos acadêmicos sobre forró, paradoxalmente, parecem reforçar ainda mais o que deveria ser perscrutado e questionado; alimentam-se das, e

²¹ Sobre a ocorrência do revival regionalista em outras regiões brasileiras, ver: TUPINAMBÁ DE ULHOA, 1999.

²² “*Sadly, instead of working to unite its disparate parts, intellectuals began decrying Brazil's lack of uniformity from early on by underscoring a contrast between two Brazils: the wealthy, increasingly cosmopolitan Brazil of the coastal cities, and the poor, stagnant Brazil of the hinterlands. These binary categories began by imitating the categories that Western Modernists had popularized, importing not just their organizational character but also their underlying ontological structure*”.

canonizam as disputas de duas vertentes opostas, deixando passar despercebido o entendimento de que “[...] torna-se difícil decifrar nossa atualidade se nos encerramos dentro dos seus limites dicotômicos” (ORTIZ, 1994:182).

CAPÍTULO 2 – CONVENÇÃO E MULTIPLICAÇÃO DO FORRÓ

2.1 Baião: a “saída para a implantação da música nordestina”

Embora apresente aspectos cronológicos da música aqui discutida e, por isso mesmo, esboce um viés histórico do forró, este capítulo do trabalho pretende muito mais demonstrar o desenvolvimento de uma pluralidade ocorrente nesse fluxo musical — fundamental para a minha tese — do que produzir a sua historiografia. Como foi mencionado no início do Capítulo 1, as análises deste trabalho valeram-se da exploração de várias fontes, muitas delas gravadas/impressas em suportes ou veículos de mídia (discos de vinil, CDs, DVDs, papel, etc.). De acordo com Jacques Le Goff, “a relação dos homens com a história conhece, com os *media* modernos (imprensa de massas, cinema, rádio, televisão), um avanço considerável” (LE GOFF, 1990:49). O desenvolvimento da imprensa, por exemplo, possibilitou o surgimento da noção de “acontecimento como documento”, alargando os caminhos e sentidos da historiografia. Mas, levando em conta que “os *media* contemporâneos criaram um novo acontecimento e um novo estatuto do acontecimento histórico” (*ibid.*:142), Le Goff nos adverte sobre o fato de que o discurso da informação para os novos *media* contém perigos cada vez maiores pela constituição de memória, que é uma das bases da história. Isso porque, podendo os discursos da informação incidir sobre e modificar as decisões e as vidas diárias das pessoas, o *acontecimento como documento* “é o produto de uma construção que compromete o sentido histórico das sociedades e a validade de uma verdade histórica e fundamento do trabalho histórico” (*ibid.*). Tal advertência estimulou-me a assumir um posicionamento perspicaz frente aos discursos publicados nos suportes mencionados, os quais foram utilizados aqui como documentos históricos, porém, no sentido de constituírem uma parte do objeto de análise.

O que hoje chamamos de **forró**, em grande medida, tem ligação com Luiz Gonzaga do Nascimento (1912–1989), nascido no sopé da Serra do Araripe, nos domínios da Fazenda Caiçara, município do Exu, Sertão de Pernambuco (a 842 Km do Recife). Da primeira fase da vida desse agente, interessa-me destacar dois traços que o tornariam “distinto” entre os seus, se dermos crédito aos biógrafos e entrevistados que serão citados. O primeiro traço: desde menino, ele começou a aprender a tocar o **fole de oito baixos** (acordeom de botão) com o seu pai, o tocador Januário dos Santos. Sendo o segundo dos nove filhos que o casal Januário e

Ana Batista de Jesus (Santana) gerou, Luiz Gonzaga teria mimetizado enfaticamente o ofício do pai e, ainda criança, já animava festas nas redondezas (SÁ, 2012:31; DREYFUS, 1997:41). Outra ocorrência marcante: o moleque começou a trabalhar cuidando dos cavalos — então, o principal meio de transporte na região — do Coronel²³ Manoel Ayres de Alencar. Nas viagens circunvizinhas ao lado desse rábula²⁴ e latifundiário, eles desenvolveram uma relação amistosa. A irmã de Luiz Gonzaga me relatou que a habilidade com o fole e a amizade com Manoel de Alencar modificaram o comportamento de Luiz Gonzaga: “Ele tinha onze anos, ficou de nariz em pé, só queria andar arrumado, ficou conquistador das meninas, queria comer com garfo e faca, ficava aprendendo a ler [com as filhas do fazendeiro]” (Chiquinha Gonzaga, 15/03/2008)²⁵. O hábito de almoçar utilizando as mãos sem talheres e a condição de iletrado: alguns traços deixados para trás por Luiz Gonzaga a partir de então. Aos catorze anos, com a ajuda do patrão ele comprou um novo fole de oito baixos e decidiu se dedicar à profissão de tocador. Vários relatos e referências semelhantes levam a crer que a habilidade relacional, a dedicação à música e a convivência com a família Alencar estão entre os principais aspectos que possibilitaram a Gonzaga a assunção de alguns hábitos de uma classe superior à sua, a tomar gosto pela **distinção**, um diacrítico importante em sua carreira artística.

Aos dezessete anos de idade, Gonzaga parte para Fortaleza, capital do Ceará, ingressa nas Forças Armadas e, após cerca de dez anos no serviço militar, aporta no Rio de Janeiro (1939). De posse de um acordeom de teclado (até então, instrumento urbano no Brasil), com o qual experimenta tocar as músicas populares da moda radiofônica, ele não tarda, sob os conselhos de conterrâneos e também migrantes, a experimentar nos bares a música “lá da terra”, muito embora argumentasse, de si para si e para tais conterrâneos, que aquilo era “música do Sertão” que ele “aprendera a tocar num fole mixureca, que não tinha nada a ver com a sanfona dele” (DREYFUS, 1997:82). Ao lotar um bar e vencer uma competição no programa de rádio apresentado por Ary Barroso tocando a “música das suas origens”, o

²³ Patente de *coronel* da Guarda Nacional que foi criada em 1831 pelo governo imperial do Brasil e foi abolida durante a chamada Revolução de 1930, mas na prática, ocorreu até os anos de 1960. Diferente da patente militar do Exército, era equivalente a um título nobiliárquico e era concedida de preferência aos grandes proprietários de terras. Estes, para obter/manter o apoio político local de classes subalternas, praticavam a troca de favores (clientelismo) e a violência corporal (JANOTI, 1992).

²⁴ *Rábula* ou *provisionado*, no Brasil, era o advogado que, não possuindo formação acadêmica, obtinha a autorização do órgão competente do Poder Judiciário (a partir da década de 1930 da OAB), para exercer, em primeira instância, a postulação em juízo.

²⁵ Chiquinha Gonzaga (Francisca Januária dos Santos) me concedeu uma entrevista na sede da Prefeitura da Cidade do Recife, em 2008. Ela faleceu no dia 15 de março de 2011, aos 85 anos.

sanfoneiro teria comprovado empiricamente o valor daquela música e adquirido a convicção necessária para começar a traçar novos rumos.

É importante atentar para o fato de que nesse momento histórico brasileiro circulavam conceitos e visões acerca de **cultura** e de **folclore nordestinos**, com os quais a música popular agenciada por Luiz Gonzaga e seus parceiros tem estreita ligação. Em seu trabalho *A invenção do Nordeste e outras artes*, o historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr. discute a atuação de escritores do chamado *romance dos anos trinta*, como José Lins do Rego, Raquel de Queiroz e José Américo, que contribuíram com a construção de uma **sensibilidade regional** no Brasil, através da produção de uma imagística e de textos que lançam mão de vários signos, *topos*, fatos, modos de falar e de sentir e tipos humanos (ALBUQUERQUE JR., 1999). Vale lembrar que o *romance de trinta* alcançou *status* de literatura nacional. Recentemente, em outro estudo subintitulado “*A fabricação do folclore e da cultura popular no Nordeste*”, o autor analisa a produção de intelectuais considerados pioneiros e fundamentais na produção-promoção do conceito de “cultura nordestina”, a saber: José Rodrigues de Carvalho (1867-1935), Gustavo Barroso (1888-1959), Leonardo Mota (1891-1948) e Luís da Câmara Cascudo (1898-1986). Todos esses intelectuais vincularam-se ao Movimento Regionalista Tradicionalista do Recife, liderado por Gilberto Freyre e fundamental para a emergência da noção de Nordeste tradicional. Segundo o autor, o conceito de “cultura nordestina”, embora se refira a traços e costumes populares, foi formulado e propalado por intelectuais vinculados às elites (econômica e política) de seus estados, todos eles “pertencentes a famílias que estiveram ligadas às atividades agrárias e à propriedade da terra” ALBUQUERQUE JR., 2013:119–124).

Com isso, quero apenas ressaltar que a música de Luiz Gonzaga e de seus parceiros, ao vincular-se à referida ideia de “cultura do Nordeste” produz algo mais do que o significado corrente que veio a ter para os migrantes nordestinos que, na frieza da cidade grande, podiam compartilhar certos modos de pensar, agir e sentir de sua região de origem, identificada com um berço pré-industrial, o Sertão. No que tenha pesado o preconceito de uma parte da população, o baião adquiriu um sentido de distinção para muitos brasileiros (de classes baixas e médias), em medida significativa, pelo agenciamento do vínculo entre tal música e a intelectualidade da elite supracitada. Some-se a isso o uso midiático que os gestores do Estado fizeram desse processo identitário no sentido de viabilizar as políticas de unidade nacional e os interesses correlacionados. Havia, portanto, uma grande latência naquele mercado

simbólico que veio a favorecer a emergência de uma música como o baião. Luiz Gonzaga assume a função de agente-intérprete que, percebendo tal latência, “[...] pôde ocupar espaços privilegiados do mercado de música por dominar os códigos modernos do *marketing* musical e da estrutura artística” (TROTТА, 2010:20).

Na virada das décadas de 1930–1940, gravar discos e tocar em programas de rádio eram objetivos perseguidos, se não por todos, pela maioria dos intérpretes brasileiros da música popular aspirantes ao sucesso. Gonzaga começa a gravar pela Victor em 1941 e, no mesmo ano, começa a fazer parte do grupo musical que acompanhava o programa *Alma do Sertão*, na Rádio Clube, então uma importante emissora da capital brasileira. “O maior sanfoneiro do Nordeste, e até do Brasil”, como era anunciado pelo locutor cearense César de Alencar, encontrava-se no almejado ambiente industrial da música: acompanhava cantores e solistas famosos, atuava também como solista em *shows* e gravações e, nas horas vagas, compunha músicas instrumentais. Quando começa a gravar como solista, ele se depara com um imperativo da indústria: denominar e categorizar as músicas. Embora as valsas e choros fossem maioria no seu repertório dessa fase, Gonzaga grava, esporadicamente, músicas direcionadas para uma dramatização do regional, como demonstram alguns títulos e categorias designativas: “Véspera de São João” (mazurca), “Vira e mexe” e “Pé de serra” (chamego), “Segura a polca” (polca), Lua do Nordeste (valsa). Aos poucos, estava se constituindo uma taxonomia e um sistema de signos atinentes ao Nordeste na música de Luiz Gonzaga, o que foi acelerado com “Dança Mariquinha” (mazurca; parceria com Miguel Lima), a sua primeira gravação como um cantor, na letra da qual é feito um paralelo entre o termo urbano “acordeom” e os nomes “sanfona” e “fole” (associados ao Nordeste):

[...]
 Quitiribom, quitiribom,
 Toca no baixo desse acordeom
 Quitiribom, quitiribom,
 Que mazurquinha
 Que compasso bom
 Quando pego na sanfona
 A turma se levanta
 E pede uma mazurca
 Quando bato a mão no fole
 Sei que a turma toda
 Vai ficar maluca

(Trecho da letra de *Dança, Mariquinha*).

Quero demonstrar com isso que, paulatinamente, vai se configurando um conjunto de categorias e meta-categorias de uma **música popular nordestina**, com as quais é necessário lidar, a despeito do risco de absorver e reproduzir o discurso convencional — naturalização da qual não é possível escapar completamente no processo de análise. É claro que as descrições aqui apresentadas não dão conta da origem das coisas, nem é essa a pretensão deste trabalho. Com elas, pretendo tão somente chamar atenção para um conjunto de categorias, de classificações; de uma taxonomia que implica “um certo *continuum* das coisas (uma não descontinuidade, uma plenitude do ser) e uma certa potência da imaginação, que faz aparecer o que não é, mas permite, por isso mesmo, trazer à luz o contínuo” (FOUCAULT, 2007:100) para que possamos pô-lo em perspectiva.

Introduzindo/enfatizando categorias no mercado simbólico, Luiz Gonzaga estava empiricamente afetando com tais signos o ambiente sociocultural, estabelecendo relações de ordem, simultaneidades, aproximações e afastamentos, participando de (e delineando) processos de identificações e diferenciações.

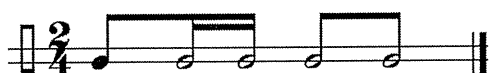
Frente às barreiras que o impedem de crescer como cantor numa indústria cultural que ainda não tinha em seus catálogos algo semelhante ao que ele estava propondo doravante, Luiz Gonzaga busca uma saída que ainda hoje não seria uma tarefa fácil para um músico: criar um novo gênero musical, na acepção que passou a ser dada pelos agentes e pela indústria fonográfica. Para tanto, o sanfoneiro corre em busca de um parceiro “culto” e encontra o bem reputado letrista e advogado cearense Humberto Teixeira, a quem propõe uma “grande campanha para lançar a música do Norte” (FERREIRA, 2009)²⁶ no Rio de Janeiro, centro irradiador da moda musical brasileira. A dupla define algumas categorias de dança que — na sua visão — são intrínsecos da **música nordestina** e adotam o **baião** como o seu ritmo carro-chefe ou, como vaticinou o próprio Humberto Teixeira: “... o ritmo que nós teríamos de dar como saída para a implantação da música nordestina aqui no Sul”²⁷ (*ibid.*).

²⁶ Depoimento de Humberto Teixeira — imagens de Arlindo Barreto (1977) — publicado no documentário *O homem que engarrafava nuvens* (2009), que conta a trajetória desse compositor. O filme foi produzido por Denise Dumont (filha do compositor) e dirigido por Lírio Ferreira.

²⁷ Apesar da área denominada de Nordeste ter sido oficializada em 1919, na década de 1940, a distinção entre aquela e a região Norte ainda não estava bastante difundida. Muitos brasileiros ainda empregavam a antiga divisão do Brasil em Norte e Sul; era comum falar em “nortistas”, ou “do

Embora muitos artistas, jornalistas e adeptos creditem o *baião* a Luiz Gonzaga e quando chegam a contemporizar, incluem apenas Humberto Teixeira nessa “criação”, é importante ter em conta que, muito antes do primeiro *hit*²⁸ dessa dupla, “baião” (ou baiano, que em muitos casos é um sinônimo) já era um termo empregado no Brasil, com diversos significados, incluindo os seus usos em várias tradições populares de música-dança, sobretudo no ambiente rural, mas também no meio urbano (SANTOS, 2008; GUERRA-PEIXE, 2007:119–123; PEREIRA DA COSTA, 2004:244; 276; 466; 565 e 664; CASCUDO, 2001:128–129; CROOK, 1991:235).

É muito provável, como afirma a biógrafa Dominique Dreyfus, que Luiz Gonzaga tenha se inspirado no pequeno trecho instrumental com que as duplas de violeiros repentistas²⁹ (cantadores) costumam intercalar a parte de cada um deles durante a peleja (disputa), interlúdio ao qual dão o nome de baião ou rojão (CASCUDO, 2001). Na realidade, ao checar um conjunto de gravações de várias duplas de violeiros, eu notei que eles tocam diversas **batidas** (padrões rítmicos recorrentes usados no acompanhamento instrumental das músicas) alternadas com ponteados (dedilhados) e, entre esses, um dos mais recorrentes é idêntico à base rítmica da música “Baião” (Exemplo 1), composta por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (Ver bula das cabeças de notas no Anexo 1).



Exemplo 1. Base rítmica da canção “Baião” (atualmente, chamada de *baião batido*), muito semelhante a um dos diversos padrões tocados nos interlúdios instrumentais das duplas de repentistas nordestinos, que, em geral, os executam sobre um acorde de tônica numa posição fixa ou arpejando suas notas.

A canção “Baião” foi lançada em 1946 pelo grupo 4 Ases e 1 Coringa, escolhido pelos autores para catapultar o novo ritmo³⁰ por ser um grupo que então tinha muito mais prestígio do que o sanfoneiro nordestino. Em suma, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira adaptaram um

Norte”, para se referir aos nordestinos. O primeiro emprego (fonográfico) do nome da Região por Gonzaga é no título da valsa instrumental *Luar do Nordeste*, lançada em 1944.

²⁸ Música popular que faz/fez muito sucesso.

²⁹ Repente quer dizer improvisado, ou canto improvisado; repentista é, portanto, o cantador/improvisador.

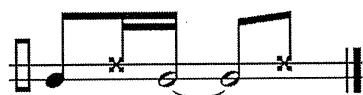
³⁰ Na música popular do Brasil, o termo “ritmo” assume uma variedade de significados. Neste caso, designa o padrão rítmico, um dos principais elementos através dos quais os agentes identificam um *gênero/subgênero* musical.

dos baiões da música comunitária da região que passou a ser chamada de Nordeste para o formato de canção popular comercial que já circulava através da indústria da música (rádio, discos, *shows*, etc.).

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

Trecho da canção “Baião” (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira).

Curiosamente, nesse início da empreitada nordestina, Luiz Gonzaga utiliza apenas duas bases rítmicas: uma delas é ternária, utilizada para as valsas e mazurcas; para as demais danças, ele emprega a mesma que utilizou na canção “Baião”, mudando, porém, o andamento, o esquema rítmico-melódico e a narrativa. Com o tempo, tais categorias vão ganhando definição e se tornando subgêneros, para o que, a inclusão da zabumba³¹ (passou a ser o instrumento-guia da sessão rítmica) no instrumental tocou um papel importante. O baião, além do padrão inaugural, ganhou uma nova base rítmica (Exemplo 2) a partir das canções “Que nem jiló” (L. Gonzaga e H. Teixeira) e “Vem morena” (Zedantas e Luiz Gonzaga), ambas lançadas em 1950.



Exemplo 2. Base rítmica do subgênero baião que se tornou mais usual (usada em “Que nem jiló” e “Vem morena”, ano de 1950).

Se no aspecto literário o baião engloba uma grande variedade temática, sonoramente, o emprego melódico da sétima menor (recorrente em várias “tradições populares nordestinas”) e o esquema rítmico-melódico assimilado ao canto das duplas de violeiros repentistas (Exemplo

³¹ Com base na audição compartilhada (02/09/2012, Quartinha) da obra gravada de Luiz Gonzaga, verificou-se que ele passa a usar um tambor semelhante à zabumba no ano de 1946, na música “Calango da Lacraia” (parceria com J. Portela); dois anos depois, ele começa a usar o triângulo na marcha frevo “Quer ir mais eu?”, assinada por ele e Miguel Lima.

3) são traços da canção inaugural que vão aparecer em inúmeros baiões posteriores, tanto de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira como dos seus seguidores e de outros.

E7

Eu vou mos - trar pra vo - cês co - mo se dan - ç'o bai - ão

E

Lourival Batista: Es - sa or - dem não me dê - ê que meu pen - sa - men - t'ê ri - co *

Exemplo 3. Comparação de um trecho de “Baião” (L. Gonzaga e H. Teixeira) com um trecho cantado pelo repentista Lourival Batista³²; ambos enfatizam a sétima menor, empregam versos heptassílabos (com elisão da última sílaba) e têm esquemas rítmico-melódicos baseados em sucessão regular de notas (colcheias). A última nota do segundo trecho é imprecisa (quase falada).

Depois da explosão de “Baião”, ocorre um arrebatador sucesso dos dois autores com “Asa branca”, uma toada interpretada pelo próprio Luiz Gonzaga que narra o flagelo da seca no Nordeste e a migração forçada de nordestinos para os grandes centros urbanos. A esse sucesso, segue-se uma proliferação de gravações daquele ritmo, não só por Gonzaga e por novos cantores, como também por vários intérpretes que já eram famosos e que, para se manter na moda e alavancar mais sucesso, passam a gravar baiões (DREYFUS, 1997:138).

Com o êxito do empreendimento e uma forte penetração no rádio, principal meio massivo à época, Luiz Gonzaga intitulou-se Rei do Baião e começou a outorgar títulos a outros artistas, formando uma dinastia sob a sua égide. O baião nasceu heteróclito e durante muito tempo Gonzaga não se incomodou com a entrada de novos elementos em cena. Prova disso é que, para construir uma dinastia do baião, ele tanto coroava artistas nordestinos que seguiam as suas prescrições, a exemplo de Marinês (a quem deu o título de rainha do xaxado), o Trio Nordestino (intitulados Seguidores do Rei) e Dominginhos (Herdeiro do Rei)³³, como cingia intérpretes oriundos de outras musicalidades, desde que esses pudessem agregar valor ao seu reinado, como a cearense Carmélia Alves (a quem deu o título de Rainha do Baião) e o

³² Transcrito a partir de um vídeo assinado por Adgardo Pallero e Sérgio Muniz, no qual ocorre um desafio entre os repentistas Lourival Batista (ou Louro do Pajeú) e Pinto do Monteiro, com a data de 1969. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=avPBvvAHAtU>. Acessado em: 02/12/2011.

³³ Luiz Gonzaga declarou que Dominginhos seria o seu herdeiro (DREYFUS, 1997:275).

pernambucano Luiz Vieira (o Príncipe do Baião). Os dois últimos artistas mencionados gravaram baiões, mas, além de cantarem outras músicas em voga no período, eles utilizavam — inclusive nas gravações de baiões — vários outros instrumentos, como bateria, órgão eletrônico e baixo elétrico, ou seja, diferentes daqueles utilizados por Luiz Gonzaga no início da sua carreira. Isso significa que a música popular nordestina radio-fonográfica que adquire o apelido metonímico de baião já esboça uma pluralidade desde o começo.

Surgido em 1946, o baião logo passará por um longo período de expansão que se estende pelos dez anos seguintes. Sulamita Vieira destaca que entre 1950 e 1955 o baião concentra 1.057, do total de 1.822 gravações realizadas no período (VIEIRA, 2000:44). Conforme a autora, nesse período, o baião figura no topo da hierarquia das categorias musicais mediadas pelas transnacionais fonográficas e pelo rádio, “chegando ao *status* de símbolo de nacionalidade brasileira” (*ibid.*:42). Com uma ampla aceitação por diversos públicos, Luiz Gonzaga era o principal intérprete e circulava por diversos espaços sociais.

Nesse processo de fabricação de uma música genuinamente nordestina, dois parceiros se destacam: o advogado Humberto Teixeira e o estudante de medicina Zedantas, chamados por Gonzaga de “doutores do baião” (VIEIRA, 2000:120). Além da adesão dos intérpretes consagrados, os próprios compositores começaram a arremeter outros agentes no sentido de constituir a **música popular nordestina**, do que surgirão novos intérpretes baseados nessa música. Num período em que inexistia mercado informal de música gravada (pirataria) e os direitos autorais proporcionavam uma renda muito significativa para os autores, a maioria dos baiões gravados pelos intérpretes famosos era assinada por Gonzaga e seus parceiros. Através do programa de rádio *No mundo do baião*³⁴, produzido por Zé Dantas, dirigido por Humberto Teixeira e apresentado pelo locutor Paulo Roberto, o “Rei” e os “doutores” investiram-se de autoridade nos assuntos do Sertão. Sulamita Vieira focaliza o mencionado programa e discorre sobre a sua utilização no sentido de transformar o baião em uma dramatização do Sertão nordestino. Como a autora expressa, o programa *No mundo do baião*

[...] ajuda a construir uma determinada identidade do Sertão. O programa pode ser visto, assim, como um espaço que possibilitava a publicização de todo um conjunto de imagens e símbolos que, combinados e reapropriados, iam, aos poucos, esculpindo e pintando um rosto do Sertão nordestino (VIEIRA, 2000:152).

³⁴ Veiculado durante o ano de 1951 pela Rádio Nacional e transmitido por outras rádios parceiras.

Anfitrião do programa, Gonzaga se tornou uma espécie de curador que chancelava a autenticidade da música nordestina apresentada ao vivo por ele e pelos seus convidados. Então, tudo o que se vinculava à música nordestina na mídia brasileira era associado a Luiz Gonzaga, para quem a proliferação-diversificação do baião soava vantajosa e desejável.

Em meados do século XX, já havia uma variedade de músicas circulando no Brasil através do rádio e dos discos produzidos por companhias transnacionais que disputavam o mercado. Um gênero musical, como esclarece Simon Frith, tem suas próprias regras (convenções) e é reconhecido tanto por tais regras, como pelas suas diferenças de outros gêneros que com ele convivem (FRITH, 1996:75). Como discutimos, Luiz Gonzaga e seus seguidores protagonizaram o estabelecimento da convenção da **música do Nordeste**, lançando mão dos padrões da canção popular urbana até então estabelecida e agregando, aos poucos, os elementos distintivos, tais como as batidas rítmicas, esquemas rítmico-melódicos, o instrumental, a temática das letras e os passos de dança. O baião alcançou um sucesso bombástico e duradouro. No sentido de se integrar ao leque de nomes genéricos já existentes no âmbito do mercado de música brasileiro, como samba, choro e foxtrote, o termo “baião” vai sendo agenciado como categoria metonímica, configurando um centro de influências ao redor do qual gravitam outras músicas-danças e, desse modo, constituindo um compêndio de tipos musicais essenciais do Nordeste. De acordo com alguns autores, entre eles, Câmara Cascudo e Guerra-Peixe (nos trabalhos já citados), algumas dessas categorias eram adaptações populares de danças de salão importadas da Europa em meados do Século XIX, tais como o xote/chote, a polca e a mazurca (advindos do *schottisch*, da *polka* e da *mazurka*, respectivamente). Ao longo da segunda metade do século XX, a grande variedade de músicas-danças tocadas pelos principais artistas da música popular nordestina vai se restringindo em função do baile e configurando um agrupamento de categorias musicais dançantes mais recorrentes: xote, baião, arrasta-pé/quadrilha, forró e coco. (Outras bases rítmicas no Anexo 1).

Vale a pena discutir ainda algumas categorias e seus desenvolvimentos no processo de convenção da música investigada, entre elas, o **trio** de instrumentos e o termo “forró”. Inicialmente, Luiz Gonzaga utilizava os instrumentos usuais nos conjuntos de choro (chamados de regional), porém, substituindo a flauta pela sua sanfona e formando assim um regional sanfonado (a designação é minha), ideia que, segundo a biógrafa Dominique Dreyfus

(1997:96), partiu do então diretor da Rádio Tamoio, Fernando Lobo (também pernambucano), que contratou o sanfoneiro. Em meados dos anos 1950, dando continuidade à empreitada da música nordestina e, ao mesmo tempo, ajustando-se às dificuldades econômicas que impunham um enxugamento nos custos das apresentações ao vivo, ele vai estabelecer o trio instrumental (zabumba, sanfona e triângulo), conjunto que se tornará um dos elementos centrais da convenção gonzaguiana. O instrumental destaca o trio (nas turnês, sobretudo), mas continua pinçando outros instrumentos, o que pode ser notado nos arranjos das gravações que utilizam violões, cavaquinho, bandolim, pandeiro, agogô, flauta, viola de dez cordas, entre outros. São também atribuídos a Luiz Gonzaga o chamado **jogo de fole**³⁵ e os solos de sanfona (introduções e interlúdios), práticas sonoras que se tornaram elementares nessa convenção. A maioria das canções narra situações ambientadas no Sertão nordestino, recorrendo de maneira telúrica a diversos elementos associados essa região, tais como: saudade, partida (migração), geografia do semiárido, flagelo (secas), vaqueiro, gado, celebrações profanas (festas, forrós) e religiosas, amor romântico, moralidade cristão-católica, heteronormatividade, entre muitos outros que podem ser verificados na “*Referência aos signos recorrentes na obra de Luiz Gonzaga*” (Anexo 2); essa relação de signos oferece ao leitor uma noção básica dos elementos que compõem a narrativa do Sertão interpretado pelo artista.

Teço algumas considerações sobre o termo “forró” devido à importância que ele veio a adquirir na convenção. Em 1950, foi lançado “Forró de Mané Vito” (Zedantas e Luiz Gonzaga), canção que narra uma festa popular comunitária. Um dado curioso: no rótulo desse disco (de 78 RPM) não aparece uma designação ao lado do título da música, como era de praxe nessa fase da indústria fonográfica no Brasil. A palavra já tinha sido usada pela dupla Xerém e Tapuia³⁶, no título de um choro: “Forró na roça” (Victor, 1937). No entanto, baseado nos registros que tive acesso até aqui, o uso do termo “forró” para designar o que se tornaria uma das subcategorias do fluxo musical aqui focalizado foi impulsionado por Luiz Gonzaga. Isso não quer dizer que os significados que esse termo — assim como o trio instrumental e

³⁵ Uma das principais características da sanfona gonzaguiana é o seu específico manejo que ficou conhecido como jogo de fole: um movimento de vai e vem ocasionado pela abertura e fechamento do fole – juntamente com o acionamento das teclas – para se produzir os sons.

³⁶ Ver o verbete *Xerém* no *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Edição Online. In: <http://www.dicionariompb.com.br/xerem/dados-artisticos>.

outros elementos — viria acumular seriam obra de Gonzaga sozinho, haja vista as coletividades envolvidas nos processos de convenção.

Há basicamente duas narrativas de origem do termo “fórró” dividindo os diversos agentes. Por falta de indícios mínimos que comprovem a sua ocorrência histórica, quero descartar aqui uma delas: “fórró” como um abrasileiramento do termo inglês *for all* (para todos), inscrição que teria sido usada nas portas dos bailes promovidos pelos ingleses que vieram ao Nordeste construir ferrovias de 1873 até 1950. Apresenta mais consistência, mas a discuto por ela ter uma confluência simbólica com a convenção, a narrativa que propõe “fórró” como uma contração de “forrobodó”³⁷, termo que significa baile popular e circula em periódicos pernambucanos desde a primeira metade do século XIX (muito antes daqueles ferroviários terem aqui chegado), conforme Câmara Cascudo (2001:412–413) e Pereira da Costa (2004:349–350). O termo foi amplamente circulado através da bem sucedida peça teatral *Forrobodó* (Luiz Peixoto e Carlos Bittencourt), um burlesco musicado pela carioca Chiquinha Gonzaga, em 1911 (STIVAL, 2004). A peça narra uma festa em que ocorrem: música ao vivo, dança de casal, ingestão de bebidas alcoólicas, sedução, licenciosidades e brigas motivadas por ciúmes.

Décadas depois, elementos narrativos semelhantes aos da peça *Forrobodó* — porém ambientados no Sertão nordestino — compõem a letra do “Fórró de Mané Vito”, na qual os autores reúnem os ingredientes de um fórró que, como assinala Claudia Matos (2007:433), “[...] é lugar onde os homens fruem a presença das mulheres e exercem ostensivamente sua própria masculinidade, afirmando-se como verdadeiros machos perante as fêmeas e perante outros homens”. Apesar de não ter atingido a grande repercussão dos *hits* de Luiz Gonzaga, a canção tornou-se referência do que viria a ser o subgênero fórró. Enquanto a letra se reporta ao lugar de festa e suas ocorrências, o esquema rítmico-melódico do subgênero fórró recorre, quase sempre, às frases constituídas em sua maior parte de notas de curta duração, versos mais segmentados do que os do baião (SANTOS, 2013)³⁸; traços literários e sonoros que foram e continuam sendo reiterados pelos mais diversos artistas no devir do fórró, de

³⁷ O Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa menciona a etimologia da palavra segundo o filólogo pernambucano Evanildo Bechara, para quem “forrobodó” é uma variante do galego *forbodó*, comum a todo o Portugal; Joseph Piel o associa a *forbordão*, do francês “faux-bourdon”, que neste caso quer dizer “desentoação”; Boza-Brey, que descreve *forbodó* como um baile dançado com seriedade, onde se toca bombo (HOUAISS, 2001).

³⁸ Ver características que distinguem alguns subgêneros do fórró em: SANTOS, 2013: 68–110.

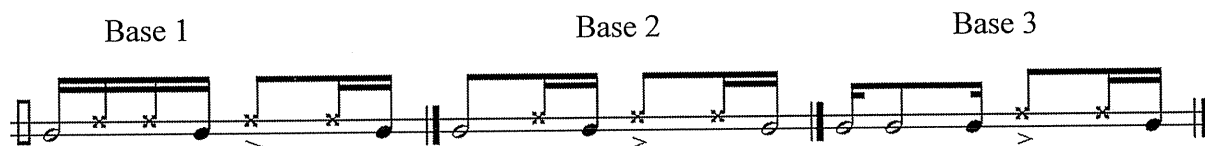
Dominginhos a Jackson do Pandeiro, de Santanna a — como veremos oportunamente — Aviões do Forró.

Durante as audições que compartilhei com alguns importantes zabumbeiros (entre eles, Quartinha, Raminho e Zé Ronaldo)³⁹ e com outros especialistas, como Dominginhos, Gennaro e Santanna, a maioria deles comungou da ideia de que “forró é um *ritmo* dentro do gênero forró”. Isso quer dizer que, além de ser o termo genérico, forró é um subgênero — ao lado de outros, como baião, arrasta-pé e xote — que tem as suas próprias características: o seu modo de dizer próprio, a sua batida rítmica (Exemplo 4) e, conforme Santanna, “pode ser confundida com a do baião porque é um pouco parecida”. De acordo com Franco Fabbri, um gênero é “um conjunto de eventos musicais (de qualquer tipo) cujo curso é governado por regras aceitas por uma comunidade”⁴⁰ (FABBRI, 1999:7), mesmo que tais regras (convenções) sejam partilhadas apenas por comunidades pequenas e desacreditadas (o que não é o nosso caso) e que sejam contestadas por outros agentes. A propósito, a mencionada conceituação de forró como um subgênero não é consensual, pois, vários agentes discordam de que os forrós tenham uma batida rítmica específica (elemento comumente considerado central); para esses, forró é o termo guarda-chuva e se refere apenas à festa que, quando narrada em canção, leva a batida do baião. Curiosamente, a maioria desses mesmos contestadores concorda que a toada é um subgênero, mesmo reconhecendo que ela não tem um ritmo específico. Contudo, a existência do subgênero forró é plausível, uma vez que a maior parte das músicas que narra a festa tem os versos e o esquema rítmico-melódico (Exemplo 5) enfaticamente segmentados, em relação aos demais subgêneros. A batida rítmica, amalgamada a essa segmentação, adquire traços distintivos. Há, inclusive, músicos e cantores que não verbalizam a referida diferenciação entre forró e baião, como Maciel Melo e Silvério Pessoa, mas eu constatei que em suas *performances* ocorre tal diferenciação. Isso acontece porque se trata de um conhecimento interno à especialidade do zabumbeiro e que nem todos os músicos acessam, embora toquem juntos. Além disso, alguns afirmam que se trata de “invencionice de artista que quer aparecer, se amostrar”. Possivelmente, tal diferenciação não tenha ganhado muita importância por ter sido uma contribuição de zabumbeiros, músicos que costumam estar numa posição hierárquica inferior à dos cantores.

³⁹ Músicos residentes na cidade do Recife, muito conhecidos no ambiente profissional do forró.

⁴⁰ *A genre is [...] a set of musical events whose course is governed by rules (of any kind) accepted by a community.*

Por ter observado ocorrências semelhantes a essa que acabo de mencionar, Howard Becker resumiu que os profissionais considerados “de apoio” podem desenvolver padrões de gosto e assumir protagonismos na realização artística, motivo pelo qual esse sociólogo questiona a visão da importância relativa ou muito reduzida que as relações hierarquizadas costumam imputar a tais profissionais (BECKER, 2008:77). É presumível que, ao experimentar o canto segmentado e o sentido festivo-sedutor dos forrós (canções), os zabumbeiros ajustaram a batida do baião a tal segmentação, conferindo um swing especial à música-dança e, desse modo, contribuindo para convencionar o subgênero forró. Essa suposição é reforçada pela minha experiência pessoal de tocar em grupo e observar (também nos outros grupos) que os percussionistas acrescentam elementos rítmicos às batidas convencionais para ajustá-las à canção que está sendo performada, do que surgem novos padrões rítmicos. Atualmente, vários zabumbeiros e intérpretes (como os que foram mencionados) confirmam a ocorrência do ajuste da batida rítmica ao canto como um modo de intensificar o swing.



Exemplo 4. Batidas creditadas (por Quartinha e Raminho) aos zabumbeiros históricos: Cícero (Base 1), irmão e percussionista de Jackson do Pandeiro; Coroné (Base 2), do Trio Nordestino; Borel (Base 3), que tocou com vários artistas famosos; os três zabumbeiros estão entre os mais influentes da história do forró. O compasso do forró pode ser quaternário e, nesse caso, o padrão é executado duas vezes a cada compasso.

E E A E A E B7 E

Luiz Gonzaga: Seu de-le - ga-do Di-g'a vos-sa se-nho - ri-a Eu sou fio de'u-ma fa-mí-a Que não gos-ta de fu - á

Exemplo 5. Trecho da melodia de Forró de Mané Vito (cantado por L. Gonzaga); notas e versos segmentados caracterizam o esquema rítmico-melódico seguido por quase todos os outros forrós que surgirão.

A partir do que foi discutido, Luiz Gonzaga e os seus parceiros capitanearam um vasto *cluster* de signos associados ao Nordeste de maneira que, em meados dos anos 1950, já havia muitos artistas envolvidos na convenção da música nordestina. Gonzaga tocou e gravou mais de vinte diferentes categorias musicais cuja indicação⁴¹ era colocada no rótulo dos discos, ao lado do título das canções, mas aos poucos ele foi selecionando alguns desses tipos musicais que passaram a ser reiterados no processo de convenção. Tocando o seu ambicioso plano de dramatizar uma região inteira (essencializada a partir do Sertão), ele vai pautando a sua narrativa de Nordeste num eixo onde se alternam e/ou se misturam os sentimentos em meio à alegria e à tristeza. Podemos pensar essa dramatização imaginando um contínuo em que num extremo está a festa (baile, dança de casal, *causos* bem humorados: alegria) e no outro está o flagelo (seca, pobreza, sofrimento: tristeza). De um lado, para embalar o espírito de festa, ele utiliza certas categorias de música-dança de casal, com ênfase nas seguintes: **marcha junina/arrasta-pé**⁴² (uma das mais aceleradas, mais empregada nas festas juninas, ambienta a dança da quadrilha); **xote** (a mais lenta, as canções podem ser românticas, picantes ou jocosas); **forró** (que é a mais sensual de todas, tanto a música-dança como a letra e, como foi dito, narra as situações de festa quase sempre destacando a figura do sanfoneiro); **xaxado** (acelerada, dança de casal abraçado/solto, geralmente narra situações/atitudes ligadas ao cangaço⁴³); **coco**⁴⁴ (este, no âmbito do forró, tem uma base rítmica semelhante à do baião e os versos costumam intercalar solo (cantor) e coro ao longo da música). No outro extremo, a tristeza será dramatizada, sobretudo, através da **toada**, designação usada para canções mais lentas, melancólicas e contemplativas, independente da base rítmica, a exemplo da binária “Asa Branca” e da ternária “Légua Tirana” (também assinada por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira). Entre os dois extremos translada o **baião**, narrando variedades temáticas do Sertão.

Quero deixar claro que esse cânone gonzaguiano não foi constituído apenas por Luiz Gonzaga, mas por muitos agentes que assumiram a empreitada de performar o Sertão

⁴¹ A partir do ano de 1966, as categorias não são mais indicadas nos rótulos dos discos.

⁴² Assim como a marcha junina, outros termos como *polca*, *polquinha*, *marchinha* e *arrasta-pé* são utilizados por Gonzaga para designar a música ligada à dança chamada quadrilha. O próprio termo “quadrilha” também é utilizado para designar música.

⁴³ Durante o fim do século XVIII e a primeira metade do século XX, as violentas disputas entre famílias poderosas e a miséria de grande parte da sociedade levaram ao surgimento de bandos armados no Sertão nordestino, fenômeno que ficou conhecido como *cangaço* e foi codificado como banditismo.

⁴⁴ Coco é uma música-dança de tradição aural abundante (e variada) no Nordeste do Brasil (GUERRA-PEIXE, 2007; CASCUDO, 2001). Num processo semelhante ao do baião, o coco foi adaptado para o formato de canção popular e se tornou um dos subgêneros do forró; foi gravado por Luiz Gonzaga e outros artistas, mas recebeu uma ênfase especial na obra de Jackson do Pandeiro.

nordestino. Saliento ainda que esses padrões sonoros e os demais signos existem e são utilizados por uma coletividade, mas estão em constante transformação e que há dissensos em relação às formas e significados aqui apresentadas. Qualquer tentativa de isolar elementos/significados estáticos e exclusivos na música popular já nasce obsoleta e essencialista, posto que a inventividade coletiva indefectivelmente extrapola a rigidez das convenções.

A partir de meados de 1950, o forró começa a perder força na mídia nacional, ao passo que despontam outras musicalidades, como bossa nova⁴⁵, jovem guarda⁴⁶, Tropicalismo⁴⁷ e várias músicas (anglófonas, em sua maioria) que no Brasil costumam ser reunidas sob o rótulo de “música internacional”. As novas músicas eclodiram com artistas jovens (sintonizados com o progresso e as conquistas americanas) e eram voltadas para o público igualmente jovem, instruído e de classe média — os estudantes vinham se tornando uma das principais forças culturais nas metrópoles —, enquanto o Rei do Baião parecia assumir uma precipitada velhice cantando essa melancólica retirada de cena:

O meu cabelo já começa prateando
 Mas a sanfona ainda não desafinou
 [...]
 Vou juntar tudo dar de presente ao museu
 É a hora do Adeus
 De Luiz Rei do Baião.

(Trecho da canção “Hora do adeus” – Onildo Almeida e Luiz Gonzaga, 1967).

Essa foi, possivelmente, uma maneira de Luiz Gonzaga chamar atenção dos seus adeptos para a “injustiça” que ele sofria na mídia nacional, enquanto “os cabeludos” jovens cada vez mais alavancavam a moda. Vale ressaltar que, em que pesem algumas canções que cantaram (narraram) o Brasil como um todo, o discurso do baião continuou focalizando o

⁴⁵ Bossa Nova é um movimento da música brasileira popular, surgido no final dos anos 1950, entre jovens de classe média da zona sul carioca, derivado do samba e com forte influência do jazz.

⁴⁶ Jovem guarda foi um movimento cultural surgido na década de 1950, influenciado pelo rock anglo-americano, com forte reverberação na música popular do Brasil; também conhecido como iê-iê-iê, “versão brasileira do rock internacional” (Enciclopédia da Música Brasileira, 1998).

⁴⁷ Tropicalismo foi um movimento iniciado no ano de 1967 por um grupo de compositores baianos, liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil; incorporou a guitarra e outros símbolos do rock e do pop e agregou músicas de diversos fluxos.

Sertão do Nordeste, ou seja, em grande medida, continuou reconfigurando-se como música de nordestinos dirigida a nordestinos. Até a primeira metade dos anos 1950, período em que as narrativas regionais ainda alimentavam o projeto nacional varguista (ou o que restava dele), a significação do baião se estendia a todo o Brasil. Sintomaticamente, à queda de Getúlio Vargas segue-se o declínio do baião, ao passo que o desenvolvimentismo e a emergência dessas outras musicalidades na mídia são praticamente simultâneos. Ao invés da ênfase no regional-tradicional, as referências simbólicas em que se nutrem as — e o sentido tomado pelas — novas músicas que se pretendiam “modernas” apontam para o nacional-moderno. A associação entre o moderno e o nacional — em contraposição ao regional (arcaico, pré-industrial) — talhada no modernismo dos anos 1920 culminava e circulava amplamente agora, em tempos de construção de Brasília, intensificando a visão de que “só seremos modernos se formos nacionais” (ORTIZ, 2001:35). A maioria dos artistas forrozeiros, interpretando tais acontecimentos como “uma moda passageira”, volta-se ainda mais para o Nordeste, território narrado no cancionário do forró, aonde este tinha fincado raízes e um mercado que já garantia trabalho e renda.

Embora a segunda metade dos anos 1950 seja o começo de um período de declínio do baião, foi uma fase importante para a convenção do forró. Com a chegada dos primeiros LPs, a RCA lançou compilações com os grandes sucessos, dando continuidade à sedimentação do cânone gonzaguiano e outras gravadoras lançaram também coletâneas que reuniram vários artistas. A escassez provavelmente levou Gonzaga a buscar soluções econômicas e o conciso trio de zabumba, sanfona e triângulo foi uma formação adequada às muitas turnês que ele empreendeu pelas cidades do interior de vários estados brasileiros.

2.2 Multiplicação

A música popular da sociedade industrial constituiu-se como fluxo e código abertos, com fronteiras fluidas, propensa a intertextualidades e intercâmbios sonoros entre diferentes artistas, entre convenções e fluxos musicais. Desde quando o baião tornou-se sucesso nacional, surgiram intérpretes e compositores ligados a essa música que não se alinharam à dinastia gonzaguiana e, portanto, não receberam a chancela do Rei do Baião. O primeiro desgarre contundente foi o de Jackson do Pandeiro (1919-1982), paraibano, filho de cantora de coco e herdeiro das habilidades maternas, *habitué* de terreiros afro-brasileiros, de

orquestras de cassinos e de rádios. Jackson iniciou a carreira-solo no Recife, como sambista, mas acabou mudando de rumo e voltando às suas “origens” ao ser atraído pela moda da música popular nordestina. O inesperado sucesso do coco “Sebastiana” (Rosil Cavalcanti) que ele apresentou numa revista carnavalesca da rádio *Jornal do Commercio* rendeu-lhe um vertiginoso prestígio e o cargo de apresentador de uma revista sob sua medida: *A, E, I, O, U, Ypsilone* (MOURA, 2001:145–156). Em 1953, a dupla Jackson do pandeiro & Almira Castilho grava dez canções nos estúdios da *Rádio Jornal do Commercio* e duas delas são lançadas pelo selo Copacabana⁴⁸: “Forró em Limoeiro” (rojão⁴⁹ de Edgar Ferreira) no lado A e, no lado B, a celebrada “Sebastiana”. A partir de então, Jackson e Almira não tardam à escalada nacional. Embora a influência de Luiz Gonzaga seja nítida até nos títulos das canções, Jackson vai realçar traços que o particularizam, tanto musicalmente, como no relacionamento com o Rei do Baião, que o convida para trabalharem “juntos no Sul”, mas recebe uma diplomática negativa: “Ainda não estou pronto para ir viver no Rio de Janeiro” (MOURA, 2001:166). Na canção “Coco do Norte” (Rosil Cavalcanti, 1955 — faixa 3 do CD/Anexo 3), ele dá mostras da sua autodefinição:

Oi responda esse coco na palma da mão
Isso é coco no Norte nunca foi baião

Em vez de baião, Jackson enfatiza o coco e, depois, o rojão e o forró, principais rótulos genéricos na sua obra. Calamidade, saudade, partida e lirismo romântico são signos (associados a Luiz Gonzaga) muito atenuados em sua música, que prima pela ligeireza da embolada⁵⁰ para tematizar a sua narrativa jocosa de Nordeste. Uma pista que o comprova é que ele não grava muitos xotes, e toada é uma raridade em seu trabalho, dois subgêneros com os quais Luiz Gonzaga muito recorreu ao lirismo e à penúria. Do mesmo modo, a sua imagética não está focada nos principais signos gonzaguianos⁵¹. Basta uma simples olhada

⁴⁸ Braço da transnacional CBS.

⁴⁹ Neste caso, rojão não é sinônimo de baião, isto é, não se refere ao interlúdio dos violeiros. Refere-se a um estilo de cantoria semelhante à embolada (CASCUDO, 2001:787–788).

⁵⁰ A embolada é um canto (improvisado ou não) comum em toda a Região Nordeste, geralmente apresentado por duplas de emboladores que tocam pandeiro (ou ganzá), envidando um desafio poético, que inclui habilidades como memória, improvisação, rimas, dicção e velocidade (ver mais em: CASCUDO, 2001; DOURADO, 2004).

⁵¹ O termo “gonzaguiano” é empregado aqui para designar os elementos atribuídos a Luiz Gonzaga e os adeptos da obra desse artista.

nas capas dos seus discos (SOARES, 2011), para verificarmos que a maioria delas privilegia o “cômico”, o *design* urbano seja panorâmico ou de interiores. Não à toa, o seu primeiro LP, *Jackson do Pandeiro com Conjunto e Coro* (Copacabana, 1955), traz na capa um desenho de uma praia, com dois coqueiros e uma rede sobre a qual o cantor se deleita. Várias capas de discos também remetem ao campo, ao matuto, ao cangaço, mas nenhuma delas expressa a seca, o flagelo, o nordestino sofredor. Aliás, o título de um dos seus LPs ilustra muito bem o humor da sua obra: *Jackson do Pandeiro: um nordestino alegre* (Chantecler-Alvorada, 1977).

Em 1954, a dupla parte para o Sudeste e, no ano seguinte, ele apresenta o programa *Forró do Jackson* (veiculados pelas TVs e rádios Tupi (RJ) e Record (SP)). Em 1956, a Copacabana lança um LP (suporte recém-chegado lançado no mercado) também intitulado *Forró do Jackson*. São ocorrências dignas de atenção: um artista (e apresentador de programas de rádio e TV) que está no topo das vendas de discos e do mercado de *shows* (MOURA, 2001:184) utiliza o termo “forró” para intitular um programa de auditório (que engloba uma coletividade de artistas e públicos) veiculado por rádio e TV (massificação) e um LP, suporte que permite reunir uma variedade de ritmos também sob a égide do referido termo. Desse modo, Jackson contribui vigorosamente com a ampliação do significado do termo “forró” que, para além da referência à festa/baile, vai se estendendo ao conjunto das músicas e dos músicos.

Além do disco mencionado, Jackson do Pandeiro metaforizou mais três LPs utilizando o termo guarda-chuva: *Forró do Jackson – Vol. 2* (Copacabana, 1958), *Forró do Zé Lagoa* (Philips, 1963), *O dono do forró* (CBS, 1971). Na sequência, começam a brotar as coletâneas que reúnem vários artistas e com esse termo genérico nas capas, como o LP *Hoje tem forró* (Fontana⁵², 1971). Cada vez mais, o termo “forró” será utilizado genericamente por outros artistas, mas não por todos os principais. Luiz Gonzaga lançou um único LP, *Forró de cabo a rabo* (RCA-Camden, 1986), com o referido termo no título. E só o fez no final da carreira. Contudo, desde os anos 1950, a palavra “baião” foi aos poucos perdendo o referencial metonímico, mesmo com a imponência de Gonzaga, que continuou defendendo a marca que designava o seu reino e assegurava o seu reinado.

Jackson foi publicamente admirado (eu diria até venerado) por muitos outros artistas importantes do forró e de outras musicalidades, como Elinó Julião, João Bosco, João Gilberto, Gal Costa, Fagner, Moraes Moreira, Zé Ramalho, Elba Ramalho, Alceu Valença, Geraldo

⁵² Subsidiária da Philips.

Azevedo, entre outros. Muitos deles admiravam Jackson tanto pela sua habilidade técnica e pela interpretação, como pela heterogeneidade e abertura em relação aos elementos externos à sua música. O cantor-compositor Gilberto Gil, por exemplo, nos dá uma ideia do significado de Jackson para a sua música, referindo-se à canção “Chiclete com Banana” (faixa 4 do CD/Anexo 3), assinada por Gordurinha e Almira Castilho (1959):

[...] Era uma das músicas dele que eu mais gostava de cantar. Me interessava muito o assunto comentado, tratado: as relações entre a música brasileira e a música americana, a menção ao rock, o samba-rock, que é caracterizado ali. O *Tropicalismo* foi uma época em que nós fizemos um trabalho de fusão, um trabalho difícil, um trabalho muito polêmico, contestado, de ritmos, de gêneros e tratamentos musicais variados, daqui e de fora... Essa música era emblemática disso tudo (Gilberto Gil citado em MOURA, 2001:318).

De acordo com os diversos relatos desse tipo, nota-se que a música de Jackson do Pandeiro tem um espectro de significações que engloba habilidade técnica (no canto e na execução virtuosa do pandeiro) e interpretativa, bem como uma narrativa que exprime abertura em relação aos elementos musicais estrangeiros e a pluralidade em relação aos ritmos brasileiros: forró, baião, samba, coco, rojão, frevo, marcha carnavalesca, batuque (candomblé) e vários outros. Além disso, uma das principais peculiaridades de Jackson foi a pegada *rocker*⁵³ da sua *performance*. Se o tropicalismo foi um grande acionador dos “dispositivos de mistura” na canção brasileira dos anos 1960 e 1970 (TATIT: 2004:104), tal gesto teve em Jackson do Pandeiro um narrador seminal, o que também quer dizer que a sua obra significa um dos elos entre o forró e a chamada MPB. Jackson recebeu as alcunhas de Rei do Ritmo e Rei do Rojão e, como foi mencionado, constituiu uma vertente de seguidores. Entretanto, pela variedade da instrumentação, de narrativas e de ritmos empregados ao longo da sua obra, muitos dos seus seguidores costumam afirmar que, ao invés de constituir/sedimentar um cânone, Jackson do Pandeiro atuou preponderantemente nas fronteiras.

Mais tarde, Jackson tomou conhecimento de que Luiz Gonzaga, mesmo tendo o elogio, teria também feito comentários negativos — “Parece um moleque, um palhaço pulando no palco” (MOURA, 2001:166) —, o que Jackson teria interpretado como uma tentativa de desqualificar o traço jocosos que o diferenciava do Rei do Baião. Além disso,

⁵³ O termo “pegada” (ou “atitude”) refere-se ao modo de interpretar; “pegada *rocker*”, portanto, refere-se à intensidade com que os roqueiros costumam performar.

“Gonzaga não se furtava a ironizar sobre a dose de samba que o pandeirista colocava, conscientemente, nos ritmos nordestinos”, afirma Dominique Dreyfus (1997:277).

As reações do *dinasta do baião* não param por aí. Apesar de ser a música popular um código aberto e trans-étnico, os agentes envolvidos podem emitir discursos racionalizadores no sentido de reiterar identidades, impor restrições e, com isso, assegurar posições sociais e outras vantagens (CARVALHO e SEGATO, 1994). Em 1968, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira lançaram em canção o seu ressentimento ante o declínio e a sua preocupação com a expansão da música nordestina fora dos seus domínios, o que pode ser verificado na letra de “Baião polinário” (a primeira do LP *Canaã*; RCA-Victor; faixa 5 do CD/Anexo 3):

Baião cantado em ternário
 E até quaternário... ô, ô, ô
 Colagem de som e verso
 Modismo ao reverso sim senhor
 Pode agradar, não discuto
 Se tem balanço, eu escuto
 Mas foge ao meu inventário
 Este baião polinário, pilantra, chibungo e sem cor
 Não, não, não... mais respeito com o Sertão!
 Esta coisa tão pachola
 Sem cabocla e sem viola
 Me perdoe não é baião
 Não, não, não... mais respeito meu irmão
 Fala a minha autoridade
 Num acorde de saudade
 De quem sabe o que é o baião.

Essa canção não descreve exatamente quais os elementos supérfluos, nem os imprescindíveis à composição de um baião nos moldes dos seus autores. Mesmo porque o próprio Gonzaga canta muitos baiões que não mencionam esses termos, nem incluem a viola no seu instrumental canônico. Os elementos mencionados (como viola e cabocla) são metáforas do Sertão, este sim, o território simbólico evocado na exigência: “mais respeito com o Sertão!”. Uma afirmação de J.J. de Carvalho e R.L. Segato é esclarecedora:

Esses discursos criam o efeito de fixação — muitas vezes arbitrária — de um estilo, sempre híbrido ou sincrético, a um território delimitado por convenções de outra ordem, sejam elas regionais, nacionais ou transnacionais (CARVALHO, 1994:10).

Tal “efeito de fixação” pode ser observado no sentido da mencionada canção: afirmar o telurismo que vincula os dinastas do baião ao território sertanejo e, como isso, depurar a legitimidade e a autoridade do enunciador nativo, que reivindica o poder de julgar o que é/não é baião. Estando fora do “inventário” (convenção, crivo) do enunciador, o baião feito por outrem, mesmo que agrada, é considerado “pilantra, chibungo e sem cor”; é ainda “pachola” e “não é baião”, enfim, é um baião “polinário” (termo não dicionarizado).

Outro julgamento de valor manifestado por Luiz Gonzaga que diz respeito a este trabalho ocorreu em relação à chamada **música de duplo sentido**, termo que se refere a letras de canções que, à base de alguns recursos linguísticos (como homonímia, polissemia e cacofonia), exploram ambiguidades frasais. A maioria dessas canções tematiza a sexualidade. Num artigo sobre as canções do forrozeiro Zenilton, ao invés de eróticas, Jairo Nogueira Luna as classifica como “satírico-pornográficas”, devido a coocorrência de alguns aspectos contextuais, como linguajar popular, grotesco, difamatório, crítico, transgressor e cômico (LUNA, 2011). A repercussão da canção de duplo sentido, muitas vezes, está relacionada ao fato de operar nas proximidades do limiar entre o tolerável e o não tolerável inscrito no código moral predominante da sociedade/comunidade em que tal música circula. Essa malícia, assunto que será retomado oportunamente neste trabalho, ocorre desde o início do forró, tendo sido praticada por muitos intérpretes, inclusive por Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, embora eles sejam considerados discretos pelos seus seguidores e o tenham praticado de modo descontinuado ao longo das suas carreiras. Apesar de ter sido criticado por atitudes consideradas “imorais” — como utilizar imagética inspirada no cangaço (banditismo), apoiar a ditadura militar abertamente e constranger vários compositores a dividir com ele a autoria de músicas que ele não tinha composto (ANISIO, 2012:13) —, Luiz Gonzaga procurou associar a sua imagem à **moral** e aos **bons costumes** através do discurso musical e verbal. A sua insistente reiteração de um “Sertão das muié séria/ Dos homes trabaiador”⁵⁴ é um sinal de que o influente repertório gonzaguiano, como frisou Felipe Trotta, “sublinhou alguns traços e características peculiares — e conservadores — do Sertão” e, embora associado à ideia de dança e festa, expressa “uma certa rigidez da moral sertaneja” (TROTTA, 2010:48–49). Luiz Gonzaga reagiu de modo contundente à associação da sua música com o duplo sentido, como está expresso no seguinte depoimento:

⁵⁴ Trecho da canção “A volta da asa branca” (Zedantas e Luiz Gonzaga).

Realmente, hoje em dia eu tenho muitos imitadores. Isso me honra muito. É bacana esses caboclos de sanfona, gibão e chapéu de couro, cantando minhas músicas por aí e ganhando a vida. Em contrapartida, isso tem seus inconvenientes. Por exemplo, tem um mineiro aí que anda dizendo que é meu filho. Ele canta nas feiras, me imitando, mas o repertório deles são só músicas sujas, com versos inconvenientes, que me assustam. É uma tal baixeza ele cantar: “Eu vou contar uma história que aconteceu com uma namorada que eu tinha: ela deu uma chupada no lugar da picadura / de uma cobra jararaca” e por aí afora. Isso me aborrece muito (depoimento citado em: DREYFUS, 1997:273).

Apesar de verbalizar aversão à referida “baixeza”, Luiz Gonzaga explorou o potencial de mercado do duplo sentido através de várias canções, como “Capim novo” (L. Gonzaga e José Clementino; 1976) e “Pagode russo” (L. Gonzaga e João Silva; 1984), que alcançaram grande sucesso em todo o Brasil. O discurso moralmente correto que Luiz Gonzaga repete ao longo da sua carreira e com o que muitos outros artistas se identificam (ou o corroboram) ecoa na quase totalidade do forró. Mas ao lado da maioria moralmente-correta, vários artistas levam adiante o malicioso **forró de duplo sentido**, também chamado de **forró safado**. Entre os principais, cito Zenilton, Clemilda, Manhoso, João Gonçalves e Sandro Becker, além daqueles que tiveram o apoio explícito de Luiz Gonzaga, como Antônio Barros & Cecéu, Trio Nordestino e Genival Lacerda, que se tornou um dos mais ilustres intérpretes dessa modalidade. O duplo sentido ganhará novo fôlego nos anos 1990 e será reconfigurado na década seguinte, tornando-se um dos ingredientes de discursos de oposição que serão analisados no próximo capítulo.

Até aqui, não há pesquisas que tratem da substituição do apelido metonímico **baião** para o guarda chuva **forró**, mas, além das investidas de Jackson do Pandeiro, há outros pontos convergentes que afluem a tal transformação. A reconfiguração do termo guarda-chuva tem a ver com a própria multiplicação da **música popular nordestina**, motivo pelo qual a discuto. O forró, tal qual narrado na maioria das canções desse subgênero, é uma festa comunitária, frequentado por pessoas de classes baixas e, de modo geral, ocorria na própria casa do organizador da festa ou numa extensão da sua moradia, que muitas vezes que chamada de **latada**, por ser coberta com flandres. No entanto, surgirão as **casas de forró** comerciais nas grandes cidades, ou seja, empresas que abrigam aquela variedade massificada da música nordestina e cobram o ingresso de uma clientela que se dispõe a pagar para dançar, beber,

namorar, encontrar amigos e partilhar valores. Uma iniciativa pioneira nesse tipo de empreendimento foi tomada pelo baiano da cidade de Euclides da Cunha, Pedro de Almeida e Silva — ou Pedro Sertanejo (1927–1997) —, tocador de fole oito baixos que migrou para São Paulo nos anos 1950. Depois de constituir família, gravar o seu primeiro disco (pela gravadora Continental) e integrar o ambiente musical nordestino no Sudeste, ele fundou o Forró de Pedro Sertanejo (em 1961), no distrito de Utinga, município de Santo André (Região Metropolitana de São Paulo). Em face do êxito, mudou-se para a Vila Carioca (São Paulo) e, logo depois, para a Rua Catumbi, no Brás. O Forró de Pedro Sertanejo passou a ser o maior ponto de encontro dos nordestinos no Sudeste e recebia desde os artistas desconhecidos, até os mais renomados, como Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Abdias, Marinês, Dominginhos, Anastácia, Carmélia Alves, entre muitos outros. Pedro fundou uma gravadora própria (selos Cantagalo e Tropicana), passou a produzir e distribuir os seus próprios discos e os de muitos dos mencionados artistas que lá tocavam. Ele também se tornou radialista e, através do programa *Coração do Norte*, promoveu e expandiu o seu empreendimento, provocando uma proliferação de **casas de forró** em São Paulo, no Rio de Janeiro e em outros estados brasileiros (FERNANDES, 2005:131).

Além disso, o Forró de Pedro Sertanejo acumulava mais algumas características dignas de nota. Era um ponto de encontros informais (fora do horário de expediente comercial da casa) para o qual convergiam muitos músicos e pequenos empresários nordestinos. O proprietário implantou um conjunto de regras e normas de conduta (tanto musicais, como morais), com a finalidade de evitar violência, nutrir o processo identitário e explorar o mercado de nordestinos na cidade grande. O empresário pagava cachês baixos, mas tinha a fama de dispensar atenção e cuidados especiais aos artistas, o que contribuiu para o sucesso do empreendimento (MARCELO, 2010:153–55). Apesar de priorizar a música nordestina, ele apresentou músicos de outras vertentes, por exemplo, cantores da jovem guarda e de outras músicas românticas (como aquelas posteriormente rotuladas de “brega”⁵⁵). Tal flexibilidade teve algumas consequências pertinentes, entre elas, permitiu as práticas/experiências musicais de fronteira do público e de músicos como Oswaldinho do Acordeon (filho de Pedro Sertanejo), de quem tratarei mais à frente. Conforme destacou Adriana Fernandes, essa variedade musical e as novidades a que o público do Forró de Pedro Sertanejo estava exposto

⁵⁵ “Brega” significava prostíbulo suburbano. Em meados de 1980 o termo passou a designar músicas apreciadas por pessoas das classes sociais baixas; músicas associadas a elementos considerados vulgares/*kitchen* e que empregavam algumas fórmulas perpetuadas pela mídia (ARAÚJO, 1988).

era aceita pela clientela sem estranhamentos, pois essas pessoas viviam num ambiente cosmopolita, onde tais “novidades” (signos de modernidade e ascensão social) faziam parte das suas vidas diárias (FERNANDES, 2005:129–130). Portanto, há aqui também um sentido de **distinção** via consumo para muitos dos frequentadores.

Algumas casas especializadas em forró que visitei durante a pesquisa deste trabalho têm alguns aspectos semelhantes aos **códigos** implantados por Pedro Sertanejo. A maioria dos proprietários de casas de forró atuais que entrevistei não conheceu pessoalmente o Forró de Pedro Sertanejo e eu deduzo que tal semelhança ocorre, sobretudo, pelo fato de que, sendo quase todos esses proprietários oriundos do Sertão, eles têm um envolvimento subjetivo (êmico) com os referidos **códigos** e, ao mesmo tempo, os utilizam objetivamente para viabilizar o seu empreendimento. Mas várias casas especializadas de hoje costumam restringir a sua programação, não praticando a variedade musical.

Mesmo crescendo como empresário e radialista, Pedro Sertanejo deu continuidade à carreira artística, chegando a somar mais de quarenta discos gravados, conjugando um conjunto de ramos exitosos baseados no forró. Assim como Jackson do Pandeiro, ele também assinalou com o uso genérico do nome “forró” em títulos de LPs: *Forró do Luna* (1969), *Na onda do forró* (1973), *Forró da Casa Grande* (1978) e *Forró da capital* (1982)⁵⁶. Como Pedro e Jackson, muitos passaram a se promover utilizando mais o termo “forró” (lugar de festa que permite inclusive uma diversidade musical) do que “baião”, que ficou muito associado à figura de Luiz Gonzaga. Este, por sua vez, conforme o seu próprio depoimento, parece ter-se apegado mais à ideia-estigma de forró como um “baile de ponta de rua, baile de cachaça”, (DREYFUS, 1997:274) do que aos desdobramentos e ressignificações do termo, tanto foi que ele só gravou forrós regularmente nos últimos anos da sua carreira. As iniciativas em torno do guarda-chuva **forró** foram deixando de ser esporádicas e individuais, passando cada vez mais a ter uma configuração coletiva e coletivizante. Como exemplo, destaco a atitude de Dominginhos que, já tendo uma considerável visibilidade na mídia brasileira através do seu entrosamento com os tropicalistas e com vários outros artistas da sigla MPB⁵⁷, lançou o álbum *Forró do Dominginhos* (Phonogram, 1974).

⁵⁶ As capas desses discos foram acessadas através do site www.forroemvinil.com.br, em 16/12/2013.

⁵⁷ O significado literal de MPB é “Música Popular Brasileira”. Mas essa sigla passou a englobar os vários artistas brasileiros intelectualizados, adquirindo um sentido classificatório. Em geral, os artistas da MPB constituem os seus repertórios pinçando elementos de vários fluxos musicais (samba, rock,

Em Olinda (Região Metropolitana do Recife - PE), o produtor cultural Raymundo Campos⁵⁸ (José Raymundo Ribeiro de Campos) fundou o *Forró Cheiro do Povo* (1979), onde se apresentaram alguns dos forrozeiros mais prestigiados do Brasil, como Luiz Gonzaga, Sivuca e Glorinha Gadelha e Dominginhos, e por onde também passaram muitos dos que se tornariam famosos. À época, segundo Raymundo Campos, “não havia casas de forró comerciais em Pernambuco” e o seu “objetivo era oferecer o forró para pessoas das classes média e alta”, mediante a implantação de uma seleção musical (era restrito ao forró e proibido tocar músicas de duplo sentido) e de um **código moral**; o *slogan* da casa era “venha e traga a sua família”. Surgiram várias casas de forró na Grande Recife, como Cavalo Dourado, Forró de Arlindo (dos Oito Baixos) e a Sala de Reboco, casas que também utilizam seus **códigos de conduta** algo semelhantes ao de Pedro Sertanejo.

Passando à condição de empreendimentos comerciais autônomos, as casas de forró puderam se divulgar e se multiplicaram. Assim como ocorreu com outros fluxos musicais (samba, brega e funk carioca), o que nomeava o baile passou a ser o nome genérico. Enfim, a festa comunitária que ganhou o nome de “forró” agregou sentido a outros multiplicadores em dimensões física e simbólica: casas noturnas, bailes, cenários, discos, músicas, danças, programas de rádio, nome de artistas, partilha de valores, etc.

A música popular nordestina se diversifica, assim como a rede de relacionamentos entre os profissionais da sua cadeia produtiva-significativa. Além daqueles já citados, muitos compositores e intérpretes compõem o cenário fonográfico do fluxo forró, como Coronel Ludugero, Abdias dos 8 Baixos, Zito Borborema, Zé Calixto, Zenilton, Nelson Barbalho, Ary Lobo⁵⁹, Elias Soares, Jacinto Silva, Elinio Julião, João do Vale, só para citar alguns dos mais conhecidos. O forró aglutinou várias significações, consolidando-se como o nome do principal fluxo musical no Nordeste e um dos maiores do Brasil.

O fluxo forró ganharia um novo impulso nos anos 1970, através de um conjunto de artistas nordestinos ligados à intelectualizada MPB que seguiram para o Sudeste, como Raimundo Fagner comenta: “Essa coisa do Nordeste pós-Luiz Gonzaga nós fizemos aqui [no Rio de Janeiro] na década de 70 [...] Tinha um movimento, tinha pessoas chegando, era uma

baião, bolero, tradições aurais, etc.), de modo que não soam baseados em nenhuma categoria genérica específica.

⁵⁸ Entrevistei Raymundo Campos em sua residência, no Recife, dia 20/09/2012.

⁵⁹ Exceto o paraense Ary Lobo, os demais são nascidos em estados da Região Nordeste.

máquina de produção...”⁶⁰. Além de Fagner, nessa leva estão Zé Ramalho, Elba Ramalho, Alceu Valença, Raul Seixas, Belchior, Ednardo, entre outros que, juntamente com músicos do Sudeste (como Chico Buarque, Gonzaguinha e Edu Lobo) e de outras regiões brasileiras misturaram os elementos convencionais do forró com os do rock, do blues, do jazz e com outras músicas. Alguns desses, como Alceu Valença, Elba e Zé Ramalho, tiveram um envolvimento mais direto com o repertório e com alguns artistas do forró, fluxo musical que cada vez mais vai agregar instrumentos e padrões sonoros enfatizados por esses artistas *pop* nacionais. E essa mistura de sons também remete à mistura de gente oriunda dos mais diferentes grupos, faixas-etárias, posições e classes sociais, o que indubitavelmente foi salutar para o Brasil, uma vez que se acredita em equidade social como um valor. Teria havido por parte das autoridades musicais nordestinas alguma reação contrária a esses artistas que se apropriaram do forró nas suas misturas? Na música “Bicho eu vou voltar” (Humberto Teixeira), gravada no disco *O canto jovem de Luiz Gonzaga* (RCA-Victor, 1971), o compositor participa da gravação e dá uma pista do alvo da canção-crítica “Baião polinário”. A sua parte é um recitativo no qual inclui uma longa lista de artistas jovens encabeçada por Caetano Veloso e Gilberto Gil; ele conclui que esses “e tantos outros jovens de *baião polinário* [...] foram muito bacana, sabe... quando falaram que Luiz Gonzaga era um negócio muito importante na música popular brasileira” (Humberto Teixeira); Jovens com quem “a bola agora está” — reconhece o compositor. A canção narra uma reconciliação entre os próprios “criadores” do baião, que estavam litigiados havia anos, e entre eles e os artistas que vinham agregando novos sons e significados ao fluxo forró. Outro ponto alto dessa aproximação foi o *show Luiz Gonzaga volta pra curtir*, produzido por Campinam e dirigido por Jorge Salomão. Cumprindo uma temporada no Teatro Tereza Rachel, no bairro Copacabana (zona sul carioca), as apresentações foram frequentadas por estudantes de classe média, intelectuais e alguns desses novos artistas, como, Gal Costa e Caetano Veloso.

A partir dessas, outras interações de forrozeiros com diferentes músicos e ambientes sociais foram se intensificando no forró. Dominginhos, que Luiz Gonzaga propagou como seu “êmulo, fiel ao Nordeste”, lançou o LP *Domingo: o menino Dominginhos* (Philips, 1976; ouvir faixas 7 e 8 do CD/Anexo 3), com produção musical e arranjos de Wagner Tiso e as participações de Gilberto Gil, Toninho Horta e Perinho (guitarras), Jackson do Pandeiro, entre outros. O disco reúne doze canções à base de xote, baião, forró, samba, samba-choro e bolero:

⁶⁰ Depoimento publicado no filme *O homem que engarrafava nuvens* (Lírio Ferreira, 2009).

um trabalho acústico que provocará reações da crítica especializada. A revista *Veja* (edição de 21 de julho de 1976) publicou uma matéria sobre o disco *Domingo*, em parte da qual (apócrifa) devota calorosos elogios ao artista, por ele ter, com esse álbum, ido além do “restrito mercado de música nordestina” e pela “proeza de ir para o ar nas ondas de rádio populares e sofisticadas” (*Veja*, 21/07/1976). A outra parte da matéria, assinada por Tárík de Souza, é uma severa crítica que taxa o artista de inábil no canto e na composição e de ter frustrado os adeptos do baião e do forró. Segundo o crítico, “esse divórcio, aliás (ajudado por indesejáveis violinos e coro), parece explicar o ralo apelo sonoro do décimo LP de sua carreira” e que “não promete [...] nenhum renascimento da música nordestina”, pois, “não há uma única faixa de toque solto, sem excessivas harmonizações virtuosísticas” (*idem*). Não menos pesado fora o julgamento adorniano do crítico José Ramos Tinhorão⁶¹ que teria sentenciado: “O antigo Neném do Acordeon, hoje gaiatamente *pop*, entrega-se a exercícios de jazz [...]” em algumas faixas e “dilui em som de consumo o que em outras faixas poderiam ser excelentes baiões” (citado em MARCELO, 2010:176).

Nesse ambiente musical cosmopolita é perceptível a ocorrência de desníveis de classes sociais. De um lado, grupos de jovens instruídos ligados a famílias das classes médias que emergiram a partir dos anos desenvolvimentistas e, do outro, os agrupamentos de nordestinos que eram muito pobres (mas nem todos, como logo adiante) e migraram para o Sudeste nos chamados paus-de-arara, como Pedro Sertanejo, Dominginhos e muitos outros que não ascenderam em medida similar a esses dois. Em um depoimento, Luiz Gonzaga percebe tais desigualdades no ambiente musical:

Esses jovens que vêm chegando aí têm muita agilidade para desdobrar, criarem novos estilos, chegando cada vez mais perto das coisas modernas. São renovadores. Agora, eu tenho necessidade de continuar com aquilo que eu sempre criei. Eu sou conservador. Aqueles mais pobres, os operários, os trabalhadores, estão mais perto de mim e se sentem capazes de me imitar. Jamais eles alcançariam esses jovens, que estão na frente de tudo, atingindo outras classes, mais desenvolvidas, mais evoluídas. Mesmo assim, eles apreciam o meu trabalho e são os primeiros a me aconselhar a não mudar. Então, eu não vou mudar nada e vou continuar comigo mesmo (Luiz Gonzaga; depoimento publicado por DREYFUS, 1997:277).

⁶¹ Ressalto aqui a sua importância como pesquisador da música popular brasileira.

O melancólico “jamais eles alcançariam” transmite a noção de quão difícil era (hoje não é muito diferente) transpor muros de segregação social, sobretudo, para trabalhadores pobres e nordestinos. Já dizia o compositor Antônio Barros: “Se correr o bicho pega / Se ficar o bicho come”. Eis então o dilema de forrozeiros que tentam então transpor tais barreiras: modernizar-nacionalizar e arriscar levar as saraivadas de críticas midiáticas ou reiterar a regionalização e se resignar ao “restrito mercado de música nordestina”. Sempre haverá quem arrisque.

A fala destacada revela também que, em alguma medida, “esses jovens” da música que estavam chegando depuseram contra o preconceito sofrido pelos trabalhadores baseados na música popular nordestina. Os novos artistas intensificam os “processos de mistura” (TATIT, 2004:91–110), intensificação que caracteriza em medida considerável a “moderna” canção popular brasileira produzida no começo da segunda metade do século XX, agrupadas/distribuídas com etiquetas, como bossa nova, tropicalismo e o máster-rótulo MPB; este aglutinaria, não sem tensões, além de ex-bossanovistas e tropicalistas, artistas como Alceu Valença, Dominginhos, Zé Ramalho, entre outros. Trago à tona a seguinte questão: quando o trabalho acústico de Dominginhos e parceiros aponta para as **misturas** que vinham reconfigurando a narrativa moderno-brasileira na música popular, pode-se pensar que ele estaria se aproximando do nacional e se distanciando do regional performado no forró? Com base na escuta do disco, pode-se afirmar ele se mantém nas duas buscas e o faz através de algumas estratégias: a mediação de Luiz Gonzaga e a consequente mediação dos jovens artistas nacionais mencionados; o próprio trabalho acústico, que lança mão de elementos sonoros e narrativos urbanos, emprestados de vários fluxos (reggae, samba, choro, bolero, jazz), mas não abre mão dos signos do forró: narrativa do Sertão cantada em padrões sonoros forrozeiros convencionais. Há um equilíbrio nessa mistura musical que lhe permite transitar na MPB e no forró. Tanto é que Dominginhos será uma multi-referência e vai inspirar e atuar com agentes não só do forró e da MPB, mas ainda de outros fluxos musicais, como choro, jazz, reggae e rock. A entrada dele no prestigiado time da MPB lhe permitirá fazer *show*, como se costuma denominar a apresentação artística nesse circuito, ao invés de apenas festa/baile, como se diz comumente no forró. Jogando o forró na MPB e vice-versa, ele vai acentuar (no fluxo forrozeiro) a utilização de certos critérios de classificação e avaliação vinculados a essa reputada sigla, tais como: complexidade melódico-harmônica, diversificação instrumental, apreciação formal, fruição sublimada e outras. As incursões de

Dominguinhos demonstram ainda que o forró — e não apenas a MPB — desse período relaciona-se com o gosto e a recepção de classes médias.

A multiplicação do forró continuaria, ainda que nessa fase se verifique um redirecionamento dos forrozeiros para a Região Nordeste. Algumas companhias investiam em turnês coletivas, como as caravanas Pau de Sebo, eventos itinerantes (e coletâneas de discos) promovidos pela gravadora CBS, por empresários de *shows* e emissoras de rádio de várias regiões. Em suma, o forró perde o *status* de símbolo nacional, mas continua a sua expansão como música regional, ao passo que alguns forrozeiros tentam integrar-se à MPB, signo de nacionalidade.

2.3 Anos 1980 – intensa multiplicação e o *Rei* nas fronteiras

Nesse período, muitos forrozeiros ganham a vida reiterando as convenções creditadas aos principais protagonistas já mencionados, como expresso no relato de Luiz Gonzaga: “Eles estão mais perto de mim, se sentem capazes de me imitar”. Esses músicos animam festas nas casas noturnas, participam de outras celebrações, como as festas juninas e festas de santos padroeiros. Há também os que alcançam êxito seguindo mais ou menos à risca as prescrições do *Rei* e assim continuam, como Marinês, Trio Nordestino e o rival Os Três do Nordeste, Zé Gonzaga, Genival Lacerda, ao passo que outros músicos ousam experimentar novas combinações e, parte desses, consegue dar vazão aos seus experimentos. A década de 1980 acena com mudanças significativas no fluxo, o que pode ser claramente notado através da discografia do período. Podemos citar vários artistas que, nessa fase, agregaram elementos considerados novos no forró e alcançaram reconhecimento, como Oswaldinho, Eliane, Flávio José, Assisão, Alcymar Monteiro, Jorge de Altinho e... Luiz Gonzaga, apesar da sua afirmação no trecho citado: “... eu não vou mudar nada e vou continuar comigo mesmo”. Muito embora tenham seguido várias convenções então estabelecidas no forró, esses artistas, em modos e medidas variadas, introduziram/seguiram mudanças na instrumentação, nos arranjos, no figurino, na *performance* e nas temáticas das letras.

Oswaldinho do Acordeon, nascido em São Paulo, aprendeu a tocar piano (em conservatório), órgão, acordeom e outros instrumentos de teclado. Além de ter acompanhado muitos cantores forrozeiros e de outras vertentes ligadas à MPB e ao rock, ele gravou vários LPs baseados no forró. Desde os últimos anos da década de 1970, ele já misturava forró com

rock — daí sua música ter sido designada de “forrock” nessa fase (FERNANDES, 2005:152) — e se apresentava em festivais destinados a públicos jovens de classes médias, patrocinados pela fábrica de roupas *USTop*, valendo-se ainda de um espaço que lhe era acessível, o Forró de Pedro Sertanejo, para mostrar os seus experimentos e aprimorá-los ante a resposta do público. Embora o seu álbum *Forró pop* (SO LP, 1977) seja à base de forrós ao estilo de Jackson do Pandeiro e de Luiz Gonzaga, na canção homônima do disco ele apresenta uma atitude roqueira e, além do acordeom, ele utiliza órgão eletrônico com vários timbres no decorrer da música. Na foto de capa, ele aparece com os cabelos encaracolados, olhando uma partitura, o que sequer lembra a imagética do Sertão retrato por Luiz Gonzaga/seguidores, nem a dos demais forrozeiros estabelecidos. Na virada 1979–1980, ele divulga o álbum *Forró in concert* (Continental), que traz como carro-chefe uma adaptação da Quinta Sinfonia, de Beethoven. Aprofundando o que começou a experimentar no disco anterior, nesse álbum o artista toca acordeom, piano acústico, órgãos *Moog* e *Hammond* e os arranjos contam ainda com baixo, guitarra, bateria e percussão, misturando várias vertentes musicais, sobretudo, forró, música clássica e rock. O trabalho de Oswaldinho é focado na música instrumental, que não costuma ter o mesmo alcance midiático da canção popular (baseada na prerrogativa do canto sobre o instrumental). No entanto, por ser multi-instrumentista virtuoso, arranjador e praticante das fronteiras, ao lado de Dominginhos e de Sivuca, que também incursionou pelo jazz e pela música de concerto, ele se tornou uma referência importante no fluxo do forró.

Flávio José foi um dos primeiros a empregar uma formação semelhante às chamadas **bandas de baile**⁶², quando lançou o seu álbum *Flávio José e Os Tropicais* (Master, 1980). Muito embora as canções do disco sigam as convenções do forró, sobretudo, no que tange às temáticas das letras e aos subgêneros (baião, xote e arrasta-pé), os forrós e xotes de Flávio apresentam uma batida na bateria que alterna bumbo e caixa, com pancadas regulares na cabeça de cada tempo do compasso; sínteses com forte influência do rock e de músicas *pop* e que já tinham sido experimentadas por Alceu Valença. Além disso, Flávio José vai recorrer à modalidade xote romântico como base da maioria dos seus *hits*. O seu êxito vai influenciar inúmeros intérpretes a fazerem o que ele fez: discos quase inteiramente compostos de xotes.

⁶² Bandas que fazem *cover*, isto é, tocam os *hits* nacionais e internacionais de modo idêntico (tanto quanto possível) às gravações “originais” massificadas. Tais bandas animam casamentos, festas de 15 anos e outras celebrações. Costumam se apresentar com um casal de cantores (ou mais), um coro com dois vocalistas, guitarras, baixo, teclado, bateria; muitas se apresentam com um ou mais instrumentos de sopros.

Há dois artistas desse período que introduzem mudanças estéticas mais significativas: a cearense Eliane, de quem trato mais adiante, e Jorge de Altinho, que modifica o seu forró no segundo da sua carreira, álbum *Meu cantar* (Cactus, 1982) e, notadamente, no terceiro, *Canto livre* (RCA-Victor, 1983) — ouvir músicas dos respectivos álbuns citados no CD/Anexo 3, faixas 9 e 10. Jorge acelera o andamento das canções, apresenta letras com temas urbanos, destaca os instrumentos não convencionais, utiliza roupas e paisagens que remetem à moda das grandes cidades e nem sequer lembram o Sertão nordestino, num gesto de endereçamento ao público jovem. Com a produção musical assinada por Miguel Plopschi⁶³ o instrumental de *Canto livre* álbum⁶⁴ inclui: órgão *Hammond*, piano elétrico *Fender*, sintetizador *Harpstrings*, guitarra com efeito *wha-wha* e outros, craviola, viola, violão *Ovation*, bateria, baixo, naipe de metais (sax tenor, trombone, trompete), agogô, triângulo, pandeiro e acordeom. Ele não utiliza a zabumba; os arranjos das canções mais veiculadas desse álbum ressaltam os metais, a guitarra e a bateria, e alguns não incluem o acordeom. Com influências de jovem guarda, soul e rock, Jorge de Altinho tem dezesseis álbuns lançados por grandes gravadoras e produziu vários outros de forma independente. Segundo Jorge⁶⁵, Luiz Gonzaga teria afirmado: “Você americanizou o forró”.

Algumas dessas mudanças no forró também foram abraçadas por Luiz Gonzaga. A partir de 1984, ele grava os seus últimos discos que alcançaram sucesso em todo o Brasil, a maioria dos quais leva assinatura do produtor Miguel Plopschi (o mesmo que produziu os mencionados discos de Jorge de Altinho). Luiz Gonzaga já tinha utilizado instrumentos como bateria, baixo e guitarra, mas as sonoridades dos discos desse período passeiam mais decididamente pelas fronteiras do fluxo (ouvir faixa 6 do CD/Anexo 3), mostrando-se alinhadas com o conceito sonoro dos discos de Jorge de Altinho: andamento acelerado, viradas de bateria, guitarras com efeito *wawa*, algumas letras com temas urbanos, etc. Vale lembrar que, na década de 1980, Luiz Gonzaga reascende a sua carreira a um patamar bem acima do que foi alcançado pelos jovens intérpretes forrozeiros, contemporâneos nesse período. Ele também adere à moda do forró que ocorreu em meados dos anos 1980, como está expresso em suas palavras:

⁶³ Ex-integrante da Banda The Fevers, Miguel Plopschi tornou-se produtor musical e diretor artístico da RCA-Victor em 1983.

⁶⁴ Informações extraídas da capa dos LPs e advindas também de audições que compartilhei com o próprio Jorge de Altinho.

⁶⁵ Entrevistei Jorge de Altinho no seu escritório, no bairro de Boa Viagem, Recife (PE), no dia 24/11/2011.

[...] quando o forró começou a subir, eu vi que ele [o parceiro João Silva] era um bom forrozeiro, então fui pra casa dele e falei assim: João, o forró agora está muito forte e eu quero trabalhar com você (Luiz Gonzaga, citado em: DREYFUS, 1997:300).

O depoimento e os discos dessa fase mostram que, mais do que defensor de uma tradição rígida, Gonzaga era um agente flexível diante das mudanças do mercado e da fluidez do forró. O trabalho regular com João Silva e uma produção mais enxuta nos arranjos resultam em discos mais acessíveis ao grande público, fazendo-o voltar a vender centenas de milhares de cópias (*ibid.*).

Essa foi a década do “canto do cisne” do Rei do Baião, que faleceu em 1989. O forró volta a perder espaço nos veículos de comunicação, ofuscado por novas modas. Artistas forrozeiros que atuaram nesse período, como Camarão, Azulão, Jorge de Altinho, Dominginhos e Alcymar Monteiro são unânimes em afirmar que logo após a morte de Luiz Gonzaga o forró passou por uma fase muito difícil, restringindo-se às festas juninas e de modo muito precário.

No final dos anos 1980, além de conviver com a ascensão de vários fluxos musicais populares que se fortaleceram no Brasil, como o axé music⁶⁶ e a música sertaneja⁶⁷, o forró enfrentou a explosão da lambada. Música e dança de casal, a lambada virou moda nas regiões Norte e Nordeste, depois se espalhou também pelo resto do Brasil e por diversos países do mundo. Em meados dos anos 1980, o cantor-compositor paraense Beto Barbosa (Raimundo Roberto Morhy Barbosa) animava os bailes de Belém (PA) e de Fortaleza (onde passou a residir) cantando ritmos paraenses, principalmente, a lambada. Beto Barbosa emplacou o *hit* “Adocica”, homônimo do seu terceiro álbum (Continental, 1988). A canção “Adocica” foi inserida na trilha sonora da novela *Sexo dos Anjos*⁶⁸, da Rede Globo de Televisão, impulsionando a carreira de sucesso do artista e ajudando a projetar essa musicalidade em

⁶⁶ Axé music é um rótulo genérico que surgiu na Bahia, no final da década de 1980, e agregou músicas que misturam elementos sonoros ocorrentes no carnaval de Salvador (como as batidas usadas pelos blocos afro-baianos) com elementos da música *pop*.

⁶⁷ Música sertaneja aqui se refere ao nome genérico que engloba os repertórios de vários compositores que misturam elementos da música caipira do interior de estados do Sul e do Sudeste do Brasil com elementos das músicas norte-americanas *pop* e *country*.

⁶⁸ Novela de Ivani Ribeiro, exibida no período de 25/09/1989 a 10/03/1990.

âmbito nacional⁶⁹. Ele continuou emplacando vários *hits* no Brasil e ocupando um grande espaço nos programas televisivos nacionais.

Em 1986, a cantora mineira Márcia Ferreira e o seu parceiro José Ary adaptaram a canção “*Llorando se fue*” (assinada pelos irmãos bolivianos Ulisses e Gonzalo Hermosa). Na voz de Marcia Ferreira, “Chorando se foi” (Continental) repercutiu em vários estados brasileiros. Três anos depois, empreendido pelos empresários franceses Olivier Lorsac e Jean Karacos, o grupo Kaoma lançou a mesma versão que fora interpretada por Márcia Ferreira (sem as autorizações dos compositores ou dos adaptadores), levando o disco *Worldbeat*⁷⁰ (CBS, 1989) a vender 10 milhões de cópias⁷¹. Pouco depois, os empresários do Kaoma foram processados e o grupo entrou em declínio.

Embora tenha sido popularizada como dança de casal, musicalmente falando, a lambada se distingue do forró em alguns aspectos rítmicos (sutilmente), instrumentais e nos temas das letras. Sem referência ao ambiente rural, as lambadas desse período são narrativas urbanas, focalizam situações amorosas, algumas com relatos picantes, enfatizando a própria lambada como dança sensual e como baile (lugar de festa) onde a conquista amorosa ocorre. Durante as coreografias de dança da lambada, os casais alternam passos soltos e abraçados, ou seja, ora movimentam-se com apenas uma mão dada, ora com as duas mãos dadas; soltando-se ou abraçando-se e esfregando os corpos. Com ocasionais amostras de partes íntimas do corpo das dançarinas, as coreografias eram um traço marcante dos *shows* dos principais lambadeiros, como Beto Barbosa, grupo Kaoma, Márcia Ferreira e Alípio Martins. O apelo sensual foi bem recebido por grande parte do público e pelos programas de TV que veicularam clipes e apresentações ao vivo dos artistas.

Sendo uma música-dança de casal que alcançou o *status* de moda internacional (*Veja* (14/02/1990), a lambada ocupou um lugar de destaque em bailes e outras festividades populares do Brasil e, sobretudo, das regiões Norte e Nordeste, acentuando a queda do forró. Ainda hoje, não raro, músicos e outros adeptos comentam que, na virada dos anos 1980-1990, “ninguém queria mais saber de forró”. Sobre essa época, a frase de Joquinha do Acordeon,

⁶⁹ *Veja*. “A dança do Brasil: A lambada conquista a Europa e os Estados Unidos e consagra a cantora Loalwa como sua grande estrela”. Edição 117, São Paulo, 14/02/1990. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Acessado em: 23/03/2013. pp. 90-92.

⁷⁰ Batida do mundo.

⁷¹ MACHADO, Paulo. “Escândalo e processo judicial que esfacelaram a Banda Kaoma”. Disponível em: <http://portalesp.blogspot.com.br/2010/08/escandalo-e-processo-judicial-que.html>. Acessado em: 21/02/2013.

sobrinho de Luiz Gonzaga, é enfática: “Eu tinha a maior vergonha de dizer que era sanfoneiro”⁷².

A lambada não só ofusca o forró, como o influencia expressivamente. Uma dessas influências pode ser notada no trabalho da cearense Eliane. No seu álbum *Cantando para a vida* (Arles, 1985), além de incluir canções nos moldes gonzaguianos, a cantora funde o forró com músicas paraenses, como carimbó, lambada e guitarrada (faixa 11 do CD/Anexo 3). Eliane utiliza bateria (acústica e eletrônica), teclado, guitarra, baixo, instrumentos de sopro e o trio gonzaguiano, que se destaca apenas na última canção do disco. O romantismo — raramente remetendo a Sertão/Nordeste — tematiza a maioria das suas canções. Além dos lançamentos independentes, Eliane teve diversos álbuns lançados por gravadoras transnacionais, alcançando sucesso no Ceará e em várias regiões do País. Uma matéria que trata do surgimento da banda Mastruz com Leite, publicada num dos maiores jornais cearenses, comprova a importância e antecedência da cantora:

A novidade agora é o forró que vem acontecendo todas as quintas feiras com a banda Mastruz Com Leite, na Versailles, o novo *point* que reúne, democraticamente, todas as classes sociais. A banda, formada há pouco mais de um ano, tornou-se a nova sensação da cidade, igualando-se em público e faturamento a nomes famosos do forró, como Paulo Ney e Eliane. A fórmula do sucesso definida pelo empresário e criador da banda, Manoel Gurgel [*sic*], é uma só palavra: trabalho (*O Povo*, Fortaleza – CE, 20/02/1992)⁷³.

A reportagem deixa claro que Eliane e Paulo Ney são referências no mercado de então. As sonoridades de vários discos que Eliane lançou nos anos 1980 e início dos anos 1990 (vários deles produzidos por Miguel Plopschi) são muito semelhantes às dos discos que bandas como Mastruz com Leite — que ainda nem existia nesse período — lançarão pouco depois.

⁷² Afirmação de Joquinha do Acordeom, durante o seminário O Imaginário de Luiz Gonzaga, promovido pela Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE), no dia 25 de maio de 2012.

⁷³ “Mastruz com leite, a indústria do forró”. *O Povo*, caderno *Vida & Arte*. Fortaleza – CE, 20/02/1992.

Através dos exemplos expostos até aqui, ficou demonstrado que, mesmo tendo Luiz Gonzaga a importância de um pai fundador, o forró tornou-se um fluxo extremamente diversificado e extrapolou em muito os domínios do Rei do Baião.

2.4 As bandas de forró

O surgimento das bandas de forró está vinculado ao nome do cearense Emanuel Gurgel, que, no início dos anos 1990, ainda jovem, tinha uma “confeção” (pequena fábrica de camisetas) e patrocinava o uniforme do Mastruz com Leite, time de handebol dos estudantes da Universidade de Fortaleza (UNIFOR), instituição privada de ensino onde Gurgel também estudara. As **bandas de baile** serviram-lhe de laboratório, por assim relatar. Ele conta em várias entrevistas (jornais, revistas, programas de TV) que na virada dos anos 1980-90, agenciou a Black Banda e tentou transformá-la numa banda de forró, mas as lideranças do grupo não aceitaram, alegando que “forró é brega, de baixo nível”⁷⁴. Depois disso, ele teria montado a banda Aquarius, mas os músicos eram baseados em bandas de baile e o resultado foi parecido com o da primeira. A sua terceira e bem sucedida tentativa teria ocorrido no início da década de 1990, quando criou a banda **Forró Mastruz com Leite**, formada por três vocalistas (duas mulheres e um homem) e outros onze músicos que executam sanfona, baixo, guitarra, bateria, percussões e saxofone. Boa parte dos instrumentos tinha mais de um executante, garantindo as “cinco horas de forró sem parar”, *slogan* que Gurgel divulgou desde o começo (*O Povo*, 20/02/1992).

Em menos de um ano, como consta no trecho da última matéria jornalística citada, o Mastruz com Leite lotava os *shows* e suplantava os artistas mais conhecidos do forró no Ceará. Na esteira do Mastruz, Emanuel Gurgel cria outras bandas e funda a SomZoom, companhia que vai acumulando várias atividades da cadeia produtiva: *shows* (bandas), estúdio de gravação, editora, produção de amplificadores de som, entre outras. Executar sistematicamente as músicas em veículos massivos — condição *sine qua non* à construção de sucesso na indústria da música popular — é uma das principais dificuldades enfrentadas nessa etapa inicial do empreendimento e, para superá-la, o empresário estabelece parcerias comerciais com rádios e TVs, passando em seguida a arrendar e/ou adquirir emissoras de rádio em todo o Nordeste e em outras regiões brasileiras. Produzindo conteúdo musical e o

⁷⁴ Jornal *O Povo*, Fortaleza – CE, 20/09/2002 e 29/08/2009; TV *O Povo* – programa *Coletiva*, Fortaleza – CE, 27/03/2012; TV *Diário* – programa *No Centro do Palco*, *idem*, 10/08/2012).

distribuindo via satélite através da rede SomZoom Sat para mais de cem emissoras rádios, Emanuel Gurgel massifica o forró das suas bandas, fazendo surgir uma proliferação de outras bandas-empresas. Nessa fase, em que o sucesso era dentro de Fortaleza (e adjacências) e incipiente, ao invés de se preocupar com o discurso sobre a música, Gurgel volta suas atenções para a promoção da experiência musical. As suas principais ações incluíam: reprodução, distribuição gratuita e vendas de fitas cassete, realização de bailes com música ao vivo em locais arrendados, publicidade, execução de *shows* e músicas na TV e, sobretudo, nas rádios.

O primeiro álbum do Mastruz com Leite, *Arrocha o nó*, foi lançado pela gravadora Continental, em outubro de 1992, com doze faixas contendo um total de vinte e sete canções, organizado numa sequência de oito *pout-pourris*, alguns dos quais separados por canções isoladas. O álbum inclui: músicas muito conhecidas do cancionário do forró, compostas/interpretadas por artistas como Luiz Gonzaga, João Silva, Jackson do Pandeiro e Alcymar Monteiro; músicas de duplo sentido (também conhecidas); canções românticas variadas, que tinham feito sucesso nas vozes de Cascatinha & Inhana e de Amado Batista, além de sucessos contemporâneos (à época) de cantores de música sertaneja, como Zezé Di Camargo & Luciano, Leandro & Leonardo e Roberta Miranda e canções eróticas (assim as denomino porque elas tematizam a sexualidade sem apresentarem o duplo sentido, nem os traços românticos). Foram gravadas apenas duas canções inéditas: “Que nem vem vem” (xote de Maciel Melo) e “Sonho Real” (canção romântica de Rita de Cássia — faixa 12, CD/Anexo 3), tendo a última sido a escolhida por Gurgel como “música de trabalho”⁷⁵. Desse modo, a banda primogênita teve na voz de Kátia Cilene o seu primeiro — e até hoje, o maior — *hit* inédito, iniciando a codificação da voz feminina no segmento das bandas de forró.

Mastruz com Leite recorre a vários elementos musicais que já tinham sido usados nos anos 1980 por diversos artistas forrozeiros. Ao se escutar os quatro dos últimos discos lançados por Eliane⁷⁶ antes do primeiro álbum do Mastruz com Leite, percebe-se que essa banda começa emulando significativamente a sonoridade da sua maior concorrente no Ceará, em vários aspectos: as vozes (melodia e coro), o baião acelerado, o uso da bateria e a

⁷⁵ Música de trabalho — ou *single* — é aquela escolhida por empresários, produtores e artistas para ser veiculada enfaticamente nos meios massivos; é o carro-chefe do disco/show.

⁷⁶ Eliane (RCA/Ariola, 1987); Coração fala mais alto (RCA/BMG, 1988); Jeito manhoso (RCA/BMG, 1988); Valeu (RCA/BMG, 1991).

homogeneidade das suas batidas rítmicas, as influências sonoras da lambada de Beto Barbosa e da música romântica.

No entanto, a banda seminal terá especificidades. A começar por um traço que será definidor do segmento, já que foi e continua sendo empregado por praticamente todas as bandas famosas: o uso ostensivo do termo “forró”, tanto nas capas dos discos (compondo o nome da banda), como em todas as canções, através da frase recitada/cantada: “É o Forró Mastruz com Leite!” A aceleração do andamento das músicas, que já vinha sendo praticada na década anterior, passa a ser mais enfática e constante. Segundo Marcílio Mendonça, técnico e proprietário do estúdio Pro Audio que produziu vários dos primeiros discos do Mastruz com Leite, “foi utilizado um metrônomo em todas as gravações de *Arrocha o nó*, mantendo o *beat*⁷⁷ do início ao fim de cada pout-pourri”⁷⁸, tendo em vista o resultado esperado: “um disco dançante”. Mesmo de um pout-pourri para o outro, o Mastruz pouco varia o andamento, diferentemente de muitos artistas que, como Luiz Gonzaga, Dominginhos e Jackson do Pandeiro, costumam canções com diversas velocidades em um álbum. No que se refere aos aspectos mencionados e ainda aos padrões rítmicos, a homogeneização foi um recurso da produção musical tendo em vista uma eficácia simbólica: o baile.

Assim como os artistas do axé *music* baiano e da chamada música sertaneja, que já circulavam nacionalmente, o Mastruz com Leite vai se aproximar da estética *pop* transnacional, então referenciada em artistas como Michael Jackson e Madonna que, conforme Felipe Trotta,

[...] sedimentaram de vez em seus sucessos inigualáveis um conjunto de referências simbólicas e musicais fortemente identificados pelo ideal modernizante dessa cultura internacional-popular que se impunha. (TROTТА, 2010:26).

Apesar de Eliane ter destacado bastante alguns instrumentos considerados modernos (teclado, guitarra e bateria), mais do que os outros artistas do forró desse período, o Mastruz enfatiza o romantismo sensual, o espetáculo grandioso (com *upgrade* nas estruturas de palco, som e iluminação), as narrativas urbanas — embora tenham mantido a narrativa rural em

⁷⁷ Pulso regular.

⁷⁸ Entrevistei Marcílio Mendonça, por telefone, no dia 13 de novembro de 2012.

parte do repertório — e o endereçamento ao público jovem, buscando alinhar-se com o padrão de excelência das produções da música *pop* transnacional.

Embora o álbum *O canto jovem de Luiz Gonzaga* (RCA-Victor, 1971) tenha sido uma iniciativa de importar canções de outros fluxos musicais para entrelaçar sons, significados e públicos, tal procedimento torna-se uma prática frequente no forró a partir do Mastruz com Leite. A adaptação de canções românticas consagradas em outros fluxos foi um dos meios pelos quais o Mastruz com Leite começou a adotar as narrativas urbanas e a recodificar o forró. Sendo os esquemas rítmico-melódicos de várias dessas canções adaptadas muito diferentes daqueles esquemas dos subgêneros convencionais descritos anteriormente (como baiões e forrós; ver Exemplos 3 e 5), a prática da adaptação provoca mudanças profundas na sonoridade e, paralelamente, nos significados da música. A banda incluiu músicas de duplo sentido no seu repertório (discos e *shows*), prática que, pela semelhança com a de artistas que alcançaram considerável repercussão em décadas anteriores, podem ser inclusas no que chamo de “vertente maliciosa do forró”, parafraseando Mônica Leme (2003)⁷⁹.

Os cantores enfatizaram a pronúncia velarizada⁸⁰ (que já vinha sendo praticada por Eliane) das consoantes “d” e “t” quando precedem a vogal “i” (e a vogal “e” no final das palavras). Tal velarização é comum nas cidades de Fortaleza (e proximidades), Teresina (Piauí) e em grande parte do Estado da Bahia, sendo pouco frequente nas capitais dos demais estados do Nordeste e quase inexistente no Agreste e Sertão nordestinos, onde costuma ocorrer um “forte som dental” na articulação das referidas consoantes e vogais (BAGNO, 2011). No sentido de integrar-se à sociedade de destino, muitos artistas nordestinos (como Luiz Gonzaga, Alceu Valença e, com mais intensidade, Elba Ramalho) que migraram para o Sudeste (onde tal velarização é frequente) vinham atenuando o “som dental” através de uma palatalização⁸¹ ou mesmo de uma velarização das articulações vocais mencionadas, porém, de modo mais ou menos sutil. Dado o poder midiático que a SomZoom constituiu, com o Mastruz com Leite ocorre uma intensa velarização, de modo que uma grande parte da população do Nordeste a recebe como brusca mudança de “sotaque” – para várias pessoas que

⁷⁹ Uma discussão sobre a “malícia” na música popular brasileira pode ser encontrada no livro de Mônica Leme: *Que tchan é esse? Indústria e produção musical no Brasil dos anos 90*. São Paulo: Annablume, 2003.

⁸⁰ A pronúncia *velarizada* ocorre mediante a elevação do dorso posterior da língua em direção ao véu palatino, de modo que sílabas como “ti” e “te” (no final das palavras) vão adquirir sons sibilantes (que costumamos chamar de explosivos), a exemplo da palavra “tio”, que vai soar “*tchio*”, como em “tcheco”.

⁸¹ Na pronúncia *palatalizada* o dorso médio ou anterior da língua toca ou aproxima-se do palato duro.

entrevistei, tal dicção soa como uma “agressão ao sotaque nordestino”; para muitos outros soa “chique”, distinção decorrente da associação com o “sotaque do Sul” [do Sudeste]. Vale salientar ainda que no inglês, língua da música *pop* transnacional, não ocorre o “som dental”: tais articulações são sempre velarizadas. Atualmente, há artistas nordestinos que fazem questão de manter o som dental como um traço identitário, a exemplo de Júnior Barreto, Karina Buhr e Silvério Pessoa.

O coro *pop* é outro elemento que vai aproximar o Mastruz com Leite de Eliane e de Jorge de Altinho, distinguindo-os de muitos outros forrozeiros de então. Na música de Luiz Gonzaga, de Jackson do Pandeiro e dos seus seguidores o coro é muito semelhante ao que ocorre nos cantos do coco, da embolada e de outras tradições locais, configurando-se quase sempre como uma resposta à voz principal e, na maioria das vezes, as vozes cantam em uníssono. Por sua vez, o coro do Mastruz com Leite está referenciado no *backing vocal* da música *pop* e se, em certos momentos, esse coro responde ou canta junto com a voz principal, muitas vezes ele emite vocalizes (partes sem palavras), com as vozes geralmente em terças/sextas, o que faz uma conexão com a música sertaneja do Paraná e de Goiás, que vinha circulando massivamente no Brasil desde a década de 1980.

Além dos traços apresentados, o fato de o Mastruz com Leite adquirir o formato de uma banda-empresa e de ser catapultado através de um poderoso arsenal midiático jamais ocorrido no fluxo forró desde o apogeu do baião (anos 1940–1950) faz uma grande diferença no processo de significação da sua música. Estou falando dos **meios** disponíveis, pois, embora eles nada façam sem as **mediações** (MARTIN-BARBERO, 2009), deve-se considerar que a SomZoom Sat foi uma rede que chegou a somar mais de cem emissoras/transmissoras de rádio cujas programações priorizaram Mastruz com Leite e as suas filhas: um fenômeno singular no âmbito da música popular e da mídia de massas no Brasil.

Do surgimento do Mastruz com Leite (1991) até os dias atuais, ocorreu uma enorme proliferação de bandas. É possível identificar que, nesse decurso, houve mudanças e permanências significativas nas práticas sonoras, visuais, administrativas e comerciais das bandas de forró que mais se destacaram. Em função de certas práticas partilhadas por tais bandas no período supramencionado, elas serão classificadas aqui em duas categorias geracionais, mas, novamente advirto: essas categorias referem-se a algumas das bandas que alcançaram mais notoriedade. A **primeira geração** de bandas surge na década de 1990 e é inaugurada pelo Mastruz com Leite, na esteira da qual vieram Mel com Terra, Cavalo de Pau,

Rabo de Saia, Kalango Aceso, Catuaba com Amendoim, Caviar com Rapadura, Capim com Mel, Brasas do Forró⁸², Cavalos de Pau, Cavaleiros do Forró, Magníficos, Limão com Mel, Calcinha Preta, e outras. Algumas dessas bandas começaram a incorporar elementos do vaneirão *pop* gaúcho (inicialmente importado por Brasas do Forró). Elas também destacaram mais a sensualidade através das canções, das coreografias de dança e do vestuário *sexy*-sugestivos, traços que serão enfatizados na geração seguinte. Nesse sentido, provavelmente ocorreu uma conexão entre as bandas de forró e aquelas do chamado pagode baiano, vertente iniciada pelo grupo soteropolitano Gera Samba, que em meados da década de 1990 começou a misturar elementos de samba-de-roda⁸³ (samba duro), samba carioca, samba-reggae (antes adotado pelo axé music), candomblé, música *pop* internacional, etc.(LEME, 2003). Esse grupo ascende no mercado nacional a partir de 1995, quando lança o álbum *É o tchan* e apresenta canções e coreografias de dança muito sensuais, realizadas por três pessoas no palco: duas bailarinas-modelo vestindo shorts curtíssimos (nem o pleonasmo dá conta da medida) e um homem vestido apenas de calça. Seguindo o sucesso do Gera Samba, surgem vários grupos na Bahia, como Terra Samba e *É o Tchan* (dissidências do primeiro) e Harmonia do Samba. O pagode baiano — também chamado de swingueira — causa um grande impacto no mercado de música brasileiro, conseqüentemente, no forró.

As bandas de forró mais sensuais iniciadas em meados dos anos 1990 (como Limão com Mel, Calcinha Preta) e no final dessa década vão se tornar muito conhecidas nos primeiros anos da década de 2000, período em que novos grupos também são criados, dando início ao que chamo de **segunda geração**, ou **geração 2000**. Com a ruína do comércio de discos, cresce a importância do mercado de experiências no forró (TROTTA, 2010:38; 2008:5). Os empresários passam a investir cada vez mais nos *shows*, transformados em mega-espetáculos, e a introduzir novas práticas visuais, sonoras, coreográficas e comerciais. Aviões do Forró, Forró do Moído, Cavaleiros do Forró, Calcinha Preta, Saia Rodada, Garota Safada, Brucelose, Noda de Caju, Gatinha Manhosa, Solteirões do Forró e Bonde do Forró estão entre as principais bandas da **segunda geração**, caracterizadas pela ênfase incisiva no romantismo, na sensualidade e na **malícia**.

⁸² A banda já existia desde a década anterior, mas, segundo Wagner do Vale, filho de Toca do Vale (ex-vocalista do grupo), “Brasas do Forró tocava pé de serra” (Entrevista ao autor, 19/12/2012).

⁸³ Tradição popular aural comum na região do Recôncavo baiano, cuja base rítmica (com as palmas das mãos) tem semelhança com a do baião.

Divisor de águas entre as duas gerações de bandas famosas, Aviões do Forró, segundo os seus criadores, foi gerada a partir de um meticuloso trabalho de laboratório, como podemos constatar nos seguintes relatos do produtor musical e empresário Carlos Aristides:

[...] Decidimos quem eram os músicos, definimos toda a galera e fomos pro estúdio fazer o primeiro ensaio. Aí eu disse: “Olha, eu quero que você toque assim, desse jeito, e que você cante assim e tal [...] No caso dos instrumentos musicais, nós acrescentamos metais, que não estavam sendo usados. Começamos a trabalhar mais a questão da guitarra e... a bateria, que no nosso caso, passou a ser o instrumento principal da banda, e não o acordeom (Carlos Aristides)⁸⁴.

[...] Se você prestar atenção, é muito difícil hoje ver alguém dançando agarrado. As pessoas gostam de tá ali, curtindo realmente, como se fosse qualquer outro ritmo. Eu peguei o ritmo dos Brasas, dei uma cadenciada nele, juntei outras peças, como foi o metal, a guitarra, e comecei a mudar algumas levadas [...] Ficou um negócio muito suingado, entendeu? Quando juntei tudo, a essência foi fantástica (Carlos Aristides)⁸⁵.

É claro que não devemos tomar essas informações ao pé-da-letra, mas ao cotejá-las com *shows*, gravações e vídeos existentes, podemos verificar uma parte dos relatos de Carlos Aristides. A banda emprega um balé formado só por mulheres (os “aviões”) e canções que narram quase exclusivamente situações sensuais e urbanas, características que, como já foi dito, marcam diferença entre as bandas mais recentes e as bandas da geração anterior, que mantiveram uma *performance* mais romântica do que *sexy* e cantaram tanto o campo como a cidade. O erotismo onipresente nas narrativas da segunda geração é diluído nos elementos “festa, amor e sexo” que, como assinalou Felipe Trotta (2010:30), formam o trinômio da temática predominante nas canções de bandas como Aviões do Forró, cuja sonoridade configura “[...] um endereçamento sócio-musical bastante claro: música dançante feita para jovens em festa cantarem seus dilemas sexuais e amorosos” (TROTТА, 2008:8). A banda passa a utilizar praticamente uma única batida rítmica na bateria, que é semelhante à do **baião batido** (estabelecido por Luiz Gonzaga nos anos 1940), padrão utilizado também pela primeira geração de bandas. Aviões do Forró desacelera essa batida, dialogando com a

⁸⁴ Como a banda Aviões do Forró surgiu. Vídeo disponível em: www.youtube.com. Publicado em 11/05/2011. Acessado em: 06/03/2013.

⁸⁵ ROCHA, Pedro. “O forró tá estourado!” *Revista Digital Overmundo*. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/o-forro-ta-estourado>. Postado em 11/05/2011. Acessado em: 06/03/2013.

sensualíssima swingueira do pagode baiano, prática que logo é adotada pelas demais bandas. Além disso, a líder da segunda geração atualiza os processos de mistura, combinando com o forró diversos elementos de várias outras musicalidades *pop* brasileiras, como vaneirão, funk carioca, techno-brega paraense e sertaneja. A sanfona, que se tornara um dos principais signos da maioria dos forrós, permanece, mas é minimizada, enquanto a ênfase é dada a outros instrumentos, como a bateria, a guitarra, o baixo e o naipe de metais; este assume grande parte das introduções e substitui o **jogo de fole** em vários interlúdios instrumentais. Em face dessas constatações, é perceptível que há mais permanências e mais mudanças — em relação ao que as bandas anteriores vinham tocando — do que as que foram mencionadas pelos próprios criadores em algumas entrevistas publicadas.

O canto também foi submetido à reelaboração de Aviões (como a banda costuma ser apelidada pelos seus cantores e pelos fãs). Emulando o canto da sua conterrânea Ivete Sangalo, a cantora Solange Almeida possui uma técnica vocal que lhe permite emitir vibratos e inflexões com desenvoltura. José Alexandre (Xandy) também é dotado de voz imponente e, nos moldes do cantor Toca do Vale (que começou no Brasas do Forró), aprimorou o tom **cabra-macho**, fortemente ligado a um estereótipo masculino nordestino evidenciado, por exemplo, no título de um álbum de Luiz Gonzaga: *Sanfoneiro macho* (RCA-Victor, 1985). Com a dupla Solange e Xandy, Aviões do Forró reestabelece o padrão vocal que passa a ser seguido pela maioria das bandas da segunda geração. Repetindo: no mundo da canção, a prerrogativa é do canto.

O sucesso da A3 Entretenimento — companhia proprietária de várias bandas, incluindo Aviões do Forró — está vinculado ainda às atualizações nas práticas de gestão. Enquanto a Internet e a pirataria significaram adversidade para a SomZoom (que sofreu uma queda vertiginosa no final dos anos 1990), a A3 utilizou as redes de distribuição gratuita de música para viabilizar os seus projetos. “[...] vi que não se vendia mais disco. Pensei: Vou é dar! É uma moeda que vai e volta. Dou o CD e volta na bilheteria” (*O Povo*, 23/05/2011)⁸⁶ — comenta Antônio Isaías Paiva Duarte, que era dono da produtora e loja Isaías CDs e fundou a A3, juntamente com Claudio Melo, Zequinha Aristides e o seu filho Carlos Aristides. A gestão dessa empresa atualizou também a relação com os principais cantores, que passaram a ter participação nos lucros das bandas, e terceirizou serviços, como o *marketing* e o *design*

⁸⁶ “Isaías CDs: o homem do forró”. *O povo*, 23/05/2011. Disponível em: <http://www.opovo.com.br/app/opovo/paginasazuis/2011/05/23/noticiasjornalpaginasazuis,2247858/o-homem-do-forro.shtml>. Acessado em: 23/03/2012.

gráfico. Essas práticas da companhia surtiram efeito no mercado, conforme relata o filho e produtor do cantor Toca do Vale: “A A3 mudou o jeito de organizar os *shows*, de administrar a banda, de fazer contrato e tudo isso melhorou demais os cachês do forró no mercado” (Vagner do Vale, 19/12/2012)⁸⁷.

As bandas da segunda geração atingiram o topo do mercado de forró, suplantando as da primeira geração. A partir da segunda metade da década de 2000, algumas das principais bandas da primeira geração que antes concorriam entre si — como Mastruz com Leite, Magníficos e Limão com Mel — passaram a tocar juntas em eventos que receberam o nome de *Forró das Antigas*, através do qual as referidas bandas vêm conseguindo um reposicionamento no mercado. Contudo, essa classificação em duas gerações não dá conta da pluralidade das bandas de forró, pois inclui apenas aquelas que alcançaram maior projeção no mercado.

Cito ainda os grupos que emergiram nos anos 1990 no Sudeste brasileiro, em sua maioria compostos por jovens estudantes de classe média e agrupados sob o termo “forró universitário” (CEVA, 2001; SILVA, 2003; FERNANDES, 2005). Esse termo genérico, que remete especificamente à festa e ao seu público, começou a circular em peças publicitárias (filipetas e cartazes) utilizadas por produtores, como Paulo Rosas e Magno de Souza, que não tinham parentesco/relação direta com nordestinos. Eles começaram a endereçar as referidas festas — regadas a forró ao vivo — aos estudantes da Universidade de São Paulo (USP), como um meio de ganhar dinheiro (*ibid.*). A princípio, os produtores contrataram os **trios pé de serra** (assim denominados desde fins de 1990), formados em sua maioria por nordestinos/descendentes. Os próprios paulistanos começaram a formar novos grupos, destacando o trio gonzaguiano, mas adicionando outros instrumentos, como baixo, guitarra, violão, flautas e percussão. Entre os grupos que mais circularam, estão Falamansa e Rastapé (ambos de São Paulo). À base do cânone rítmico “tradicional” (principalmente de xote), os grupos recorreram à narrativa do Sertão nordestino através de regravações de canções que foram interpretadas/compostas por Luiz Gonzaga, João do Vale, Jorge de Altinho, Dominginhos, Antônio Barros & Cecéu, Jackson do Pandeiro e outros. Desse modo, eles estabeleceram um vínculo com o tradicional, redramatizando o Sertão em vozes com sotaque urbano. Entretanto, muitos dos seus principais *hits* são canções inéditas e ambientadas na cidade. Outro aspecto importante é que os grupos que mais circulam juntam músicos do

⁸⁷ Entrevistei Vagner do Vale no dia 19/12/2012, por telefone.

Nordeste e do Sudeste, e a música é claramente endereçada a um público jovem. Ao mesclar as duas bases narrativas e os músicos de diferentes procedências (localidades, classes, cor da pele, sotaque), o forró universitário repercutiu significativamente entre os brasileiros de diversas idades, classes sociais e regiões, sobretudo entre os do Sudeste e do Nordeste. É importante notar que as principais lideranças desses grupos foram assumidas por jovens de classes médias, nascidos e residentes no Sudeste, a primeira ocorrência coletiva desse tipo no fluxo forró, com consequências significativas na constituição de novos espaços e públicos em âmbito geral e, em particular, na localidade onde a pesquisa deste trabalho foi desenvolvida.

Ademais, nas décadas de 1990 e 2000, o forró como um todo alcançou uma diversidade muito maior do que a que foi aqui discutida. Muitos dos artistas que emergiram nesse período serão citados oportunamente. A essa altura — constataremos —, a multiplicidade do forró vai além do contingente de artistas que já eram muito conhecidos antes do surgimento da banda pioneira Mastruz com Leite. Veremos também que a diversidade é pródiga nos dias atuais. Ora, mas por que tal diversidade (de ontem/hoje) não chama atenção? Esta questão começará a ser respondida no capítulo que se segue, onde abordamos os discursos relacionados à bipolarização do forró e verificamos, entre outras facetas, como essa bipolarização se capitalizou no fluxo.

CAPÍTULO 3 – BIPOLARIZAÇÃO: DISCURSOS DE OPOSIÇÃO

3.1 Antes da controvérsia

Neste capítulo apresento e discuto vários embates discursivos e as coalizões no fluxo do forró, sobretudo os que se referem ao bípolo tradicional/estilizado e a certos aspectos correlatos. A cisão do forró em duas polaridades opostas nem sempre teve os contornos definidos que vários agentes esboçam atualmente. O mesmo se pode afirmar acerca das categorias implicadas nessa cisão, as quais adquiriram um caráter ontológico e se tornaram lugar comum entre muitas vozes ocorrentes no fluxo. Desde o surgimento do Mastruz com Leite (início dos anos 1990) até hoje, tais categorias nem sempre ocorreram nem tiveram os mesmos significados durante o decurso histórico. Elas foram surgindo, algumas desapareceram, e outras ganharam relevo, configurando um devir.

Não foram encontradas publicações acadêmicas sobre o forró que contemplem trabalho de campo realizado nos anos 1990, o que limita bastante os subsídios bibliográficos da pesquisa deste trabalho. Por outro lado, contei com uma significativa documentação oriunda da imprensa. A crítica jornalística, por assim dizer, produziu muitas matérias, desde o surgimento das bandas de forró. Mesmo não suprimindo a lacuna da quase inexistente análise acadêmica, as matérias jornalísticas sobre o forró desse período constituem um conjunto de escritos muito relevante para este trabalho. Peço ao leitor que exercite a sua valiosa paciência ante as numerosas, longas e até longuíssimas citações literais. Com o exacerbado uso que faço delas pretendo reconhecer, e dar a conhecer, as vozes dos agentes, mas de maneira que o que eles dizem tenha um peso relevante nas análises. Aliás, enquanto pontos de vista dos falantes, várias citações são vozes analíticas.

As matérias aqui citadas são de diversos tipos. Elas descrevem, discorrem sobre/noticiam novos artistas e grupos, eventos musicais e algumas situações do mercado de música. Embora haja conteúdo “crítico” — verificável em maior/menor medida — na maioria dessas matérias, nem todas as que aqui foram citadas situam-se no âmbito da chamada crítica musical jornalística, que surgiu no começo do século XIX, quando a música de concerto tornou-se autônoma. Segundo Simon Frith, o “crítico tornou-se necessário como um *expert*, como alguém que poderia explicar a música ao público, ensiná-lo como ouvir” (FRITH, 1996:64). Ao longo do século XX, o advento da música de massas inclui o crítico como

mediador entre o produtor musical, o público e a própria música. Nesse ínterim, desenvolve-se, entre outras, a crítica mordaz, que costuma colocar sob suspeita tanto a popularidade em si mesma como “os efeitos da perseguição dessa popularidade”⁸⁸ alcançada por músicas que passaram a ser consideradas “comerciais”, um aspecto assimilado ao “baixo” — ou à inexistência de — “valor artístico”. Tal entendimento recorre às oposições do tipo arte/comércio, qualidade/popularidade, etc., o que discutiremos mais à frente.

No que se refere ao forró, a maioria dos críticos tem sido mais incisiva contra as bandas do chamado forró eletrônico (considerado desprovido de qualidade artística) e mais afáveis com os artistas identificados com os forrós considerados tradicionais. Os escritos jornalísticos são examinados aqui como trabalhos de agentes que produzem a partir de uma relação dialógica com o público. Muitas matérias de jornais e revistas repercutem não apenas na audiência, mas reverberam ainda em outros veículos (como rádio, TV, periódicos virtuais e redes sociais) e nos seus respectivos públicos. Tal circulação configura uma dialética entre os diversos agentes do fluxo. Portanto, o emissor não está sozinho; o que “sai na mídia” é, em grande medida, uma produção dialógica e que tem a sua dimensão coletiva. Atente-se para o fato de que, ao mesmo tempo, os jornalistas são porta-vozes dos veículos de comunicação nos quais (e para os quais) trabalham: um importante marcador do *lugar* de onde parte a sua fala, num sentido correlato à reflexão sobre “lugar de fala” (MEAD, 1996).

No início do ano de 1992, quando o Mastruz com Leite ainda não gravara o seu primeiro disco, duas reportagens sobre as bandas de Emanuel Gurgel foram publicadas no jornal cearense *O Povo*. Curiosamente, essas matérias não mencionam categorias como “pé de serra” e “eletrônico”, utilizando apenas o termo “forró” para definir a música das referidas bandas. O trecho inicial de uma delas, intitulada “Mastruz com Leite, a indústria do forró”, apresenta uma narrativa que, atualmente, poderia ser vista por vários agentes como, no mínimo, uma provocação:

Contrariando previsões, a sanfona, o triângulo e o zabumba não morreram. A lambada, ritmo dançante e sensual que ameaçou o reinado do forró, não resistiu a mais de dois verões. O estilo que foi difundido por Luiz Gonzaga ganhou novos seguidores, conquistou espaços em rádios e gravadoras e transformou Fortaleza na Terra do Forró, fama reconhecida nacionalmente (*O Povo*, 20/02/1992).

⁸⁸ *Ibid.*: 65.

A frase com a qual ele começa confirma o que dizem diversas pessoas por mim entrevistadas que vivenciaram as precárias condições em que o forró se encontrava no final dos anos 1980, a ponto de surgirem “previsões” do total desaparecimento dessa música. E, como podemos notar, o jornalista vincula a ruína do forró ao apogeu da lambada, que não durou muito. Mas a parte seguinte é a que considero mais curiosa desse trecho destacado, pois, nos dias de hoje, apesar de muitos agentes enxergarem o Mastruz com Leite como uma banda de “forró das antigas” — rótulo que retomo no capítulo final — ou mesmo como “tradicional”, a maioria dos *gonzaguianistas*⁸⁹ (como chamo os adeptos mais radicais) receberiam como uma heresia a afirmação de que o Mastruz e as bandas contemporâneas de *geração* são os “novos seguidores” de Luiz Gonzaga. Mesmo porque as bandas mais recentes, pelas quais grande parte dos gonzaguianistas sente e nutre ojeriza, são descendentes daquelas da geração 1990. O deslumbramento é uma das principais características dessa matéria de 1992. O jornalista não apresenta críticas de outros agentes do fluxo do forró, apenas apresenta alguns dados e números sobre o sucesso do Mastruz com Leite e da empresa de Gurgel, que ainda não tinha sido batizada com o nome de SomZoom. Tampouco ele apresenta na matéria um rótulo além de “forró” para nomear a música. Como que para não deixar a matéria sem uma única questão e demonstrando interesse num confronto — uma prática comum das mídias de massas para reter a atenção do seu público e vender seus produtos —, a matéria afirma ao final:

Com um repertório que traz 100% de forró e não consegue deixar ninguém parado, o grupo tem como principal concorrente as bandas baianas que frequentemente invadem a cidade, levando milhares de pessoas aos seus *shows*. Mas aí, é questão de gosto. [E] Você, prefere Chiclete com Banana ou Mastruz com Leite? (*O Povo, idem*).

Tentando envolver o público, a reportagem apresenta a opinião de três pessoas (com foto de cada uma), sendo que apenas uma delas (mesmo não gostando de nenhum dos dois) opta pela banda baiana, enquanto duas pessoas escolhem o Mastruz com Leite, justificando que “é bom pra gripe, é mais regional, mais digestivo, fortifica os ossos”, ao passo que Chiclete com Banana é taxada de “muito americanizada” e de “mistura meio perigosa que

⁸⁹ O termo “gonzaguianista” não é dicionarizado e surgiu da necessidade de classificar agentes que mitificam Luiz Gonzaga e atuam de modo doutrinário. Eles também costumam adotar posicionamentos radicais, agressivos e reativos contra músicas, músicos e públicos não identificados com Luiz Gonzaga. Diferem-se dos gonzaguianos, que não são necessariamente radicais/doutrinários.

pode até engasgar”. Essa polarização entre Mastruz e Chiclete não é exatamente a que quero focalizar neste trabalho, mas veremos que ela tem algo a ver com o nosso tema. Não raro, empresários e outros agentes alinhados veicularam essa polarização entre o forró das bandas e os fluxos musicais baseados em outros estados brasileiros — como, por exemplo, o axé music baiano e a música sertaneja de estados do Sudeste, Centro-Oeste e Sul —, buscando com isso viabilizar e legitimar o empreendimento musical de seu interesse.

Em outra reportagem⁹⁰ publicada 40 dias após a que acabo de citar, Emanuel Gurgel foi acusado de “pirataria” por vários intérpretes e compositores atuantes em Fortaleza que não estavam recebendo os valores previstos na legislação brasileira referentes ao que chamamos de direitos autorais. A negligência continuará: muitos compositores gravados pela SomZoom (como foi o caso deste pesquisador, em inícios dos anos 2000) queixaram-se de irregularidades nos repasses de valores devidos pela Editora Passaré, pertencente àquele empresário. Mas, nessa matéria, como em outras do mesmo período, também não aparece a bipolarização do forró em duas vertentes. As bandas cearenses ainda não tinham se apresentado no Recife, então muito raramente eram citadas pelos meios de comunicação desta cidade.

3.2 Irrompe a bipolarização – emergência de categorias

Por que será que, a essa altura, os agentes do forró precedente ainda não tinham “botado a boca no trombone”? A onda sísmica já estava em plena configuração, e as erupções não tardariam. Provavelmente, as condições para tal ainda estavam se formando. Havia um grande número de pessoas incomodadas, mas elas não estavam articuladas o suficiente para emergir enquanto grupo identitário. Posicionados no topo do mercado, a música sertaneja e o axé music eram então alvos de ataques verbais (juízos de valor) de muitos forrozeiros, *MPBistas*⁹¹, roqueiros e de outras coortes musicais “incomodadas” com aqueles artistas/grupos, muitas vezes considerados “de fora” ou “nacionais”. Foram confrontos entre

⁹⁰ *O Povo*, 02/04/1992.

⁹¹ Adeptos da chamada MPB (termo não dicionarizado).

forró e outros fluxos musicais, algo similar ao que ocorreu com o samba carioca (TROTТА, 2011c: 281)⁹², guardadas as especificidades e proporções de cada caso.

Mas os ataques verbais de forrozeiros tiveram curto alcance e até hoje têm sido inócuos em relação ao centro industrial baseado no eixo Rio-São Paulo, que é o responsável pela produção/circulação de músicas massivas (como axé music e sertaneja) no Brasil e, portanto, o principal irradiador das modas “nacionais”. Ao ser inserido em programas de TV que circulam nacionalmente, como o *Domingão do Faustão* (Rede Globo), o forró Mastruz com Leite ascendeu na hierarquia que comumente diferencia, dentro da Região Nordeste, “artistas locais” de “artistas nacionais”. A articulação de agentes em torno do “tradicional” foi, em parte, motivada a partir da emergência de grupos locais que ocuparam espaços tão significativos quanto os preenchidos por artistas daqueles fluxos musicais *pop* já considerados nacionais. Os traços do alinhamento entre as bandas de forró e os artistas/grupos do *pop* nacional, bem como as tensões entre os defensores/pregadores do tradicional e esse eixo *pop* podem ser verificados nas seguintes palavras de um jornalista:

É vivendo e aprendendo, juro por Deus. Cheguei a ter a mais absoluta certeza de que não havia coisa mais chata nesse mundo do que música baiana. Estava redondamente enganado. Parece impossível, mas existe coisa pior do que axé music. A tal da “oxente music”. O nefando “forró” eletrônico é a nova mania da cidade. Pra galera que gosta de bater coxa num arrastado. De forró não tem nada. Nem sanfoneiro. Como era natural, em se tratando de forrozeiros de araque. Não vejo a menor nem a maior diferença entre “oxente music” e “axé music”. A zoadá é a mesma. Troco uma pela outra e não quero volta. É tudo farinha mofada do mesmo saco. Quem nasceu pra ser Piqui [*sic*] com Sal não chega nunca a Luiz Gonzaga. No deslavado estelionato musical, todo mundo tem culpa no cartório da mediocridade. E há quem ainda tenha o mau gosto de louvar esta apoteose da banalidade (*O Povo*, 05/07/1993)⁹³.

Do trecho supracitado, é pertinente apontar dois aspectos relacionados à bipolarização do forró. Um deles diz respeito ao momento em que as bandas de Fortaleza começam a dividir o mercado de grandes eventos no Nordeste com as músicas *pop* nacionalizadas; a

⁹² Segundo Felipe Trotta, o samba disputava legitimidade e “nacionalidade” com a MPB e o rock – embate “externo à categoria” samba — até a década de 1990, quando emerge o pagode romântico e provoca a reação do chamado samba de raiz — litígio interno à categoria (*ibid.*).

⁹³ MONTE, Airton. “Apoteose da banalidade”. *O Povo*, caderno *Tempo Livre*, p. 2–B. Fortaleza, 05/07/1993.

partir de então, ocorre uma reconfiguração do fluxo, e os agentes que não integram esse *cluster* genérico predominante (um *mainstream*, por assim dizer) passam a ver o segmento das bandas como mais um invasor e, daí a pouco, como o invasor majoritário. Ocorre então um deslocamento: os agentes — forrozeiros, inclusive — que se posicionavam contra o axé music, o pagode e a música sertaneja, passam a perceber outro rival, mais próximo e cada vez maior: o forró Mastruz com Leite e sua prole.

O outro aspecto é a emergência de categorias, o que nos remete diretamente ao foco deste trabalho. Na matéria supracitada vê-se que, a essa altura, várias categorias designativas (algumas delas antagônicas) estavam sendo praticadas no fluxo do forró. Nas palavras do intelectual Airton Monte⁹⁴, está patenteado o uso de “oxente music”⁹⁵ (uma contrapartida ao citado rótulo *pop* baiano) e de forró eletrônico, uma categoria que, curiosamente, não aparece em outras matérias dessa fase inicial, nem mesmo nos depoimentos de empresários de bandas, mas posteriormente será usada por jornalistas, acadêmicos e fãs. Airton Monte joga lenha na fogueira da bipolarização, colocando o forró eletrônico/oxente music de um lado e, no polo oposto, Luiz Gonzaga, que, nesse caso, é o referente de um forró “autêntico”, expressão que ele não emprega, mas subentende-se, já que o “eletrônico” ele renega: “de forró não tem nada”. Segundo Jósimo Costa, empresário ligado à SomZoom, o termo “oxente music foi criado pela imprensa e teve um tom pejorativo”⁹⁶.

De acordo com Simon Frith, a crítica da música de massas costuma usar adjetivos com a finalidade de relacionar a música aos seus possíveis usos, de localizá-la genericamente e de guiar o consumidor. Tais críticos baseiam-se em aspectos convencionais para apontar “qual música é boa” e “para quem é boa”, estabelecendo um tipo de conluio entre crítico e leitor. Para tanto, eles costumam utilizar alguns termos e significados incompreensíveis a quem não esteja previamente “informado”, isto é, com eles sintonizados. O uso seletivo e recorrente de alguns termos para atacar/elogiar músicas vai constituindo o estilo do crítico e estabelecendo essa sintonia com o seu público. Dessa maneira e no sentido de guiar o consumidor, a crítica produz não apenas uma versão da música para o leitor, mas ainda uma versão do leitor para a

⁹⁴ Airton Monte (Fortaleza, 1949–) é médico psiquiatra formado pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Cronista d’*O POVO*, redator de televisão, letrista, teatrólogo. A maioria de sua obra é constituída de contos e crônicas. Publicou *O grande pânico* (1979), *Homem não chora* (1981), *Alba sangüínea* (1983) e *Moça com flor na boca* (2005).

⁹⁵ “Oxente” é expressão de surpresa, muito comum em vários estados do Nordeste e de outras regiões.

⁹⁶ Entrevista realizada no Recife, escritório da Forrozão Produções, dia 12/12/2012.

música — análogo à expressão “formar opinião” —, o que confere ao crítico um *status* de conhecedor da música e do seu público (FRITH, 1996:68).

Ataques e elogios são os principais meios de promover polarizações. Os ataques de Airton Monte ao forró das bandas evidenciam uma bipolarização já inflamada, o que está denotado nas expressões extremamente depreciativas que ele lança. Só o termo “nefando” — isto é, algo de que não se deve falar, por ser digno de aversão; abominável; execrável; de má índole; moralmente degradado — já dá o tom do significado que o forró Mastruz-orientado veio a ter para alguns segmentos tradicional-intelectualizados da população. É digno de nota que, pela retórica empregada, esse escritor não está se dirigindo estritamente ao público das bandas em geral (objeto da sua crítica), mas a uma parte relativamente intelectualizada do público do jornal. Chama a atenção igualmente a equiparação que o cronista do jornal *O Povo* faz entre axé music e oxente music, ambas recepcionadas e enquadradas por ele como “zoada” (barulho, ruído) e, certamente, por parte do seu público e por outros agentes que compartilham um ambiente sociocultural. Além do mais, no estabelecimento dessa bipolarização, o crítico coloca apenas Luiz Gonzaga num dos polos, o que tende a minimizar a diversidade do forró e a indexar uma univocidade no fluxo.

Com a expansão do Mastruz com Leite e das bandas similares, os rótulos designativos continuam surgindo. Todavia, eles vão aparecendo paulatinamente e de maneira discreta, como pode ser notado neste trecho de uma reportagem:

O forró Mastruz com Leite é o grande filão do “novo forró” cearense. São dois discos: *Arrocha o nó* e *Só pra xamegar* [...] E, quanto à autenticidade ou não do “new forró”, Emanuel diz apenas que nunca ninguém teve coragem de acreditar no forró dessa forma: “Eu fiz isso e agora estamos apenas evoluindo” (*O Povo*, 1993)⁹⁷.

À medida que as bandas avançavam, o empresário Emanuel Gurgel era cada vez mais procurado para explicar a música, o sucesso e as acusações de inautenticidade. Os designativos foram inevitáveis e entre os primeiros rótulos foram lançados o “novo forró” e a sua nomeação anglo-brasileira, o “new forró”, que aparece na matéria entre aspas, dando a entender que foi engendrado por Gurgel. O uso do termo “new” não deixa de ser também um sintoma da diglossia posta em curso por uma moderna mundialização cultural (ORTIZ,

⁹⁷ “Megaempresário controla a noite”. *O Povo*, caderno *Domingo*. Fortaleza (CE), 19/09/1993.

2000:99–102), característica de processos globalizantes correntes pelo mundo afora e que tem no inglês a “língua transversal”. Quanto ao desfecho darwinista da sua fala: não é de há pouco que “evolução” é vocábulo predileto para autolegitimação e, ao mesmo tempo, para depreciar o outro.

3.3 Artistas gonzaguanos entram no embate

A emergência das bandas e a consequente bipolarização são ocorrências endógenas ao forró, historicamente situadas e permeadas por esses pontos peculiares. É importante frisar, apesar da obviedade, que, enquanto a banda Mastruz com Leite e as congêneres não existiam, não poderia haver categorização para elas. O que não é tão óbvio é o fato de que, como indicam aquelas matérias do ano de nascimento do Mastruz com Leite, estavam ausentes tanto as categorias referentes ao forró das bandas (como oxente music, new forró, eletrônico e estilizado), como as que viriam a designar os forrós que precedem o Mastruz: tradicional, pé de serra e de raiz. É a partir da emergência e do sucesso das bandas que as categorias classificatórias e a bipolarização vão ganhando relevo. Vozes mais reputadas vão tomando posição. Outrora apontado pelo próprio Luiz Gonzaga como seu legítimo “herdeiro” e assim considerado pelos adeptos, Dominginhos é um dos agentes que passaram a militar no polo oposto ao das bandas cearenses, como demonstram as suas palavras, segundo a jornalista Christiane Viana:

[...] Em torno de todo esse sucesso do forró, abre-se espaço para a discussão da legitimidade do ritmo depois de tantas mudanças. Críticos afirmam que a substituição dos instrumentos característicos do estilo — pandeiro, triângulo — por guitarras e outros equipamentos eletrônicos descaracteriza o forró produzido atualmente.

Essa é a opinião do sanfoneiro Dominginhos, que afirma que o estilo está completamente modificado. “Na verdade, o que essas bandas novas fazem não é forró, mas lambada” — avalia. Ele diz que o próprio compasso da música foi alterado, com uma levada diferente. “Esses *shows* de cinco horas de duração também confirmam que o ritmo mudou, transformando-se em música de bailes” (*O Povo*, 25/06/1994)⁹⁸.

⁹⁸ VIANA, Christiane. “Oxente é forró”. *O Povo*, caderno *Vida & Arte*. Fortaleza (CE), 25/ 06/1994.

Trata-se de uma matéria interessante para a nossa discussão, uma vez que, como a própria jornalista propõe, “abre-se espaço para a discussão da legitimidade do ritmo depois de tantas mudanças”. Note-se que ela acusa (cerca de 2 anos após a data da primeira reportagem citada neste capítulo) a ocorrência de uma mudança significativa no forró, deixando entrever que já havia um debate instalado no fluxo. A escolha dos primeiros agentes músicos a terem voz amplificada em reportagens como essa também não parece ocorrência fortuita; elas vêm na esteira das críticas antecedentes que convergiram no sentido de reduzir um diversificado forró a um polo homogêneo e “representado” unicamente por Luiz Gonzaga. Não à toa, a jornalista abre o debate justamente com uma “opinião de Dominginhos”, para quem “na verdade, o que essas bandas novas fazem não é forró, mas lambada”, já que teriam mudado o ritmo e prolongado os *shows*, transformando-o em “baile”. Nesse caso, o “baile” está sendo implicitamente apontado como signo de desqualificação, o que, vindo de quem vem, soa contraditório, *vis-à-vis* a trajetória forrozeira (festa) desse artista. Vimos no capítulo anterior que a lambada se configurou como música de baile, portanto também foi alvejada pelo depoente. Vimos ainda que, em 1976, Dominginhos (não sem críticas) protagonizou práticas de fronteira que oxigenaram a sua carreira ao misturar elementos do forró aos da consagrada MPB. Esta sigla, como aponta Felipe Trotta, vem sendo utilizada como “categoria de classificação de um certo estilo musical praticado por artistas intelectualizados” e, conseqüentemente, “contempla esferas de alta legitimidade nas hierarquias da música brasileira popular” (TROTТА, 2011c:117; rodapé). Esse é um dos aspectos implicados no fato de Dominginhos (com o aval de Luiz Gonzaga) desejar se aproximar de artistas que misturam forró com a prestigiada MPB — como Gilberto Gil e Alceu Valença, que também usavam “equipamentos eletrônicos” — e repudiar o Mastruz com Leite e a lambada, associados a extratos sociais considerados inferiores. No entanto, basta averiguarmos a musicografia de alguns dos principais artistas para percebermos que o baile sempre foi uma das forças motrizes do fluxo, tanto é que o nome “forró” substituiu o anterior, mudança que em muito precede as bandas. Aliás, o próprio Dominginhos animou bailes forrozeiros ao longo de toda a sua carreira. A propósito, no mesmo artigo citado, a discussão de Felipe Trotta nos ajuda a compreender o debate:

A complexidade e o caráter contraditório dos critérios aplicados para estabelecimento de hierarquias na música brasileira é uma característica da própria heterogeneidade e importância simbólica da música popular em nossa sociedade. De forma resumida, é possível

pensar que os critérios legítimos, quando aplicados à música popular, sofrem uma espécie de *tensionamento* vindo de sua confrontação com outros critérios que negociam legitimidade (*ibid.*:134).

O que o autor chama de “critérios legítimos”, eu chamaria de *critérios legitimados*, ou *de legitimação*. Certamente, com a emergência das bandas cearenses ocorre uma transformação de sentido, e, para uma grande parte dos novos públicos constituídos, outros critérios de legitimação entram no fluxo e alguns dos que já existiam passam a ser mais enfatizados, como a participação corporal (erótica) através da dança. No debate narrado pela jornalista do jornal *O Povo*, certamente Dominginhos utiliza alguns critérios de avaliação homólogos aos da MPB para estabelecer a hierarquia entre o forró (“de verdade”) que ele toca e a “lambada” que atribui às bandas. E, conforme Trotta, aspectos como “complexidade harmônico-melódica” e “fruição sublimada” — que remetem ao que Bourdieu chama de “disposição estética” e de “primado da forma sobre a função” — são critérios que “acionam os referenciais da tradição erudita para desqualificar outras práticas musicais com as quais disputam mercado” (*ibid.*).

Em que pese a disputa de mercado, quero colocar aqui algumas questões, não no sentido de contrapor-me às reflexões do autor citado, uma vez que a sua análise aponta vários critérios de classificação e significados da música, mas com o propósito de alargar a nossa compreensão do forró: será que esses critérios “legítimos” acionados por Dominginhos são exclusivos da música erudita e da MPB ou foram importados delas? Seriam tais elementos “secundários” no forró? Teria Dominginhos agido exclusivamente com base na *distinção*? Basta averiguarmos a musicografia de alguns dos artistas, a exemplo de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e João do Vale, para percebermos que muito antes do primeiro disco solo de Dominginhos, e mesmo antes da emergência da prestigiada e prestigiosa MPB, os forrozeiros já incluíam várias modalidades de canção que repercutiam entre os segmentos mais intelectualizados do público de música popular; vide as toadas classificadas como *música de protesto*. Como vimos anteriormente, o vínculo do forró com agentes escolarizados (letristas, público, críticos etc.) é umbilical; os critérios de complexidade e de fruição lhes foram tentaculares e, por sinal, continuam no fluxo nos dias atuais. Além disso, quando fazem arte, as pessoas costumam preocupar-se “com algo mais que seu valor pragmático; por exemplo, pelo prazer que proporciona, porque seduz ou comunica algo de nós” (CANCLINI,

2011:113). Isso quer dizer que, embora a distinção não exclua as disputas de mercado, os julgamentos vinculam-se a uma pluralidade de valores e sentidos.

Na mesma matéria, a jornalista expõe um adendo de Beto Barbosa, chamando atenção para os problemas que podem decorrer das semelhanças entre o forró das bandas e a lambada:

O cantor Beto Barbosa concorda com Dominginhos. “Acho que o pessoal deveria utilizar mais elementos do forró original, porque essa música que eles tocam se parece muito com a lambada e vai ser confundida no sul do País” — declara. Beto ressalta que não é contra o sucesso do forró. “Pelo contrário, essa evidência do estilo até me ajuda, só creio que o movimento possa se enfraquecer devido à semelhança com a lambada, pois as pessoas podem achar que é apenas uma volta do mesmo tipo de música, e não algo novo” — explica (*idem*).

As críticas que partem de Dominginhos e de Beto Barbosa são semelhantes em palavras, mas diferentes em significados. Dominginhos não ataca diretamente as bandas com termos depreciativos, mas a sua oposição *show versus* baile reitera a ideia de superioridade de uma música-*show* (ênfase numa plateia, apreciação formal) em relação a uma música-baile, que enfatiza a participação dançante do público. Ele também joga a sua comparação no sentido de restringir o uso do termo “forró” — que, como discutiremos, tem uma importância capital no fluxo — ao molde “tradicionalmente correto”, mas referindo-se a uma tradição na qual ele é reconhecido como legítimo herdeiro: uma reserva. Por sua vez, Beto Barbosa concorda com Dominginhos, mas com o fito de defender a música constituída sob o rótulo de “lambada”, que então já se encontrava em queda no Brasil, como o próprio lambadeiro insinua: “[...] uma volta do mesmo tipo de música, e não algo novo”. O curioso é que, quanto a uma possível indistinção entre forró e lambada, Beto Barbosa não vincula a sua preocupação ao Nordeste (de onde partiu o seu sucesso) ou ao Norte (sua região de origem e à qual a lambada estava identificada). Ele aponta a possibilidade de essa “confusão” entre lambada e forró ocorrer “no Sul do País”, leia-se São Paulo (onde ele já estava residindo) e no Rio de Janeiro, capitais onde estão os mercados e as companhias midiáticas mais capazes de nacionalizar uma moda musical. Além disso, Beto Barbosa e Dominginhos não classificam como “lambada” a música de Eliane, uma cantora então muito conhecida e que enfatiza muito mais os elementos do pop paraense do que o Mastruz com Leite. A ansiedade de Beto tinha uma razão de existir: à medida que o forró das bandas deslumbrasse o mercado, a lambada

seria ainda mais ofuscada. Enfim, o principal lambadeiro e o mais prestigiado seguidor⁹⁹ de Gonzaga buscam evidenciar as semelhanças entre a lambada e as bandas lideradas pelo Mastruz com Leite, mas por razões distintas: Beto Barbosa, acusando o uso dos elementos da lambada pelas bandas, almeja manter a sua música diferenciada do forró; Dominginhos, apontando o mesmo fenômeno, tenta lançar as bandas no âmbito da lambada e distingui-las da sua música, que seria o forró “autêntico”.

Gurgel, ao que parece, evitou comentar as ressalvas quanto ao uso do termo “forró”, como aquelas proferidas por Dominginhos e por Beto Barbosa. Todavia, o empresário apresenta o seu contraponto ao argumento da indistinção entre as duas músicas, como assinala Christiane Viana:

No entanto, o produtor Emanuel Gurgel descarta a possibilidade de confusão entre forró e lambada. “O som que fazemos agora é diferente do que Luiz Gonzaga fazia, mas continua sendo forró, apenas houve uma evolução para melhor no ritmo” — afirma. Ele diz também que o estilo não parece nada com a lambada, tendo outro andamento. “Ninguém vai confundir, porque os dois estilos são completamente distintos” — assegura (*idem*).

Rótulos, sonoridades, mercados e significados estão envolvidos na contenda. Dois agentes consagrados acusaram o forró Mastruz-orientado de praticar (de ser) lambada. Mas os reclamos não ecoaram a favor da polarização forró *versus* lambada, e sim de um binarismo no interior do forró. Isso pode ter ocorrido, em parte, porque a lambada não se lançou como uma “música do Nordeste”, que é assumidamente o torrão do telúrico forró.

A última matéria citada destina cerca de metade do conteúdo à parte que apresenta divergências sobre os forrós, a qual leva o subtítulo: “Críticos discutem legitimidade do ritmo”. Agora quero verificar a posição da jornalista que, neste caso, é também uma porta-voz do jornal *O Povo* e uma agente importante no contexto sociocultural do forró de então. Vejamos como a referida matéria é finalizada:

Indiferentes a toda essa polêmica, os brasileiros vão caindo na dança, cada vez mais contagiados pelo ritmo. Bastante democrático, o “novo

⁹⁹ Dominginhos não assumiu a alcunha de “herdeiro” e se divulgou como “seguidor”.

forró” não tem preconceitos de classes ou raças, conquistando adeptos em todos os lugares, do clube suburbano à boate mais chique (*idem*).

Trata-se de um posicionamento da jornalista favorável às bandas de forró Mastruz-orientadas. Ao afirmar que “os brasileiros vão caindo na dança”, Christiane Viana dá a entender que o “novo forró” obtinha aceitação ampla do público nacional. No entanto, a audiência da rádio SomZoom Sat se constitui, sobretudo, de nordestinos residentes dentro e fora do Nordeste. Outro sintoma do posicionamento favorável às bandas está nas características valorativas que ela atribui ao “novo forró” pelo fato de ser uma música partilhada tanto em ambientes suburbanos como em boates chiques. Afinal, ser “democrático” e não manifestar “preconceito de classes ou de raças” expressam valores caros ao Brasil e a muitos países no mundo todo. Como se trata de uma matéria que expõe a bipolaridade e nela concentra muita atenção, o posicionamento da jornalista adquire importância em prol da “legitimidade do ritmo”, que foi colocada em xeque pelos “críticos” que ela cita. Aos vencedores, o forró.

Entre os forrozeiros, ironicamente, uma das primeiras reações contundentes às bandas de forró partiu de Alcymar Monteiro, cantor-compositor cearense que forneceu canções para o álbum inaugural da banda Mastruz com Leite. Apoiado por Luiz Gonzaga, Alcymar foi ligado a grandes gravadoras (RGE, Warner e Continental) até o ano de 1996, quando criou o selo Ingazeira e começou a produzir seus próprios discos. Reconhecido por um grande público no Nordeste, com mais de quarenta álbuns lançados e duas indicações ao prêmio *Grammy Latino*, ele se tornou conhecido ainda como um dos artistas mais organizados e habilidosos no que se refere à autogestão da carreira profissional. Com uma mescla de aboio¹⁰⁰ aos principais ritmos convencionais, ele associou sua música às vaquejadas¹⁰¹ e se tornou um dos forrozeiros mais celebrados nessas festas. O álbum *Arrocha o nó*, do Mastruz com Leite, contou com três canções de Alcymar Monteiro. Contudo, assim que ocorre a grande repercussão desse primeiro disco, deflagra-se um litígio entre o compositor e a referida banda. No livro *O fole*

¹⁰⁰ *Aboio* vem de *aboiar*, ou seja, tanger o gado cantando; é o cantar do vaqueiro enquanto ele conduz a boiada (GUERRA-PEIXE, 2007:125). No entanto, o aboio migrou para as *performances* artísticas, de modo que existem músicos especialistas nessa modalidade.

¹⁰¹ Atividade em que vaqueiros, aos pares e montando seus cavalos, disputam as “pegas de boi”. Vence (e ganha prêmios) aqueles que mais conseguem derrubar os bois, empunhando a cauda do animal. Localizadas às margens de cidades, as vaquejadas duram cerca de 4 dias, reúnem muitos bares, restaurantes e têm uma extensa programação de *shows*.

roncou, Carlos Marcelo expõe um trecho de uma “carta aberta” que, segundo esse autor, Alcymar fez circular nos meios de comunicação:

De repente, o Ceará inteiro foi invadido pelo nosso repertório. Músicas cantadas com letras erradas, instrumentos desafinados... Percebi que se tratava de gente sem nenhum conhecimento. Escrevi uma carta aberta para proibir essas bandas de cantar minhas músicas (MARCELO, 2012:380).

Carlos Marcelo não menciona Alcymar na sua lista de entrevistados, e o seu texto não referencia essa frase, nem especifica a fonte, apenas a atribui ao cantor, que, por sua vez, me disse que nunca conversou com o referido autor. Contudo, o forrozeiro reconhece que uma frase como essa pode ter sido mesmo dita por ele e que “é uma coisa leve para o que essas bandas merecem”. O livro que acabo de citar traz, na mesma página, outra frase atribuída ao mesmo artista que é um ataque ainda mais fulminante: “Sou totalmente contra o forró eletrônico, pois considero um forró lambadeado, mal tocado, mal cantado, que não vale um tostão furado” (*ibid.*). Tanto ele como Josy Gonçalves¹⁰², a funcionária mais antiga da sua produtora, afirmam que não possuem mais uma cópia da “carta aberta”, mas confirmam que a carta foi divulgada e que “isso gerou polêmicas e constrangimentos” para o forrozeiro. Alcymar afirmou que a sua decepção com o Mastruz com Leite começou porque a banda quebrou o contrato com a gravadora Continental, já que ele fora o mediador dessa contratação. Houve outros motivos envolvidos na contenda descrita por Alcymar. Ele relembrou, quase aos prantos, as dificuldades e a ansiedade que enfrentou quando as bandas irromperam:

Quando essas bandas vieram, muita gente ficou sem trabalhar. Muita gente perdeu espaço, perdeu trabalho, foi humilhante! Até fome teve gente que passou, foi uma coisa terrível. Eu mesmo perdi muitas festas. Ficou difícil! Eles tomaram conta de tudo, invadiram tudo, as vaquejadas, as casas de *shows*, as rádios [...] (Alcymar Monteiro, 28/02/2013).

¹⁰² Josy Gonçalves trabalha na produtora de Alcymar Monteiro há cerca de 15 anos.

O relato acima deixa entrever outro aspecto na relação entre Alcymar e SomZoom: eles estavam entrando numa rota de colisão, a qual, em grande medida, seria caracterizada pela disputa do mercado musical das vaquejadas. Frequentadas por grandes públicos no Nordeste (e em outras regiões), tais festas passaram a ser um nicho focalizado pela companhia de Emanuel Gurgel, que “investiu nesse filão e criou até um *Circuito de Vaquejadas Mastruz com Leite*” (PEDROZA, 2001:4), assumindo o controle da programação artística de muitas delas. Desde a deflagração dessa celeuma até os dias atuais, Alcymar Monteiro vem desferindo ataques seguidos às bandas de forró do Ceará através dos meios massivos e durante os seus *shows*, como o que ocorreu numa edição da festa que homenageia Zedantas¹⁰³ anualmente, na cidade de Carnaíba (PE). Em ataques desse tipo, ele costuma defender o forró “tradicional”, “autêntico”, “verdadeiro”, relacionando tal forró a Luiz Gonzaga e opondo tal música ao “forró dessas bandas” (que ele também chama de estilizado ou eletrônico), adjetivando o último com vários termos depreciativos e pejorativos. Tendo Alcymar Monteiro adquirido uma reputação de artista bem-sucedido, seus reclamos ecoaram significativamente no ambiente forrozeiro. Outro agente que acusa as bandas de se apossarem dos “espaços” é Edson Duarte, forrozeiro alagoano que reside em Fortaleza:

Quando o forró eletrônico apareceu, começou a tomar conta dos espaços que eram do pé de serra. Para mim, sobraram as beiras das piscinas das casas dos amigos, um pessoal do Detran que gostava de fazer festas (MARCELO, 2012:380).

Antes de aprofundar a discussão, vale ressaltar que o termo “pé-se-serra”, como categoria genérica de forró, só foi identificado nesta pesquisa nas matérias de meados da década de 1990 e, conseqüentemente, não havia associações desse termo aos espaços de *performance*, muito embora existissem casas de forró. O Forró de Pedro Sertanejo (durou de 1965 a 1992) e o Forró Cheiro do Povo (de 1979 a 1981) de Raymundo Campos, por exemplo, não usaram outros termos genéricos/classificatórios além de “forró”. Embora houvesse casas de forró que evitassem as músicas de duplo sentido, como a de Raymundo Campos, o que os registros mostram é que havia espaços destinados a uma pluralidade de artistas. Por que, então, apesar dessa constatação, tanto o depoimento de Edson Duarte como

¹⁰³ O vídeo com o discurso foi publicado no *site* <http://fabioarrudashow.blogspot.com.br>. Acessado em: 20/11/2012.

o de Alcymar Monteiro expressam uma ansiedade em relação à “perda” de espaços? Quais seriam esses “espaços do pé de serra” reclamados e o que eles significam para os agentes ligados às convenções que precedem as bandas?

Uma reportagem publicada pelo jornal *O Povo* (12/07/1995)¹⁰⁴, embora não mencione o termo “pé de serra”, aponta que o advento das bandas oxigenou espaços “antigos”, como o Sítio Siqueira e o Bar Pirata (surgidos em Fortaleza, na década anterior), ambos destinados ao que o jornalista nomeia de “forró tradicional”. Possivelmente alguma perda *real* ocorrera de fato, tendo em conta a já existente “profusão de bandas” (“pelo menos 250” só em Fortaleza) e a concentração desses grupos, das casas de *shows*, de parques de vaquejadas, de emissoras de rádios e programas de TV nas mãos de poucos empresários, ocorrências citadas nessa e em outras matérias do mesmo período. E como já foi dito, ao controlar todo esse aparato, o empresariado — Emanuel Gurgel na liderança — concentrou poder suficiente para constituir novos espaços para as bandas e ressignificar muitos daqueles que já existiam. Não esqueçamos, todavia, dos mencionados relatos de artistas e outros adeptos que afirmaram ter vivenciado uma fase de “vacas magras” do forró no período situado entre o falecimento de Luiz Gonzaga (1989) e o surgimento do Mastruz com Leite (1991), quando tal música praticamente se restringia aos festejos juninos, o que conota escassez de espaços. Portanto, muito provavelmente esses reclamos se referem também a uma perda *relativa*, pois, numa sociedade que exacerba a competição, e por isso generaliza uma disposição para *ganhar mais*, não raro quem ganha menos que os seus pares e não acumula riqueza pode se sentir estagnado, o que provoca uma sensação de perda. Além disso, essa “perda” decorre da definição e do redimensionamento que os próprios músicos realizaram quando passaram assumir o pé de serra como um significante e como conjunto de elementos enfatizados, distanciando-se, ainda que momentaneamente, daquela pluralidade que eles próprios tornaram vigorosa nos anos 1980 e mergulhando no jogo da bipolarização.

De qualquer modo, essa ansiedade e a sensação de perda estão implicadas no espectro significativo da *performance*. Os espaços profissionais configurados em locais privados (casas de forró, clubes) e públicos (praças, parques de vaquejadas e de exposições de animais), quando mediados pela música popular, são transformados em lugares simbólicos e conjugam: coletividades, compartilhamento de identidades, sentimentos de pertencimento, trabalho e renda, etc. São lugares que, durante a *performance*, transformam-se em processos,

¹⁰⁴ VIEIRA, Roberto. “Arrasta-pé das férias”. *O Povo*, caderno *Vida & Arte*. Fortaleza (CE), 12/07/1995.

configurando a dialética espaço-tempo em que música e artista se misturam e se tornam praticamente a mesma coisa. Se o trabalho para, o espaço e seus significados se esmaecem. Para os diversos agentes envolvidos (inclusive o público constituído), “perda de espaços” significa não apenas perda monetária, mas algo de maior envergadura: a descontinuidade da mencionada conjugação de significados. É análoga à perda daquilo que Luiz Gonzaga definia como “um pouco do Nordeste” na cidade grande, referindo-se ao significado de uma casa de forró que ele aconselhou Pedro Sertanejo a fundar em São Paulo¹⁰⁵.

Além de Edson Duarte, Dominginhos e Alcymar Monteiro, muitos outros agentes já estavam no embate, produzindo e reproduzindo a bipolarização tradicional/eletrônico. As queixas dos adeptos do forró “original” são diversas e passam a ser cada vez mais recorrentes, ladeando quase sempre a esperança ou a convicção de que o forró das bandas seria uma moda passageira, expectativa essa não partilhada por Gurgel, para quem, desde os primeiros anos do seu empreendimento, “forró é coisa para os 365 dias do ano e mais 6 horas, isso se não for bissexto”¹⁰⁶. Passadas mais de 2 décadas, ainda hoje há quem alimente as esperanças de que a moda das bandas acabe.

3.4 “O forró da fome” – expansão da bipolarização

A bipolaridade tradicional/eletrônico, que teve seu epicentro em Fortaleza, vai se espalhando rapidamente pelo Nordeste e, pouco depois, alcança outras regiões. Em 1994, a revista *Veja* publicou uma matéria com o seguinte título: “A volta da zabumba: o forró ressuscita com nova roupagem, novo nome (oxente music) e conquista as danceterias do País”¹⁰⁷. A matéria não menciona litígios entre forrozeiros, pelo contrário, apresenta o forró como um agente catalisador de otimismo e como um atrativo momentâneo para artistas de outros fluxos musicais. Segundo o jornalista Celso Masson, até mesmo nomes já consagrados na chamada *MPB* estariam apostando “no sucesso do filão”, a exemplo de Fagner, que gravou o álbum *Caboclo sonhador*, no qual “mistura tradição à novidade, garantindo sua inclusão em rádios já atentas às demandas do forró”. A reportagem não apresenta depoimentos, limitando-se a pinçar sucintamente alguns traços do mercado, divulgando os frondosos números de

¹⁰⁵ Mencionado no livro *O fole roncou: uma história do forró* (MARCELO, 2012:145).

¹⁰⁶ “Megaempresário controla a noite”. *O Povo*, caderno *Domingo*. Fortaleza (CE), 19/09/1993.

¹⁰⁷ MASSON, Celso. “A volta da zabumba”. *Veja* – n° 1.345. São Paulo: Abril, 22/06/1994.

vendas de discos do Mastruz com Leite, os “espaços da classe média” que o forró estava ocupando e o interesse despertado nas grandes gravadoras internacionais.

No que tange aos rótulos, Celso Masson assegura que “o forró ganhou um banho de loja para virar o que hoje se chama oxente music, new forró ou até forrock”. Descrevendo o que seria uma nova roupagem, o jornalista aponta que “além do tradicional acompanhamento do triângulo, da zabumba e da sanfona, foram incorporados sintetizadores eletrônicos, guitarras, baixo e bateria”, elementos sonoros de um new forró, que “não fala de seca, miséria ou fome”. Não nos esqueçamos de que o abandono do flagelo (signo gonzaguiano), os temas urbanos, bem como os instrumentos musicais citados não eram exatamente inovações das bandas desse período, pois vinham sendo sistematicamente empregados desde os anos 1980 por Jorge de Altinho e Eliane, por exemplo. Embora já demonstre várias categorias, essa matéria (de 1994) oferece indícios de que, pelo menos no âmbito da mídia impressa nacional, a bipolarização ainda estava ganhando definição: o autor não menciona forró eletrônico/estilizado, tampouco o termo “tradicional” como oposição àqueles. Provavelmente, ele não estava a par das disputas por espaços e legitimidades que vinham ocorrendo na Região Nordeste, que nos dias atuais é o maior centro de produção, experiência, usos, consumo, enfim, das práticas relacionadas ao forró. Há um dos trechos da matéria que muito interessa a este trabalho, no qual o jornalista assume uma posição hostil em relação às bandas de forró:

Se as bandas têm nomes apetitosos, como Keijo com Mel e Feijão com Arroz, a música é às vezes dura de engolir. Há oportunistas querendo encher o caixa no resfolego da sanfona, mas também há boas surpresas. Artistas como Alcymar Monteiro, Eliane e Forró Maior são exemplos de quem dá conta do riscado sem querer empanar a carne seca (*idem*).

Nesse trecho destacado, apesar das categorias que já denominavam os forrós não terem sido mencionadas, com o seu juízo de valor o autor da matéria propõe a oposição entre dois grupos: os “oportunistas” (bandas) e os artistas que não empanam a “carne seca”, metáfora que remete a um forró tradicional. Este não teria sido acometido pela novidade do *fast-food* urbano, que tem nas carnes empanadas e congeladas alguns dos seus pratos mais conhecidos. Apesar do tom conciliador na maior parte do texto, inclusive no conclusivo *happy end*, a matéria de Celso Masson apresenta sintomas do que já estava ocorrendo no fluxo do forró, ou seja, o choque entre um “velho” e um “new” forró. Muito embora as vozes inflamadas de músicos não tenham aparecido no texto, sintomas não surgem do nada, eles são manifestados

por agentes envolvidos, como o próprio crítico. Na analogia do jornalista parece haver uma bipolaridade implícita, as categorias aparecem dispersas no discurso. Tradição rural/carne seca/alimento natural, de um lado; empanado/novidade urbana/alimento artificial, do outro.

Vale assinalar que a banda Forró Maior (uma das primeiras concorrentes do Mastruz com Leite nos anos 1990) e Eliane têm sonoridades muito semelhantes às das bandas da SomZoom. Atualmente, tanto essas duas, como Alcymar Monteiro — embora este seja mais ligado às sonoridades de Luiz Gonzaga dos anos 1980 — costumam ser taxados de “estilizados” por vários agentes ligados ao tradicional e, ao mesmo tempo, são considerados tradicionais por muitos dos seus fãs e por adeptos das bandas de forró. Nuances e ambiguidades desse tipo serão discutidas no capítulo dedicado às implicações da bipolarização, no final deste trabalho.

Como verificamos até aqui, a emergência das bandas de forró trouxe consigo novos discursos sobre a música, bem como as reações de aceitação/rejeição. Entre as vozes centrais no forró que foram se tornando recorrentes na mídia está a do próprio Emanuel Gurgel, pai da “mãe de todas as bandas”, como ele costuma divulgar o Mastruz com Leite. Em 1999, a revista *Época* publicou uma matéria assinada por Sergio Adeodato intitulada: “A revolução do forró: empresário transforma a velha música dos sanfoneiros num negócio milionário e exporta o novo som para todo o Brasil”¹⁰⁸. A matéria foi publicada 7 anos depois do lançamento do primeiro álbum da banda Mastruz com Leite (*Arrocha o nó*, 1992), num momento em que a SomZoom já estava estabelecida e predominava no mercado. O título e o subtítulo da matéria trazem uma mensagem curiosa; afirma que o forró das bandas é “revolucionário”, um termo valorativo, sobretudo no mercado de bens simbólicos e em várias instâncias ligadas às artes. O conteúdo da matéria passa a ser uma descrição dessa “revolução”, que teria sido feita por uma pessoa: Emanuel Gurgel. Ao afirmar que o que existia antes era “a velha música dos sanfoneiros”, transformada então em algo de grande valor, o “negócio milionário”, a matéria parece corroborar o *release* do empresário citado. Mesmo porque sabemos que o termo “velho”, como adjetivo, tem um alto teor pejorativo, a ponto de ser considerado politicamente incorreto e lesivo. Desse modo, o jornalista da prestigiada revista imprime um significado negativo à “música dos sanfoneiros” que vem servindo de *commodity* para o referido empresário. Ele traz uma mensagem muito importante

¹⁰⁸ *Época*, edição 47, 05/04/1999.

para a nossa discussão: a divisão do forró em dois — o “velho” e o “novo” —, sendo o último deles o objeto de consagração da reportagem, como exposto no significativo trecho a seguir:

Captado por satélite, o forró — ou a oxente music — modernizou-se. Rompeu preconceitos, assimilou instrumentos eletrônicos, deixou de ser som exclusivo das festas juninas e atualmente balança a audiência do consagrado e milionário axé music, nascido na Bahia (*Época; idem*).

Está assinalado que as bandas da SomZoom demarcam uma “modernização” do forró. Por um lado, Adeodato mostra que essa “modernização” está ligada à transmissão via satélite, um elemento advindo do fluxo tecnológico global que efetivamente teve grande importância na ressignificação do forró; por outro, a assimilação de instrumentos eletrônicos, o que pode ser visto como uma afirmação questionável em face do que foi discutido acerca dos trabalhos de artistas que já vinham se “modernizando”. Os “instrumentos eletrônicos” mencionados nesta e em muitas matérias provavelmente fertilizaram o solo para o florescimento do termo “forró eletrônico”. É importante salientar que tal categoria não foi mencionada pelo fundador do Mastruz com Leite em seus depoimentos aqui citados, nem em qualquer material compilado durante a pesquisa, tampouco a ele foi atribuída pelos jornalistas. Ao final da matéria, Sergio Adeodato apresenta uma pequena entrevista com Emanuel Gurgel, intitulada “Som maquiado: o forró estilizado na visão de um empresário”¹⁰⁹, exposta aqui:

Época: Como evitar que o forró se torne um ritmo de moda passageira?

Emanuel Gurgel: Mudamos a filosofia do forró: Luiz Gonzaga só falava de fome, seca e Nordeste independente. Agora a linguagem é romântica, enfocada no cotidiano, nas raízes nordestinas, nas belezas naturais e no Nordeste menos sofrido, mais alegre e moderno.

Época: O Mastruz com Leite é criticado por industrializar e estilizar o forró utilizando instrumentos eletrônicos e deturpando culturalmente o ritmo. Qual sua opinião?

Gurgel: Os tempos mudaram, e o gosto do público, também. O Mastruz hoje é o Luiz Gonzaga de há 20 anos. Até poderemos um dia voltar ao estilo do forró rústico. Sejamos práticos: se o forró estilizado vende 180 mil discos por mês e o tradicional 30 mil, qual está certo?

¹⁰⁹ *Época*, edição 47, 05/04/1999.

Época: Em Pernambuco, o movimento manguebit “atualizou” o maracatu e outros ritmos. O novo forró faz isso?

Gurgel: O Mastruz com Leite ajudou a abrir um novo mercado e a aproximar os jovens dos grandes centros urbanos do forró. O teclado, a guitarra e a bateria contribuem para isso. E neste mês estaremos lançando um novo disco com músicas de Roberto Carlos e até o *Hino Nacional* em ritmo de forró (*Época; idem*).

Notemos que, na primeira resposta dessa entrevista, Gurgel compara o seu forró não com o de Jackson do Pandeiro, que não prima pelo flagelo, ou com o de Jorge de Altinho, que também utilizou os “novos instrumentos” e ainda a temática urbana, as “raízes nordestinas, as belezas naturais e o Nordeste menos sofrido, mais alegre e moderno”. Gurgel cita todos esses elementos como inovações do seu forró e, ao mesmo tempo, o compara apenas ao de Luiz Gonzaga, que, segundo ele, “só falava de fome, seca e Nordeste independente”¹¹⁰. Essa afirmação, porém, não é verificável, pois, muito embora o *cluster* de signos presentes na dramatização do flagelo nordestino seja recorrente e povoe uma parte das canções mais famosas do repertório do Rei do Baião, muitos dos seus *hits* focalizavam alegria, vivacidade, festa, fartura e prosperidade. Em seu discurso de oposição, Gurgel selecionou apenas alguns elementos da obra de Gonzaga que poderiam ser facilmente associados ao “atraso”. Ele omitiu, por exemplo, que Gonzaga tinha utilizado em quase todos os seus discos dos anos 1980 os principais instrumentos que ele mesmo (Gurgel) passou a usar – como baixo, guitarra e bateria – sob o signo de “modernos”. Nas entrevistas em que se reporta às críticas, o empresário também não costuma admitir que as bandas da SomZoom cantavam e cantam muitas canções com temática rural, e uma prova disso é que um dos investimentos-pilares do sucesso da SomZoom foi a vaquejada, que já tinha sido bastante cantada por Gonzaga em versos como estes:

Pra ver o meu Brejinho / Fazer umas caçadas
Ver as pegas de boi / Andar nas vaquejadas
Dormir ao som do chocalho e acordar com a passarada
Sem rádio e sem notícia das terra civilizada.

(Trecho da canção “Riacho do navio” – L. Gonzaga e Zedantas).

¹¹⁰ Alusão à canção “Nordeste independente” (Bráulio Tavares e Ivanildo Vilanova), que foi gravada por Elba Ramalho nos anos 1980 e, mesmo sem mediação massiva, teve uma repercussão na região Nordeste, gerando discussões acerca de ímpetus separatistas no Brasil. A música dramatiza uma divisão do Brasil, de modo que o Nordeste seja emancipado como Estado-nação e propõe, entre outras decorrências dessa emancipação, que o hino da nova nação seja a canção “Asa branca”.

Se sintetizarmos a fala de Gurgel na pequena entrevista citada e na matéria como um todo, podemos concluir que nela estão postuladas as duas vertentes majoritárias do fluxo musical forrozeiro. O empresário posiciona em um lado o forró tradicional, tendo Luiz Gonzaga como única referência citada, caracterizado pela rusticidade, velhice (“há 20 anos”), discurso obsoleto (“fome, seca, Nordeste independente”) e, ainda por cima, impróspero, como ele considera. Do lado oposto e como solução, ele posiciona o forró estilizado — moderno, alegre, jovem, atual, focado no cotidiano, próspero para quem empreende (comércio massivo) e para a sociedade (porque gera muitos empregos e, além disso, teria sido a partir do surgimento das bandas que os “cegos que antes tocavam sanfona pedindo esmola nas ruas tornaram-se músicos profissionais”). Gurgel arremata insinuando que o forró tradicional está equivocado (já que vende pouco) e afirmando que o forró estilizado está “certo”, porque vende seis vezes mais do que o primeiro, uma aferição semelhante às colocadas em prática pelos executivos da música *pop* internacional, que mensuram (e divulgam) a qualidade de uma música, sobretudo, pelos gráficos e pelas tabelas de vendas (FRITH, 1996:48).

O fato de os primeiros opositores às bandas de forró tomarem apenas Luiz Gonzaga como uma espécie de amuleto vai enfatizar a visão de que todo o forró que precede o Mastruz com Leite é inteiramente gonzaguiano, o que foi um “prato cheio” para articular outros seguidores de Luiz Gonzaga e, sobretudo, para os planos de Emanuel Gurgel, que teria tido mais dificuldade — creio eu — de ritualizar a morte de um forró plural do que de um monolítico. Gurgel beneficiou-se ainda do cenário mundial para selecionar de cada um dos dois forrós comparados aqueles elementos associáveis ao *velho* e ao *novo* no sentido de alimentar a bipolarização. A “contrainvenção” rotulada de “velho forró” surge concomitantemente à invenção do new forró, ambas alimentando-se dialeticamente. Para avançar na apresentação do novo, exorbitou-se o velho (WAGNER, 2010:116). Essa dualidade opera em sintonia com o endereçamento da música ao público jovem. Num ensaio sobre o *mito da juventude* nas modernas sociedades de consumo massivo, Leticia Vianna discute a absorção dessa categoria etária pelas indústrias culturais, argumentando que

Na cultura de massa das sociedades integradas à modernidade capitalista, juventude é uma categoria privilegiada e aparece como mais que uma designação para uma categoria de idade. É também uma palavra “mágica”, que evoca um estado de espírito e físico ideal,

perseguido por uma massa de indivíduos de várias idades. Trata-se de uma identidade social comunicada e reconhecida na medida em que os indivíduos consomem os signos-produtos da indústria da juventude (VIANNA, 1992:2).

A produção e o consumo em larga escala têm na ênfase sobre a juventude um dos seus mecanismos mais eficazes. Na acepção da autora, supervalorizar o “novo”, por si só, já significa depreciar o “velho”, e, como vimos, Emanuel Gurgel e os seus aliados dramatizaram esses dois extremos, alinhando-se com a ética-estética da modernidade exportada pelos grandes centros industriais, que têm no consumo de produtos-jovens a sua principal ritualização. Na mesma página em que foi publicada uma das matérias citadas no início deste capítulo (*O Povo*, 19/09/1993) sobre a emergência e o sucesso das bandas dirigidas por Emanuel Gurgel, sintomaticamente aparece uma menção aos preparativos para a vinda dos “astros” Madonna e Michael Jackson ao Brasil, os dois maiores símbolos da música *pop* transnacional na década de 1990.

Em suma, como Howard Becker aponta, “Nenhum mundo artístico pode se proteger completamente ou por muito tempo contra todos os impulsos de mudança, quer provenham de fontes externas ou de tensões internas”¹¹¹ (BECKER, 2010:300). Se considerarmos a ideia de que integramos um imenso fluxo da moderna sociedade global na qual a velhice é estigmatizada ante a constituição da ideologia da eterna juventude, podemos concluir que tanto o grande arsenal dos meios midiáticos de que Gurgel dispôs como os ideais que moveram as mediações possibilitaram a Gurgel, sem muita dificuldade, “decretar” a senilidade de toda a multiplicidade do forró, embalando-a e carimbado-a com um único selo: Luiz Gonzaga.

3.5 Gurgel, o forrozeiro – narrativa de origem e legitimação

Nas minhas experiências etnográficas, não foram poucas as ocasiões em que me deparei com integrantes de comunidades que afirmaram que a sua música deveria ser pesquisada preferencialmente por próprios membros da própria comunidade, ao invés de o ser por pessoas “de fora”; nesse caso, um posicionamento que pode ser parte de uma identidade *insider* (de dentro). Pesquisadores “de fora” muitas vezes podem ser vistos (pelos nativos)

¹¹¹ “No art world can protect itself fully or for long against all the impulses for change, whether they arise from external sources or internal tensions”.

como espoliadores, ou como pessoas que vão descartar o informante assim que obtiverem as informações que desejam (NETTL, 2005:154-155). Guardadas as especificidades de cada caso, essas tensões entre *insider* e *outsider* guardam semelhanças com algumas das que ocorrem em fluxos musicais populares entre músicos e empresários. Entre os compositores, é quase ponto pacífico a ideia de que a música deve beneficiar mais aqueles que a compõem do que os empresários (não músicos) que a comercializam. Há também as recorrentes tensões entre “músicos que defendem uma autonomia criativa” e “empresários — considerados “de fora” pela comunidade desses músicos — que priorizam regras fundamentalmente mercadológicas” (NEGUS, 2004:105).

Como foi demonstrado numa das primeiras reportagens aqui citadas sobre o empreendimento de Emanuel Gurgel (*O Povo*, 02/02/1992), o empresário foi acusado de ter cometido espólio contra vários compositores. Dias depois, outra reportagem traz o seguinte:

Além de se identificar com o forró — “nasci em Jaguaribe, trago no sangue esse ritmo tipicamente nordestino” [conta Emanuel Gurgel] — o empresário teve *feeling* para transformar o negócio numa verdadeira empresa (*O Povo*, 20/02/1992).

Muitas matérias jornalísticas sobre a emergência e o sucesso das bandas de forró apresentam um relato de criação que inclui desde os traços pessoais de Emanuel Gurgel, passando pelos fragmentos do seu relacionamento com os músicos e com outros profissionais, até alguns aspectos da música em si. No que concerne aos aspectos musicais, por exemplo, Gurgel costumava apontar a mudança no instrumental e no ritmo como os principais aspectos da “evolução/inovação” introduzida pelas suas bandas. Além de frases como as que foram destacadas acima, muitas matérias apresentaram, por exemplo, a declaração de Gurgel acerca do seu hábito de frequentar festas, o que, segundo ele, teria sido o principal motivo da sua “sacada” (*insight*), já que tais circunstâncias teriam lhe permitido desvelar o potencial econômico do forró. Nesse declarado envolvimento subjetivo há algo de muito objetivo. Com isso, o empresário quis dizer que já é adepto “nato” do forró, um “nativo” — nos termos da etnomusicologia/antropologia —, apesar de ele não ser músico. Dar a conhecer e levar as pessoas a acreditarem nesse envolvimento afetivo/de parentesco do empreendedor com a música é útil para, entre outros fins, legitimar o próprio empresário como alguém “de dentro” do forró. Se de um lado vários agentes divulgaram e deram a crer que o empresário era um

“forasteiro explorador”, do outro Gurgel conseguiu se divulgar para muitos como alguém que “tem o forró no sangue” e que “gosta de dançar”; imagens que minimizam e até reverterem a “aura maldita” que a crítica mordaz costuma impingir ao que ela chama de *música comercial*.

Frases desse tipo se desdobram num fluxo musical de modo semelhante ao que o filósofo Ludwig Wittgenstein (2000) classificou como “*jogos de linguagem*”: Lançadas pelos próprios agentes, repetidas vezes, nos veículos massivos, elas tomam configurações generalistas necessárias para que um enunciado seja interpretado da maneira pela qual o seu enunciador pretende que ele seja. Depois de jogadas no fluxo, falas como essas parecem ganhar vida própria. Vários jornalistas, fãs, acadêmicos e mesmo os opositores passaram a secundar os discursos arquetípicos de Gurgel, reafirmando que ele “era frequentador assíduo de festas de forró”, que “inovou o ritmo com instrumentos modernos” e por aí vai. Não está sendo questionada aqui a veracidade das informações desses relatos, mas eles constituem uma narrativa de origem do forró das bandas (ou de uma banda específica), a partir da qual os diversos agentes fundamentam ou simplesmente ambientam os seus discursos e buscam legitimar as suas posições. Sendo tais informações verídicas ou não, a ênfase exaustiva em certas “falas” de Emanuel Gurgel implicam em uma maquiagem seletiva em relação aos múltiplos traços e práticas; algo típico nos processos de mitificação modernos, nos termos de Roland Barthes (2001) e que estão ligados aos estereótipos do “homem bem-sucedido” da sociedade atual. Obviamente isso ocorre porque — em medida relevante — emissores e receptores partilham valores relacionados a sucesso e ascensão social.

A estratégia de lançar narrativas que estabelecem identidade *insider*/étnica não é exclusividade de empresários de bandas de forró; os principais artistas o fizeram, e alguns deles as lançavam no fluxo e com muita maestria, como Luiz Gonzaga, que cantou a telúrica canção “Sangue nordestino” (Luiz Guimarães). O que faz com que aqui sejam destacadas as narrativas de origem de um agente como Gurgel é que, como muitos defensores do pé de serra fazem com as narrativas de Luiz Gonzaga, a fala desse empresário vem sendo propalada de modo a favorecer a bipolarização.

Sendo considerado um *insider*, mas ao mesmo tempo sendo visto como alguém que modificou muito a música, Emanuel Gurgel passou a ser reconhecido como um dissidente, muito embora não um ‘artista dissidente’ (no sentido dado por Howard Becker) e sim um arregimentador dos artistas que realizam musicalmente uma parte das suas ideias. Como nos diz Becker, há artistas que, embora tenham compartilhado as convenções de um mundo

artístico do qual eles fazem parte, passam a enxergar os seus limites como inaceitáveis. Esses dissidentes (*mavericks*) propõem inovações que os diversos agentes do mundo artístico se recusam a aceitar ou a produzir (BECKER, 2010:233). Os mundos artísticos desenvolvem a habilidade de repelir mudanças e tentam manter os dissidentes — cujas ideias forçariam os participantes estabelecidos a inventar novas práticas convencionais — fora do campo de atividades, onde eles não possam causar problemas (*ibid.*:300). Os dissidentes podem insistir com a suas inovações, seguindo sem o apoio de outrem, afrouxando os lanços com os “profissionais integrados” que costumam aceitar completamente as convenções. Becker exemplifica o seu conceito narrando alguns relacionamentos do compositor Charles Ives (1874-1954) num mundo artístico em que este dominava as convenções e passou a compor músicas incomuns que os profissionais integrados não aceitaram. Embora o agente citado por Becker apresente certas características – Ives era músico, estudou composição em Yale (EUA), não estava preocupado em ganhar dinheiro com as suas inovações, etc. — que o diferenciam muito do empresário focalizado nesta parte do meu trabalho, a noção de dissidência pode ser adaptada para a nossa discussão. O forró de Emanuel Gurgel foi rejeitado por músicos, diretores de rádio e outros agentes, ligados ao forró e a outros fluxos musicais. No caso de Gurgel, as tentativas repelentes não surtiram muito efeito e os motivos foram vários. Primeiro, no período que precede a criação do Mastruz com Leite, o forró estava em baixa no mercado e, à exceção de algumas tentativas de perenizá-lo, vinha sendo uma música circunscrita ao mês de junho. Segundo, o empreendedor Gurgel mobilizou grande parte da cadeia produtiva-significativa da música, envolvendo músicos, casas de *shows* e mídia de massa. Terceiro, como consequência dos dois itens anteriores, ele atuou na formação de novas plateias para as suas bandas de forró. Por isso mesmo, ele foi um dissidente muito específico desse fluxo. Enfim, a condição de *insider* vai fluidificar ainda o uso do termo “forró” pelo empresário, o que os opositores consideram “apropriação indevida”, assunto que será debatido mais adiante, onde discutimos o *não forró*.

3.6 A institucionalização da bipolaridade

Com o crescimento da reação às bandas de forró e a concomitante articulação entre adeptos da vertente que se autodenomina pé de serra, surgiram coletividades que foram se organizando em torno de interesses comuns. Os interesses são vários, mas a divulgação empreendida pelos agentes converge para a “defesa e promoção” do que eles passaram a

chamar de forró tradicional (ou pé de serra), associado a Luiz Gonzaga, sobretudo. Esses movimentos coletivos vêm se respaldando através da constituição de instituições jurídicas sem fins lucrativos, como a Sociedade dos Forrozeiros Pé de Serra e Ai! (Sofops – Pernambuco), fundada no ano de 2005 por um grupo de artistas, produtores culturais e empresários. Verificando a relação entre memória e mídia, durante o seu curso de mestrado, Ibrantina Lopes desenvolveu uma pesquisa na qual discute a atuação e os posicionamentos dessa instituição. Embora a autora reitere a visão bipolar e não se aprofunde muito nas tensões e contradições internas/externas aos posicionamentos da Sociedade dos Forrozeiros, o estudo levanta dados de primeira mão e várias questões importantes acerca do que está implicado no acionamento (por essa instituição) de uma “memória coletiva” identificada com uma narrativa do “Nordeste pelo viés regionalista” (LOPES, 2010:101).

Entre os principais agentes fundadores da Sofops estão: Santanna, o Cantador; Xico Bizerra (compositor); os cantores-compositores Petrúcio Amorim, Roberto Cruz e Rogério Rangel; as cantoras Cristina Amaral, Nádia Maia e Andreza Formiga; a produtora Tereza Accioly e Talitha Accioly (respectivamente, viúva e filha do falecido compositor Accioly Neto). Duas dessas lideranças (Petrúcio Amorim e Santanna, o Cantador) já tinham uma considerável fama em Pernambuco e em vários estados do Nordeste. Petrúcio é autor de vários *hits* que alavancaram — ou contribuíram com — diversas carreiras artísticas baseadas no forró, como as de Jorge de Altinho, Flávio José, Limão com Mel, Cristina Amaral, bandas da SomZoom. A carreira de Santanna foi impulsionada pelo álbum *Xote pé de serra* (2001), produzido por Robertinho do Recife, carro-chefiado pelo xote “Ana Maria” (Janduhy Finizola). Em 2002, pouco depois das primeiras repercussões do referido álbum, Santanna participa do programa de TV *Mais você* (diário e com circulação nacional), apresentado por Ana Maria Braga (Rede Globo de Televisão, 2002). Durante cerca de 1 mês, o xote “Ana Maria” foi utilizado como vinheta do referido programa, e a canção tornou-se um *hit*. A partir de então, sucessivos xotes românticos interpretados por Santanna tocavam em várias emissoras de rádio e de televisão, o que tornou a sua voz (que emula a de Gonzaga em timbre, sotaque e gestos) muito conhecida em Pernambuco e adjacências. Fundada sob a liderança de artistas com alta reputação no ambiente forrozeiro e com o objetivo declarado de “disseminar o forró pé de serra e profissionalizar os artistas” (*ibid.*), a Sofops deflagrou um movimento ao lançar o seguinte manifesto escrito pelo compositor Xico Bizerra (Francisco Bezerra):

A Sociedade dos Forrozeiros Pé de Serra e Ai!, grupo constituído pelos signatários, vem a público para conclamar o governo, a comunidade artística, o povo da Nação Nordeste a unirem esforços por um pacto em defesa da nossa mais autêntica cultura popular, a música regional nordestina. A semente um dia plantada pelo Rei do Baião, em Exu, está a merecer uma maior consideração por parte e todos, de forma a garantir a preservação da música popular nordestina, hoje tão discriminada, não obstante a qualidade de seu conteúdo melódico e poético. É hora de abriremos os olhos, todos, de forma a não permitir que a riqueza da musicalidade regional, carregada de emoção, paixão e amor telúrico, se esvaia, por nossa falta de atenção. A vocação dessa música é a beleza da história de um povo seus cânticos e suas crenças, seus sonhos, suas alegrias. É nosso dever preservar e dar ao público em geral uma oportunidade de apreciar e conhecer sua magnitude, cuja alma, por ser nordestina e universal, legitima-a, costurando sua sonoridade, os traços de sua história. Enfim, não podemos privar o povo desse cantar nordestino tão bonito, porque carregado de afeto e amor. (BIZERRA, 2005)¹¹².

Ao conclamar o poder público e a sociedade, delineando os seus objetivos; ao afirmar Luiz Gonzaga como principal referência; ao advertir e convidar os destinatários (todos), afirmando que “é hora de abriremos os olhos”; ao chamar atenção para o risco iminente de perda do “amor telúrico” do “povo da Nação Nordeste”; o autor e os subscritos estavam convocando a “Nação” para uma grande batalha. O conteúdo desse manifesto seria quase inteiramente tácito, não fosse o ressentimento manifestado em relação à discriminação que a música defendida pelo grupo vinha sofrendo. Ainda assim, a sutileza é a marca da sua tática. Por isso, somente a quem está envolvido é dado perceber o significado implícito no convite: formar uma coalizão suficientemente forte para enfrentar um grande adversário. No manifesto, Xico Bizerra não expõe os fundamentos e a estratégia de combate nem o nome dos adversários. O estilo do texto é mais do tipo “forrozeiros de toda a nação, uni-vos”. E, como historicamente vem ocorrendo, conclamações desse tipo não explicitam todos os objetivos e práticas de quem as profere. Ocorre, portanto, uma proposição, qual seja, de cindir o fluxo — ou enfatizar a cisão que já estava em curso — em duas vertentes opostas: tradicionalistas (membros da Sofops e conclamados) *versus* adversários (a indústria das bandas de forró e os seus). Uma insinuação também é manifesta no próprio nome da Sociedade, com a interjeição final “e ai!”, expressão que, segundo Santana, é comum no sertão nordestino e, em tom

¹¹² BIZERRA, Xico. *Manifesto à imprensa e autoridades, quando da fundação da Sociedade dos Forrozeiros*. In: <http://www.forroboxote.com.br>. Acessado em: 23/05/2011.

provocativo, quer dizer “é isso mesmo”, “doa a quem doer”, “e ponto final!”. Trata-se de um *recado* aos adversários.

Como foi mencionado, um dos objetivos declarados da Sociedade é a profissionalização dos artistas, que, como assegura Santanna, incluiria tanto os aspectos burocráticos e técnicos (lavratura de contratos, *riders* técnico (lista de equipamentos necessários para o palco), mapa de palco, etc.) como os aspectos musicais. Ainda segundo esse intérprete, “muitos compositores nossos não sabem discernir o que é forró e o que é baião”¹¹³, e, por isso, um dos objetivos da Sociedade dos Forrozeiros seria oferecer capacitação e levar tais informações aos adeptos da música nordestina. Trata-se de uma preocupação com a difusão de elementos convencionais referenciados em Luiz Gonzaga ou a ele atribuídos, como os ritmos, o trio instrumental e a poética. Desse modo, em que pese outras vozes do grupo, sob a liderança mais intensa de Santanna os membros da Sofops e outros agentes agregados vêm organizando e articulando tomadas de posição em torno do “tradicional”, praticando o que chamo de tradicionalismo, ou discursos/posicionamentos tradicionalistas. Todavia, veremos no transcurso deste trabalho que os agentes não “são” tradicionalistas permanentemente.

O posicionamento da Sofops se torna mais claro quando o manifesto passa a ser divulgado e surgem os discursos a ele agregados, como o do jornalista José Teles:

Não é de hoje que o forró eletrônico anda desbancando o espaço do pé de serra. É cada vez maior o número de fãs da dança estilizada, embalada por muitas guitarras, teclados, baterias e saias rodadas que nem de longe lembram o bom e raro trio de zabumba, triângulo e sanfona. Cientes dessa perda, forrozeiros da cidade decidiram se unir em prol da causa e lançam hoje, na Casa das Máquinas, em Dois Irmãos, a Sociedade dos Forrozeiros Pé de Serra e Ai!, numa festa que promete esquentar o salão do local com muito “rala-bucho” (*Jornal do Commercio*, 2005)¹¹⁴.

No discurso de José Teles em resposta à fundação da Sofops está claro que a bipolaridade eletrônico/pé de serra cresce de vento em popa. Como ele assinala, a “perda” de espaços e de público para o outro forró teria sido o motivo principal da articulação que fundou

¹¹³ Entrevista concedida ao autor. Recife, 22/11/2011.

¹¹⁴ TELES, José. “Unidos pelo forró pé de serra”. *Jornal do Commercio*, Caderno C (coluna Show), 13/05/2005.

a Sofops, o que ratifica que essa instituição já nasce sob uma orientação bipolar. No mesmo ano de sua criação, apoiada pelo Governo do Estado e pela Prefeitura do Recife, a instituição promove a *Caminhada do Forró*, evento que atualmente traslada cerca de 5 mil pessoas pelas ruas do bairro do Recife (centro) e culmina com um *show* coletivo na Praça do Arsenal da Marinha. Além de ter uma sede equipada, a Sofops conseguiu implantar um *Ponto de Cultura*¹¹⁵, o programa *Forró e Ai!* (veiculado pela rádio *Folha FM*) e agregou apoio de companhias de comunicação sediadas em Pernambuco, como: *Jornal do Commercio*, *TV Globo Nordeste* e *TV Asa Branca* (ambas ligadas à Rede Globo) e *TV Jornal* (SBT).

Surgindo a partir da colaboração entre artistas unidos em torno de interesses comuns, tais como a viabilização das suas carreiras profissionais e a defesa de uma “identidade nordestina” referenciada em Luiz Gonzaga, a Sofops resultou, em grande medida, da bipolarização do forró e, ato contínuo, vem estimulando a referida bipolarização. Mais à frente, no capítulo que aborda algumas intercorrências da bipolarização, discutiremos alguns desdobramentos relacionados a essa instituição, as relações entre os objetivos e suas realizações. Na esteira da Sofops, surgiram outras instituições de defesa/promoção do forró pé de serra: Associação Balaio Nordeste (João Pessoa (PB)), Associação Cearense de Forró (Fortaleza), Associação Luiz Gonzaga dos Forrozeiros do Brasil (Exu (PE)), Associação Asa Branca dos Forrozeiros da Bahia (Simões Filho (BA)), Associação dos Forrozeiros do Distrito Federal, entre outras. Todas essas instituições vêm adubando o solo da bipolarização, com ela constituindo uma mútua alimentação e amplificando as vozes dos seus fundadores. Muitos artistas passaram a expor o seu pensamento na mídia e durante os próprios *shows*; situações em que ataques às bandas de forró e assuntos como a “cultura nordestina”, a “identidade” e outros valores são expressos através de discursos cada vez mais articulados e esboçados em dois lados opostos. A criação da Sofops é um marco no processo dessa institucionalização, mas o leitor perceberá que a bipolarização vai penetrar em várias esferas institucionais, como secretarias de cultura, câmaras e assembleias legislativas e outros órgãos públicos.

3.7 Mídia, forró e bipolarização – Fortaleza e Recife

¹¹⁵ Programa de apoio cultural a empresas comunitárias (pessoa jurídica sem fins lucrativos) que o Governo de Pernambuco implantou a partir do programa homônimo lançado pelo Governo Federal (gestão do Presidente Lula), através do Ministério da Cultura (gestão do Ministro Gilberto Gil).

Um dos assuntos atinentes à discussão sobre a bipolarização do forró é o envolvimento da mídia com essa música. Vale a pena cotejar, ainda que concisamente, os meios massivos de Fortaleza e do Recife em relação ao forró. A crítica jornalística integra o fluxo musical. Os jornalistas são engajados no processo de significação musical através do discurso verbal, produzindo, entre outras, as chamadas *matérias espontâneas*, que os veículos (em tese) publicam não mediante pagamento em dinheiro pelos artistas, mas considerando o significado dos produtos culturais abordados, como discos, festas, *shows* e outros eventos. Na capital cearense, que se tornou o centro da indústria de bandas de forró, só numa menor parte de matérias jornalísticas a bipolarização ocorre com virulência. Desse modo, a oposição bipolar vem sendo arrefecida ao longo do tempo e atualmente ocorre de um modo muito mais tênue e menos recorrente do que antes. Os três principais jornais cearenses são: *Diário do Nordeste*, *O Povo* e *O Estado do Ceará*; os dois primeiros estão à frente no *ranking* de circulação e alcançam segmentos mais intelectualizados da população do que o último. Os jornais destinam grande parte dos seus cadernos culturais às matérias sobre as bandas de forró, que são constantemente beneficiadas pela crítica jornalística. Reforçando, os cadernos de economia — do jornal *Diário do Nordeste*, sobretudo — também publicam frequentemente reportagens sobre a indústria forrozeira, algo que não costuma ocorrer em Pernambuco. Há muitas matérias que enfatizam mais as vantagens de cada uma das duas vertentes do que as suas disputas em torno de autenticidade, qualidade, etc. Com isso, em grande medida as empresas de comunicação demonstram pouco interesse no litígio e focalizam o crescimento do mercado do forró como um todo, independentemente de sua denominação. Um exemplo disso são as reportagens que mencionam a importância do forró para o turismo no Ceará, com títulos/tópicos como: “Arrasta-pé das férias: Fortaleza oferece diversas opções para quem gosta de forró” (*O Povo*, 12/07/1995); “Indústria do forró aquece economia” (*Diário do Nordeste*, 23/11/2005); “Emanuel Gurgel diz: música é produto” (*O Povo*, 31/08/2009). “Turismo ganha força com atividade[do forró]” (*Diário do Nordeste*, 3/4/2011). Parte dessas matérias menciona as duas vertentes do forró, porém não dá ênfase à oposição. Outro aspecto que chama atenção é que as matérias mais litigiosas, além de serem pequenas, não integram as páginas mais vistosas dos cadernos de cultura, sendo deslocadas para o interior de outros cadernos, como o seguinte trecho de uma matéria publicada na coluna *Debate*, do jornal *Diário do Nordeste*:

[...] O fato é que muitas “bandas de forró” — cujo único mérito, ao meu ver, é o de empregar jovens músicos e dançarinas de belos dotes físicos, diante da anêmica ausência de criatividade para interpretar canções nem de longe parecidas com nossa música regional — resolveram se apropriar até de velhos e novos sucessos internacionais ou nacionais, “forçando a barra” para adaptar a música dessas canções ao pseudoforró massificado pelo rádio e pela TV [...] É pena que muitas emissoras de rádio e de TV tenham embarcado nessa tendência, que só reforça a total incapacidade dessas “bandas” de representar o forró nordestino. Ademais, é indissociável a ideia de que forró, mesmo, é o velho “pé de serra” que nos remete às raízes mais profundas da nordestinidade. Nada a ver, portanto, com grupos musicais que, apoiados por empresários oportunistas e [tendo] o suporte de veículos de comunicação, atuam para desqualificar o que é, de fato, o forró verdadeiro. São pobres em criatividade e ridículos na pretensão de usurpar o ritmo que teve em Luiz Gonzaga seu maior ícone. Por isso, respeitem o nosso forró! (*Diário do Nordeste*, 30/10/2011)¹¹⁶.

Como podemos constatar acima, a bipolaridade aqui focalizada, ainda que com menor recorrência, continua sendo vivenciada também no Ceará. O jornalista Gilson Barbosa (autor da matéria) coloca, de um lado, as bandas de forró “anêmicas” em criatividade (as versões em português de músicas internacionais seriam sintomas dessa “anemia”); do outro lado, ele menciona o forró pé de serra, que é “o verdadeiro” e “teve em Luiz Gonzaga o seu maior ícone”. Nota-se, no entanto que ele considera que as bandas são “de forró”, ainda que de um tipo “pobre”, um reconhecimento que vai, aos poucos, sendo abolido por vários agentes contrários às bandas, sobretudo em Pernambuco. Da contestação acima, quero reter a manifestação melancólica do jornalista: ele lamenta que “muitas emissoras de rádio e de TV tenham embarcado nessa tendência” e deixa entrever o envolvimento de grande parte da mídia cearense com as bandas de forró. O reclamo de Gilson Barbosa não é sem razão. Em Fortaleza, o envolvimento das empresas de comunicação com o forró das bandas vai muito além da publicidade comprada pelos empresários — o contrário do que ocorre no Recife.

A maioria das companhias de comunicação do Ceará destina uma grande parte dos seus espaços/programações promocionais para as bandas de forró. Um exemplo é o Sistema Verdes Mares, um conglomerado sediado em Fortaleza (CE), que inclui uma emissora e duas transmissoras de TV afiliadas da Rede Globo, o jornal *Diário do Nordeste* e quatro emissoras de rádios (incluindo a *Recife FM*, na capital pernambucana)¹¹⁷. O grupo Verdes Mares tem

¹¹⁶ BARBOSA, Gilson. *Respeitem o forró! Diário do Nordeste*, 30/10/2011.

¹¹⁷ Ver site: <http://verdesmares.globo.com/v3/index.asp>.

sido um parceiro fundamental do segmento das bandas de forró, desde o seu plantel nos anos 1990 (MARCELO, 2012:367; 369). A propósito, esse autor detalha a parceria entre Emanuel Gurgel e o programa *Terral (TV Educativa)*, no qual foi promovido o concurso que selecionou Katia Cilene (a primeira cantora do Mastruz com Leite).

No estudo intitulado *Arranjo produtivo do forró em Fortaleza (2008)*, o economista Jair do Amaral Filho¹¹⁸ afirma que “Na linha de imprensa escrita, os dois grandes jornais da capital, *O Povo* e o *Diário do Nordeste*, estão sempre abertos a dar cobertura à indústria do forró [...]” (AMARAL FILHO, 2008:19). O autor trata de vários elementos da sua cadeia produtiva, entre eles a mídia (imprensa escrita, *sites*, rádios e a TV) e o seu envolvimento com as empresas forrozeiras. Algumas informações do relatório dessa pesquisa são esclarecedoras:

Hoje, praticamente todas as rádios tocam forró, diferente do passado, mas há algumas rádios totalmente dedicadas ao forró, dentre elas a Rádio Tropical, a SomZoom, etc. No entanto, o veículo mais poderoso na propagação do forró é, sem dúvida, a TV Diário, que tem seu poder concentrado no tipo de transmissão via satélite; o que lhe permite levar para todo o Brasil a divulgação das bandas de forró e da cultura local. Esta emissora possui 05 programas exclusivos ao forró. São eles: *Lual do Forró*, na segunda-feira; *Roça in Roll*, na terça-feira; *Forrobodó especial*, na quarta-feira; *Levanta a Poeira*, no domingo; *Alpendre da Fazenda*, no domingo [...]

As audiências com os programas de forró resultam para a empresa Verdes Mares cerca de 40% do faturamento [...]

Tendo em vista a referência nacional criada em torno da Emissora, bandas de outros estados afluem para a TV Diário procurando se apresentar (AMARAL FILHO, 2008:18–19).

O economista ressalta que, embora o termo “parceria” seja uma “palavra mágica” recorrente no forró em Fortaleza, a cooperação envolve relações predominantemente comerciais. Convenhamos: isso costuma ocorrer nos diversos fluxos musicais que se movimentam no mercado. A maioria dos programas televisivos do Sistema Verdes Mares cobra entre 800 e 3 mil reais, variando de acordo com o tipo de apresentação (*playback/ao vivo*) e com a quantidade de músicas veiculadas. Para participar da edição especial do programa *Forrobodó* (transmissão via satélite para todo o Brasil), a banda tem que desembolsar 15 mil reais, tendo direito a participar sozinha naquela data contratada (*ibid.*:19).

¹¹⁸ Prof. da Universidade Federal do Ceará.

O trabalho de Jair do Amaral Filho aponta outros dados que evidenciam a imponência do Ceará, onde existem entre trezentas e quatrocentas bandas (dados de 2008) atuando. O quadro que o autor apresenta com as 45 principais bandas/artistas (quatro classificações¹¹⁹) que se apresentam em Fortaleza mostra que 33 delas são cearenses, cinco são pernambucanas, três são potiguares (RN), duas paulistas, uma aracajuense e uma paraibana. Além de liderar a produção de bandas, que são o elemento central da cadeia produtiva-significativa desse segmento, Fortaleza oferece 21 casas de *shows*, dos mais variados tamanhos, onde os grupos/artistas se apresentam, sendo 16 delas voltadas para o “farró elétrico” e o “farró romântico” (o autor menciona duas modalidades, mas ambas são assimiladas ao termo “eletrônico”) e cinco destinadas ao pé de serra/tradicional. Nota-se, portanto, que o relatório da pesquisa coordenada pelo Prof. Jair do Amaral Filho segue a classificação bipolar, pois ele categoriza em um lado o farró “elétrico/romântico” e, no outro, o “pé de serra/tradicional”.

O Ceará é o maior centro produtor e distribuidor de bandas de farró, e a sua produtividade nesse segmento é visivelmente superior à do restante do Nordeste, muito embora os demais estados dessa região produzam muitas bandas-satélites (em relação ao *mainstream*) e mesmo algumas das bandas proeminentes, como Calcinha Preta (Sergipe), Magníficos (Paraíba), Limão com Mel (Pernambuco) e Cavaleiros do Farró (Rio Grande do Norte). Deve-se levar em conta que nos demais estados nordestinos (que não produziram nomes desse porte), ocorre uma intensa circulação das principais bandas de farró, e a bipolarização pode ser facilmente constatada ante uma sucinta averiguação através das redes sociais (discussões dos adeptos) e de sítios virtuais das empresas de comunicação e das casas de farró. Em que pesem as suas participações como produtores desse segmento, os demais estados nordestinos gravitam em torno do Ceará e participam do fluxo, sobretudo como locais de experiência musical, de consumo dos produtos das bandas cearenses e dos consequentes embates identitários que a música propicia. Em face dessa configuração, uma grande parte da população do Ceará desenvolveu afetividades de “parentesco” com as bandas de farró. Com essa noção de pertencimento amplamente partilhada, as bandas integram — não é exagero afirmar — o *ethos* da maioria dos cearenses.

O que foi exposto indica que a bipolaridade do farró é mais tênue no fluxo midiático de Fortaleza do que no do Recife. Tal pode ser verificado ainda numa reportagem intitulada

¹¹⁹ O trabalho apresenta quatro categorias de bandas/artistas: elétrico (26), romântico (10), pé de serra (8) e tradicional (1).

“Forró gira milhões de reais e dá ritmo à cadeia produtiva”, que o jornal *Diário do Nordeste* (Ceará) publicou no dia 3 de abril de 2011. A matéria de capa do caderno *Negócios* (economia) se estende por oito páginas. Em toda a extensão da reportagem, a bipolaridade do forró só aparece numa pequena parte que menciona o Bar Pirata, espaço que, segundo um dos sócios, se dedica ao “forró tradicional, coisa que o turista quer ver, porque é mais fácil de dançar, de acompanhar. É dois [passos] pra cá e dois pra lá”. Ele explica que devido a essa escolha “o Pirata está à margem do forró de Fortaleza, que é mais moderno e envolve mais a moçada”. Esta afirmação nos dá uma ideia de que no “forró de Fortaleza” predominam as bandas. O jornalista conclui essa parte da matéria afirmando que a segunda-feira do Bar Pirata (com cerca de 1.800 pagantes) está “fortalecendo a cadeia em outro segmento: o forró pé de serra”. Apesar de falar em dois segmentos de forró distintos, a matéria não aborda disputas nem litígios entre dois forrós. As diferenças estariam no andamento mais lento (“o moderno é mais rápido”) e, portanto, na facilidade de se dançar o “tradicional”, motivo pelo qual os turistas teriam predileção por esse forró, e não pelo outro, que “é mais moderno”.

Pernambuco, onde se concentra a pesquisa deste trabalho, embora não seja o principal centro industrial de produção-consumo do forró das bandas, sustenta um dos grandes mercados de *shows* de forró no Nordeste. Na capital pernambucana e em Olinda (que são vizinhas e, em grande medida, apresentam uma contiguidade cultural), as bandas de forró costumam se apresentar apenas em espaços fechados, como: pátio do Centro de Convenções (galpão e pátio externo, o maior), Chevrolet Hall (segundo maior), parque de exposições agropecuárias, clubes Internacional e Português, Caxangá Golf & Country Club. Esses locais acolhem os grandes *shows*/eventos de forró, assim como *shows* de vários outros fluxos musicais. Além desses, há pequenas casas (clubes, bares e boates) que comportam bandas/artistas com menor projeção midiática. Na maioria das outras doze cidades da Região Metropolitana do Recife as bandas se apresentam tanto nos locais públicos como nos fechados. Mas a maior parte dos *shows* das bandas de forró em locais públicos ocorre em cidades do interior de Pernambuco, onde as bandas também predominam nos espaços privados.

No Recife, os artistas identificados com o forró tradicional se apresentam em casas como a Sala de Reboco (bairro do Cordeiro, média de mil pessoas), o Forró do Arlindo

(bairro de Dois Unidos; cabem 500 pessoas), a Casa da Rabeca¹²⁰ (bairro Cidade Tabajara; cerca de 2 mil pessoas), a Casa do Forró (bairro do Pina), o bar Arriégua, entre outras. Nessa capital, conforme delineou Felipe Trotta, o circuito cultural do forró pé de serra “encontra-se espalhado pelo tecido urbano, ocupando pontos afastados” (TROTTA, 2011b:5). No entanto, à exceção da Casa da Rabeca, que não promove festas de forró semanalmente, embora o faça várias vezes durante o ano, os demais espaços citados são exemplos de locais onde o forró é tocado perenemente (uma a três festas semanais). Há também as casas noturnas que priorizam os principais fluxos *pop* nacionais, mas destinam ao forró uma ou duas noites, entre as menos movimentadas. O São João do Recife, festejo que começou a ser realizado pela prefeitura dessa cidade a partir de 2002, até aqui tem “se dedicado de modo sistemático a apoiar o forró tradicional” (*ibid.*) e inclui também na sua programação grupos da chamada “cultura popular”¹²¹, principalmente os que são baseados em coco (música-dança) e as quadrilhas (grupos de dança). Essa administração de espaços e eventos públicos tem seu lado contingencial, podendo mudar de acordo com a política adotada pelos gestores públicos. Alguns desses principais espaços são abordados no capítulo dedicado às práticas de fronteira.

Em Pernambuco não há programas televisivos de música ao vivo baseados no forró. As emissoras de TV veiculam pequenos trechos de videoclipes de grupos/artistas de vários fluxos musicais. A *Globo Nordeste* (emissora que cobre o Grande Recife) veicula apresentações e clipes de artistas/grupos dos segmentos musicais considerados “culturais”, entre os quais o forró tradicional. Mas a *TV Globo* faz parcerias comerciais com os principais eventos privados das bandas de forró. A programação local dessa emissora se restringe aos programas jornalísticos *Bom Dia Pernambuco* (manhã) e *NETV* (1ª e 2ª edições). Os programas musicais são séries curtas, apresentadas nos períodos junino e carnavalesco, além de alguns *shows* ao vivo. As outras emissoras (*TV Jornal* (SBT), *TV Clube* (Rede Record) e *TV Tribuna* (Rede Bandeirantes)) exibem programas locais de auditório (do tipo *talk show*), nos quais se apresentam artistas/bandas de vários fluxos musicais: brega, forró, música sertaneja, pagode, etc. Esses programas priorizam o forró apenas no período junino. Há alguns programas de rádio que priorizam a vertente tradicional do forró. Por outro lado, a música das bandas de

¹²⁰ A Casa da Rabeca é um espaço onde se apresentam grupos de várias tradições culturais, como maracatu, cavalo-marinho, caboclinho e outros. Os forrós ocorrem em torno de uma vez a cada mês, e a média de pagantes varia entre 500 e 2 mil pessoas.

¹²¹ Em sua maioria, artistas/grupos de tradições orais.

fórró (ao lado dos outros fluxos musicais *pop* nacionais) ocupa grande parte da programação da maioria das rádios, incluindo as rádios comerciais de maior audiência.

Entre os três principais jornais pernambucanos, o *Jornal do Commercio* e o *Diário de Pernambuco* alcançam segmentos mais intelectualizados do que o terceiro colocado (*Folha de Pernambuco*). Esses jornais publicam constantemente matérias espontâneas sobre fórró, nas quais as músicas são quase sempre classificadas em dois grupos (tradicional ou eletrônico), reforçando a configuração da bipolaridade em questão. O binarismo é exuberante e recorrente na crítica jornalística pernambucana e a maioria dos seus agentes tem defendido o tradicional e atacado o eletrônico. A dianteira da bipolarização e dos ataques tem sido assumida pela empresa que está no topo do *ranking* de maior circulação, o *Jornal do Commercio* (o dobro do segundo colocado), pertencente ao Grupo JCPM (João Carlos Paes Mendonça), que há décadas associa aos seus diversos empreendimentos o *slogan* “orgulho de ser nordestino”. Nos jornais *Diário de Pernambuco* e *Folha de Pernambuco*, embora hajam posicionamentos menos parciais, a polarização e os ataques também ocorrem. A *Folha de Pernambuco* publica inclusive matérias espontâneas sobre lançamentos de CDs de bandas de fórró, algo que os outros dois jornais raramente fazem e, quando o fazem, destinam espaços muito pequenos para tal.

A frase que fecha uma reportagem produzida pelo jornalista Renato L (Lins) — ele foi um dos incentivadores do movimento manguebeat¹²² — sobre o São João do Recife, evento que prima pelo fórró pé de serra, dá a medida dessa severidade contra as bandas: “Importante: não há vestígio do famigerado fórró eletrônico na programação do São João do Recife. Melhor para os ouvidos e os pés”¹²³. Esta é a única frase da matéria que faz menção às bandas de fórró.

Várias reportagens de outro jornal, o *Diário de Pernambuco*, costumam ser menos agressivas e menos pejorativas quando se referem às bandas de fórró, como mostra o fragmento abaixo:

¹²² Liderado pelos *frontmen* Chico Science e Fred Zero Quatro, o movimento manguebeat (manguebit, inicialmente) surgiu no início dos anos 1990, no Recife, e enfatizou a mistura de elementos de tradições musicais *locais* (maracatu, coco, etc.) com a estética *pop global*, nesse caso, as músicas eletrônicas, rock, rap e outras.

¹²³ L, Renato. “Animação matuta multicultural”. *Diário de Pernambuco*, 09/06/2006.

O Forró da Capitá [sic] é um grande arraial cenográfico, no qual o clima de festejos juninos, ironicamente, parece passar longe. A programação do evento já aponta para isso, com a predominância de conjuntos de forró eletrônico, que em nada lembram as tradições nordestinas (*Diário de Pernambuco*, 2005)¹²⁴.

Contrapontando o discurso dos críticos mordazes, há matérias que questionam alguns meandros da polarização aqui discutida, entre as quais cito a que foi publicada por Michele Assumpção:

[...] Não é de se admirar que o São João dos polos mais animados esteja tomado pelas bandas do forró eletrônico ou do forró empresa. É a estrutura da banda que define seu bom desempenho neste período. Os puristas — que defendem (ou preferem) uma brincadeira formada pelos grupos de tradição, de raiz, na época do São João — talvez não saibam que, muitas vezes, o determinante numa grade de programação é a estrutura que o grupo tem por detrás [...]

Os trios pé de serra, artistas e bandas do gênero mais admirado e considerado original, movidos pelo amor e [pela] paixão à causa, também irão tocar. No entanto, sem uma estrutura fixa que lhes permita continuar na ativa pelo resto do ano. É isso que fortalece a cena do eletrônico em todo o Nordeste [...] (*Diário de Pernambuco*, 2006)¹²⁵.

Nessa reportagem, Michele Assumpção assume a dicotomia eletrônico/pé de serra, porém, em vez de assinalar os costumeiros aspectos morais e estéticos que os principais agentes dicotômicos empregam, ela destaca a estrutura administrativa (que inclui infraestrutura) como um dos principais aspectos que diferenciam as duas vertentes do forró. A jornalista caracteriza os defensores do pé de serra como “puristas”, movidos por uma paixão à causa, um sentimentalismo que, segundo ela, obscurece os horizontes desses artistas, levando-os a não perceberem um dos principais motivos da sua perda de espaço para as bandas de forró: “estrutura que o grupo tem por detrás”. No restante da matéria, há depoimentos de gestores de bandas que detalham tal estrutura: escritório fixo, gestão permanente, produção, equipamentos de som e de iluminação, equipe especializada.

Essas últimas considerações inter-relacionam algumas circunstâncias da bipolarização, mostrando ainda várias diferenças entre os contextos de Fortaleza (capital de onde parte a

¹²⁴ FONTES, Mariana. “Arraial deixa São João de fora do Forró da Capitá”. *Diário de Pernambuco*, 13/06/05.

¹²⁵ ASSUMPÇÃO, Michele. “Táticas para o sucesso do forró”. *Diário de Pernambuco*, 18/06/2006.

maioria das bandas) e do Recife (capital de onde têm partido as reações mais expressivas contra as bandas de forró). Em suma, Recife e Fortaleza são duas capitais onde vêm ocorrendo processos de territorialização da bipolarização. Embora os processos das duas cidades apresentem semelhanças, eles se estabelecem em modos e proporções específicos. Em Fortaleza, ocorre a bipolarização, mas a cidade se configura como o território-sede das bandas. Não podemos dizer que o Recife é preponderantemente um território do forró tradicional, visto que mesmo nessa cidade as bandas detêm uma parte muito maior do mercado. Mas é perceptível que o Recife tornou-se referência para os adeptos do forró tradicional de Pernambuco e de outros estados do Nordeste, como relata uma dirigente da Sociedade dos Forrozeiros:

O forró cearense — se é que se pode chamar de forró — estava tomando conta de tudo. Depois que a gente fundou a Sofops, os forrozeiros de outros estados viram que nós conseguimos apoio, que montamos vários projetos, eventos, que fizemos um programa de rádio... Aí eles ficaram estimulados. Então nós fomos procurados pelo pessoal que queria fazer a Associação de Fortaleza, pelo pessoal da Paraíba, da Bahia, de Brasília... Eles queriam saber como formamos a nossa Sociedade (Tereza Accioly, 21/01/2012).

A menção de um “forró cearense” (que é corrente no Recife) remete a uma identificação geopolítica recifense com a música, e a ressalva que vem logo em seguida escancara um sentimento de repulsa por um forró “forasteiro”, nesse caso, visto como intruso. Além disso, a atração que a Sofops exerceu sobre forrozeiros de vários outros estados — alguns deles me relataram que procuraram essa instituição — coloca o Recife no centro dessa articulação tradicionalista. Outrossim, o São João do Recife (que exclui as bandas de forró) também vem repercutindo em vários estados e realçando o vínculo entre essa capital e o forró tradicional. A propósito, o atual dirigente da banda Kalango Aceso, decano empresário-parceiro da SomZoom e radicado no Recife, comentou:

Não é que as bandas de forró vão tomar o espaço de todo mundo, não. Você pode mesclar. Não da forma radical [...] como a Prefeitura do Recife faz: só bandas tradicionais, só os artistas tradicionais. Eu acho que isso não tá certo, tem que dar espaço pra todo mundo. [...] Atacar

banda de forró é só em Pernambuco, e, particularmente, no Recife (Jósimo Costa, 12/12/2012).

A “exclusão” colocada por Jósimo Costa se refere aos festejos juninos, mas se estende a todas as festas em espaços abertos na cidade do Recife. É claro que, como já foi dito, as políticas de festejos/celebrações patrocinadas com recursos públicos são contingentes, podendo mudar de perfil quando mudam os gestores das prefeituras. No entanto, há mais de 10 anos, a Prefeitura do Recife vem mantendo a política de exclusão das bandas e contratação de forrozeiros considerados tradicionais nos festejos juninos e em outras celebrações, o que tem realçado a vinculação do Recife com a vertente do forró tradicional. De mais a mais, o processo territorial constatado se refere à bipolarização do forró, não se verificando em outras músicas, como rock, música eletrônica, MPB, etc. E, embora seja verificável no Recife uma variedade (e concentração) de grupos das chamadas *tradições populares aurais*, que não ocorre em Fortaleza, tal assunto não faz parte dos objetivos deste trabalho.

3.8 “Fuleiragem music” – o recrudescimento da bipolarização

A partir de meados dos anos 2000, a bipolarização tanto adquire traços ainda mais extremos como vai se sofisticando e se naturalizando, através de discursos mais elaborados dos seus agentes. Primeiro quero discutir alguns desses ataques que considero sofisticados e extremos ao mesmo tempo.

O crítico de música José Teles, que trabalha no *Jornal do Commercio* (sediado na cidade do Recife), é o mais atuante, conhecido e bem reputado desse segmento no Estado de Pernambuco. Muitas das matérias que ele escreve alcançam significativa repercussão, sendo algumas republicadas integralmente (ou em parte) por periódicos digitais sediados em Pernambuco e em estados vizinhos. Ainda que tenha que discutir previamente a pauta do que será publicado numa equipe institucional, o prestígio que esse jornalista alcançou lhe dá uma margem de escolha dos artistas sobre os quais escreve “matérias espontâneas”. Numa conversa que tivemos, José Teles relatou: “Um dos diretores de uma produtora de eventos me pediu pra fazer uma matéria sobre fulano¹²⁶. Cara, mas não dá! Não tenho saco pra isso. Não

¹²⁶ Teles solicitou não fosse publicado o nome do cantor, que é muito conhecido em Pernambuco e em estados vizinhos.

escrevi nem vou escrever”. Segundo Teles, o que o motiva a fazer uma matéria sobre um artista é “a qualidade da sua música”. Ele se exime de escrever sobre — e de elogiar — o que considera “de baixa qualidade”. Quando o assunto é forró, José Teles aflora polêmica. Suas matérias são ácidas, sobretudo, contra as bandas cearenses “e quejandos”, como ele costuma referir-se aos adeptos desses grupos. Na década de 2000, algumas bandas recrudesceram a estética da sensualidade e uma das canções que polemizaram o ambiente forrozeiro e exorcizaram a ira da crítica foi “Coelhinho”, lançada pela banda Saia Rodada, que traz os seguintes versos:

Cantor:

[A minha prima tá criando um bicho
O bicho é cabeludo e é muito bonito] *bis*
[Aí todo mundo quer pegar no bicho
Porque o bicho dela é um coelhinho] *bis*
O meu vizinho, que é muito atrevido
Já anda falando que vai comer o bicho
A minha prima não sai mais de casa
Não quer fazer nada, só agarrada no bicho

Cantora:

[É o seu vizinho que quer comer meu coelhinho
É o seu vizinho que quer comer meu coelhinho
É o seu vizinho que quer comer meu aaii

Cantor:

Ô minha prima, se acalma deixa eu segurar o bicho] *bis*
[...]

Com a proliferação de canções desse tipo, José Teles passou a municiar o seu discurso com um jargão cada vez mais beligerante e a abrir fogo sem cessar, como evidencia a seguinte rajada:

A Saia Rodada é uma das mais bem-sucedidas bandas da “fuleiragem”, entenda-se por isto uma música carregada de sacanagem explícita nas letras, e visualizada no palco. E haja fuleiragem em Mulher que se disputa, Dinheiro na mão, calcinha no chão, Kit puta [*sic*] ou Coelhinho (na qual se baixa o nível da velha cantiguinha infantojuvenil: Coelhinho, se eu fosse como tu...)” (*Jornal do Commercio*, 2005)¹²⁷.

¹²⁷ TELES, José. “Do pé de serra ao brega tudo cabe na sigla forró”. *Jornal do Commercio, Caderno C. Recife*, 22/06/2005.

Teles é um dos maiores responsáveis pela popularização do termo depreciativo *fuleiragem music*. Embora ele empregue esse termo para diversas músicas que lidam com o apelo sexual, como o funk carioca e o brega, a sua predileção é dirigi-lo às bandas de forró, substituindo, às vezes, na matéria inteira, os termos “eletrônico” e “estilizado” pela expressão *fuleiragem music*. A partir dessa classificação por ele e por muitos outros agentes, a categoria “banda de fuleiragem music” vem ecoando em muitas vozes no Estado de Pernambuco e vizinhanças. Uma expressão semelhante à que sempre recorre José Teles foi pronunciada pelo cantor-compositor paraibano Chico César, que se tornou secretário de cultura do Estado da Paraíba. Em maio de 2011, referindo-se a bandas como Aviões do Forró, Chico César teria declarado, em entrevista a uma rádio da capital paraibana, que o Governo do Estado não iria apoiar a presença de “bandas de forró de plástico”¹²⁸ e de “grupos sertanejos” nos festejos juninos. “De plástico” alude a uma característica *kitsch*, isto é, a uma categoria de objetos “vulgares”, baratos, “de mau gosto”, sentimentais, que copiam referências de uma cultura “erudita/superior” (que seria a “autêntica”), mas que se destinam ao consumo de massa, por exemplo: flores ornamentais de plástico. Não empregando os critérios legitimados, o *kitsch* é — nesse caso — um desqualificativo imputado ao que não atinge o nível de qualidade de seus modelos.

Em 2005, Chico César já havia manifestado o seu ódio a músicas distribuídas em larga escala com a sua canção *Odeio rodeio*, da qual destaco o seguinte trecho:

Odeio rodeio e sinto um certo nojo
 Quando um sertanejo começa a tocar
 Eu sei que é preconceito, mas ninguém é perfeito
 Me deixem desabafar
 A calça apertada, a loura suada, aquele poeirão
 A dupla cantando e um louco gritando “segura peão”
 [...]

Quando foi lançada, essa canção dividiu opiniões entre artistas brasileiros, jornalistas e público. O compositor foi duramente criticado, mas ganhou a adesão de vários artistas, como Rita Lee, Lobão e a banda O Teatro Mágico. Recentemente, após a sua declaração contra o “forró de plástico”, a canção de ódio foi lembrada por alguns agentes que criticam o discurso desse artista. O termo “forró de plástico” já tinha sido publicado, sem repercussão, num artigo

¹²⁸ “Secretário de Cultura Chico César critica “forró de plástico” e acende polêmica na Paraíba”. *A Vírgula*. 19/04/2011. Disponível em: <http://virgula.uol.com.br>. Acessado em: 10/05/2011.

acadêmico intitulado *Mastruz com Leite for all* (PEDROZA, 2001:3) e, não raro, vinha sendo usado por pessoas em conversas informais no dia-a-dia. Porém, partindo de um cantor de MPB nacionalmente famoso e ocupante de um cargo do primeiro escalão do Governo da Paraíba, a declaração soou explosiva, repercutindo entre grupos de discussão de vários estados do País, principalmente, no ambiente forrozeiro do Nordeste. De lá para cá, o “fórró de plástico” passou a ser uma expressão que remete a um sabor azedo/indesejável, se julgarmos pelo semblante das muitas pessoas que a proferem contra as bandas de fórró. Assim como ocorreu quando lançara “Odeio rodeio”, com a detonação do “fórró de plástico” Chico César foi elogiado por uns agentes e criticado por outros. Ariano Suassuna¹²⁹ e Alceu Valença¹³⁰, por exemplo, aliaram-se a ele. Por outro lado, o então secretário de desenvolvimento econômico de Campina Grande, Gilson Lira¹³¹, e o prefeito dessa cidade repudiaram as afirmações de Chico. O cantor Flávio José, que costumava se manifestar contra as bandas, comentou em uma entrevista¹³² que “Chico César foi infeliz” no uso do termo “fórró de plástico” e que “nós temos que aprender a conviver com isso” [com as bandas]. Uma frase muito semelhante foi dita pelo empresário Isaías Duarte, (sócio da A3 Entretenimento e da banda Aviões do Fórró), quando ele participou do programa *Coletiva (TV O Povo, 2011)*¹³³.

Num longo debate realizado pelo programa televisivo *Conexão Arapuã*¹³⁴ (107 minutos), Chico César não mais enfatizou a categoria depreciativa, mas chegou a mencioná-la e se mostrou firme quanto à política de “não apoiar”, de “discriminar” e mesmo de “excluir” as bandas de fórró dos festejos juninos paraibanos patrocinados pelo Governo do Estado. Seguem alguns trechos do mencionado debate televisivo:

¹²⁹ ANÍSIO, Ricardo. “Ariano sai em defesa de Chico César”. João Pessoa, 28/04/2011. Disponível em: <http://www.pbagora.com.br/conteudo.php?id=20110428165156&cat=paraiba&keys=ariano-sai-defesa-chico-cesar>. Acessado em: 06/06/2013.

¹³⁰ NASSIF, Luiz. “Alceu Valença contra o fórró de plástico”. São Paulo, 03/05/2011. Disponível em: <http://www.advivo.com.br/blog/luisnassif/alceu-valenca-contra-o-forro-de-plastico>. Acessado em: 05/05/2013.

¹³¹ *Ibid.*: *A Vírgula*, 29/04/2011.

¹³² Entrevista concedida ao jornal *Diário do Sertão*. Paraíba, 29/07/2011. Disponível em: www.diariosertao.com.br. Acessado em: 10/03/2012.

¹³³ Programa *Coletiva – TV O Povo* (Fortaleza (CE)). Entrevistado: Antônio Isaías Paiva Duarte (Isaías CDs). Exibido em: 12/06/2011.

¹³⁴ Programa *Conexão Arapuã – TV Arapuã* (Rede TV!). Paraíba. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=zqAQQFMG_g0. Acessado em: 05/05/2013.

Jornalista Luiz Torres (âncora): Secretário, o senhor e o Governo Ricardo Coutinho sustentam a tese de que não vão financiar as festas de São João que têm como atração as bandas do chamado forró eletrônico e só [vão patrocinar] o forró autêntico, o forró pé de serra? E, em caso afirmativo, por que essa posição, para alguns tão radical, do Governo Ricardo Coutinho?

Chico César: Primeiro, os recursos são poucos, e aí nós entendemos que temos que fazer escolhas com esses poucos recursos. Nós entendemos que a música comercial já tem esse espaço durante o ano inteiro no rádio. É bom lembrarmos também que rádio é uma concessão pública, tem uma função social nem sempre cumprida. E achamos que, nesse momento, na época junina, é um momento que devemos privilegiar, celebrar a cultura nordestina, paraibana na sua essência. E aí não só o forró pé de serra, essa herança maravilhosa que temos de Sivuca, Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Marinês, Trio Nordestino... mas também a cultura popular, na sua essência: as quadrilhas, as brincadeiras... Tudo isso.

Jornalista Luiz Torres: É um debate mais do ponto de vista de falta de verba ou um debate do ponto de vista conceitual? Nas suas primeiras declarações [em dias anteriores], ficou parecendo mais que era uma exclusão do ponto de vista de preconceito mesmo com a qualidade da música dessas bandas de forró eletrônico?

Chico César: São as duas coisas. Os recursos são poucos, e o Governo tem uma política de privilegiar a cultura paraibana.

Jornalista Luiz Torres: Mas para incluir precisa excluir?

Chico César: Precisa. Precisa porque na verdade há a exclusão durante todo o ano de quem faz a música da Paraíba. Ouvimos muito pouco é... Vital Farias, Mestre Fuba, a música de Sivuca, de Livardo Alves, de Parrá, de Derreis, de Kátia de França, Baixinho do Pandeiro. Então o seguinte: essa música já está excluída das rádios comerciais e das programações, das festas e tal. Esses grupos [bandas de forró] têm poder de sobrevivência por conta própria. E nós temos uma missão histórica e cívica de defender e investir na nossa cultura.

Participação do telespectador Raiff (de 17 anos): O governo vai apoiar ou não as bandas de forró de plástico que são do Estado da Paraíba?

Chico César: Mercado. Eu acho que, se você faz algo inspirado — e que almeja — o mercado, você tem que procurar os empresários que trabalham com esse tipo de música e tentar seduzi-los com o seu produto. Então, quando nós fazemos uma proposta como essa, não é contra o forró de plástico ou o de zinco... é defendendo um tipo de música, de arte que não tem tido espaço em lugar nenhum quase.

Jornalista Fenando Braz (convidado): Isso não é uma política de exclusão social, política acima de tudo, de discriminação?

Chico César: Sim, [uma política] de discriminação positiva. Vamos fazê-la e não podemos fugir desse desafio agora. Se o prefeito que está nos assistindo agora, é... ele contrata quem ele quiser. Nós, Governo do Estado, queremos poder decidir sobre... para onde vai o dinheiro do contribuinte do Estado [...]

É notório que o jornalista Luiz Torres já inicia o mencionado debate definindo a bipolaridade musical: forró eletrônico *versus* forró autêntico (o pé de serra). Chico César, por sua vez, deixa claro que não se trata de priorizar apenas o forró pé de serra, mas ainda a “cultura popular” e os demais artistas que, juntos, compõem o que ele circunscreve na “cultura paraibana, nordestina”. Nessa perspectiva, o cantor-secretário coloca de um lado a “cultura” — “representada” pelo forró pé de serra, pelos grupos da chamada cultura popular (comunitários) e pelos músicos ligados à MPB (como ele próprio) — e, do outro, as “bandas de forró de plástico”, que não seriam cultura “nordestina/paraibana”, mas uma prática “comercial”. Nessa acepção, o bípolo pé de serra/eletrônico está sendo análogo à outra polarização que tem sido muito propagada nas últimas décadas: cultura *versus* comércio (FRITH, 1996). Esta remete a outra problemática que diz respeito à definição do que é e do que não é cultura.

“Cultura” é um termo empregado nesse caso para definir e classificar o *outro*. No interior das instituições modernas, é costumeiro o uso de “cultura” como categoria para classificar espaços, pessoas e práticas (GERSHON, 2008:417). Ao proceder dessa maneira, os defensores da “cultura” podem estar julgando o que é cultural (nesse caso, o pé de serra) e o que é acultural/não cultural (que seriam as bandas de forró). Estas são acusadas de excluírem o “forró cultural”, motivo pelo qual estariam sendo excluídas pelo Governo. Nisso reside outra implicação: quem está respaldado institucionalmente para usar “cultura” como categoria classificatória simultaneamente está classificando como não culturais os espaços, pessoas e práticas da própria instituição, pois, tais instituições exercem o poder de julgar e de patrocinar, conseqüentemente, estão posicionadas hierarquicamente acima da cultura e da não cultura julgadas. Creio que seja importante refletirmos sobre “os que julgam — ou que dão a impressão de julgar — com toda a serenidade, sem estarem implicados”, como destacou Michel Foucault (1979:39). Venho percebendo que alguns músicos que passam a integrar as esferas do poder público podem transformar o idealismo popular e o voluntarismo cultural em tribunais populares e, assumindo modelos generalizantes de julgamentos, podem acabar reproduzindo justamente os desvios que pensam estar combatendo. O mercado no qual prevalece o “forró de plástico” é visto como inautêntico, não cultural, negativo, o que, segundo Chico César, justifica uma “discriminação positiva” por parte do Governo. Aqui há mais duas implicações curiosas. Primeiro, ser cultura nordestina/paraibana está significando não ser produto comercial e vice-versa, uma conjectura um tanto contraditória, uma vez que

todos esses artistas e grupos defendidos no discurso de Chico César almejam profissionalização e comercialização dos seus produtos (como CDs) e serviços (apresentações). Outra contradição é que, em geral, os governos atuais costumam colocar em seus programas diversos tópicos como “estímulo ao mercado cultural”, “economia da cultura”, “economia criativa”, ou seja, elos entre cultura e mercado. A própria Sociedade dos Forrozeiros Pé de Serra e Ai!, como foi colocado, capacita os seus artistas para que eles sejam bem-sucedidos no mercado.

Ademais, distinguir *cultura* de *não cultura* é também uma prática cultural (*ibid.*:418), que, sendo institucionalizada, oculta relações de poder. Muitos grupos e artistas semelhantes a esses atuais, aos quais se reivindica o *status* de *culturais*, num passado próximo sofreram o preconceito de agentes sociais para quem cultura era exclusividade de uma elite econômica e política, o que foi modificado, em parte, pela assimilação social do conceito antropológico de cultura. Ironicamente, um preconceito semelhante ao da referida elite assola uma parte dos remanescentes e adeptos de *grupos culturais* similares aos que outrora foram discriminados e hoje taxam as bandas de forró de *aculturais*. No fragmento do debate televisivo supracitado, o termo “cultura” é um valorativo/distintivo designado a certas atividades culturais, como o forró pé de serra. É considerando o “forró de plástico” como não cultura que Chico César busca justificar a necessidade de discriminá-lo e de excluí-lo dos festejos patrocinados com recursos públicos. Em certo momento desse debate, Chico César explica que o Governo não quer excluir nenhuma banda e que apenas não pagará as mesmas com dinheiro público. Mas ele afirma em outro trecho, apesar de não aparecer acima, que o apoio seria negado “mesmo que o Governo estivesse nadando em dinheiro”.

O público e outros agentes emitiram diversas opiniões sobre o certame; uma grande parte se dividiu e assumiu um dos lados: o que apoia e o que desaprova a decisão do Governo. Entre os que reprovam o Governo, surgiram questionamentos que podem ser assim resumidos: seria essa uma ação legítima de gestores públicos, mesmo tendo contrariado a predileção da maioria da população? Ou se trata de uma escolha arbitrária e individualista, já que atende a demandas e responde a valores de um grupo social minoritário, do qual os gestores fazem parte? Às questões apresentadas, não tenho respostas definitivas. No entanto, mais à frente discutiremos algumas implicações da bipolarização relacionada a situações como essa.

Como foi evidenciado, a bipolarização chegou às vias de fato, paralelamente à entrada de expressões classificatórias e depreciativas. Em Pernambuco, a iniciativa de Chico César repercutiu em muitas vozes prestigiadas, como a de José Teles, de Xico Bizerra, dos agentes mencionados e de grande parte do público. Todas essas citações colocadas mostram que a bipolaridade do forró nasceu e se desenvolveu a ponto de incluir figuras consideradas importantes no âmbito da música popular e da política na Região Nordeste. Nos círculos tradicionalistas, quando o gonzaguianismo se aflora, os agentes compartilham uma enxurrada de termos depreciativos verbalizados contra as bandas, tais como: *fuleiragem music*, *fórró de plástico*, *porno-fórró*, *fórró das bundas*, *fórró safado*, *fórró de mentira*, *oxente music*, *sex music*, *fórró brega*, *fórró do Paraguai*, *fórró genérico*, *falsieu*, *fórró xingling*, sem contar os adjetivos, como *porcaria*, *nojeira*, *lixo musical*, *putaria*, *safadeza*, *mesmice*, etc. No outro polo, agentes ligados às bandas tacham a música dos oponentes de *fórró dos veio* [velhos], *fórró de matuto*, *fórró do atraso*, *fórró da velharia*, *fórró antigo*, *fórró de pobre*, *fórró das antrolas*, *fórró morgado*, *fórró chato*, *fórró da fome*, *fórró da seca*, etc. Essas categorias são parte de uma bipolarização que vai cada vez mais definindo contornos e prescrevendo um olhar dualista, ensejando uma narrativa maniqueísta sobre o fluxo.

3.9 O não forró – limites e definições da convenção

A condição de *insider* também auxiliou Gurgel na sua apropriação do forró. Desde o início do seu empreendimento musical forrozeiro, Emanuel Gurgel prefixou as suas bandas com o festivo termo genérico: Forró Mastruz com Leite, Forró Rabo de Saia... Certamente, ele só veio a rotular de “estilizado” quando, após a experiência musical do público, o forró das suas bandas passou a ser inevitavelmente comparado com o que já existia. Entretanto, como Gurgel conseguiu massificar muito rapidamente e ostensivamente a música das bandas, os descontentes tiveram que lidar com um gigantesco público neoexperenciado e logo habituado ao forró Mastruz com Leite. A experiência musical — através de *shows*, programas de TV/rádio, discos, etc. — antecedeu o debate conceitual entre os agentes insatisfeitos e os adeptos das bandas de forró. Esse direcionamento dado por Gurgel levou os opositores a comparar diferenças musicais sob um mesmo rótulo genérico. Desse modo, em vez de se constituírem opositores, de fato, muitos críticos foram também aliados das bandas, pois, inicialmente, tiveram que reconhecer tal música como forró, um termo que, havia décadas, era compartilhado no âmbito da música nordestina. Vejamos agora a atitude dos agentes que

tentam negar esse termo à música das bandas, afirmando a existência de um engodo, um *não forró*, controvérsia que vem tomando fôlego no fluxo.

Os posicionamentos do jornalista José Teles e de Chico César não são inconsequentes ou impensados, tampouco são opiniões isoladas. Essas categorias corroboram e alinham-se com uma reação que eu chamo de não forró e que vem crescendo no fluxo. O não forró, que Dominginhos já tinha manifestado desde 1994, surgiu em forma de falas desarticuladas de agentes que se opunham às bandas, afirmando que seus empresários se apropriaram do nome “forró” apenas com o intuito de ganhar dinheiro. Por isso, tal apropriação é considerada vil por tais agentes. Veremos agora algumas das falas que se tornaram articuladoras dessa prática discursiva, hoje partilhada por um número significativo de pessoas. O não forró ganha musculatura na segunda metade dos anos 2000, quando as suas argumentações se tornaram mais incisivas, como esta do crítico José Teles:

A fuleiragem é música comercial no pior sentido do termo. Tudo bem que seja. Afinal, talento é pra quem tem, não pra quem quer ter. Agora, chamar aquilo de forró é um desrespeito à memória de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Abdias, Marinês, Jacinto Silva, Marinalva, Zito Borborema, Cobrinha, Lindu e Coroné (do Trio Nordestino) e tantos outros. E uma prova de que essas bandas só trazem forró no nome tá na revista *Sucesso*, de janeiro do ano passado. Nela, se anunciava o surgimento de mais uma banda, a Dinamite do Forró, cujo estilo assim foi definido por Marquinhos Maraial, produtor do grupo: “A Dinamite do Forró traz uma mistura de forró, vaneirão, axé, calípo e arrocha”. E aí onde se lê “forró” leia-se “lambada estilizada”. Nada contra a mistura de ritmos ou a lambada, até porque teve uma época em que Marinês ou Abdias gravaram discos inteiros de carimbó. Mas não disfarçavam chamando aquilo de forró. Era carimbó mesmo, e do bom (*Jornal do Commercio*, 2008)¹³⁵.

No que se refere aos elementos musicais, as postulações do não forró muitas vezes são contraditórias. Vale ressaltar que, inicialmente, os pressupostos do não forró (colocados por Dominginhos e, depois, por Teles e muitos outros agentes) eram baseados no fato de que as bandas tinham “alterado o compasso, com uma levada muito diferente”, o que teria resultado muito mais em lambada do que em forró. Com o tempo, as bandas foram adicionando elementos musicais de outros fluxos. No trecho destacado, o jornalista usa o argumento do

¹³⁵ TELES, José. “Para encerrar o papo sobre a fuleiragem music”. *Jornal do Commercio*. -Recife, 20/05/2008.

próprio produtor da banda Dinamite do Forró, que estaria expondo “uma prova de que essas bandas só trazem forró no nome”. Nesse caso, a “mistura de forró, vaneirão, axé, calipso e arrocha” resulta num não forró, ou seja, nomear de forró o produto híbrido das bandas seria um engodo. O que Teles não coloca, embora ele saiba disso, é que Luiz Gonzaga fundiu o baião com muitas outras músicas, inclusive com vaneirão. No LP intitulado *Forró de cabo a rabo* (RCA/Camden; 1986), Luiz Gonzaga gravou “Forronerão – Jardim da saudade” (Renato Borghetti / L. Rodrigues), que traz na música e no nome uma mistura como a que está sendo rejeitada por críticos como José Teles.

Esse argumento do não forró chama atenção para algumas mudanças na música das bandas: além de vaneirão e carimbó, cada vez mais as bandas vêm enfatizando vários elementos (considerados externos ao forró) que são expressivos em fluxos musicais em evidência na atualidade, como: *pop* internacional, sertaneja, brega, funk carioca, swingueira, pisadinha, axé music, pagode romântico, calipso, carimbó e rock. Tendo investigado zonas fronteiriças de “gêneros musicais”, Fabian Holt nos esclarece que “definições exclusivas são problemáticas porque é difícil encontrar alguma coisa em um gênero [musical] que não apareça em outros gêneros” (HOLT, 2007:22). O autor aponta ainda o intercâmbio sonoro “entre gêneros musicais” como sendo uma das principais técnicas empregadas no processo criativo dos artistas. Além de ser um aspecto que engloba várias músicas pelo mundo afora, mudanças desse tipo implicam em — e estão implicadas por — mudanças no mercado de música popular (*ibid.*:24). Na perspectiva deste trabalho, entretanto, eu diria que em um fluxo musical pode não haver “coisas exclusivas”, mas não é difícil encontrar aspectos específicos. O fluxo, como já foi dito, inclui o “gênero”, isto é, o que é convencionalizado como tal pelos agentes, englobando ainda várias práticas não convencionais. Todas essas práticas estão em movimento e configurando um fluxo constituído de processos que implicam em particularizações. No entanto, o que particulariza um fluxo musical não é necessariamente “alguma coisa” (um instrumento musical, um ritmo, um assunto), mas as maneiras de combinar esses vários elementos e as interações que delas surgem. A ideia de fluxo desloca o foco investigativo de “coisas exclusivas” (que me parece uma busca de objetos estáticos, fixados por agentes) para os processos em curso. Desse modo, consegue-se verificar que, por mais que um fluxo partilhe elementos com outros, cada um deles terá as suas especificidades.

Algumas refutações de José Teles parecem razoáveis. A incorporação/eliminação de elementos musicais (e não apenas verbais) pode mudar o processo comunicacional da música e, dependendo do elemento modificado e da intensidade dessa modificação, pode-se alterar

até mesmo o sentido da música. Uma discussão interessante foi provida por Philip Tagg, que investigou certas unidades mínimas de expressão a que denominou “musemas” (*musemes*) — células ou motivos rítmicos, sonoridades, outros elementos expressivos muito recorrentes —, que são articulados na música e são fundamentais para o seu processo comunicacional (TAGG, 1982:9). Nessa proposição, os musemas integram as estruturas sonoras não verbais humanamente organizadas que possibilitam que certos estados afetivos passíveis de experiência individual sejam concebidos, transmitidos e decodificados por pessoas social e culturalmente vinculadas à música. No caso do forró, seriam exemplos de “musemas”: as batidas rítmicas, células recorrentes dos esquemas rítmicos melódicos, o arpejo de um acorde maior com a sétima menor, alguns aspectos da sonoridade (som da sanfona, da zabumba e do triângulo), etc. As ideias de Tagg nos são úteis para verificar alguns vínculos entre sons e significados. As unidades mínimas que ele chama de “musemas” podem ser pensadas como parte dos elementos convencionais.

O argumento dos ascetas do não forró busca convencer as pessoas de que as bandas teriam mudado tão profundamente esses elementos que a música deixou de ser forró. O argumento mais comumente utilizado para taxar a música das bandas é o de que o padrão rítmico que elas utilizam não é o do forró. Para Xico Bizerra, por exemplo, o que as bandas fazem não é forró, uma vez que as suas músicas “são basicamente iguais, é a mesma [falsa] batida, muda só a letra”¹³⁶. Chico e outros opositores também costumam dizer que as melodias e letras “não têm nada a ver com forró”. Entretanto, com base nas comparações que fiz, cheguei à conclusão de que, em grande medida, essas contestações são infundadas. Apesar de muitas das canções românticas das bandas se distanciarem dos forrós convencionais, uma parte significativa delas tem uma relação estreita com a referida convenção, pois utilizam esquemas rítmico-melódicos semelhantes ao padrão segmentado do forró convencional (Exemplo 6). Vale lembrar ainda que Luiz Gonzaga, no início da sua “empreitada”, utilizou uma mesma batida para as músicas que classificou como baião, seridó, xote e forró (SANTOS, 2013), e, ironicamente, é exatamente essa a batida tocada pelas principais bandas de forró da segunda geração (Exemplos 6 e 7). Aliás, curiosamente, várias canções que enfatizam a “safadeza”, interpretadas por bandas como Aviões do Forró, utilizam o *combo* tradicional “*narrativa de festa (picante) + esquema rítmico-melódico segmentado + batida*”. Nessas canções, o padrão rítmico produzido pela sobreposição das levadas dos instrumentos bateria, baixo, guitarra e

¹³⁶ Entrevista concedida a Felipe Trotta, Recife, 2005; integra o acervo da sua pesquisa.

metais resulta num *swing* semelhante ao dos forrós de Luiz Gonzaga, Trio Nordestino, Jackson do Pandeiro, Dominginhos e outros.

$\text{♩} = 98$
 Voz
 8
 Eu que-ro ver vo-cê cor-ren-d'a-trás de mim eu que-ro ver vo-cê cor-ren-d'a-trás de mim
 Chimbale
 Caixa
 Bumbo

Exemplo 6. Trecho de “Correndo atrás de mim” (Ricardo Moreno; interpretada por Aviões do Forró). O esquema rítmico-melódico muito segmentado é semelhante ao dos forrós convencionados antes do surgimento das bandas. A batida da bateria é uma das mais utilizadas por bandas da segunda geração; caixa e bumbo executam um padrão idêntico ao que Luiz Gonzaga utilizou na canção “Baião” e em várias outras danças, como seridó e xote, tendo usado, inclusive, em “Forró de Mané Vito”.

Chimbale
 Caixa
 Bumbo

Exemplo 7. Outras batidas/variações empregadas por Aviões do Forró, Saia Rodada, Garota Safada e várias outras bandas. O primeiro padrão forma um *tresillo* (bumbo e caixa) semelhante ao que foi utilizado por Luiz Gonzaga em “Que nem jiló” e “Vem morena”, hoje utilizado em muitas canções pelos mais diversos forrozeiros. O segundo padrão é semelhante ao *baião batido*, e o terceiro geralmente é empregado pelas bandas como variação, nas passagens curtas entre seções.

Muitas bandas tocam uma recorrente modalidade de canção que emprega elementos convencionais do forró (cujas partículas são semelhantes àquelas que Philip Tagg chama de *musemas*), como demonstrado nas Figuras 6 e 7. Essas bandas sintetizaram novas sonoridades que também se tornaram recorrentes no fluxo, ou seja, elas contribuíram com novos *musemas* nos processos comunicacionais da música. Além disso, por elas terem constituído um público vasto, soa impertinente o argumento de que “o que essas bandas tocam não é forró”. Mesmo que tivessem um público pequeno, nos termos de Franco Fabbri, as bandas teriam instaurado “regras aceitas por uma comunidade” (*ibid.*).

Os argumentos do não forró não param por aí. As mencionadas batidas rítmicas foram muito associadas às coreografias e letras sensuais, tornando-se um signo de bandas de forró

da segunda geração. A exploração da sensualidade feminina na *performance*, entretanto, passou a ser um aspecto que os críticos e opositores, erroneamente, atribuem a todas as bandas. O Mastruz com Leite, por exemplo, nunca empregou bailarinas. Vejamos outro depoimento de Xico Bizerra:

O que me chateia mais nessa briga, nessa disputa... é a apropriação indébita do termo “forró”. O cara cante tudo que quiser cantar. O mundo é livre, cabe todo mundo. Eles têm mercado, tanto é que tão aí, onde vão, aí nessas praças... mas o uso indevido, a propaganda enganosa, sabe? A apropriação indébita do termo “forró”. Eu acho que eles podiam chamar aquilo... sei lá de que... de *sex music*, porque na verdade eles privilegiam uma mulher nua que, na verdade, é uma coisa bonita e tal, mas cada coisa no seu devido lugar e no seu devido tempo. Então eles exploram essa coisa da mulher e... coisificam a mulher, né? [...] nem o tema varia mais, porque a gora é “cachaça, mulher e gaia”.

[...] Eu acho até que há uma certa omissão do poder público, do Ministério Público, que também é omissa, porque isso é um incentivo à prostituição. Isso é um incentivo à bebedeira, ao vício, e o Ministério Público está aí, omissa, não fala nada. Eu não sei o que é que acontece que eles ficam tão... É “lapada na rachada”, isso tocando no rádio a toda hora, incentiva criança, né? Mas, sei lá, isso é só uma opinião pessoal, talvez até tendenciosa, porque eu tenho um pacto com o outro lado da coisa... trabalho com o forró pé de serra. Trabalho a cultura tradicional... de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, João do Vale [...] (Xico Bizerra, 23/03/2008)¹³⁷.

Está evidenciado nas linhas acima que Xico Bizerra, uma das principais lideranças da Sofops, separa com fervor o forró e o não forró. Conforme ele assevera, o que as bandas tocam não é forró, tanto porque enfatizam o apelo sensual como porque (ele supõe) não são referenciadas nos artistas legitimados que ele cita. Essas acusações passaram a ser tão recorrentes que muitos artistas identificados com o pé de serra começaram a se distanciar de algumas matérias-primas da estética visual, literária e sonora, tais como: a sensualidade (TROTTA, 2009:142); alguns assuntos, gírias, metáforas, expressões e outros termos da moda (de boa, balada, tá ligado?, piriguete, lepo-lepo, etc.), comuns em ambientes urbanos e inclusos nas narrativas sensuais; a mistura com ritmos de outros fluxos musicais; etc. Isso indica que, embora seja mais evidente no âmbito da recepção (de crítica/público), a bipolarização ocorre também nas esferas da criação musical. Ao longo do tempo, sensualidade e intercâmbio entre fluxos são práticas recorrentes na música popular do Brasil,

¹³⁷ Entrevista concedida ao pesquisador Felipe Trotta (Recife, 23/03/2008).

mas estão sendo lançadas no tabuísmo pelos articuladores do tradicionalismo. No seu relato, Xico Bizerra categoriza o forró com o qual trabalha (“pé de serra/cultura tradicional”) e cita as suas referências, que, por sinal, são mais abrangentes do que fazem vários dos seus colegas gonzaguianos. Há outro dado que considero importante no trecho destacado: Xico Bizerra confessa que, por ele ter “um pacto com o outro lado da coisa”, a sua opinião é “pessoal, talvez até tendenciosa”. Essa afirmação deixa entrever que ele tem a necessidade de se posicionar dessa maneira (contra as bandas), porque tem um “pacto” com um dos lados (opostos) e, por isso, tem que seguir a tendência política desse grupo. O seu “talvez” dá a entender que, se não trabalhasse com o pé de serra, não teria por que agir de modo “tendencioso”. Estariam as palavras de Xico revelando razões pragmáticas para propagar a bipolarização e o não forró? Sim, mas nem só o pragmatismo ocorre. O fato de trabalhar profissionalmente não quer dizer que Xico Bizerra e os demais agentes da Sofops não tenham vínculos identitários abrangentes com o forró. Ele é um compositor muito prestigiado pela crítica, pelos músicos e pelos adeptos do tradicional recifenses. Embora integre a Sofops, o seu trabalho artístico prima por uma pluralidade musical que não se observa na maioria dos artistas ligados ao pé de serra.

Xico Bizerra nem sempre concorda com alguns posicionamentos do seu colega Santanna, liderança da Sofops que defende fervorosamente o pé de serra/tradicional: “Eu não gosto dessa expressão “pé de serra”, esse rótulo que Santanna colocou no nome da Sociedade. Até o nome “tradicional” às vezes atrapalha, porque rotula, exclui”¹³⁸. Se a participação destacada de Xico Bizerra na Sofops sugere que ele ratifica os usos e funções de “tradicional/pé de serra”, por outro lado ele demonstra claramente alguns desacordos acerca do emprego desses termos genéricos e de certas práticas restritivas a eles vinculadas. A “exclusão” a que o compositor se refere também está relacionada a elementos musicais, como ele mesmo expressa: “Ele [Santanna] tem essa coisa rígida com o instrumental, com os ritmos, que teria que ser de tal maneira... Mas você pode usar o instrumento que quiser e empregar outros ritmos... criar”. Claro está que alguns dos posicionamentos de Xico Bizerra são circunstanciais e que ele nem sempre atua estritamente dentro de um padrão tradicionalista que, como ele refuta, “rotula” e “exclui” as possibilidades de se criar lançando mão de ritmos e instrumentos não usuais no forró. Depreende-se desse exemplo que o tradicionalismo não é um posicionamento definitivo, estável, estático ou constante. O

¹³⁸ Diálogo com Xico Bizerra na Cafeteria Maia (Shopping Sítio da Trindade), Recife, 28/11/2012.

tradicionalismo é um conjunto de práticas que ocorrem contextualmente e fluem de acordo com as necessidades e conveniências de quem as agencia, podendo os agentes, inclusive, posicionarem-se contra o tradicional em certos momentos.

Nas ocasiões em que a bipolarização se acentua, os agentes costumam recorrer ao discurso tradicionalista para destituir os opositores do uso do termo forró. Contudo, a ideia — expressa no trecho citado — de que as bandas fazem uma “apropriação indébita” do termo “forró” soa um tanto absurda, uma vez que o próprio Luiz Gonzaga se apropriou do vocábulo que já era há muito utilizado para designar festas populares. Sem contar que o uso de “forró” com fins comerciais costuma ser considerado um dos maiores legados de Luiz Gonzaga, pelo menos é o que afirma uma grande parte dos forrozeiros que hoje trabalham no fluxo forró.

A tese do não forró não é unanimidade entre os agentes, pois há vários adeptos que partilham de uma acepção plural do fluxo musical. Isso pôde ser verificado entre frequentadores de *shows* de bandas que declararam gostar dos — e frequentar os — diversos forrós. Além disso, tem surgido o contraponto de jornalistas que, embora não questionem a dicotomia, relativizam a crítica às bandas de forró e até se posicionam contra o não reconhecimento desse segmento por parte daqueles defensores mais radicais do forró tradicional. É o que podemos constatar na expressão de Michele Assumpção:

O legado de seu Luiz — que no estouro do iê-iê-iê desejou largar o baião, ofuscado pela nova moda — sobrevive até mesmo à nova onda desse gênero, que os mais puristas negam até mesmo o nome de “forró eletrônico”, por acharem que de forró não tem nada. Sobrevive também a certos adeptos do “pé de serra”, que no fundo reproduzem textos e melodias manjadas, de um romantismo que pode ser encontrado em gêneros como o *pop* romântico e o pagode (*Diário de Pernambuco*, 17/06/2007)¹³⁹.

Em que pesem os êxitos de José Teles em ter ampliado a partilha do não forró, o contraponto de Michele Assumpção depõe contra os “puristas”, que negam o eletrônico, e contra os “adeptos do pé de serra” (na citação, note que ela provoca com as aspas), que, segundo a jornalista, costumam produzir canções semelhantes às do *pop* romântico e do pagode. A sua citação dessas duas categorias é sugestiva, sobretudo porque os músicos que operam com elas partilham com o segmento das bandas de forró o “romantismo” e outros

¹³⁹ ASSUMPÇÃO, Michele. “Legado de Luiz Gonzaga é patrimônio do forró”. *Diário de Pernambuco*, caderno *Viver*. Recife (PE), 17/06/2007.

aspectos estéticos, históricos e mercadológicos; além de serem igualmente deplorados por uma parte dos fervorosos gonzaguianos. Michele Assumpção discretamente associa “puristas” a “certos adeptos do pé de serra” ao afirmar que ambos dividem um traço: tentam obstaculizar o “legado de seu Luiz”. Os “puristas” o tentam afirmando que as bandas não têm nada de forró; os “certos adeptos do pé de serra” contraditoriamente o fazem utilizando em seu próprio forró “textos e melodias manjadas”, reproduzidos a partir do pop romântico, do pagode e das bandas que esses mesmos adeptos tentam desclassificar com o não forró.

Enfim, apesar do contrapeso de alguns jornalistas, o não forró vem ganhando adeptos, e, mesmo sendo eles uma minoria, a negação cresceu entre os segmentos mais intelectualizados do fluxo, o que ajudou a inflar a bipolarização.

3.10 Moralidade

Sexo é um dos temas largamente veiculados através dos produtos da indústria do entretenimento. Diversos autores têm debatido a presença da sexualidade na música popular brasileira (LEME, 2002; FAOUR, 2007; EFEGÊ, 2009). O forró tem uma ligação histórica com a sexualidade. Tendo as bandas de forró atingido uma supremacia no mercado do Nordeste e sendo a sexualidade o tema mais exuberante de muitas das principais bandas, o recurso à “imoralidade” tornou-se um traço identitário da articulação tradicionalista que às bandas se opõe (TROTТА, 2009:2). Quero mostrar em algumas linhas como tal argumentação vinculou-se à bipolarização do forró, chegando mesmo a confundir-se com ela, começando pelo trecho de uma reportagem do jornalista José Teles:

[...] Pruma matéria que escrevi no São João passado, baixei algumas músicas bem representativas dessas bandas. Não vou nem citar letras, porque este jornal é visto por leitores virtuais de família. Mas me arrisco a dizer alguns títulos, vamos lá: “Calcinha no chão” (Caviar com Rapadura), “Zé Priquito” (Duquinha), “Fiel à putaria” (Felipão Forró Moral), “Chefe do puteiro” (Aviões do forró), “Mulher roleira” (Saia Rodada), “Mulher roleira, a resposta” (Forró Real), “Chico Rola” (Bonde do Forró), “Banho de língua” (Solteirões do Forró), “Cano de ferro” (Forró Chacal), “Dinheiro na mão, calcinha no chão” (Saia Rodada) [...]

[...] Aqui o que se autodenomina “forró estilizado” continua de vento em *popa*. Tomou o lugar do forró autêntico nos principais arraiais juninos do Nordeste. Sem falso moralismo nem elitismo, um fenômeno lamentável e merecedor de maior atenção. Quando um vocalista de uma banda de música popular, em plena praça pública de uma grande cidade, com presença de autoridades competentes (e suas respectivas patroas) pergunta se tem

“rapariga na plateia”, alguma coisa está fora de ordem. Quando canta uma canção (canção?!!!) que tem como tema uma transa de uma moça com dois rapazes (ao mesmo tempo) e o refrão é “Vou dar-lhe de cano de ferro/e toma cano de ferro!”, alguma coisa está muito doente. Sem esquecer que uma juventude cuja cabeça é feita por tal tipo de música é a que vai tomar as rédeas do poder daqui a alguns poucos anos (*JC Online*, 06/05/2008)¹⁴⁰.

Essa foi uma das matérias mais polêmicas entre as publicadas sobre as bandas de forró. Pelas retratações que José Teles publicou uma semana depois na mesma coluna, é provável que ele tenha recebido muitas críticas de leitores e comentários de colegas da redação do *Jornal do Commercio*. Segundo o crítico, os principais culpados dessa “decadência são os governantes nordestinos, que mantêm ligações com as bandas de forró e presenciam, juntamente com as suas esposas (“patroas”), os espetáculos “imorais” em praças públicas. Para referenciar musicalmente e moralmente a sua crítica, Teles cita a canção “Facilita” (Luiz Ramalho; 1973)¹⁴¹, interpretada por Luiz Gonzaga, numa analogia que muitas pessoas no Nordeste costumam tecer quando se referem a alguma vestimenta feminina considerada fora dos padrões de conduta tradicionais: “A blusa termina muito cedo, e a calça começa muito tarde”. Um dos pontos questionáveis da crítica de Teles é que ele generaliza a ocorrência, afirmando que é uma prática “de todas as bandas do gênero”, o que não é verificável: há várias bandas que não recorrem aos palavrões e à violência contra a mulher. Além do mais, na tentativa de estabelecer um parâmetro moralmente correto, ele faz referência à letra de uma canção na qual o enunciador tem uma velada postura machista.

Todavia, para além de posicionamentos de jornalistas e de músicos, as críticas às letras “violentas”, “sexistas” e “pornográficas” vêm se proliferando através de muitos trabalhos acadêmicos (artigos, dissertações de mestrado e teses de doutorado), destacadamente nas vozes de mulheres (FEITOSA S.M., 2013; COSTA, 2013; FREYRE, 2012; HONÓRIO M.D., 2012; ALENCAR, 2012; LOPES, 2010). Dados os objetivos desta tese, não nos deteremos nesses importantes trabalhos, mas a vale a pena abordar um problema que vem se intrincando na bipolarização em questão. A execução pública de canções com letras *sexy*-apelativas,

¹⁴⁰ TELES, José. “A música dos valores perdidos”. *JC Online*, coluna *Toques digitais*. Recife: 06/05/2008. Disponível em: http://jc.uol.com.br/2008/05/06/not_167957.php. Acessado em: 05/12/2011.

¹⁴¹ Comadre Joana sempre reclamou/ Da minissaia que a filha tem/ O namorado se invocou também/ E certo dia pra ela falou:/ Tua saia, Bastiana, termina muito cedo/ Tua blusa, Bastiana, começa muito tarde/ Mas ela respondeu: oi, facilita/ Pra dançar o xenhenhém, oi, facilita/ Pra peneirar o xerém, oi, facilita [...] (Trecho da canção “Facilita”, de Luiz Ramalho, 1973).

pornográficas e com relatos violentos contra mulheres, homossexuais e negros é questionável. E não apenas porque, em muitos casos, são músicas apresentadas nos eventos em praças públicas onde circulam crianças com idade entre 2 e 10 anos. Há outras implicações. A questão também não se restringe ao fato de a pornografia ser encarada como uma “transformação do sexo em mercadoria”, pois, como nos diz Anthony Giddens (1993:134), esta seria “uma visão muito parcial”. Na década de 2000, as bandas começaram a exacerbar a sensualidade através das letras, de bailarinas com roupas e coreografia de dança *sexy*, de modo que o som musical foi fortemente indexado com os referidos elementos sensuais. A sensualidade passou a ter um cardápio que vai do nível mais leve (letras de duplo sentido tácito) à “pornografia”, através de letras, gestos visuais e vocais sexistas, que depreciam a mulher, celebram a homofobia, etc. É importante ter em conta que se trata de pornografia heterossexual, que relata o sexo episódico e que, em muitos casos, dramatiza relacionamentos em que à mulher é dado um papel de objeto, e não de sujeito do desejo sexual, como podemos constatar nos versos:

[...]
 — Oh, gatinha, tá a fim de relaxar?
 Tá eu e meu amigo, e aí? Vai encarar?
 Não fique assustada, ele fica pra depois
 O que é que você diz?
 — Um não, só quero os dois
 — Vem, gostosa, que é isso que eu quero!
 Vamo te pegar de jeito e dar-lhe de cano de ferro
 Vem gostosa, que é isso que eu quero!
 Vamo te pegar de jeito e dar-lhe de cano de ferro
 Relaxa! Vou dá-lhe de cano de ferro [3 vezes]

(Trecho de “Cano-de-ferro” – Hugo Santana; gravada por várias bandas).

As canções como essa, apesar de contar estórias com mulheres em êxtase, de narrar o que seria “o desejo” das mulheres, as apresentam sob o domínio do falo; nesse caso, sintomaticamente transfigurado em um signo fálico-sádico de poder: o “cano de ferro”. No segmento destacado, o enunciador homem menciona um amigo que o acompanha e propõe à “gatinha” um *ménage à trois*, ao que ela responde com afeição, desejosa. Obviamente que se trata da explicitação de um suposto desejo da mulher, porém nos termos masculinos do enunciador. Potencializado por um contexto social extremamente machista, a *performance* ritualiza a subordinação e a humilhação da mulher.

Outra canção que provocou polêmica foi “Bomba no cabaré”, lançada no CD *Arrocha o nó – Vol. 2* (SomZoom, 2007), da banda Mastruz com Leite:

Jogaram uma bomba, no cabaré
 Voou pra todo canto pedaço de mulher
 [...] Aí eu juntei tudo e coleí bem direitinho
 Fiz uma rapariga mista, agora todo homem quer!
 Pode jogar uma bomba lá no cabaré,
 Que eu junto os cacós das putas
 Pra fazer outra mulher!

(Trecho da canção “Bomba no cabaré” – Dadá di Moreno e Maninho Santana).

A canção culmina com uma violência brutal nos últimos versos: o enunciador autoriza o bombardeio a um prostíbulo e ainda afirma que juntará os “cacós das putas” para fazer uma “rapariga mista”. O “sucesso” dessa canção, de certo modo, revela traços de misoginia praticada na sociedade brasileira, ao passo que a difunde, uma vez que estabelece espaços nos quais ela pode ser partilhada coletivamente através do canto, da dança, do riso, etc. Tendo a sexualidade episódica como um dos traços comuns, as canções pornográficas que oferecem diversão narrando violência sexual contra a mulher estão implicadas em processos mais largos de um sistema hegemônico de dominação masculina.

Pode-se objetar que o sensualismo exacerbado integra apenas um percentual mínimo do repertório das bandas sensualistas. Mas essa parece uma justificativa equivocada, quiçá ingênua. Basta colocar de 5 a 10% de sal no conteúdo da panela para salgar todo um cozido. E, na música massiva, certos signos indexadores se espalham com muito mais fluidez do que o sal na comida. Apesar de as bandas da segunda geração cantarem muitas canções que tratam do amor romântico e de seus dilemas sem recorrerem ao expediente da pornografia, o fato de algumas das canções consideradas mais agressivas serem especialmente promovidas (como música de trabalho) acaba agregando parte dos seus significados ao repertório como um todo. Além do que, quando surge um novo *hit* de uma banda, comumente as concorrentes o incorporam nos seus repertórios, multiplicando as execuções dessa canção em *shows*, rádios, etc. O uso de letras contendo pornografia, preconceitos e misoginia não é rechaçado apenas pelos críticos e adeptos do pé de serra; muitas vezes é repudiado até mesmo por fãs (mulheres

sobretudo), como verifiquei em *shows* das bandas Aviões do Forró e Garota Safada¹⁴². Eis alguns dos motivos pelos quais muitas pessoas, sentindo-se atingidas pelas canções violentas, passam a corroborar visualizações homogêneas rotuladas de forró eletrônico, fuleiragem music, etc. e a não enxergar a diversidade das bandas/artistas, deixando igualmente de lado contribuições importantes que elas trouxeram, como, por exemplo, a atualização da participação de mulheres como intérpretes de forró (função prestigiosa), o que ocorria em percentual mínimo dentro do fluxo antes do surgimento das bandas cearenses. Aliás, se hoje há milhares de mulheres cantando forró, a atuação delas antes de surgirem as “amaldiçoadas” bandas pode ser contada nos dedos e poucas foram realmente bem-sucedidas: Marinês, Almira Castilho, Glorinha Gadelha, Anastácia, Elba Ramalho, Eliane e mais algumas. Que tal os “tradicionais defensores da mulher” refletirem sobre isso?

Quero relembrar que o forró de duplo sentido é antigo no fluxo e que chegou até a ganhar o apelido de “forró safado” devido às suas extrapolações. Analisando a música sensual do grupo de pagode baiano É o Tchan, Mônica Leme busca situar o fenômeno da sensualidade no decurso histórico da música popular do Brasil e lança a hipótese de que

[...] existe uma “vertente maliciosa” na música popular brasileira, que vem se articulando historicamente, amparada em matrizes culturais populares, que num longo processo de negociação com a cultura hegemônica veio a se consolidar como uma matriz para a rearticulação de novas obras musicais (LEME, 2003:150).

Na acepção dessa autora a música romântica (que teria na modinha a sua matriz) e a música satírica (cujas matrizes seriam o lundu e o samba) são os dois principais pilares sobre os quais se ergueu a indústria cultural brasileira. Juntas, essas duas vertentes teriam contribuído para a “formação de um campo de produção e consumo amplo” que se tornou “peça chave para a construção de uma cultura de massa no Brasil”. Essa hipótese de Mônica Leme nos ajuda a perceber as relações entre as veias sensual e romântica do forró no panorama da música popular do Brasil. Se observarmos a vertente maliciosa do forró ao longo da sua existência, não é exagero afirmar que tal vertente esteja passando por uma fase atípica em que as bandas fazem um uso maximizado e sistemático da sensualidade maliciosa, de modo considerado

¹⁴² Presenciei *shows* das bandas Aviões do Forró e Garota Safada no Chevrolet Hall, Recife, nos dias 8 e 9/6/2012.

politicamente incorreto e com finalidades comerciais. Uma fase que, aliás, “está passando”, segundo o empresário Jósimo Costa. De fato, as principais bandas vêm subtraindo o teor de *safadeza* dos seus repertórios.

A *amplidão* do “campo” assinalada pela autora aponta para uma complexidade que nos leva a pensar “produção e consumo” como fenômeno que não se restringe a comércio, embora assim pareça; se vem ocorrendo a construção de um “campo amplo” (que é processo e envolve coletividades), isso quer dizer que há uma miríade de signos da sensualidade que está implicada num devir cultural brasileiro e que esse devir inclui a oscilação (historicamente situada) entre os usos exacerbados ou atenuados da sensualidade. Vivemos numa sociedade majoritariamente cristã e sob os auspícios de um Estado que, apesar de se promover como laico, não consegue sequer remover os símbolos religiosos (imagens/esculturas de santos, cruz, etc.) das escolas e de outras instituições públicas. Sociedade na qual a sexualidade se desenvolve sob o signo do negativo, no ciclo da interdição e sob o regime binário do permitido/proibido (FOUCAULT, 1988:81) e que, por extensão, separa o sexo em duas perspectivas: o legítimo (casal procriador, casamento/relação estável, monogâmico, ocultado) e o ilegítimo (fora do casamento, ênfase no prazer, outras sexualidades, exposto). Em tese, o sexo é permitido a todos, mas a sua exposição é ilegítima; o sexo exposto por si só é considerado obscenidade/pornografia. Quem condena o sexo apenas por ele ser exposto, ao passo que o pratica privadamente, enquadra-se naquilo que se chama de hipocrisia. E, em grande medida, é isso que está implícito na condenação de muitos dos forrós sensuais das bandas. Paradoxalmente, a própria condenação revela a existência de um tabuísmo que se transfigura em *commodities* a serem exploradas nas narrativas dos agentes do fluxo musical e processadas nas ocasiões de *performances* em que músicos e públicos dramatizam transgressões às regras e normas.

Além das canções citadas, várias outras lançadas por diversas bandas de forró foram apontadas como ofensivas pelas pessoas que debateram o assunto, tanto em âmbito legislativo como em escolas, associações de defesas dos direitos humanos, etc. Os debates renderam encaminhamentos jurídicos. No Estado da Bahia, a Lei Nº 19.237/11 (ou Lei Antibaixaria¹⁴³), como ficou conhecida, foi sancionada no dia 11 de abril de 2012, determinando a proibição da

¹⁴³ “Governador Jaques Wagner sanciona Lei Antibaixaria na Bahia”. *G1 Rede Bahia*, 11/04/2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/bahia/noticia/2012/04/governador-jaques-wagner-sanciona-lei-antibaixaria-na-bahia.html>. Acessado em: 12/02/2013.

contratação pelo Governo do Estado de artistas que cantam músicas que “desvalorizem, incentivem a violência ou exponham as mulheres à situação de constrangimento”, referindo-se também às ofensas contra os homossexuais. Noutro lado do Nordeste, a Câmara Municipal de Fortaleza aprovou um projeto semelhante (Lei nº 107/2012) no dia 4 de abril de 2012¹⁴⁴ (ainda não sancionada), referindo-se a ofensas contra mulheres, homossexuais e negros. Recentemente, projetos semelhantes aos citados foram aprovados nos municípios de João Pessoa e de Petrolina. Na Assembleia Legislativa do Estado Pernambuco tramita o Projeto de Lei Nº 394, nos moldes das leis baiana e cearense, porém, até agora, sem grande repercussão. Os projetos de lei “antibaixaria” também vêm ocupando a pauta legislativa de capitais e cidades do interior do Nordeste. Há que se levar em conta que projetos de lei como esses costumam tramitar paralelamente a debates nas respectivas cidades/estados e que todo esse movimento tem a ver com a bipolarização do forró, embora ocorra em outros fluxos musicais.

3.11 A bipolarização do forró na pesquisa acadêmica

Como vimos até aqui, a bipolarização forró tradicional/forró eletrônico tomou proporções colossais e vem ganhando uma longevidade similar à das bandas, que não tiveram “vida breve”, como pensavam e desejavam muitos dos que assumem posicionamentos tradicionalistas. Mas, além de longa e descomunal, a bipolarização atingiu uma extraordinária capilaridade, extrapolando os brados cotidianos de empresários, músicos, jornalistas e públicos, passando a fluir por entre os dutos finos das canções. Consequentemente, ela vai alcançar as artérias acadêmicas. Ressalto, de antemão, que a maioria dos trabalhos que aqui serão citados levanta e discute questões relevantes, tendo, portanto, a sua importância no campo da pesquisa acadêmica. Vários desses trabalhos foram muito importantes para as minhas análises. Discuti-los e questioná-los é parte do exercício da pesquisa que os leva em conta como contribuições importantes.

Um dos primeiros trabalhos acadêmicos que naturalizaram as categorias bipolares foi *Mastruz com Leite for all: folk-comunicação ou uma nova indústria cultural do Nordeste brasileiro*, escrito por e Ciro J. P. Pedroza, no ano de 2001. Focalizando nesse artigo a formatação do conglomerado industrial SomZoom, o autor reproduz e subscreve não só as

¹⁴⁴ “Lei Antibaixaria é aprovada na Câmara de Fortaleza”. *G1 Verdes Mares*. Fortaleza, 04/12/2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/ceara/noticia/2012/12/lei-antibaixaria-e-aprovada-na-camara-de-fortaleza.html>. Acessado em: 12/02/2013.

categorias, como também alguns aspectos da narrativa jornalística que sedimentou a bipolarização. Segundo Pedroza, o Mastruz com Leite (e o aparato industrial a ela vinculado) “vem promovendo uma revolução na indústria cultural do Nordeste do Brasil denominada *oxente! music*”. Note que o autor usa o sinal de exclamação, buscando enfatizar a dicção da expressão nordestina, produzindo um contraste com a pronúncia da palavra seguinte, que é em inglês. Essa articulação confere um efeito caricato, um significante *kitsch* que realça o tom pejorativo que vinha sendo utilizado pelos jornalistas. Com base nas matérias jornalísticas compiladas e nas entrevistas que realizei, posso afirmar que o termo “oxente music” não foi usual entre músicos, intérpretes, empresários ou fãs, e mesmo entre os jornalistas ele vem caindo em desuso. Quanto à suposta “revolução na indústria cultural” — mesmo porque não se trata de uma revolução, de fato —, o autor apenas relança um recorrente comunicado que tem servido à consagração da SomZoom e de outras empresas do ramo na região, ao passo que não discute os diversos problemas socioculturais e musicais que essas mudanças implicam.

Embora o artigo focalize a rede SomZoom Sat e o seu papel na mídia do Nordeste, a polarização está presente no texto e é categorizada no binômio música tradicional nordestina/oxente music, com direito ao constructo formado acerca do “instrumental inovador”. Nos seus arroubos de naturalização do bípolo, Pedroza emprega frases do tipo “O forró de plástico das bandas e dos cantores produzidos pelo SomZoom Estúdio ainda é majoritário [...]”. É com essa aclimatização que o discurso bipolar começa a surgir no meio acadêmico em inícios da década de 2000.

Focalizando “as relações da cultura de massa” para discutir o impacto do “novo forró” no Nordeste a partir dos anos 1990, um artigo intitulado *Dança de canção na indústria cultural: o forró no discurso midiático*, escrito por Herotilde H. Silva e Régia C. Honório (2004), apresenta um dos modos mais recorrentes de se discutir o forró a partir de um referencial lastreado na bipolaridade tradicional/eletrônico. O trabalho começa traçando um trajeto histórico da “música nordestina como fenômeno nacional”, dividindo essa trajetória em duas partes:

O primeiro momento ocorre na década de 40, quando a reelaboração da música primitiva [*sic*] pelo músico Luiz Gonzaga coincide com o período áureo do rádio que promove sua divulgação. No segundo momento, na década de 90, a televisão, a mídia fonográfica e a mídia impressa reincorporam o novo forró na sua programação, com as

características massivas nele introduzidas (SILVA e HONÓRIO 2004:1).

A divisão da história do forró (mediatizado em âmbito nacional) em apenas dois momentos parece demonstrar mais uma opção das autoras do que o resultado de uma investigação. Mesmo porque o forró teve outros momentos e outras reelaborações propagados na mídia nacional, como aquela feita por Jackson do Pandeiro (meados dos anos 1950). A ascensão de Jackson do Pandeiro esteve ligada inicialmente ao rádio e à mídia impressa. Mas a nacionalização desse artista coincidiu com a sua incorporação à mídia televisiva, através do programa *Forró do Jackson* (MOURA, 2001:215), veiculado nas TVs *Tupi* (Rio de Janeiro) e *Record* (São Paulo). Outra inserção do forró na mídia nacional ocorreu com os grupos paulistas Falamansa e Rastapé, que foram reunidos sob o termo “forró universitário” (virada dos anos 1990–2000). Esse rótulo foi significativo a ponto de influenciar outras denominações, como: sertanejo, pagode, brega e funk universitários.

Uma das categorias bipolares é utilizada no início do artigo, em que as autoras mencionam a “elaboração do pé de serra” por Luiz Gonzaga. É pertinente lembrar, entretanto, que Luiz Gonzaga utilizou essa expressão no título de duas peças musicais¹⁴⁵, mas ele não empregou a categoria com o significado genérico do que ele chamava de “música do Norte”. Como foi demonstrado, *Pé de serra* é uma categoria genérica que emergiu na década de 1990, empregada pelos agentes que se alcunham de seguidores de Luiz Gonzaga, com o objetivo de demarcar a oposição às bandas de forró cearenses. O propósito das autoras de substabelecer os dois polos opostos assumidos denuncia o emprego de categorias úteis à bipolaridade, que, portanto, é abordada como algo dado. Faço aqui uma pergunta: Dado por quem? Teremos uma possível resposta mais adiante, ainda neste capítulo. Quero voltar a discutir mais algumas conceituações do referido artigo:

Longe da fórmula típica e tradicional do pé de serra, o forró, inserido no campo da indústria cultural, ganha uma nova roupagem, adequando-se à dinâmica social e às regras impostas pelo sistema capitalista. Entramos na segunda fase: o novo forró, agora exibindo a guitarra, o baixo, o órgão eletrônico e a bateria, instrumentos utilizados por bandas que executam um som típico do ambiente urbanizado, como o rock (*ibid.*:10).

¹⁴⁵ “Pé de serra” (L. Gonzaga) e em “No meu pé de serra” (parceria dele com Humberto Teixeira).

Temos no trecho acima uma explicação que já se tornou muito conhecida para distinguir o tradicional/pé de serra do novo/eletrônico/oxente music. Não foi explicado o que seria a “fórmula típica e tradicional do pé de serra”, longe da qual o forró teria recebido uma nova roupagem. Tal diferenciação dos dois forrós baseia-se em ideias reificadas. Uma delas é a ideia de que, antes da emergência das bandas cearenses, havia um forró pé de serra que utilizava basicamente (ou enfatizava invariavelmente) o trio gonzaguiano (zabumba, sanfona e triângulo) e que os instrumentos guitarra, baixo, órgão eletrônico, sax e bateria foram inovações da vertente eletrônica, argumento que é apresentado por diversos trabalhos acadêmicos, a exemplo de *Ciro Pedroza* (2001:9); *Leandro Silva* (2003:110); *Quadros Junior* (2005:128); *Pinheiro e Paiva* (2007:3); *Ricardo Feitosa* (2008:3; 8); *Felipe Trotta* (2008; 2009:8); *Libny Freire* (2010:2) e *Braga* (2011:7); *Climério de O. Santos* (2011:145) — o autor desta tese; *Sonia de M. Feitosa* (2012:100); *Maria das Dores Honório* (2012:114); *Josuel M. S. Hebenbrock* (2012:3–4). Não foram poucas as demonstrações feitas ao longo deste capítulo e do anterior que comprovam a debilidade desse argumento, mas vai aqui novamente: os instrumentos musicais mencionados foram usados por vários forrozeiros — inclusive, por *Luiz Gonzaga* —, tanto antes como durante e depois do surgimento das bandas cearenses. Mesmo a propalada “ênfase” que as bandas teriam dado no uso desses instrumentos “modernos” já tinha ocorrido e se espalhado, o que pode ser verificado em álbuns da década de 1980, como os que foram citados, além dos dois LPs: *Luiz Gonzaga & Fagner – Vol. 1* (RCA, 1984) e *Gonzagão & Fagner – Vol. 2* (RCA–BMG, 1988). Esses trabalhos, somados aos que outros artistas — como *Jackson do pandeiro*, *Dominguinhos*, *Sivuca*, *Ary Lobo*, *Alceu Valença* e *Elba Ramalho*, entre muitos — vinham desenvolvendo, resultaram numa notável multiplicidade do forró. *Jackson* era vigorosamente diversificado, e uma das suas características foi a de não se ater a um cânone dentro do forró. Não seria fácil mensurar a influência de *Jackson do Pandeiro*, assim como a de *Alceu Valença*, que dedicou grande parte do seu repertório às canções à base de baião, xote, galope-arrasta-pé, coco e maracatu. Um exemplo disso é o quinto álbum da sua carreira e primeiro produzido por *Marco Mazzola*, *Coração bobo* (Ariola, 1980), cuja faixa-título (que fora gravada por *Jackson do Pandeiro*) alcançou grande repercussão.

Guitarra, baixo e bateria, considerados instrumentos-chave também no rock, perpassam quase toda a obra forró-orientada de artistas como *Alceu Valença*, *Gilberto Gil*, *Elba* e *Zé Ramalho*, os quais, embora não tenham se consumado dentro do forró, são muito requisitados

e costumam participar de festejos forrozeiros nas principais cidades nordestinas. Todos esses artistas foram influenciados por Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, mas introduziram novos elementos no forró e realimentaram as sonoridades dos próprios inspiradores. Em face do que foi demonstrado, é importante refletir sobre a divisão do forró em apenas duas vertentes homogêneas e sobre a paralela divisão dessa história em duas partes, ou seja, antes e depois das bandas cearenses.

O que se configura no artigo de Silva e Honório, bem como nos demais, é a formulação de uma discussão baseada na assunção de categorias que foram estabelecidas no jogo do fluxo. As próprias autoras dão uma pista, quando afirmam que “new forró” é uma denominação que partiu do próprio Emanuel Gurgel (fundador da banda Mastruz com Leite e da SomZoom) com o fito de distinguir o seu produto musical. Como foi discutido, Gurgel e outros agentes anunciaram alguns elementos (como instrumentos musicais, ritmos, etc.) como sendo as principais inovações do seu new forró. Ao nomear as suas inovações, ele juntou todo o resto e colocou num *saco de gatos*¹⁴⁶ sob a égide de Luiz Gonzaga, acompanhado dos depreciativos “da fome”, “antigo”, “atrasado”, etc. Respondendo mais claramente à pergunta que coloquei logo antes da última citação literal: as categorias que compõem a bipolaridade são *dadas* (melhor dizer: *vendidas*) pelos agentes, direta ou indiretamente ligados ao fluxo, e visam atender aos seus interesses. Ao acadêmico, cabe mais analisá-las do que assumi-las como entes ou como lentes das suas análises.

Ricardo Feitosa desenvolveu um interessante trabalho que discute a emergência do que ele denominou de “forró *pop* como gênero articulador de novas relações de identidades, sociabilidades e referenciais de consumo” (FEITOSA, 2008:1). Baseado em alguns trabalhos anteriores, o autor traça uma trajetória do forró, levando em conta o percurso histórico que vai “do baião ao eletrônico”. Feitosa identifica, no entanto, três vertentes forrozeiras, em vez de duas: 1. forró tradicional/pé de serra; 2. forró universitário; e 3. forró *pop*. Apesar de ter mencionado o “universitário”, este será logo abandonado, e a sua discussão vai investigar várias relações entre os forrós “tradicional” e “*pop*” — este, para ele, é sinônimo dos termos genéricos “eletrônico” e “estilizado” —, reiterando desse modo a fatal bipolarização.

O que faz com que Feitosa fique, por assim dizer, preso à bipolaridade é o fato de que ele toma “ao pé da letra” as categorizações utilizadas pelos autores discutidos em sua revisão

¹⁴⁶ *Saco de gatos* significa que os elementos dentro desse ambiente referido são diferentes, mas tornados indistintos aos olhos.

de literatura sobre o forró, tais como M. E. de Oliveira Lima (2005), F. G. C. Carvalho (2007), Felipe Trotta (2008), além de mais alguns daqueles acadêmicos que listei. Ao tomar tais autores como referência *tout court*, Feitosa subsume as categorias bipolares que aqueles já naturalizavam, o que fica patente na sua seleção de momentos de “uma disputa pela legitimação do forró *pop* como gênero musical, envolvendo questões discursivas relevantes como *autenticidade, originalidade e tradição*” (*ibid.*:9). O debate relatado no seu artigo teria ocorrido durante o São João de Campina Grande e foi protagonizado por dois reputados agentes que dramatizam a bipolarização: Dominginhos (associado ao pé de serra) e o executivo do Aviões do Forró (que defende o forró *pop*). Desse modo, embora mencione a necessidade de um “modelo multiperspectívico” (para a análise do seu objeto) que inclua trabalho etnográfico e análise dos canais de comunicação envolvidos, a abordagem do pesquisador tem como fulcro a circunscrição da totalidade das bandas de forró numa única categoria (forró *pop*), cujos distintivos são apontados quase sempre em relação à categoria oposta (pé de serra). O texto não apresenta quaisquer indícios de que no universo do forró ocorrem práticas que não se enquadram em um dos dois polos.

Nos últimos anos, Felipe Trotta tornou-se o pesquisador mais atuante na investigação do forró. No período que vai de 2008 a 2011, ele coordenou a pesquisa “Valor e moral no forró contemporâneo”¹⁴⁷, a partir da qual publicou vários trabalhos e escreve o livro *No Ceará não tem disso não: nordestinidade e macheza no forró contemporâneo* (em fase de finalização), além de ter apresentado comunicações sobre forró em debates, congressos e mesas afins. Ele escreveu um ensaio (premiado e publicado pela Fundaj¹⁴⁸) intitulado *A reinvenção musical do Nordeste*, no qual discorre sobre aspectos relacionados à corrente conhecida como forró estilizado/eletrônico, que teria se constituído “entrando em confronto direto com os modelos e elementos consagrados do forró tradicional gonzaguiano” (TROTТА, 2010:22). Delineado o seu objeto de estudo, que já é fundamentalmente bipolar, o autor procura apontar as características definidoras de cada uma das duas vertentes e esboça as linhas fronteiriças que as separam.

Ao assumir/definir uma grande vertente do forró como objeto de investigação, o “distanciamento” para tal poderia ser também adequado para se enxergar uma variedade de artistas, de bandas e de práticas? O problema surge quando se trata não só de uma escolha, mas da adoção de um ângulo de visão que conduz a uma percepção da vertente como um todo

¹⁴⁷ Pesquisa patrocinada pelo Governo do Estado de Pernambuco.

¹⁴⁸ Fundação Joaquim Nabuco — instituição gerida pelo Governo Federal.

homogêneo. Conseqüentemente, as análises estarão implicadas numa *noção de vertente*. No caso do forró, ângulos de visão desse tipo costumam agrupar certos elementos (os mais exuberantes) em cada lado e ocultar/não enxergar os traços que caracterizam uma diversidade existente. Podemos constatar essa noção prescritiva em outros trabalhos do autor:

No cenário atual do forró no Nordeste, é possível perceber uma cisão entre aqueles que se identificam e frequentam o chamado “pé de serra” e outros que adotam sua vertente “eletrônica” (TROTТА, 2009:133).

[...] a vertente comercial inaugurada por Luiz Gonzaga foi trilhada por conterrâneos seus, com relativo sucesso, sedimentando a criação de um novo gênero musical baseado na referência rural-sertaneja. Nomes como Jackson do Pandeiro, Marinês, Trio Nordestino, entre outros, tornaram-se ícones do gênero forró. (TROTТА, 2009b:5).

Os dois últimos trechos de diferentes artigos trazem um traço comum: Luiz Gonzaga como “representante” único do polo pé de serra. No segundo trecho destacado, o autor aponta a “referência rural-sertaneja” como base de todo o forró. Ocorre que, como foi demonstrado no capítulo que trata de convenção e multiplicação no fluxo, a narrativa de Jackson do Pandeiro extrapolou em muito o ambiente rural, como comprova um dos seus maiores *hits*, “Chiclete com banana”, um samba que sequer alude ao Nordeste. Esse é um dos perigos da *noção de vertente* e da visão bipolar: elas prescrevem um olhar homogeneizante.

Pela ótica de Felipe Trotta (e dos demais autores), todo o cenário atual do forró no Nordeste foi circunscrito a duas vertentes — pé de serra e eletrônico —, e apesar de terem sido colocadas entre aspas pelo autor, este não ressaltou em nenhuma parte do artigo que se trata de duas categorias com alta incidência de contradições e ambigüidades e que as mesmas não esgotam todos os tipos de forró praticados no Brasil, nem mesmo no Nordeste. Também não foi levado em conta que muitos adeptos do forró frequentam tanto os *shows* de bandas como Aviões do Forró, Cavaleiros do Forró, Calcinha Preta e outras “eletrônicas”, bem como os *shows* de artistas como Santanna, que é um dos principais atuantes/militantes da vertente pé de serra. Durante o trabalho de campo, verifiquei que uma parte significativa do público dificilmente poderia ser enquadrada exclusivamente em uma das duas vertentes, pois tais pessoas não vivenciam nem enxergam o forró como um fluxo dividido em dois polos separados. No trecho que se segue, podemos encontrar outras divisões binárias:

A vertente eletrônica do forró caracteriza-se por imprimir uma atmosfera jovem e urbana ao gênero, utilizando como estratégia discursiva a apresentação explícita de temáticas sexuais (*ibid.*:140).

Do outro lado, artistas e admiradores do forró tradicional passaram a progressivamente evitar a temática da sexualidade ou apresentá-la de forma bastante sutil. Se até meados da década de 1990 não era difícil encontrar exemplos de músicas ousadas, que aludiam de alguma forma a sedução e o sexo propriamente dito, essa temática foi se tornando mais rara à medida que o forró eletrônico acentuava sua carga descritiva explícita (*ibid.*:142).

Embora seja verificável a redução de lançamentos de “músicas ousadas” entre forrozeiros que intensificaram as tomadas de posição tradicionalistas, há nesses dois trechos destacados outras generalizações questionáveis em relação às “duas vertentes” tratadas pelo autor. No primeiro trecho, há uma homogeneização quanto aos diversos tratamentos que as diferentes bandas dão à sexualidade. Mastruz com Leite, Magníficos e Aviões do Forró, por exemplo, são três bandas que tratam da sexualidade de maneiras distintas. As duas primeiras não utilizam bailarinos(as), ao passo que Aviões performa com sete/oito dançarinas no palco; Mastruz com Leite, apesar da canção “Bomba no Cabaré”, raramente explicita a sexualidade nas letras aos moldes de Aviões do Forró; nesse item, a Magníficos costuma apresentar a ousadia num grau intermediário entre as outras duas bandas citadas. Embora Aviões do Forró esteja atualmente num posicionamento comercialmente mais vantajoso (no topo), os *shows* de Mastruz com Leite e Magníficos (que estavam em queda em meados dos anos 2000) são atualmente muito frequentados no Nordeste.

Abordando o segundo trecho citado, muitos artistas identificados com o pé de serra exploram a temática da sexualidade, nem sempre com a sutileza apontada por Trotta. Isso pode ser verificado ao compararmos as letras das canções “Até mais vê” (Pedrinho & Primo) e “Você não vale nada mas eu gosto de você”, do prestigiado compositor potiguar Dorgival Dantas. A letra da segunda canção citada é bem mais “sutil” do que a da primeira, que tem versos como: “Quando chego no riacho/vou metendo a mão por baixo e arrancando o girassol” — essa flor significa a genitália da musa da canção, que está de vestido. Encontramos então uma ambiguidade: a canção mais picante (“Até mais vê”) é considerada forró pé de serra; a canção “Você não vale nada mas eu gosto de você” (cuja letra não contém elementos sensuais) é identificada como forró eletrônico. Acontece que a canção de Dorgival

fez parte da trilha sonora da novela *Caminho das Índias*¹⁴⁹, na qual foi a música-tema da personagem Norminha (Dira Paes), que dopava o marido com sonífero e saía de casa em busca de casos extraconjugais; traduzindo para a linguagem popular do forró: *safadeza*. Mas não foi só isso. Como a banda Calcinha Preta (que gravou a canção) canta muitos outros “forros de safadeza”, a voz safada — por assim referir — indexou a canção “Você não vale nada...”, cuja letra não contém sensualidade explícita. Em suma, ambiguidades e nuances como essas podem passar despercebidas quando consideramos pé de serra e eletrônico como duas vertentes estanques, separadas por fronteiras bem definidas.

Um dos motivos que levaram esses autores a lançar mão de uma narrativa bipolar do forró pode ter sido a leitura que eles empreenderam sobre a literatura existente acerca do tema. Não que esses textos em si sejam todos bipolares, mas o olhar sobre eles tem sido e não sem *razões*. Em medida considerável, o problema decorre do seguinte: antes do surgimento das bandas cearenses, toda a literatura que trata do forró se concentra quase que exclusivamente em Luiz Gonzaga. Sinval Sá, Dominique Dreyfus, Sulamita Vieira e Durval Muniz de Albuquerque Jr., entre outros, abordam o forró como sinônimo de Luiz Gonzaga. Nenhum deles sequer utiliza “forró” como termo genérico, ou seja, eles falam de uma música abrigada ainda pelo vocábulo “baião”, que foi substituído pelo primeiro há várias décadas. Para termos uma ideia da magnitude dessa escassez de publicações, a biografia de outro eminente forrozeiro, Jackson do Pandeiro, só foi publicada no ano de 2001, por Fernando Moura e Antônio Vicente, sendo o único trabalho que serve de contrapeso às unívocas biografias de Luiz Gonzaga e à miríade de escritos sobre o mesmo. Portanto, aqueles autores que confundem o forró com Luiz Gonzaga são os provedores de uma parte expressiva dos subsídios que possibilitaram as narrativas de pesquisadores acadêmicos em anos mais recentes.

Entre esses provedores, o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior ofereceu o subsídio mais saliente dessa leitura bipolar com o seu clássico livro *A invenção do Nordeste e outras artes* (1999), cujo título inspirou o citado ensaio de Felipe Trotta, *A reinvenção musical do Nordeste*. O trabalho de Albuquerque Jr., como ele mesmo predefine, “é fruto do encontro tenso de duas áreas do País que foram inventadas como antagônicas e excludentes” (*ibid.*:9). Assim como essa frase, toda a análise do autor privilegia os pares de oposição, como

¹⁴⁹ Novela de Glória Perez, veiculada em “horário nobre” da Rede Globo de Televisão (21h), entre 19/01 e 20/09/2009.

Norte/Sul, rural/urbano, tradicional/moderno, regional/nacional, atraso/progresso. Mas vale dizer que o autor não naturaliza as bipolarizações nesse trabalho, pelo contrário, ele até as problematiza. É necessário, porém, levar em conta que, apesar de Albuquerque Junior ter concluído a sua tese de Doutorado em 1994 (como consta no site da plataforma Lattes¹⁵⁰), ano em que várias bandas de forró já faziam um estrondoso sucesso, ele não abordou a música do Nordeste da sua contemporaneidade. Poderíamos considerar então que, dado o recorte temporal definido pelo historiador para alcançar o seu objetivo — desconstruir a ideia de um Nordeste que ele afirma ter sido “naturalizado” como “unidade cultural, geográfica e étnica” —, a música focada por ele não poderia incluir o forró das bandas surgido no Ceará. Ocorre que Albuquerque Jr. desconsiderou/minimizou também outras narrativas musicais importantes que transcorreram no decurso histórico por ele abordado; narrativas então existentes tanto na obra do próprio Luiz Gonzaga (festa, alegria, prosperidade) como na de Jackson do Pandeiro, de Jorge de Altinho e de tantos outros (citados anteriormente neste trabalho) que não dramatizaram o sofrimento e a penúria do nordestino. Portanto, lançando mão da parcialidade, o referido historiador focalizou a narrativa musical que serviu à sua tese, ou seja, aquela que narra justamente esse Nordeste ontológico, identificado com saudade, partida e flagelo (ALBUQUERQUE JR., 1999:65-74).

Contudo, a maior parte do problema que aponto não está no trabalho de Albuquerque Jr., mas na maneira como outros autores compreenderam e utilizaram a abordagem desse autor para naturalizar a bipolarização do forró. É a partir dessa referência e da assimilação das categorias discursivas de Emanuel Gurgel e de outros agentes que a maioria dos autores recentes (pesquisadores do forró) vai reduzir uma multiplicidade ocorrente a um estereótipo, priorizando a grande polarização entre a música de Luiz Gonzaga (reduzido ao rótulo “pé de serra”) e o forró das bandas (engessado no termo “eletrônico”).

Como foi explicitado na Introdução, a minha tese é de que o forró desenvolveu uma multiplicidade de narrativas e, atualmente, há uma diversidade de processos identitários e uma profusão de sonoridades nesse fluxo que extrapola a visão bipolar. Os pesquisadores costumam reiterar que cada vertente tem certas características que a identifica, como a instrumentação utilizada-enfatizada por um ou outro forró; a temática rural/urbana; a ênfase no tradicional/moderno; em suma, pares de oposição convencionais que “desmoronam quando são usados para falar do popular” (CANCLINI, 2011:283). Esses padrões recorrentes

¹⁵⁰ www.lattes.cnpq.br. Acessado em: 02/03/2013.

em cada uma das vertentes são apontados como justificativa para as generalizações, cujo sintoma maior é a visão bipolar, que por sua vez fundamenta novas generalizações. Há, nesse caso, uma mutualidade entre visão bipolar e generalização.

Está claro, como foi colocado no início deste capítulo, que tanto a bipolarização como os confrontos inerentes a ela existem. E, se eles existem, podem muito bem ser escolhidos como objeto de estudo. Entretanto, a própria definição do objeto, isto é, o complexo processo que envolve tal definição — levando-se em conta que não há o *objeto em si*, mas aquele que se constrói — tem implicações na metodologia de estudo e nos seus resultados. Ao assumir categorias, vertentes e fronteiras que as separam, o pesquisador pode estar aderindo a uma conveniência analítica; pode estar decidindo de antemão o que é importante no fluxo e excluindo da análise vários processos importantes. Em seu livro *A globalização imaginada*, Néstor García Canclini nos fala de como o binarismo pode recair numa oposição simplificadora e comprometer análises sociais. De acordo com o autor, “além das críticas que cada um desses relatos merece, pode-se questioná-los por aquilo que a soma dos dois [lados opostos] deixa de fora” (CANCLINI, 2007:82).

As *razões* que levam as pessoas a “naturalmente” adotarem a visão bipolar estão implicadas num espectro que abrange desde os processos socioculturais mais largos (valores), passando por aqueles que se configuram em âmbito comunitário (área acadêmica, por exemplo) e chegando até os imediatos, ou seja, as atitudes/escolhas cotidianas. A propósito, boa parte dos trabalhos acadêmicos que enveredam pela bipolarização foi escrita por comunicólogos, sobre o que Canclini assevera:

Os comunicólogos veem a cultura popular contemporânea constituída a partir dos meios eletrônicos, não como resultado de diferenças locais, mas da ação difusora e integradora da indústria cultural. A noção de *popular* construída pelos meios de comunicação, e em boa parte aceita pelos estudos nesse campo, segue a lógica do mercado. “Popular” é o que vende maciçamente, o que agrada a multidões (CANCLINI, 2011:259–260).

Obviamente, o autor está generalizando, e não precisamos seguir à risca o seu raciocínio. Ele não está levando em conta que muitos comunicólogos são também antropólogos e abrem caminhos via interdisciplinaridade; aliás, esse é um procedimento bastante louvado pelo autor. Ainda assim, a crítica de Canclini é importante ao chamar a

atenção para os perigos de confundirmos “popular” com “popularidade”, lógica de uma indústria cultural que “se interessa mais em construir e renovar o contato simultâneo entre emissores e receptores” do que na formação da memória histórica (*ibid.*). É nesse sentido que Jesus Martín-Barbero nos adverte:

Assim como o massivo considerado “moderno” costuma ser abordado sob um tom celebrativo, muitas vezes o “subalterno”, ou o “tradicional”, é tratado como algo estagnado, como se tivesse uma existência incapaz de desenvolvimento (MARTÍN-BARBERO, 2009:261).

A perspicácia do autor aponta para a incidência de naturalizações que opõem o “moderno” ao tradicional e celebram o primeiro, não apenas literalmente, mas na sutileza do “tom” empregado. Naturalizações que se tornaram tão comuns nos estudos atuais, em que seus autores propõem analisar o “moderno”, e por este acabam seduzidos, subsumindo a sua utilização como signo de distinção. Essa maneira de celebrar um dos elementos bipolarizados sutilmente através do “tom” muitas vezes passa despercebida e inquestionada devido ao domínio retórico do pesquisador-escritor. Mas é imperativo que todos nós reflitamos sobre tais naturalizações em nossos trabalhos. Afinal, seguindo a sugestão de James Clifford, se os nossos trabalhos não podem escapar inteiramente do uso reducionista de dicotomias e essências, podemos ao menos nos esforçar para evitar representações de “outros” abstratos a-históricos (CLIFFORD, 2008:19).

Neste capítulo discutimos o surgimento e o desenvolvimento da bipolarização. O que tentarei demonstrar a seguir é que no fluxo há ocorrências muito importantes que não são visíveis a partir de uma visão que lança foco em duas vertentes, as quais, juntas, abarcariam todo o forró existente. Verificaremos que o forró vai além de um “gênero” bipolar e que por trás de categorias convencionadas há diversas movimentações e sonoridades que até agora não foram apontadas nos estudos existentes.

CAPÍTULO 4 – MÚSICAS DE FRONTEIRA

4.1 Prelúdio

No mercado brasileiro dos anos 1980 floresceram fenômenos musicais massivos, como a música sertaneja puxada pelo sucesso de Chitãozinho & Xororó, a música carnavalesca baiana, que ficou conhecida como axé music, e a lambada paraense, todas elas, cada qual ao seu modo, baseadas num *mixing* de elementos “tradicionais” com alguns da música *pop*. Por isso mesmo, no início da década seguinte, a canção brasileira vai estar vigorosamente amalgamada à estética *pop* e terá nos processos de mistura a sua tônica (TROTТА, 2011:152). Como vimos, é nesse contexto que surge a Mastruz com Leite (Ceará) e muitas outras bandas-empresas, o que provoca a reação de vários agentes referenciados em Luiz Gonzaga, dando início à polarização discursiva que articula uma divisão do fluxo em duas vertentes, oposição que vai recrudescendo progressivamente.

Apesar da visão bipolar que tende a eclipsar a multiplicidade ocorrente no fluxo, a multiplicação forrozeira continuaria. Na segunda metade dos anos 1990, vários intérpretes influenciados pelas músicas vinculadas ao rock e pela MPB começam a basear as suas carreiras profissionais no forró, a maioria deles através da “produção independente”. No início dos anos 2000, alguns grupos do chamado forró universitário (Sudeste) e o cantor-compositor Gilberto Gil fortificam a circulação de forró em todo o Brasil. Doravante, focalizaremos os trabalhos de artistas que tocam forró, mas não se enquadram em uma das categorias bipolares eletrônico/pé de serra. Entre eles, enfatizo os trabalhos e trajetórias de Silvério Pessoa, Josildo Sá e Geraldinho Lins, destacadamente o do primeiro. Esses agentes expõem músicas e discursos, estabelecem práticas de fronteira e se posicionam em relação às convenções; enfim, põem em curso os seus projetos. Pretendo mostrar aqui que, para além da reificada bipolarização, ocorre uma multiplicidade no fluxo do forró.

4.2 Silvério Pessoa

Memórias, formação, profissionalização

Silvério Pessoa Leal (estatura bem acima da média brasileira) nasceu em 6 de janeiro de 1962, na cidade de Carpina, Zona da Mata Norte do Estado de Pernambuco, uma área prolífera em tradições culturais populares. Ele foi bancário; graduou-se em Pedagogia (Universidade Federal de Pernambuco, 1995); concluiu a Especialização em Psicopedagogia (Faculdade Frassinetti do Recife, 2010), quando escreveu uma monografia que propõe a inserção do forró como conteúdo transversal do currículo de escolas públicas (PESSOA, 2010); concluiu o curso de Mestrado em Ciências da Religião (Universidade Católica de Pernambuco, 2012). *Pari passu* à carreira de pedagogo ele construiu a carreira artística, diferencial marcante, uma vez que ele funde as duas profissões. Num relato sucinto sobre a sua primeira formação musical, ele lembra que foi uma musicalização “caseira”: a sua mãe, Ivete Leal Pessoa, era professora de acordeom e repassou conhecimentos elementares de notação musical; sua avó, uma lembrança que ele considera relevante, era cantora de rádio. “As festas, as celebrações, os grupos de tradição aural (cavalo-marinho, maracatu, boi rural, forrós comunitários), as músicas da moda do rádio desse período, o aprendizado de voz & violão com os amigos” são bases do seu rememorado ambiente musical formativo. Ele nos fala do início da sua trajetória:

Na minha adolescência, eu saí da Zona da Mata para a metrópole, a capital. Descobri outros sons, outras formas de conhecimento. Saí de um conhecimento popular, de um conhecimento comum, que era o do povo do interior, para um conhecimento acadêmico [...] Minha música acompanha esse mesmo caminho; é uma música que tem como base o que eu sou (as matrizes da música tradicional), porém com elementos contemporâneos, com elementos modernos, com elementos pós-modernos, inclusive, recursos eletrônicos e com uma poética diferente da matriz. É uma música híbrida. Uma música de diálogo com a tradição. Mas não copio, não decalco, nem dou continuidade a nada da tradição. É assim que eu vejo a música que eu faço (Silvério Pessoa, 17/06/2012)¹⁵¹.

¹⁵¹ Realizei três entrevistas com Silvério Pessoa: 12/05/2011, 19/05/2012 e 17/06/2012, na cidade do Recife (PE). Além disso, venho mantendo contato com ele por telefone e pela *web*.

É rememorando a vivência entre o torrão natal e o mundo metropolitano que Silvério Pessoa desenha o seu enredo. Além das referências tradicionais locais, ele ouvia música do rádio, discos de música popular urbana brasileira e de rock anglófono, como os de Frank Zappa, Beatles, Jimi Hendrix, Led Zeppelin e Janis Joplin. A partida para o Recife, como relata Silvério Pessoa, está relacionada à busca de melhores condições de vida (ascensão social), evidenciada na passagem de “um conhecimento comum, que é o do povo do interior” para “um conhecimento acadêmico”, referindo-se ao seu envolvimento com ciências sociais e à vivência no ambiente urbano. A autodesignação (“o que eu sou”) é colocada como um referente das misturas preponderantes no seu fazer musical: “matrizes da música tradicional” + “elementos contemporâneos/modernos/pós-modernos”. Durante as entrevistas, Silvério recorria frequentemente a algumas ideias destacadas nessa citação, evidenciando o “híbrido”, que ele também chama de “diálogo intercultural”, como eixo da sua criatividade. Um aspecto importante é como ele define a sua “música de diálogo com a tradição”, ressaltando que não dá “continuidade” à mesma, isto é, não a copia de modo reiterativo. Quando ele fala “cópia” e “decalque”, sua expressão facial é de desprezo e aversão, como a de alguém que relembra uma estética repugnante. Com isso ele se refere a “trabalhos que não somam, não agregam nada de novo, apenas fazem uso de fórmulas prontas”. Não se trata, porém, de uma minimização do valor da tradição, muito pelo contrário; a sua noção de valorização da tradição está relacionada ao que ele chama de “descontinuidade” e de “heterogeneidade” logradas através da “hibridização”, traços discutidos logo mais adiante.

Esse modo de perceber e de tratar as tradições locais tem seus *links* com processos socioculturais então em curso. Assim como muitos artistas pernambucanos surgidos a partir de meados dos anos 1990, Silvério Pessoa se conectou à parabólica¹⁵² do movimento manguebeat (ou mangue). Tendo como maiores expressões as bandas Chico Science & Nação Zumbi (CS&NZ), Mundo Livre S.A. e Mestre Ambrósio (este o mais ligado ao forró), esse movimento surgiu no início dessa década, focalizou a música popular e reverberou também em outros segmentos artísticos, como cinema, *design*, moda e dança (GALINSKI, 1999; SHARP, 2001; VARGAS, 2007:66). Idealizado por Chico Science e Fred Zero Quatro (escrito pelo segundo), o manifesto do movimento declara o objetivo de “engendrar um circuito energético capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos *pop*”, incluindo o enfático uso de tecnologias digitais e de “química

¹⁵² A imagem de “uma antena parabólica enfiada na lama” é usada deliberadamente como um símbolo do manguebeat e remete às diversas conexões entre o local e o global.

aplicada no terreno da alteração e expansão da consciência” (o que comumente chamamos de *drogas*)¹⁵³.

Os processos de mistura propostos pelos protagonistas do Movimento Mangue buscavam direcionar as sonoridades musicais para o mercado transnacional da música *pop*, o que na prática sonora significou fundir elementos “tradicionais” (locais) e elementos *pop* (considerados globais), mas de um modo que a música pudesse ter aceitação naquele mercado. Para tal, certos padrões sonoros (de músicas como rock, funk-soul, rap, música eletrônica, etc.) costumam prevalecer nas canções, de modo que os elementos “tradicionais” operam como identificadores de localidades; eles diferenciam as músicas no âmbito de um fluxo *pop* que combina “tradicional” e “moderno”. Tal se confirma no fato de que as bandas do manguebeat não tocam nos mesmos locais onde os maracatus tradicionais performam, e sim nos festivais de rock. A frase de Chico Science publicada no *Jornal do Brasil* nos ajuda a compreender: “Nós acreditamos nessa ideia de incentivar a música brasileira para que ela seja realmente *pop* [...] queremos dar um *sampler* para um repentista”¹⁵⁴. Essa atitude dos mangueboys, como eram chamados os adeptos, encontra uma forte oposição de intelectuais tradicionalistas, como o escritor Ariano Suassuna e muitos outros que viam o manguebeat como uma descaracterização da cultura nordestina (GALINSKY, 2002:24). Suassuna foi um dos principais articuladores do Movimento Armorial, que teve ímpeto nos anos 1970 e que propôs a criação de uma “arte erudita brasileira” utilizando elementos das tradições populares nordestinas. Mas para os mangueboys não fazia sentido algum continuar no “marasmo” nem manter as tradições exatamente como elas estavam, o que seria simplesmente copiá-las ou “difundir uma versão mais ‘educada’ do que a original”, como teria afirmado Fred Zero Quatro, ao que também chama de “pilhagem” (TELES, 2000:275). E essa foi uma premissa adotada por Silvério Pessoa para sustentar que não daria “continuidade a nada da tradição”. Dessas conexões surge outra implicação: os referenciais sonoros (no sentido estrito) desse artista articulam tradições rurais e urbanas, ao passo que os referenciais simbólicos estão orientados para o ambiente cosmopolita onde circuitam os festivais e eventos afins.

O manguebeat repercutiu na mídia nacional e entre segmentos altamente prestigiados da música popular do Brasil. Gilberto Gil e Os Paralamas do Sucesso excursionaram com

¹⁵³ O manifesto Caranguejos com Cérebro foi publicado informalmente num panfleto com a marca Manguetronic Produções. Disponível em: <http://jconlineblogs.ne10.uol.com.br/toques/tag/manifestos-manguebeat/>. Acessado em: 02/03/2012.

¹⁵⁴ Entrevista a Paulo Reis, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1994 (Citado em TELES, 2000:332).

CS&NZ por vários países; além deles, muitos artistas, como Caetano Veloso, Arnaldo Antunes, Samuel Rosa (do grupo Skank), Lenine e outros celebrizaram esse movimento, que — o leitor verá mais no próximo capítulo — tem a sua importância para a nossa discussão central.

Depois da sua participação na banda de rock Elfos, Silvério inicia como cantor-compositor do grupo Cascabulho, que ele e seus colegas fundaram em 1995. O grupo passou a ser agenciado por Paulo André¹⁵⁵, agente que era ligado ao Movimento Manguê e que se tornou influente no mercado de música pernambucano. O ano de 1997 começa com um “banho de água gelada” no fervilhante manguebeat: Chico Science morre num acidente de automóvel no percurso entre o Recife e Olinda, deixando órfãos os mangueboys e as manguegirls. Nesse mesmo ano, antes de a banda Cascabulho lançar o primeiro disco, Paulo André a inclui na programação do *Abril Pro Rock* e agencia outras apresentações em vários eventos musicais no Brasil, na Europa e no Canadá. Pouco depois, o grupo lançou o álbum *Fome dá dor de cabeça* (Mangroove¹⁵⁶, 1998), CD inspirado na obra de Jackson do Pandeiro. Foi, portanto, através da sua ligação com o manguebeat e da parceria com esse empresário que Silvério Pessoa experienciou um circuito de públicos orientados para músicas que misturam deliberadamente elementos sonoros de tradições locais (*roots*) e “modernas” músicas urbanas. O Cascabulho, no entanto, não estava mais nos seus planos. “Eu era apenas um elemento, uma peça dentro daquela engrenagem toda”, explica Silvério, destacando ainda que não encontrava solo fértil às suas ideias nem era economicamente vantajoso permanecer na banda.

Pouco depois de lançado o primeiro álbum do grupo, Silvério sai do Cascabulho e — juntamente com Karina Hoover, que se tornou sua esposa e produtora — passa a gerir a própria carreira. “Uma saída muito tensa”, segundo ele, mas muito entusiasmada “com a expectativa em relação aos quatro *shows* que já tinham sido agendados por Karina”. Ao casar-se com Karina Hoover, Silvério Pessoa ingressou num grupo social economicamente mais estruturado do que o da sua família de origem. O casal desenvolveu uma próspera e continuada rede de relacionamentos que tem sido fundamental para a carreira do artista.

¹⁵⁵ O produtor Paulo André criou o festival *Abril Pro Rock* e foi um dos agentes propagadores do manguebeat. Ele agenciou vários grupos de rock, incluindo CS&NZ que, por seu intermédio, foi contratado pela *major* Sony Music. Ele é ligado a várias associações de festivais e eventos afins (*conventions*) da Europa (como *European Festivals Association (EFA)* e *The World Music Expo (WOMEX)*) e de outros continentes.

¹⁵⁶ Selo de Paulo André.

Quando eles começaram, Karina teve o apoio da Luni Produções, que já era uma das principais empresas de vídeo publicitário de Pernambuco, pertencente aos sócios Lula Queiroga (que também é cantor e compositor) e Danielle Hoover, esposa de Lula e irmã de Karina. Além de empresário bem-sucedido e prestigiado compositor, Lula Queiroga tem uma antiga ligação com o cantor-compositor Lenine e, através de Danielle Hoover, ligou-se a empresários e renomados agentes da política oficial em Pernambuco. Hoje, a Luni Produções também atua no ramo de cinema, seriados/clipes para televisão e eventos. No casarão onde fica a sede dessa empresa, foi montado o escritório da Casa de Farinha Produções, empresa jurídica que administra a carreira de Silvério Pessoa. Esse é um exemplo de agente empírico cuja trajetória se assemelha às aquelas caracterizadas nos “modelos de representação vigentes” investigados por Gilberto Velho, para quem

[...] a partir do espaço social que lhe é conferido ou obtido, o indivíduo agente empírico desempenha papéis que lhe permitirão a elaboração de uma identidade mais ou menos sólida, respeitada, gratificante. A importância da família, do universo de parentes e do nome são fundamentais nesse processo, embora não seja homogêneo nem uniforme [...] Esta [importância] fica mais patente em cidades menores, mas também em metrópoles constitui elemento significativo e determinante (VELHO, 2008:47).

Nessa perspectiva, a noção de projeto que o referido autor utiliza vai enfatizar uma “margem de manobras existente na sociedade para opções e alternativas” que, em alguma medida, permite ao sujeito decidir e escolher (*ibid.*:44). Mesmo não sendo, como quero crer, a vinculação familiar a grupos de classes superiores um aspecto tão “determinante”, como afirma Gilberto Velho, tal ligação possibilita ao agente a mobilidade potencial necessária para viabilizar os seus projetos. Atualmente, Karina Hoover tem participação em vários empreendimentos, como o *Festival Nacional do Circo*, os grandes blocos carnavalescos Guaiamum Treloso e Quanta Ladeira (que também foram transformadas em bailes lucrativos) e a casa de *shows* Baile Perfumado (com capacidade para 3.500 pessoas). Além disso, Karina cria e coordena uma série de projetos e estabelece parcerias com agentes de outros estados com o propósito de gerar demandas (*shows*, palestras, *workshops*, oficinas, etc.) para Silvério Pessoa. A maioria dos projetos do grupo (incluindo os que resultaram em vários discos do

artista) tem patrocínio de órgãos governamentais (municipais, estaduais e federais), através de leis de incentivo à cultura e, em menor proporção, de apoio direto.

Priorizando o seu projeto individual, Silvério Pessoa costuma enfatizar o aspecto organizacional, a relação com a equipe de profissionais e a gestão eficiente da carreira como instrumento de “ascensão” econômica e social. Ele lançou sete CDs e um DVD, todos sob a sua direção artística. O pensamento empresarial se estende à sua *performance* e, como parte dela, à gravação dos discos, conforme o seu relato:

Sempre levo tudo organizado para o estúdio, mas sempre aceito sugestões [...] Cada disco meu é uma história; trabalho pronto; pré-moldado; estúdio é a culminância [...] Eu me divirto muito. Mas já vou bem estruturado, organizado (Silvério Pessoa; *idem*).

No fragmento citado, embora cite a participação coletiva que costuma ser improvisada durante as gravações, ele reforça a prática do planejamento e da elaboração metódica como ingredientes fundamentais do seu trabalho, o que no Brasil costumamos chamar *profissionalismo*.

Bate o mancé – a receita

Sendo inoportuno discutir aqui detalhadamente todos os álbuns dos principais artistas que selecionei, será focalizado um álbum referencial de cada, isto é, aquele que marca o início de uma trajetória estética e que se configura como álbum-guia no conjunto da obra. Os demais trabalhos também serão abordados, sucintamente.

Ao ouvirmos cada um dos seus discos na sequência em que foram produzidos, percebemos que, de um para o outro, Silvério Pessoa muda bastante a sonoridade. Logo no início da carreira solo, ele gravou nos estúdios da Luni (Recife) o álbum *Bate o mancé: o povo dos canaviais* (independente, 2000), que ele até hoje considera uma baliza da sua obra. O álbum reúne composições pinçadas do repertório do habilidoso cantador-improvisador de coco Jacinto Silva¹⁵⁷, um seguidor professo de Jackson do Pandeiro que ganhou admiração do

¹⁵⁷ Jacinto Silva nasceu em Palmeira dos Índios (Agreste de Alagoas) e se mudou para Caruaru (PE). Ele é autor de onze canções do disco. Sozinho, ele assina três e oito com parceiros.

público e de muitos artistas pernambucanos. Embora esse disco seja um marco na carreira solo de Silvério, percebe-se claramente que Jackson do Pandeiro é um elo forte entre *Bate o mancé* e o álbum anterior, *Fome dá dor de cabeça* (do Cascabulho). Como foi discutido anteriormente, Jackson construiu uma obra muito diversificada e foi/continua sendo cultuado por muitos artistas prestigiados do forró, da MPB e de outros fluxos. Dessa trajetória de Jackson e das influências que ele verteu, Silvério Pessoa vai deduzir os motivos de sua escolha, como ele nos conta:

O modo de cantar desses dois era diferente do de Luiz Gonzaga. Eu sempre achei Jacinto Silva e Jackson do Pandeiro transgressores; pessoas que transgrediam a ordem estabelecida que era a história do baião, do Rei do Baião. Eu nunca fui do time de Luiz Gonzaga. Eu sempre admirei, sempre vou louvar, mas o meu time sempre foi de uma outra pegada, uma outra maneira de ver a tradição (Silvério Pessoa, *idem*).

Ao invés de uma influência episódica, vários traços da estética de Jackson do Pandeiro e de Jacinto Silva são apreendidos por Silvério no sentido de constituir parâmetros da sua trajetória. Os dois artistas citados construíram caminhos alternativos ao cânone cimentado por Luiz Gonzaga. A “transgressão” à que Jackson e o seu êmulo Jacinto Silva são associados é um signo que Silvério destaca e coloca no centro da bandeira do “time” ao qual se integrou. Gonzaga tinha a sua imagem vinculada aos militares e oligarcas. Embora tenha lutado individualmente por políticas de apoio ao Nordeste em períodos de seca e tenha sido associado a movimentos sociais que utilizaram a canção “Asa branca”, ele vinculou deliberadamente a sua imagem aos referidos poderosos (DREYFUS, 1997:262). Se por um lado Silvério afirma não fazer parte do “time” de Luiz Gonzaga, por outro ele grava músicas do Rei do Baião no disco *ForrOccitânia*. Seria uma incoerência entre o seu discurso verbal e o seu fazer musical? Vamos verificá-lo “no andar da carruagem”.

A experiência do *Bate o mancé* tem outros aspectos relevantes para o artista: com esse álbum Silvério demarca uma zona de fronteira dentro do fluxo forró, o que é sinalizado através de algumas ações, por exemplo: ele imprime uma grande tatuagem com a palavra “forró” no antebraço direito e a exhibe em *shows*, palestras, entrevistas (jornais e programas de TV) e na foto de capa da edição francesa desse primeiro álbum, um gesto com forte conotação simbólica, sugerindo um tipo de ligação indissociável entre ele e o forró; ao lado dessa

enunciação corporal-gestual, ele torna públicas algumas ideias que vinha elaborando sobre o forró, como fez na entrevista concedida à revista *Continente Multicultural*¹⁵⁸. Nas entrevistas que me concedeu, ele retomou tais ideias, algumas das quais apresento aqui:

Forró é um identificador de um povo [...] o porta-voz da identidade do povo da Zona da Mata, do Agreste e do Sertão. [...] Você vai em geografia e pode ver de onde vem o forró, quais os aspectos geográficos da Zona da Mata, do Agreste e do Sertão, a vegetação característica, a culinária, a moda, a literatura, o cordel, ou seja, tudo isso está vinculado a esse universo que é o forró. Então, já dá para você perceber que eu vejo o forró como algo muito além do que isso que se faz [*shows*] durante o São João aí pelo interior e também aqui no Recife. Além da questão sociológica, musicalmente falando, forró é um gênero, não é uma música. Então, como gênero ele aglutina outros ritmos, outros ambientes. Você pega o baião, o xote, o coco, a marcha junina, o arrasta-pé, todos esses ritmos — Jacinto explica isso no disco, inclusive —, cada um vinculado a uma história diferente: o xote com o Schottisch, a polca, a marcha junina com o cavalo-marinho, com o boi rural... Tudo isso coletivamente, todos esses elementos compõem o gênero chamado forró. No disco *Bate o mancé* eu segui essa receita (Silvério Pessoa, *idem*).

Uma “receita” que naquele momento soa muito plural e por isso, segundo Silvério, destoa daquilo “que se faz durante o São João aí pelo interior e também aqui no Recife”. Os elementos de algumas coortes citadas por ele (geografia, culinária, vegetação, etc.) já eram associados ao forró. A peculiaridade da sua narrativa está não exatamente na reunião desses elementos, mas na sua distribuição contígua através da Zona da Mata, do Agreste e do Sertão, em vez de focalizar apenas o último, como codificou Luiz Gonzaga. Isso também está indicado no subtítulo *o povo dos canaviais*, uma autorreferência de quem nasceu num município da Zona da Mata Norte de Pernambuco. Além disso, sem abrir mão dos ritmos mais recorrentes da vertente, a “receita” que Silvério acata inclui no forró os elementos de outras tradições, a exemplo de cavalo-marinho e boi rural. Em suma, a proposta um tanto plural, se comparada ao cânone do pé de serra, é caracterizada pela inclusão de “novos” subgêneros, associados a outras zonas regionais (além do Sertão), e de elementos sonoros urbanos. Trata-se de uma visão que escapa completamente ao enquadramento bipolar pé de serra/eletrônico. Vejamos então alguns aspectos das práticas sonoras relacionadas ao discurso

¹⁵⁸ Edição 42, junho de 2004, pp.64-67.

desse agente. Inicialmente, atendo-me à sonoridade de um modo geral e depois discuto mais detidamente certas características de algumas canções.

O som de *Bate o mancé*

O álbum *Bate o mancé: o povo dos canaviais* teve a produção musical de Felipe Falcão, baixista e *sound designer* que (juntamente com o tecladista Zezão Nóbrega) fundou o grupo de música eletrônica Digital Groove, sob a supervisão de Lula Queiroga e a direção artística do próprio Silvério. Em sua primeira edição (ano 2000), o álbum trouxe catorze faixas. Em 2004, foi lançada uma nova edição pelo selo independente Outro Brasil, do produtor francês Marc Régnier¹⁵⁹, com treze canções, apresentando mais algumas modificações¹⁶⁰ em relação à primeira. Tratarei aqui da segunda edição por ter ela substituído a anterior e permanecido em catálogo até os dias atuais. Das treze canções, nove levam a assinatura de Jacinto Silva: três ele assina sozinho e seis com variados parceiros. As demais são assinadas por outros compositores, sendo uma delas, “Nas terras da gente”, de Silvério Pessoa.

Entre os aspectos sonoros, a harmonia traz poucas mudanças em relação ao que se costuma tocar no forró, cuja totalidade do repertório é baseada na harmonia tonal, com textura homofônica e emprego das cadências com finalizações previsíveis. A única canção do disco *Bate o mancé* que apresenta um tratamento harmônico distante das convenções é “Coco do m” (Jacinto Silva e Zé do Brejo), na qual os acordes foram substituídos por um pedal de tônica supergrave (aos moldes do *drum and bass*, ou *d’n’b*¹⁶¹), sobre o qual ocorre um ponteadado de viola (no início). Da metade da música em diante, entra uma levada de guitarra reforçando o pedal, com alguns arpejos esporádicos, salientados no final (faixa 13, CD/Anexo 3). No mais, as poucas sensações ocasionais de mudança na harmonia decorrem de intervenções de Felipe Falcão, que, em algumas canções, adicionou massas sonoras, ruídos e ostinatos com notas musicais “distantes” do centro tonal.

¹⁵⁹ Empresário francês que agencia a carreira de Silvério Pessoa na Europa e adjacências.

¹⁶⁰ Foram retiradas duas canções (“Gírias do Norte” e “Coco da paraíba”) e foi incluída “Nas terras da gente”, de Silvério Pessoa; a ordem das músicas foi modificada e “Coco do m” foi relançada como um *remix* do grupo Digital Groove.

¹⁶¹ Música *pop* processada por meios eletrônicos, surgida em meados dos anos 1990, na Inglaterra. É caracterizado pelas batidas rápidas e “nervosas”, entre 160 e 170 bpm (batidas por minuto).

Em várias faixas ocorrem vinhetas com fala e/ou canto de Jacinto Silva (e de outros artistas), além de trechos de gravações que são inseridos (música incidental). Esses *samples*¹⁶² são muito utilizados pelos artistas de rock e *pop world music*¹⁶³ — ou *tradi-modern music*, termo atualmente empregado por muitos produtores europeus. Os *samples* tornaram-se moda em discos/*shows* de artistas brasileiros a partir de meados dos anos 1980 e são recorrentes nos discos de Silvério Pessoa desde o período em que ele participava do Cascabulho, mas principalmente no seu trabalho solo.

O coro é muito diversificado: há canções em que o canto é apoiado por um coro masculino; noutras foram empregadas apenas vozes femininas. Há também as músicas arranjadas com coro misto (homens e mulheres) ou com vozes do próprio Silvério, sobrepostas (*overdubbing*). A matização vocal é incrementada através das participações especiais de cantores provenientes de vários fluxos musicais, como: B-Negão, M. Massacre e Zé Brown (*rap*); grupo Digital Groove (música eletrônica); Lirinha (coco, cordel e outras tradições locais com atitude *rocker*); Lula Queiroga (rock e MPB), Maurício Gonzalez (punk rock e *hard core*), além do próprio Jacinto Silva (fórró com ênfase no coco).

A instrumentação do disco é numerosa — mais de quarenta instrumentos foram utilizados —, sem contar as programações rítmicas e outros sons sintetizados eletronicamente. Ao longo de todo o disco, a cada faixa muda-se uma grande parte do instrumental. Exceto a voz, nenhum outro instrumento tem o privilégio de entrar em todas as faixas e a sanfona não foi utilizada em cinco delas, o que é muito incomum nos discos de fórró, pois muitos fórrózeiros costumam inserir sanfona em todas as faixas. Enfim, trata-se de uma instrumentação extremamente variada faixa a faixa e muito numerosa em relação à maioria dos discos de fórró.

O etnomusicólogo Carlos Sandroni nos diz que, na música popular brasileira, a **batida** — que, como foi dito anteriormente, é um padrão rítmico recorrente usado no acompanhamento das músicas — é “um dos principais elementos pelos quais os ouvintes reconhecem os gêneros” (SANDRONI, 2001:14). A batida torna-se um padrão rítmico

¹⁶² O termo inglês *sample* (amostra) refere-se a um trecho pré-gravado e inserido numa música. Os *samples* podem ser provenientes de músicas de outro artista ou gravados pelo próprio compositor.

¹⁶³ A expressão *world music* já foi utilizada para nomear programas de pós-graduação em etnomusicologia de universidades americanas nos anos 1950, mas como a indústria da música dela apropriou-se nos anos 1980, os acadêmicos findaram por descartá-la (FELD, 2005:11; CAMBRIA, 2008:5). Muitos artistas, como Chico Science e Silvério Pessoa, não aceitaram o classificativo *world music* para a sua música.

característico (de um tipo de música ou mesmo de um artista). Nesses termos, em geral, quando ouvimos uma canção, o que primeiro nos lança no sentido da música é a batida, uma vez que a mesma costuma preceder a melodia, a letra e o estilo do cantor. Portanto, alterar uma batida ou o conjunto de batidas (adicionar/subtrair/misturar) de uma convenção implica em mudanças facilmente perceptíveis e pode modificar os significados da música. A variedade e as alterações das bases rítmicas usadas no *Bate o mancé* é um dos principais recursos através dos quais Silvério Pessoa se coloca nas zonas fronteiriças do fluxo. Na sequência das faixas do disco ele emprega as seguintes batidas: 1. forró; 2. samba (vinheta de abertura: batuque de terreiro e capoeira); 3. xaxado (vinheta de abertura com batida de coco de embolada e lenta); 4. coco; 5. marcha-frevo; 6. forró; 7. forró; 8. boi do Maranhão; 9. marcha junina (arrasta-pé) com *drum and bass*; 10. samba-choro, com arranjo à base de cordas dedilhadas, sem base percussiva; 11. Baião com elementos de samba e, no final da canção, de rock; 12. baião, intercalado com trechos à base de maracatu, de rock e outros trechos sem base rítmica; 13. batida *drum and bass* e coco de embolada.

Essa categorização das batidas rítmicas de cada canção partiu do autor deste trabalho. Silvério Pessoa discorda de algumas delas. Para ele forró é apenas o termo guarda-chuva, e as batidas de baião e de coco são idênticas, enquanto as diferenças entre tais músicas encontram-se em outros elementos, principalmente na narrativa e na melodia, que “no coco de embolada tende a ser um pouco mais monocórdica” (no sentido de pouca variação de alturas, sem sinuosidade). O emprego das batidas recai na perspectiva de Silvério que, como foi dito, é a de desconstruir o forró, o que aparece claramente neste relato:

As pessoas me perguntam: “Tem baião no disco? Aí eu digo [num tom irônico e grandiloquente]: “Oh, sim, tem baião”. Mas, então, o que é baião? É uma batida? Eu chego no sul da França e em outros países e tem esse mesmo ritmo com outro nome. E aí? Então, não deixa de ter esses elementos que você listou e que têm esses nomes aqui no Nordeste. Mas eu vou mesclando essas batidas com outras e usando outros instrumentos muito mais no sentido de desconstruir o forró (Silvério Pessoa).

Reconhecer que “não deixa de ter esses elementos” e que os mistura a outros para “desconstruir o forró” confirma também a existência dos significados, embora estes tenham sido culturalmente construídos. Além das batidas citadas, não raro, as canções agregam elementos rítmico-melódicos identificadores de convenções de outros fluxos musicais. O

processo de mistura vai se diferenciando de canção para canção. A alternância entre canções com arranjos mais próximos das do forró convencional e aquelas com dosagens mais acentuadas de elementos não usuais no forró confere ao disco uma sequência ainda mais “heterogênea” do que se todas as canções recebessem o mesmo processo de mistura, ainda que utilizassem mais elementos extraforró. Do começo ao fim do disco, a sensação de “heterogeneidade”, conforme pensa Silvério, é crescente. Com essa pluralidade, o ouvinte-adepto pode experimentar um tecido que tem bases no forró, mas é entrelaçado com “fios” e com “bordados” que, por assim aludir, remetem a vários outros fluxos musicais.

“Heterogêneo”, “descontinuidade” e “desconstrução” são termos que podem ter uma gama de significações, mas são utilizados por esse artista praticamente para designar um uso variado de certos elementos com vistas a produzir músicas e repertórios diferenciados em relação às convenções do forró. Nesse caso, o repertório é “heterogêneo” na medida em que com ele se consegue quebrar a expectativa do público. Para Silvério a “heterogeneidade” é um traço de distinção estética da sua música em relação às de outrem e não apenas numa acepção hierárquica, mas no sentido da produção de um estilo individual. Alinhado com o manguebeat, esse “estilo próprio” vai basear-se na mescla de elementos não convencionais — como instrumentos enfáticos em outras tradições, programações e efeitos eletrônicos, temática das letras, agógica etc. — com elementos convencionais, a exemplo de bases rítmicas (coco, embolada, baião, xote, etc.), cadências melódicas e harmônicas. Desse modo, por um lado ele varia e, por outro, recorre aos *grooves* convencionais (HOLT, 2007)¹⁶⁴. Não à toa os músicos recorrem a elementos do vetor convencional de um fluxo musical; o que chamamos de *batidas* são padrões sonoros que, uma vez integrados aos hábitos de coletividades, “podem se tornar significadores culturais e históricos e constituem um importante domínio para negociar identidade” (*ibid.*:139).

Como vimos, há vários agentes que acusam o forró tradicional de ter utilizado a temática do amor romântico como um lugar-comum. A “mesmice” apontada pelos críticos se refere também a um afinilamento no número de bases rítmicas utilizadas, restringindo os discos e, sobretudo, a *performance* a uma sequência de blocos de xote, baião/forró e marchinhas (arrasta-pé). Por outro lado, acredita-se que a vertente que se cobre com o rótulo

¹⁶⁴ Fabian Holt conceitua *groove* como “uma *gestalt* de padrões rítmico-melódicos interconectados e regularmente sustentados que são organizados em torno de uma batida de dança” (*I work from the concept of groove as a gestalt of interconnected and regularly sustained rhythmic-melodic patterns that are organized around a dance beat*) (HOLT, 2007:138).

“estilizado/eletrônico” estaria superenfaticando a “safadeza” e a batida do “vaneirão” (ou “baião-vaneirão”). Tal visão generalizante cai por terra justamente quando se examina a música de fronteira de artistas como Silvério Pessoa, que desenvolve práticas sonoras muito mais diversificadas do que a bipolarização contempla. Não está sendo sugerido, todavia, que Silvério Pessoa não trabalha com a recorrência (rítmica, melódica e harmônica), algo que é comum a praticamente toda canção popular. Os padrões rítmicos que comumente acompanham o baião, o forró e o coco, por exemplo, são muito utilizados no seu trabalho. E, apesar de ocorrer fusões de diferentes padrões rítmicos numa mesma canção ou mesmo o uso alternado desses padrões dentro de uma música, é perceptível que, na maioria delas, prevalece uma base rítmica de algum subgênero conhecido. Isso quer dizer que, embora ele afirme a sua “desconstrução” do forró através do seu discurso verbal, nesse disco há uma considerável dosagem de elementos convencionais. Mas, sendo um dos artistas que extrapolam a bipolarização e se concentram nas práticas fronteiriças, ele investe na particularização de cada canção. A sequência das canções no disco é ordenada em função dessa singularidade, o que tende a quebrar as expectativas de um ouvinte habituado a certas convenções do forró que primam pela blocagem de músicas dançantes.

Bate o mancé narra situações vivenciadas pelos moradores da região dos canaviais localizados na chamada Zona da Mata (parte da quase extinta Mata Atlântica), que se estende por vários estados do Nordeste, como Pernambuco, Paraíba e Alagoas. Trata-se de uma poética densa em signos dessa localidade rural: costumes, comportamentos, histórias e estórias, celebrações religiosas, sentimentos, tipos humanos, relacionamentos, clima, relevo, vegetação, fauna, flora, etc. Entre esses aspectos, o desafio (disputa entre cantadores) é um tema central na poética do coco, conforme o seguinte exemplo:

Se correr morre e se ficar apanha
 Eu vou deixar você em uma casa de aranha
 [coro: *idem*]

Eu quero que você diga, diga sem errar
 Que a aranha tece o fio devagar sem se cansar
 Aranha arranha a jarra, a jarra arranha aranha
 Você ganha noutro estilo, mas nesse você não ganha
 [...]

(Versos de “Casa de aranha” – Jacinto Silva e Fernando Borges).

A canção “Casa de aranha” (Faixa 3) é um desafio que um cantador (enunciador) faz ao outro e, por extensão, aos ouvintes. No refrão (primeira estrofe), o enunciador se autoproclama invencível e letal na batalha verbal contra os seus interlocutores, que são instados a cantar um trava-língua ocorrente na estrofe seguinte: “Aranha arranha a jarra, a jarra arranha aranha”. O coco de embolada (base da canção) é uma tradição popular aural que costuma versar sobre a habilidade dos próprios emboladores em desafio. A velocidade, as rimas, os versos sincopados (palavras com acentuação deslocada), o número de palavras de uma determinada categoria (nome de pessoas, de cidades, etc.) são elementos comumente utilizados nesses desafios que testam os limites dos cantadores dentro de temas abordados por um dos adversários na hora da contenda poética.

Em música popular, a poética não se “diferencia” apenas nos versos, isto é, não se restringe ao pé da letra, pois os versos podem ser ressignificados pelas articulações sonoras (composição) e pela interpretação. No trabalho de Silvério, por exemplo, a poética — que é muito influenciada pelo cancionista Jackson do Pandeiro¹⁶⁵ — é insuflada pela segmentação melódica, rapidez, sincopação, etc., práticas que o cantor vinha sedimentando desde o período em que integrava o grupo Cascabulho. Retomando a perspectiva de Luiz Tatit, na canção popular as *tensões temáticas* costumam ser acionadas por segmentação melódica (e silábica; com abundância de ataques consonantais). Por sua vez, as *tensões passionais* são articuladas através das emissões alongadas de frequência (vogais prolongadas, notas longas, continuação) e ocasionais oscilações amplas de tessitura (TATIT, 2002:22–24). Vale esclarecer que os cancionistas, em geral, articulam os dois tipos de tensão referidos. Mas, no disco *Bate o mancé*, assim como na maioria dos trabalhos posteriores, Silvério Pessoa enfatiza a “tematização” (o fazer: estados ativos, impulsivo-somáticos, corporais, dançantes) em detrimento da “passionalização” (o ser: estados passivos da paixão, letárgicos, lírico-amorosos, introspectivos, contemplativos). Um ponto relevante aqui é a ênfase: os intérpretes Gonzaga-orientados, embora empreguem com frequência as tensões temáticas (em forrós e arrasta-pés sobretudo), costumam realçar as tensões passionais, caracterizadas pelo prolongamento de sons; já os artistas Jackson-orientados costumam enfatizar, mais do que os primeiros, as tensões temáticas, caracterizadas pela segmentação rítmico-melódico-linguística

¹⁶⁵ Embora Jackson tenha escrito uma parte pequena das canções que gravou, estou levando em conta que tanto o compositor como o cantor são enunciadores, ou seja, assumem o *eu* da canção (TATIT, 2002:21).

(rojão, coco, embolada, forró). Como verificação sumária, basta lembrar que, para os adeptos, as canções mais expressivas de Luiz Gonzaga são as tristes toadas (como “Asa branca”, “Assum preto”, “A triste partida”), ao passo que os maiores *hits* de Jackson são os ligeiros sambas, rojões, forrós e cocos (“Chiclete com banana”, “Sebastiana”, “Forró em Limoeiro” e “Canto da Ema” são alguns exemplos).

As canções de *Bate o mancá* operam em fase com a vibração — ou *vibe*, como faz a gíria — de Jackson. Mesmo quando canta o sofrimento e a paixão amorosa, Silvério Pessoa enfatiza mais as tensões temáticas do que as passionais, o que pode ser constatado em canções como: “Sabiá da mata” (Ivan Bulhões e Jacinto S.), “Aquele rosa” (Jacinto S.), “Chora bananeira” (Onildo Almeida e Jacinto S.) e “O cantador” (D. Matias e Jacinto S. — faixa 14, CD/Anexo3); da última, destaco os seguintes versos:

Cantor:

Cantador, por favor, não faça eu recordar um amor

Que se acabou, cantador

Coro: [idem]

Cantor:

É uma dor

É um matar, é um tormento

É um grande sofrimento pra quem sofre por amor

É meu destino que não traça coisa boa

Só fazendo tudo à toa

Aumentando a minha dor, cantador!

Cantador, por favor...

[...]

(Trecho de “O cantador” – D. Matias e Jacinto Silva).

Nessa canção, o refrão (primeiros versos) apresenta uma melodia mais sinuosa e intervalos mais extensos do que os que costumam ocorrer no coco. Esse é o trecho melódico mais passional da canção (Exemplo 8). Quando entra a parte seguinte, o esquema rítmico-melódico é inteiramente segmentado, aproximando-se do coco de embolada, apesar de a melodia desse trecho ser mais inflexiva do que os emboladores comumente fazem. Temos então uma canção que fala de amor romântico, mas o faz através de uma melodia mais segmentada, à maneira de Jackson do Pandeiro.

♩=86

A:

Voz: Can - ta - dor por fa - vô ô não fa - ç'eu re - cor - dar um a - mô ô

5 1. 2. B:

que s'ea - ca - bou can - ta - dô ô que s'ea - ca bou É u - ma

9

dor é um ma - tar é um tor - men - to é um gran - de so - fri - men - to pra quem so - fre - por a - mô - ô É meu des

Exemplo 8. Melodia de “O cantador” (D. Matias e Jacinto Silva); o refrão (A) apresenta sons mais prolongados (tensões passionais) do que os da parte B, que é mais segmentada (tensões temáticas) e se aproxima da embolada.

A canção “Cantador” tem uma base rítmica semelhante à do baiano do boi do Maranhão, em metro binário-composto, sendo cada tempo dividido em tercinas regulares. O canto, além de Silvério, conta com a participação de Lula Queiroga (cantor rock-orientado) e é apoiado por um coro misto. O esquema rítmico-melódico do refrão aproxima-se da batida rítmica. Na segunda parte, porém, a junção de um acompanhamento com subdivisão ternária e um canto no estilo segmentado da embolada (binário simples, com cada tempo subdividido em quatro semicolcheias regulares) resulta numa sonoridade incomum no forró.

A sessão rítmica é executada por tambor-onça, pandeiros do Maranhão, apitos, matracas e ganzá. A harmonia fica a cargo do baixo acústico, das guitarras e do acordeom (este também executa a melodia da introdução e dos interlúdios). No acompanhamento são usadas guitarras com um efeito *overdrive* (distorção), similar aos que são utilizados nos estilos de rock chamados de *extreme* (como *heavy metal*, *death metal* e *hard core*). É importante notar que essas músicas urbanas têm suas convenções e que a guitarra elétrica é um de seus signos dominantes, visual e sonoramente. Conforme Lucia Vulcano Andrada — o leitor também pode verificar nos clipes de bandas de rock¹⁶⁶ —, os padrões sonoros de guitarra desses fluxos musicais mencionados costumam ser associados a: *mosh*¹⁶⁷ (dança

¹⁶⁶ Ver clipes de bandas como Rage Against the Machine (*Testify*) e Sepultura (*The Vatican*). Disponíveis em www.youtube.com.

¹⁶⁷ O intuito de um *mosh* não é efetivamente agredir as pessoas, embora a agressividade, a empolgação gerada pela música e a concentração de pessoas na roda possibilitem a ocorrência de acidentes.

explosiva na qual as pessoas trocam cotoveladas), transgressões sociais (como “desobediência civil”), manifestações políticas em que ocorrem confrontos violentos, apocalipse, colisões, explosões, etc. (ANDRADA, 2012). Quando se jogam padrões sonoros (*riffs*, levadas rápidas) de guitarra distorcida dentro de uma música, uma parte desses significados vai junto — claro que isso depende do conhecimento/contacto prévio que o adepto do forró venha a ter em relação ao rock. Em “O cantador” a onipresença da guitarra “pesada” agrega vários significados do *metal extreme*, dissipando parte da lírica passional proposta na letra e na melodia. Ao final da canção, na *coda*, é adicionado um contraponto de linhas melódicas de guitarra (com distorção mais leve) e acordeom, o que acentua a sonoridade roqueira. Vale salientar que a atitude *rocker* presente na música de Silvério adquire apenas uma sutil indexação proveniente do rock pesado e do mangubeat. Isso está evidenciado no aspecto politicamente correto de sua narrativa: as canções praticamente não contêm palavrões, não aludem a caos/confronto/violência e muito raramente se refere ao uso de entorpecentes¹⁶⁸ — assuntos recorrentes entre muitos roqueiros que ele cita como referência.

A sonoridade do álbum *Bate o mancá* estabelece um ponto de partida para a trajetória de Silvério Pessoa. O repertório selecionado, o modo como as canções são arranjadas e a exposição do nome “forró” na capa são traços que demarcam uma entrada com ímpeto nesse fluxo musical, e, ao mesmo tempo, as misturas realizadas estabelecem o espaço para os “diálogos interculturais” que ele vai acentuar nos álbuns seguintes.

Outros álbuns

Nos demais discos o artista também recorre às misturas de elementos “tradicionais” com elementos das músicas urbanas mencionadas e outras homólogas, como *ska*, bossa nova, *acid house*¹⁶⁹ e *d’n’b step*¹⁷⁰. O uso de efeitos eletrônicos, timbres sintéticos, *loops* e outros tipos de programação eletrônica advêm dessas músicas. No entanto, cada disco como um todo tem uma sonoridade nitidamente particularizada. O segundo CD, *Batidas urbanas: projeto micróbio do frevo* (Casa de Farinha, 2002; selo do próprio artista), tem vinte faixas, sendo

¹⁶⁸ A canção “Me dá um cheirinho” (Sebastião Lopes) no disco *Micróbio do frevo* é uma exceção.

¹⁶⁹ Surgida na Inglaterra, em meados de 1980, a *acid house* é um tipo de música produzida por meios eletrônicos, a partir da mescla de elementos da *house* (também inglesa) com batidas pesadas e graves fundos da *Drum Machine Roland TR-808* (ARBOR, 2002). O termo *acid* deriva da utilização do sintetizador de baixo *Roland TB-303*.

¹⁷⁰ Dança surgida na Hungria, vinculada ao *d’n’b*.

treze canções pinçadas do repertório de músicas carnavalescas interpretadas por Jackson do Pandeiro. Fundindo o frevo (em suas várias derivações) e outras músicas urbanas mencionadas, com esse disco Silvério se insere no mercado carnavalesco em Pernambuco, segundo maior ciclo de festejos, ao lado do ciclo junino. Investindo nos dois maiores períodos festivos, ele segue uma dupla trilha que já faz parte do processo cultural de consolidação de carreiras artísticas no Nordeste.

O álbum *Cabeça elétrica coração acústico* (Casa de Farinha, 2004) tem catorze faixas: dez são assinadas só por Silvério; três em parceria com outros compositores (Herbert Lucena, Ivan Santos e Bráulio Tavares); e uma assinada por Luiz Guimarães e Alvacir Raposo. É o primeiro álbum da carreira solo em que a maior parte das canções é de sua autoria. Apesar de lançar mão de recursos eletrônicos, é um álbum que destaca os instrumentos acústicos, como está expresso no título. A mistura musical e a “desconstrução” continuam sendo a tônica, embora muitas batidas rítmicas tradicionais sejam reconhecíveis. Além dos recursos de “desconstrução” que já vinha utilizando, nesse disco ele acentua a agógica e amplia a participação de artistas de vários fluxos musicais.

O CD *Ciclos* (Casa de Farinha, 2009) traz o que ele chama de “canções planetárias”, a maior parte de sua autoria. É um álbum relacionado à sua religiosidade (espiritismo cristão-kardecista), e, segundo o artista, são canções que “podem ser usadas como recurso didático para a ecologia, a solidariedade, a cultura de paz, a existência de Deus, família, amizade...”. Não se trata de um disco com cantos de louvor nem de pregação; é um trabalho que coere com a sua formação familiar e com a carreira acadêmica (o seu Mestrado é em Ciência da Religião). Das dez canções, a única evidentemente religiosa é a conhecida “Oração de São Francisco” (Pe. Irala), que conta com a participação de Elba Ramalho. Somente duas canções lembram forró, pois utilizam base rítmica de xote e destacam o uso da sanfona. *Ciclos* é um álbum de *canções de paz*¹⁷¹, um trabalho importante na carreira de Silvério, pois vem gerando demanda, como as várias palestras que ele tem ministrado sobre música e religiosidade.

Desde o ano de 2004, Silvério vinha mantendo contato com comunidades remanescentes da antiga Occitânia¹⁷², no sul da França. Em 2011, ele lança o CD *Collectiv*:

¹⁷¹ Tais músicas são semelhantes à canção “Marcas do que se foi”, de Marcos Valle, veiculada há décadas pela TV Globo nos finais de ano.

¹⁷² Antigo agrupamento étnico localizado (em sua maioria) no sul da França e subjugado por esse Estado; muitos dos seus integrantes consideram-se uma nação sem Estado e têm lutado pela sua autodeterminação.

encontros occitans (Casa de Farinha), fruto de sua “pesquisa com bandas francesas” dessa região. Nesse álbum ele tenta mostrar que “duas culturas podem dialogar, sendo diferentes, encontrando pontos comuns que são, no caso, a música pernambucana e a música occitana”.

No grau é um álbum também lançado em 2011 (Casa de Farinha), como canções autorais que ressaltam elementos do rock. Segundo Marc Régnier, “essa decisão de acentuar o *pop-rock* surgiu de uma conversa” dele com o artista no sentido de “tentar inserir Silvério Pessoa em uma *major* fonográfica”¹⁷³. Aqui a mistura eleva o grau de “desconstrução”, de modo a sintetizar algumas bases rítmicas que não são reconhecidas por muitos adeptos dos forrós bipolarizados. Alguns deles afirmaram que *No grau* “é um disco mais roqueiro do que forrozeiro” ou apresentaram uma conceituação semelhante a esta. Vamos averiguar como ocorre essa “desconstrução” na canção “Baião desordeiro” (S. Pessoa, Felipe Falcão e Zezão Nóbrega) — inclusa no CD (Anexo 3, faixa 15) —, da qual apresento alguns versos:

Meu baião é rasteiro
 Fito pé de cobra
 Detonando a zoeira
 Tem forró na porta de casa
 [...]
 Chegue aqui, vamos dançar esse coco
 Nas calçadas da cidade velha
 Lá no cais o armazém se entrega
 Quando ouve o som da negrada

Meu baião desordeiro
 Pele de jiboia
 No momento é o frevo
 Sem noção do que se passa.

Um baião ambientado no espaço urbano recifense: de rock, coco, frevo e de tantas outras músicas. A ênfase do arranjo instrumental é colocada na guitarra elétrica, no baixo, na bateria (que funde a base rítmica do baião à do rock) e nos metais (sopros). Um baião que não é feito para casal dançar juntinho e que não remete ao estereótipo do pé de serra, nem alude ao sensualismo/romantismo atribuído exclusivamente ao forró eletrônico. Enfim, um baião desordeiro, ou “polinário”, como discriminaria Luiz Gonzaga, e certamente soa um “não baião” para os gonzaguianistas. A base rítmica mantém uma célula característica do baião

¹⁷³ Informação fornecida por Marc Régnier durante a sua palestra na convenção Porto Musical, no Recife, dia 21/02/2006.

(primeiro tempo), mas modifica o segundo tempo e, da maneira como acentua fortemente a caixa, imprime um pegada *rocker* (Exemplo 9). O esquema rítmico-melódico é mais segmentado do que o de baiões convencionais, e a interpretação igualmente *rocker* afasta-se completamente do lirismo da maioria dos baiões gonzaguianos.

$\text{♩} = 80$
 8
 8
 8
 6
 6

Voz
 Chimbau
 Caixa
 Bumbo

Meu bai-ão é ras-tei - ro fei-to pé de co - bra De-to-nan-do'a zo-ci -
 - ra tem fo-rró na por - ta de ca - sa tem fo-rró na por - ta - de ca - sa

Exemplo 9. Melodia e batida rítmica (bateria) de um trecho de “Baião desordeiro” (Silvério Pessoa).

Fruto do aprofundamento do que o artista chama de “diálogo entre duas culturas”, Silvério Pessoa e o grupo occitano La Talvera (sul da França) produziram o álbum *ForrOccitània* (Outro Brasil-Casa de Farinha), lançado em 2012. O álbum reúne 24 canções em 16 faixas: oito faixas contendo uma canção cada, e outra metade com duas canções por faixa. Silvério Pessoa e Daniel Loddo (do grupo La Talvera) assinam a maior parte das músicas, mas há outras assinadas por Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira, Jacinto Silva, Onildo Almeida, entre outros. Silvério assim define o álbum: “[...] é hibridismo mesmo, nos termos de Néstor García Canclini. É o hibridismo mais bem-sucedido que eu já realizei”. O termo “hibridismo”, notabilizado nas ciências sociais por N. G. Canclini (2011)¹⁷⁴, não está sendo empregado aqui como categoria analítica; ele está sendo assim considerado por ser uma categoria empregada por Silvério Pessoa para tratar do seu processo criativo baseado nas

¹⁷⁴ A primeira edição do livro *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* é de 1997.

misturas de elementos musicais de várias “culturas” (nordestina, occitana, francesa e inglesa). Ele “hibridiza” de muitas maneiras e costuma fazê-lo “intuitivamente” nos ensaios, encontros com os seus parceiros, nos aeroportos (entre voos) ou através de “leituras e experimentos sonoros”. Utilizar um instrumento da “música tradicional occitana” para tocar um ritmo convencional do forró ou vice-versa; sincronizar padrões sonoros de músicas eletrônicas com bases rítmicas de coco, de baião, etc.; e alternar versos em diferentes idiomas numa mesma canção são exemplos das suas produções de “sons hibridizados”. Isso não chega a bater na porta do inusitado. Como Frederick Moehn chama atenção, é importante ter em conta que desde os anos 1920–1930 — muito antes do hibridismo (*hybridity*) ter se tornado um termo corrente nos chamados *estudos culturais* — as práticas de misturas musicais no Brasil já eram ligadas a narrativas consideravelmente arraigadas sobre “culturas nacionais”, as quais ainda continuam moldando as formas em que a música brasileira é “representada” dentro e fora do País (MOEHN, 2008:166).

Logo no início desta parte que trata da música de Silvério Pessoa, surgiu uma questão que aqui retomo: se ele afirma “Eu nunca fui do time de Luiz Gonzaga” e grava músicas desse artista, seria esta então uma incoerência entre o seu discurso verbal e o seu fazer musical? No álbum *ForrOccitània* foram gravadas três canções de Luiz Gonzaga: “Mazurca” (do Rei do Baião com Raimundo Granjeiro), “Asa Branca” (dele com Humberto Teixeira) e “De Juazeiro a Crato” (parceria dele com Julinho — faixa 16, CD/Anexo 3). As três canções são cantadas em português e em occitano, usando instrumentos musicais das duas “culturas” interpretadas por Silvério e La Talvera. As bases rítmicas e parte dos instrumentos são muito semelhantes às que foram empregadas por Luiz Gonzaga. Mas quando expus para alguns adeptos do forró apenas a parte do canto occitano de “Mazurca” e de “De Juazeiro a Crato”, que não são canções muito conhecidas, eles tiveram a mesma curiosidade: “Que música é essa”? Todavia, outros adeptos a quem expus somente as partes cantadas em português acusaram instantaneamente: “Forró”/“Isso é música nordestina”. Tal ocorrência parece suscitar que, além da batida, da melodia, da harmonia e dos instrumentos (que foram mantidos), alguns elementos da voz, como timbre e interpretação, são fortes significadores. Desse modo, o tratamento (interpretação e arranjo) dado por Silvério e La Talvera às três músicas acaba desviando-se da prescrição tradicionalista de agentes que hoje se consideram seguidores de Luiz Gonzaga. Coloco dessa maneira porque nem o próprio Luiz Gonzaga chegava ao extremo de restringir o seu trabalho como tais seguidores. Nesse sentido, quando Silvério

Pessoa afirma que não é do “time de Luiz Gonzaga”, ele não está se referindo exatamente ao artista, que ele diz admirar e louvar, mas aos “seguidores”, àqueles que sedimentam o cânone vinculado a Luiz Gonzaga. Como está expresso em uma das suas falas citadas, ele prefere seguir os “transgressores” dessa “ordem estabelecida”. Como a ordem (ou o cânone) ligada ao Rei do Baião encontra-se visceralmente implicada na bipolarização, ao buscar transgredir a primeira através de uma desordem criativa, o artista também o faz em relação à segunda.

Performance e projeção de Silvério Pessoa

Em seu artigo *Música, sons e significados*, o etnomusicólogo Anthony Seeger discute a *performance* musical como uma experiência sempre única:

Quando o evento termina, músicos e sua audiência têm uma nova experiência, através da qual avaliam suas concepções anteriores, sobre que aconteceria e sobre o que acontecerá da próxima vez (SEEGGER, 2004:6).

A *performance*, no sentido etnomusicológico/antropológico do termo, refere-se não apenas à apresentação musical em si, mas leva em conta uma gama de processos relacionados ao fazer artístico (SCHECHNER, 1985; SEEGGER, 2004; BÉHAGUE, 1984), alguns dos quais temos discutido até aqui. Mas com o fito de traçar alguns *links* entre uma dada “situação de *performance*”, como se refere Béhague, e os processos correlatos, descrevo uma ocasião musical que presenciei guiando a minha percepção por questões como aquelas que a princípio, segundo Seeger, podem ser feitas por um jornalista: “*quem* está envolvido, *onde* e *quando* acontece, *o que*, *como* e *por que* está sendo executado e *quais* os seus efeitos sobre os músicos e sobre o público?” (*ibid.*:34).

Os festejos juninos costumam ocorrer principalmente em cidades do interior, dado o seu sentido originalmente bucólico (cultos à colheita e à fertilidade), mas começou a ser promovido pela prefeitura da capital pernambucana e ganhou força a partir do ano de 2002. A ocasião musical a que me refiro ocorreu em 2011. Sob o *slogan* “São João tradicional, a gente faz na Capital”, a Prefeitura da Cidade do Recife montou seis polos de animação distribuídos pela cidade: Praça do Arsenal da Marinha e Rua Tomazina (ambas no bairro do Recife – centro), Pátio de São Pedro (bairro de São José – centro), Parque Dona Lindu (bairro de Boa

Viagem – zona sul), Nasedouro (Peixinhos – zona norte) e Sítio da Trindade (bairro de Casa Amarela – zona norte). O *Arraial*¹⁷⁵ da *Tomazina*¹⁷⁶ é um polo baseado em artistas de rock/*pop*, mas com forte acolhimento aos que misturam o “moderno” com “tradições locais”. Possivelmente, em medida significativa, esse acolhimento de uma dada diversidade tem a ver com a sensibilização provocada pela estética *manguebeat*, que ressalta as misturas do tradicional com o *pop*. A Prefeitura também apoia dezoito polinhos comunitários e catorze arraiais nas Regiões Político-Administrativas (RPAs). Com 22 dias de duração, a festa contou com uma vasta programação: 355 artistas de várias gerações e estilos, concursos de quadrilhas, a *Caravana do Forró* (*shows* itinerantes), mostra de culinária típica, brincadeiras, *Desfile das Bandeiras* e *Procissão dos Santos Juninos*. Como foi mencionado, a Prefeitura do Recife focaliza o forró tradicional (o que está evidenciado no *slogan* divulgado) e não contrata bandas de forró. Apesar disso, o São João do Recife não se restringe aos artistas identificados com o pé de serra e acolhe tanto os que misturam as “tradições” com as estéticas “modernas”, como outras modalidades consideradas “de raiz” (grupos de coco e emboladores, por exemplo).

Na noite de 19 de junho, eu me dirijo à Praça do Arsenal da Marinha para presenciar o *show* de Silvério Pessoa. No que tange aos equipamentos de som e iluminação, este é um dos polos mais estruturados do São João recifense. No local, está montado um grande toldo com estrutura em alumínio, medindo cerca de 15 metros de largura e 50 de comprimento, decorado com bandeirolas e balões de plástico, com imagens simbólicas dos festejos juninos (São João segurando o carneirinho, fogueira, balão, casal de dançarinos caracterizados de matutos, etc.). Uma parte dessa área coberta está forrada com folhas de madeira (pista de dança) e num dos lados está o palco, medindo 12 x 8 metros; ao redor, além dos bares da praça, várias barracas vendem bebidas e comidas diversas, incluindo algumas que vendem comidas típicas à base de milho e outras. O cenário é de um arraial com referências da “cultura nordestina”, improvisado na cidade, aberto (gratuito) ao público, frequentado por pessoas de faixas etárias e rendas diversificadas.

O cantor olindense Dom Troncho está finalizando o seu *show*, e o arraial já está embalado pelas canções consagradas do forró. Mas a maioria das pessoas está na área externa

¹⁷⁵ Nas festas juninas, o “arraial” se refere à ambientação da estética rural ou de cidadela do interior que caracteriza a celebração, através de elementos típicos que englobam: cenário campestre (incluindo fogueira e balões), roupas, comidas, danças, músicas, brincadeiras, etc.

¹⁷⁶ O *Arraial da Tomazina* foi fundado pelo produtor Jonhy Deny, que era ligado ao *manguebeat*.

— grupos de jovens em pé conversando/paquerando, pessoas circulando, outras sentadas nas mesas colocadas nas calçadas em frente aos bares —, e a aglomeração ainda é pequena nas proximidades do palco. A entrada de Silvério Pessoa ocorre praticamente na hora prevista (21h30) e atrai um grupo de pessoas, visivelmente mais jovens do que a maioria dos presentes, que o recebem ao calor de aplausos e assovios. Quando é aberta a cortina que velava a arrumação do palco para o *show* seguinte, Silvério Pessoa — cabelos longos, sem chapéu, camisa de malha comprida e calça xadrez folgada, segurando um violão eletrificado — e os músicos da sua banda já estão posicionados: Israel Silva (baixo), Thiago Hoover (guitarra e viola de 12 cordas), Ricardo Silva (bateria, zabumba, triângulo, programações eletrônicas) e André Julião (acordeom¹⁷⁷). Sob os efeitos de iluminação e fumaça (gelo-seco), começam a tocar a introdução de “Rara beleza” (Silvério P. e Climério Ferreira), quinta canção do disco *No grau*, à base de baião. Depois de algumas canções que têm, por assim dizer, uma forte porção de rock, é visível o contraste entre um grupo de pessoas próximas do palco (que dança e aplaude entusiasticamente) e o grupo formado pela maioria, que fica olhando o *show* e aqueles fãs, mas demonstrando um pouco de estranhamento. Entre estes, vários demonstravam insatisfação, mas a maior parte se mexia um pouco, seguindo o ritmo da música.

Diante desse quadro, eu começo a achar que Silvério e seus músicos estão incomodados com a situação, mas eles não o demonstram, pelo contrário, parecem estar muito seguros e diante de uma reação esperada. O *show* começa a mudar de clima quando ele canta “Nas terras da gente”, que, na ocasião, é executada à base de baião, e atrai a participação do público. Essa canção tinha sido tocada em algumas rádios recifenses e veiculada num clipe pelas TVs locais, inclusive pela TV Globo. A canção narra a andada de um enunciador pernambucano em sua terra (Recife e Zona da Mata) e pelo mundo, instaurando uma experiência musical com um forte apelo regionalista que culmina com o final de frase: “[...] Sou de Pernambuco, sou/ Sou trabalhador/ Sou trabalhador”. Este segmento de frase é seguido de um breque maximizado pela respectiva parada na iluminação (que vinha oscilando de acordo com o ritmo da música), culminância que arranca aplausos eufóricos de cerca de um terço do público presente.

Passados 20 minutos, o grupo começa a tocar coco e Silvério induz o público a fazer o coro, obtendo a resposta pretendida. Aos poucos, o repertório vai se aproximando do “tradicional” que a maioria dos presentes espera nesse arraial. Silvério e banda tocam um

¹⁷⁷ Silvério não costuma usar o termo “sanfona”.

bloco puxado por “Forró em Limoeiro” (Edgar Ferreira), um dos principais *hits* de Jackson do Pandeiro, e dissipam o que restava do estranhamento na maior parte do público, que cai na dança.

O *show* vai alternando blocos e canções individualizadas, músicas conhecidas e desconhecidas da maior parte do público. A formação instrumental também vai se modificando durante a *performance*: a guitarra é substituída por uma viola, o baterista passa a tocar uma zabumba e dispara os sons de triângulo e agogô programados eletronicamente; desse modo vai se configurando a “heterogeneidade”, que, para Silvério, é valiosa. A essa altura, quando eles voltam a apresentar canções que salientam a atitude *rocker*, como “Baião desordeiro”, ao invés do “estranhamento” aquela parte do público que não o conhecia agora atua com uma atenção de quem aprecia algo novo, algo que lhes agrega valor. Em momento já avançado da *performance*, a música para, Silvério conversa com o público sobre a sua ligação com as obras de Jackson do Pandeiro e de Jacinto Silva, fala da sua próxima turnê na Europa (ele viajará dias depois desse *show*), desenvolvendo uma comunicação verbal que, como foi discutido no Capítulo 1 (tópico 1.4), incide sobre as relações entre emissão e recepção, conseqüentemente, sobre a significação musical. Ao retomar a música, ele apresenta a sua banda, convida um naipe de metais a subir no palco e segue o *show* à base de cocos e forrós (note que ele não canta xote), com uma massa sonora bem maior do que começou e um crescente envolvimento do público. Ao final, Silvério vocaliza um aboiado, com vários efeitos eletrônicos incidindo sobre a sua voz, transformando-a em um coro sintético de aboiadores. Os aplausos agora partem da maioria, e não apenas daqueles poucos fãs que passaram o *show* inteiro no gargarejo.

Como vimos, o público de Silvério soma-se ao de outros artistas, compondo assim o público do evento. Os fãs de Silvério Pessoa são, em sua maior parte, jovens de classe média, estudantes e professores universitários/secundaristas e de outros segmentos intelectualizados. Nos depoimentos que tomei após o *show*, raramente a “simpatia” foi mencionada pelos fãs como sendo uma característica desse artista. Os traços que eles destacam da *performance* podem ser resumidos em algumas expressões: “nossa cultura”, “identidade nordestina”, “moderno”, “diferente”, “inovador”, “novo”, “criativo”, “forte”. Mas o público geral é mais heterogêneo, e, conseqüentemente, os depoimentos são mais diversificados. Uma parte dos não fãs entrevistados considera importante o “novo”/“moderno” reconhecido em certos traços, como a mistura de forró com rock e os efeitos eletrônicos. Por outro lado, um número muito

maior de não fãs considera o *show* razoável, mas prefere forró tradicional, justificando que “é São João” e que nesse período “sai de casa para dançar forró”. Várias pessoas afirmaram que o artista é “fechado”, “não se comunica muito” e alguns o consideram “meio pedante”. Outros (uma minoria) demonstrando uma disposição bipolar, depuseram contra: uns desejando “somente o forró pé de serra” e outros apenas “o forró mais moderno”. Conversei com Silvério e alguns dos músicos após o *show* e notei que aquela segurança deles — diante do estranhamento de parte do público — que me surpreendeu durante a apresentação tinha outro significado, como está expresso nessas frases: “Se tem uma coisa que sempre acontece, é que nunca sabemos como vai ser. Eu encaro tudo como novo, fico tranquilo e peço o mesmo aos colegas” (S. Pessoa). Essa afirmação exprime uma necessidade de adicionar sons musicais que não estão na expectativa do público (ou em parte dele) e, dessa maneira, atuar no sentido de transformar/redimensionar a recepção, nela agregando sonoridades-marcas assinadas por esse intérprete. Não resta dúvida de que todos os presentes, incluindo os que não gostam, têm uma nova experiência.

Nesse breve relato de uma ocasião de *performance*, vimos como Silvério costuma levar para os *shows* parte da “heterogeneidade” e da “descontinuidade” gravadas nos discos. Nesse sentido, entre uma música e outra ele dinamiza a formação instrumental, o andamento, a temática, os elementos “hibridizados”, etc. De acordo com o evento onde ele se apresenta, essa “heterogeneidade” pode ser flexibilizada, cedendo espaço para os blocos (sequências) de canções de um mesmo subgênero (coco, baião, forró...). Essa blocagem torna o *show* bem menos heterogêneo do que os que ele apresenta em festivais rock-orientados e em teatros. A formatação de blocos que prescrevem a dança é bastante recorrente entre os forrozeiros que priorizam o “baile”, e, contraditoriamente, Silvério costuma criticá-los duramente. Ainda que toque alguns blocos isorrítmicos, o seu *show* é indubitavelmente muito mais “heterogêneo” e menos prescritivo à dança de casal do que o de artistas muito vinculados à bipolarização do forró, os quais costumam usar a blocagem dançante durante todo o *show*. Mas notamos que a blocagem é uma prática importante, pois, através dela, os músicos conseguem uma interação mais abrangente, integrando também os não fãs através da música-dança.

Priorizando as práticas de fronteira do forró, ele e a sua banda se apresentam nos festejos juninos em várias cidades de Pernambuco e de outros estados do Nordeste. Diferentemente da maioria dos artistas baseados apenas no forró, cuja agenda se concentra no mês de junho, as apresentações de Silvério Pessoa são relativamente distribuídas pelos 12

meses do ano, embora sejam enfáticos para quase todos os artistas os três principais ciclos festivos anuais (carnavalesco, junino e natalino).

Desde o início da sua carreira, durante parte dos meses de junho e julho, quando se intensificam os festivais de verão europeus, Silvério costuma sair em turnês estrangeiras, rotina através da qual ele galgou o *status* de “artista internacional” antes mesmo de ser reconhecido como “artista nacional”. O prestígio que ele alcançou dentro do Estado de Pernambuco pode ser facilmente percebido na expressão altaneira de admiração presente na fala de muitas pessoas quando elas pronunciam o nome desse artista. No âmbito da mídia, ele tem sido bem avaliado por críticos de jornais¹⁷⁸ e revistas¹⁷⁹ de grande circulação no Brasil, vem participando de programas musicais da Rede Globo¹⁸⁰ e teve uma de suas canções incluída na trilha sonora da novela *Cordel Encantado*¹⁸¹, inserções que lhe conferiram *status* de “artista nacional” dentro de Pernambuco. Essa gama de veiculações opera de uma maneira curiosa no contexto recifense (e certamente é similar em muitos outros). A inserção em programas televisivos e em matérias jornalísticas (de cunho valorativo) que circulam nacionalmente agrega valor ao artista, sobretudo no local de sua residência, onde a mídia reverbera enfaticamente as matérias que partem do fluxo midiático metrópole-periferia. Desse modo, um artista pernambucano que se insere uma/duas vezes em um programa televisivo nacional será reconhecido no seu estado — principalmente na sua cidade — como “artista nacional”, mas provavelmente não será reconhecido como tal em outros estados. No caso de Pernambuco, tal reconhecimento agrega não apenas valor simbólico ao artista: segundo André Brasileiro¹⁸², a Prefeitura do Recife utiliza uma tabela de cachês na qual um dos principais itens de avaliação e diferenciação é o binômio nacional/local, sendo que Silvério está enquadrado no primeiro.

O êxito de Silvério Pessoa está vinculado também à diversidade de produtos que ele conjuga, disponibilizando no seu catálogo diferentes *shows* destinados a diversos espaços (arraiais, teatros, festivais de vários tamanhos, auditórios, etc.) e agenciando diferentes

¹⁷⁸ *Jornal Folha de S. Paulo*, 01/02/2006; *Jornal O Estado de S. Paulo*, 02/10/2003

¹⁷⁹ *Veja*, 24/09/2003 e 02/02/2003.

¹⁸⁰ *Som Brasil* (25/08/2009 e 30/08/2013). Disponíveis em <http://globotv.globo.com/rede-globo/som-brasil/>. Acessado em: 02/12/2013.

¹⁸¹ Novela dirigida por Amora Mautner, Gustavo Fernandez, Natália Grimberg e Thiago Teitelroit, exibida pela Rede Globo entre 11/04/ e 23/09/2011. Disponível em: <http://gshow.globo.com>. Acessado em: 04/02/2014.

¹⁸² Agente contratante de *shows* que trabalhou na Prefeitura do Recife entre 2001 e início de 2013.

formações instrumentais, conforme a infraestrutura do evento e o valor do cachê, podendo empregar de quatro a doze músicos ou mais. Além de ter fincado uma base no forró, ele abarca públicos ligados ao rock e ao frevo, faz um *link* com a o público de música religiosa (a exemplo do álbum *Ciclos*) e de *brega*, através do seu *show* intitulado *Sir Rossi* (projeto paralelo criado em 2006, com o qual esse artista faz releituras das canções de Reginaldo Rossi).

Não raro, alguns agentes baseados em uma das vertentes bipolares acionam a frase “o que Silvério Pessoa faz não é forró”. Afirmações desse tipo costumam ser endereçadas aos praticantes de fronteira que não atendem a certas normas convencionais estabelecidas nos espaços onde os agentes entram em disputa para viabilizar os seus projetos. Contudo, se esse artista cada vez mais se apresenta em muitos desses espaços, significa que há circularidades sonoras que são importantes no fluxo, mas não se conformam no enquadramento bipolar. Qual seria a categoria classificatória adequada à música feita por Silvério? Ele responde: “Eu faço forró, mas a minha música é planetária”.

4.3 Geraldinho Lins

O desviante

Geraldo Pereira Lins Filho nasceu em 1973, na cidade de Serra Talhada, Sertão pernambucano, e se mudou para o Recife no início dos anos 1980. Na adolescência, ele obteve instrução formal em algumas escolas de música, tocou em igrejas católicas e evangélicas¹⁸³ e, logo depois, começou a tocar e cantar MPB e *pop-rock* em bares recifenses. Geraldo Pereira passou a se movimentar com vigor no fluxo do forró em 1998, quando ingressou no Quenga de Coco, grupo formado por jovens de classe média (como o próprio Geraldo), anunciado como forró pé de serra.

Paralelamente, ele passou a apresentar forró nos bares, com uma formação inusitada: violão, zabumba e triângulo. A convivência na banda torna-se insustentável, e finalmente ele opta por sair do grupo, oficializar o nome artístico Geraldinho Lins e gerir a carreira solo, com a ajuda da sua esposa. Ele passou a tocar em outros bares “elitizados”, nos quais a lotação foi crescente, como foi registrado na seguinte matéria:

¹⁸³ No Brasil, as religiões cristãs protestantes passaram a se autodenominar de “evangélicas”.

Ele canta, compõe, toca violão e está virando uma figura quase onipresente — com todo o respeito — nos bares da cidade. Segunda, está no Super 8, quarta toca no Borracharia, quinta anima a Gio Pizzeria, sábado é marca registrada do Bar Real e domingo tem espaço garantido no Fuxico, em Boa Viagem. Com 15 anos de carreira, Geraldinho Lins é protagonista de um boom que tomou conta da noite recifense, que poderia ser definido como “fórró de barzinho” (*Jornal do Commercio*, 24/06/2005)¹⁸⁴.

O *boom* do “fórró de barzinho” que “tomou conta da noite” tem uma ligação estreita com alguns eventos de âmbito mais largo. Um deles foi o grande sucesso de grupos paulistas do “fórró universitário” — como Falamansa e Rastapé —, que revigorou o fórró entre o público jovem da classe média nesse período. Também são dignas de nota as exitosas incursões de Gilberto Gil, que grava dois álbuns-trilha de filmes (que serão abordados no final deste capítulo), um dos quais inclui o xote romântico “Esperando na janela” (do baiano Targino Gondim), que faz um enorme sucesso no País. Ainda no início dos anos 2000, a cantora Elba Ramalho grava um disco de fórró e, até 2005, constrói uma sequência de álbuns (quatro CDs e um DVD), três dos quais só com músicas do repertório de Luiz Gonzaga. Note que esses eventos estão ligados àqueles fórrós convencionados antes do surgimento das bandas cearenses, mas ocorrem paralelamente ao sucesso massivo de bandas da segunda geração.

Além de uma possível ligação com o precedente *revival* étnico-nacionalista em escala global¹⁸⁵, os eventos mencionados estavam implicados com outra ocorrência histórica: o Brasil inicia a década de 2000 comemorando institucionalmente 500 anos da sua “descoberta” pelos europeus, o que reestimulou o sentimento étnico-nacionalista no País. Adriana Fernandes assinala que nesse período ocorreu uma veiculação massiva de questões relacionadas à identidade, como: Quem somos? O que nos faz brasileiros? Tais questões ganharam as discussões acadêmicas, as escolas secundaristas, as universidades e a mídia massiva, tomando parte no cotidiano da maioria dos brasileiros (FERNANDES, 2005:151). No seu estudo sobre o fórró, Megwen Loveless afirma que ocorrências como essas costumam

¹⁸⁴ LIMA, Janaína. “Geraldinho é fenômeno da estação”. *Jornal do Commercio, Caderno C*. Recife, 24/06/2005.

¹⁸⁵ Segundo Stuart Hall os anos 1990 foram marcados por um *revival* étnico-nacionalista decorrente de fatos anteriores, tais como a queda de regimes totalitários, o colapso dos regimes comunistas da Europa Ocidental e da antiga União Soviética (HALL, 2000:93).

basear-se em precedentes históricos e geralmente são compelidas a ficar tão próximos quanto possível de um fulcro cultural de raiz (LOVELESS, 2010:171).

Esses e vários outros eventos afins estão relacionados ao *boom* mencionado pela jornalista e evidenciam que o forró passou a dividir os “barzinhos” com as outras músicas que vinham ocupando tais espaços. E é justamente nesses espaços que Geraldinho decide desenvolver um “novo estilo de forró” que vinha experimentando: “era uma mistura de forró pé de serra com tudo o que eu tocava no barzinho”¹⁸⁶ — brega, MPB, *pop-rock*, etc. —, uma miscelânea musical que tem importância capital na carreira desse artista.

O “barzinho” é um espaço que, no âmbito da música popular autoral, costuma ser considerado menor, decadente, de baixo nível e de música de fundo para bebedeira. Para os artistas autorais, que gravam disco e constroem carreiras prestigiosas, o “barzinho” é visto no máximo como uma etapa passageira, para o neófito adquirir habilidades básicas (como afinação vocal, uso de microfone, etc.). Portanto, a permanência de um artista tocando em bares durante muitos anos e regularmente faz a sua carreira ser considerada desviante, numa acepção análoga àquela discutida no livro *Outsiders*, por Howard S. Becker (2008b:36), em sua *sociologia do desvio*. Nesse sentido, um dos motivos que levam os cantores de forró a considerar o “barzinho” um desvio é que o músico que “toca na noite” costuma atender a uma demanda do público, e não aos padrões artísticos do forró, qual seja, o de compor/interpretar música considerada inédita, “criativa” e — para os defensores do tradicional — “autêntica”. Howard Becker nos diz que os trabalhos do músico de casa noturna

[...] distinguem-se em geral pelo fato de, neles, o trabalhador entrar em contato direto e pessoal com o consumidor final do produto do seu trabalho, o cliente para quem executa o serviço. Consequentemente, o cliente é capaz de dirigir, ou tentar dirigir, o trabalhador em sua tarefa e de aplicar sanções de vários tipos, variando desde a pressão informal até a recusa do serviço, que passa a ser solicitado a outras das muitas pessoas que o executam (BECKER, 2008:91).

Essa subserviência à demanda se constituiria num dos elementos do desvio. Outro ponto similar estaria na cultura de *cover* (cópia), que sonoriza a maioria dos bares com música ao vivo. Os bares de *cover music* dispõem de uma oferta saturada de músicos no mercado, o que aumenta a volatilidade no “emprego”, provocando uma intensa rotatividade de músicos em

¹⁸⁶ Entrevistei Geraldinho Lins no Recife, dia 05/03/2013.

cada casa noturna. Em geral, os músicos ficam irritados com a demanda mutante e diversificada dos bares, o que exige um repertório extenso e em constante atualização, já que uma parte desse repertório é de “sucessos do momento”. A insatisfação dos clientes resulta em tensões entre os músicos e os donos das casas. Em vez de se sentir prejudicado com esses elementos desviantes comuns e de enfatizar as referidas tensões, Geraldinho Lins estabeleceu um modo bem particular de relacionamento nesse ambiente. Ele se especializou em bares e, nesse processo, habituou-se ao que chama de “arte de agradar” o público. Mergulhando fundo na dinâmica dos “barzinhos”, ele oferecia um “cardápio” atualizado de sucessos do rádio, ao mesmo tempo que resgatava antigos *hits* consagrados. O que facilitou o seu trabalho foi o “gosto muito eclético e a paciência [tolerância]” que ele desenvolveu. “No barzinho, eu tocava tudo, menos o que eu não gostava. Mas não podia faltar o ‘quem sabe canta’, como ‘Andança’¹⁸⁷, ‘Dia branco’¹⁸⁸ — explica o artista.

Outra atitude desviante que ele estabeleceu foi passar longos períodos na mesma casa noturna, algo raramente detectado num artista bem-sucedido no mercado autoral do forró. Ainda hoje, depois de ser um dos forrozeiros mais bem cotados em Pernambuco e adjacências, ele continua se apresentando em bares, porém com um repertório baseado no forró. Em suma, ao invés de enxergar o barzinho como um *desvio*, ou seja, como um ambiente de baixo nível, de fundo musical e decadente, Geraldo Lins enxergou ali o que chamo de *zona fronteira* — um lugar de experimentos musicais, manutenção da banda, laços familiares e amistosos, negócios e assim por diante.

Todavia, nem só de bares cresceu Geraldinho. O Quenga de Coco era agenciado pelo empresário Rogério Paes, um produtor que já tinha empreendido vários negócios importantes no campo da música recifense, como as casas noturnas: Circo Maluco Beleza, Pagoderia e Forró Classe. Quando Geraldinho saiu do Quenga de Coco, Rogério também não estava mais interessado no grupo; ele mesmo relata:

O Quenga de Coco estava muito disperso, os músicos não estavam mais se empenhando, os *shows* caíram muito. E Geraldinho era o único que vivia só de música, então ele nunca rejeitava apresentação. Ele é muito empenhado. E eu me dava muito bem com ele: um cara tranquilo e muito

¹⁸⁷ “Andança” (Danilo Caymmi, Edmundo Souto e Paulinho Tapajós); terceira colocada no *Festival Internacional da Canção* (1968), então interpretada por Beth Carvalho e Golden Boys.

¹⁸⁸ “Dia branco” é o maior *hit* de Geraldo Azevedo.

responsável. Você não vê ninguém falar mal de Geraldinho. Agora, eu vi que era um produto bom, que era um negócio pronto e que eu podia vender bem, porque ele já andava com as próprias pernas. [...] Eu recebi um convite irrecusável pra montar uma produtora, então aproveitei e chamei Geraldinho pra trabalhar conosco (Rogério Paes, 05/03/2013).

Baseado em sua visão empresarial, Rogério aponta neste depoimento vários atributos que o artista acumula. Primeiro, o “profissionalismo” (novamente ele), associado aqui a vários aspectos: empenho, disponibilidade, capacidade de atender à demanda e responsabilidade. Depois, o aspecto relacional, evidenciado no “eu me dava muito bem com ele”, mas respaldado em características que o produtor admira: tranquilidade e responsabilidade. Além disso, a música como “produto bom”, isto é, comercialmente viável e “pronto” para ser comercializado, pois, mesmo nessa fase inicial em que não havia uma gestão empresarial, “ele já andava com as próprias pernas”. Geraldinho, por sua vez, relata que “não sabia do que estava prestes a acontecer”. O convite que o produtor Rogério Paes recebeu lhe foi feito por Luiz Augusto Nóbrega, também produtor, mas de grandes eventos, contratante de artistas de âmbito nacional, sócio de uma rede de grandes casas de *shows* (como Chevrolet Hall, no Recife, e Spazio, em Campina Grande) e de várias outras empresas espalhadas pelo Nordeste. Em 2002, surge a Luan Promoções & Eventos, presidida por Luiz Augusto, que agregou dois sócios: Rogério Paes e Fábio Menezes. Em alguns anos, a Luan passou a ser uma das maiores empresas de *shows* do Nordeste. Só para termos uma ideia, a empresa tem produzido *shows* de artistas internacionais no Recife, como Paul McCartney, Iron Maiden, Deep Purple, Scorpions, Elton John e outros desse calibre.

Desse modo, de uma estrutura caseira Geraldinho Lins passa a integrar o elenco de uma grande empresa do *show business*. Uma mudança profissional vertiginosa e uma ascensão social da mesma magnitude. Rapidamente, a Luan expandiu a carreira de Geraldinho para as cidades do interior e os estados vizinhos. Segundo o artista, na parceria entre eles ficou estabelecido que a Luan receberia 20% e Geraldinho levaria 80% do faturamento. A partir de então, Geraldinho passa a se preocupar apenas com a música, e a companhia cuida da logística, divulgação e de toda a parte burocrática. Foi aberto um escritório exclusivo para administrar Geraldinho Lins nas dependências da companhia. A Luan passou a inserir o artista na programação de grandes eventos, colocando-o ao lado das mais famosas bandas de forró do Nordeste. A empresa também passou a divulgá-lo sistematicamente em rádios

comerciais, mediante pagamento em dinheiro. Além disso, o próprio Geraldinho investe em promoções para intensificar a massificação da sua música. Esse pagamento costuma receber o nome de *jabá* e, embora seja bastante praticado — sobretudo pelas grandes empresas e por bandas/artistas capitalizados —, é ilícito no âmbito da legislação do Brasil, onde o rádio e a TV aberta funcionam através de concessão pública.

No pé do ouvido – o forró de “barzinho”

No que concerne à música, Geraldinho Lins adequou o que vinha fazendo a uma diretriz dos agentes da Luan: “Fazer música para o povo dançar, sem parar”, à base de xotes românticos e sensuais — uma fórmula que vinha sendo utilizada por vários artistas que alavancaram sucesso. Então, ele monta um repertório com canções consagradas, de vários tipos de forró e de outros fluxos musicais, adaptando praticamente todas elas a uma batida de xote, acelerado (entre 90 e 96 bpm). Na realidade, ele já vinha fazendo tais adaptações, tendo apenas que padronizar mais a *performance*, focalizando a música-dança do xote. A uniformização da velocidade das músicas foi planejada nos ensaios, juntamente com o músico Sandro Pik (baterista), que passou a utilizar um *click* (metrônomo) de uma bateria eletrônica Roland para controlar o andamento das canções. Com a execução de extensos blocos (*pot-pourri*) de xotes, entre seis a dez canções (ou mais), estabelecendo uma regularidade rigorosa para manter o público dançando no salão. Além da “voz & violão” do cantor, a banda fixa compõe-se de bateria, zabumba¹⁸⁹, percussão (triângulo, conga, pandeiro, ganzá e outros) sanfona, baixo, guitarra e teclados. Em bares, essa formação costuma ser reduzida, e, em grandes eventos, ela é acrescida de um naipe de metais, podendo receber ainda de um a três casais de bailarinos no período junino. Os arranjos das músicas destacam o uso da sanfona (que faz a maior parte das melodias introdutórias e dos interlúdios), apesar de explorar solos de outros instrumentos, como guitarra e de sopro. A zabumba também é um instrumento com forte expressão na sua música/

No seu primeiro CD, *Forró ao vivo no pé do ouvido – Vol. 1* (Luan, 2003), foram gravadas vinte canções, das quais dezenove têm base rítmica de xote e apenas a última faixa tem batida de baião. No mais, todas se enquadram naquele padrão citado. Como o título indica, o disco foi gravado ao vivo e segue a tendência cimentada pelas bandas de forró

¹⁸⁹ Em geral, o zabumbeiro é um especialista no seu instrumento e, dada a sua perenidade no *show*, ele não toca os demais instrumentos de percussão.

cearenses, que, com recursos de um estúdio móvel simples, registram o *show* com a participação do público que atua cantando trechos de músicas, aplaudindo, gritando e louvando o artista.

O eixo central das canções cantadas por Geraldinho Lins é a paixão amorosa. Há canções de autoria do próprio artista, mas, como já foi dito, a maior parte do repertório é constituída de músicas consagradas e que, por isso mesmo, estão na memória de uma parte do seu público-alvo. Há composições de forrozeiros ligados à vertente pé de serra e outra grande parte delas é extraída do repertório das bandas de forró cearenses dos anos 1990 e 2000. Algumas músicas têm uma considerável dose de sensualidade expressa metaforicamente; outras expressam o amor otimista (relacionamento concreto) e bem-sucedido ou os dilemas amorosos, sobretudo o sofrimento decorrente de uma paixão não correspondida, uma temática que no Nordeste costuma ser chamada de *roedeira*, *música para roer*, nacionalmente conhecida por *música de fossa/dor de cotovelo*. Nos versos destacados a seguir, podemos constatar um pouco dessa variação em torno do mesmo tema:

Coração, para que se apaixonou
 Por alguém que nunca te amou
 Alguém que nunca vai te amar [...]
 O amor às vezes só machuca a gente
 Não sei, com você pode ser diferente.
 [...]

(“Coração”, de Dorgival Dantas, gravada inicialmente por Aviões do Forró e, em seguida, por dezenas de bandas/artistas).

Amor do Sertão aconteceu comigo
 Lá pras bandas da Bahia
 Cheirei a menina
 Nos seus olhos se via meu futuro a minha sina
 Meu pranto rolava como a água das cascatas
 Daí a pouco a viola choraria
 Toda a dor que no meu peito
 Confrangia

(“Amor do Sertão”, de Geraldinho Lins).

Morro de ciúme
 Ao ver você falar com outro alguém

Reclamo, ignoro
 Essa situação não me faz bem
 Pergunto e repergunto
 Novamente pro meu coração
 Será amor, oh, oh, oh, oh, oh
 Ou será paixão ?

(“Amor ou paixão”, de Eliane e Natinho da Ginga; gravada também por vários outros).

Eu sou o estopim da bomba
 É você quem me faz ser assim
 E se não quer ver o estouro da bomba
 Não encosta esse fogo em mim
 O estopim da bomba

(“Sou o estopim”, de Antônio Barros, gravada por Sônia Braga (em 1976), trilha da novela *Saramandaia*¹⁹⁰; gravada nos últimos 10 anos por uma miríade de artistas e bandas).

Entre essas e outras canções que ele vai gravando ao longo da sua carreira, há aquelas que têm esquemas rítmico-melódicos idênticos aos dos xotes “tradicionais” — convencionalmente alinhados com a base rítmica — e outras com esquemas de canções que originalmente não tinham qualquer relação com a base rítmica do xote. Verificamos assim que, ao reunir tais canções, Geraldinho Lins se inscreve num novo *processo de mistura* dentro do forró, em que lança mão de: elementos sonoros associados ao forró tradicional, como o ritmo de xote, a sanfona e a zabumba (como instrumentos de destaque); elementos associados às bandas de forró cearenses, como letras e melodias românticas, batidas “estilizadas” de baião-forró, coreografia de dança e aceleração do andamento; elementos de outros fluxos musicais, como o *pop-rock* brasileiro (artistas/bandas como Titãs, Nando Reis, Paralamas, Lulu Santos, entre outros), o brega romântico (Reginaldo Rossi, Fernando Mendes), o axé music baiano (Chiclete com Banana, Daniela Mercury), a sertaneja (de várias duplas), a MPB (Gilberto Gil, Caetano Veloso, Adriana Calcanhoto, Alceu Valença, Zé Ramalho, entre outros).

¹⁹⁰ Telenovela de Dias Gomes, exibid.a na Rede Globo de 03/05 a 31/12/1976. Atualmente (2013), um *remake* está sendo exibid.o.

Fazendo “as vezes da casa” – *performance* e projeção

No dia 11 de novembro de 2012, dirijo-me à Sala de Reboco Bar e Comedoria para presenciar um *show* de Geraldinho. Chego ao local às 23h30, pós o término da apresentação do grupo fixo da casa. A Sala foi aberta em 1999 e transformou-se no principal espaço de música-dança dos adeptos do forró pé de serra, recebendo de forrozeiros o apelido de Templo do Forró. Seu nome é inspirado no xote “Numa sala de reboco”, assinado por Luiz Gonzaga e José Marcolino, gravado pelo primeiro em 1964. Os músicos estão se instalando no palco, e à frente da cortina o produtor Marcos Santana está dando informações via microfone e entretendo o público, enquanto rola um fundo musical com a canção-tema da casa, numa versão gravada por Dominginhos (RCA, 1985), com participação de Luiz Gonzaga:

Todo o tempo quanto houver pra mim é pouco
 Pra dançar com o meu benzinho numa sala de reboco [*Bis*]
 [...]

Quando o produtor da casa para de falar, o técnico de som aumenta o volume, continua rolando a canção-tema até o seu final, seguindo-se uma sequência de forrós para manter o público aquecido. A expressão “sala de reboco” refere-se às casas (de residentes da zona rural) que, com os esforços de seus moradores, tinham as paredes rebocadas, o que era motivo de alegria, mesmo quando as paredes permaneciam inacabadas (apenas rebocada, mas sem a pintura). De certo modo, o reboco sinalizava a prosperidade, já que muitas pessoas do ambiente rural ainda viviam em casas de taipa ou de tijolos à vista, ou seja, sem o reboco. A “sala de reboco”, como narrada na canção, é um ambiente aconchegante, onde o casal dança com os corpos juntinhos; espaço e tempo se misturam num desejo de eternidade: todo o tempo é pouco para aquela prazerosa dança. Por isso mesmo, a casa noturna que leva o nome desse idílico espaço-tempo costuma apresentar uma decoração rústica, lançando mão de vários signos que remetem à imagética do Sertão nordestino: gravuras e esculturas religiosas (santos, Jesus Cristo e Padre Cícero); e de pinturas de: animais, pequenas casas, topografia do semiárido, plantas (juazeiros e mandacarus), Padre Cícero, carro de boi, cercados artesanais, emblemas do cangaço, entre outras. Nesse momento, entretanto, o palco comporta um cenário com figuras abstratas em cor preta sobre um fundo branco, lembrando levemente as tradicionais xilogravuras; trata-se de um cenário que serviu para o programa *Causos e Contos*, gravado na Sala e veiculado no mês de junho pela *TV Globo Nordeste*.

Com uma média de público de 1.000 pessoas por noite (podendo chegar a 1.300), o ingresso comumente oscila entre 15 e 20 reais, mas pode atingir a casa dos 30 reais, conforme a atração. O serviço de bar oferece uma variedade de bebidas e um cardápio de comidas típicas nordestinas. A casa tem 45 empregados com carteira assinada, entre eles, uma malhada equipe de seguranças que mantém a “ordem” e os músicos do Quinteto Sala de Reboco; este abre a noite, antecedendo a atração principal, que, muitas vezes — mas nem sempre — é assumida por um grupo ou artista fortemente vinculado à vertente pé de serra. Embora mantenha algumas parcerias com fornecedores de bebidas e com outras companhias, a casa é mantida, sobretudo, através da cobrança de ingressos e da venda de bebidas. Além disso, a casa tem atuado de modo itinerante, promovendo festejos em cidades do interior e da capital, onde gerencia o Palco Sala de Reboco no famoso *São João da Capitá* (evento da Rede Globo) e no Sítio da Trindade (polo da Prefeitura do Recife). Todo esse aparato faz da Sala de Reboco a mais importante casa especializada em forró do Recife. O valor dos cachês pagos aos artistas é relativamente baixo (entre 1.000 e 2.000 reais) e, na maior parte dos casos, cobre apenas os custos da apresentação. Contudo, a maioria dos que lá se apresentam se sente beneficiada, e isso condiz com a visibilidade que a casa proporciona ao artista e a sua necessidade de manter-se musicalmente em atividade, *em forma*. Segundo o proprietário-fundador Rinaldo Ferraz, “a Sala fecha acordo de divisão de bilheteria com alguns artistas que têm mais nome”, de modo que os cachês são mais elevados do que os valores prefixados.

Nessa noite, a Sala está quase superlotada, com cerca de 1.200 pessoas, um número muito acima do que comumente comparece nas quintas-feiras, o que ocorre em virtude da referida atração. Vou até o camarim cumprimentar Geraldinho Lins e tentar conversar com ele, mas a ocasião mostra-se inoportuna: assédio de fãs, preparativos finais da sua equipe, etc. Então, me dirijo à pista e noto que Marcos Santana está novamente falando ao microfone, mas ele não tarda a anunciar: “E agora, no pé do ouvido de vocês, um dos maiores forrozeiros pé de serra de Pernambuco: Geraldinho Lins”.

Integram a banda: Manuelzinho do Acordeom, Marquinho de Casa Amarela (zabumba), Kiel Hernandez (guitarra e vocal), Saulo Alves (baixo), Daniel Félix (teclado), Sandro Pik (bateria e vocal), Sandro Araras (percussões; inclui triângulo) e Geraldinho Lins (voz e violão). O cantor usa chapéu, veste camisa de malha (manga polo) amarela e calça jeans preta. Sob aplausos e gritos, o baterista (seguindo um metrônomo via fone de ouvido) sinaliza a entrada com o chimbau, e o *show* inicia com um bloco de cinco forrós, exatamente na ordem em que se encontram no álbum então recém-lançado, *Forró ao vivo no pé do ouvido – Vol. 6*.

Desse primeiro bloco, três músicas foram *hits* de bandas cearenses, uma é de autoria do cantor (“Beleza rara”) e uma de Geraldo Azevedo. O buchicho que tomava conta da Sala logo se dissipa, pois os casais começam a dançar e a pista de dança fica repleta durante todo esse bloco. Muitos outros casais que não querem disputar espaço na pista ficam dançando nos demais ambientes da casa.

Ao final do primeiro bloco, ocorre um breque de alguns segundos, tempo necessário para o baterista disparar um novo andamento no metrônomo, fazer uma nova contagem e o grupo entrar na introdução do xote “Represa do querer” (Felix Porfírio): é o início de outro bloco, também com cinco canções de um mesmo subgênero. Embora Geraldinho venha diminuindo o tamanho dos blocos e intensificando a sua alternância, o seu *show* continua priorizando o xote. Desse modo, ele vai alternando os blocos, às vezes parando por uns 20 segundos entre um e outro, noutras vezes articulando os blocos com apenas uma virada e um breque.

Priorizando a dança, cada bloco mantém-se num mesmo subgênero e se desenvolve num único andamento. Em contraponto a tais padronizações, Geraldinho e sua banda sempre recorrem a algumas articulações sonoras: entre as sessões de uma canção, bem como entre uma canção e outra, ocorrem rápidas viradas de bateria; mesmo mantendo o subgênero, às vezes, de uma canção para outra, as batidas sofrem alterações tênues que não comprometem a dança; são executadas canções da MPB, do rock e de outros fluxos, com batida de xote; durante as introduções e/ou interlúdios instrumentais, o cantor sempre fala alguma coisa, brinca com o público, cita o compositor da canção que acaba de entrar, menciona o nome de alguém conhecido que está presente no *show* e por aí vai; algumas canções com letra muito extensa só são cantadas uma vez; outras levam apenas uma repetição e raramente uma delas é tocada mais de duas vezes; em vez de tocar as melodias (solos) das introduções e dos interlúdios somente com a sanfona — o que fazem quase invariavelmente os adeptos do pé de serra —, em várias canções utiliza-se para tal a guitarra ou o teclado ou uma combinação desses instrumentos. Todas essas articulações dinamizam o *show* e compensam a fixidez do andamento e da base rítmica de cada bloco. Esse é outro modo de produzir “heterogeneidade”.

Geraldinho é considerado pelo seu público “um artista extremamente simpático”. Essa simpatia ganha relevo em casas como a Sala de Reboco, que têm um palco baixo e não interpõem um vão entre os músicos e o público. Durante o *show*, várias fãs ficam dançando na frente do palco, algumas delas tentando chamar a atenção do cantor e/ou de algum músico:

gestos de devoção e de sedução. Muitos fãs (homens e mulheres) estendem a mão para tocar a do cantor, outros tentam posar junto dele para uma foto, e, comumente, Geraldinho acolhe os pedidos, tendo que fazer um verdadeiro malabarismo para sincronizar o canto e o atendimento ao público.

Um dos momentos mais energéticos do *show* é o penúltimo bloco, puxado pelo xote “Amor do Sertão” (G. Lins — faixa 17, CD/Anexo 3), que o público cantou toda uma parte juntamente com o cantor (lentamente) e com a banda tocando apenas nas cabeças de tempo (sem a batida rítmica). Todo esse bloco é composto de músicas roedeiras (sobre dor de cotovelo, saudade, perda) e leva o público ao delírio. O outro ponto alto é o bloco final, puxado por “Coração bobo” (Alceu Valença) — originalmente, um baião. Teria um total de cinco arrasta-pés, mas o público pede bis de uma maneira que eu nunca tinha visto antes: uma quadrilha que simplesmente não parou de dançar depois que a banda fez o breque. Geraldinho comenta: “Poxa, vocês estão tirando onda comigo, né? Tão pensando que todo tempo pra mim é pouco, é?”. O público começa a gritar “mais um, mais um...”. A música é retomada, e mais um bloco de arrasta-pés completa as duas horas do *show* — um dos mais aplaudidos que presenciei na Sala de Reboco.

Tento novamente conversar com Geraldinho, mas não é possível, há um quase tumulto na porta do camarim, seguranças pedindo calma às fãs mais calorosas. A maior parte dos depoimentos que tomei demonstra uma grande satisfação do público. Uma fala que pode representar essa satisfação é a seguinte: “Isso é que é bom, você sair de casa pra dançar e conseguir dançar um bom forró a noite inteira” (Natália Matos, jornalista, 29 anos). Mas nem tudo são flores, há ressalvas, como a que foi expressa por Natanael Silva (contador, 32 anos):

Aqui é lugar de forró pé de serra. Né só Luiz Gonzaga, não, ó: Flávio Leandro, Alceu, Maciel, Petrúcio... Você vê que tudo isso ele tocou. O forró dele é bom, mas ele mistura demais, não tem nada a ver tocar Mastruz com Leite aqui. Pior ainda é tocar esses bregas, rock... isso ele devia deixar pra trás. Tirando isso, nada contra, o *show* dele é bom (Natanael Silva – depoimento concedido no dia 11/11/2012).

Nem todos os que comparecem são atraídos pelo artista da noite. Pela regularidade da frequência, podemos dizer que a Sala tem o seu próprio público, que nas quintas-feiras

costuma totalizar entre 300 e 500 pessoas. Entre esses, há desde aqueles adeptos mais radicais até os flexíveis. Por incrível que possa parecer, Natanael é de um grupo consideravelmente flexível: muitas vezes, os radicais nem comparecem. Em outra ocasião, quando toquei nesse assunto com Geraldinho, ele disse: “Rapaz, na Sala eu até alivio, misturo pouco para fazer as vezes da casa”.

Ao longo da sua carreira, Geraldinho Lins vem diversificando as misturas, envidando esforços para adaptar-se a diversos espaços de *performance* e, desse modo, vem desenhando as fronteiras através das quais se lançou e se mantém no fluxo. Ele canta um forró com referências tanto no ambiente rural do Sertão como no ambiente urbano. Inicialmente, a sua música é endereçada ao público jovem e “elitizado”, frequentador de casas noturnas de bairros abastados do Recife. Mas, pouco tempo depois que lança o primeiro CD, seus *shows* passam a ser frequentados por um público muito heterogêneo. O artista gravou nove CDs de forró (sendo seis volumes da série *Forró ao vivo no pé do ouvido*) e dois DVDs que reúnem, do seu repertório, as “músicas que estão na rua, na boca do povo”. Com dois CDs baseados no frevo (gravados ao vivo no bloco Galo da Madrugada), ele também vem colocando em prática outra estratégica “tradição” dos forrozeiros: a atuação no ciclo carnavalesco (ouvir faixa 18, CD/Anexo 3). Vale mencionar que os seus discos não são patrocinados pelos órgãos públicos e sim por empresas privadas, o que está evidenciado nas marcas (Luan, Rede Globo e Kildare) impressas nas capas de CDs, DVDs e em peças publicitárias dos *shows*. Geraldinho Lins tem uma agenda lotada durante os meses de maio, junho (chega a fazer duas e até três festas/data) e julho, além de tocar o ano inteiro nos eventos espalhados pelo Nordeste, principalmente nos estados de: Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Alagoas. Ele se apresenta tanto nos espaços mais ortodoxos do chamado forró pé de serra como nos espaços destinados às bandas de forró. Entretanto, uma parte dos agentes do forró (público, músicos e jornalistas) não o considera artista do forró pé de serra nem do forró estilizado. O que ele é, então? Num depoimento que concedeu ao programa *O reino cantado de Luiz Gonzaga*¹⁹¹, Geraldinho Lins falou: “Meu forró é universal, não é estilizado, nem pé de serra, nem universitário; é sem rótulo”.

¹⁹¹ Programa veiculado pela Rede Globo Nordeste em 20/10/2012.

4.4 Josildo Sá

Inventando a latada, traçando a fronteira

Um dos artistas que trabalham com o forró e não se enquadram na bipolaridade pé de serra/eletrônico é Josildo Sá, que utiliza o rótulo genérico *samba de latada* para definir a sua música. Nascido em 1965, na pequena cidade de Floresta (Sertão pernambucano) e criado em Tacaratu (cidade vizinha), ele fixou residência no Recife em 1981. Apesar de ser filho de sanfoneiro e irmão de músicos, ele não aprendeu a tocar e começou a cantar forró por volta de 1996. Entre as suas referências, além dos históricos forrozeiros nordestinos, ele rememora Chico Science, artistas da MPB, do rock anglo-americano dos anos 1970 (Led Zeppelin, Janis Joplin, Bob Dylan e o *Festival Woodstock*) e do rock brasileiro dos anos 1970 e 1980 (Cazuza, Raul Seixas, Rita Lee).

A carreira de Josildo floresceu aos poucos e, segundo ele, está estreitamente ligada aos amigos de infância Rinaldo Ferraz e Anchieta Dali, que também viveram em Tacaratu; a Renata Jansen, sua produtora e esposa; a alguns executivos da Rede Globo Nordeste; e ao seu encontro com o clarinetista Paulo Moura. Em 1998, Josildo Sá grava o seu primeiro CD, *Virado num paletó véio* (independente), produzido por Anchieta Dali, que também foi parceiro do cantor na maioria das composições. A partir de então, ele deixa a profissão de vendedor de cerveja e passa a se dedicar exclusivamente à música. Nesse disco, quase todas as músicas apresentam as batidas rítmicas gonzaguianas, à exceção da última, “Coco mateiro (vozes da caatinga)”, de Josildo Sá e Anchieta Dali. Embora seja um coco com temática ambientada no Sertão, os efeitos vocais e a ênfase no berimbau e em notas “estranhas” à tonalidade colocam essa canção fora das classificações conhecidas no âmbito do forró. Mas é outro traço discretamente inserido nesse disco que ganhará importância na trajetória do artista, o qual pode ser notado nos seguintes versos:

A lenha na fogueira
A cinza na caieira
A brasa queimadeira
Já começou esquentar
Sair daqui procurando outro lugar
Onde a sanfona toca
Onde a latada ensopa
E o tatu sai da loca e vem espiar

(Trecho de “Queimadeira”, de Abdias Campos e Luiz Homero).

Essa canção traz o termo “latada” como lugar de festa, também presente na décima faixa, “Fulozinha” (Anchieta Dali). Além dessas duas citações do termo, a música que intitula o disco, “Virado no paletó véio” (J. Sá e Anchieta Dali — faixa 19, CD/Anexo 3), e a canção “Forró dos infernos S.A.” (Lula Queiroga) são dois forrós que salientam alguns elementos do samba carioca na sessão rítmica da percussão e na levada e no timbre de outros instrumentos, como o cavaquinho. Portanto, apesar de não haver ainda a intenção de estabelecer um rótulo, nesse disco começa uma catálise relacionada com o samba de latada. O assunto não tardou a entrar nas conversas informais, e, como relata Josildo, ele era constantemente “intimado” (pelos amigos e poucos fãs que já tinha) a explicar “o porquê da *latada*”:

[...] porque a latada pra mim é da infância, da fazenda de papai, de vovô [...] onde tinha as festas e fazia as latadas. Onde quem chegava, se tivesse um clarinete, tocava, se tivesse sanfona tocava, se não tivesse nada ia na mão e no pé... e na poesia. Então, nunca teve dificuldade [...] E os ritmos? Samba. Porque samba era a festa e forró também era a festa: “Ah... vamos pro samba”. Depois, foi que virou ritmo. Então, era muito samba, muito coco. Quando se queria comemorar qualquer coisa, então armava-se uma tenda, um palhoço feito de palha de ouricuri e por cima se colocava flandre, lata. E nessa latada: seresta, samba, forró, as marchinhas (Josildo Sá, 19/08/2013)¹⁹².

O discurso de Josildo remete a uma tradição com origens indefinidas, mas “reinventada” na sua trajetória pessoal, com base em narrativas da auralidade, incluindo as discografadas no fluxo musical forrozeiro. O termo “latada” como lugar físico (palhoça) onde ocorriam festas comunitárias está presente em letras de canções interpretadas por Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga, Azulão, Jacinto Silva, Abdias (o sanfoneiro), Osvaldo Oliveira e muitos outros artistas que fizeram carreiras a partir de meados do século XX. No entanto, essas canções narram festas comunitárias — nomeadas de coco, desafio, pé-de-parede, forró, e samba — que ocorriam dentro da latada, isto é, da referida extensão da casa de morada. Acontece que Luiz Gonzaga e seus seguidores sedimentaram o nome “forró” como o lugar, a música-dança e a própria festa. Com a mesma intenção, Jackson do Pandeiro investiu no

¹⁹² Entrevistei Josildo Sá no Recife, dia 19/08/2013 (presencial) e dia 26/08/2013 (por telefone).

coco. É esteado nesses mestres que Josildo Sá vem investindo no samba de latada, utilizando o nome do local da festa para designar também a música.

Ele pôde experimentar várias músicas à base de samba na Sala de Reboco, estabelecida como casa especializada em forró tradicional, fundada por seu amigo de infância Rinaldo Ferraz. O artista conta que a experiência rendeu oposições de “puristas” frequentadores da Sala de Reboco, o que o levou a elaborar o seu contra-argumento:

Nunca foi assim: “forró é só zabumba, triângulo e sanfona!”. É assim se só tiver isso. [Mas] Se tiver um violão de sete cordas, entra. Se tiver outro violão ou um clarinete, toca. Então, essas fórmulas, na minha inspiração musical, foram feitas para o que se tinha de instrumento na hora e se tocava [se improvisava] (*idem*).

Nessa fala, nota-se que a intenção de Josildo é flexibilizar o cânone gonzaguiano¹⁹³, incluindo instrumentos mais conhecidos no âmbito do samba e do choro, muito embora tais instrumentos não fossem de fato uma novidade no forró. Sua intenção foi abrir espaço para novos experimentos, através do que ele chama de “resgate do samba de latada”, termo com o qual ele passa a redesenhar o lugar de festa. Redesenho que vai se definir ainda mais durante o planejamento do seu próximo disco, como ele afirma:

No disco *Virado no paletó véio*, eu já quis botar o clima da latada! [...] Quando veio a ideia de gravar o *Coreto*, eu disse: Anchieta, nós vamos ter de consolidar essa ideia. Vamos ter que fazer o samba de latada! Aí, a gente construiu Quixabinha, lá no Nosso Quintal¹⁹⁴, o bar de Marquinho [Marcos Veloso] (*idem*).

O *insight* se deu com a feitura do primeiro disco e como um resultado desse trabalho. O plano de Josildo era utilizar alguns elementos do samba carioca (que já tinham sido utilizados por vários músicos nordestinos) nas canções e utilizar “samba de latada” como um termo genérico. A música composta como piloto desse projeto foi “Quixabinha” — Faixa 20,

¹⁹³ Saliento novamente: a própria carreira de Luiz Gonzaga extrapola esse cânone atribuído ao artista.

¹⁹⁴ O Nosso Quintal é um ponto de encontros de músicos e outros adeptos do forró, sobretudo, dos gonzaguianos. Marcos Veloso é o criador-coordenador do Encontro de Sanfoneiros, evento anual que ocorre desde 1997.

CD/Anexo 3 —, que inicia com uma vinheta (trecho de uma embolada cantada pelo Mestre Conrado), cujo final em *fade out* (desaparecendo) coincide com a entrada da introdução instrumental, seguida da letra melodizada que aqui exponho:

Na Quixabinha tinha samba de latada
 E no portal da madrugada
 Se via o couro comer
 E "Mariinha" com a saia amarrotada
 Sapateava até o dia amanhecer, iá iá...

Maria, Maria, maninha minha
 Na porta da camarinha
 Você vinha aflorar

E o velho bardo violeiro, seu Conrado
 Tocava um coco suculento sincopado
 E as dançadeiras respondiam num trinado
 Batendo o pé com refrão bem afiado

Maria, Maria, maninha minha [...]

De tocador pra tocador Tonho Rimualdo
 Rastava o banjo com farto ripinicado
 Seu último arranjo para o céu foi destinado
 E a Quixabinha dormia ao sol acordado

Maria, Maria, maninha minha [...]

(Letra de “Quixabinha”, de Josildo Sá e Anchieta Dali).

A canção manifesto narra um *samba de latada* enquanto festa comunitária e participativa, com música ao vivo e dança, na qual estão presentes pessoas conhecidas, o que está evidenciado nos nomes e em algumas características desses personagens. A festa acontece na Quixabinha, uma fazenda (o nome também cobre as adjacências) do município de Tacaratu. Ao desenhar o *samba de latada* em versos e nele se incluir, Josildo Sá traça a sua zona de fronteira. Os instrumentos citados (banjo e viola) e o ritmo (coco sincopado e samba) não integram o cânone do forró pé de serra. Segundo o artista, a citação dos tocadores Félix Conrado (violeiro e repentista; pai de Anchieta Dali) e Antônio Rimualdo (famoso tocador de banjo de Tacaratu) é uma “reverência aos mestres”. Além da canção, através do discurso verbal, Josildo Sá e Anchieta Dali informaram ao público acerca da ligação familiar e comunitária que eles tinham com os referidos mestres, no sentido de se legitimarem como nativos da “tradição resgatada”. Como narram várias canções do cancionário do forró, a

latada existia no Sertão, mas Josildo Sá a divulgou como um traço da sua própria infância, das suas “origens”; como um aspecto inato da sua música, uma “essência” da sua arte – traço comum aos chamados “discursos de autenticidade” (MOORE, 2002), o que discutiremos no próximo e último capítulo deste trabalho.

Mediando a invenção

Em 2004, Josildo Sá lança o segundo CD, *Coreto* (independente), também produzido por Anchieta Dali, no qual inclui duas canções à base de samba (“Quixabinha” e “O bebo”¹⁹⁵) e outras músicas com as costumeiras batidas rítmicas do forró, acrescidas de elementos do samba. A partir de então, ele tenta divulgar sistematicamente o seu samba de *latada* na mídia, mas, de logo, consegue pouca repercussão.

A carreira de Josildo Sá será alavancada a partir do seu ocasional encontro com o clarinetista Paulo Moura, um dos mais prestigiados artistas da chamada *música instrumental* no Brasil, que foi ciceroneado pelo forrozeiro durante uma estada no Recife, em 2004. Ele relata que mostrou as músicas do disco *Coreto*, e o clarinetista se prontificou a ajudá-lo na produção do seu trabalho seguinte. Em 2006, ao lançar o *show Samba de latada* no Carnaval do Recife, com a participação de Paulo Moura e de Arlindo dos Oito Baixos, Josildo alcançou uma significativa repercussão, como mostra a reportagem intitulada “Samba de *latada* reinventa uma tradição das festas de interior”:

Mesmo em meio às grandes atrações trazidas ao Recife para o Carnaval de 2006, a passagem de um importante nome da música brasileira não passou despercebida. Paulo Moura veio a convite do forrozeiro Josildo Sá para, com a grata participação de Arlindo dos Oito Baixos, fazer uma série de três apresentações intituladas *Samba de Latada* [...] O brilho do encontro dos três artistas em torno da sambada foi visível no palco e também no público – boa parte cantou junto [...] Um registro que — por unir o popular e o erudito — pode recriar uma antiga e pouco conhecida vertente do samba brasileiro (*Diário de Pernambuco*, 02/03/2006¹⁹⁶).

¹⁹⁵ No CD, essa canção recebe a seguinte indicação autoral: “Domínio público – adaptada por Josildo Sá”.

¹⁹⁶ DIB, André. “*Samba de latada* reinventa uma tradição das festas de interior”. *Diário de Pernambuco* (caderno *Viver*), 02/03/2006.

Trata-se da primeira grande matéria jornalística sobre o projeto do artista, reportagem à qual o *Diário de Pernambuco* dedicou toda a capa do caderno *Viver*. O nosso principal ponto nessa matéria é que o jornalista André Dib adere à “invenção” de uma tradição. Os historiadores Eric Hobsbawm e Terence Ranger abordam alguns processos articulados por agentes no sentido de “inventar tradições” através do estabelecimento de um conjunto de práticas de natureza rituais ou simbólicas. Nessa acepção, as tradições inventadas caracterizam-se por estabelecer uma continuidade em relação ao passado histórico apropriado e visam a reprodução de comportamentos e valores que interessam aos principais agentes envolvidos (HOBSBAWM, 1997:9). O que é perceptível no trecho destacado é a gestação do *samba de latada* como um “gênero musical” (convencionado no fluxo), tratado como uma “antiga e pouco conhecida vertente do samba brasileiro”. André Dib secunda o artista afirmando que a reinvenção daquele baseia-se em uma tradição existente no interior do Nordeste, uma região comumente considerada fonte de tradições centenárias e “sede privilegiada de uma brasilidade autêntica” (SANDRONI, 2009:63).

A partir de então, várias reportagens de página inteira sobre o samba de latada serão publicadas pelos jornais locais¹⁹⁷. Inventado, o samba de latada vai circulando através da mídia e dos *shows*. De participante do disco e de uma temporada carnavalesca, Paulo Moura passou a se interessar pelo projeto e o dividiu meio a meio com Josildo Sá, o que resultou no álbum *Samba de latada: Josildo Sá & Paulo Moura* (independente, 2006). Assim como no *show*, a maior parte das canções do disco é à base de samba, forró e coco — músicas compiladas do repertório de Josildo Sá e de Paulo Moura, além de outras de compositores forrozeiros. Em todas elas, o clarinetista incursiona pelo improvisado jazzístico, com o seu conhecido toque (suave, expressivo e choroso (de *choro*)), seu virtuosismo e sua marcante presença de palco. Das catorze músicas do disco, Josildo Sá canta onze. No ano seguinte, o disco foi remixado e lançado pela gravadora Rob Digital (pós-produzido por Zé Milton), o que repercutiu na mídia local e projetou Josildo Sá em várias outras cidades de Pernambuco. Na sequência, o *show* liderado pela dupla é apresentado em várias cidades brasileiras, ganhando páginas expressivas de importantes jornais¹⁹⁸ de vários estados do País, o que torna Josildo reconhecido como um “artista nacional” em seu estado. A maioria das matérias reitera

¹⁹⁷ *Diário de Pernambuco*, (11/06/2007 e 24/10/2007); *Jornal do Commercio* (29/06/2006).

¹⁹⁸ *Jornal O Globo* – RJ – (14/06/2007); *Tribuna da Imprensa* – RJ – (20/06/2007); *Folha de S. Paulo* (06/07/2007); *O Fluminense* – RJ – (20/06/2007); *Correio da Bahia* (09/06/2007).

a narrativa de Josildo Sá acerca do samba de latada enquanto “gênero musical tradicional” do Nordeste.

O ambiente do forró, em grande parte, acostumado a uma exaustiva exposição da bipolaridade pé de serra/eletrônico, foi sacudido e provocado pelas palavras do próprio Josildo, que disparou numa matéria jornalística: “Isso não é apenas um CD, é um projeto que veio para dar uma cara nova dentro do forró, para mostrar que forró não é somente xote, quadrilha ou baião” (*Diário de Pernambuco*, 24/10/2007)¹⁹⁹. Noutra reportagem que divulga a gravação do DVD *Samba de latada*, a jornalista Michelle Assumpção emendou: “Resta aos apreciadores mirarem-se no exemplo que veio dar uma sacolejada ao ritmo manjado do afamado e defendido a unhas e dentes pé de serra” (*idem*, 26/04/2008)²⁰⁰. O jornalista Renato L também tratou da reação tradicionalista à projeção de Josildo Sá:

[...]

Como seria de esperar, esse leque variado de influências gerou algumas críticas junto aos tradicionalistas. “Teve gente que tentou barrar as minhas parcerias. Mas eu acho que um disco como o *Samba de latada* acaba por abrir os olhos da imprensa nacional para o que se passa em Pernambuco”. Na verdade, Josildo Sá não parece nem um pouco intimidado com os olhares enviesados: “cada vez mais, tô tentando fazer arranjos diferentes. A música, pra mim, tem que ser muito livre. Chico Science e Luiz Gonzaga são grandes exemplos pra gente. Essa reclamação é coisa de quem é limitado e quer limitar o trabalho dos outros” (*Diário de Pernambuco*, 27/05/2008).

Tanto neste último trecho destacado como nos anteriores, não foram citados os nomes de pessoas que reagiram ao samba de latada, mas eles estão indicados através das categorias “pé de serra” e “tradicionalistas”. Ao adjetivar o grupo resistente (e sua música) de “manjado”, “afamado e defendido a unhas e dentes”, “limitado” e denunciar os “olhares enviesados”, os veículos dão voz favorável ao artista Josildo Sá (associado a inovação e a tradição ao mesmo tempo), mediando o confronto entre uma convenção do forró considerada estagnada (“somente xote, quadrilha ou baião”) e o samba de latada, que se distingue pelo seu “leque variado de influências”, ou seja, pela ênfase na mistura. Há, portanto, uma ideia de

¹⁹⁹ ASSUMPÇÃO, Michelle de. “*Samba de latada* entra em fase de superprodução”. *Diário de Pernambuco*, caderno *Viver*. Recife, 24/10/2007.

²⁰⁰ ASSUMPÇÃO, Michelle de. “Dupla renova fôlego do forró”. *Diário de Pernambuco*, caderno *Viver*. Recife, 26/04/2008.

oposição, porém fora da bipolarização pé de serra/eletrônico e diferente desta. Mesmo porque samba de latada e pé de serra se anunciam como “tradições nordestinas”; isso quer dizer que samba de latada também se estabelece como tradicional, mas não como forró pé de serra. Além disso, as duas categorias partilham várias convenções, muitas das quais vêm sendo ideologizadas como atributos intrínsecos a uma das duas vertentes da bipolarização aqui problematizada.

Todavia, nem só para o ataque partiram os articuladores do segmento tradicional. Foi a partir dessa projeção que vários artistas ligados ao pé de serra, como Santanna e Petrucio Amorim, começaram a gravar sambas e a chamá-los de samba de latada. No início do ano de 2008, estive com o cantor Santanna, que a meu convite participava da gravação do CD *Sem Regra* (grupo Chá de Zabumba). Ao final da gravação, quando me mostrava o seu novo disco, ele falou entusiasmado: “Ah, tem esse samba de latada, escuta!”.

O projeto do DVD *Samba de latada* teve a direção geral de Arisio Coutinho (Diretor de Produções da TV Globo Nordeste), a direção musical de Paulo Moura e a pós-produção de Zé Milton. Com dezessete músicas, o *show* foi gravado no dia 26 de abril de 2008, no Teatro Santa Isabel (o mais prestigiado do Recife) e contou com os seguintes músicos: Josildo São (voz), Paulo Moura (clarinete), Wagner Santos (baixo e vocal), Danilo Aires (bateria), Daniel Coimbra (cavaquinho, banjo e vocal), Maíra Macedo (cavaquinho, alfaia e vocal), Moema Macedo (percussão e vocal) Andreza Karla (percussão e vocal), Beto Bala (percussão), Aldrin de Caruaru (sanfona) e Zezinho do Acordeom, Quartinha (zabumba); contou ainda com a participação de dois renomados artistas: Gennaro do Acordeom e o frevista e agora também forrozeiro Maestro Spok (sax soprano).

O *show* abre com Paulo Moura e a banda tocando uma música instrumental, “Fibra” (parceria do clarinetista com Eloir Moraes). Logo após o primeiro número, Josildo Sá se junta ao grupo e canta “Quixabinha” (sua parceria com Anchieta Dali). No final dessa canção, Josildo cumprimenta o público e, com o *background* da zabumba tocada por Quartinha, o zabumbeiro mais famoso de Pernambuco, ele começa a dar um recado pra lá de sugestivo:

É o seguinte: o coração... ele é sem dono! Por isso que ele é assim, irreverente... E a latada começa com a zabumba [ele aponta para esse instrumento e espera alguns segundos]; chega o triângulo [entra o triângulo, tocado por Moema Macedo]; chega a sanfona [entram as duas sanfonas, por Gennaro e Zezinho, ouve-se o som do trio, e ele vai

apresentando outros instrumentos]; essa é a base, o começo; chega o *swing* do pandeiro; soltando esse terreiro, os orixás: a percussão; chega a bateria... a latada tá ficando moderna; ao tom, o contrabaixo; Paulo Moura, esse é o nosso samba de latada [emenda com o samba “Cumpade Zé de Bina” (Apolônio da Quixabinha)].

Essa apresentação é parte da construção de uma autenticidade do samba de latada, de um modo que mantém o principal signo gonzaguiano (o trio) e adiciona os elementos que configurem um “coração sem dono”, metáfora de liberdade de criação musical. O *show* finaliza com todos os participantes tocando juntos e com o público dançando o forró sambado nos corredores do teatro e na frente do palco.

Enfatizando o samba, mas apresentando uma variedade de elementos de outras músicas (forró, coco, maracatu, choro, jazz, etc.), o CD e o DVD são mais dois passos no sentido de estabelecer a corrente genérica samba de latada no fluxo forrozeiro. Nesse mesmo ano dessa gravação, Josildo Sá ganha o *Prêmio Tim de Música Brasileira*, categoria Melhor Cantor Regional e segue vencendo outros concursos no Recife. Em 2011, ele lança o DVD e o CD (Som Livre²⁰¹), mas não conta mais com a presença de Paulo Moura, que tinha falecido no ano anterior. Em dezembro desse ano, lança o CD *Tem frevo na latada* (independente), produzido por Zé Milton, selando a sua inclusão no ciclo carnavalesco pernambucano. Nos anos seguintes ele ganha vários prêmios de música no Recife.

Vale salientar que, embora uma parte do seu público seja heterogênea, a consagração de Josildo Sá vem sendo efetivada no âmbito de um público ligado à crítica jornalística, à intelectualidade, à MPB, a adeptos do chamado forró tradicional, entre outros. Nesse sentido, essa parte do seu público tem semelhanças com o de Silvério Pessoa e se distancia do de Geraldinho Lins. Josildo costuma ser elogiado pelo público como “energético”, “elétrico”, “carismático”, “maluco”, “pirado”.

O sentido dado por Josildo Sá não é de afirmar o samba de latada como negação do forró como um todo, nem do pé de serra em específico. Os seus propósitos, como ele relatou: apropriar-se da “raiz” (convenção) para complementá-la; realçar outros códigos ainda não explorados, mas existentes nessa raiz; endereçar a música a um público jovem. Além desses, eu diria: associar do seu trabalho ao “novo”, aferir a sua música com o signo de novidade e legitimá-la no âmbito do forró. É perceptível no discurso desse artista que o interesse pela

²⁰¹ Braço fonográfico das Organizações Globo.

chamada *juventude* — que é partilhado por todos os artistas com quem entrei em contato — não contradiz as referências consideradas “tradicionalistas” (Luiz Gonzaga (vide citação do trio), Jackson do Pandeiro, Abdias, Marinês...) nem tais referências são colocadas em oposição a artistas associados ao moderno, como Alceu Valença e Chico Science. Nesse caso, *tradicional* e *moderno* são vistos mais como complementares do que opostos.

Há um elemento mais específico em cada artista que imprime certas particularidades em sua música: a voz. De acordo com Simon Frith, palavras cantadas/faladas em timbre humano são em si mesmas significativas; são signos de pessoas e de personalidade (FRITH, 1996:159). Nesse entendimento, a voz sonoriza (descreve) uma personalidade — por assim expressar —, caracteriza uma maneira específica com que uma pessoa lida com as palavras e com a música. Em uma das minhas sessões de escuta compartilhada com grupos de pessoas (do público), cotejei algumas canções gravadas por Luiz Gonzaga e recentemente gravadas por Josildo Sá; músicas que tematizam o Sertão, o amor e a saudade. A maioria dessas pessoas apontou diferenças de significado entre as duas interpretações cotejadas. Elas concordaram que na voz de Josildo Sá a saudade não parece ser um grande sofrimento, não chega a ser tão melancólica como ocorre em Gonzaga. Gonzaga se aproxima mais do lirismo dos tenores grandiloquentes, em voga no começo da sua carreira. A saudade gonzaguiana é especialmente letárgica; o público dança coladinho o xote, o baião, o forró e o arrasta-pé. Em Josildo Sá, é o espírito do rock (performato em seus pulos e gritos no palco) e do samba ligeiro que se destacam — a saudade é ação; saudade é pra ser matada numa dança ligeira, no movimento e calor dos corpos. Nesse caso, mesmo quando ele toca os subgêneros convencionais, o público tende a alternar ou misturar a dança de casal abraçado (forrós, baiões, arrasta-pés) e solto (samba) em grande parte do seu *show*. Portanto, a voz de Josildo Sá não exclui o pé de serra, mas a ele agrega outros sentidos musicados e nomeia tal síntese de samba de latada. Enquanto outros artistas da produção de fronteira não se autodesignam genericamente (evitam os rótulos classificatórios), ele vem conseguindo estabelecer a categoria samba de latada como sinônimo da sua música e, ao mesmo tempo, forjando regiões fronteiriças onde possa extrapolar os limites da bipolarização.

4.5 Outras incursões nas fronteiras

Silvério Pessoa, Geraldinho Lins e Josildo Sá constituem uma clara demonstração de que o fluxo do forró extrapola a bipolarização e se configura como um devir marcado pela multiplicidade e em constante transformação. Mas, além dos trabalhos desses três músicos, há uma gama de práticas de fronteira observáveis dentro do fluxo que comprovam tal pluralidade, envolvendo artistas de diferentes gerações. Começarei por alguns dos mais antigos, mas chegarei nos mais jovens. O leitor poderá verificar essa diversidade e tornar a leitura mais agradável fazendo comigo uma turnê virtual através dos *sites* de cada um desses artistas, de prefeituras municipais que promovem as festas de forró e em outros *sites* que expõem músicas/vídeos dos músicos mencionados.

Durante o mês de junho o cantor e compositor Gilberto Gil costuma fazer uma grande turnê de forró pelo Brasil. A primeira investida vigorosa de Gil no fluxo do forró se deu com o seu baião “Procissão” (1967), gravado também por Luiz Gonzaga em 1971. Dois anos depois do seu primeiro baião quase cristão-ateu, ele dá um clima blue-rock a uma canção que tinha sido sucesso na voz de Jackson do Pandeiro, “17 légua e meia” (Humberto Teixeira e Carlos Barrosos), inaugurando no fluxo forró as suas “reinterpretações que alteram o nível de apreensão de canções consagradas propondo assim uma revisão das apreciações estereotipadas”, conforme assertiva de Luiz Tatit (2004:104) sobre uma das atitudes dos tropicalistas. O artista estabelece uma ligação mais visceral com o forró a partir do álbum *Expresso 2222* (Universal, 1972), no qual grava mais duas canções que tinham se tornado *hits* na voz de Jackson do Pandeiro: “O canto da Ema” (Ayres Viana, Alventino Cavalcanti, João do Vale) e “Chiclete com banana” (Gordurinha e Almira Castilho). Três anos depois, no álbum *Refazenda* (Warner Music, 1975), Gil grava “Tenho sede” (Dominguinhos e Anastácia) e “Lamento sertanejo”, que ele compõe com o “herdeiro” do Rei do Baião. No entanto, a disparada de Gil rumo ao forró se deu quando ele pegou o arrasta-pé “Só quero um xodó” (Dominguinhos e Anastácia) e o adaptou para uma batida de xote misturado com reggae, transformando a canção num dos seus maiores *hits*. Estava selada então a participação perene de Gilberto Gil no fluxo forrozeiro, culminando com as trilhas dos dois seguintes filmes de Andrucha Waddington: *Eu, tu, eles*²⁰² (2000) e *Viva São João* (2002). Ambos

²⁰² Dirigido por Andrucha Waddington, o enredo de *Eu, tu, eles* é ambientado nos canaviais do Nordeste brasileiro. O filme alcançou sucesso de público e crítica no Brasil. A trilha sonora é inteiramente baseada em canções de forró interpretadas por Gilberto Gil. Nesse ínterim, o diretor

priorizam canções do consagrado repertório de Luiz Gonzaga e o primeiro inclui o xote romântico “Esperando na janela” (do baiano Targino Gondim), que fez um enorme sucesso no País. A atuação de Gilberto Gil no fluxo é de longas datas e vem rendendo ao cantor os palcos baseados no forró por todo o Nordeste e em outras regiões do Brasil.

Uma das provas mais contundentes de que o fluxo do forró não se resume a uma bipolarização chama-se Elba Ramalho, nascida no interior da Paraíba e radicada no Rio de Janeiro em 1974. Elba tocou bateria na banda feminina As Brásas, cantou forró, fez sucesso no teatro e, com a mediação do produtor Marco Mazzola, entrou definitivamente para o time da prestigiada MPB. Com 32 CDs e quatro DVDs lançados²⁰³, sendo a maior parte produzida e distribuída por grandes gravadoras, o forró atravessa praticamente toda a obra dessa intérprete e ela é responsável por vários *hits* que se movem no fluxo, como: “Sanfoninha choradeira” (Luiz Gonzaga e João Silva), “Que nem vem-vem” (Maciel Melo), “De volta pro aconchego” (Dominguinhos e Nando Cordel), “Jogo de Cintura” (Nando Cordel), “Bate Coração” (Cecéu). Muito embora seus *shows* sejam muito requisitados por uma gama de eventos e se adequem aos mais diversos espaços (teatros, arenas, feiras agropecuárias, festivais de jazz, carnavais e festivais de rock), é nos festejos juninos que as cidades dos mais diversos estados e regiões do Brasil disputam a contratação dessa intérprete.

Maciel Melo, nascido na pequena cidade de Iguaraci (PE), em 1962, hoje reside no Recife e trabalha como compositor e intérprete baseado no forró. Maciel, que já teve várias músicas gravadas pelas bandas da SomZoom, costuma ser muito associado ao pé de serra porque vários xotes de sua autoria se tornaram *hits* nas vozes de Flávio José, Elba Ramalho, Fagner e de outros intérpretes famosos. Atualmente, ele trabalha duas modalidades de *show*: uma com a banda (voz, coro, trio gonzaguiano, percussão, bateria, baixo, violão, guitarra e naipe de metais); e a outra é constituída de voz e violão, que ressalta a cantoria — baseada em toadas lentas, mais contemplativas do que dançantes e em recitativo. Mas em todos os seus discos e *shows* ele extrapola os limites convencionais da bipolarização. Nos seus últimos trabalhos — *Sem ouro e sem mágoa* (independente, 2012) e *Minha metade* (Universal, 2013) —, a mistura passou a ser ainda mais enfática, reunindo canções à base de ritmos e formações

produziu imagens de *shows* de Gilberto Gil e as canções do seu álbum *São João vivo* (2001), as quais foram utilizadas para o documentário *Viva São João*.

²⁰³ Informações retiradas do *site* oficial da cantora: www.elbaramalho.com.br. Acessado em: 20/02/2012.

instrumentais vinculadas ao forró e à cantoria, mas passando pelas fronteiras com elementos de maxixe, samba, blues, rock'n'roll, frevo e de outras músicas.

O tecladista, sanfoneiro, compositor e agora cantor Dorgival Dantas é mais um dos que diluem a rigidez bipolar do forró. Nascido no ano de 1971, em Olho D'água (RN), Dorgival foi iniciado na sanfona ainda criança. Aos 17 anos, ele começou a tocar teclado e aos 21, residindo em Natal (RN), ingressou numa banda de baile (*Show Terríveis*), na qual permaneceu até 1997. Dorgival mudou-se para Fortaleza, passou a tocar com a dupla Sirano e Sirino, dirigiu a programação artística do Bar Pirata e se tornou produtor musical. Ele ganhou fama entre as bandas de forró cearenses, mas, além de ter se tornado o mais famoso *hit-maker* de forró, passou a transitar em vários fluxos musicais, sendo gravado por artistas/grupos renomados, como: Rapazzola (reggae); Bruno e Marrone, César Menotti e Fabiano, Maria Cecília & Rodolfo, Tchê Garotos, Guilherme & Santiago (sertaneja); Alexandre Pires (pagode romântico); Aviões do Forró, Garota Safada e Frank Aguiar (forró eletrônico); Fagner (MPB e forró) e Flávio José (forró tradicional). A partir de 2009, com o sucesso da canção “Você não vale nada, mas eu gosto de você” na trilha da novela *Caminho das Índias* (Rede Globo), interpretada pela banda Calcinha Preta, várias produções televisivas passaram a incluir canções de Dorgival Dantas em suas trilhas sonoras. A sua carreira de intérprete foi impulsionada em 2006, quando lançou o CD *O Homem do coração* (Universal) e, de lá para cá, ele vem se apresentando em todo o Nordeste e em outras regiões. No Recife, Dorgival é classificado como forró eletrônico por uns e forró tradicional por outros. Em Fortaleza, ele transita tanto nos eventos de bandas de forró, como nas casas tradicionais.

Podemos apontar ainda muitos artistas que emergiram recentemente e que não se enquadram na bipolarização. Um deles é Herbert Lucena, que nasceu em Caruaru e, ainda adolescente, obteve aulas de bateria numa igreja católica para tocar na banda dessa instituição. Depois disso, ele tocou rock, música brega irreverente e se tornou produtor musical, cantor e compositor. Entrou profissionalmente no fluxo do forró com o seu primeiro álbum, *Na pisada desse coco* (independente). Em 2012, Herbert Lucena lançou o seu segundo CD, *Não me peça jamais que eu dê de graça tudo aquilo que eu tenho pra vender* (Coreto Records; selo do próprio artista), álbum que foi contemplado com três categorias do *Prêmio da Música Brasileira* (anteriormente: *Prêmio Tim de Música*) e do qual participo em duas faixas, como cantor e compositor. O álbum inclui uma variedade de elementos de outras músicas, como: baianos de banda de pífano, forrós, blues, rock, moda de viola, repente, choro, frevo, ciranda e

samba. A instrumentação utilizada nos arranjos é muito superior (em número de instrumentos) às utilizadas comumente no fluxo e inclui: base de bandas de pífano (zabumba, pratos, caixa e contrassurdo), baixo, viola, violões (de seis, de sete e de doze cordas), bandolim, cavaquinho, baixolão, acordeom de oito e de 120 baixos, quinteto de cordas friccionadas, naipe de metais, palmas, arrebate de pés, rabeca, piano, entre muitos outros. Herbert não se vê — nem por outros é enquadrado — em nenhuma das vertentes bipolares do forró. Adepto de Jackson do Pandeiro, hoje ele se autodenomina cantor-compositor de coco e faz coro com Silvério Pessoa nessa frase: “Não sou do time de Luiz Gonzaga” (Herbert Lucena, 20/12/2012).

Outro artista que evidencia a diversidade do fluxo é o potiguar radicado no Recife Cláudio Rabeca. Ele afirma ter se tornado forrozeiro sob a influência do extinto Mestre Ambrósio, grupo da safra do movimento manguebeat que, ao lado do grupo Cascabulho, tomava o forró como “elemento de resgate”. Além de tocar rabeca e cantar, ele toca viola de dez cordas, violão, guitarra elétrica e percussão popular; participa do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife, do Cavalo Marinho Estrela de Ouro da cidade de Condado (PE); tem atuado como produtor cultural na área de pesquisa através da Associação Respeita Januário, criada sob a liderança do etnomusicólogo Carlos Sandroni. No forró, Cláudio Rabeca começou a sua carreira solo com o CD *Luz do baião* (independente, 2009) e integra o Quarteto Olinda, grupo que saiu em turnê (Europa, Oriente Médio e Ásia) no final de 2013. Um traço importante do trabalho de Cláudio é a utilização da rabeca, um instrumento artesanal de origem portuguesa, muito semelhante ao violino. Conforme John Murphy, “a rabeca é encontrada no Nordeste e em outras partes do Brasil desde o período colonial” e, além de ser hoje comum no cavalo-marinho (tradição popular), foi utilizada no forró em tempos passados (MURPHY, 2008:61). O forró de rabeca (o instrumento assume uma função semelhante à da sanfona), apesar de ser considerado “tradicional”, não é reconhecido como pé de serra — que é sobrevalorizado — pela articulação tradicionalista.

Fim de Feira é um grupo baseado no forró surgido no Recife, em 2004, que não se enquadra em nenhuma das vertentes bipolares. Misturando canções à base de várias batidas rítmicas com recitativos e seguindo a ideia de juntar “tradição e modernidade”, o grupo é liderado pelo declamador de cordel e de poesia matuta Bruno Lins, que tem como principais referências Alceu Valença, os artistas do manguebeat e o grupo Cordel do Fogo Encantado (atualmente inativo). Em 2009, com o álbum *A revolução dos pebas* (independente),

produzido por Herbert Lucena, o Fim de Feira ganhou a categoria Melhor Grupo Regional do *Prêmio da Música Brasileira* e fez *shows* pelo Brasil e em vários países, como Cuba, França, Finlândia, Bélgica, Holanda e Alemanha. Com o segundo álbum, *De todo jeito a gente apanha* (*idem*; 2012), o grupo vem amealhando mais espaço no mercado de música. Bruno Lins também idealizou o CD *Lado B de Gonzagão* (independente, 2012), cujas canções foram gravadas por intérpretes de diferentes gerações e fluxos musicais. Segundo Bruno, um dos objetivos do projeto foi “mostrar uma diversidade existente na obra de Luiz Gonzaga, mas pouco divulgada, e desviar-se da ortodoxia do pé de serra”.

Apesar de professar o pé de serra e atacar as bandas, o compositor Xico Bizerra é um dos agentes mais ativos na produção de fronteira do fluxo. O fato de estar empreendendo um projeto musical ambicioso sem possuir as habilidades de cantor/instrumentista — o *Forroboxote* (com nove CDs lançados), através do qual grava e lança as suas próprias composições — impôs a Xico a condição de trabalhar constantemente em parceria com outros músicos, o que intensificou a sua produção de fronteira e o levou a produzir uma obra atravessada por uma variedade de timbres vocais, interpretações, arranjos, ritmos etc. Ele deu a sua primeira demonstração contundente de que não se restringe à bipolarização ao lançar o CD *Baião: do reino encantado do Novo Exu às veredas do resto do mundo e adjacências* (independente, 2006). Nesse sentido, porém, a sua investida maior foi o álbum *Luar agreste no céu cariri* (independente, 2013), cujas canções foram compostas em parceria com Dominginhos. O disco reuniu vários intérpretes que cantaram baiões, forrós, xotes, sambas, toadas e um fado.

Podemos ainda citar vários outros artistas que não se enquadram na bipolarização, como: Valdir Santos; Waldonys; Benil; a dupla Fredy e Mary; o quarteto Flor do Muçambê (cordas friccionadas e percussão); Forró Sideral; Orquestra Forrobodó, do Maestro Spok Frevo; Ananias Junior (que substitui a sanfona pela guitarra); o carioca Daniel Gonzaga (neto de Luiz Gonzaga); Leda Dias; Edilza Ayres; Climério de Oliveira (autor deste trabalho; não enquadra a si mesmo nem é enquadrado por outros em nenhum dos polos); entre muitos outros.

Muito embora a pesquisa deste trabalho não tenha focalizado as bandas de forró, um exame sucinto me levou a concluir que o enquadramento delas no rótulo “eletrônico/estilizado” é igualmente reducionista. E a precariedade desse enquadramento é tão gritante que ele sequer dá conta do conjunto das bandas mais famosas nas quais se baseiam as

classificações. As principais bandas da primeira geração (anos 1990), por exemplo, apresentam diferenças facilmente perceptíveis. Mastruz com Leite gravou e ainda toca músicas de Luiz Gonzaga e de outros artistas assimilados ao pé de serra; canções com narrativa rural e urbana; em muitas rádios e bares/restaurantes os seus discos de música instrumental são executados; não se apresenta com bailarinos/bailarinas. Magníficos foi uma das primeiras a utilizar naipe de metais; praticamente não gravou músicas instrumentais e priorizou narrativas românticas e vinculadas ao ambiente urbano. Limão com Mel, que começou como brega romântico, aderiu ao forró sem se desligar do brega (usa batidas codificadas pelas bandas de forró e algumas enfatizadas na música brega). Bandas/artistas da geração 2000 também podem apresentar diferenças significativas: Aviões do Forró utiliza um casal de cantores e um balé só de mulheres; não costuma narrar o ambiente rural; enfatiza mais a bateria do que todas as outras bandas. Vicente Nery, que hoje integra o elenco da A3 Entretenimento, usa um figurino de *cowboy* e enfatiza uma mistura de forró com a música de duplas sertanejas; emprega diversas formações instrumentais e toca violão eletroacústico. O fato de várias bandas emularem a banda mais famosa de um determinado período foi certamente um dos motivos que embaçaram a visão dos pesquisadores para essa diversidade aqui apontada. Convido mais uma vez o leitor a verificar a veracidade das minhas afirmações sobre essas bandas/artistas através de uma rápida navegação na *web* (www.youtube.com).

À luz do que foi exposto, é fato consumado que ocorre uma multiplicidade no fluxo do forró que não se enquadra na bipolarização pé de serra/eletrônico. Através de suas práticas de fronteiras, esses artistas forjam processos de mistura e levam adiante os seus projetos. Todavia, entrar/sair da bipolarização do forró não ocorre tranquilamente, pacificamente, mas a um alto custo para os principais agentes envolvidos. A criatividade, o dinheiro, as coalizões e os embates são alguns dos investimentos que oferecem riscos e invariavelmente desencadeiam tensões. A seguir, veremos que a forja da bipolarização e os múltiplos trânsitos nas fronteiras do fluxo têm seus ônus e bônus.

CAPÍTULO 5 – INTERCORRÊNCIAS DA BIPOLARIZAÇÃO

5.1 Ser/não ser forrozeiro – definindo-se no fluxo

O que é ser **forrozeiro**? Justamente por ser a música popular constituída como um código relativamente aberto, os vários signos que o forró vem assumindo ao longo do tempo estão relacionados aos modos como os diversos agentes vêm se apropriando do significante, isto é, do efeito sonoro da palavra “forró” para designar, entre outros elementos, a variedade musical que vem sendo criada. Semelhante fluidez assume o termo “forrozeiro”, que, no interstício dos discursos, flerta com as mutações ocorrentes.

Mas é claro que o fluxo não se define unicamente pela sua diversidade, do contrário não teríamos como reconhecê-lo em suas especificidades, e ele não teria ganhado as classificações que ganhou. Se existisse apenas a diversidade, nos diz Foucault, “o pensamento seria voltado à singularidade [...] E seria impossível comparar as coisas entre si, definir-lhes os traços idênticos e fundar um nome comum” (FOUCAULT, 2007:168). Acontece que Foucault está se referindo ao pensamento “clássico”, pautado numa coerência entre a teoria da representação e as da linguagem. Na modernidade em que vivemos, ele adverte, “a ordem, sobre cujo fundamento pensamos, não tem o mesmo modo de ser que a dos clássicos” (*ibid.*: XIX). Enquanto a idade clássica busca, na análise da representação, as suas respostas à questão de “como um signo pode estar ligado àquilo que ele significa”, o pensamento moderno responde pela análise do sentido e da significação no *reino* do discurso. E nesse *reino* não existe apenas um *rei* e seus *súditos*, um hegemônico e seus subalternos. Esse é o mundo das ambiguidades, das simultaneidades, da não linearidade do tempo e do espaço — aspectos que atravessam nossas discussões ao longo deste capítulo.

Não vejo razão para procurarmos respostas apenas naquilo que se sobressai, nas grandes vertentes ou nas grandes narrativas. Imaginemos que não houvesse a música de fronteira produzida por artistas consideravelmente prestigiados no fluxo do forró e que, fazendo vista grossa para os menos reputados, seguissemos nos importando apenas com a *supermegaforce* das *powerranger* forró *bands* que reúnem públicos imensos! Agindo assim, possivelmente recairíamos em escolhas — de objetos de pesquisa, categorias, relacionamentos e procedimentos — prescritas pela bipolarização e, possivelmente, em

análises comprometidas, o que dissolveria a tese deste trabalho. Geraldinho Lins, Josildo Sá e Silvério Pessoa são três artistas que não se enquadram em um dos lados da oposição pé de serra/eletrônico, mas alcançaram visibilidade e ascenderam socialmente. Isso não quer dizer que eles passaram incólumes à bipolarização; muito pelo contrário, esse é um fenômeno que vem incidindo sobre a agenda do forró e em medida significativa. Vamos analisar aqui alguns movimentos internos à bipolarização, como prescrições, restrições, contradições, ambiguidades e certos posicionamentos desses artistas e de outros agentes nas suas relações com o jogo da construção bipolar pé de serra/eletrônico.

Na descrição da trajetória dos artistas, foram discutidas algumas de suas falas sobre a própria música. Quero aprofundar aqui a percepção deles e de outros agentes acerca das práticas convencionais e da visão bipolar no âmbito do forró; como eles pensam a música num fluxo em que, muitas vezes, a ênfase é dada à bipolarização pé de serra/eletrônico. Vejamos o que Silvério Pessoa nos diz:

[*Bate o mancá*] Foi um disco que me deu segurança pra conquistar essa emancipação, né? E você vai perceber essa emancipação no *Cabeça elétrica* e muito mais, agora, no *No grau*. [...] E aí se você diz: “Não é um disco de forró?”, eu diria que não. É um disco sobre o forró. Seria um disco de forró se eu fosse seguir o que é um “disco de forró” nesse mercado vulgar, medíocre, que é o mercado da prateleira: forró, forró pé de serra, forró eletrônico. Detesto essas classificações! (Silvério Pessoa, 09/05/2011).

É notável na sua narrativa que a não linearidade tem suas bases referenciais e é um procedimento que ele aplica com um objetivo bem definido: traçar um caminho “fora do gênero”, “fora da prateleira” (alusão às classificações feitas nas lojas de discos), fora de uma demanda que ele considera vulgarizada e mediocrizada — uma “música sanduíche”. É interessante notar ainda que ele — mas nem sempre — prefere não ser classificado como forró, pois, caso o fosse, isso acarretaria uma prática continuísta do “mercado” e da “tradição”. Segundo Silvério, ele faz parte de “um mercado que costumou-se chamar de independente ou alternativo” (também conhecido como **mercado de nichos**) e que permite que o seu *show* seja “sempre algo novo”, já que não há uma demanda gerada por *hits* que estabeleceria o que ele deveria tocar em cada ocasião — “o público está sempre me

descobrimo. Então, é sempre uma novidade boa pra mim. Não é aquele *show* cansativo, que você já conhece as músicas”. Vimos anteriormente que nem todos os que presenciam os seus *shows* pensam assim, mas vimos também que tal ideia se assemelha à de vários fãs.

Outrossim, Silvério costuma ver certas “continuidades” (reiteraões) como uma deturpaão: “O que eu acho ridículo é a caricatura. A pessoa caricaturar — botar um chapéu e um gibão de coro e cantar igual a Luiz Gonzaga — nem preserva nem presta serviço”. Trata-se de um julgamento de valor, um ataque contundente, pois “caricatura” remete a um desenho que seleciona alguns traços peculiares de alguém/algo e os exprime de forma exagerada, grotesca ou jocosa; na citaão acima, expressa uma desqualificaão, uma vez que deplora o ato de copiar o figurino e o modo de cantar de Luiz Gonzaga. Abordando a discriminaão musical (julgamento de valor) como tema central do seu livro *Performing rites*, Simon Frith afirma que “a essência da prática cultural popular é fazer julgamentos e afirmar diferenças” (1996:16). Desse prisma, ser engajado com música popular é ser discriminatório, judicioso, e o julgamento de valor é parte do significado envolvido, o que equivale a dizer que o “julgamento musical é necessariamente um julgamento social”²⁰⁴. Nesse sentido, podemos tomar a aferiã de Silvério Pessoa não como um mero e aleatório gosto ou como uma deliberaão subjetiva e isolada. O seu julgamento não é propriamente/unicamente seu, é parte do contexto discursivo da música e revela uma das maneiras de perceber e de lidar com a tradião. Ele enfatiza que pretende fazer não exatamente o que de modo geral é considerado tradião/forró, mas trabalhar “sobre a tradião”, “sobre o forró”, evitando os rótulos, alguns dos quais — como **pé de serra** e **forrozeiro** — ele repudia de modo incisivo. A frase seguinte não repassa a dimensã exata da aversã evidenciada na sua fala ao vivo, mas nos dá uma ideia:

[...] graças a Deus eu consegui escapar desse rótulo de forrozeiro e de forró pé de serra! Graças a Deus! [fala erguendo os braços para o alto]. Eu tinha muito medo que depois do [grupo] Cascabulho e do [disco] *Bate o Mancá*, me classificassem dentro desse núcleo chamado “forrozeiro” [gesticulando as aspas com os dedos], dessa caricatura ridícula (Silvério Pessoa, *idem*).

²⁰⁴ “The musical judgment is necessarily a social judgment” (FRITH, 1996:89). Ver também p. 4 e 5 sobre significados da discriminaão.

Reações como a de Silvério Pessoa não são uma raridade. Em Pernambuco ocorre com frequência o que eu chamo de *patrulhamento ideotradicional*, que, pelo alarido de vários artistas, parece provocar “dores” lancinantes; reações externadas, por exemplo, em expressões como “bumba-meu-ovo”: um revide dos componentes da Mombojó, banda *pop* pernambucana que, por não basear sua música em elementos “tradicionais”, é muito criticada por praticantes do tradicionalismo — por sinal, é uma banda que Silvério costuma elogiar publicamente.

A despeito da tatuagem da palavra “forró” que Silvério carrega no braço e do uso do termo em músicas e título de disco, quando ele se refere ao “núcleo chamado forrozeiro”, do qual se exime, está se reportando à carga de reificações que tal rótulo (e os homólogos) adquiriu e que imprimem em quem é rotulado. Esse pensamento não é unânime entre os artistas da produção de fronteira, mas constatei uma recorrência da frase “eu não sou forrozeiro” em falas de vários deles, como Bruno Lins (grupo Fim de Feira, Recife), o carioca Marcelo Caldi, o potiguar Cláudio Rabeca e mesmo outros que circunstancialmente se divulgam como **forrozeiros**, a exemplo de Maciel Melo e Jorge de Altinho. Herbert Lucena é um artista que aceita ser contratado como **forrozeiro** por alguns festivais europeus, mas assim comenta o termo:

Eu não canto forró, eu canto coco sincopado. Você me pergunta: “Tem forró na sua música?”. Eu digo: “Tem, mas não sou forrozeiro”. Tem um bocado de gente por aí cantando outras coisas e dizendo que é forrozeiro. E, também, pra ser forrozeiro, tem que cantar as mesmas coisas de sempre, aqueles xotes românticos, melosos. Então, eu digo: nem todo mundo que canta forró é forrozeiro (Herbert Lucena, 28/12/2012).

O que está expresso nas falas de Silvério e de Herbert é que “ser forrozeiro”, assumir tal identidade, está estreitamente ligado ao que se convencionou chamar de forró pé de serra, ou forró eletrônico — rótulos que adquirem força classificatória e também implicam em hierarquizações (TROTTA, 2005) e em generalizações (FRITH, 1996:75–76); rótulos que, para eles, prescrevem vários elementos indesejáveis no som, nas relações socioculturais, nas práticas de mercado, enfim na *performance* musical em sentido lato.

Os conflitos de identidade estão entrelaçados com uma gama de aspectos e quero discutir aqui alguns deles. Tomemos a frase do cantor-compositor Maciel Melo: “As pessoas

me viam só como forrozeiro, e eu não queria ser só forrozeiro. Eu queria ser mais universal. Então, isso me incomodava muito, muito mesmo”. Incômodo bem menor hoje em dia: Maciel consegue — sobretudo através da sua cantoria — tocar em alguns eventos de rock e para muitos adeptos da MPB. O que se percebe é que os artistas querem atuar no forró, mas querem também transitar em outros fluxos mais largos. E aqui a bipolarização — que se entrelaça às correntes do fluxo — está intimamente implicada, uma vez que os argumentos acerca do ser/não ser (forró, forrozeiro, original, verdadeiro, etc.) remetem a um telurismo convencional. É importante lembrar o que discutimos anteriormente: a oposição se configura como disputa em torno do mercado, da legitimidade atinente ao uso do nome “forró” e de uma “originalidade” da música enquanto aspecto nativo do Nordeste.

Os artistas como Herbert Lucena, Silvério Pessoa, Maciel Melo, Josildo Sá e outros querem estar forrozando em certas ocasiões, mas eles querem ser simultaneamente músicos/cidadãos do **mundo** (cosmopolitismo), acentuar a noção de uma autoria vinculada ao **nacional** e ao **global** (daí as misturas com MPB, rock e pop), de modo a extrapolar/ressignificar o **local**. O sentido telúrico — que remete à territorialidade — continua vigoroso em muitos forrós. Há vários artistas que tentam se comunicar com o mundo através de músicas que narram um torrão (o Nordeste rural). Mas, ao que parece, tais músicas (mensagens) têm se propagado através de circuitos específicos consideravelmente estabelecidos, nos quais a configuração do sentido se liga ao “conhecer outros”. Esse **mundo** remete aos públicos de festivais que vêm trabalhando com tal formação/administração de sentido e que são apelidados de **alternativos**, por serem considerados uma alternativa ao massivo-global cuja identidade é vinculada ao mundial e não a um grupo étnico localizado. Na realidade, ambos são massivos e transnacionais, mas em diferentes proporções e de modos específicos: o **alternativo** parece visualizar o mundo como um conjunto de múltiplas localidades, enfatizando, ainda que em dimensão tímida, um sentido de alteridade através de celebrações *translocais* — sentido de *translocalidade* (*ibid.*); o pop mundial parece enfatizar certos denominadores comuns (como o consumo de certos produtos) a um *mundo global* (enquanto área de interesse mercadológico de corporações transnacionais) e decantar identidades cosmopolitas, minimizando traços locais.

É perceptível que essa “produção de localidade” está relacionada com várias lutas e outros processos abrangentes e, de acordo com Appadurai, um deles diz respeito aos esforços dos estados-nação modernos no sentido de definir essas localidades sob o signo da sua tutela,

requerendo, portanto, fidelidade e afiliação das mesmas; nesse caso, as celebrações, as nostalgias, etc., são apropriadas pelo Estado na forma de signos nacionais — por sinal, algo bastante familiar à história do forró. Outro ponto relacionado a essas “batalhas” seria a crescente disjunção (*disjuncture*) entre território, subjetividade e movimentos sociais coletivos (APADDURAI, 1996:188). Parte dessas subjetividades localmente articuladas pode ser traduzida como iniciativas empresariais/artísticas/políticas, aparentemente individuais, mas geralmente envolvendo coletividades; muitas delas vão de encontro à ideia de estado-nação, mas, em geral, são apropriadas por tais estados, que atuam no sentido de manter a contiguidade dos territórios sob a sua jurisdição e o seu comando. Um sintoma dessas interações diz respeito aos patrocínios que determinados artistas e eventos recebem dos órgãos estatais, estabelecendo, em muitos casos, relações aparentemente incoerentes entre celebrações baseadas em signos locais — que, simbolicamente, parecem ir de encontro às fronteiras nacionais —, mas são obrigadas a exibir as marcas dos patrocinadores (signos estatais). É importante não desconsiderar, destarte, as implicações entre produção de localidade, subjetividade, estado-nação e ainda as trocas econômicas. Das muitas veredas que essa temática suscita, interessa-nos continuar averiguando certas trilhas seguidas pelos agentes forrozeiros aqui tratados.

No que concerne às atividades dos artistas mencionados, há alguns aspectos dignos de nota. Silvério Pessoa e Herbert Lucena relatam que, na maioria dos festivais *alternativos* europeus em que se apresentam, eles enfatizam os elementos “tradicionais” do Nordeste e praticamente não utilizam elementos de música eletrônica, fluxo que já conta com muitos artistas consagrados no contexto europeu — “Não é novidade para eles”, explica Herbert — e, por isso mesmo, não são identificadores de outras localidades naquele contexto. Segundo o produtor francês Marc Regnier, isso ocorre com a maioria dos artistas pernambucanos que se apresentam na Europa. Não à toa a companhia desse empresário chama-se Outro Brasil, nome que assinala um deslocamento do enfoque de alguns signos nacionais estabelecidos no exterior — como a samba carioca e as mulatas *sexy* —, para signos regionais brasileiros associados ao Nordeste/Pernambuco — como maracatu, coco, forró e cavalo-marinho —, delineando o perfil dessa empresa importadora de “cultura” com o sentido de localidade-nacionalidade pertinente à nossa discussão. No tocante à configuração dialética do eixo local-global, muitas vezes tais artistas enfatizam elementos de música eletrônica (global) quando estão no Nordeste e realçam os elementos tradicionais (local) quando estão em certos circuitos fora do Brasil.

A luta para “estar forrozando”, mas sem “ser” — exclusivamente — forrozeiro (não ser assim codificado) coincide em grande medida com os exercícios de abrir novas trilhas, isto é, com práticas de fronteira que se interpõem ao vetor bipolar e que possibilitam entrar em outros fluxos sem necessariamente sair do forró ou até mesmo sair, caso convenha. É óbvio que, além do plano simbólico, essa necessidade de estar simultaneamente em vários fluxos musicais tem a sua face econômica: os artistas querem explorar os vários mercados. Porém, no circuito de festivais alternativos transnacionais, determinados custos são altos (passagens, estadia, alimentação) e os cachês pagos são baixos. O atrativo desses festivais não reside na remuneração imediata: muitas vezes, os músicos voltam para casa com algum ou nenhum *tostão* a mais do que levaram. Na maior parte dos casos, os circuitos nacional e transnacional são revigorantes simbólicos e servem para elevar o prestígio e o cachê dentro da localidade onde os artistas residem.

A bipolarização também se vincula a restrições que dificultam o trabalho de vários artistas da produção de fronteira. O repertório do caruaruense Herbert Lucena, como ele mesmo relatou, é focado no coco — música-dança citada em muitas de suas letras. Em seus *shows*, as pessoas dançam coco/forró mais separadas do que juntas, embora ocorra a dança de casal (coladinho). Ele rechaça veemente os rótulos bipolares, sobretudo os de forrozeiro e “pé de serra” que restringiriam as suas possibilidades de misturar elementos de vários fluxos musicais com os convencionados no forró. Ouvindo os discos e assistindo aos *shows* de Herbert, nota-se que ele utiliza elementos que remetem a Luiz Gonzaga, mas não o faz de modo sistemático, não os reitera em todo o *show*/disco. Ele tampouco se sente representado pela Sociedade dos Forrozeiros.

Agora quero cotejar algumas diferenças entre Geraldinho Lins e outros artistas aqui abordados. Já vimos que Silvério Pessoa, Josildo Sá e Herbert Lucena fogem da classificação “pé de serra”, mas quando avaliam os seus próprios trabalhos, o fazem comparando com o repertório de artistas consagrados na convenção e, ainda que de maneiras diferentes, vinculam-se ao signo tradicional. Geraldinho Lins, por sua vez, embora não apresente o mesmo grau de angústia perceptível na fala dos outros artistas citados, deixa claro que há certas prescrições que ele não segue. Sua tomada de posição na zona fronteira se caracteriza pela mistura de repertórios das duas vertentes forrozeiras, bem como de outros fluxos. Ao mesmo tempo, Geraldinho tenta esquivar-se de vários rótulos bipolares, mas não do rótulo “forrozeiro”, que ele assume. Nesse caso, o termo “forrozeiro” não é visto por ele como um

depreciativo nem remete ao bípolo, pelo menos não como indicam os reclamos de Herbert e de Silvério. Percebe-se ainda que a bipolarização opera como aferição, um dos motivos que a torna contingencial. Saliento, novamente, que tal aferição estende-se aos elementos inscritos na música, mas essa inscrição está sendo aqui analisada como um processo que envolve os relacionamentos entre emissão e recepção. São comuns, já o discutimos, as reações tradicionalistas que associam ao “forró eletrônico” (considerado nesse caso “de baixo nível”) os forrós com certas misturas rítmicas e com letras que trazem gírias, expressões e metáforas sensuais ocorrentes na moda urbana. Muitos dos enquadramentos desse tipo são circunstanciais e ocorrem *pari passu* com os interessados em definir e reiterar convenções, tais como o atributo de *quem é/não é forrozeiro*. Na maioria dos casos, os agentes que assim reagem não percebem que estão fazendo um juízo de valor implicado na moralidade da sociedade na qual tomam parte e, portanto, costumam acreditar/afirmar que os signos “de baixo nível” são intrínsecos da música julgada.

O **ser forrozeiro** para Geraldinho Lins apresenta outras especificidades. Desde a sua passagem pelo Quenga de Coco, grupo que se divulgava como “forró pé de serra” e que alguns jornalistas abordavam como “forró universitário” (por ser também uma banda de músicos de cor clara e de classe média), Geraldinho já se sentia constrangido (pelos colegas dessa banda) a retirar das suas práticas sonoras os elementos que considerava “parte” da sua vida musical, como as diversas canções — pop, rock, brega e MPB — que integravam o seu “repertório de barzinho”. O que possibilitou Geraldinho lançar mão da mistura com certa liberdade foi o barzinho, um espaço no qual esse músico já transitava confortavelmente, ou como ele coloca: “No barzinho eu me sinto em casa”. Não faltou quem insistisse em rotulá-lo, como ele relata:

A imprensa já falou de tudo: falou que [o meu forró] é universitário, que é estilizado, falou que não tem identidade... já falaram até que não é nada. Muita gente elogiou também. As críticas foram de todos os lados, né! [...] A imprensa não se achou ainda, né? E eu acho que eu também não me achei ainda não [risos] [...]. Tem gente que chama forró *pop*, gente que chama forró pé de serra, forró universitário, de “Geraldinho, o romântico...” (Geraldinho Lins, *idem*).

Verifica-se que Geraldinho assume apenas os rótulos de “forró” e de “forrozeiro”, mas não “se acha” em uma vertente do forró, seja ela rotulada de eletrônico, tradicional ou pe de

serra. Ele comenta as várias tentativas (em vão) que “a imprensa” fez no sentido de “achar” um rótulo para enquadrá-lo. Nessa entrevista que me concedeu, o artista demonstrou chateação quanto à afirmação de que ele “não é nada” e de que “não tem identidade”, mas assegurou que isso não o levou a modificar a música que fazia nem a assumir um dos lados — “essa mistura é o que me faz verdadeiro”, ele afirma. A sua opção estaria alinhada também com a perspectiva empresarial: “Mas lá na Luan ninguém me chama de pé de serra, nem de eletrônico. Eles chamam todos os artistas de forrozeiro [...], chamam tudo isso só de forró mesmo”. Uma tática da empresa que o agencia (Luan) é evitar adicionar um sobrenome bipolar ao termo “forró”. Caso o leitor possa acessar a *home page* dessa companhia (www.luanpromoco.es.com.br), poderá verificar como os nomes dos diversos artistas/grupos forrozeiros são apresentados: Magníficos, Geraldinho Lins, Arreio de Ouro, Forró da Curtição, Forró 100%, Wesley Safadão e Garota Safada.

Tal procedimento foi constatado entre outros empresários de banda que entrevistei. No entanto, há empresários que praticam a classificação bipolar. Só estou mostrando que eles não o fazem vinculando ao nome das bandas outro termo classificatório além de “forró”; em alguns casos, nem mesmo o termo guarda-chuva é utilizado, a exemplo das bandas: Limão com Mel e Magníficos. Há bandas/artistas que acoplam expressões valorativas após o termo, como: “moderno”, “bem bolado” e “de primeira”. A bipolarização costuma estar implícita (mas agregada no devir do forró) no próprio nome ou na imagética das bandas, que em grande parte explicitam nos seus figurinos e cenários um *cluster* de signos do cosmopolitismo e do consumo das globalizadas sociedades pós-modernas. Mas muitas bandas e artistas individualizados também enfatizam a mistura de signos que aludem ao Nordeste rural (chapéu, roupas de couro, sanfona) com os signos cosmopolitas (carrões, óculos escuros, camisas de malha coloridas, violão/guitarra). Ser forrozeiro para Geraldinho Lins é transitar na mistura de alguns desses signos.

O modo de ser forrozeiro também tem suas ambiguidades e transformações nos segmentos das bandas de forró. Como já foi dito, a bipolarização muitas vezes ocorre paralela a uma disputa em torno de signos valorativos. As bandas que vão surgindo no fluxo do forró têm lançado suas “novidades”, associando-as enfaticamente ao “moderno” como um dos principais signos de diferenciação. Ao conseguir estabelecer tal associação, instaura-se uma oposição competitiva que pode destituir do posto de “moderno” os agentes anteriormente estabelecidos no fluxo, o que não significa excluir o outro, como a visão bipolar pode querer

apregoar. Tomemos o caso do chamado forró das antigas, ocorrido recentemente com as bandas de forró da primeira geração. Surgidas na primeira metade dos anos 1990, bandas como Mastruz com Leite, Magníficos e Limão com Mel concorriam com várias outras, todas elas associando-se ao “moderno”, instaurando no fluxo uma oposição em relação a muitos outros forrozeiros que as antecederam. Estes, sendo ligados a convenções atribuídas a Luiz Gonzaga, foram diferenciados sob alguns signos depreciativos (atraso, antigo e congêneres) por parte dos agentes vinculados às bandas de forró. Na década seguinte, surge um conjunto de bandas aqui reunidas sobre o termo “geração 2000”, que associa as suas “novidades” ao valorativo “moderno” e consegue capturar/atualizar esse signo, destituindo do topo as bandas anteriores. Em face da perda do “moderno”, as principais bandas da primeira geração não conseguem equiparar-se nem juntar-se às bandas mais recentes. Então, ao invés de lutarem entre si, elas estabelecem parcerias e passam a produzir eventos nos quais podem performar juntas. Segundo o empresário Jósimo Costa, “foi uma tuia [grande quantidade] de fãs jovens que começou a produzir festas e colocar o nome *‘forró das antigas’*” — fãs que também curtem as bandas da geração 2000.

A maior parte desses novos fãs conheceu os *hits* da primeira geração quando eram crianças, através de seus pais, parentes e amigos. Mas, ao invés de usarem essa expressão com um sentido pejorativo, de “atraso” — como fez Gurgel com Luiz Gonzaga —, esses fãs referem-se carinhosamente às “velhas” bandas, de modo que os empresários o percebem e passam a utilizar o termo para denominar as suas festas: “Assim que a gente notou que os fãs estavam curtindo o som da gente e chamando de forró das antigas, eu fiz um cartaz de uma festa com esse nome e pegou ligeiro”, relata Jósimo. Na realidade, já tinha “pegado”, como o próprio Jósimo deixa claro no depoimento anterior. Isso mostra também que “a tuia de fãs jovens” e os músicos das bandas da primeira geração deixam de ser forrozeiros “modernos”, para ser forrozeiros “antigos”. No caso dos fãs, isso ocorre circunstancialmente, isto é, nos momentos em que estão curtindo o som dessas novas *bandas antigas*.

Atualmente, muitos adeptos do forró pé de serra que repudiam as “bandas de fuleiragem” costumam dizer: “Que saudade do Mastruz com Leite”. É uma frase duplamente irônica, pois revela os equívocos anti-gonzaguianos de Gurgel e, ao mesmo tempo, os equivocados preconceitos de gonzaguianos que agora se aproximam dos agentes das bandas da primeira geração, dividindo com eles o termo “antigo” e a nostalgia provocada pela emergência das bandas da geração 2000. Muitos dos adeptos dos forrós referenciados nos

artistas que antecedem as *bandas das antigas* até se referem ao Mastruz com Leite e suas parselhas como “bandas de forró tradicional”.

Como pudemos notar, não há apenas dois perfis de forrozeiro classificados em polos opostos e, conforme já dizia Clanclini, optar de forma excludente entre o moderno e o tradicional é uma simplificação insustentável (CANCLINI, 2011:84). **Geraldinho Lins** usa chapéu, mistura sons de modo que muitos agentes ortodoxos do fluxo não o reconhecem como forrozeiro, identidade que ele assume sob os critérios que lhe foram possíveis. **Josildo Sá** usa chapéu e gibão de couro, dispensando-os em certas ocasiões em que veste camisas de malha coloridas, comumente utilizadas nas *performances pop*, configurando alternâncias e misturas que cabem no *samba de latada*; é interessante notar que, apesar desse rótulo enfatizar o *samba*, Josildo Sá se define como forrozeiro. Ele é reconhecido por Silvério Pessoa (que não usa roupa de couro) e por Geraldinho Lins. Ao mesmo tempo, Josildo é rejeitado por defensores do tradicional que, em muitos aspectos musicais, a ele se assemelham, inclusive no que se refere à indumentária de couro. **Silvério Pessoa** — assim como **Herbert Lucena** — afirma que faz forró, mas rejeita veemente alguns traços que considera caricaturais, como a indumentária de couro e a reiteração de sons gonzaguianos; não tolera o significante de “forrozeiro”, embora acolha alguns dos seus significados, e pratica deliberadamente um “hibridismo” com vistas a “desconstruir o forró”. **Xande e Solange** (do Aviões do Forró) não costumam usar um figurino que remete ao Sertão nordestino-gonzaguiano; eles são considerados *não forró* por muitos gonzaguianistas, mas assumem que são forrozeiros, pois são “aviãozeiros” e, como tais, são reconhecidos por milhões de fãs. **Cláudio Rabeca** não se incomoda por ser chamado de forrozeiro, mas não o emprega para se divulgar (vale lembrar que forró de rabeca não é considerado pé de serra pelos gonzaguianistas); usa rabeca em vez de sanfona, embora inclua a participação de sanfoneiros nos seus discos e *shows*. O **Mastruz com Leite**, que *antigamente* estabelecera os *new-forrozeiros*, agora estabelece os *forrozeiros das antigas*. Ora, mas, então, eles não têm nada em comum? — poderia inquirir o leitor. Eu diria que eles compartilham vários aspectos: são músicos de um fluxo diversificado; usam o termo forró com o significado genérico de música-dança, local de festa, trabalho e renda; e buscam melhores condições materiais, reconhecimento, ascensão social, entre outros.

5.2 Ser/não ser autêntico

Como já foi discutido, muitos dos músicos de fronteira do forró são artistas *de fora* que foram atraídos por esse fluxo; isto é, músicos baseados em outros fluxos e que, muitas vezes, não são parentes dos — ou apadrinhados pelos — artistas legitimados. Há ainda artistas *de dentro* do forró que, para se afirmarem no fluxo (e no mercado de música), sentem a necessidade de contrair elementos *de fora* e passam a praticar as fronteiras. Para introduzirem esses “novos” elementos e conceitos em suas *performances*, os músicos de fronteira enfrentam a oposição de agentes que se beneficiam da corrente convencional na qual são legitimados. Na fronteira, os músicos costumam mesclar elementos convencionados e outros não codificados, o que implica em uma negociação de critérios. Isso quer dizer que, ao lançar certos elementos na sua *performance*, o músico de fronteira está estabelecendo — retomando aqui alguns argumentos de Felipe Trotta — uma negociação de critérios de legitimidade com outros agentes que partilham critérios legitimados, do que comumente decorre um tensionamento (TROTTA, 2011C:134). Relembremos também o entendimento de que os agentes legitimados numa convenção costumam repelir aqueles que lançam certas mudanças consideradas desconfortáveis, uma vez que eles (os legítimos) teriam que aprender a lidar com esses novos signos, bem como dividir os espaços do fluxo com os recém-chegados. Por isso mesmo tentam enfraquecer esses dissidentes, de modo que eles não lhes causem problemas (BECKER, 2010:300).

Essas negociações e suas tensões ocorrem com frequência em fluxos musicais como o forró, e, no sentido de se estabelecerem, os agentes buscam **autenticar** a sua música. Não creio que haja critérios de **autenticidade** universais, mas há critérios visivelmente mais comuns, que apresentam semelhanças em vários fluxos musicais. Para Richard Middleton, a abordagem de música como expressão cultural “encoraja um destaque à noção de autenticidade”, uma vez que, dado o conjunto de homologias entre música e cultura, “honestidade (verdade da experiência cultural) torna-se critério de validade do valor musical” (MIDDLETON, 2002:127). Seria “autêntico”, nesse caso, aquele músico que vivenciou a “cultura” à qual a sua arte se reporta, decorrendo a autenticidade de uma remissão ao passado, o que se assemelha à ideia de “tradição”. Para Janotti Jr., a autenticidade é buscada a partir de uma produção de sentido que une várias estratégias: discursivas, de inscrições nos produtos musicais, de endereçamento específico, etc. (JANOTTI JR., 2008:80–83).

Abordando os discursos emitidos por agentes que desejam autenticar a sua própria música, Allan Moore percebe que a autenticidade “é uma matéria de interpretação” dos agentes culturalmente posicionados e historicizados no contexto. À luz dessas premissas, a **autenticação** não se encontra inscrita *a priori* no som, como se costuma acreditar; ela é atribuída. Com o fito de oferecer uma perspectiva mais geral sobre o que pode ser considerado “essencial” nos processos de autenticação, Moore percebe algumas práticas discursivas girando em torno de três sentidos²⁰⁵ que, nas vozes dos agentes, costumam sobrepor-se:

[...] que artistas falam a verdade de suas próprias situações; que eles falam a verdade das situações de (ausentes) outros; e que eles falam a verdade de sua própria cultura, de modo a representar (apresentar) outros (MOORE, 2002:209)²⁰⁶.

Desse ponto de vista, os artistas estariam frequentemente recorrendo a tal configuração tripartida para validar o seu trabalho. Justamente por considerar a autenticidade uma matéria de atribuição, e não de inerência, o autor sugere que, para uma compreensão do processo, mais do que perguntar “o que” está sendo autenticado, importa investigar “quem” está autenticando e/ou sendo autenticado (MOORE, 2002:210).

Além disso, os critérios de autenticidade têm especificidades em cada fluxo. No rock’n’roll dos anos 1960, por exemplo, entre outros assuntos afins, as narrativas focalizavam: sexo, juventude, masculinidade, atividade física e violência. Esses elementos foram associados a algumas batidas rítmicas, a clichês harmônicos e à guitarra elétrica. Não raro, ainda hoje, as “estrelas” referenciadas no rock’n’roll buscam autenticar sua música lançando mão daqueles elementos “originais” e dramatizam agressividade contra determinadas normas e comportamentos que consideram moralistas. No forró, os critérios de autenticidade vinculados aos discursos bipolares não são os únicos, mas operam vigorosamente dentro do fluxo. As estratégias de autenticidade das principais bandas da geração 2000, por exemplo, costumam estar alinhadas com uma estética do pop transnacional,

²⁰⁵ O autor inspirou-se em três acepções discursivas semelhantes que foram discutidas por Gilbert & Pearson (1999:164–165) num trabalho sobre autenticidade no rock.

²⁰⁶ “[...] *that artists speak the truth of their own situation; that they speak the truth of the situation of (absent) others; and that they speak the truth of their own culture, thereby representing (present) others.*”

expressa em elementos, como espetáculo apoteótico, faustosos volumes de som e iluminação, coreografia de dança sensual e distinção vinculada a certos produtos de luxo. Entre os artistas ligados ao pé de serra, a autenticidade costuma ser associada a signos do Sertão nordestino, porém, àqueles fortemente calcados na obra de Luiz Gonzaga. Esses agentes partem do princípio de que certos padrões sonoros utilizados por Luiz Gonzaga são suficientes para se criar um **forró autêntico** e que não cabe mais “modernizá-los” com misturas, o que tornaria a música **inautêntica**.

Por outra via, os três artistas da música de fronteira que focalizamos neste trabalho buscam a autenticidade através dos processos de mistura, enfatizando, em suas composições musicais, várias combinações de elementos considerados “tradicionalistas” — mas não apenas os associados a Luiz Gonzaga — e elementos considerados modernos, pós-modernos e contemporâneos, muitos deles advindos de músicas e músicos surgidos mais recentemente ou associados à atualidade, mesmo que tenham surgido em períodos próximos ao dos primeiros forrós (como a banda inglesa The Beatles). Em cada um dos artistas aqui focalizados, a busca de autenticidade se individualiza sonora e discursivamente. A propósito, a “biografia” disponibilizada no *site* de Silvério Pessoa começa com uma sugestiva apresentação:

Natural de Carpina, Pernambuco, Silvério Pessoa dá tratamento contemporâneo a referências do cancionário popular da Zona da Mata, Agreste e Sertão do estado, com o cuidado de não descaracterizá-las. Rock, hip-hop, punk e intervenções eletrônicas [*sic*] são algumas sonoridades absorvidas pelas tradições e refletidas num trabalho que sai do interior de Pernambuco e conquista ouvintes do mundo todo (Disponível em: www.silveriopessoa.com.br/biografia. Acessado em: 12/10/2013).

Anteriormente, vimos algumas falas de Silvério muito semelhantes a esse trecho. Mas quero destacar aqui a preocupação manifestada na primeira frase, sobretudo no seguinte segmento: “com cuidado de não descaracterizá-las”. Aqui parece haver uma contradição em relação ao discurso de “descontinuidade”/“desconstrução” que ele costuma proferir, como vimos no capítulo anterior. No âmbito da criação musical, pode haver desconstrução sem descaracterização? Se atentarmos para a frase seguinte do texto destacado, perceberemos que está sendo afirmado que “o tratamento contemporâneo” emana das próprias “tradições”, uma vez que essas teriam absorvido o “rock, o hip-hop, o punk e intervenções eletrônicas”. Ora, se

o leitor que desconhece as referidas tradições quiser aceitar o meu convite e visitar a Zona da Mata Norte de Pernambuco, ele vai verificar que os chamados *grupos tradicionais* — como os de cavalo-marinho, caboclinhos e maracatus de orquestra — praticamente não apresentam elementos dessas músicas urbanas mencionadas. Mas, então, onde está a dita absorção? Aqui está o ponto: o próprio artista, sendo oriundo da Zona da Mata, se coloca como um *insider* dessas tradições e das músicas urbanas, já que ele migrou para a metrópole pernambucana e vive num trânsito cosmopolita. Silvério Pessoa não foi integrante de nenhum grupo tradicional e o seu agrupamento socioeconômico de origem é hierarquicamente superior ao dos grupos. Tal atitude poderia ser julgada como mais um ato de *esquizofonia*²⁰⁷, como Steven Feld (2005; 2005b) refere-se a certas apropriações de músicas tradicionais por agentes do mercado pop global. Mas, ao que parece, essa seria uma visão incompleta ou uma visão “de fora” do contexto em questão, como veremos a seguir.

Eu diria que Silvério absorvera a tradição de outro modo. Tanto é que na sua música não são identificáveis elementos de grupos/artistas “tradicionais”, exceto quando ele faz citações claras e explícitas, creditando os participantes/autores. E esse modo de fazer não é uma atitude individual; está relacionado ao que Felipe Trotta (2011c:134) chama de “grupos sociais admiradores de certas músicas [que] elaboram critérios híbridos, fundindo noções de tradição, participação corporal e autoria destacada”. No que concerne a Pernambuco, como já discutimos, tal elaboração foi impulsionada pelo movimento manguebeat. Não obstante a crítica de vários intelectuais, tal modo de fazer é largamente partilhado por pessoas de várias classes sociais, inclusive por participantes de grupos tradicionais, que encontraram nesse movimento: trabalho, inserção social, aprendizado, valorização do seu fazer tradicional e meio de ganhar visibilidade. Em suma, o manguebeat, que divide com muitos forrozeiros a valorização das *raízes culturais*, proveu formação de sentido e fundamentos narrativos que ainda reverberam no fluxo do forró e permitem que artistas como Silvério Pessoa possam processar as misturas do tradicional com rock, hip-hop e música eletrônica, sem serem repelidos como **inautênticos** pelas grandes convenções, ou seja, pelas vertentes bipolares; os “critérios híbridos” validam o seu trabalho. Não só ele atribui (discursivamente) autenticidade a si mesmo; há um grupo de agentes (públicos, críticos, contratantes) que o percebem como **autêntico** e repercutem o que sentem.

²⁰⁷ “Esquizofonia” (*schizophrenia*) é uma noção originalmente proposta por Murray Schafer (1994) para tratar de práticas que separam o som original de sua transmissão/reprodução eletroacústica.

Josildo Sá não tem enfatizado misturas de “tradições” com aquelas músicas urbanas apontadas por Silvério Pessoa. Mas a sua ligação com as músicas *pop* aparecem na interpretação (gestos vocais e corporais), o que é visível durante a *performance* ao vivo. Ele busca autenticar a sua música discursando sobre/praticando uma mistura de tradições locais (fórró, samba, coco, embolada, frevo) sob a égide de **samba de latada**. Na letra de “Quixabinha” e nos seus discursos, muitos dos quais reproduzidos/reprocessados pelos jornalistas, Josildo Sá narra as ocorrências do samba de latada e se inclui nessa narrativa. Sabemos, no entanto, que as **latadas** eram extensões de moradias localizadas no meio rural, improvisadas para as festas realizadas por pessoas muito pobres, que não tinham condições de festejar na sala da própria casa. Em conversas que eu tive com Josildo Sá e com o seu pai adotivo (o sanfoneiro Agostinho), ambos relataram apenas uma ocasião em que Josildo esteve numa latada e, segundo eles, não era uma prática recorrente de Josildo e dos seus familiares (embora o pai do seu parceiro Anchieta Dali tenha sido repentista), que residiam em Tacaratu e em Floresta — estes são oriundos de uma classe média dessa localidade. De certo modo, cidades pequenas como essas têm uma dinâmica rural e, economicamente, dependem da produção agrícola. Contudo, há diferenças e desigualdades entre moradores dessas cidades (comerciantes, professores, proprietários de terra) e os residentes das casas onde se faziam as latadas, que são camponeses agregados às propriedades rurais, como a Fazenda Quixabinha. Aliás, como está no *site* desse artista, a latada era “normalmente de taipa, coberta por [*sic*] folhas de flandres”. Não está sendo dito aqui que Josildo não tem ligação com a latada; é provável que exista o vínculo e que seja de infância/juventude, como ele relata. Mas o seu discurso de “resgate” do samba de latada deixa entrever que se trata de uma reconstrução de memória e com os recursos que possibilitam tais reconstituições (Disponível em: www.josildosa.com.br). E o expediente da memória é legítimo em sociedades como a brasileira: quem reconstitui, afirma, dramatiza e proporciona tal experiência a **outros** identificados acaba protagonizando situações nas quais o protagonista é considerado um **autêntico nativo**. Ao dramatizar a **latada**, Josildo propaga a sua “verdade” (*eu*), conta a história de ausentes e os localiza na sua “própria cultura” (eles narrados por mim), configurando o eficaz ciclo de posicionamentos com os quais os músicos costumam autenticar os seus trabalhos (MOORE, 2002:209).

Com a frase “essa mistura é o que me faz verdadeiro”, Geraldinho Lins dá uma pista do seu modo de depurar uma autenticidade. Embora misture os vários fórrós com *pop-rock*

brasileiro, samba, brega, sertaneja, axé music, MPB, etc., e use teclados e programações de bateria no palco, ele se considera pouco influenciado pelo manguebeat. De fato, a voz, a lírica e a imagem dele pendem para o romantismo de bandas de forró (como Mastruz com Leite e Calcinha Preta) e de algumas dessas mencionadas músicas que compõem o seu mosaico sonoro. Ele inclusive interpreta o rock e a MPB com uma voz romântica, ou “doce”, como se diz popularmente. Essa mistura vai além da compilação de canções. Ele relata que costuma valorizar muito o som de músicos que marcam a sonoridade de artistas que integram o seu repertório: “Por exemplo, eu sempre peço pra colocar em minhas músicas algumas guitarras e violões no estilo de Paulo Rafael”, músico que gravou as guitarras dos principais *hits* de Alceu Valença. Essa é uma maneira de inscrever a sua história de barzinho na *performance*.

Apesar de Geraldinho Lins vir construindo uma trajetória em palcos de vários eventos pelo Nordeste, vimos que a sua história é visceralmente ligada ao “barzinho”, sobre o que ele fala muito afetuosamente. A afirmação de que Geraldinho é um autêntico forrozeiro de barzinho está amparada por uma convergência que engloba: 1. O que ele valoriza da sua história: “Quando veio o barzinho, aí é que foi a grande história; e eu era muito novo, com 15, 16 anos... Isso era uma realização e ainda hoje eu adoro lembrar [...]”; 2. A definição pejorativa ou elogiosa de críticos: “Ele não é nada: é um músico de barzinho” (José Teles) e “[...] poderia ser definido como ‘forró de barzinho’” (Janaína Lima); e 3. Os seus fãs: “Adoro Geraldinho em qualquer lugar, mas Geraldinho é bar, para mim é forró no bar, não tem outro” (Graziela Arcoverde)²⁰⁸.

Há um público considerável em Pernambuco que vê em Geraldinho Lins um “autêntico forrozeiro” e muitas dessas pessoas frequentam os bares nos quais o artista toca. Não me deixou surpreso que eles tenham apontado a *mistura musical* e a dança praticamente ininterrupta durante os *shows* como sendo “marcas” desse artista. Uma grande parte do público que frequenta os bares espera encontrar na noitada o chamado *repertório de barzinho*, ou seja, grandes sucessos de vários fluxos musicais, sobretudo da MPB, apresentado, em muitos casos, por um só músico (voz e violão) ou através de pequenas formações instrumentais. A miscelânea de canções é embalada por Geraldinho com os ritmos e os instrumentos convencionais gonzaguianos mais o seu violão — algo que não se fazia com a ênfase dada por ele. Em um dos seus shows que presenciei, quando conversei com alguns dos seus fãs e toquei no assunto da autenticidade, houve duas afirmações deles que me surpreenderam. A primeira foi uma menção a *voz & violão*, um signo da MPB fortemente

²⁰⁸ Depoimento tomado logo após o show de Geraldinho na Sala de Reboco, Recife, 11/11/2012.

ambientado nos “barzinhos”, que não me parecia relevante no forró. A segunda diz respeito à valorização de um repertório que reúne canções codificadas como forró pé de serra (que tinham feito sucesso anteriormente) e os sucessos das bandas de forró; o que significa tratar-se de um público ligado aos forrós das duas vertentes, que — muitas pessoas supõem — estariam sempre em oposição, ambiguidade que discutiremos mais adiante.

Esses traços apontados pelos fãs e jornalistas coerem com o que o artista aponta como a sua “verdade”. No seu *site*, ao clicarmos no link “História”, a primeira página apresenta uma foto em que ele, ainda criança (ao lado do irmão), aparece tocando um violão; essa página apresenta apenas a frase: “Tudo começou aqui: Geraldinho ganha um violão da sua mãe”. Quanto às misturas, ele assegura: “Se eu não misturar desse jeito, é como se eu tivesse amordaçado, amarrado as mãos e os pés. Não seria Geraldinho Lins”. Não seria, afinal, a sua história, a sua “cultura”, nem seria tal significação partilhada com as pessoas que o acompanha nas noitadas dos bares. É uma maneira consideravelmente singular de configurar uma “autenticidade” dentro do fluxo.

Um dado muito interessante é que, enquanto *ser/não ser forrozeiro* é um recurso contingencial e muitas vezes indesejável entre os artistas da produção de fronteira, a necessidade de *autenticidade* parece ter um caráter ubíquo, possivelmente devido a uma noção de autoria que estabelece a prerrogativa do *autor* em relação aos demais elementos. Depreende-se ainda dessa discussão que há várias maneiras através das quais os artistas buscam, atribuem e inscrevem (indexam) “autenticidade” com o objetivo de validar os seus trabalhos. Nota-se que, apesar de as correntes bipolarizadas estabelecerem critérios de autenticidade para uma grande parte do fluxo, os músicos de fronteira conseguem construir suas trajetórias negociando outros critérios. Mas nada disso é gratuito. Há grandes esforços sendo feitos, muita colaboração posta em prática. Vamos discutir no tópico seguinte alguns dos problemas que os praticantes das fronteiras enfrentam dentro do fluxo.

5.3 Na *saia justa* da bipolarização: espaços/eventos

Na construção das suas trajetórias, os artistas que não se enquadram *ipsis litteris* na bipolarização acabam tendo que “pagar o preço” pelas práticas de fronteira. Analisando as implicações entre música popular, criatividade e mercado, Keith Negus assinala que, assim como a criatividade pode advir do fazer dentro das convenções, muitos dos inspirados momentos criativos resultam de frustrações com as convenções e o desejo de quebrar as suas

regras ou de tomar um rumo diferente e recusar os caminhos habituais. Nessa perspectiva, em muitos casos as práticas criativas decorrem da tensão dinâmica estabelecida por “eixos de criatividade musical”. A onipresente manifestação nos músicos do desejo de ser reconhecido e do receio de ser rejeitado configura o que o autor chama de “eixo reconhecimento-rejeição” (NEGUS, 2004:183). Segundo o autor, não se trata de uma noção dualista, tal dinâmica extrapola inclusive a oposição arte/comércio e se relaciona com outro eixo: realização-frustração. Há músicos que buscam realização e reconhecimento seguindo os seguros caminhos abertos dentro das convenções, ao passo que outros empreendem essa busca quebrando as regras. Mas quebrar as convenções pode não levar à realização de novas e bem-sucedidas sínteses, de modo que o agente corre o risco de rejeição e frustração.

De certo modo, algo semelhante ocorre no fluxo do forró. Os artistas que se colocam na fronteira assumem o seguinte posicionamento: as regras existem para serem quebradas. É o que nos sugere Silvério Pessoa, quando afirma: “O que é forró pé de serra? É usar o trio? É sanfona, zabumba e triângulo? Pois eu uso e não sou isso, porque eu monto e desmonto o trio durante a apresentação”. Mas reconhecimento-rejeição e realização-frustração — talvez por isso mesmo a ideia de *eixo* caia bem — não ocorrem apenas no *fim das contas*, como resultado de toda a trajetória do artista. Tais processos e sensações fazem parte de cada apresentação, de cada canção gravada (ou tocada durante o *show*), de cada disputa em festivais, de editais, de premiações, etc. Não há artistas que passem incólumes. Tomo como exemplo o mesmo artista que acabo de citar, que, em dado momento de uma entrevista, afirmou: “Eu acho que eu sou um milagre, um alpinista social, pois eu consigo trabalhar com música, consigo ter uma estrutura financeira saudável”; e, em outro momento da mesma entrevista ele diz:

Eu queria ter mais espaço, queria ter mais público. Eu sinto falta disso, de tocar para muita gente, de lotar um espaço [...]. O meu problema, a minha dificuldade é que não sou classificado. Se você é classificado, pronto, você entra nesse mercado. Oh! Ele é pé de serra! Oh, ele é *pop-rock*, é forró eletrônico! Então, você tem uma rede de contratantes e uma rede de lugares para se apresentar, onde tem muita gente, muita bebida alcoólica, muita dança... E a música fica ali, cumprindo essa função (Silvério Pessoa, 19/05/2012).

Melancolia semelhante ocorre com muitos artistas, e não só com os de fronteira, mas o que nos interessa aqui é que no âmbito do forró, conforme Silvério coloca, o dualismo da

classificação implica uma compartimentação binária do mercado: espaços de *performance*, empresariado, públicos, etc. Esse trecho também nos informa que a preocupação dele não parece ser preponderantemente voltada para o dinheiro, avigorando o que Negus pensa: na música, a comunicação vem primeiro, o dinheiro vem depois (*ibid.*:183). Vários artistas atuantes na fronteira do forró tocam em espaços lotados, mas em muitos casos para um público do evento em si, o qual nem sempre está conectado com a música/*performance* dos referidos artistas ou com músicas relacionadas à sua. Como será que se desenvolve a comunicabilidade musical numa situação em que o artista toca para um público que não tem ligação com a sua música?

Em vários festivais e outros eventos em que venho me apresentando, assim como naqueles que venho presenciando como parte da pesquisa deste trabalho, notei algumas ocorrências análogas ao fenômeno da “dissonância cognitiva” (*cognitive dissonance*), um conceito de David Kertzer, citado por Thomas Turino (2008:196) em sua abordagem da *música como vida social*. De acordo com esse conceito, a dissonância cognitiva ocorre quando, em dadas ocasiões, percebemos certas ocorrências que conflitam com as nossas crenças sobre o que está sendo observado.

Imaginemos uma multidão (cerca de 50 mil pessoas) numa grande praça onde está ocorrendo um *show* de um cantor que está fora das expectativas do grande público presente. Nesse local, a maioria esmagadora das pessoas está apenas aguardando que tal cantor e o seu grupo retirem-se para que ela possa experienciar o *show* mais esperado da noite. A partir da metade do *show* do “artista não bem-vindo” (quase uma *persona non grata*), algumas pessoas da multidão começam a gesticular com as mãos erguidas, dizendo: “Vá embora! Saia!” O artista *fora de tempo* (como um motor que não dispara), além de se ver na obrigação de cumprir o seu contrato, acredita muito na qualidade do seu trabalho e na sua *performance*; ele continua a sua apresentação como se nada daquilo estivesse ocorrendo, preferindo não alardear a resposta ofensiva de um pequeno grupo no meio da multidão. Passados mais alguns minutos, o grupo do “vá embora” cresce um pouco mais e alguns dos seus integrantes começam a esticar o braço para o alto e a gesticular com o dedo médio em riste (a famosa dedada), tentando constranger o artista a apressar a finalização do *show*. Mas, apesar de muito constrangido pelo efeito da dissonância cognitiva ocorrente, ele segue adiante até finalizar o *show*, agradece ao contratante e sai do palco diante de aplausos esparsos e quase invisíveis.

Ainda por cima, ele ouve uma estrondosa euforia da multidão que ansiava pela principal atração da noite: a banda Brasas do Forró.

Num evento como o que foi narrado, quanto mais segura uma pessoa estiver das suas crenças e posições em oposição à visão da maioria presente, maior será a *dissonância cognitiva*. Fatos semelhantes vêm ocorrendo com frequência em grandes eventos de forró, e o que foi relatado não é ficção, aconteceu no São João de Caruaru (2003), durante o *show* de um dos artistas abordados nesse trabalho e cujo nome eu evito expor. Posicionado no fundo do palco em que os músicos se apresentavam, eu vi todo o *show*. Tenho constatado ocorrências semelhantes em vários eventos. Os constrangimentos costumam ocorrer nas ocasiões em que a totalidade do público é ligada a uma das vertentes, ao passo que um dado artista nela não se insere; têm ocorrido também entre dois artistas/grupos baseados em vertentes opostas que entram em conflito dentro de um mesmo evento. Por extensão, tais constrangimentos podem abater-se sobre grupos minoritários conectados com o *artista fora de tempo* e não conectados com a multidão. Para evitar os prejuízos da *dissonância cognitiva*, muitos artistas vêm alterando as suas agendas, como podemos verificar nos seguintes relatos:

Antes eu tinha um pensamento de que era preciso estar presente nesses eventos, mas a televisão misturou o pé de serra com o forró brega, o forró de plástico... Não dá certo, são públicos distintos. Meu público não gosta do forró que as bandas fazem (Santanna, depoimento ao *Diário de Pernambuco*, 18/06/2006)²⁰⁹.

Eu nunca me apresentei em nenhum espaço público em que antes ou depois tivesse uma banda como Calcinha Preta, Mastruz com Leite, Calypso, bandas de público grande e tal [...] (Silvério Pessoa, 19/05/2012).

Deixei de tocar em Caruaru [...]. Não adianta eu me apresentar para uma multidão que está de costas, esperando o meu *show* terminar para entrar Aviões do forró. Chamei o prefeito e o secretário de mentirosos, porque o que eles querem é multidão, é lotar a praça. Aí, em 2013, eles me boicotaram da festa, e eu gostei, achei melhor (Herbert Lucena, 20/06/2013).

²⁰⁹ ASSUMPÇÃO, Michelle de. *Diário de Pernambuco*, caderno *Viver*. Recife, 18/06/2006.

As falas destacadas expressam não apenas descontentamentos individuais, mas uma mudança na agenda do forró que não se resume ao evento narrado. O São João de Caruaru abrange de trinta a quarenta dias de festa seguidos e tem, além dos vários polos de animação espalhados pela cidade, o polo principal instalado no Pátio de Eventos Luiz Gonzaga, onde o público chega a somar cerca de 60 mil pessoas nas principais datas, atributos que permitem à cidade pernambucana disputar com Campina Grande o título de “O Maior São João do Mundo”. Mas toda essa fama não esclarece como e por que a bipolarização está sendo inflada. Como já foi dito, tal oposição só existe porque há agentes interessados nela e que a naturalizam, fazem com que ela pareça um gigante caminhando a passos largos e, com isso, minimizam os demais movimentos dentro do fluxo. Uma das posturas que maximizam a bipolarização reside no modo como os promotores de grandes eventos relacionam a programação e o *marketing*. Além de contratarem as bandas de forró e com isso atraírem o seu megapúblico (que embora seja economicamente heterogêneo, contempla camadas menos intelectualizadas), os eventos também contratam artistas baseados no tradicional e no forró de fronteira, os quais são ligados a um público mais intelectualizado (em relação ao primeiro) e que, apesar de ser minoritário, tem prestígio e poder político consideráveis para agregar legitimidade ao referido evento. Apesar de quase todos os nomes de artistas aparecerem na programação oficial veiculada em alguns meios, a propaganda massiva dos eventos (em TVs, rádios, *outdoors*, jornais, revistas, cartazes e páginas principais de sítios virtuais) insere apenas as chamadas “grandes atrações”, ou seja, artistas que, naquele momento, estão no topo do mercado. Os demais artistas sequer são mencionados nas principais peças publicitárias. Resultado: obviamente, a totalidade do público que comparece advém da população mobilizada por uma propaganda que acumula e transborda expectativas muito específicas. De parte a parte, a oposição é exasperada nas disparidades dos espetáculos apresentados. As bandas performam a grandiosidade, e, sendo tomadas como o parâmetro do público majoritário, os demais são assimilados a uma espécie de raquitismo ou aberração similar.

Não estou afirmando que os constrangimentos que considero semelhantes ao que Kertzer chama de *dissonância cognitiva* são exclusivos do forró bipolar; pelo contrário, reafirmo que isso costuma ocorrer em vários eventos que juntam num mesmo palco artistas de diferentes fluxos musicais e que narram valores conflitantes, por exemplo de axé music (narrativa “de bem com a vida”) e punk rock (narrativa “a sociedade é uma porcaria”). Mas, no caso aqui abordado, trata-se de categorias que dividem o mesmo radical — forró — e que,

apesar de os diferentes artistas expressarem alguns valores conflitantes, eles também partilham muitos dos valores narrados através da música e do discurso verbal. O que estou tentando dar a entender pode ser resumido numa simples analogia: se você convidar seus amigos mais carnívoros para um churrasco e, no dia da comilança, oferecer alternadamente picanha e “carne de soja”, a última vai sobrar e certamente vai arcar com o desprezo da maior parte do público. Mais adiante, veremos o exemplo de um evento que opta por um viés diferente da bipolarização.

A relação entre artistas da música de fronteira e espaços compartimentados salta aos olhos em outro grande festival fundado em 2003, na cidade do Recife: *São João da Capitá*. A festa é promovida pela TV *Globo Nordeste* (afiliada da Rede Globo) e operacionalizada pelo Chevrolet Hall, maior casa de eventos da cidade, de propriedade dos sócios Luiz Augusto (também sócio da Luan Promoções e Eventos) e Antônio Gonçalves (Toinho). Ocorrendo geralmente na segunda semana do mês de junho, o S. J. da Capitá costuma apresentar entre 25 e 30 *shows* em duas noites seguidas que juntas somam um público em torno de 100.000 pessoas, segundo Adeládio Paredes Moreira²¹⁰, executivo da TV Globo. O evento é dividido em dois módulos: 1. Palco Principal (média de 600 m²), localizado na área na área externa do Chevrolet Hall, onde se apresentam as bandas de forró/artista do topo do mercado; 2. Palco Sala de Reboco (cerca de 60 m²), que fica na área interna do Centro de Convenções — vizinho ao Chevrolet Hall —, destinado principalmente ao forró pé de serra e onde também são montadas barracas de comidas típicas e brinquedos infantis. O evento conta ainda com dois ambientes menores: a Tenda Universitária (que, apesar do nome ligado ao rótulo “forró universitário”, apresenta bandas de forró incipientes) e a Tenda Eletrônica (animada por DJs), ambas na área externa.

Pensar o modo como esse festival é binariamente compartimentado pode nos esclarecer algumas importantes intercorrências que não são evidenciadas na mediação dualista do forró. Vale salientar que, nas primeiras edições desse evento, a bipolarização não ocorria como ocorre atualmente. Basta verificarmos na sua programação do ano de 2004, que revezou, em seus dois palcos principais da área externa, artistas/bandas diversos, como Calcinha Preta, Jorge de Altinho, Elba Ramalho, Magníficos, Saia Rodada, Nando Cordel e Alcimar Monteiro, entre outros (*Agenda Cultural do Recife*, junho de 2004). Uma matéria jornalística de então dá conta da existência de “dois palcos de forró pé de serra” (*Jornal do Commercio*,

²¹⁰ Entrevistei Adeládio Paredes Moreira em sua residência, Recife, 10/01/2012.

11/06/2004), pequenos ambientes com tabladros (chamados *praticáveis*), onde alguns trios de forró — cujos nomes não aparecem na programação — se apresentavam. Essa mescla de artistas foi mudando nos anos seguintes: paulatinamente a programação do palco principal foi priorizando as bandas de forró. Mas, segundo o executivo Iúri Maia Leite²¹¹ (diretor comercial da *TV Globo*), uma mudança mais significativa na configuração do festival teve impulso a partir do ano de 2007, quando começou a implantação do Palco Sala de Reboco, muito mais estruturado e maior do que os pequenos *praticáveis* que eram destinados aos chamados trios pé de serra. Esses grupos deixaram de ser contratados, e o Palco Sala de Reboco absorveu “artistas” como Maciel Melo, Petrúcio Amorim, Josildo Sá, entre muitos outros que aceitam — de bom/malgrado — ser agenciados sob o rótulo “pé de serra”. Sob tais condições, vários artistas que já tinham dividido o palco externo com as bandas de forró têm se recusado a participar do *São João da Capitá*.

As bandas utilizam uma infraestrutura poderosa, reúnem cerca de 90% do público do evento, e os seus *shows* são transmitidos ao vivo para todo o Estado de Pernambuco, ao passo que apenas alguns trechos (de poucos segundos) dos *shows* do Palco Sala de Reboco são esporadicamente exibidos. Rinaldo Ferraz, que gerencia esse palco, nos descreve:

É claro que é um palco modesto, se for comparado com o palco das bandas. Mas dá para fazer o forrobodó. Tem uns problemas; às vezes, o som não funciona direito, o som grave do palco principal incomoda cá dentro. Mas é bom, traz visibilidade pra Sala de Reboco e para o forró pé de serra (Rinaldo Ferraz, 26/08/2013).

Esses problemas, quando apontados pelos artistas, apresentam uma dimensão muito maior do que a pronunciada pelo dirigente do Palco Sala de Reboco. Petrúcio Amorim e Maciel Melo, por exemplo, demonstram um descontentamento relacionado à infraestrutura disponibilizada (palco, som, luz e local), ao tratamento pessoal e à mídia do evento. O gerenciamento desigual começa pela divulgação do evento, que em 2013 totalizou R\$ 518 mil em cotas de propaganda, sendo quase 70% desse valor destinados a inserções na TV Globo, e

²¹¹ Conversei com Iúri Maia Leite por telefone, Recife, dia 20/03/2012.

o restante dividido entre outras mídias²¹². Aqui também as peças publicitárias anunciam apenas as atrações do Palco Principal, e uma pequena parte menciona as tendas e o Palco Sala de Reboco, mas não cita os nomes dos artistas desse último. Sendo assim, o proprietário da Sala de Reboco e a Rede Globo têm razões de sobra para celebrar a parceria, pois, como destaca Felipe Trotta (2011b:17), “O prestígio da casa de forró na cidade e a credibilidade de sua marca credenciam o nome do espaço do pé de serra e agregam legitimidade à festa da Rede Globo”.

Com relação ao evento em si, essa disparidade exorbitante parece ser percebida como algo negativo por vários artistas que se apresentam no Palco Sala de Reboco; ocorre uma espécie de *ilusão performativa*. O grupo Chá de Zabumba (do qual sou cantor) apresentou-se nesse palco no dia 13 de junho de 2009, o que me proporcionou também a experiência de *insider* na comunidade artística que performa no referido ambiente. Embora tenham ocorrido alguns problemas no som, devo dizer que se trata de uma infraestrutura ligeiramente melhor do que a que comumente encontramos no contexto do forró. Apesar de recebermos cachês “simbólicos”, como costumamos chamar as remunerações que cobrem apenas as despesas de um *show*, acredito que os artistas não reclamariam se não houvesse um exagero na desigualdade da mídia e da infraestrutura dos palcos do pé de serra e do eletrônico, colocados, portanto, em oposição. Se uma apresentação se desenvolve em meio a pequenos ruídos causados por equipamentos de som (ou por má utilização dos mesmos), prejudicando as atuações dos músicos e do público, tais ocorrências incidem sobre a música e passam a constituir uma *performance* debilitada. Se essa *performance* é colocada ao lado de outra apresentação superequipada, tecnicamente bem assistida e cujas atuações dos músicos e do público são potencializadas pela infraestrutura e pela mídia, inevitavelmente vai ocorrer uma comparação: o público, de modo geral, tenderá a avaliar negativamente os músicos do Palco Sala de Reboco e muito positivamente as bandas de forró. Essa *ilusão performativa* decorre da desigualdade colocada face a face. Eu detectei essa sensação em vários artistas que entrevistei.

A nossa discussão expõe uma mobilidade historicamente ocorrente no processo de bipolarização. Há bem pouco tempo atrás, cantores como Alcymar Monteiro, Jorge de Altinho e Nando Cordel não eram gerenciados por esse evento como “artistas do pé de serra” e tocavam no mesmo espaço das bandas de forró. Aos poucos, eles vêm sendo repelidos para fora do evento, devido, entre outros aspectos, à vertiginosa renovação das bandas. Aqueles

²¹² Uma cópia do Plano de Mídia do evento me foi concedida pelo executivo Adeládio P. Moreira.

que não querem ficar de fora são constrangidos ao “pé de serra”. Os que não aceitam ser empurrados para a categoria “pé de serra” acabam desistindo de participar do festival. O fenômeno está relacionado às práticas sonoras de vários artistas, sobretudo dos que se mantêm na fronteira, que são exatamente os que não aderem às convenções dos dois polos opostos: esses têm que enfrentar as rejeições e frustrações resultantes. Mas o fenômeno decorre também das escolhas que os empresários fazem em benefício das bandas, aliás, em benefício de si mesmos; afinal, quase todas as bandas e artistas que tocam no *São João da Capitá* integram o elenco comercializado pelos operacionalizadores desse evento e vários deles são administrados diretamente pelos referidos empresários. Nesses casos, como fica quase “tudo em casa”, há muitas cartas do jogo de negociações que não nos são reveladas.

Em suma, atualmente, os produtores desse e de outros eventos semelhantes atuam no sentido de estratificar o forró, e, desse modo, eles tocam um papel relevante na produção/reprodução da bipolarização. Algo relacionado a tal estratificação ocorreu com Geraldinho Lins, que desde o ano de 2005 vinha se apresentando no Palco Principal do *São João da Capitá*. No ano de 2013, percebendo que ele não constava na programação do evento, eu lhe telefonei e perguntei por que não iria tocar, obtendo a seguinte resposta: “Eles queriam que eu fosse tocar no Palco da Sala de Reboco, mas aí era uma *saia justa*²¹³. Não topei”. E note que esse artista é gerenciado por um dos sócios da Luan, mas um sócio minoritário.

Uma grande parte dos artistas da música de fronteira frequentemente encontra restrições quando tenta tocar em algumas casas de forró pé de serra. Herbert Lucena, por exemplo, afirma que não toca no tradicional Palácio do Forró²¹⁴, alegando que o Palácio exige que ele apresente “as mesmas coisas, os mesmos sucessos” do forró. Fredy e Mary — dupla que define a sua música como “pé de serra diferenciado” — misturam forró, MPB, carimbó, axé music, etc. O cantor dessa dupla fez o seguinte comentário: “O que eu soube é que a gente não tem permissão pra tocar no Palácio do Forró porque, segundo o gerente da casa, a gente é forró estilizado”. Os relatos desses artistas expõem algumas restrições ao seu forró, considerado “não autêntico” por enfatizar certas misturas musicais ou por utilizar um corpo de bailarinos (caso da citada dupla), prática que atualmente costuma ser considerada (pelos entusiastas da bipolarização) uma característica do “forró estilizado/eletrônico”. No entanto, o Palácio do Forró recebe outros artistas que trabalham com as mesmas misturas e com

²¹³ *Saia justa* é uma situação embaraçosa e vergonhosa por que uma pessoa circunstancialmente passa e se vê obrigada a tolerar.

²¹⁴ Palácio do Forró é um nome fictício; os artistas me solicitaram sigilo em relação ao nome da casa.

bailarinas, mas são mais famosos do que Fredy e Mary. Claramente, as restrições impostas pela visão bipolar não impedem que os artistas da produção de fronteira criem suas músicas. Mas as restrições significam menos espaços de *performance* e, conseqüentemente, redução de oportunidades de projeção.

5.4 Política e identidade

A política e os processos identitários correlatos são instâncias através das quais o influxo da bipolarização também vem reconfigurando a agenda do forró. Para compreendermos um pouco as relações da oposição bipolar forrozeira com a política, quero discutir aqui algumas atuações da Sociedade dos Forrozeiros Pé de Serra e Ai (Sofops). Essa entidade tem assumido protagonismos e adquiriu uma importância singular no fluxo do forró. Até então, muitos artistas forrozeiros não vinculados às bandas-empresas pareciam estar à espera de grandes gravadoras que viessem descobrir e produzir os seus trabalhos; poucos eram os que se preocupavam com o que se costuma chamar de *profissionalização*; raros eram os forrozeiros que tinham uma equipe técnica que cuidasse de som, iluminação, gerenciamento de palco, produção musical, mídia e produção de eventos. Mesmo em cidades como o Recife, que já conta com vários profissionais e empresas de sonorização, os forrozeiros estavam acostumados aos piores equipamentos e aceitavam um péssimo tratamento dos contratantes praticamente sem reclamar. A Sofops não atuou sozinha, mas foi uma das forças que ajudaram a dialogar com as partes envolvidas no sentido de estabelecer novos padrões na infraestrutura dos festivais patrocinados pelos órgãos governamentais, aumentar os cachês dos artistas, criar novos eventos, ampliar os eventos já existentes, etc.

Além disso, quero destacar a importância do pioneirismo da Sofops ao reunir um grupo de forrozeiros não baseado em laços de parentesco (pelo menos a maioria) em torno de um empreendimento que ganhou importância política e cultural no Nordeste. Tal iniciativa remete ainda à atenção que essa instituição dá ao que chama de “valores tradicionais”. Como já vimos, há alguns questionamentos feitos por artistas acerca do modo como essa instituição aborda a “tradição”, de modo a homogeneizá-la e engessá-la. Contudo, é importante salientar aqui, a Sofops é um dos órgãos que reduziu a inércia e a inépcia de um grande número de músicos nordestinos que prezam por determinados “valores”, mas que se encontravam muito desarticulados.

É exatamente devido ao importante papel que a Sofops vem desempenhando que passo a discutir aqui alguns dos propósitos declarados pelos seus dirigentes, certas implicações de suas ações nas relações entre a instituição e o fluxo do forró. Rememorando o *manifesto* publicado no lançamento dessa instituição, os seus membros conclamam “o governo, a comunidade artística” e o “povo da Nação Nordeste a unirem esforços por um pacto em defesa da nossa mais autêntica cultura popular, a música regional nordestina” (BIZERRA, 2005). A definição dessa causa mor exclui do escopo da Sofops, portanto, todas as demais modalidades artísticas, assim como todas as outras músicas. Outra definição de escopo que restringe ainda mais o que será incluído na luta desse grupo é a “semente um dia plantada pelo Rei do Baião, em Exu”; um exemplo de frase que tem o poder de acionar a memória afetiva de muitos nordestinos. Nessa discussão, eu parto da ideia de que, no que tange ao forró, esse *manifesto* e as ações da Sofops afetaram significativamente a política cultural local, tanto devido ao oportuno apelo identitário das suas palavras e ao prestígio dos seus membros como por outras razões que veremos na sequência.

Começamos pelo uso de “povo” que, se ratificarmos as contas de Bourdieu (2004:181), em vez de ser uma das forças conclamadas, “é um dos alvos que estão em jogo na luta” entre os agentes. Nessa perspectiva, a força parece estar de fato muito mais no posicionamento de quem se autoriza a falar do “povo”, ou “para o povo”, do que no próprio. As ambiguidades da palavra “povo” encontram solo fértil no âmbito da política e mais ainda nas relações entre música e política, combinando/variando significações: classes populares, proletariado, fonte de criação, nação, produtor de cultura, potenciais eleitores e por aí vai. Não à toa, como bem colocou Thomas Turino,

De Lincoln a Mao [Tsé-Tung] e a Robert Mugabe, políticos em incontáveis épocas e lugares têm claramente entendido e efetivamente aproveitado o poder icônico e indicial [de indexar] da música para favorecer seus próprios fins pragmáticos²¹⁵ (TURINO, 2008:189–90).

No Nordeste, a associação entre forró e povo é pragmaticamente utilizada por políticos das mais variadas posições: dos cabos eleitorais e vereadores, até os governadores.

²¹⁵ “From Lincoln to Mao to Robert Mugabe, politicians in countless times and places have clearly understand and have effectively harnessed the iconic and idexical power of music to further their own pragmatic ends.”

Arregimentando termos e expressões como “povo”, “Nação Nordeste”, “autêntica cultura popular” e traços artísticos associados estritamente a Luiz Gonzaga, o discurso publicado pelas lideranças da Sofops articula muitos agentes, entre eles, aqueles praticantes de um etnocentrismo musical que aqui é chamado de gonzaguianismo. Aludindo ainda à discriminação e privação sofridas por esse “povo” e por sua música, à necessidade de atenção e de defesa, os enunciadores parecem sucumbir à “lógica que leva os grupos estigmatizados a reivindicar o estigma como signo de sua identidade” (BOURDIEU, 2004:186). Repercutindo numa população que dera a Luiz Gonzaga, havia pouco tempo, o título de Pernambucano do Século — através de uma enquete feita pela Rede Globo no ano de 2000 —, o discurso da Sofops iria reverberar rápida e vigorosamente nas políticas públicas locais. Uma matéria jornalística que trata da formatação dos festejos juninos pela Prefeitura da Cidade do Recife (durante a gestão do prefeito João Paulo, do Partido dos Trabalhadores – PT) nos dá uma ideia:

O coordenador do *São João da Prefeitura*, jornalista Beto Resende, chegou a explicar que a escalção do São João não foi para combater o que se chama de forró estilizado, mas de firmar uma posição política. O secretário de Cultura Roberto Peixe complementou dizendo que o formato chegou a esse ponto por conta da atuação dos próprios forrozeiros de Pernambuco, que se reuniram em torno de associações e se organizaram melhor. “Eles fizeram a associação dos forrozeiros, querem recuperar o espaço perdido em outras grades de programação do interior do Nordeste”, explica o secretário, justificando mais uma vez a escolha dos nomes que este ano irão animar o São João da cidade (*Diário de Pernambuco*, 2007)²¹⁶.

Esse trecho nos mostra quão articulados estão os agentes da Sofops, a ponto de influenciar a formatação do São João do Recife, perfilando as suas características. As circunstâncias mostraram-se propícias, pois essa festa, que começara a ser implantada timidamente havia poucos anos, ainda estava em fase de formatação e já apresentava um viés “tradicional” na sua programação, embora não o enfatizasse através da mídia. Em 2004, um ano antes do lançamento do *manifesto* da Sofops, a festa transcorreu em quatro dias (23 a 26 de junho) e ainda apresentava um *design* gráfico improvisado, sem o uso de um *slogan* (Figura 1). O mesmo desenho será utilizado no ano seguinte. Mas, em 2006, a Prefeitura

²¹⁶ ASSUMPTÃO, Michelle de. “São João do Recife não abre para a música estilizada”. *Diário de Pernambuco*, caderno *Viver*. Recife, 16/05/2007.

passou a utilizar uma figura de um trio gonzaguiano e o *slogan* “Recife tem São João e valoriza a tradição” (Figura 2). A partir de 2010, o *slogan* passa a ser “São João tradicional a gente faz na capital” (Figura 3).

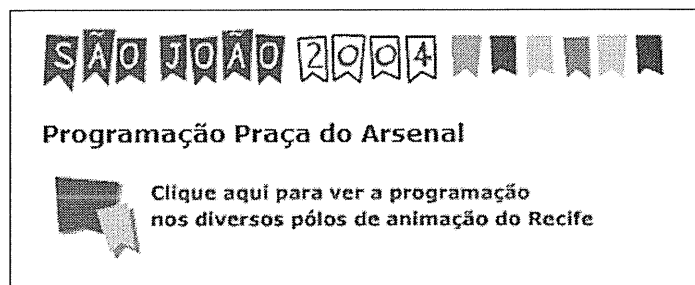


Figura 1. Identidade visual utilizado no São João do Recife de 2002 a 2005.



Figura 2. Emblema e *slogan* do São João do Recife em 2006.



Figura 3. Emblema e *slogan* do São João do Recife em 2011.

Note que os *slogans* oficiais, apesar de mencionarem o forró tradicional, apresentam uma imagética vinculada ao forró pé de serra (trio gonzaguiano), o que realça o seu traço bipolar, uma vez que essa categoria passa a existir em função da sua oposição ao forró eletrônico. A partir do ano de 2013, quando iniciou a gestão do prefeito Geraldo Júlio de Melo Filho (PSB - Partido Socialista Brasileiro), o uso de signos tradicionais nas peças publicitárias do São João do Recife foi levemente atenuado e a programação musical vem seguindo praticamente a mesma política das gestões antecedentes.

No ano de 2007, o grupo político liderado por Eduardo Campos (do PSB) assume o Governo do Estado de Pernambuco. No ato da sua posse, dividindo um palanque com os seus parceiros de campanha e com algumas lideranças de grupos culturais “tradicionais”, o governador anuncia que a sua gestão dará prioridade à “cultura pernambucana”, aos “valores culturais tradicionais” e que irá trabalhar pela “identidade do nosso povo”²¹⁷. No mesmo ano, o Governo do Estado lançou um conjunto de diretrizes intitulado *Pernambuco Nação Cultural*. Novamente, a Sofops articulou-se com agentes governamentais, colocando-se como entidade representativa dos forrozeiros de Pernambuco.

Por um lado, essa entidade passa a atuar no plano simbólico como pretensa representante, ou porta-voz, de uma vertente de forrozeiros pé de serra de Pernambuco (e até do Nordeste), passando a ser consultada por governantes, convidada a participar de curadorias de festivais, de câmaras setoriais e de outras discussões que definem políticas culturais. Por outro, os dirigentes atuam sob um viés público-privado (por exemplo, submetendo os seus projetos aos editais públicos) e nos bastidores (por exemplo, mediando as relações entre prefeituras e Governo do Estado), no sentido de auferir recursos materiais e financeiros, bem como o controle das programações artísticas de eventos patrocinados pelo Governo do Estado em várias cidades do interior. Desse modo, a entidade vem se fortalecendo em um dado *mercado* e adquirindo uma importância política em Pernambuco e em vários estados do Nordeste. Trata-se de um mercado subsidiado em sua quase totalidade pelos órgãos públicos, que também sustentam a própria sede da Sociedade dos Forrozeiros e os seus projetos. A instituição agrega um ponto de cultura homônimo e o programa de rádio *Forró e Ai!*, ambos mantidos através de leis de incentivo e outros apoios governamentais. Como a Sofops utiliza

²¹⁷ Na ocasião, eu filmei o discurso do governador Eduardo Campos como parte da minha pesquisa de campo que focalizava o grupo de caboclinho Canindé do Recife, cuja dirigente (Juracy Simões) estava no palanque.

um discurso marcado pela bipolarização, o seu sucesso intensifica a difusão e a naturalização desse dualismo.

Mas nem tudo é “sucesso” nessa trajetória. A Sociedade dos Forrozeiros propagou o forró pé de serra como um ambiente aconchegante, seguro, ou, como expressam as lideranças, uma “nação forrozeira”. A palavra “nação” tem significados especiais em Pernambuco, onde habitam inúmeras *nações de maracatu* e outras agremiações que costumam empregar o termo; onde reverberou com ímpeto a canção “Nordeste independente” (Bráulio Tavares e Ivanildo Vilanova), gravada por Elba Ramalho nos anos 1980; onde o Governo do Estado, como mencionei, batiza as suas diretrizes com o nome *Pernambuco Nação Cultural*; onde a banda de rock mais aclamada — criada por Chico Science e seus colegas — chama-se Nação Zumbi; onde muitas pessoas costumam vestir camisas e usar bonés com o emblema da Bandeira oficial pernambucana. Os defensores do pé de serra tentam aninhar-se nessa profusão de signos e práticas tradicional-orientadas. Com o seu fortíssimo apelo identitário, a expressão “nação forrozeira” lembra a ideia de *comunidade imaginada*, nos termos de Benedict Anderson (2008) e mais ainda na sua reformulação feita por Zygmunt Bauman, que trata de uma “busca por segurança no mundo atual”. Nesse sentido, a indústria das bandas e o grande mercado por elas comandado são vistos e divulgados pelas vozes da “nação forrozeira” como uma

[...] “dura realidade”, a realidade declaradamente “*não comunitária*” ou até mesmo hostil à comunidade imaginária que produz uma “sensação de aconchego”. Essa diferença apenas estimula a nossa imaginação a andar mais rápido e torna a comunidade imaginária ainda mais atraente. A comunidade imaginada (postulada, sonhada) se alimenta dessa diferença e nela viceja (BAUMAN, 2003:9).

Até aí, não parece haver qualquer problema. A *nação forrozeira* surge como um grupo que partilha as ideias e os valores tradicionais, a família, a moral católica, os bons costumes, etc. Afinal, tomando emprestado mais algumas palavras de Bauman, “Quem [ou que forrozeiro] não gostaria de viver entre pessoas amigáveis e bem-intencionadas, nas quais pudesse confiar e em cujas palavras e atos pudesse se apoiar?” (*ibid.*). Entretanto, os problemas surgem quando os membros de uma comunidade percebem alguns ruídos internos:

“[...] a diferença que existe entre a comunidade de nossos sonhos e a ‘comunidade realmente existente’”.

Fazendo uso de uma contraposição ao forró eletrônico, a Sofops se divulgou como entidade defensora “da música regional nordestina” e dos “forrozeiros pernambucanos”, mas concentrou a maior parte dos seus esforços na promoção e comercialização de seus membros-fundadores, configurando-se, portanto, como um grupo fechado, ou uma empresa privada, e não exatamente como aquela comunidade prometida, nem como entidade representativa. Uma voz que ilustra essa análise é a de Herbert Lucena:

Eu sou meio contra esse funcionamento. Eles dizem que são “a Sociedade dos Forrozeiros” [fala ironicamente, inflando o peito]. Mas, no programa de rádio Forró e Ai!, só toca o grupo deles. Para mim, isso é errado, acho antiético só tocar as músicas dos membros do grupo [da Sofops]. Pra conseguir apoio do Governo do Estado, eles dizem que é para todos os forrozeiros, mas eles conseguiram esse programa de rádio e as grades das prefeituras somente pra eles (Herbert Lucena, 20/06/2013).

Os “membros do grupo” aos quais Herbert Lucena se refere são os fundadores da Sofops — citados no Capítulo 3 (3.6) — que se revezam na sua diretoria e outros participantes prestigiados que dela tornaram-se parceiros. De acordo com Herbert, embora o programa de rádio *Forró e Ai!* e os eventos mediados e administrados pela Sofops destinem uma pequena fatia da sua programação para outros forrozeiros que não fazem parte do grupo dirigente dessa entidade, os fundadores são os mais favorecidos. Outro agente que tem criticado a Sofops é o produtor cultural e documentarista Anselmo Alves²¹⁸, que produziu vídeos, gravações de áudio e programas de rádio relacionados a Luiz Gonzaga e ao fole de oito baixos. Anselmo considera “impróprio uma instituição que se diz representante dos forrozeiros trabalhar só para um pequeno grupo e viver da venda de notas fiscais para artistas que não têm empresa”. As percepções de Herbert Lucena e de Anselmo Alves são partilhadas por muitos outros músicos no fluxo, parte dos quais nutrem simpatia pelo discurso bipolar, mas não obtêm os referidos benefícios da Sofops. Todavia, alguns intérpretes com quem conversei (e que não integram o núcleo dirigente da Sociedade) afirmaram que são beneficiados por essa instituição. Alguns desses são funcionários públicos e, portanto, estão

²¹⁸ Dialoguei com Anselmo Alves no Conservatório Pernambucano de Música, Recife (21/04/2013).

legalmente impedidos de constituírem empresa (pessoa jurídica), mas têm sido contratados por órgãos governamentais através da Sofops, que com tais artistas faz contratos de representação.

As lideranças da Sofops, por outro lado, discordam dos agentes que contestam as ações da instituição. O cantor Santanna, liderança principal, apresenta a sua opinião sobre os reclamos de outrem, afirmando que

As pessoas que hoje reclamam foram convidadas a participar da Sociedade dos Forrozeiros. Nós convidamos muita gente. Mas no começo, quando só tinha trabalho, ninguém quis. Agora, que tem resultado, todo mundo quer meter a mão. Só que agora não é assim que a banda toca. O grupo que levou nas costas é o que tem que usufruir mais (Santanna, 22/11/2011).

A explicação do cantor Santanna não minimiza as contestações e, de certo modo, até confirma uma contradição que se coloca entre o que propõe a Sofops em seu discurso — representar a categoria dos forrozeiros pernambucanos — e o real foco da sua atuação: defender os interesses do “grupo que levou nas costas”, isto é, daqueles membros que dirigem a referida Sociedade. Outra importante agente desse grupo é Tereza Accioly, que ganhou notoriedade e prestígio dentro da Sociedade através da sua intensa dedicação às atividades e aos objetivos da entidade. Por ser vista como alguém que advoga por um coletivo e não em causa própria (ela não é musicista), ela também ganhou prestígio no âmbito dos órgãos governamentais que apoiam a chamada cultura popular e alcançou, por fim, uma certa reputação entre os forrozeiros identificados com o pé de serra. Segundo essa agente

A Sociedade cumpre o seu papel de fomentar o verdadeiro forró, de capacitar e de profissionalizar os músicos e, enfim, de valorizar a nossa cultura. Porque senão, esse forró cearense é quem vai mandar no mercado, já tá mandando. A gente divulga os trabalhos de muitos artistas pernambucanos e procura representar os forrozeiros. Mas como a gente consegue as coisas, tem gente que fala mal. Só que é tudo fruto do nosso trabalho (Tereza Accioly, 21/01/2012).

Como já foi dito no início dessa discussão, a Sofops tem méritos, apesar da distribuição dos resultados do seu êxito ser mais do tipo privado do que comunitário. E de certo modo, esse tipo de mérito tem a ver com o que está expresso na fala de Tereza Accioly. No final do trecho destacado ela deixa entrever que ocorre uma distribuição dos benefícios conseguidos pela entidade (o “fruto do nosso trabalho”) destinada ao seu núcleo dirigente, que “consegue as coisas” em detrimento da “gente que fala mal”. Muitos desses que falam mal, no entanto, são forrozeiros que afirmam que procuraram a Sofops, mas nunca obtiveram qualquer apoio/benefício, como a contratação de shows. Dessa maneira, quando busca apoio junto ao poder público, a Sofops utiliza o discurso bipolar, posicionando-se como entidade comunitária que representa os forrozeiros pé de serra/tradicionais de Pernambuco, mas, quando distribui os recursos angariados, ela age como uma empresa privada, que divide os louros prioritariamente entre os sócios. Musicalmente falando, a instituição que, em seu manifesto, afirmou a defesa da “semente plantada pelo Rei do Baião”, passou a discursar em prol de um pé de serra modelado a partir das músicas de seus artistas-membros. Mas, enquanto isso, paradoxalmente, centenas de grupos baseados em trios de sanfona, zabumba e triângulo — promulgados como signo maior do pé de serra — continuam quase todos anônimos, ou seja, alijados da acumulação de prestígio, como podemos constatar nas programações juninas das prefeituras²¹⁹. Ou seja, o ‘pé de serra’ dos trios anônimos recebe um tratamento muito aquém daquele dispensado ao ‘pé de serra’ dos “artistas” da Sofops e dos seus companheiros de classe.

O processo identitário regional-dualista levado a cabo pela Sofops é apoiado pelos governantes por várias razões. Em muitos casos, os gestores estão histórica e subjetivamente envolvidos com as “raízes tradicionais nordestinas” (rurais). Por outro lado, há governantes menos ligados e até desligados das “tradições” e afinados com estéticas cosmopolitas. Paralelamente, há muitos governantes que são envolvidos com essas duas vertentes estéticas. No entanto, em todos esses casos, a manipulação de signos identitários é uma prática de manutenção e consecução de poder que resulta em apoio político por parte de segmentos da população, o que ratifica a eficácia simbólica dos usos do “povo”. Por isso mesmo, com o seu “jogo de cintura”, a maioria dos governantes vem desenvolvendo um diálogo bipolar em relação ao forró: eles trocam apoio com o forró tradicional, que está politicamente articulado

²¹⁹ A maioria dos trios recebe cachês muito baixos e são praticamente anônimos, aparecendo nas referidas programações com o nome genérico “trio pé de serra”.

pelo grupo de interesses sob esse rótulo, e com o forró eletrônico, ou seja, com as bandas de forró consideradas “não tradicionais”, as quais aglomeram e entretêm públicos muito mais numerosos. Em qualquer uma das opções citadas, o Estado subsume, em suas políticas, uma visão bipolar do forró.

Chegamos a um entendimento, ainda que unilateral, de alguns resultados da contraposição exercitada pela indústria das bandas de um lado e, do outro, pelos forrozeiros que articulam o tradicionalismo. As instituições que articulam o tradicionalismo no forró (Sofops no topo), ao invés de representarem uma *nação* que inclua todos os forrozeiros, intensificam a bipolarização, no sentido de tornar o fluxo cada vez mais vantajoso para os agentes centrais de cada polo e, conseqüentemente, cada vez mais adverso para os artistas não articulados aos polos. Através da cultura de oposições, os agentes podem configurar continuamente invenção e reinvenção de uma sociedade, como Roy Wagner nos esclarece:

Ao inventar as relações das atividades rituais e cotidianas umas *contra* as outras, eles [os agentes] contrainventam a totalidade, o quadro de referência conceitual, que inclui ambas (WAGNER, 2010:188)²²⁰.

Eu diria que esse “quadro de referência conceitual” resulta do influxo da bipolarização que contrainventou uma totalização dualista através da voz de vários agentes; utilizando uma expressão bem nordestina, os pregadores da bipolarização querem *tomar de conta*, e *ai* dos artistas que trabalham nas fronteiras... Eles que construam os seus espaços! Polarizadores promovem não apenas carreiras, mas acabam por tentar restringir, minimizar e excluir a diversidade no fluxo. Acerca de restrições/exclusões, há posturas radicais que chegam a ser tragicômicas. No ano de 2013, a Prefeitura de João Pessoa (PB) impôs, a título de Condições de Participação, a seguinte restrição no seu edital de inscrição de atrações artísticas para o São João:

Art.6º Poderão se inscrever nesta seleção artistas e grupos de música que fazem **Música Regional Nordestina** [grifo do documento], sediados no Estado da Paraíba [...].

²²⁰ A primeira edição de *A invenção da cultura* é de 1975.

Parágrafo Único: Entende-se por música regional nordestina, aquela com o formato de trio de forró de raiz: Sanfona, Zabumba, Triângulo e (optativo) outros instrumentos complementares (FUNJOPE, 2013)²²¹.

Pode parecer surreal! Mas é real. Percebe-se que, no estado em que nasceram Jackson do Pandeiro e Sivuca — dois expoentes da diversidade do fluxo forrozeiro —, o gonzaguianismo chegou às vias de fato. Nem na capital do Estado em que nasceu Luiz Gonzaga ocorre um *patrulhamento ideotradicional* dessa envergadura, uma restrição dessa ordem. Pelo contrário, apesar de não permitir a participação das bandas aglutinadas no rótulo “eletrônico/estilizado” — e, talvez, até por isso —, o São João do Recife vem garantindo espaços para os forrós de fronteira, o forró com rabeca, o coco, a embolada, o forró-frevo, o forró-jazz, a ciranda, as bandas de pífano e até para os grupos de rock. Sobre a restrição do citado “chamamento” (que foi o primeiro edital público voltado para o São João de João Pessoa), o produtor paraibano Fabrizio Formiga²²² afirmou que “isso não vinha ocorrendo em anos anteriores” e que “essa decisão da Prefeitura de João Pessoa foi motivada pela polêmica decisão do secretário de Cultura do Estado da Paraíba”, Chico César, que eximiu o Governo do Estado de patrocinar as bandas de forró e os grupos de música sertaneja durante os festejos juninos. Essa opinião é dividida por vários músicos e outros agentes residentes em João Pessoa (PB). Mas será que para evitar as odiadas bandas — muitas vezes taxadas de homogeneizadoras — é necessário estimular uma homogeneização através do obrigatório emprego do “trio de raiz”? Isso parece uma *noia-fonia*, ou seja, uma paranoia (mania de perseguição) relacionada às bandas de forró.

5.5 Experiências colaborativas e traços comuns

Se há algo que a bipolarização não consegue controlar nem apagar no fluxo do forró é o trabalho colaborativo. Muitos desses trabalhos não saltam aos olhos e ouvidos; vários deles são até desconhecidos do público, mas nem mesmo a dramatização bipolar seria possível sem uma ampla colaboração de agentes. Por isso mesmo, quero retomar a perspectiva de Howard

²²¹ Chamamento Público nº 01/2013 – Inscrição e cadastramento de atrações artísticas para o São João. Prefeitura Municipal de João Pessoa. Disponível em: <http://www.joaopessoa.pb.gov.br/portal/wp-content/uploads/2013/04/cadastro-sao-joao.pdf>. Acessado em: 20/05/2013.

²²² Entrevistei o produtor Fabrizio Formiga em 13/06/2013.

Saul Becker em seu já clássico trabalho *Art worlds*. O autor não aceita “a visão da importância relativa” que costumeiramente é lançada sobre agentes que são considerados “pessoal de apoio”, mas que, de fato, são imprescindíveis ao trabalho artístico (BECKER, 2010:77). A *dinâmica de posições*²²³ que o autor enxerga no ambiente social tanto incrementou algumas das minhas percepções preliminares, como suscitou outros olhares para certos movimentos no fluxo do forró que são importantes, mas que costumam atrair pouca atenção de pesquisadores. Ele afirma: “A habilidade de participantes do mundo artístico de performar intercambiavelmente define, em um sentido importante, as fronteiras de um mundo artístico”²²⁴ (*ibid.*:78). Ora, para quem está investigando as volúveis práticas fronteiriças, tais asserções são caras, pois, como foi discutido, o que esse autor chama de “participantes” não se restringe ao “artista” (ao cantor, ou à banda de forró, em nosso caso); estende-se aos outros músicos que, com suas habilidades, interligam fluxos, vertentes, marcas, bandas, artistas, etc.

Muito embora os executivos de um evento musical forrozeiro busquem evidenciar o nome e a imagem de uma pessoa que exerça a atividade considerada central, não é possível ocultar toda a equipe atuante nas apresentações ao vivo, por exemplo. A colaboração vai muito além da relação entre as lideranças que levam a chancela de “artista”. Tal concepção oculta a colaboração em grande medida, como discute o autor:

Os participantes na criação de trabalhos artísticos e membros da sociedade em geral acreditam que o fazer arte requer talentos especiais, dons, ou habilidades que poucos têm. Alguns têm mais do que outros e pouquíssimos são dotados o suficiente para merecer o título honorífico de "artista" [...]. Acharmos que é importante saber quem tem esse dom e quem tem direitos e privilégios especiais. Num extremo, o mito romântico do artista sugere que pessoas com tais dons não possam ser sujeitadas a constrangimentos impostos a outros membros da sociedade (BECKER, 2010:14)²²⁵.

²²³ Expressão que aqui emprego em contraponto à *tomada de posição* (BOURDIEU, 2011b:154).

²²⁴ “[...] *the ability of art world participants to performer interchangeably defines, in an importante sense, the boundaries of an art world.*”

²²⁵ *Both participants in the creation for art Works and members of society generally believe that the making of art requires special talents, gifts, or abilities, with few have. Some have more than others, and a very few are gifted enough to merit the honorific title of “artist” [grifo dele] [...]. We think it importante to know who has that gift and who have it special rights and privileges. At na extreme, the romantic mith of the artist suggests that people with such gifts cannot be subjected to the constraints imposed on other members of society [...].*

No sentido colocado pelo autor, tal mito estabelece uma relação entre fazer a atividade central e ser um “artista”; neste caso, um indivíduo que tem “inspiração sublime” e a quem, portanto, a sociedade deve permitir violar certas regras de conduta que devem ser seguidas pelos demais membros *normais* — passíveis de punição. O trabalho de caráter “único” e inestimável seria o retorno que a sociedade recebe. Essa mitificação do trabalho artístico tende a ocultar toda uma rede colaborativa que atua, e condensa no “artista” o resultado final.

Para um *show* e o disco a ele relacionado ficarem prontos, são realizadas tantas e tão diversas atividades, que eu não poderia me estender aqui sequer ao conjunto daquelas diretamente ligadas à manipulação do som musical. Exatamente por isso, vou restringir-me a algumas das contribuições fundamentais de *músicos acompanhantes* nos trabalhos que costumamos atribuir inteiramente aos *músicos artistas*. Tomemos como exemplo um disco/*show* de Silvério Pessoa, que tem nas misturas musicais um dos seus elementos diferenciadores, sendo portanto, um componente central do trabalho artístico. Compõem a banda mais ou menos fixa de Silvério Pessoa: Israel Silva (baixo), Thiago Hoover (violões, guitarra elétrica, viola de 12 cordas e vocal), Ricardo Silva (bateria, zabumba, triângulo, programações eletrônicas) e André Julião (acordeom e vocal). Além deles, em cada disco que Silvério Pessoa lança, muitos outros músicos participam. Já seria visível a multiplicidade da contribuição de todos esses músicos se considerássemos apenas os timbres instrumentais agregados ao trabalho. Mas isso é o mínimo em relação ao todo da sua contribuição. Muitos desses músicos não participam apenas do forró, mas de outros fluxos musicais, ou seja, eles dominam convenções de: frevo, rock, jazz, samba, choro, maracatu de orquestra e maracatu nação, batuques de candomblé e de umbanda e música sinfônica de concerto (“erudita”), etc. Portanto, o traço mais singular — a síntese sonora — atribuído a artistas como Silvério Pessoa, Josildo Sá e outros é claramente um trabalho colaborativo, assim como ocorre com praticamente todos os trabalhos artísticos. Contudo, apesar da ficha técnica, o nome que ressaia é o de um único “artista”, o proprietário da obra. Claro que não se trata aqui de uma acusação contra Silvério Pessoa, Josildo Sá, Herbert Lucena, nem contra qualquer artista especificamente. O que estamos constatando é um traço controverso da nossa sociedade, pois tais procedimentos são largamente partilhados. Pode-se argumentar que os músicos são substituíveis e que eles executam apenas o que vem à mente do “artista”. Ocorre, no entanto, justamente o contrário: o conhecimento desses músicos arregimentados é parte das convenções com as quais o “artista”, anteriormente, entrara em contato. Tendo experienciado

tais convenções, esse “músico artista” passa a intuir as trocas que serão possíveis graças aos músicos participantes das referidas convenções. Isso quer dizer que muito do que vem à mente do “artista”, antes disso, veio daqueles músicos. O “artista” não poderia sequer pensar em forró, frevo ou rock sem antes conhecer tais músicas. Mas aqui temos um detalhe: a *performance*, a gravação e as outras formas de registro são apropriadas assimetricamente. A grande maioria dos “músicos acompanhantes” atua como *freelancer* e sequer conta com o recolhimento para fins previdenciários e de aposentadoria.

Portanto, as práticas criativas de fronteira são, em grande parte, incumbências desses músicos supostamente “menos importantes” do que o “artista”. Isso quer dizer que eles também fazem o trabalho artístico, embora não sejam chamados de *artistas*. Até mesmo naquelas bandas de forró cujos administradores não músicos exercem a maior influência nas decisões acerca das sonoridades, os músicos participam ativamente da produção musical, como afirma um produtor-arranjador e proprietário de um dos principais estúdios de gravação de Fortaleza:

Aqui, no Pro-Áudio, eu produzi CDs de muitas bandas. Mastruz começou aqui, Brasas do Forró, Toca do Vale... Só das bandas da SomZoom, eu produzi um monte de discos aqui. Eu não me lembro de um só disco que a gravação foi exatamente como a gente tinha planejado, mesmo quando Gurgel trazia arranjo pronto. Em tudinho teve a participação dos músicos, eles davam pitaco e a gente ia mudando as coisas. Sempre tem ideias melhores e a gente pega porque melhora o produto (Marcílio Mendonça, 10/09/2011).

O relato destacado vai de encontro a uma ideia que se tornou trivial no âmbito dos adeptos do tradicionalismo, os quais costumam acreditar que: “Músico de banda não pode criar nada”, “é tudo pau-mandado”, ou “quem decide tudo é o dono da banda”. Entretanto, *não é assim que a banda toca*. Uma parte (ultravalorada) das decisões gerenciais costuma passar pelo crivo do “dono” da banda, mas os músicos fazem a música e colaboram com a criação-produção.

Em face do que acabamos de discutir, podemos concluir que agentes aferidos como “periféricos”, ou “de apoio”, muitas vezes protagonizam os processos de produção e transmissão musicais. Aliás, esse mascaramento da construção coletiva – atribuição da

totalidade do trabalho artístico a um ser excepcional – se estende a todos os artistas mencionados neste trabalho. Se não enxergamos os processos coletivos, ou os vemos, mas os minimizamos, é porque em alguma medida nós compartilhamos os valores que regem a divisão de trabalho, a hierarquização e a apropriação assimétrica que estão envolvidas. Nada nos obriga a tal conformismo e é importante levantarmos o problema.

Um dos pontos importantes dessa discussão é o fato de que muitos dos músicos baseados em bandas de forró rotuladas de eletrônico/estilizado, são também músicos atuantes em trabalhos associados ao forró pé de serra, e vice-versa. Músicos altamente reputados no âmbito tradicional, como o zabumbeiro Quartinha, o baixista Toninho Tavares, o baterista e engenheiro de som Ito e o guitarrista Luciano Magno — todos residentes no Recife ou adjacências — também atuam com diversas bandas de forró, sobretudo nas gravações de CDs e de DVDs, e costumam trabalhar também na produção de fronteira do forró e de outros fluxos musicais.

Em que pese o aspecto econômico, a atuação desses músicos *freelancers* tem outras implicações. Em 2005, o jornal *Diário de Pernambuco* publicou uma matéria inusitada — do jornalista Júlio Cavani — sobre vários músicos roqueiros que estavam trabalhando no forró durante a safra dos festejos juninos. Destaco aqui alguns trechos:

A banda Hanagorik já levou seu *trash* metal até para a Europa, mas neste mês alguns de seus integrantes só vão ser vistos tocando forró estilizado pelo interior de Pernambuco. [...] Tuca e Totonho, respectivos guitarrista e baixista da Hanagorik, já estão acostumados a esse tipo de mudança [...].

Carloz Leão, da banda de metal Insurrection Down, que já tocou no *Abril Pro Rock*, também é integrante da [banda de forró] Sanriah. Ele valoriza a experiência, mas, se pudesse, apenas tocaria rock. No entanto, como forrozeiro, ele ganha entre R\$ 70,00 e R\$ 100,00 por apresentação, chegando a fazer até 20 *shows* em um mês nessa época do ano. No rock, raramente ele recebe algum cachê. [...].

Carloz lembra que essas bandas são um exercício de resistência, porque é normal acontecerem *shows* com duração de quatro horas. "Considero uma experiência válida. É uma escola que propicia experiência de palco e disciplina. Apesar de ser mais complexo, o rock dá mais liberdade". (*Diário de Pernambuco*, 23/06/2005)²²⁶.

²²⁶ CAVANI, Júlio. "Forrozeiros de ocasião esquecem paixão pelo rock". *Diário de Pernambuco*, caderno *Viver*. Recife, 23/06/2005.

Nos trechos destacados, podemos constatar que os músicos baseados em *trash metal* atuam no forró, uma música comumente considerada muito distante desse tipo de rock. A Hanagorik é uma das bandas de *metal* mais conhecidas de Pernambuco. A maioria das suas músicas é cantada em inglês e a banda não costumava misturar o seu rock pesadíssimo com outras músicas locais. Apesar disso, o seu último álbum *Alceu ao nosso jeito* (independente, 2012), é uma compilação de canções de Alceu Valença adaptada ao estilo da banda. Não quero afirmar que esse trabalho tenha recebido influência estética direta das bandas de forró, mas seguramente, para os integrantes da Hanagorik conseguirem manter-se como músicos e fazerem o trabalho autoral que eles valorizam e gostam, eles tiveram que fazer também o forró do qual não gostam — ou não gostavam. A banda passou alguns anos na Europa e, hoje, eles se encontram um pouco mais estabelecidos nesse mercado. Carloz, outro roqueiro citado, menciona benefícios que extrapolam os ganhos materiais. Segundo ele, além de proporcionar grande parte da sua renda, os longos *shows* de forró da banda Sanriah proporcionam “resistência”. Os padrões sonoros têm que ser apresentados tal como são ensaiados, “disciplina” que ele considera importante e que não encontra no seu rock autoral.

É importante perceber que, nos dois casos citados, o aspecto econômico não se isola, está fortemente relacionado com o plano simbólico. Conseguiriam esses músicos fazer o seu rock sem trabalhar com o forró? Sim, talvez fazendo outro trabalho não musical, o que demandaria outra profissionalização, treinamentos, muita energia. O que nós constatamos aqui é: o forró de algumas bandas sustenta economicamente vários músicos de um tipo de rock que não é autossustentável no mercado brasileiro, menos ainda no mercado nordestino; simultaneamente, o rock está suprindo demandas do forró. Relembrando o que foi colocado antes: assim como os do rock, músicos de diversos outros fluxos também se entrelaçam aos do forró, configurando uma profusão de intercâmbios musicais que ocorrem no contexto musical mais largo. A mesma matéria supracitada menciona músicos de rock que atuam com as bandas de forró e com os artistas vinculados à vertente pé de serra, como Cristina Amaral (ligada à Sofops) e Azulão (que canta forró, samba, coco, etc.).

Durante o meu trabalho de campo, conheci muitos músicos que atuam nas duas correntes “opostas” e entrevistei vários deles, como os sanfoneiros Netinho de Custódia e Jan Charles, que nos falam um pouco das suas experiências:

Eu não tenho isso de menosprezar um pelo outro, não. Eu tenho amigos em todo canto, homem! Lá tem as meninas, tem paquera, pegação... Isso é bom! E eu preciso trabalhar e preciso aprender também, porque eu sou novo, então quero saber como se toca um vaneirão, um xote, um arrocha... Tudo isso me interessa (Netinho de Custódia, 10/07/2013).

Eu tanto gosto do pé de serra, que é a minha raiz, como gosto do estilizado, que não só toco pra ganhar dinheiro, não... Eu toco também por gostar de escutar, de dançar, tá entendendo? É uma coisa de cabeça aberta, e eu também estou estudando, praticando. Mas eu não levo o assunto do estilizado para o pessoal do pé de serra, porque tem aqueles defensores que não aceitam nem escutar o que a gente tá falando (Jan Charles, 07/08/2013).

Os sanfoneiros com quem conversei conhecem a oposição bipolar de perto, o que nós podemos perceber na frase inicial do primeiro trecho destacado (fala de Netinho), assim como na última frase do segundo depoimento (Jan Charles). Em geral, eles são pressionados por adeptos estanques de uma das duas vertentes bipolares, e já não é necessário discutir muito aqui novamente os argumentos de cada lado. Mas o que está igualmente presente nas falas dos sanfoneiros é que eles não estão presos nos grilhões da bipolarização. Nesse caso, as supostas linhas que separam as duas vertentes do forró estão borradas em função de várias significações: a experimentação musical, o aprendizado, a remuneração, a manutenção de carreiras de músicos baseada em diferentes fluxos musicais; a integração social (relacionamentos diversos), o exercício da alteridade, só para citar alguns.

Mas... “Essas duas vertentes não são opostas?” — indagarão aqueles que concebem o forró através da mediação bipolarizada. E eu responderei: sim, mas as duas vertentes são apressadamente vistas como opostas e bem delineadas. Muito interessante, não? Os músicos do “atrasado” pé de serra e os das “malditas” bandas de forró — supostamente opostos —, assim como os do rock *underground*, colaboram mutuamente, contribuem com uma diversidade musical na sociedade, integrando culturalmente milhares de pessoas e as incluindo no contexto do trabalho profissional. A circularidade dos músicos não se restringe, obviamente, às duas vertentes; ela cobre a diversidade do forró, revelando que, para além da bipolarização, o fluxo é plural, colaborativo e, por assim exprimir, simbiótico.

Mas, até aqui, os postuladores da bipolarização podem tentar desestabilizar a tese da multiplicidade com uma questão como a seguinte: “Em que medida a prática de tocar diferentes forrós ocorre no fluxo?” E eu correria o risco de afirmar: provavelmente, tal

circularidade ocorre na maior parte do fluxo. Mas ainda não tenho como provar etnograficamente. Não sabemos ao certo, mas posso oferecer algumas informações e, a partir delas, o leitor poderá fazer a sua própria estimativa. São raras as bandas de forró nacionalmente “conhecidas”, poucas são regionalmente famosas, a maioria delas é conhecida apenas no âmbito da sua cidade-sede e proximidades. Apenas uma minoria das bandas de forró e dos demais empreendedores desse fluxo pode empregar músicos em tempo integral, ou seja, a maioria dos músicos precisa trabalhar com mais de um artista/banda — ou em outras áreas do mercado de trabalho — para conseguir sobreviver e pagar as suas contas. Segundo o economista Jair do Amaral Filho, além das principais bandas de outros estados do Nordeste e de outras regiões brasileiras que afluem para Fortaleza (centro de divulgação), existem entre 300 e 400 bandas só no Estado do Ceará (dados de 2008). Mas desse universo, apresentavam-se nas 21 maiores casas de *shows* da capital apenas quarenta e cinco bandas que já possuíam CDs e DVDs e ocupavam espaços na mídia, parâmetros importantes para que uma banda seja considerada “profissional” (AMARAL FILHO, 2008:8). Isso significa que existem centenas de bandas de pequena e média projeção espalhadas pelo Nordeste e alhures. Em quase todas elas, os músicos trabalham em regime *freelance*, tocando também em outros forrós e, do mesmo modo, integrando outros fluxos musicais. À luz dessas constatações, já é possível o leitor avaliar se a citada circularidade cobre uma maior ou menor parte do fluxo. Caso seja pouco, os dados seguintes reforçam a minha arriscada asserção.

Essa situação é semelhante entre os músicos que tocam prioritariamente com os artistas/grupos mais vinculados aos signos tradicionais. A maioria deles atua sob os efeitos da sazonalidade, superlotando a agenda nos meses de maio e junho e esvaziando-a nas entressafas. Desde os primórdios do forró, tal sazonalidade tem levado a maioria dos forrozeiros — de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e Jorge de Altinho a Mastruz com Leite, Saia Rodada e Aviões do Forró, incluindo os de fronteira — a integrar-se a outros fluxos musicais, sobretudo às músicas associadas aos festejos carnavalescos, por serem elas também sazonais e permitirem uma compatibilização na agenda. No Recife de hoje em dia, tem ganhado destaque, diga-se de passagem, a afluência de forrozeiros para o fluxo do frevo. Tais interações vêm dando relevo a uma modalidade que ainda não tem nome convencional, mas que, como sugere o jovem maestro Marcos FM²²⁷, pode ser chamado de *frevo de concerto*, no qual os sanfoneiros vêm assumindo a função de solista. A necessidade de se integrar a

²²⁷ Essa sugestão foi-me dada por Marcos FM, maestro e arranjador de frevo, durante uma conversa que tivemos no Conservatório Pernambucano de Música, Recife, no dia 09 de maio de 2013.

diferentes fluxos tem sido um dos grandes propulsores da circularidade dos músicos e, conseqüentemente, da multiplicidade que o forró e os outros fluxos têm atingido. Eu constatei ainda a existência de um diversificado contingente de forrozeiros não profissionais, que tocam comunitariamente (festas entre familiares e/ou entre amigos e conhecidos), sem fins remunerativos. Entre os forrozeiros comunitários, também ocorrem as mencionadas práticas de fronteira. Por tudo isso, afirmo sem receio de errar que, embora a visualização bipolar possa insistir, há vários aspectos importantes que lhe escapam e que atravessam todo o fluxo do forró.

Os adeptos do filtro dualista poderão refutar, apelando para uma possível “fraqueza” dessas mencionadas colaborações, pois as cooperações estariam ocorrendo — eles poderiam asseverar — apenas entre músicos “não artistas”, “sem grande expressão”. Ledo engano! E não apenas porque já mostramos que os “músicos sem grande expressão” participam do trabalho artístico. Se houver algum dualista que seja tão incauto, a ponto de menosprezar tudo o que foi discutido até aqui, podemos retomar algumas passagens deste trabalho e verificar que a cooperação ocorreu intensamente entre agentes que só depois viriam a assumir posicionamentos opostos, antecedendo, portanto, a própria emergência da polarização. Além do mais, a colaboração continuará ocorrendo entre vários artistas e bandas renomados e que são vistos como agentes de polos estanques. Repito aqui alguns dos casos mais ilustrativos: Alcymar Monteiro, que costuma ser vinculado ao forró pé de serra, forneceu canções para o primeiro álbum do Mastruz com Leite, assim como Maciel Melo, que continuaria fornecendo músicas para vários discos dessa banda e de outras da SomZoom. Mas podemos ainda verificá-lo em fatos mais recentes. Flávio José, um dos cantores mais celebrados pelos adeptos do tradicional, vem participando de *shows* e da gravação de DVDs de artistas considerados estilizados. Flávio e Mastruz com Leite participaram do *show* de lançamento de um DVD da Banda Limão com Mel, na famosa casa de *shows* Chevrolet Hall²²⁸ (Recife). Foi um evento privado, que teve como finalidade o lançamento de um álbum, ou seja, os referidos convidados são famosos e em nada dependem da banda que os convidou; eles têm autonomia suficiente para aceitar ou rejeitar um convite como esse. Recentemente, Flávio José também participou do primeiro DVD de Dorgival Dantas, gravado no Siará Hall²²⁹, que contou ainda com as participações de Aviões do Forró, Elba Ramalho, entre outros. O próprio Dorgival

²²⁸ ASSUMPÇÃO, Michelle de. *Diário de Pernambuco*, caderno *Viver*. Recife, 15/07/2004.

²²⁹ *O Povo Online*. Fortaleza, 24/07/2013. Disponível em: <http://www.opovo.com.br>. Acessado em: 04/08/2013.

Dantas, além de vir fornecendo várias músicas para Flávio José, é o maior *hit maker*²³⁰ das bandas de forró — como vimos no capítulo anterior — e é igualmente muito gravado por cantores rotulados de “forró pé de serra”. Além disso, vale lembrar que apesar de Dorgival ser considerado forró eletrônico por uma parte do público recifense e ser classificado como “forró pé de serra” por parte do público de Fortaleza, um grande contingente de adeptos não o enquadra em nenhum dos dois polos.

É importante salientar que, apesar de o *São João da Capitá* enfatizar a bipolarização, esse grande evento é marcado pela cooperação entre os mais diferentes participantes, inclusive aqueles que professam o rosário para uma das vertentes bipolares. No entanto, quero abordar aqui um evento que segue uma lógica bem diferente daquela adotada pela festa da *TV Globo*: o *Arraial da TV Jornal*, promovido há 24 anos pela emissora homônima, afiliada do Sistema Brasileiro de Televisão (SBT). O evento era realizado em locais abertos (praças, ruas), com acesso gratuito. Mas, segundo Erielson Gouveia (gerente de produção e programação da *TV Jornal*), o *Arraial* tomou proporções maiores, e os seus promotores passaram a realizá-lo num local fechado e a cobrar ingressos. Assim, o Clube Português já recebeu duas edições da festa. Ao invés de dividir programação, espaço e públicos em duas vertentes opostas (pé de serra/eletrônico), esse festival alterna num único local os *shows* de artistas tão diversos quanto Genival Lacerda (duplo sentido), Dudu do Acordeom e Cristina Amaral (associados ao pé de serra), bandas Calango Aceso e Capim com Mel (ambas da *geração 1990*), banda Forró do Pistolão (geração 2000), banda Kitara (brega), Fábio e Nando (sertaneja *pop*), Território Nordestino (forró universitário), entre outros. Ocorrem também as brincadeiras típicas, as quadrilhas juninas e as *performances* de DJs que intercalam os *shows* e dinamizam o espaço.

As peças publicitárias desse arraial não utilizam as classificações bipolares, usando apenas o termo guarda-chuva “forró” para abrigar os diversos artistas e bandas de forró. Além disso, todos os artistas participantes são mencionados, e não apenas os mais famosos em detrimento dos menos conhecidos. A maior parte da remuneração é paga com mídia: veiculação de trechos de *shows* dos artistas e de clipes, alguns dos quais, produzidos a partir do banco de imagens da própria *TV Jornal*, que também transmite ao vivo uma parte dos *shows* para a Região Metropolitana do Recife e para muitas cidades do interior de Pernambuco. Bem menor do que o *São João da Capitá* e ganhando a sua singularidade por

²³⁰ Compositor de *hits*.

promover uma unidade a partir das diferenças e desviar-se das antinomias, o *Arraial da TV Jornal* aborda o forró como um fluxo diversificado, o que parece ser um dos motivos pelos quais não ocorrem seccionamento do público, nem disrupções entre os participantes. Eu presenciei essa festa no dia 31 de maio do ano de 2012 (Clube Português, Recife) e pude verificar que a maior parte do público participou dos diversos *shows* dançando. As pessoas que lá estavam tinham suas predileções. Entre os que me concederam depoimentos, vários manifestaram um *gosto* ligado ao viés bipolar: “eu gosto mais do pé de serra”/“eu prefiro o estilizado”. Mas o clima geral da festa não era de oposição, mas de diversão baseada numa diversificação da experiência musical. A maioria daqueles com quem conversei afirmou que souberam de antemão que a programação contemplava diversos forrós. Certamente, não tendo ocorrido uma promoção midiática da bipolarização, não houve estímulo para as pessoas assumirem atitudes mais extremas em relação aos juízos de valor; elas estavam sintonizadas com essa programação. As predileções e rejeições parecem ter cedido lugar ao espírito comunitário da festa, apesar de se tratar de um baile com ingresso pago. Os participantes não pareciam preocupados com rotulações dicotômicas, como *velho/novo*, *atrasado/progressista*, *tradicional/moderno*. Além disso, como foi constatado em outras ocasiões, um grande número de participantes afirmou que gosta da variedade de forrós e muitos deles não apontaram com propriedade os elementos que diferenciam as duas vertentes opostas; esses pareciam não “dominar” os parâmetros bipolares, ou talvez seja melhor dizer: não são praticantes contumazes da bipolarização. Os *gostos*, nesses casos, parecem mais ambíguos e dinâmicos do que prescreve a visão bipolar.

Um dos aspectos que mais congregam públicos como o que presenciou o *Arraial da TV Jornal* e os mais diversos agentes do fluxo do forró é a necessidade de “valorização e preservação da cultura” ou da “tradição” e, simultaneamente, a necessidade de modernizar-se. A ideia de forró tradicional como cultura popular a ser “preservada” e a busca do “moderno” são amplamente partilhadas, mesmo que de modos variados, seja por agentes ligados ao pé de serra, às bandas de forró, ao forró universitário, ao forró de rabeca, ao forró de teclado ou ao que chamo de práticas de fronteira. Todavia, longe de serem apenas opostos e conflituosos, tradicional/moderno é um binômio dialético e implicado no trabalho colaborativo do fluxo.

Vários pesquisadores e outros agentes intelectualizados comumente pensam que os empresários de bandas não têm a menor ligação com a noção de “tradição” e que uma característica fundamental do “tradicional” seria o seu distanciamento do “moderno”, e vice-

versa. As análises comparativas que separam *tradicionalistas* e *modernizadores* incorrem na escolha de uma/outra ou das duas posturas, mas, procedendo dessa maneira, o pesquisador estará, em grande medida, escolhendo a partir de alguns dos posicionamentos dos agentes que configuram o confronto. Talvez não seja óbvio, mas estudar uma “estrutura social” dualista tem suas vantagens nos trâmites acadêmicos, e até na mídia, setores em que a oposição binária assegura a afinidade com muitas lideranças estabelecidas e com públicos habituados à apreciação de grandes conflitos discursivos. Mas os relacionamentos entre *tradição* e *modernidade* vão muito além do entendimento de que uma *vertente moderna* costuma oprimir a *vertente tradicional* ou de que esta esteja invariavelmente afirmando os seus valores e sempre resistindo à primeira. Desse ponto de vista panorâmico, não se enxerga os movimentos interativos matizados, por exemplo, as atitudes dos defensores do “tradicional” no sentido de modernizar-se (Cezinha do Acordeom²³¹ tocando jazz, bossa nova, reggae) e dos empreendedores do “moderno” em dialogar com/manter a “tradição” (Aviões do Forró e outras bandas não abrem mão da sanfona). O que constatei durante o trabalho de campo foi que ocorre uma intensa interatividade, na qual as posturas são contingenciais. Os empresários de bandas costumam atacar o apoio governamental ao tradicional, quando esse apoio se traduz em reservas de espaços que excluem as bandas. Há vários empresários que consideram tal apoio (ao tradicional) relevante, pois, do contrário, a tradição “não sobrevive”. Isaías CDs (sócio de Aviões do Forró e A3 Entretenimento) afirmou, durante um programa de TV, que “O pé de serra, a tradição que foi Luiz Gonzaga, Luizinho, Waldonis e tantos outros mais, é muito importante”²³². O tradicional é visto aqui como referente histórico, pois “ninguém vive sem passado, tem que ter história, tem que manter vivo na memória”, garante o empresário Jósimo Costa. Não se trata apenas de “consciência dos nossos valores”, ou coisa parecida, por parte do empresariado; os agentes lançam mão de signos tradicionais como recurso simbólico contemporâneo. É um capital simbólico que está em jogo: vide o nome “forró”, do qual os diversos agentes não abrem mão.

O “moderno”, por sua vez, é tomado por todos como um *pão de cada dia*, um combustível e um revigorador da vida diária. Muitos artistas ligados ao forró tradicional lançam mão de recursos com base nos parâmetros estabelecidos pelas bandas de forró. Maciel Melo é um deles: “Não dá pra usar só um trio, senão você toca depois de uma banda grande e

²³¹ Cezinha é um habilidoso sanfoneiro que tocou com Dominginhos e por ele foi apadrinhado. Atualmente, reside no Recife e faz carreira-solo como sanfoneiro, cantor e compositor.

²³² Programa *Coletiva. TV O Povo*, Fortaleza, 08/06/2011.

ninguém escuta nem vê. Tem que ter bateria, baixo, guitarra, metais, tem que ter volume, peso”. De modo semelhante, os atuais “tradicionais” Jorge de Altinho, Alcymar Monteiro e Petrucio Amorim justificam o uso de equipamentos “modernos” e apontam as bandas de forró como referência: mesmo negando-as verbalmente, eles seguem-nas e vários interagem colaborativamente. Um caso de colaboração mais direta foi relatado por Geraldinho Lins: “Tem bandas de forró que são parceiras e, depois que elas se apresentam, me cedem os equipamentos de som e de luz que eu não teria condição de pagar”. As parcerias, como a que foi mencionada por Geraldinho e por outros forrozeiros, têm possibilitado que artistas “tradicionais” e de fronteira acessem elementos “modernos” das bandas de forró. Após experimentarem equipamentos utilizados nos grandes espetáculos das bandas, vários artistas “tradicionais” têm decidido adquirir equipamentos de som e iluminação. Jorge de Altinho é um exemplo: “Quando eu vi essa avalanche de bandas, tive que modernizar, me estruturar, adquirir ônibus, iluminação, som, tudo. Se você não modernizar, você tá... olha!”. Petrucio Amorim vai mais longe: “Rapaz, eu digo uma verdade, muita coisa moderna que eu uso hoje no meu *show* foi inspirado nessas bandas: mesa digital, equipe técnica, mídia, instrumentos...”.

Esse jogo está longe de ser apenas disputa, há muita colaboração. Pode uma banda de forró utilizar uma sanfona no palco (mesmo sem dar ênfase a esse instrumento) sem aludir diretamente a Luiz Gonzaga e, portanto, à tradição a ele vinculada? Podemos exigir que o Trio Sabiá e a Banda de Pífanos de Caruaru (que residem em São Paulo) não usem amplificação-iluminação e não adicionem instrumentos e outros recursos eletrônicos como vêm fazendo? Podemos fechar os olhos para o fato de que os profissionais (como músicos, técnicos e produtores) que participam desses grupos “tradicionais” circulam também entre as bandas do forró “moderno”? A assimetria de poder existe, mas as interações que se traduzem em conflitos, trocas e colaborações apresentam um entrelaçamento muito mais matizado do que aparece na visualização de grandes vertentes.

De acordo com Arjun Appadurai, essa oposição entre tradição e modernidade encontra suporte em cientistas sociais — “Auguste Comte, Karl Marx, Ferdinand Toennies, Max Weber, Émile Durkheim” — que teriam pensado a modernidade como um período preciso e separado do passado por uma ruptura também precisamente definida. Uma visão que tem sido mostrada ostensivamente e que distorce os conhecimentos sobre “as mudanças” e as “políticas do passado” (APPADURAI, 1996:3); “passado” esse que, veremos nas próximas linhas, não

pode ser pensado apenas como épocas/períodos bem-definidos. Num país como o Brasil, onde desde sempre muitos intelectuais parecem guiar-se pelo olhar de cientistas ocidentais que são recepcionados como o que há de “mais desenvolvido” (ou de “mais moderno”), dificilmente a leitura acadêmica das interações entre *tradicional* e *moderno* escaparia do paradigma bipolar.

Paralelamente à circularidade de músicos e à colaboração entre os agentes de diferentes forrós, ocorre uma matização dos públicos forrozeiros. O preceito de que há dois públicos bem distintos e delineados, cada um vinculado a uma das duas vertentes opostas, é igualmente frágil. Na aceção de quem divide o forró em duas vertentes opostas, o público jovem das bandas de eletrônico, ou “contemporâneo” (um valorativo moderníssimo) estaria sintonizado com o mundo *pop* atual e o público do forró tradicional estaria ligado ao passado. Acontece que, se concordarmos com Arjun Appadurai, a nostalgia é uma característica central do *merchandising* moderno. A nostalgia proporcionada por vários serviços — como *shows*, festas, livros e filmes — é uma das formas massivas de proporcionar aos consumidores a perda de algo que eles nunca perderam (APADURAI, 1996:77). Muitos dos frequentadores de casas de forró tradicional, como a Sala de Reboco, não estão indo lá para ligar-se a um passado tão bem situado como parece, nem ao seu próprio passado ou aos seus ancestrais. Muitos deles nunca foram ao Sertão, nem são descendentes de sertanejos. Nesses processos de “produção do passado”, são criadas experiências de duração, passagem e perda que reescrevem histórias (de indivíduos, famílias, grupos étnicos, classes, etc.) vivenciadas, mas que não necessariamente são as histórias dos consumidores. Como são experiências de passados que de fato não ocorreram, trata-se de uma “nostalgia imaginada” (*ibid.*), da celebração de um *passado* inserido e inventado na sociedade pós-moderna.

Em relação ao preconceito, há um traço comum aos mais diversos forrós/forrozeiros. Semelhante ao que se constata no âmbito do samba (TROTТА, 2009:248), a grande maioria dos agentes afirma que o forró é uma prática discriminada (o que está relacionado com a rejeição da “identidade de forrozeiro” discutida anteriormente). Esse preconceito foi sofrido e denunciado por artistas consagrados, como Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga, por muitas pessoas que entrevistei e é citado em muitas matérias jornalísticas. Essa é uma ocorrência que extrapola qualquer tipificação do forró. Um dado recorrente nas falas dos agentes é que o preconceito contra o forró deve-se ao fato de ser essa uma *música nordestina*, o que remete a questões étnicas e raciais. Sabemos que, além de apresentar um *Índice de Desenvolvimento*

Humano (IDH) abaixo da média brasileira (IBGE, 2010)²³³, o Nordeste é historicamente propagado como área eminentemente rural e habitada por flagelados da seca: uma imagem seletiva, veiculada na mídia nacional, que oculta os aspectos contrastantes e plurais do Nordeste. Em matéria de visibilidade, até mesmo o bilionário *trade* turístico litorâneo da região perde para o famoso flagelo. Estando o forró associado à população pobre do Nordeste, o preconceito contra essa música está relacionado ao repúdio que as classes sociais economicamente mais elevadas dirigem às classes de menor poder aquisitivo. Atualmente, os *shows* de forró ocorrem principalmente em áreas urbanas e para públicos heterogêneos. Em que pese a narrativa desse ambiente cultural em uma parte importante do repertório, a maioria das músicas dos diversos forrós não remete ao flagelo, e, em muitos casos, quando o narra, aponta desigualdades sociais, isto é, a irregular distribuição de riqueza que acomete a sociedade. Contudo, o forró continua sendo associado pejorativamente ao Nordeste rural-miserável. A discriminação continua sendo denunciada de forma contundente por diversos agentes, como Jorge de Altinho, Isaías CDs e Emanuel Gurgel. Tal denúncia é um traço comum a praticamente todas as pessoas que trabalham com forró; um traço que também extrapola a noção de um fluxo dividido em duas vertentes opostas.

Tenho observado ainda a existência de uma fluidez entre os públicos dos diversos forrós. Não estou pondo em dúvida que haja pessoas que gostam apenas de um tipo de forró, ou mesmo de uma única banda/artista. O que estou afirmando é que há muitas pessoas que gostam de vários tipos de forró considerados — por outrem — opostos e, nesses casos, aponto uma insuficiência não só na visualização bipolar do forró, como também a percepção do *gosto* como essencial marcador de “distinção”, afirmação de diferença, ou como um dos pretextos mais vitais das lutas, como define Bourdieu (2011). Não estou querendo descartar a ideia desse sociólogo. O *gosto* como distinção existe e é cultivado. Contudo, tal conceito não dá conta de todos os gostos. Assim como muitas outras pessoas que entrevistei, as irmãs gêmeas Iara e Íris Campos frequentam *shows* de artistas tão diversos como Maciel Melo, Herbert Lucena, Limão com Mel e Aviões do Forró. Elas gostam de música brega e de música clássica; de músicas armorial e manguebeat; dos forrós: eletrônico, de rabeca, universitário, das antigas, do Chá de Zabumba, de Jackson do Pandeiro, de Luiz Gonzaga; a lista é grande. Outra ocorrência muito comum no âmbito do forró é a contingência do *gosto*. Na discussão sobre a expressão “forró das antigas”, vimos que muitas pessoas que não gostavam do

²³³ Dados do *Censo Brasileiro de 2010*. Disponível em: www.ibge.gov.br. Acessado em: 10/08/2013.

Mastruz com Leite, passaram a gostar. Mudanças como essas podem ser motivadas por diversas ocorrências. Quando Gilberto Gil gravou a trilha sonora do filme *Eu, tu, eles*, que transformou a canção “Esperando na janela” em um *hit*, muitos dos fãs desse artista e de MPB passaram a *gostar* de forró. O surgimento do grupo Falamansa também ajudou o forró a cair ainda mais no gosto de estudantes universitários de classes médias de São Paulo e de todo o Brasil (embora muitas pessoas dessas classes tenham frequentado os forrós desde os anos 1970). Coloco então uma questão: Muito antes desses dois fatos midiáticos ocorrerem, Tato (do grupo Falamansa) e Gilberto Gil, assim como pessoas mais próximas deles, não já haviam experienciado essa mudança de *gosto*? Enfim, projetar o *gosto* de milhões de pessoas através de uma visão que os restringe a dois polos opostos do forró — como têm feito jornalistas e pesquisadores — talvez seja a maior de todas as naturalizações apontadas neste trabalho.

CONCLUSÃO?

Palavra capciosa essa que inicia a finalização deste trabalho, de sorte que encontrei na interrogação uma substituta para a incabível *mea-culpa* em relação às imperdoáveis e inevitáveis naturalizações e generalizações a que se sujeita quem escreve um trabalho como este. A magnitude do tema e o pouco conhecimento que tenho de um fluxo musical como o forró só me trazem uma certeza: não fiz mais do que estabelecer alguns pontos iniciais para investigações subsequentes. Aliás, não são poucas as lacunas e omissões. Deixei de abordar ou de aprofundar vários assuntos visto que o escopo aqui estabelecido já é mais largo que o bastante para uma tese. Não tratei, por exemplo, da diáspora do forró, que já conta com públicos e músicos fixados em várias cidades fora do Brasil, como New York, Berlim, Paris, Londres, Amsterdam e outras, o que vem trazendo implicações para a significação musical e ampliando o fluxo. Pouco foi dito sobre a diversidade das bandas que costumam ser engessadas e essencializadas no rótulo “forró eletrônico” e cujas descrições limitam-se apenas às poucas bandas que se encontram na dianteira do ranking de maior circulação. Sei que o pouco que foi discutido aqui não oferece uma ideia aproximada da diversidade que o forró vem configurando no seu devir, mas acredito que esse pouco tenha cumprido a tarefa de aguçar a nossa percepção acerca de quão desconhecidas ainda são as músicas populares que pensamos conhecer.

Ao longo deste trabalho, foi possível acompanhar algumas das movimentações que operam no constante devir desse fluxo musical ligado à mídia de massas, que um dia foi apelidado de “baião” e hoje se chama “forró”. Ocorreram marcos históricos, migrações, protagonismos, embates, colaborações e, desde as primeiras iniciativas, os agentes lançaram mão de combinações sonoras, de misturas. No início dos anos 1940, antes mesmo de deliberarem sobre a constituição de uma música midiática nordestina, Luiz Gonzaga e outros agentes já utilizavam elementos musicais associados à Região Nordeste (ainda chamada de Norte) e os adaptavam ao formato de canção popular urbana, de modo que as práticas de fronteira são ovulares em relação às convenções que serão processadas e que vão impulsionar a constituição do fluxo musical; convenções estreitamente ligadas a conceitos e visões acerca de *cultura* e de *folclore nordestinos* que vinham circulando no Brasil. Em que pese o protagonismo de alguns artistas que se tornaram mais conhecidos, vimos que a multiplicação

do forró vem contando com várias redes de relacionamentos, deve-se a muitos agentes que ousaram e àqueles que atualmente ousam experimentar nas fronteiras do fluxo.

Verificamos que muitos dos músicos de hoje deslocaram-se de cidades do interior para a capital do seu estado, o que quer dizer que, no presente, o forró ainda está fortemente ligado a movimentos migratórios, embora se trate de migrações internas à Região Nordeste. Silvério Pessoa, Geraldinho Lins, Josildo Sá, Herbert Lucena, Maciel Melo, Alexandre e Solange (do Aviões do Forró), Neto Rapariga (do Mastruz com Leite) estão entre muitos outros que saíram de cidades do interior e fixaram residência nas capitais nordestinas. É possível que o modo como esse êxodo intra-regional se configura tenha a ver com o sentido de territorialidade e a visualização dualista que mascaram a diversidade ocorrente no fluxo.

Como foi discutido, a bipolarização surgiu em inícios dos anos 1990, a partir da criação e massificação das bandas de forró. Os acusadores dessa “descaracterização cometida pelas bandas de forró” tomam como referência apenas Luiz Gonzaga e envolvem as mais diversas práticas sob uma lustrosa embalagem rotulada de contenda entre dois polos distintos. Através da mídia, as categorias começaram a ser massificadas no fluxo pelos principais interessados. O que parece ser ação de combate direto tem a sua face de atuação, encenação dos agentes. Nesse sentido, deve-se levar em conta que nessa dramatização bipolar o agente assume papéis/posicionamentos e, por isso mesmo, ao invés de pensarmos no seu “ser” sujeito histórico, melhor seria verificarmos o “estar sendo”. Os gonzaguianistas defendem o “autêntico forró” que dramatiza um dado Sertão nordestino e suas “tradições”, e passam a chamá-lo de forró pé de serra; um Sertão que parece não desejar nem buscar o “moderno”. Emanuel Gurgel, os seus aliados “neo-forrozeiros” e os aderentes associam o seu forró ao “progresso”, ao “moderno”, à “evolução” e vão enquadrar o forró gonzaguiano, vinculando-o pejorativamente a um Sertão do atraso, do flagelo, da seca, da fome. Desse modo, toda a diversidade do forró foi deixada de lado e obliterada em virtude do jogo de interesses daqueles que agenciam tal bipolarização e utilizam igualmente os dualismos homólogos.

É perceptível, no entanto, que a desordem criativa ocorrente extrapola a ordem da bipolarização e de outras convenções. Diversos artistas como os que são focalizados neste trabalho constroem trajetórias enfatizando as fronteiras, vistas aqui, repito, como metáforas de transgressão em relação ao convencionado. Eles sintetizam suas músicas a partir de misturas e partilham várias práticas e sentidos, mas cada um apresenta as suas especificidades. Em medida considerável, a síntese de Silvério Pessoa está ligada aos sentidos do movimento

manguebeat e busca direcionar as sonoridades musicais para o mercado alternativo transnacional, fundindo elementos tradicionais (locais) e elementos *pop* (globais). A “descontinuidade”, a “heterogeneidade” e a referência em Jackson do Pandeiro são aspectos através dos quais ele busca marcar a sua “diferença” em relação aos forrós que enfatizam os códigos gonzaguianos. Geraldinho Lins encontrou na diversidade do repertório de barzinho a referência dos seus processos de misturas. Ele fez do *barzinho* — ambiente muitas vezes considerado de “baixo nível” — a sua zona fronteira, o lugar de seus experimentos musicais. Focando a função da música de dança, Geraldinho se apresenta tanto nos espaços mais ortodoxos do chamado pé de serra, como nos espaços destinados às bandas de forró, sobrepujando as fronteiras que supostamente separam e definem as duas vertentes opostas. Enquanto os dois artistas supramencionados evitam os rótulos classificatórios, Josildo Sá nomeia a sua música de samba de latada e estabelece assim as regiões de fronteira para extrapolar os limites da bipolarização. Ele enfatiza a mistura de tradições locais, sobretudo o samba e o forró, e tem utilizado os elementos da música *pop*, embora mais discretamente do que os outros dois. A partir de procedimentos diferentes, cada uma dessas lideranças, juntamente com a sua equipe, constitui novas sínteses, novos caminhos ou descaminhos musicais.

Todos esses processos demonstram que o fluxo forrozeiro extrapola a bipolarização e se configura como um devir em constante transformação, marcado pela multiplicidade. Nos processos de fronteira, os artistas costumam atuar de forma “independente”, em relação às grandes gravadoras. Eles enfrentam restrições por parte de agentes que são envolvidos com as convenções. Vimos ainda que tais artistas abarcam públicos diversos e que, como estratégia para viabilizar as suas carreiras, eles vêm atuando regularmente em outros fluxos musicais, como frevo e MPB.

Para se compreender essa trama não basta interpretar os signos reiterados por quem capturou os grandes postos, nem mesmo examinar as interpretações que apenas esses famosos protagonistas fazem dos signos. É necessário mergulhar e participar dos entrelaçamentos, passear obliquamente nos interiores da trama para perceber que o abandono da diversidade é parte de acordos implícitos entre aqueles que encarnam as vertentes opostas. Seria mais fácil para nós se o poder se restringisse às “grandes coisas”. Mas se prendermo-nos unicamente a essa grandiosidade, estaremos prestes a participar como potencializadores das superbatalhas entre dominadores e dominados.

Como constatamos, a dramatização bipolar tomou proporções tão grandiosas que a visão de um forró dividido em duas vertentes opostas acabou sendo naturalizada por muitos outros agentes, inclusive por nós, pesquisadores acadêmicos. Essa é uma maneira de fazer parte desse espetáculo, mas é um modo que não nos convém. Notamos ainda que uma parte considerável dessas naturalizações ocorreu entre pesquisadores ligados à área de comunicação social, mas não apenas esses, uma vez que a visão bipolar opera como um paradigma de largo espectro em muitas sociedades ocidentais/ocidentalizadas como a nossa. Muitos dos estudos que potencializam a oposição recorrem a certas noções para representar os grupos sociais em confronto, colocando muitas vezes de um lado os *hegemônicos* e do outro os *subalternos*. Aos primeiros é reservado o papel de transformador, de motor do desenvolvimento, do progresso. Os “mais fracos” recebem o papel do dominado, do passivo que reproduz sempre a partir da mera reação aos dominadores. É como se esses subalternos não pudessem desenvolver práticas independentes ou trabalhos criativos que não sejam uma resposta débil às articulações dos hegemônicos. Toda e qualquer movimentação de hegemônicos e subalternos seria, nessa acepção, em torno das disputas por espaços, isto é, pela hegemonia. Relacionada ao forró, essa visão vai encontrar várias oposições homólogas, nas quais se amarrota a totalidade das ocorrências: quem não é moderno, é tradicional; quem não é eletrônico, é pé de serra e assim por diante. Vis-à-vis, minimizam-se as ambiguidades, as colaborações, os intercâmbios, as misturas mais nuançadas e as atividades sem fins pecuniários ocorrentes entre as diversas correntes e nas fronteiras do fluxo.

Verificamos neste trabalho que a visualização de dois grandes blocos opostos também mascara certos aspectos do processo de criação e apropriação do trabalho artístico: vimos como a obra atribuída a cada um dos principais artistas aqui abordados é na realidade uma construção coletiva, desenvolvida por vários agentes que tomam parte no processo de realização do trabalho artístico. Tal foi evidenciado na diversificada autoria das canções citadas e no desconsiderado protagonismo de músicos que criam, gravam e realizam os *shows* com os “artistas”.

É imperativo que percebamos: ao lidarmos com as rotulações (como “forró eletrônico”, “forró contemporâneo”, “forró pé de serra”) estamos interagindo com as redes relacionais, com as forças musicais, mercadológicas e ideológicas. Assumir categorias costuma ser uma decisão *genérica*, quero dizer, de dentro do gênero musical em questão; é atitude cabível a gravadoras, músicos, marqueteiros. Não podemos nos colocar à disposição da eficácia simbólica almejada por aqueles que fazem uso profissional dessas categorias; esse não me

parece ser o papel que os intelectuais ligados às ciências sociais devem definir para si mesmos.

Para fechar, gostaria de lançar uma mínima digressão sobre **o futuro do forró**. Não, eu não quero ser visionário, seria muita pretensão para um pesquisador. Claro que não devemos apresentar profecias numa tese, mesmo porque “o futuro a Deus pertence”, brincando aqui com um espirituoso ditado popular. Tampouco falo de um futuro como tempo desproblematizado ou num sentido de determinação, em vez do que, penso nele como tempo de possibilidades e de desafios. Lanço esse fechamento digressivo — porém, correlato ao nosso tema — com base em alguns prognósticos que eliciei dos agentes entrevistados quando, ao final de cada encontro e para quebrar certas tensões da conversa, eu perguntava: Como você acha que poderá ser o forró no futuro? O que vai acontecer? Também fiz perguntas como essas a mim mesmo e as relatei com o que tenho visto nos discursos verbais e nas outras práticas. Eu esperava que as pessoas dessem respostas mais ou menos óbvias, mas não foi só isso o que aconteceu. Elas iam falando, aprofundando o tema e iam me relatando novidades: ideias, práticas e projetos dos quais eu ainda não tinha tomado conhecimento. Um apanhado mais geral das respostas (a maioria) aponta para um fluxo que manterá muitas das convenções, mas continuará se multiplicando, construindo novas trilhas. Talvez o fluxo não chegue tão cedo (ou nunca) ao extremo das cerca de 300 modalidades que alcançou a música eletrônica, ou melhor, a música por meios eletrônicos, já que em grande parte a sua diversificação criativa se liga intimamente à vertiginosa velocidade com que se renovam os produtos tecnológicos. Talvez o forró também não chegue a uma multiplicidade equiparável à do rock, categoria que abrange dezenas de subcategorias e que se nacionaliza em muitos países onde se estabelecem rótulos como o b-rock (rock brasileiro). Mas, além das já conhecidas fusões como forrock e forró-jazz, e a estimar pelas intuições e iniciativas que estão ocorrendo agora, é bem provável que não estamos distantes do surgimento de categorias como *acid-forró*, *forró dub*, *ska-forró*, *forr-house* e por aí vai. Em 2010 surgiu a banda paulistana Os Ingleses do Forró, com dez instrumentistas e duas vocalistas que interpretam, estritamente no idioma inglês, um repertório de *hits* internacionais. Em 2011, o produtor Bid lançou o CD *Brasil Bandas Dois Jamaica* (Soul City/Universal), projeto (financiado pela companhia Natura) que reúne num álbum as gravações de vários artistas dos dois países e mistura músicas *pop* jamaicanas com forró (ver no *site* www.bambasdois.com.br).

É possível também que se quebre a heteronormatividade que parece um universal do fluxo forrozeiro, dando surgimento a uma inesperada vertente de *forró queer*²³⁴, o que já foi sinalizado pelo Canga Gay (parônimo de “cangaceiro”), um polêmico grupo de bacamarteiros²³⁵, formado por homens que usam roupas semelhantes às usadas pelo bando de Lampião, porém em cor rosa. O grupo surgiu em Serra Talhada (PE), terra natal de Lampião, “lugar de *cabra macho*”. Em vídeos, discussões e matérias jornalísticas sobre esse grupo postados em *web sites* (ver no www.youtube.com), nota-se que uma parte dos moradores apoia o Canga Gay, ao passo que muitos deles se opõem e consideram que a cidade lampiônica está sofrendo “uma desmoralização”, “um horror”. Há uma diversidade de orientações sexuais entre os agentes forrozeiros, mas a ausência de intérpretes que dramatizem essas orientações — como ocorre no rock e na MPB — parece ser um sintoma da ostensiva heteronormatização e do paralelo recalque ocorrentes no fluxo como um todo.

A minha indagação futurista também me trouxe a informação de que, atualmente, vários artistas ligados ao forró manifestam o desejo e a necessidade de lançar discos e fazer *shows* sem o uso da sanfona. Silvério Pessoa afirmou enfaticamente que não usará acordeom no seu próximo álbum, *Amor de sangue* (título provisório), previsão também anunciada por Herbert Lucena. Esse desejo é verbalizado em meio a expressões, como: “fazer uma diferença”, “mudar as coisas”, “desligar do Sertão”, “sair da cola de Luiz Gonzaga”, “fazer um trabalho mais livre”, “modernizar”, “ser mais planetário” (mundialização), “acabar com a dificuldade de encontrar um sanfoneiro disponível”, etc. A sanfona não se tornou um *outsider* apenas em planos e sonhos forrozeiros. Numa conversa informal, o roqueiro paraibano Alex Madureira mostrou-me as músicas do seu CD, intitulado *Deu o carai!* (ainda não lançado): um disco de forró “para ser dançado agarradinho” e “para dançar solto”, com guitarra, zabumba, triângulo e contrabaixo, sem a habitual sanfona.

Os prognósticos ligados a expressões como essas, somados à diáspora que vem alastrando o forró pelo mundo afora apontam para uma desterritorialização de uma grande parte dos forrós que serão produzidos num futuro não muito distante, no que as mediações

²³⁴ “Queer” é um termo da língua inglesa e designa pessoas que não seguem o padrão da heterossexualidade ou do binarismo de gênero; literalmente significa “esquisito”, “estranho”; inicialmente, teve um sentido pejorativo, mas passou a ser adotado por comunidades LGBTs (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros).

²³⁵ Tradição que dramatiza pelotões armados de bacamartes (municipados apenas com pólvora), muitos dos quais vestidos de cangaceiros, acompanhados de sanfona de 8 baixos, triângulo e zabumba ou de bandas de pífanos.

(eletrônicas, sobretudo) terão um papel de destaque. O termo “forró” — assim como o próprio fluxo musical — pode até ser um *capital cultural*, mas não tem um dono, não é propriedade de um grupo de herdeiros, nem só de agentes que controlam grandes espaços de *performance* e meios massivos. Possivelmente num futuro breve, teremos muitas categorizações e o forró será cada vez mais “desordeiro”, a diversidade será cada vez mais perceptível.

REFERÊNCIAS

Livros, artigos, ensaios, teses de doutorado e dissertações de mestrado

ADORNO, Theodor W. “O fetichismo na música e a regressão da audição”. In: *Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas: Textos Escolhidos*. (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1983. pp.65–108.

_____. “A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação de massas”. In: *Indústria cultural e sociedade*. ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. Jorge Mattos Brito de Almeida (org.). Trad. Juba Elizabeth Levy. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009. pp.5–44.

_____. “Crítica cultural e sociedade” In: *Indústria cultural e sociedade*. Theodor W. Adorno, Max Horkheimer. Jorge Mattos Brito de Almeida (org.). Trad. Augustin Wernet e Jorge M. B. de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009. pp. 45–61.

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

_____. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920–1950)*. São Paulo: Intermeios, 2013.

ALENCAR, Claudiana Nogueira de. “Apropriações culturais, atos de fala violentos e violência de gênero na constituição do popular”. In: *Anais eletrônicos do III Simpósio Nacional Discurso, Identidade e Sociedade*. Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza, 2012. Disponível em: <http://www.iel.unicamp.br/sidis/anais/autor.html>. Acessado em: 02/12/2013.

AMARAL FILHO Jair do. “Arranjo produtivo do forró em Fortaleza – Ceará”, 2008. In: <http://www.redesist.ie.ufrj.br/>. Acessado em: 10/10/2012.

ANDRADA, Lúcia Vulcano de. “Mosh, violência e guerra: um estudo das performances do mosh em Belo Horizonte”. *Anais do XXII Congresso da ANPPOM – João Pessoa (PB)*, 2012. In: <http://www.anppom.com.br>. Acessado em: 05/08/2013.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: cultural dimensions globalizations*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARBOR, Ann. *All music guide to electronica*. San Francisco: Blackbeat Books, 2001.

ARAÚJO, Samuel. *Brega: Music and Conflict in Urban Brazil*. Dissertação (Mestrado em Musicologia) University of Illinois, Urbana (EUA), 1987.

_____. “Movimentos musicais: Guerra-Peixe para ouvir, dançar e pensar”. REVISTA USP, São Paulo, n. 87, pp. 98–109, setembro/novembro 2010. In: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13833/15651>. Acessado em: 23/11/2013.

_____. “Descolonização e discurso: notas acerca do poder, do tempo e da noção de música”. Revista online *Latinoamérica Música*. Buenos Aires, 1992. In: <http://www.latinoamerica-musica.net>. Acessado em: 24/11/2013.

AZEVEDO, Miguel Ângelo de (Nirez) *et al.* *Discografia Brasileira de 78 rpm (1902–1964)*, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

BAGNO, Marcos. *Gramática do português brasileiro*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BÉHAGUE, Gerard. “Introduction”. In: BÉHAGUE, Gerard. *Performance practice: ethnomusicological perspectives*. Connecticut: Greenwood Press, 1984.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro Souza. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BECKER, Howard Saul. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, 2008.

_____. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008b.

BRAGA, Robson da Silva. “Interações entre o tradicional e o massivo: em busca das matrizes regionais do forró eletrônico”. IV SIPECOM, Porto Alegre (RS), 2011. In: <http://coral.ufsm.br/sipecom/2012/anais/artigos/culturaidentidade/BRAGA.pdf>. Acessado em: 10/09/2012.

BORGES, Cleigiane de Medeiros. *A poética de Humberto Teixeira como mediação para formação da identidade cultural nordestina*. (Monografia de Bacharelado em Comunicação Social). Faculdades Nordeste. Fortaleza, 2011.

BOURDIEU, Pierre. “Campo intelectual e projeto criador”. In: POUILLON, Jean (Org.). *Problemas do estruturalismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

_____. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *A distinção: crítica social do julgamento*. 2. ed. Porto Alegre: Zouk, 2011.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011b.

CAMBRIA, Vincenzo. “Diferença: uma questão (re)corrente na pesquisa etnomusicológica”. *Música e Cultura – Revista On Line de Etnomusicologia*, nº3, 2008. In: http://www.musicaecultura.ufba.br/artigo_cambria_01.htm. Acessado em: 03/03/2009.

CANCLINI, Néstor García. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

_____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2011.

CARVALHO, F. Gilmar. C. Anotações para uma história cultural do Ceará. In: Anuário do Ceará, v. 2007, pp. 567–610, 2007.

CARVALHO, José Jorge de e SEGATO, Rita Laura. “Sistemas abertos e territórios fechados”. Série Antropologia, Departamento de Antropologia (Dan). Brasília: UnB. Disponível em: <http://www.dan.unb.br/images/doc/Serie164empdf.pdf>. Acessado em: 13/12/2013.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CEVA, Roberta de Alencastre Lana. *Na batida da zabumba: uma análise antropológica do forró universitário*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) Universidade Federal do Rio de Janeiro/Museu Nacional. Rio de Janeiro, 2001.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. 3. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

COSTA, Amanda abreu. “A constituição da identidade feminina no discurso do forró eletrônico”. Amanda Abreu Costa e Claudiana Nogueira de Alencar. In: *Anais eletrônicos do I Workshop Internacional de Pragmática – UFPR*. Curitiba, 2013. pp.17–27. Disponível em: <http://scholar.google.com.br>. Acessado em: 02/12/2013.

CROOK, Larry. *Zabumba music from Caruaru, Pernambuco: musical style, gender and the interpenetration of rural and urban worlds*. Tese (Doctor of Philosophy) The University of Texas at Austin (EUA), 1991.

DE MARCHI, Leonardo. “Indústria fonográfica independente brasileira: debatendo um conceito”. In: *Anais do XXVIII Intercom – Rio de Janeiro*, 2005. Disponível em: <http://www.intercom.org.br>. Acessado em: 15/10/2012.

DELEUSE, Gilles. *Diferença e repetição*. 2. ed. São Paulo: Graal, 2006.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos expressões da música*. São Paulo: 34, 2004.

DREYFUS, Dominique. *Vida de viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: 34, 1997.

FABBRI, Franco. “A theory of musical genres: two applications”. Disponível em: http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/ffabbri81a.pdf. ISPM, 1982. Acessado em: 02/07/2012.

_____. “Browsing Music Spaces: Categories And The Musical Mind”. Artigo apresentado na Conferência do ISPM (Reino Unido, 1999). Disponível em: <http://www.tagg.org/others/ffabbri9907.html>. Acessado em: 13/10/2013.

EFEGÊ, Jota. *Maxixe: a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

FAOUR, Rodrigo. *História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FEITOSA, Ricardo Augusto de Sabóia. “Apontamentos para uma aproximação crítica do universo do forró pop” In: Anais do XXXI Intercom. Natal, 2008.

FEITOSA, Sônia de Melo. “*Mulher não vale nem um real*”: *patriarcado nas letras das músicas de forró*. Dissertação (Mestrado em Serviço Social) Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2013. Disponível em: <http://scholar.google.com.br>. Acessado em: 02/12/2013.

FELD, Steven. “Uma doce cantiga de ninar para a world music”. Trad José Alberto Salgado e Silva. *Debates*, Nº 8 – *Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO*. Rio de Janeiro, 2005. pp.9–38.

_____. “Notes on World Beat”. In: KEIL, Charles; FELD, Steven. *Music Grooves: essays and dialogues*. University of Chicago Press: Chicago, 2005b.

FERNANDES, Adriana. *Music, migrancy and modernity: a study of Brazilian forró*. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) University of Illinois. Urbana, Champaign (EUA), 2005.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *Microfísica do Poder*. 16. ed. Rio de Janeiro: Graal. 1979.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *A arqueologia do saber*. 7. ed. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FREIRE, Silva Libny. “É Rapariga, é cabaré: retratos femininos no forró eletrônico”. In: *XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Campina Grande (PB)*, 2010. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/>. Acessado em: 05/01/2013.

_____. *Forró eletrônico: uma análise sobre a representação da figura feminina*. Dissertação (Mestrado em Estudos da Mídia) Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.

FRITH, S. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

GALINSKI, Philip. *“Maracatu Atômico”: tradition, modernity, and postmodernity in the mangue movement of Recife, Brazil*. London: Routledge, 2002.

GERSHON, Ilana. *Being Explicit about Culture: Māori, Neoliberalism, and the New Zealand Parliament*. In: *American Anthropologist*, Vol. 110, Issue 4. Clarendon (Texas/USA), 2008. pp. 422–431.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: UNESP, 1993.

GILBERT, Jeremy. *Discographies: Dance Music, Culture, and the Politics of Sound*. Gilbert, Jeremy; Ewan Pearson. New York: Routledge, 1999.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. de Cid Knipel Moreira. São Paulo: 34, 2001.

GUERRA-PEIXE, César. *Estudos de folclore e música popular urbana*. Samuel Araújo (Org.). Belo Horizonte: UFMG, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HANNERZ, Ulf. *Cultural Complexity: studies in the social organizations of meaning*. New York: Columbia University Press, 1992.

HEBENBROCK, Josuel Mariano da Silva. “Calcinha Preta, Garota Safada e Aviões do Forró: a cultura do paredão eletrônico no sertão cearense”. In: *Anais do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação* (Intercom). Fortaleza, 2012. Disponível em: <http://scholar.google.com.br>. Acessado em: 02/12/2013.

HILL COLLINS, Patricia. “Learning from the outsider within: the sociological significance of black feminist thought”. In: *Social Problems*, Vol. 33, Nº 6, Special Theory Issue. 1986. pp.14–32.

HOBSBAWN, Eric. *A invenção da tradição*. HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOLMES, Thomas B. *Electronic and Experimental Music: Pioneers in Technology and Composition*. New York: Routledge, 2002.

HOLT, Fabian. *Genre in popular music*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

HONÓRIO, Maria das dores. *Cachaceiro e raparigueiro, desmantelado e largadão!: uma contribuição aos estudos sobre homens e masculinidades na Região Nordeste do Brasil*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) Faculdade de Ciências e Letras – UNESP / Araraquara (SP), 2012.

JANOTTI JR., Jeder Silveira. “Autenticidade e gêneros musicais: valor e distinção como formas de compreensão das culturas auditivas dos universos juvenis”. In: *Revista Ponto-e-vírgula* (PUC–São Paulo), n.4, 2008. pp. 330–343.

JANOTI, Maria de Lourdes Monaco. *Coronelismo: uma política de compromissos*. 8. ed. Brasiliense: São Paulo, 1992.

KENFERD, G. B. *The Sophistic Movement*. New York: Cambridge University Press, 1981.

KUHN, Thomas S. *A estrutura de revoluções científicas*. 2. ed. Chicago: University of Chicago Press, 1962.

LASH, Scott; URRY, John. *Economies of Signs and Space*. London: Sage publications, 1994.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão *et al.* Campinas: Unicamp, 1990.

LEME, Mônica Neves. *Que tchan é esse? Indústria e produção musical no Brasil dos anos 90*. São Paulo: Annablume, 2003.

LOVELESS, Megwen May. *The invented tradition of forró: a 'routes' ethnography of brazilian musical 'roots'*. Tese (Doutorado em Antropologia) Harvard University. Cambridge, Massachusetts (EUA), 2010.

LUNA, Jairo Nogueira. A ambiguidade e a cacofonia com caráter satírico-pornográfico nas canções de Zenilton. In: *Revista Diálogos* n.º 5 – *Revista de Estudos Culturais e da Contemporaneidade – UPE/Faceteg – Garanhuns – PE*, 2011. Disponível em: http://www.revistadiálogos.com.br/Dialogos_5/Jayro_Luna.pdf. Acessado em: 28/08/2013.

LOPES, Ibrantina Guedes de Carvalho. *Sociedade dos forrozeiros pé de serra e ai!: entre a memória e a mídia*. Recife: Dissertação (Mestrado em Comunicação) Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia*. 2. ed. São Paulo: Abril, 1978.

MATOS, Claudia. “Namoro & briga: as artes do forró”. In: COSTA, Nelson Barros da (Org.). *O charme dessa nação*. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2007. pp. 421–441.

MCCANN, Bryan. *Hello, hello, Brazil: popular music in the making of modern Brazil*. Durham & London: Duke University Press, 2004.

MCLEOD, Kembrew. “Genres, subgenres, sub-subgenres and more: musical and social differentiation within electronic/dance music communities”. In: *Journal of Popular Music Studies*, V. 13. London: Taylor & Francis, 2001. pp. 59–75.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

MARCELO, Carlos. *O fole roncou: uma história do forró*. MARCELO, Carlos; RODRIGUES, Rosualdo. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

MEAD, Margareth. *Male and female*. (1. ed. 1949). Nashville (USA): Perennial, 2001.

MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Buckingham (UK): Open University, 2002.

MOEHN, Frederick. "Music, Mixing and Modernity in Rio de Janeiro". In: *Ethnomusicology Forum*, Vol. 17:2. London, 2008. pp. 165–202.

MOORE, Allan. "Authenticity as authentication1". In: *Popular Music* – Vol. 21/2. Cambridge University Press (UK), 2002. pp. 209–223.

MURPHY, John Patrick. *Cavalo Marinho Pernambucano*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MOURA, Fernando. *Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo*. MOURA, Fernando; VICENTE, Antônio. São Paulo: Editora 34, 2001.

NEALE, S. "Questions of Genre". In: *Screen*, Vol. 31, N. 1. London, 1990. pp. 45–66.

NEGUS, Keith. *Music Genres and corporate cultures*. London/New York: Taylor & Francis e-Library, 2004.

NETTL, Bruno. *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*. Urbana: University of Illinois Press, 1995.

_____. *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Champaign: University of Illinois Press, 2005.

OLIVEIRA LIMA, M. E. de. *Somzoom Sat: do local ao global*. Tese (Doutorado em Comunicação Social) Universidade Metodista de São Paulo. São Bernardo do Campo, 2005.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

PEDROZA, Ciro José Peixoto. "Mastruz com Leite for all: Folk-comunicação ou uma nova indústria cultural do Nordeste Brasileiro". XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação – Campo Grande (MS), 2001. <http://www.intercom.org.br/papers/>. Acessado em: 05/08/2010.

PEREIRA DA COSTA, Francisco. "Vocabulário pernambucano". In: *Folk-lore pernambucano: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco*. 3. ed. CD anexo. Recife: Cepe, 2004.

PESSOA, Silvério Leal. *O forró como cultura popular: da celebração do povo aos currículos escolares*. Monografia (Especialização em Psico-pedagogia) Faculdade Frassinetti do Recife (FAFIRE). Recife, 2010.

PINHEIRO, Andréa. “SomZoom: música para fazer a festa”. PINHEIRO, Andréa; PAIVA, Flávio. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Santos (SP), 2007. In: <http://www.intercom.org.br/papers/>. Acessado em: 05/08/2010.

RADCLIFFE-BROWN, Alfred Reginald. *Estructura y función en la sociedad primitiva*. Madrid: Planeta-De Agostini, 1986.

REBELO, Samantha Cardoso. “As conexões do forró com diferentes realidades na sua trajetória”. In: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/SamanthaCardosoRebelo.pdf>. Salvador (BA), 2007. Acessado em: 20/02/2012.

SÁ, Sinval. *O sanfoneiro do Riacho da Brígida: vida e andanças de Luiz Gonzaga, o Rei do Baião*. 7. ed. Recife: Cepe, 2012.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917–1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2001.

_____. “O mangue e o mundo: notas sobre a globalização musical em Pernambuco”. In: *Claves* n.º 7 – Periódico do PPGM da UFPB. João Pessoa, 2009. pp.63–70.

SANTOS, Climério de Oliveira. “Uma compreensão da gênese e desenvolvimento social do forró”. In: *Anais do V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia – V ENABET*. (ISSN: 2236-0980). Belém, 2011. pp.138–147.

_____. *Forró: a codificação de Luiz Gonzaga*. Recife: CEPE, 2013.

SCHAFER, R. Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. New York: Knopf, 1994.

SCHECHNER, Richard. *Between theater and anthropology*. Harrisburg: University of Pennsylvania Press, 1985.

SEEGER, Anthony. “Etnografia da música”. In: *Sinais diacr#ticos: música, sons e significados*. São Paulo: Vol. 1, n. 1. pp. 3–45, 2004.

SHARP, Daniel. *Saudades de Arcoverde: Nostalgia and the performance of origin*. Tese (Doctor of Philosophy) The University of Texas at Austin (EUA), 2006.

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

SILVA, Erotilde Honório. “Dança de canção na indústria cultural: o forró no discurso midiático”. SILVA, Erotilde Honório; HONÓRIO, Régia Chaves. In: *Anais do VII Congresso Latino Americano de Investigadores de la Comunicación*. La Plata (Argentina), 2004. In: <http://pt.scribd.com/doc/16448477/ForroSilvaHonorio2004>. Acessado em: 04/12/2011.

SOARES, Inaldo. *A musicalidade de Jackson do Pandeiro*. Camaragibe: IGP, 2011.

STIVAL, Silvana Beeck. *Chiquinha Gonzaga em forrobodó*. Dissertação (Mestrado em Educação Artística) Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido – Mitologias 1*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TAGG, Philip. “Analysing popular music: theory, method and practice”. In: *Popular Music*, 2 (1982): 37–65. Disponível em www.tagg.org. Acessado em: 10/02/2010.

TATIT, L. *O cancionista*. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. *O século da canção*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.

TELES, José. *Do frevo ao mangubeat*. São Paulo: 34, 2000.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

TROTTA, Felipe. “Música e mercado: a força das classificações”. *Revista contemporânea*, V. 3. n. 2. Salvador: UFBA, 2005.

_____. “O Forró de Aviões: a circulação cultural de um fenômeno da indústria do Entretenimento”. XVII Encontro da Compós, na UNIP, São Paulo, SP, em junho de 2008. In: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_392.pdf. Acessado em: 10/01/2011.

_____. “Música popular, moral e sexualidade: reflexões sobre o forró contemporâneo”. XVIII Encontro da Compós, na PUC-MG, Belo Horizonte (MG), 2009. In: <http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/4/19>. Acessado em: 20/04/2013.

_____. “Música popular, valor e identidade no forró eletrônico do Nordeste do Brasil”. Recife, 2009b. Disponível em: <https://www.academia.edu>. Acessado em: 20/12/2013.

_____. “A reinvenção musical do Nordeste”. In: *Operação forrock*. Recife, Massangana, 2010. pp. 9–64.

_____. *O samba e suas fronteiras: “pagode romântico” e “samba de raiz” no Brasil dos anos 1990*. Rio de Janeiro: UFRJ: 2011.

_____. ““Tradicional é na capital”: a circulação do forró pé de serra no Recife”. In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011b, pp. 211–234.

_____. “Critérios de qualidade na música popular: o caso do samba brasileiro”. In: JANOTTI JR., Jeder Silveira et al (Org.). *Dez anos a mil: Mídia e Música Popular Massiva em Tempos de Internet*. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011c. pp.116–137.

TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

ULHÔA, MARTHA Tipinambá. “Chiclete com Banana: Us and the Other in Brazilian Popular Music”. In: LOZA, Steven; BISHOP, Jack. (Org.). *Musical cultures of Latin America: global effects, past and present*. Los Angeles: UCLA Ethnomusicology Publications, 2003, v. 1, p. 205–215.

VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2007.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. 8. ed. São Paulo: Zahar, 2008

VIANNA, Letícia C. R. “A idade mídia: uma reflexão sobre o mito da juventude na cultura de massa”. In: *Série antropologia*, Brasília, UnB, 1992. In: <http://www.unb.br/ics/dan>. Acessado em: 10/09/2010.

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

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. Trad. Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. Chicago: University of Chicago Press, 1975; São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 2000.

Matérias em jornais e revistas (impressos) – ordem cronológica

Matéria não assinada. “Mastruz com leite, a indústria do forró”. *O Povo*, caderno *Vida & Arte*. Fortaleza (CE), 20/02/1992.

Matéria não assinada. “Megaempresário controla a noite”. *O Povo*, caderno *Domingo*. Fortaleza (CE), 19/09/1993.

MONTE, Airton. “Apoteose da banalidade”. *O Povo*, caderno *Tempo Livre*, p. 2-B. Fortaleza (CE), 05/07/1993.

VIANA, Christiane. “Oxente é forró”. *O Povo*, caderno *Vida & Arte*. Fortaleza (CE), 25/06/1994.

MASSON, Celso. “A volta da Zabumba”. Revista *Veja* – nº 1345. São Paulo: Abril, 22/06/1994.

ASSUMPCÃO, Michelle. “Remixando a tradição”. *Revista Continente Multicultural* – n. 42 – Recife (PE), junho de 2004.

Matéria não assinada. “É forró até dizer basta”. *Jornal do Commercio* (Caderno C), 11/06/2004.

LIMA, Janaína. “Geraldinho é fenômeno da estação”. *Jornal do Commercio* – Caderno C., 24/06/2005).

TELES, José. “Unidos pelo forró pé de serra”. *Jornal do Commercio* (Caderno C, coluna *Show*), 13/05/2005.

TELES, José. “Do pé de serra ao brega tudo cabe na sigla forró”. *Jornal do Commercio* – Caderno C; Música. Recife, 22/06/2005.

FONTES, Mariana. “Arraial deixa São João de fora Forró da Capitá”. *Diário de Pernambuco*, 13/06/2005.

LINS, Renato. “Animação matuta multicultural”. *Diário de Pernambuco*, 09.06.2006.

ASSUMPTÃO, Michele. “Táticas para o sucesso do forró”. *Diário de Pernambuco*, 18/06/2006.

DIB, André. “Samba de Latada reinventa uma tradição das festas de interior”. *Diário de Pernambuco* (Caderno Viver), 02/03/2006.

ASSUMPTÃO, Michele. “Legado de Luiz Gonzaga é patrimônio do forró”. *Diário de Pernambuco* (Caderno Viver), Recife (PE), 17/06/2007.

ASSUMPTÃO, Michelle de. “São João do Recife não abre para a música estilizada”. *Diário de Pernambuco* – Caderno Viver. Recife, 16/05/2007.

TELES, José. “A música dos valores perdidos”. JC Online; Toques digitais, Recife: 06.05.2008. In: http://jc.uol.com.br/2008/05/06/not_167957.php. Acessado em: 05/12/2011.

BARBOSA, Gilson. “Respeitem o forró!”. *Diário do Nordeste*, 30/10/2011.

Material da Internet

Matéria não assinada. “Pessoa: Mistura na medida certa”. In: Revista *Veja*, 02/02/2003. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital>>. Acesso em 20 out. 2013.

MARTINS, Sérgio. “A classe operária da música”. In: Revista *Veja*, 24/09/2003. pp.136–137. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital>>. Acesso em 20 out. 2012.

SILVA, Adriana Ferreira. “Silvério Pessoa moderniza o forró”. Folha de São Paulo, 01/02/2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0102200615.htm>>. Acesso em 01 jun. 2012.

BEZERRA, Xico. *Manifesto à imprensa e autoridades, quando da fundação da Sociedade dos Forrozeiros*. In: <<http://www.forroboxote.com.br>>. Acesso em 23 maio 2011.

NASSIF, Luiz. “Alceu Valença contra o forró de plástico”. São Paulo, 03/05/2011. Disponível em: <<http://www.advivo.com.br/blog/luisnassif/alceu-valenca-contr-o-forro-de-plastico>>. Acesso em 05 maio 2013.

Matéria não assinada . “Secretário de Cultura Chico César critica "forró de plástico" e acende polêmica na Paraíba”. *A Vírgula*. 19/04/2011. In: <http://virgula.uol.com.br/>. Acessado em: 04/02/2013.

Matéria não assinada . “Secretário de Cultura Chico César critica "forró de plástico" e acende polêmica na Paraíba”. *A Vírgula*. 19/04/2011. Disponível em: <<http://virgula.uol.com.br/ver/noticia/musica/2011/04/19/273723-secretario-de-cultura-chico-cesar-critica-forro-de-plastico-e-acende-polemica-na-paraiba>> Acesso em 10 maio 2011.

ANÍSIO, Ricardo. “Ariano sai em defesa de Chico César”. João Pessoa, 28/04/2011. In: <<http://www.pbagora.com.br/conteudo.php?id=20110428165156&cat=paraiba&keys=ariano-sai-defesa-chico-cesar>>. Acessado em: 06/06/2013.

Chamamento público nº 01/2013 - Inscrição e cadastramento de atrações artísticas para o São João – inscrição dos proponentes. Prefeitura Municipal de João Pessoa. Disponível em: <<http://www.joaopessoa.pb.gov.br/portal/wp-content/uploads/2013/04/cadastro-sao-joao.pdf>> Acesso em 20 maio 2013.

GARCIA, Lauro Lisboa. “De Silvério para o mundo”. Jornal O Estado de São Paulo, 02/10/2013. Disponível em: <www.estadao.com.br/noticias/> Acesso em 20 out. 2013.

AGENDA CULTURAL DO RECIFE. Junho de 2004. Disponível em: <http://www.recife.pe.gov.br/agendacultural/index_eventos.php?AgendaEdicaoAno=2004&AgendaEdicaoNumero=106&TiposEventosCodigo=30> Acesso em 20 fev. 2012.

Sítios virtuais visitados

<http://www.bambasdois.com.br>

<http://www.diariodosertao.com.br>.

<http://www.elbaramalho.com.br>

<http://www.fimdefeira2.wordpress.com>

<http://www.forroemvinil.com.br>

<http://www.geraldinholins.com.br/>

<http://www.gilbertogil.com.br>

<http://www.g1.globo.com/bahia/noticia/>

<http://www.g1.globo.com/ceara/noticia/>

<http://www.globotv.globo.com/rede-globo>

<http://www.ibge.gov.br>

<http://www.josildosa.com.br/>

<http://www.lattes.cnpq.br>

<http://www.luizluagonzaga.com.br>

<http://www.quartetoolinda.com>

<http://www.silveriopessoa.com.br>

<http://www.verdesmares.globo.com/v3/index.asp>

<http://www.wikipedia.com>

<http://www.youtube.com>

Entrevistados (músicos, empresários, produtores e jornalistas)

Alcymar Monteiro – Recife, 28/02/2013 – presencial

Alselmo Alves – Recife, 05/09/2012 – por telefone

Anselmo Alves – Recife, 21/04/2013 – presencial

Benil Pereira Ramos (Benil) – Recife, 18/07/2013 – presencial

Bruno Lins (grupo Fim de Feira) – Recife, 13/04/2012 – presencial

Dominguinhos – Recife, 12/11/2012 – presencial

Fabrizio Formiga – João Pessoa, 13/06/2013 – presencial

Francisco Darlan (Banda Garota Safada) – Recife-Fortaleza, 11/10/2011 – p/ telefone

Fredy & Mary – Recife, 18/07/2013 – presencial

Gennaro – Recife, 12/11/2012 – presencial

Geraldo Pereira Lins Filho (Geraldinho Lins) – Recife, 05/03/2013 – presencial

Herbert Lucena – Recife, 28/12/2012 – presencial

Jorge de Alinho – Recife, 24/11/2011 – presencial

Josildo Sá – Recife, 11/03/2013; 19/08/2013 – presencial

Jósimo Costa (Forrozão/SomZoom) – Recife, 12/12/2012 – Presencial

José Teles – Recife, 10/12/2012 e 15/07/2013 – presencial

Petrúcio Amorim – Recife, 20/11/2011; 05/09/2013; 09/09/2013 – presencial

Rogério Paes – Recife, 05/03/2013 – por telefone

Santanna o cantador – Recife, 22/11/2011 – presencial

Silvério Pessoa – Recife – 12/05/2011; 19/05/2012 e 17/06/2012 – presencial

Tereza Accioly – Recife, 21/01/2012 – por telefone

Wagner do Vale (produtor) – Fortaleza, 19/12/2012 – por telefone

Wesley Safadão (Banda Garota Safada) – Recife, 07/12/2011 – presencial

Iúri Maia Leite (Diretor comercial-TV Globo) – Recife, 20/03/2012 – por telefone

Adeládio Paredes Moreira (executivo TV Globo) – Recife, 10/01/2012 – presencial

Abraão Oliveira da Cunha (coleccionador de discos de forró) – Remígio (PB), 05/04/2012 – presencial

Alexandre Oliveira da Cunha (coleccionador de discos) – Remígio (PB), 05/abril/2012 – k presencial

Xico Bizerra (Membro da Sociedade dos Forrozeiros) – Diálogo na Cafeteria Maia (Shopping Sítio da Trindade) – Recife, 28/11/2012 – presencial

Paulo Vanderley – coleccionador da obra de Luiz Gonzaga – Recife, 20/08/2012 – presencial.

Entrevistas compiladas

Xico Bizerra (Francisco Bezerra) – entrevista concedida ao pesquisador Dr. Felipe Trotta (23/03/2008); integra o acervo da pesquisa intitulada *Valor e moral no forró contemporâneo*, coordenada pelo Dr. Felipe Trotta, que ocorreu entre 2008 e 2011.

Audições compartilhadas (encontros de Climério de Oliveira com outros agentes)

Encontro com Gennaro – Recife (estúdio/residência de Gennaro), 02/02/2012 – audição de gravações de vários intérpretes – presencial.

Encontro com Dominginhos e Raymundo Campos – Recife (residência de Raymundo Campos), 07/02/2012 – audição de gravações de vários intérpretes – presencial.

Encontro com Raminho (zabumbeiro) – Recife (Chevrolet Hall, antes da gravação do DVD de Cesinha do Acordeom), 10/05/2013 – presencial.

Santanna, o cantador – Recife, 17/05/2012 – arquivos de áudio compartilhados via Internet, com realização de diálogos através de telefone e e-mail (músicas de Luiz Gonzaga, de Santanna e baião de Zé da Luz (gravado pela Missão de Pesquisas Folclóricas no Nordeste)).

Dirney Pacífico – Recife, 17/05/2012 – arquivos de áudio compartilhados via Internet, com realização de diálogos através de telefone e e-mail.

Solano Marinho – Recife, 17/05/2012 – arquivos de áudio compartilhados via Internet, com realização de diálogos através de telefone e e-mail.

Encontro com membros do Chá de Zabumba: Rinaldo Lucas (baixista), Dirney Pacífico (percussionista/zabumbeiro), Solano Marinho (baterista), Leo de Castro (perc.), Bruno Cavalcanti (cavaquinista), Netinho de Custódia (acordeom) – Recife (durante um ensaio no Estúdio Abey Road), 04/06/2012 – audição de músicas gravadas por Luiz Gonzaga – presencial.

Encontro com Quartinha – Recife (residência de Quartinha), 02/09/2012 – 2012 – audição de músicas gravadas por Luiz Gonzaga – presencial.

Encontro com Dominginhos, Gennaro, Quartinha (zabumbeiro), Zeca Preto (triangleiro) – Recife (Fábrica Estúdios), 12/11/2012 – audição de músicas gravadas por Luiz Gonzaga, Jorge de Altinho e Dominginhos – presencial.

Encontro com Camarão (sanfoneiro) e Salatiel de Camarão – Recife (realizada no Forró de Arlindo, durante filmagens do Batuque Book), 09/01/2013 – presencial.

Encontro com Rinaldo Lucas, Dirney Pacífico, Solano Marinho, Leo de Castro, Ana Kézia (flautista), Bruno Cavalcanti, Netinho de Custódia – Recife (ensaio no Estúdio Fascinação), 28/05/2013 e 06/06/2013 – presencial.

Discos e canções

a) vários compositores e vários intérpretes:

HOJE TEM FORRÓ. Rio de Janeiro: Fontana, 1971. 1 LP (5min40''). FTLP 69-045.

BRASIL BAMBAS DOIS JAMAICA. Mestres jamaicanos e brasileiros misturando baião com reggae, maracatu com dance hall, arrasta-pé com ska. São Paulo: Soul City/Universal, 2011. 1 CD (ca. 68 min). BAMBAS01.

LADO B DE GONZAGÃO. Recife: Bruno Lins, 2012. 1 CD. (ca 60 min.) LADO01.

b) Um intérprete e vários compositores:

CHÁ DE ZABUMBA. *Sem regra*. Recife: Climério de Oliveira, 2008. 1 CD (55 min 26 s)
MR 1934.

_____. *Pra sambar um forrozinho*. Recife: LG Projetos e Produções/DI Trama, 2003. 1 CD
(59 min 15s). LG000.0034.

_____. *Vamo vadiá*. Recife: LG Projetos e Produções-DI Trama. 1 CD (58 min 5 s).
LG000.0035.

DORGIVAL DANTAS. *O Homem do coração*. Rio de Janeiro: D&D Produções-Universal,
2006. 1 CD (58 min). D7D-01.

JOSILDO SÁ. *Virado num paletó véio*. Recife: JS (independente), 1998. 1 CD (49 min 10 s).
JS 0001.

_____. *Coreto*. Recife: JS (independente), 2004. (44 min 50 s). JS 0002.

_____. *Tem Frevo na Latada* JS (independente), 2011. (44 min). JS 0004.

JOSILDO SÁ & PAULO MOURA. *Samba de Latada*. Recife: JS, 2006. 1 CD (54 min). JS
0003.

_____. *Samba de Latada*. Rio de Janeiro: Som Livre, 2011. 1 CD (63 min). SL-18832.

JACKSON DO PANDEIRO. *Jackson do Pandeiro com Conjunto e Coro*. Rio de Janeiro:
Copacabana, 1955. 1 LP – de 10 polegadas – (29 min 17 s). CLP 2017.

_____. *Forró do Jackson* (Vol 1). Rio de Janeiro: Copacabana, 1956. 1 LP – de 10
polegadas – (30 min) CLP 3068.

_____. *Forró do Jackson* (Vol. 2). Rio de Janeiro: Copacabana, 1958. 1 LP – de 10
polegadas – (33 min). CLP 11086.

_____. *O dono do Forró*. Rio de Janeiro: CBS, 1971. 1 LP (36 min). 37707.

_____. *Jackson do Pandeiro: um nordestino alegre*. Rio de Janeiro: Chantecler/Alvorada,
1977. 1 LP. (34 min 32 s). LP 210407183.

JACKSON DO PANDEIRO & ALMIRA. *Forró do Zé Lagoa*. Rio de Janeiro: Philips, 1963.
1 LP – de 10 polegadas – (32 min 23 s). CLP 11086.

LUIZ GONZAGA. *Forró de cabo a rabo*. Rio de Janeiro: RCA-Camden, 1986. 1 LP (39
min) 5818443.

_____. *O canto jovem de Luiz Gonzaga*. Rio de Janeiro: RCA-Camden, 1971. 1 LP (39 min). BSL-1556.

_____. *Sanfoneiro macho*. Rio de Janeiro: RCA-Victor, 1985. 1 LP (49 min). 107.0446.

LUIZ GONZAGA & FAGNER (Vol.1). Rio de Janeiro: RCA, 1984. 1 LP (30 min 20 s). 109.0129

_____. (Vol. 2). Rio de Janeiro: RCA-BMG, 1988. 1 LP (32 min). 112.0157.

PEDRO SERTANEJO (Pedro de Almeida e Silva). *Forró do Luna*. São Paulo: Disco Lar, 1969. 1 LP (33 min 30 s). LPDS 32010.

_____. *Na onda do forró*. São Paulo: Tropicana-Cantagalo, 1973. 1 LP (32 min). 32013.

_____. *Forró da Casa Grande*. São Paulo: Musicolor, 1978. 1 LP (34 min 16 s). 1.04-405-231.

_____. *Forró da Capital*. São Paulo: Chantecler, 1982. 1 LP (30 min). 211.405.496.

DOMINGUINHOS. *Forró de Dominginhos*. São Paulo: Tropicana, 1974. 1 LP (38 min 18s.).

_____. *Domingo: o menino Dominginhos*. Rio de Janeiro: Phonogram-Philips, 1976. 1 LP (40 min). 6349.178.

OSWALDINHO DO ACORDEON. *Forró Pop*. São Paulo: SO LP, 1977. 1 LP (28 min). 40790.

_____. *Forró in concert*. São Paulo: Continental, 1980. 1 LP (36 min). 101.404.239.

FLÁVIO JOSÉ. *Flávio José e Os Tropicais*. MONTEIRO: Master, 1980. 1 LP (32 min). BR 73.004.

JORGE DE ALTINHO. *Canto livre*. Rio de Janeiro: RGE, 1983. 1 LP (29 min). 78.009.

KAOMA. *Worldbeat*. Paris: CBS, 1989. 1 LP (41 min 35 s). 466.012-2.

ELIANE. *Cantando para a vida*. Fortaleza: Arles, 1985. 1 LP (36 min 10s.).

MASTRUZ COM LEITE. *Arrocha o nó* (Vol.1). Rio de Janeiro: Continental, 1992. 1 CD (40 min 32 s). 1.90.800.004.

SANTANNA. *Xote pé de serra*. Rio de Janeiro: Sony, 2001. 1 CD (36 min).

ALCEU VALENÇA. *Coração bobo*. Rio de Janeiro: Ariola, 1980. 1 LP (32 min 8 s) 38145721243.

CASCABULHO. *Fome dá dor de cabeça*. Recife: Mangroove, 1998. 1 CD (49 min). 44.012.

SILVÉRIO PESSOA. *Bate o mancá: o povo dos canaviais*. Paris: *Outro Brasil*, 2004. 1 CD (52 min). 0b52061.450.

_____. *Batidas urbanas: projeto micróbio do frevo*. Recife: Casa de Farinha, 2002. 1 CD (48 min12s). CF001/MF.

_____. *Cabeça elétrica coração acústico*. Recife: Casa de Farinha, 2004. 1 CD (51 min). CF-14036.

_____. *Ciclos*. Recife: Casa de Farinha, 2009. 1 CD (33 min). CF-14047.

_____. *No grau*. Recife: Casa de Farinha, 2011. 1 CD (38 min). 021.21037.

_____. *Collectiu: encontros occitans*. Recife: Casa de Farinha, 2011. 1 CD (31 min 5s). 131.21029.

_____. *ForrOccitània: Nordeste/Occitanie – Lunion musical de deux cultures de résistance*. Paris: *Outro Brasil-Casa de Farinha*, 2012. 1 CD (73 min 58 s). TAL 17.

GERALDINHO LINS. *Forró ao vivo no pé do ouvido – Vol. 1*. Recife: Luan, 2003. 1 CD (66 min). LN-001.

_____. *Forró ao vivo no pé do ouvido – Vol. 2*. Recife: Luan, 2005. 1 CD (66 min). LN-002.

_____. *Forró ao vivo no pé do ouvido – Vol. 3*. Recife: Luan, 2008. 1 CD (66 min). LN-002.

_____. *Forró ao vivo no pé do ouvido – Vol. 6*. Recife: Luan, 2012. 1 CD (66 min). LN-002.

GILBERTO GIL. *Expresso 222*. Rio de Janeiro: Universal, 1972. 1 CD (44 min12 s).

_____. *Refazenda*. Rio de Janeiro: *Warner Music*, 1975. 1 CD (37 min 14 s).

_____. *As canções de “Eu, tu, eles”*. Rio de Janeiro: *Warner Music*, 2000. 1 CD (47 min 20 s).

_____. *São João Vivo*. Rio de Janeiro: *Warner Music*, 2001. 1 CD (73 min 30 s).

MACIEL MELO. *Sem ouro e sem mágoa*. Recife: MM (independente), 2012. 1 CD (52 min). 483.014.

_____. *Minha metade*. Rio de Janeiro: MM-Universal, 2013. 1 CD (42 min). 483.016.

FIM DE FEIRA. *revolução dos pebas*. Recife: Bruno Lins (independente), 2009. 1 CD (47 min). BL-001.1000.

_____. *De todo jeito a gente apanha*. Recife: Bruno Lins (independente), 2012. 1 CD (39 min).BL-002.1000.

BETO BARBOSA. *Adocica*. Rio de Janeiro, Continental, 1988. 1 LP (37 min 5 s).
1.71.405.016.

HANAGORIK. *Alceu ao nosso jeito*. Recife: HN (independente), 2012. 1 CD (39 min 12 s).
HN-001.1000.

HERBERT LUCENA. “*Não me peça jamais que eu dê de graça tudo aquilo que eu tenho pra vender*”. Recife: Coreto Records, 2012. 1 CD (52 min). CR-006)

CLÁUDIO RABECA. *Luz do baião*. Recife: CR (independente), 2009. 1 CD (48 min 20 s).
CLR-001.

c) Citação de uma faixa:

LUIZ GONZAGA. *Véspera de São João*. Luiz Gonzaga e Francisco Reis. In: _____. Rio de Janeiro: RCA-Victor, 1941. V34744a (2min 5s).

_____. *Vira e mexe*. Luiz Gonzaga. In: _____. Rio de Janeiro: RCA-Victor, 1941.
V34748b (2 min 40 s).

_____. *Pé de serra*. Luiz Gonzaga. In: _____. Rio de Janeiro: RCA-Victor, 1942. V34929b
(2 min 55 2).

_____. *Segura a polca*. Henrique Xavier Pinheiro. . In: _____. Rio de Janeiro: RCA-Victor,
1941. V34778b (2 min 53 s).

_____. *Lua do Nordeste*. Luiz Gonzaga. In: _____. Rio de Janeiro: RCA-Victor, 1944.
V800201a (2min 32 s).

_____. *Dança Mariquinha*. Luiz Gonzaga e Miguel Lima. In: _____. Rio de Janeiro: RCA-
Victor, 1945. V800281a (2 min 23 s).

_____. *Baião*. Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. In: _____. Rio de Janeiro: RCA-Victor,
1949. V800605b (2 min 46 s).

_____. *Que nem jiló*. Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. In: _____. Rio de Janeiro: RCA-
Victor, 1950. V34748b (2 min 45 s).

_____. *Vem morena*. Zedantas e Luiz Gonzaga. In: _____. Rio de Janeiro: RCA-Victor,
1950. V800643a (2 min 50 s).

_____. *Forró de Mané Vito*. Zedantas e Luiz Gonzaga. In: _____. Rio de Janeiro: RCA-
Victor, 1950. V800668b (2 min 26 s).

_____. *A volta da asa branca*. Zedantas e Luiz Gonzaga. In: _____. Rio de Janeiro: RCA-
Victor, 1950. V800699b (2 min 40 s).

_____. Baião polinário. Humberto Teixeira. In: *Canaã*. Rio de Janeiro: RCA, 1968. 1 LP (26 min 46 s), BBL-1434, faixa 8 (2 min 16 s).

_____. Bicho eu vou voltar. Humberto Teixeira. In: *O canto jovem de Luiz Gonzaga*. Rio de Janeiro: RCA-Victor, 1971. 1 LP (34 min 39 s), BSL-1553, faixa 12 (3 min 26 s).
LUIZ GONZAGA.

_____. Capim novo. Luiz Gonzaga e José Clementino. In: *Capim novo*. Rio de Janeiro: RCA/Camden, 1976. 1 LP (30 min 36 s), 107.0240-A, faixa 1 (2 min 40 s).

_____. Pagode russo. Luiz Gonzaga e João Silva. In: *Danado de bom*. Rio de Janeiro: RCA-Camden, 1984. 1 LP (38 min 20 s), 107.0435-A, faixa 1 (2 min 11 s).

_____. Forronerão – Jardim da saudade. Renato Borghetti e L. Rodrigues. In: *Forró de cabo a rabo*. Rio de Janeiro: RCA/Camden, 1986. 1 LP (39min) 5818443, faixa 10 (3min32 s).

_____. Aquarela nordestina. In: *Aquarela nordestina*. Rio de Janeiro: Copacabana, 1989. 1 LP (42 min 2 s), 613.007-A, faixa 5 (3 min 18 s).

JACKSON DO PANDEIRO. Coco do Norte. Rosil Cavalcanti. In: _____. Recife: Copacabana, 1955. 5444 (2 min 26 s).

_____. Chiclete com Banana. Gordurinha e Almira Castilho. In: _____. Rio de Janeiro: Columbia, 1959. V 3097 (2 min 36 s).

DOMINGUINHOS. O Babulina. Dominginhos e Anastácia. In: *Domingo: o menino Dominginhos*. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, 1978. 1 LP (36 min 44 s) 6349.178 - L1, faixa 2 (2 min 46 s).

_____. Tenho sede. Dominginhos e Anastácia. In: *Domingo: o menino Dominginhos*. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, 1978. 1 LP (36 min 44 s) 6349.178 - L2, faixa 1 (2 min 58 s).

JORGE DE ALTINHO. Confidências. Jorge de Altinho e Petrúcio Amorim. In: *Meu cantar*. Recife: Cactus, 1982. 1 LP (27 min), 001/69-B, faixa 4 (2 min 17 s).

_____. Devagar. Petrúcio Amorim. In: *Canto livre*. Rio de Janeiro: RGE, 1983. 1 LP (29 min), 78.009, faixa 3 (2 min 9 s).

ELIANE. Emoção e desejo. Eliane e Roberto Rodrigues. In: *Jeito Manhoso*. Rio de Janeiro: BMG/RCA, 1990. 1 LP (36 min 26 s), 4659927-A, faixa 1 (2 min 30 s).

MARCIA FERREIRA. Chorando se foi (Llorando se fue). Ulisses Hermosa e Gonzalo Hermosa – versão de Marcia Ferreira e José Ari. In: _____. Rio de Janeiro: Continental, 1986. 1 LP (32 min), 1.04-405-158, faixa 1 (3 MIN 14 S).

MASTRUZ COM LEITE. Que nem vem vem. Maciel Melo. In: *Arrocha o nó* (Vol. 1). Rio de Janeiro: Continental, 1992. 1 CD (40 min 32s), 1.90.800.004, faixa 9 (2 min 47 s).

_____. Sonho Real. Rita de Cássia. In: *Arrocha o nó* (Vol. 1). Fortaleza: Continental, 1992. 1 CD (40 min 32s), 1.90.800.004, faixa 3 (3 min 6 s).

_____. Bomba no cabaré. Dadá di Moreno e Maninho Santana. In: *Arrocha o nó II* (Vol. 42). Fortaleza: SomZoom, 2007. 1 CD (39 min), SZCD466, faixa 2 (3 min 51 s).

CHÁ DE ZABUMBA. Martelo de ninar cabra-de-peia. Climério de Oliveira. In: *Vamo vadiá*. Recife: LG/DI Trama, 2001. 1 CD (46 min 58 s), faixa 8 (5 min 3 s).

_____. Sambastral. Climério de Oliveira e Adriano Sargaço. In: *Pra sambar um forrozinho*. 1 CD (min), faixa (3 min 10 s). Recife: LG/DI Trama, 2003. 1 CD (44 min 45 s), faixa 11 (3 min 49 s).

FORÓ REAL. Cano de ferro. Hugo Santana (2 min 58 s). In: *Forró Real*. CD (46 min). Fortaleza: Forró Real, 2011. Disponível em <http://www.youtube.com> – acesso em 20/02/2013.

ADELMÁRIO COELHO. Até mais vê. Pedrinho & Primo. In: *Adelmário Coelho ao vivo*. 1 CD (55 min), ACCD06, faixa 3 (2 min 5 s).

CALCINHA PRETA. Você não vale nada mas eu gosto de você. Dorgival Dantas. In: *Calcinha Preta Vol. 20*. 1 CD (53 min 10 s), faixa 2 (3 min 20 s).

SILVÉRIO PESSOA. Casa de aranha. Jacinto Silva e Fernando Borges. In: *Bate o mancá: o povo dos canaviais*. Paris: *Outro Brasil*, 2004. 1 CD (65 min), 0b52061.450, faixa 3 (4 min 36 s).

_____. Sabiá da mata. Ivan Bulhões e Jacinto Silva. In: *Bate o mancá: o povo dos canaviais*. Paris: *Outro Brasil*, 2004. 1 CD (65 min), 0b52061.450, faixa 2 (4 min 32 s).

_____. Aquela rosa. Jacinto Silva. In: *Bate o mancá: o povo dos canaviais*. Paris: *Outro Brasil*, 2004. 1 CD (65 min), 0b52061.450, faixa 2 (3 min 4 s).

_____. Chora bananeira. Onildo Almeida e Jacinto Silva. In: *Bate o mancá: o povo dos canaviais*. Paris: *Outro Brasil*, 2004. 1 CD (65 min), 0b52061.450, faixa 7 (3 min 57 s).

_____. O cantador. D. Matias e Jacinto Silva. In: *Bate o mancá: o povo dos canaviais*. Paris: *Outro Brasil*, 2004. 1 CD (65 min), 0b52061.450, faixa 6 (5 min 10 s).

_____. Coco do m. Jacinto Silva e Zé do Brejo. In: *Bate o mancá: o povo dos canaviais*. Recife: Independente, 2004. 1 CD (53 min 45 s), 0b52061.450, faixa 9 (3 min 44 s).

_____. Baião desordeiro. S. Pessoa, Felipe Falcão e Zezão Nóbrega. In: *No grau*. Paris: Casa de Farinha, 2011. 1 CD (38 min), 021.21037, faixa 7 (3 min 33 s).

_____. De Juazeiro a Crato. Luiz Gonzaga e Julinho. In: *ForrOccitània: Nordeste/Occitanie – Lunion musical de deux cultures de résistance*. Paris: Outro Brasil-Casa de Farinha, 2012. 1 CD (73 min 58 s), TAL 17, faixa 16 (4 min 09 s).

GERALDINHO LINS. Amor do Sertão. Geraldinho Lins. In: *Forró ao vivo no pé do ouvido – Vol. 1*. Recife: Luan, 2003. 1 CD (66 min), LN-001, faixa 2 (2 min 27 s).

_____. O brilho do Galo. . Geraldinho Lins. In: *Do Sertão à beira-mar*. Recife: Luan, 2011. 1 CD (58 min 26 s), 483192, faixa 16 (3 min 44 s).

JOSILDO SÁ. Virado num paletó véio. J. Sá e Anchieta Dali. In: *Virado num paletó véio*. Recife: JS (independente), 1998. 1 CD (49 min 10 s), JS 0001, faixa 2 (3 min 17 s).

_____. Quixabinha. Josildo Sá e Anchieta Dali. In: *Coreto*. Recife: JS (independente), 2004. 1 CD (44 min 50 s), AB 0002, faixa 8 (4 min 53 s)

Filmes, vídeos, programas de tv/rádio e dvds

a) Filmes/vídeos:

EU, TU, ELES. Direção de Andrucha Waddington; roteiro de Helena Soares; música de Gilberto Gil. Rio de Janeiro: Conspiração Filmes-Columbia Tristar Filmes do Brasil, 2000. 104 min.

VIVA SÃO JOÃO. Direção de Andrucha Waddington; roteiro de Emílio Ribeiro, Quito Domingos e Andrucha W. Conspiração Filmes: Rio de Janeiro, 2002. (101 min 43s).

O HOMEM QUE ENGARRAFAVA NUENS. Direção e roteiro de Lírio Ferreira. Good ju-ju: Rio de Janeiro, 2009. (107 min 04s).

COMO A BANDA AVIÕES DO FORRÓ SURTIU. Não assinado. A3 Entretenimento: Fortaleza, 2001. (18 min 43 s). Vídeo disponível em: www.youtube.com. Publicado em 11/05/2011. Acessado em: 06/03/2013.

b) DVDs:

SAMBA DE LATADA. Josildo Sá e Paulo Moura. Rio de Janeiro: Som Livre, 2011. 1 DVD (65 min. 57 s).

c) Programas de TV/rádio, novelas:

CONEXÃO ARAPUÃ. *TV Arapuã* (Rede TV!): João Pessoa, 18/04/2011. 1 programa. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=zqAQQFMG_g0 – Acesso em 05 maio 2013.

COLETIVA. *TV O Povo*: Fortaleza, 12/06/2011. 1 DVD contendo 1 programa (material fornecido pela TV O Povo).

COLETIVA. *TV O Povo*: Fortaleza, 27/03/2012. 1 DVD contendo 1 programa (material fornecido pela *TV O Povo*).

NO CENTRO DO PALCO. *TV Diário* (Rede Globo): Fortaleza (CE), 10/08/2012. Disponível em: www.youtube.com – Acesso em 20/10/2011.

FORRÓ E AI! Rádio *Folha FM*: Recife, 2011 a 2013. Programa apresentado de segunda a sexta, 17h às 18 h.

A CAMINHO DAS ÍNDIAS. Glória Perez. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2009. Novela exibida no “horário nobre” (21h), no período de 19/01/2009 até 20/09/2009. Informações disponíveis em: <http://caminhodasindias.globo.com>. Acesso em 20/10/2012.

SEXO DOS ANJOS. Ivani Ribeiro. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 1990. Novela exibida no período de 25/09/1989 a 10/03/1990. Informações disponíveis em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/o-sexo-dos-anjos.htm> – Acesso em 20/10/2012.

ANEXOS

1. Exemplos de batidas rítmicas do forró

Legenda da percussão:

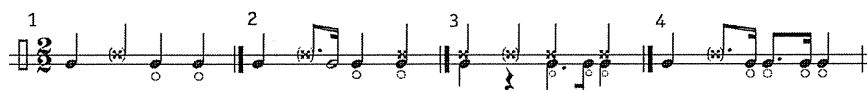
Baqueta (ou “maceta”) - Golpe fechado: ● / Golpe aberto: ○

Bacalhau (baqueta fina de nylon ou galho de madeira)

Bacalhau aberto: ✕ / Bacalhau fechado: (✕)

1.1 Xote

1.1.2 Padrões mais usados na zabumba



1.1.3 Sessão rítmica de xote

Base 1 Base 2 Base 3

Agogô

Triângulo
Triangle

Zabumba

1.2 Baião

1.2.1 Padrões mais usados na zabumba

1.2.1.1 Baião batido - primeiros padrões utilizados por L. Gonzaga para várias danças

Base 1 Base 2 Variação

* As Bases 1 e 2 (quando em andamento lento) são também identificadas como *toada* por vários zabumbeiros e intérpretes.

1.2.1.2 Padrão comumente tocado atualmente

1 2** 2b 3

1.2.2 Sessão rítmica do baião

Base 1 Base 2

Agogô

Triângulo
Triangle

Zabumba

1.3 Arrasta-pé

1.3.1 Sessão rítmica do arrastapé

1.4 Forró

1.4.1 Padrões comumente usados na zabumba

1 (Cícero) 2 (Coroné) 3 (Borel) 4 (Quartinha)*

*Batidas tocadas por: Cícero (irmão de Jackson do Pandeiro), Coroné (2tocava no Trio Nordestino), Borel (Tocou com Zé Ramalho, Dominginhos e outros) e Quartinha (zabumbeiro mais conhecido no Recife, atualmente).

1.4.2 Sessão rítmica do forró

1.5 Xaxado

1.5.1 Padrões mais usados na zabumba

1 2 3 4

1.5.2 Sessão rítmica do forró

Base 1 Base 2

2. Referência aos signos recorrentes na obra de Luiz Gonzaga

Os signos estão em constante transformação e não se esgotam numa representação estática como a que se segue. O que mostramos adiante não são os signos em si: *signos são feitos*. Temos aqui uma referência escrita que alude a uma parte dos principais signos relacionados à obra de Luiz Gonzaga.

Visuais [inclui a gestualidade/motricidade]

Imagens dominantes

O sanfoneiro.

Trio de tocadores portando zabumba, sanfona e triângulo.

Indumentária (dos músicos) à base de couro: chapéu de cangaceiro e de outros tipos; gibão, alforje (vestes de vaqueiro), alpercatas (calçados), etc.

Imagens associadas

Humanas: cangaceiro, vaqueiro, coronel, flagelados das secas, famintos e degenerados, pessoas pardas e claras (mestiços), matutos, retirantes, gestos de execução de sanfona, gestos de dança, casal de dançarinos, casal de cangaceiros (Lampião e Maria Bonita), formas humanas em xilogravuras, família.

Econômicas: espaços-trabalho (feira de *mangaio* [mangalho], interiores de mercearias, roçado), transporte animal (carros de boi, cavalo, burro, égua, jumento), pecuária associada ao flagelo (gado degenerado/morto).

Religiosas: templos católicos; retratos/esculturas de santos juninos e outros santos, Jesus Cristo, Nossa Senhora, Padre Cícero; celebrações católicas (missas diversas, procissões, novenas, promessas, romarias).

Profanas: celebrações e espaços profanos (festas juninas — fogueira, balão, bandeirolas —, festas de largo, bailes populares, casas de forró, casas de taipa, terreiro); objetos domésticos arcaicos (candeeiro, fogão de lenha).

Da flora: plantas mortificadas pela insolação (mandacaru, palmeiras, cactos, etc.).

Da fauna: aves (asa-branca, assum-preto, acauã, galo-de-campina), gado (bovino e caprino).

Geográficas: topografia/relevo/vegetação/clima (leitões secos, terra rachada pelo sol).

Sonoros

Timbre: — timbre da voz semelhante ao de Luiz Gonzaga; timbres instrumentais de sanfona (de teclado e de botão), zabumba, triângulo, viola, pífanos.

Ritmo: ritmo produzido através do chamado *jogo de fole* na sanfona; padrões característicos do baião, xote, *forró*, arrasta-pé, xaxado; ritmo recorrente.

Melodia: tonalismo (escalas maior e menor); modo mixolídio, ou jônico com sétimo grau menor; arpejos e segmentos escalares com ênfase no sétimo grau menor e, com menor frequência, no quarto grau aumentado; segmentos escalares por grau conjunto e saltos; esquemas rítmico-melódicos relacionados aos padrões característicos; prolongamento de vogais (passionalização); segmentação melódica (tematização, corporalidade).

Verticalidade (harmonia): acorde maior de primeiro grau com a sétima menor, sequências de acordes comuns na música popular do Brasil, campo harmônico e cadências.

Forma musical: canção popular; interpolação de melodia de sanfona e canto (voz e coro); unidades musicais com duração média de 2,5 a 3,5 minutos, esporadicamente com durações longas (causos); apresentação ao vivo em blocos de subgêneros relacionados à dança.

Gestos vocais: imitação de animais (sapo, rã, pássaros, jumento, cachorro, boi, cavalo, etc.); traços de voz de aboiadores semelhantes ao *yodeling* no final de palavras; traços de *yodeling* em finais de gritos para saldar pessoas (uiiii); imitações de pessoas rústicas/valentes; sotaques (fonema *t* articulado com língua entre os dentes, som do *r* substituindo o fonema *v* da convenção linguística oficial (exemplo: *carralo*, em vez de *cavalo*)); sons expressivos (ui; ai; laia, laia; xô; oh; ou; rei, rei; fonron; fofom; firim, firim; piriri, piriri; quiriquirei; tchaaa!); imitação de personagens típicos (autoridades, bêbados, matutos); vocábulos no diminutivo (sanfoninha, cinturinha, moreninha, pititinha, miudinha); vocábulos fora da convenção gramatical (*oiei* (olhei), *prantação* (plantação), *farta* (falta), *inté* (até), *intonce* (então), *espaia* (espalhar), *oio* (olhos); *fulorar* (florar), *quilarrear* (clarear)); adição de dicção da canção urbana (prolongamento do som do *r* no final de palavras (rrrrr)).

Expressões vocais características cantadas e faladas: fuá, me abufelo, roer, oxe, oxente, oia.

Literais²³⁶

Na letra da música: palavras escritas que nomeiam os elementos deste fluxo ou a eles se referem; palavras/expressões/personagens ainda não mencionados acima e que expressam sentimentos (saudades, solidão, dor, sofrimento), comportamento moral/sociocultural (bondade, caridade, partida, migração, alvoroço), técnicas instrumentais (toque, batida), culinária (baião de dois, milho, mugunzá, xerém, buchada, rubação, coco, cocada); nomes aqui citados (e outros) de peças artesanais vendidas em feiras de mangaio; expressões idiomáticas (de cabo a rabo, de *fi* a *pavi*, *num* sabe?, serrote agudo); metáforas associadas ao sertão (“Mandacaru quando *fulora* na seca”, “Quando o verde dos teus *oio* se *espaia* na *prantação*”); tipos humanos (cabocla, caboclo, morena); áreas geopolíticas/geográficas (pé de serra, Exu, Sertão, Pernambuco, Nordeste); expressões climáticas (quentura, seca, segura, *farta* d’água, *fornaia*); termos/expressões ligados à sexualidade (xenhenhém, remelexo, cipó).

No discurso sobre música: frases com termos valorativos: autenticidade, honestidade, tradição, antiguidade/passado, verdade, verdadeiro, puro, identidade nordestina (regionalismo), identidade brasileira (nacionalismo), raízes, origens, qualidade, superior.

²³⁶ As repetições de algumas palavras ocorrem porque, muitas vezes, uma mesma palavra pode designar diferentes signos. *Sanfona*, por exemplo, pode se referir ao instrumento (visual), ao som do instrumento, ao som da palavra (sonoro) e à palavra escrita (literal; forma).

3. CD com 20 faixas mencionadas no texto.



CD