

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL**

KYOMA SILVA OLIVEIRA

O FORRÓ E OS NOVOS SENTIDOS DA IDENTIDADE NORDESTINA

**Niterói
2012**

KYOMA SILVA OLIVEIRA

O FORRÓ E OS NOVOS SENTIDOS DA IDENTIDADE NORDESTINA

Monografia apresentada ao Curso de Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Bacharel.

Orientador:
Prof. Dr. LEONARDO C. GUELMAN

Niterói
2012

AGRADECIMENTOS:

Primeiramente a Deus e toda minha família, meu pai (Marcos) e minha mãe (Neide) pelos afagos e puxões de orelha sempre na medida certa e na hora exata, meu irmão (Ramom) pelas conversas francas e por alegria demonstrada sempre que me via voltando para casa, minha avó (Severina) por sempre tentar me convencer que sou a pessoa mais linda, inteligente e agradável do mundo e aos amigos conterrâneos Adriene Sugahara e Hugo Campagnac que me aturam desde nem sei quando.

Agradeço também aos “bróders marmanêros” que uma pessoa pode ter. No gol o cara (esse sim) mais inteligente e agradável que esse mundo tem registro, Magal, ou como ele prefere, Paulo Victor Gitsin. Pelos conselhos, ensinamentos e momentos de comilança. À Julia Gitsin, a única pessoa capaz ser tão maneria quanto seu esposo! À Maria Luiza Mello, a Malu por me ensinar o quanto é prazeroso ser sério sem perder a graça e que não importa qual seja a sua idade sempre é tempo de inventar uma palavra nova e anexá-la ao seu vocabulário (*Tchutchu!*). À Livia Egger por me mostrar que todo rio-bonitense é gente fina!

Obrigado Lucas, Lucas Araújo, Mad Lucas ou Mozão por me fazer rir em todos os instantes em que estive em sua presença, por me mostrar que eu não sou o cara mais idiota do mundo e por montar comigo a banda mais bacaninha que a turma 2/2008 já formou, o RivoTrio 2mg. E Livia Ferraz por me ensinar que todo cidadão tem o direito de ser amado, mesmo que esse coitado seja o Lucas.

Helena de Serpa, o amor da minha vida até o momento em que redigi esse texto. A namorada mais divertida, inteligente e crítica que já tive (HÁ). Obrigado pelos conselhos, carinhos e, obviamente, críticas. Todas serviram para meu amadurecimento emocional, social, profissional e acadêmico.

Enfim, agradeço todas as dezenas de pessoas que me deparei nesses pouco mais de quatro anos de UFF, professores, Wallace de Deus, Luiz Augusto, Pierre, Luiz Mendonça, Tetê Mattos, Margareth da Luz, Vergara, João Domingues, Werlang, Latuf, Lúcia Bravo, Francisco Frias e Leonardo Guelman, meu orientador. Funcionários, Clay, Josué, Ana Paula, Dani, Joyce e aos amigos feitos, Negra Maria, Guilherme Aglio, Guilherme Lopes, Gisele Vargas, Mariana Darsie, Natália Lackeski,

Gregory, Lucas Ribeiro, Beatriz Knipfer, Wilson Junior, Mariana Nery, Caio Branco, Carol Moreira, Plínio Chaves, Felipe Playson, João Franco, Rômulo Mariano, Brunior Alves e diversos outros que certamente esqueci de mencionar e que vão me cobrar por isso.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 A HISTÓRIA DE UM GÊNERO	11
2 OS RITMOS E SUAS PECULIARIDADES	15
2.1 BAIÃO	15
2.2 XOTE	16
2.3 XAXADO	18
2.4 A UNIDADE MULTIPLA DO FORRÓ	19
3 APONTAMENTOS PARA O CONHECIMENTO DE UMA IDENTIDADE NORDESTINA	20
3.1 A DIÁSPORA NORDESTINA	23
3.2 A HEGEMONIA E A DERROTA DO BAIÃO	24
4 MÚSICA NORDESTINA PÓS-GONZAGA	26
4.1 REVERBERAÇÕES DA BOSSA NOVA E TROPICÁLIA	27
4.2 A PRIMEIRA E A SEGUNDA GERAÇÃO DO FORRÓ UNIVERSITÁRIO	29
4.3 A GERAÇÃO DE 90	30
4.4 A GERAÇÃO ATUAL	34
5 CONCLUSÃO	42
6 BIBLIOGRAFIA	44

RESUMO:

Analisar o atual processo de formação e desenvolvimento da identidade regional nordestina será a função principal do trabalho. Para isso, traçar um paralelo entre as variações encontradas no gênero de maior representação da região torna-se o meio para se chegar às conclusões sobre a direção que a identidade em questão está tomando.

Palavras-chave: Etnomusicologia, Transculturação, Identidade, Forró, Nordestinidade.

ABSTRACT:

To analyze the current process of formation and development of the regional northeastern identity is the main function of the work. To do this, drawing a parallel between the variations found in the genre of greater representation of the region becomes the means to arrive at conclusions about the direction that the identity in question is taking.

Keywords: Ethnomusicology, Transculturation, Identity, Forró, the Northwest.

Introdução

A influência nordestina que recebi de meus avós e de meu pai esteve presente em minha vida desde muito cedo. Nos costumes, no modo de falar e ouvir, na escolha do que comer, nos fazeres em geral que marcaram meu cotidiano e, como acontece em qualquer rotina, passam muitas vezes naturalizados.

Alguns anos depois, em um trabalho de campo da faculdade, me vi inserido no ambiente de minhas influências familiares. Ao adentrar a Chapada do Araripe, no sertão cearense passei, então, a *enxergar* o que anteriormente eu *ouvia dizer*: a imensidão cultural que a região nordeste comporta.

Ao analisar o imaginário que compõe a música nordestina com um olhar não só de músico, mas também com o de um estudante de produção cultural, a imensidão desse universo de símbolos e significados torna-se muito particular. Tendo isso em mente, vincular os elementos musicais regionais com as características presentes na formação identitária nordestina se torna inevitável.

No presente trabalho, adentrarei o campo de formação de identidade de um povo, princípio básico dos estudos culturais, usando como bibliografia base os livros de Stuart Hall “Identidade Cultural na Pós-Modernidade” e “Da Diáspora – identidades e mediações culturais”. A miscigenação que origina o ritmo brasileiro é análoga à miscigenação de formação do povo nordestino. Veremos mais a fundo como essa relação se dá ao longo do trabalho.

Os estudos sobre música popular são ao mesmo tempo numerosos e dispersos por várias disciplinas. O tema é suficientemente amplo para ser abordado tanto por estudiosos do campo da Musicologia e da Etnomusicologia, quanto das áreas de Antropologia, Sociologia e História. Dependendo da área de origem, os enfoques costumam privilegiar aspectos propriamente técnicos do fazer musical (tendendo à musicologia) ou as redes de relações sociais construídas a partir da música (seja mais para o lado da história, da etnomusicologia ou da antropologia). Com frequência, o arsenal teórico utilizado oscila entre essas várias disciplinas e muitas vezes a identificação precisa do campo das pesquisas publicadas é bastante difícil. Talvez mais do que outros temas, a música popular é um assunto cuja transversalidade disciplinar se faz presente.

Aliando esse campo de pesquisa quase infinito à possibilidade de abordar o processo de formação identitária de uma população que compõe a minha história é que encontrei meu recorte para esse trabalho de pesquisa: O Forró e os Novos Sentidos da Identidade Nordestina.

A mistura de ritmos pode ser notada em diversos gêneros musicais existentes. No Forró nordestino, no entanto, podemos notar com mais facilidade a sua presença. A começar pelos instrumentos utilizados, como o acordeom, instrumento de origem chinesa¹, o zabumba², tambor de origem africana, perpassando pelos ritmos que congregam as festas forrozeiras, europeus e sertanejos, aliados à expressão corporal utilizada nos passos de dança, uma forte influencia do Toré, um ritual indígena de etnias do nordeste do Brasil, onde o arrastar de pés influenciou o forró.

Analisar o atual processo de formação e desenvolvimento da identidade regional nordestina será a função principal do trabalho. Para isso, traçar um paralelo entre as variações encontradas no gênero de maior representação da região torna-se o meio para se chegar às conclusões sobre a direção que a identidade em questão está tomando.

Para que os novos sentidos sejam observados se fará necessário primeiramente um panorama histórico da região Nordeste, respaldado por algumas teorias existentes relacionadas à construção imagética da região e outras relacionadas surgimento do forró. Logo após esse histórico ser exposto, uma breve explicação contextual e técnica de alguns ritmos que congregam o forró será feita para efeito de ilustração do gênero em meados do século XX. O terceiro capítulo será responsável por elucidar o processo em que o ritmo se viu acoplado a uma necessidade de afirmação identitária regionalista do Nordeste. O papel de Luiz Gonzaga e seu trabalho de identificação e difusão da música merece destaque nesse processo. Para finalizar, será analisado o legado que o “Rei do Baião” deixou para gerações posteriores, tanto na formação de outros estilos e ideologias quanto para o desenvolvimento de subgêneros do forró até os dias atuais.

Como já citado, no período pós-gonzagueano, reprocessamentos aconteceram por diversas vezes, gerando adaptações, variações e até

¹ cf. <http://www.valerio.com.br/museu/museu.html>

² cf. http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=750&Itemid=1

“dissidências” do gênero “inicial”. Os agentes provocadores dessas mudanças estéticas e ideológicas se inspiraram, de maneira direta e indireta, no forró tradicional e foram moldando o gênero até que a cena que nos deparamos hoje estivesse constituída. Tais variações como a geração de setenta, o forró universitário criado no sudeste além do forró eletrônico, ambos na década de noventa, vão ser denominadas neste trabalho *subgêneros pós-gonzagueanos*, variações de uma modalidade.

A divisão em períodos é pertinente apenas para explanações didáticas. O que ocorre de fato são incontáveis adaptações do gênero e diálogos com outras manifestações, acontecendo simultaneamente como processo histórico.

Mudanças nas formas de expressões artísticas humanas que ocorrem com o decorrer do tempo são, na maioria das vezes, naturais. Tentar preservar de maneira intacta essas expressões pode ser perigoso. Sofisticação ou simplificação se dão conforme os indivíduos que se apropriam se julgam pertencentes à determinada manifestação.

Segundo Octávio Ianni em seu artigo Transculturação “são múltiplos e intrincados, ao mesmo tempo que surpreendentes e fascinantes, os processos sócio-culturais que se desenvolvem pelo mundo, tanto atravessando territórios, fronteiras, mares e oceanos, como mesclando culturas e civilizações, ou modos de ser, agir, sentir, pensar e imaginar”. Refletindo à luz do conceito de transculturação do etnomusicólogo cubano Fernando Ortiz (1940), os escritos de Ianni podem ser aplicados tranquilamente às mudanças identitárias nordestinas e às variações estéticas do forró.

Se encararmos a música como modo de pensar da sociedade e não apenas como consequência do ambiente em que ela é criada, compreenderemos que alterações nos gêneros musicais sempre se fizeram presentes desde o início da reflexão humana. Com o passar do tempo e com as mudanças dos atores sociais, é natural que tanto os gêneros musicais sejam alterados pelas pessoas quanto às pessoas mudem suas maneiras de pensar conforme entrem em contato com estes gêneros.

Levando-se em conta o cenário sócio-cultural em que o forró figura e o contato com meios de expressão diversificados, considerando ainda não só a dimensão geográfica do país e seu processo de formação societário, mas também

as quantidades de informação que chegam de maneira muito mais rápida devido ao tráfico oriundo dos meios de comunicação, os processos de transfiguração estética e identitária acabam ocorrendo de maneira mais frequente atualmente do que aconteciam em meados do século XX, onde a tecnologia de troca de informação ainda não estava tão desenvolvidas. Portanto, as alterações estéticas com as quais nos deparamos a todo momento nos mais diversos gêneros musicais hoje em dia aumentaram devido à intensa troca com diferentes manifestações.

À luz do conceito cunhado por Fernando Ortiz, uma questão abordada será a dos reprocessamentos sonoros e ideológicos que se fizeram presentes para o surgimento desse gênero tão tradicional existente hoje. O contato de culturas distintas como a africana, a europeia e a indígena acabou gerando essa manifestação, ao longo de larga transculturação.

Mesmo trazendo o nome do gênero em suas classificações, algumas das músicas que sofreram grande mutação estética podem ainda ser consideradas parte do forró? Até que ponto uma intervenção mercadológica dita quais são as tendências a serem seguidas na produção musical de um gênero histórico? Que fatores permeiam as discussões entre os defensores do tradicionalismo e os militantes de mudanças oriundas da globalização? Essa mudança constante que o gênero nordestino passou acarretou na alteração dos padrões de pertencimento da população? Para onde está indo o forró? A atual estética do forró nordestino continua representando o universo imagético e sonoro da região ou o cancionero agora não passa de uma reprodução constante de um produto cultural estandardizado? Todos estes questionamentos serão abordados ao longo do presente trabalho.

1. A História de um Gênero

Consideremos duas matrizes existentes na música popular brasileira, responsáveis por grande parte dos gêneros existentes atualmente: o Samba e o Forró. Dissertar sobre esses dois gêneros é dissertar sobre o Brasil e todo seu processo de miscigenação e formação de identidade de seu povo.

As influências que esses dois gêneros tiveram posteriormente na música popular brasileira estão presentes na bossa nova, na tropicália e até mesmo no rock. Nesse trabalho de conclusão de curso, porém, me aterei ao forró, ritmo responsável por representar todo um imaginário do povo nordestino, levando em consideração suas variações e suas idiossincrasias.

A palavra "forró" aparece pela primeira vez numa letra de música em 1949, em Forró do Mané Vito, de Luís Gonzaga e Zé Dantas. Surgiria então o gênero musical Forró - segundo José Calixto da Silva, a festa se tornou gênero musical obtendo influências oriundas do coco, do xaxado e do baião

Quando esse termo surgiu, não se referia a um gênero musical ou a uma dança: era o lugar onde as pessoas iam dançar. As pessoas falavam "Vamos pro forró", assim como falavam "Vamos pro samba" (...) Sendo for all ou forrobodó a origem do termo, ambas refletem um fundo sociológico comum, isto é, dizem respeito ao universo do merecido lazer após a jornada de trabalho. A palavra e o gênero musical remetem não apenas ao período das construções de ferrovias, mas ainda hoje ao ambiente de lazer nos quais os nordestinos que habitam as metrópoles encontram amigos e matam saudades da terra natal (SILVA, 2003, p.72)

Esse forró tradicional era formado pelo trio nordestino composto pelo zabumbeiro, um tocador de triângulo e um rabequeiro. Devido a seu timbre mais velado e geralmente com uma afinação baixa, o som tirado pelo rabequeiro foi atrelado ao lamento do sertanejo, a rabeca desempenhava função melódica em todos esses ritmos constituintes do forró até ser quase que completamente substituída pela sanfona.

O acordeom³ começou a fazer parte do imaginário musical brasileiro a partir do século XX. Os primeiros exemplares foram trazidos pela imigração italiana e

³ O acordeom com se tem registro hoje, com mais de oito baixos.

alemã⁴. Os ritmos que aderiram à sanfona, ao acordeom ou a harmônica, como esta é conhecida na região nordeste, foram os ritmos sulistas, como o vanerão ou forró gaúcho.

O fator diferencial que fez com que o acordeom viesse a substituir a rabeça é a sua capacidade harmônica que se conjuga à sua função melódica (presente no instrumento de fricção). Luiz Gonzaga com seu estilo bem particular de tocar acordeom fez com que esse instrumento caísse no gosto dos apreciadores de sua música. Anteriormente, quando o instrumento não figurava entre os trios nordestinos, a sanfona era pouco difundida.

“Eu tirei justamente do bojo da viola onde o cantador faz o tempero para o improvisado, para o repente. Ele costuma cantar fazendo o ritmo no bojo da viola e o dedão vai comendo nos bordões. Eu peguei essa batida, criei um jogo melódico, e Humberto Teixeira botou a letra.” (O Som do Pasquim, 2009, p.136)

“O Baião é tão antigo quanto o sertão”⁵ Com essas palavras Humberto Teixeira, o “Doutor do Baião” ilustra o histórico do ritmo que ele, juntamente com Luiz Gonzaga instituiu como o ritmo representante do povo sertanejo nos demais lugares do Brasil e do mundo. O primeiro baião composto pela dupla foi a canção homônima ao ritmo em 1947. O ritmo sempre existiu, porém Teixeira e Gonzaga deram uma nova roupagem ao baião. Gonzaga com sua maneira pitoresca e autodidata de tocar harmônica e Teixeira com toda sua poética de intelectual com a vivência empírica do sertão.

“Zé Dantas foi outro caso espetacular. Ele veio na onda do baião. Ficou naquela área de sertão, puro, autêntico, rimas fabulosas. E Humberto nessa área de asfalto, sertão, norte, sul.” (O Som do Pasquim, 2009, p.146)

Com o término da Segunda Guerra, o Brasil foi invadido por ritmos estrangeiros que começaram a fazer sucesso no país. Gêneros como o foxtrot e o bolero, presentes aqui desde a década de vinte, passaram a ser mais difundidos. Como resposta do governo à essa invasão de ritmos estrangeiros, o baião teve maior difusão nacional. O objetivo dessa difusão era que o brasileiro não fosse influenciado exclusivamente por ritmos importados. Oriundo do interior do nordeste,

⁴ cf. <http://www.valerio.com.br/museu/museu.html>

⁵ O Homem que Engarrafava Nuvens, de Lirio Ferreira (2008)

o baião passou a funcionar como um grito do sertanejo rompendo as barreiras comunicacionais entre o interior e os grandes centros regionais e nacionais.

Anteriormente à parceria com Humberto Teixeira, Luiz Gonzaga já havia gravado alguns discos compactos de 33 rotações, municiado de variados ritmos, não exclusivamente nordestino, para contar a história de um povo sofrido, porém alegre. Polcas, maracatus, valsas, emboladas, choros e sambas são exemplos de padrões rítmicos utilizados pelo Rei do Baião em suas primeiras canções. Vale destacar que a maioria dos gêneros tocados por Luiz Gonzaga tem como carro-chefe o viés da dança, característica que sempre teve destaque no decorrer da história do forró.

Não causaria espanto nenhum reconhecer-se que a sanfona está para o Forró, assim como o violão com cordas de nylon está para a Bossa Nova. Porém a influência que o violão através dos repentistas e tocadores nordestinos teve na técnica instrumentista autodidata do Mestre Lua é grande, mesmo que pouco comentada.

No transcurso de uma peleja⁶ entre dois repentistas o acompanhamento feito pelos violões é incessante. Esse acompanhamento que um repentista faz esperando a resposta de seu desafiante é chamado de baião. Gonzaga ao desenvolver conscientemente essa técnica de tocar sanfona tendo como base os violeiros nordestinos reformulou a maneira de tocar o centenário ritmo.

Os pareceres dos historiadores sobre o Forró têm dois aspectos primordiais em comum: a sua origem brasileira e suas influências indígena, africana e europeia. Inicialmente o Forró, antes de denominar um estilo musical, fazia referência a festa onde se tocava e dançava ritmos típicos. A teoria mais aceita para a origem do termo é a de que trata-se de uma abreviação de *forrobodó* cujo significado no dialeto africano banto é “arrasta pé”⁷. Os estilos musicais tocados nesses ambientes eram o baião, o xote, o xaxado e o coco.

O Forró e os ritmos que este congrega existem há muitos anos. certamente antes do próprio Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira ou qualquer outro nome de destaque que tenha feito parte do gênero musical desde a década de quarenta. O grande responsável por colocar em evidência o povo nordestino e fazer com que a região figurasse no mapa cultural brasileiro através da música, porém, foi Luiz

⁶ Disputa verbal entre os repentistas, normalmente acompanhado pelo violão.

⁷ cf. <http://paduacampos.com.br/2012/2012/05/25/origem-do-forro/>

Gonzaga. Sendo assim, apesar do eixo central desse trabalho não ser o músico supracitado, rememoraremos constantemente ao decorrer do texto.

A terminologia “farró Pé-de-Serra”, tem origem nos antigos bailes que ocorriam na cidade do Rei do Baião, Exu, localizada no Estado de Pernambuco, trata-se de uma região serrana localizada geograficamente aos pés da chapada do Araripe. Os encontros musicais que ocorriam na cidade aconteciam ao pé da serra. O farró no pé da serra, com o tempo deu origem a expressão utilizada até hoje por forrozeiros, músicos ou apreciadores quando desejam fazer menção a um farró dito “autêntico”.

Além de grandes bailes em chão de terra batida no interior do nordeste, os trios de farró também se apresentavam em feiras-livres juntamente com cordelistas e emboladores. As trocas que aconteciam nesses ambientes iam muito além de bens de consumo como produtos alimentícios e peças de couro. O poder de socialização presente nessas feiras e nas possibilidades de troca entre regiões rurais e urbanas contribuiu bastante para as variações que o gênero vem se deparando no decorrer das gerações. Assimilações e extinções de elementos além da ampliação dos ambientes em que a música podia ser executada, aliado ao poder de reflexão e assimilação que marcou toda uma geração colaboraram para que o farró se tornasse o que é hoje, um ritmo simbólico.

2. Os Ritmos e suas Peculiaridades:

Os ritmos que hoje congregam o chamado gênero forró são diversos. No presente capítulo, analisaremos mais a fundo três deles, cujo alcance e popularidade se estendem para além da região nordeste: o baião, o xote e o xaxado.

É importante frisar, antes de dar prosseguimento, que determinadas correntes forrozeiras da atualidade não consideram o Forró apenas como o ambiente festivo onde se toca e dança os ritmos supracitados nem só como um gênero, mas também vêem o Forró como outro ritmo musical. Esta abordagem, no entanto, não será melhor apreciada no presente estudo, já que nos deteremos em outros aspectos do forró.

2.1. Baião:

“O baião é tão antigo quanto o sertão” (Humberto Teixeira)

O ritmo trazido à tona para zona urbana do sudeste por Luiz Gonzaga se tornou gênero graças a algumas adaptações feitas pelo próprio sanfoneiro para que aceitação do ritmo se tornasse mais fácil pelo público consumidor da classe hegemônica aqui presente. Influências foram recebidas do samba, ritmo urbano carioca, juntamente a alguns componentes latinos provenientes das músicas de países vizinhos que figuravam na época por aqui, como o bolero mexicano e o tango argentino.

No século XIX o “baiano” era um ritmo que havia se instituído oriundo do lundu⁸ africano, música característica dos escravos negros, mais especificamente angolanos que tinha com principal elemento a batucada. Inicialmente o “baiano” tinha função estritamente dançante, mas, no início do século XX, as letras começaram a ser colocadas pelos poetas populares.

A primeira canção gravada em cima desse ritmo foi “Baião”, de 1946, composta por Luiz Gonzaga e seu parceiro de sucessos posteriores, Humberto Teixeira. A gravação inicial da música foi feita pelo conjunto Quatro Ases e Um

⁸ Ritmo que também influenciou o maxixe e posteriormente, nas primeiras décadas do século XX, o samba.

Coringa, onde o arranjo evidencia o violão. A sanfona, gravada pelo próprio compositor, fica em segundo plano na mixagem.

Gonzaga não gravara inicialmente a sua própria canção por sua voz não se “encaixar aos padrões da época”. Posteriormente uma nova versão foi gravada e dessa vez sim, com a sanfona na linha de frente e sua voz anasalada interpretando a letra.

“Mas o diretor (da gravadora RCA Victor), Vitório Lattari não queria que eu cantasse. Tinha me visto cantar num dancing e achava que eu cantava mal. (...) Nessa época eu estava contratado pela Tamoio e usei cantar um número no meu programa. No dia seguinte estava escrito em minha parede: “Ao sanfoneiro Luiz Gonzaga é proibido cantar. Assinado, Fernando Lobo (Diretor da Tamoio na época)” (O Som do Pasquim, 2009, p.150)

Dentre os ritmos que compõe o hoje chamado Forró, o baião foi o principal. Tamanho foi o arrebatamento de seu sucesso que a partir dele todo e qualquer outro ritmo nordestino era rotulado de baião. Vemos aqui o ritmo tornando-se gênero. Futuramente o que era denominado como baião torna-se forró, mas não há uma data específica que determine essa mudança de denominação.

A melodia típica do baião apresenta uma extensão curta, em geral não muito mais que uma oitava predominantemente sobre os modos maiores. Grande parte da música tradicional do Norte e Nordeste brasileiros usa os modos lídio e mixolídio⁹. Isto explica, em parte, o fato das melodias do baião serem alegres e facilmente assimiladas.¹⁰

O baião apresenta subdivisão rítmica binária (2/4) e frases sincopadas. O fraseado varia de acordo com o cantor ou instrumentista que estiver executando a música escrita ou improvisando. A célula rítmica fundamental, porém, seja tocada no violão ou marcada pela percussão, é sempre uma figura sincopada.

2.2. Xote:

O xote é um ritmo de origem alemã e, assim como o baião, inicialmente era composto simplesmente para as danças de salão. Influenciado estritamente pela

⁹ Escalas utilizadas para a formação das melodias do ritmo.

¹⁰ A Influência do Baião no Repertório Erudito Para Contrabaixo de Sonia Marta Rodrigues Raymundo. 1999.

polca escocesa, seu nome alemão é “schottisch”, cujo significado é “escocês”. Trazido para o Brasil no século XIX era trilha sonora dos bailes da alta classe do ainda Brasil-Império. Com o decorrer dos anos ocorreu sua popularização não apenas na região nordeste, mas por grande parte do território nacional. Consideremos a esse respeito o relato do mestre Luiz Gonzaga:

“O Xote veio do estrangeiro. Então, nós lá no sertão criamos o xote malandro, xote de pé de serra, xote de forró, de dança de matuto, que é mais do estilo escocês. É um xote mesmo nosso porque ele tem uma jogada completamente diferente e tem as letras jocosas, como ‘Vem cá cintura fina, cintura de pilão’. Ele conta sempre uma poesia bonita, ou então uma história jocosa, humorística.”(O Som do Pasquim, 2009, p.137)

Por conta dessa popularização nacional, as maneiras com que se dança o ritmo se diferem na região sul, na região norte e na região nordeste.

Assim como os poetas populares e compositores se apropriaram do “baiano” e atribuíram letras às canções, o mesmo foi feito com o xote. As temáticas, pelo menos as criadas no Nordeste, não se diferem dos outros ritmos que englobam o gênero. Dentre estas temáticas costumam figurar a saudade do sertanejo, as maravilhas naturais de sua região e as festas existentes nas cidades sertanejas. Estas temáticas serão aprofundadas no próximo capítulo.

Musicalmente analisando, a pulsação rítmica de seus compassos é binária (2/4) ou quaternária (4/4) e a construção da sua célula rítmica se assemelha com a do reggae jamaicano, exceto pela ausência das quiálteras presentes no ritmo estrangeiro. Uma história recorrente no Nordeste brasileiro é de que na década de 1960 um disco de Luiz Gonzaga de alguma forma chegou até a Jamaica e aos ouvidos de Bob Marley que inspirado pelo balanço do ritmo brasileiro concebeu o *reggae*.

Deixando os “causos” populares de lado, o xote foi o ritmo que melhor foi assimilado pela segunda geração do Forró Universitário, que será abordado mais a frente. Sua semelhança com o ritmo jamaicano gerou algumas adaptações dos passos de dança. A influência do ritmo Central-Americano é muito presente nas áreas urbanas devido ao tráfego de conteúdo cultural proposto pela globalização aliada a Indústria Cultural.

2.3. Xaxado

Mais um estilo proveniente dos passos de dança, o Xaxado, diferentemente do Xote, nunca foi classificado como dança de salão, visto que se tratava inicialmente de uma dança masculina. O ritmo tornou-se conhecido graças ao bando de Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião. O bando desenvolvia passos arrastando as sandálias no chão, onde cada cangaceiro empunhava seus respectivos rifles. O chefe do bando entoava os versos e todos os demais respondiam cantarolando a estrofe, seguinte em coro.

“Xaxado é dança de cangaceiro. Os cangaceiros de Lampião, por não terem mulher pra dançar, quando eles comemoravam um feito qualquer, eles faziam, aquela roda e dançavam batendo no rifle e faziam xaxado. (...) Eu criei o xaxado que hoje é o que vocês chamam de moderno que tem aí.” (O Som do Pasquim, 2009, p.136)

Luiz Gonzaga foi um dos responsáveis por tornar o ritmo mais palatável a classe média urbana do Sudeste. Inicialmente as temáticas imprimidas nas letras eram de deboche para com os militares e para com outros bandos. Nenhum instrumento era utilizado. Duas adaptações, referente a esse aspectos foram elaboradas pelo Rei do Baião: instrumentos como o zabumba, o triângulo, a sanfona, o pandeiro e o pife foram implantados e a temática se viu alterada para os assuntos comuns recorrentes tanto no baião quanto no xote.

Um dos cantos mais famosos, reconhecidos até hoje, foi composta pelo bando do Rei do Cangaço: “Olé mulher rendeira / Oô mulher rendá / Chorou por mim não fica / Soluçou vai ficar” canção alterada com o passar do tempo para: “Olé mulher rendeira / Oô mulher randá / Tu me ensina a fazer renda / Que eu te ensino a namorar.”

Como lhe era de costume, Luiz Gonzaga compôs uma música para apresentar o novo estilo que resolveu anexar ao seu repertório, da mesma maneira que fez com “Baião”. O Rei do Baião fazendo alusão ao Rei do Cangaço compôs “Xaxado”:

Xaxado é dança macha/Dos cabra de Lampião Xaxado, xaxado,
xaxado/Vem lá do sertão Xaxado, meu bem, xaxado Xaxado vem do
sertão/É dança dos cangaceiros/Dos cabras de Lampião Quando eu
entro no xaxado/Ai meu Deus/Eu num paro não Xaxado é dança
macha/Primo do baião. (Luiz Gonzaga)

Em suas origens a pulsação que marcava o andamento do xaxado era feita pelo toque das coronhas dos rifles no chão. Tocados sempre numa pulsação binária, geralmente num compasso 2/4, sua célula rítmica é caracterizada por uma pausa de colcheia na cabeça do segundo tempo de cada compasso, respeitada pelo zabumba.

2.4. A Unidade Múltipla do Forró

À partir dos elementos examinados podemos reconhecer que o forró é um estilo de vida cantado e dançado, primeiramente pelo povo nordestino e depois estendido a todo Brasil, que não pode ser entendido como um estilo único, mas ao contrário, como um gênero musical que conjuga diversas variantes rítmicas no próprio curso de suas transformações.

Desse modo, assim como o forró se constitui dessa pluralidade de referências, os caminhos que se desdobram a partir dos anos quarenta oferecem novos espaços de conjugação de influências que não deixam de acompanhar a própria reconfiguração da nordestinidade.

3 – Apontamentos para o reconhecimento de uma Identidade Nordestina

O processo de formação do que se chama hoje “Identidade Nordestina” tem origem, num vasto processo histórico cheio de nuances e particularidades. Uma sequência de acontecimentos que originou uma unidade imagético-discursiva¹¹ será exposta nesse capítulo.

Num extenso panorama histórico que tem suas bases na formação de uma elite colonial, o imenso território brasileiro, no desafio de sua ocupação, foi gradativamente transferido, pelo instrumento das sesmarias, àqueles que se converteram nos grandes proprietários de terras nos rincões do país. A esse respeito, especialmente nos sertões do Brasil, foi se construindo ao longo dos séculos um país interior com base na pecuária que estabeleceu as condições daquilo que Capistrano de Abreu denominou de “Civilização do Couro”¹² o que se reflete também como uma das expressões primeiras da nordestinidade.

Sem pretender abarcar tão vasto contexto (e percurso histórico) podemos sinalizar que esta civilização interior caracterizou também um certo isolamento da região norte (que incluía também o nordeste) do país.

A primeira vez que os representantes das oligarquias nortistas puseram em discussão a diferença de tratamento recebido pelas duas regiões aconteceu quando o Norte se viu excluído do Congresso Agrícola em 1878. Como resposta ao anterior, o Congresso Agrícola do Recife foi realizado, temas como o estrago originário da devastadora seca de 1877 que ainda se fazia presente no cotidiano dos nortistas, a crise na produção açucareira e a transferência da mão de obra escrava para o sul devido à seca foram colocados em discussão. A notícia sobre a estiagem que chegou ao Sul através de jornais fez com que a área devastada recebesse grande quantidade de recursos direcionados às vítimas. Muitas vezes a partir daí passou-se usar a seca a fim de se conseguir investimentos para a região. (Albuquerque Jr, 2001, p.83)

¹¹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M., 2001

¹² Capítulos de História Colonial, Capistrano de Abreu

Tanto a seca quanto o auxílio monetário proveniente do sul se reverberaram no decorrer do século seguinte, até que Luiz Gonzaga compõe e immortaliza, em 1953 a toada-baião “Vozes da Seca”.

Seu doutô os nordestino têm muita gratidão/Pelo auxílio dos sulista
nessa seca do sertão/Mas doutô uma esmola a um homem que é
são/Ou lhe mata de vergonha ou vicia o cidadão/É por isso que
pedimos proteção a vosmicê/Homem por nós escolhido para as
rédeas do poder/Pois doutô dos vinte estado temos oito sem
chove/Veja bem, quase a metade do Brasil tá sem cume/Dê serviço a
nosso povo, encha os rio de barragem/Dê comida a preço bom, não
esqueça a açudagem/Livre assim nós da esmola, que no fim dessa
estiagem/Lhe pagamos até os juros sem gastar nossa coragem/Se o
doutor fizer assim salva o povo do sertão/Quando um dia a chuva
vim, que riqueza pra nação!/Nunca mais nós pensa em seca, vai dá
tudo nesse chão/Como vê nosso destino mercê tem nas vossas
mãos. (Luiz Gonzaga e Zé Dantas)

A denominação Nordeste foi usada inicialmente para designar a área de atuação da Inspetoria Federal de Obras Contra a Seca em 1919. A Inspetoria deveria atuar nas áreas da região que sofriam com as estiagens. Essa separação não se consumou de imediato e por algum tempo Norte e Nordeste eram sinônimos.

Para que uma identidade nordestina começasse a se desenhar inúmeras práticas teorizadoras sobre a nordestinidade foram se desenvolvendo. Diferentes realidades e histórias que hoje se atribuem ao Nordeste, não tem origem do ponto de vista geográfico, mas sim do cultural.

Os estudos sociológicos de Gilberto Freyre despontam na década de 1930 e diferentemente das abordagens naturalistas que dominavam o pensamento da elite intelectual nas décadas anteriores, que atribuíam o atraso no desenvolvimento do Norte a fatores relacionados ao clima e a mestiçagem da população, na teoria sociológica Freyriana reverte-se esse entendimento. As bases identitárias nacionais são compostas também pela mestiçagem e tropicalidade, além do reconhecimento do papel da raça negra no processo.

Concatenados com essa nova visão os “Romancistas de 30” tomavam suas obras como ferramenta para abordar o povo e suas manifestações sociais.

“O “romance de trinta” aborda a partir de enunciados sociológicos. as “várias realidades do Nordeste”, levando à superação da tradicional dicotomia que atravessava a produção regionalista naturalista, entre litoral e interior. O homem interior deixa de se visto como um ser exótico, pitoresco, que não se encaixava nos padrões emanados da cidade, e passa a ser abordado na sua constituição sociológica e

psicológica, denotando o seu pertencimento a um todo social e não mais um se estranho, apartado da realidade da civilização” (Albuquerque Júnior, 2001, p.127)

Esse mesmo “romance de 30” atribuiu também ao nordeste um universo de imagens em torno da pobreza, dos retirantes e das secas na conformação do “imaginário nordestino”.

Referências ao movimento do cangaço e as revoltas religiosas que ocorreram na região também são abordadas, por exemplo, no “ciclo do cangaço, do misticismo e da seca”¹³, presente na obra de José Lins do Rego. O cangaço era tomado como símbolo mítico da luta, em grande parte refratário ao processo de modernização regional, sendo o cangaceiro tratado como “como uma figura trágica para quem o mundo também estava acabando” (Albuquerque Jr, 2001, p.145). Muitas vezes as notícias através dos jornais que chegavam até o Sul sobre o movimento eram descontextualizadas, corroborando para com a fama de assassinos sanguinários e violentos dos cangaceiros.

Quanto a presença da religiosidade, embora essa se manifeste em qualquer contexto regional do país, seu papel é destacado na região que viria a se chamada de nordeste.

No contexto de poder nos sertões uma vertente de religiosidade mais próxima do povo e distante de Roma ganha espaço com a presença dos beatos. Nesse sentido há todo um percurso de referências que culminam com o messianismo em torno de Antônio Conselheiro e a fundação de Canudos e também com a vertente mítica ainda muito presente em torno da figura do Padre Cícero.

Essas componentes estéticas, culturais, religiosas e poéticas vão se conjugando cada vez mais na conformação de um emblema da nordestinidade que começa a ser trabalhado por artistas populares.

É nesse cenário pré-existente que Luiz Gonzaga desponta com o baião. Influenciado por elementos do samba carioca e por uma série de outros ritmos que ele próprio tocava em cabarés na cidade do Rio de Janeiro.

A música veio como o meio de expressão que estava faltando, atrelada inicialmente à afirmação de nordestinidade que se buscava formular. A música dará

¹³ Destacamos aqui especialmente as obras: Pedra Bonita e Cangaceiros a entrecruzar as figuras do beato, do cantador e do cangaceiro.

àquela área do país um estilo que fazia referência primordialmente ao folclore da região, se utilizando dos sons existentes no nordeste, o que fazia com que o público, em maior parte o migrante nordestino que (sobre)vivia no sudeste, tivesse lembranças da sua terra de origem.

Com o passar das décadas o baião ultrapassou essa função regional e hoje seu alto grau de representatividade se faz presente também na região sudeste. Essa imensa difusão do gênero pode se creditar parcialmente a Rádio Nacional como veremos a seguir.

Além de criação identitária regionalista, durante o primeiro governo de Getúlio Vargas, a política nacionalista estava sendo desempenhada, A música produzida então pelas classes populares adquire grande importância, visto que havia um embate entre a política nacional e as manifestações culturais estrangeiras que invadiam o país na época.

A Rádio Nacional, no início dos anos 1940, foi incorporada pelo Estado passando a ser responsável pela veiculação, por quase todo território nacional, de notícias e propagandas e também da música popular. Nesse processo a música produzida no Brasil deveria referenciar o civismo, fé, trabalho, a moral e os bons costumes. Noções vista como fundamentais pelo governo no contexto de um projeto de uma nação civilizada. A música rural passou a desempenhar o papel nacional visto que as “canções urbanas”¹⁴ estavam mais sujeitas às interferências de uma cultura estrangeira. Temos aqui a condição de plena difusão do Baião, estimulado tanto pelo Estado quanto por um mercado nacional ascendente.

3.1. A Diáspora Nordestina:

A dispersão da população nordestina teve como direção diversos cantos do Brasil. No final do século XIX o principal destino dos sertanejos foi a área em que ocorreu o ciclo da borracha. Incentivos estaduais para migrações com o objetivo da extração da matéria prima fizeram com que milhares de ainda nortistas deixassem seus estados e fossem ganhar a vida na outra extremidade da região.

¹⁴ O foxtrot e outros ritmos latinos como o bolero e a rumba.

A estagnação econômica, as estiagens e a prosperidade das outras regiões fizeram com que o nordestino fosse obrigado a se mudar procurando alguma melhora de vida.

Migrações em direção ao centro-sul do país ocorriam desde o Brasil-Império, sendo maior o fluxo para a região sudeste. Em meados do século XX o deslocamento se viu incentivado pela construção da rodovia Rio-Bahia que possibilitou a chegada mais rápida até o sudeste do país, substituindo as viagens dos famosos “Itas do Norte”, navios de carga e de passageiro subdivididos em três classes econômicas.

Posteriormente, a construção da capital federal aumentou o fluxo migratório para o centro-oeste. A população buscava melhores condições de vida para se sustentar e em muitos casos sustentar a família que havia ficado no seu local de origem. O migrante saía de sua região dita periférica em busca da redenção em grandes centros, porém chegando às grandes cidades, na maioria das vezes, o trabalhador tornava-se mão de obra barata, isso quando conseguia um emprego, recebendo quantias miseráveis que o obrigavam a continuar habitando regiões periféricas, agora das metrópoles.

Sem ter idéia de quando, e se, conseguiriam voltar para seus estados, os migrantes buscavam se apegar à atividades diversas como aquelas ligadas à religião e encontros com conterrâneos visando conversar e se divertir, diversão essa muitas vezes possibilitada pelo forró.

3.2. A Hegemonia e a Derrocada do Baião:

Como já dito o Baião surge inicialmente para ser uma música nacional dançante, em substituição ao foxtrot e o bolero presentes nas áreas urbanas brasileiras. A temática sertaneja veio atrelada ao viés da dança e foi também um trunfo na formação da identificação do migrante nordestino para com a obra de Luiz Gonzaga, fruto da sensibilidade regional que havia surgido nas décadas anteriores com Gilberto Freyre e com os Romancistas da década de 30, também já citada.

O sucesso do gênero entre os migrantes não se dava apenas pelo ritmo (alegre e dançante), mas também pela mensagem que as letras carregavam. A própria voz de Luiz Gonzaga, as expressões regionais que o cantor utilizava nas

gravações de suas canções, seu sotaque, seus discursos e sua indumentária. Tudo isso colaborou para a corroboração da chamada “nordestinidade” originária das canções deste ritmo, que posteriormente se transformou em gênero. Sua força fez com que o nordeste se tornasse conhecido perante todo país: suas tradições, seu cenário e problemas naturais, a sempre recorrente seca que surge no discurso gonzagueano como a única problemática do espaço nordestino.

O Rei do Baião foi responsável por musicar uma região através de um imaginário que estava no ar, com o qual o nordestino se identificava. A necessidade em se agarrar às manifestações para reviver sua terra e recobrar o entusiasmo para sobreviver fez com que a obra de Luiz Gonzaga figurasse de maneira muito natural no universo do nordestino realocado no sul do país e paulatinamente atingisse as outras classes.

A música de Gonzaga é permeada pelo tradicionalismo sertanejo de seus temas, adotado por Gonzaga em todo seu discurso no ápice do Baião, de 1947 a 1955, do novo formato das canções, com falas do intérprete no meio das letras e a modernidade do próprio ritmo influenciado por outros gêneros urbanos inexistente no “baião 100% nordestino”.

Precisamente por conta da vinculação do Baião ao tradicionalismo rural e ao espaço regional ultrapassado, em 1955, durante o governo de Juscelino Kubitschek e sua política desenvolvimentista, o Baião e seu maior intérprete caíram num ostracismo temporário, com o aparecimento da Bossa Nova e o disco Chega de Saudade de 1958, tema que abordaremos no capítulo seguinte.

No final da década de 1960 Gonzaga volta à grande mídia levado principalmente pela Tropicália. O Baião e Luiz Gonzaga eram defendidos principalmente por Gilberto Gil e Caetano, que sempre falavam a respeito da influência do Rei do Baião em entrevistas.

“Curiosamente foi um boato que fez com que Gonzaga fosse resgatado do limbo. O radialista Carlos Imperial inventou a história de que os Beatles iriam regravar *Asa branca* no disco *Álbum branco*. Rapidamente, Gonzaga começou a ser assediado por publicações do Brasil todo para dar entrevistas sobre o assunto. Depois dessa faísca, os tropicalistas seriam os responsáveis por colocar o nome de Luiz Gonzaga novamente na boca do povo. Em entrevistas, Gilberto Gil e

Caetano Veloso citavam o Rei do Baião como grande influência. Gonzaga acabou, mais uma vez, caindo no gosto da juventude.¹⁵”
(Carolina Santos, do Diário de Pernambuco. Acessado em 5/10/2012)

Foi a deixa para o retorno do Rei do Baião e de seus afilhados musicais que anos mais tarde vieram a ser responsáveis pela manutenção da música regional e da renovação da sempre fluída identidade nordestina.

¹⁵ cf. http://blogs.diariodepernambuco.com.br/saojoao/?page_id=100

4. Música Nordestina Pós-Gonzaga:

4.1. Ressonâncias da Bossa Nova e Tropicália:

Antes de adentrarmos ao cenário musical remanescente após o “sumiço” do Rei do Baião dos grandes centros é necessário ressaltar que durante a década de 1940 o Baião não figurava sozinho na Rádio Nacional, apesar de ser o ritmo expoente da época.

Como já dito, após a estatização da Rádio Nacional no governo Vargas em março de 1940, o investimento em antenas de transmissão permitiu que a programação chegasse a diversas partes do país, visando a penetração por todo território brasileiro e assim veiculando o que lhe convinha para auxiliar a formação da tão almejada identidade nacional.

Os programas de auditório e as cantoras da época de ouro do rádio figuraram nesse momento. Partindo dos anos 40 e perdurando por toda essa década até também meados da década seguinte, depois entrando em declínio assim como o Baião, devido mais ou menos aos mesmos motivos do gênero nordestino.

Como o governo de Juscelino Kubitschek entrando no poder e conseqüentemente sua política desenvolvimentista não se podia atrelar um país que buscava a modernidade a gêneros musicais tão ultrapassados. O Baião por conta de estar ligado a uma porção geográfica conservadora e tradicionalista que ia de encontro a capital e a idéia de Brasil para o presidente. Com relação aos intérpretes do samba-canção, o gênero tinha grande influência do bolero mexicano, suas letras sempre remetiam ao sofrimento assim como o modo de interpretá-las pelos artistas. O tema saudade esteve sempre presente tanto no samba-canção, os “boleros brasileiros” como no ritmo regional do nordeste.

João Gilberto com seu disco simbólico “Chega de Saudade” (apesar de não ser a primeira gravação em que João Gilberto se utiliza da nova batida) marca o início de, para ele até hoje simplesmente samba tocado com uma levada diferente, uma bossa diferente: A Bossa Nova, gênero que se encaixa como uma luva aos ideais de Kubitschek. Com harmonias mais bem trabalhadas ora influenciadas pelo jazz americano, ora influenciadas pela música clássica de Villa-Lobos e Debussy, nessa altura já reconhecida como um gênero moderno. Temáticas mais leves (o

amor, o sorriso e a flor¹⁶) com interpretações mais comedidas e diminuição da tessitura melódica, diferentemente do Baião e do Samba Canção, caracterizavam o novo “gênero” nacional. Em suma o “fim da saudade”.

Por coincidência, no lado B desse disco compacto simples encontra-se a canção de autoria do próprio João Gilberto (Chega de Saudade é de Tom Jobim)

Bim Bom:

“Bim bom bim bom bom bom/Bim bom bim bom bim bom/Bim bom
bim bom bom bom/Bim bom bim bom bim bom/É só isso o meu
baião/E não tem mais nada não/O meu coração pediu assim, só
Bim bom bim bom bom bom/Bim bom bim bom bom/Bim bom bim
bim bom bom/É só isso o meu baião/E não tem mais nada não” (João
Gilberto, 1958)

No final da década de sessenta a vanguarda tropicalista liderada pelos baianos Gil e Caetano traz não só um estilo musical, mas toda um movimento artístico. Diferentemente das gerações anteriores que buscavam a autenticidade nas raízes da identidade brasileira e no folclore, os tropicalistas pregavam uma síntese de todas as manifestações ao redor, desde o folclore brasileiro, do Baião de Luiz Gonzaga e da Bossa Nova de João Gilberto até o que era classificado como “lixo cultural” pela classe hegemônica como o brega nortista e a música pop estrangeira.

No primeiro álbum do movimento, Tropicália 1, disco coletivo com a presença de Caetano, Gil, Tom Zé, Mutantes e Torquato Neto, Veloso gravou a canção “Saudosismo” que faz referência ao pai da bossa nova, porém dizendo nas entre linhas que o Brasil não é só esse estilo.

“Eu, você, nós dois/Já temos um passado, meu amor/Um violão
guardado/Aquela flor/E outras mumunhas mais/Eu, você,
João/Girando na vitrola sem parar/E o mundo dissonante que nós
dois/Tentamos inventar tentamos inventar/Tentamos inventar
tentamos(...)Já temos um passado, meu amor/A bossa, a fossa, a
nossa grande dor/Como dois quadradões...” (Caetano Veloso, 1968)

Através da reverência feita pelos tropicalistas a Gonzaga e ao gênero do Baião, desde sua derrocada circulando apenas em dimensões regionais o Rei do Baião volta aos veículos de comunicação de massa. Em entrevista para O Pasquim, em agosto de 1971, um das perguntas feitas pelos entrevistadores foi “Luiz Gonzaga, como é que você está se sentindo depois que você voltou a moda?”.

¹⁶ Título de um álbum de João Gilberto lançado em 1960 com clássicos como Samba de Uma Nota Só e Corcovado.

Nesse seu retorno se mostrou mais simpático às modernidades do país, dialogando assim também com a tropicália.

“Óia eu aqui de novo, xaxando/óia eu aqui de novo, para xaxar/vou mostrar pr'esses cabras/que eu ainda dô no couro/isso é um desaforo/que eu não posso leva/óia eu aqui de novo, xaxando/óia eu aqui de novo, cantando/óia eu aqui de novo, mostrando/como se deve xaxar” (Antônio Barros, 1967)

4.2 A Primeira e a Segunda Geração do Forró Universitário

A geração da década de 1970 ou a geração da primeira fase do Forró Universitário surgiu juntamente com a volta de Luiz Gonzaga à grande mídia, depois do ostracismo na década de 1960.

A designação “universitário” aparece posteriormente, mas faz menção principalmente ao público consumidor que anima esse ressurgimento. A maior parte desses artistas não eram universitários, mas suas canções eram consumidas por esse seguimento e pela camada popular sempre fiel do estilo nordestino.

Mesmo deixando para trás o esquecimento a que foi relegado, Gonzaga, em seu retorno se deparava com críticos que o relacionavam ao atraso regional e não queriam ver a imagem do país atrelada a um estilo tido como rude e ultrapassado. Entretanto o carisma gonzagueano prevaleceu abrindo espaço para novas referências estéticas e musicais.

Os nomes principais desse até então novo forró eram Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Fagner, Elba Ramalho e Zé Ramalho, para citar os mais conhecidos até hoje, muito provavelmente por terem ampliado seu público para além do público estudantil, contagiando todas as camadas da população urbanas e interioranas.

Duas décadas mais tarde, no início dos anos 90 uma segunda geração desse forró universitário surgiu. Inicialmente no interior das academias onde jovens universitários músicos, porém não “forrozeiros” tendo em vista suas identificações com o movimento musical e sociocultural inseriam em seus repertórios algumas canções do repertório do forró, tanto gonzagueano da década de quarenta quanto da primeira geração, de setenta.

Bandas como o Forróçacana, Falamansa e o Trio Rastapé, surgiram com o intuito de reorganizarem o forró, bebendo direto da fonte dos trios nordestinos

tradicionais, visto que durante a geração de 1970 instrumentos diversificados foram implantados na produção do gênero. Guitarra, contrabaixo, saxofone dentre outros foram “trazidos para frente” na execução do cancionero popular. Os jovens músicos da década de noventa não extinguiram esses instrumentos mais modernos, porém, realocaram o zabumba o triangulo e principalmente a sanfona para seu lugar de origem.

O termo utilizado para denominar essa geração foi certamente pensado pela indústria cultural, tendo em vista a legitimação desse estilo a tanto tempo marginalizado, o termo “universitário” cada vez mais utilizado no cenário musical nesses últimos tempos, de certa forma, tem esse poder de sedimentar o gênero além de legitimá-lo, visto que os critérios para instituir o que é ou deixa de ser cultura popular sempre foi estabelecido pela classe social dominante.

E da mesma maneira com que o Baião na década de 1940 teve que ser repaginado para facilitação do consumo do gênero, o forró universitário aderiu a uma roupagem mais jovem, dialogando com gêneros como o rock e com o reggae tornando mais próximo e facilitando o consumo da geração estudantil.

Novos passo de dança também foram criados objetivando essa aproximação ao novo público, passos coreografados e mais aproximados a um estilo de dança de salão chamado samba-rock. (Silva, 2003)

A iniciativa dos artistas e produtores culturais de repaginar o gênero pretendia aproximar a população urbana, jovem, classe média-alta, do gênero de grande valor histórico da música popular brasileira. O objetivo dessa segunda geração de produtores do forró universitário era especialmente atingir uma fatia de público que em outros tempos foi alcançada em menores proporções pelo forró. (Silva, 2003)

4.3 Geração de 90

Nos idos de 1990 em Fortaleza o empresário e produtor Emanuel Gurgel monta uma banda de forró com a intenção de renovar o cenário musical nordestino. A variante trazida por Gurgel que até então era produtor de uma banda de baile, levou a consagração da nova banda, o Mastruz com Leite. Esse novo forró deveria ser “progressista e estilizado”, atento a tendência pop internacional do inicio dessa década, Gurgel se apropria dessa estética e dirige sua banda ao público jovem, que

não se via pertencente ao imaginário nordestino musicado até então pelo forró tradicional.

A idéia inicial do Mastruz com Leite é promover o dialogo entre a estética pop internacional em evidência na década de noventa com o universo imagético e sonoro regional nordestino. E através desse dialogo conquistar seu publico consumidor.

Não se pode dizer que o empresário criou a idéia de forma repentina. Já em meados da década de oitenta artistas forrozeiros já tinham começado a alterar a estética do estilo corrente. O precursor da inserção dos metais no forró foi o pernambucano Jorge do Altinho. Nos anos setenta Jorge chegou a tocar em uma banda de rock fortemente influenciado pela jovem guarda, porém quando se viu exigido a mudar para o sertão nordestino por conta de um cargo público na Secretaria de Transporte e Comunicação de Pernambuco, teve contato direto com as tradições regionais, então passou a compor influenciado por violeiros, cordelistas e emboladores que passaram a fazer parte de seu cotidiano.

Depois de gravar clássicos de Luiz Gonzaga e ser acompanhado pelo Trio Nordestino, em seu terceiro disco, Canto Livre, datado de 1983 a inserção dos metais nas canções se deu. “adicionou o sax, o piston e trombone, a sanfona, triângulo e zabumba, instrumentos básicos que compõem a música nordestina. Assim, sem perder a originalidade ele foi pioneiro em introduzir os metais no forró.¹⁷”.

O último álbum gravado por Jorge foi um tributo ao centenário do Rei do Baião em 2012. Suas músicas são regravadas com certa frequência por grupos de forró desde então, como a música Anjo Querubim regravada pelo grupo de forró noventista Limão com Mel.

Retomando, o até então empresário, e depois da criação do grupo, produtor interfere em todas as etapas da produção musical, escolha das músicas, arranjadores, músicos, agenda de shows, pagamento de cachês dentre outras coisas. Conhecido como o “dono da banda”.

¹⁷ cf. <http://www.jorgedealtinho.com.br/>

Para promover a nova banda Gurgel monta a rádio via satélite SomZoomSat. Em pouco tempo seu sinal é difundido para inúmeras cidades do interior do Ceará e algumas cidades de outros estados do nordeste.

Outra estratégia adotada pelo empresário foi a venda inicialmente de lp's e posteriormente de cd's da banda nos shows realizados. Essa medida fez com que o Mastruz com Leite vendesse milhões de cópias no decorrer da década de noventa. De acordo com o informativo para imprensa, encontrado no site da banda, o Mastruz com Leite já vendeu mais de dez milhões de cópias em vinte anos de carreira (2012), além de discos de ouros e platina.

Um terceiro mecanismo é utilizado pelo produtor no momento da venda de shows que negocia as apresentações, em sua maioria, com pequenas cidades do interior do nordeste. Essa estratégia perdura até hoje, na cena do forró estilizado. Basta abrir qualquer agenda dos grupos nordestinos, sejam eles mais ou menos badalados, para se concluir que as maiorias das apresentações acontecem em cidades menores, inicialmente sem a estrutura adequada para receber a banda.

Assim como no ramo da música sertaneja a partir do final da década de oitenta, e posteriormente nos grupos de pagode na década de noventa, a estrutura de som e iluminação para as apresentações são embutidas no valor do cachê. Quando um produtor de eventos particular contratava o show do Mastruz com Leite, do Limão com Mel ou de qualquer outra banda de forró mais famosa, o grupo era responsável por levar todo o equipamento e montá-lo. Com isso um padrão de qualidade técnico foi minimamente estabelecido e mantido nas apresentações.

Devido a essa estratégia as prefeituras se tornaram grandes contratantes de apresentações, proporcionando o acesso muita vezes gratuito a um público que não tem a possibilidade de usufruir com tanta frequência desses eventos musicais. Como consequência a exaltação das prefeituras pelos artistas contratados se tornou recorrente.

Na década de noventa os gêneros que figuravam na grande mídia nacional eram a música sertaneja, o axé music e o pagode romântico, os três se foram responsáveis por mudanças estéticas na cena da década. O primeiro, com todas as suas duplas, inseriu teclados e guitarras nos arranjos, tanto em apresentações ao vivo quanto em gravações, e investiu em maquinário de luz e som, conjugando com mudanças ideológicas que vinham se dando desde a década de oitenta a partir das

quais a música sertaneja não tratava mais do caipira, mas sim do cowboy, o cidadão moderno que lida com tratores e carros e não mais com cavalos. Seguido do axé-music também com seus timbres modernos misturados com a percussão africana e logo mais a frente o pagode romântico consolidando algumas reformulações estéticas e ideológicas do samba.

Basicamente esses eram os três alicerces da indústria fonográfica nacional dos anos noventa, entretanto muitos outros gêneros figuravam nas cenas regionalistas do país. No Rio de Janeiro tínhamos o funk carioca, de certa forma vítima de condenação, aparecendo nos jornais com mais frequência nas páginas policiais que nas seções de cultura e lazer. O manguebeat no litoral pernambucano, esse sim primordialmente um movimento regional, por se tratar da cidade de Recife e suas particularidades, chegando ainda nos anos noventa alcançar uma visibilidade um pouco maior com a Nação Zumbi e o Mundo Livre SA, ainda que estivesse mais presente nas cenas alternativas. E por último, o tecno-brega no Pará, além do forró eletrônico sendo popularizado em grande parte da região nordeste, como já foi dito, principalmente nas cidades de interior.

O fato da indústria fonográfica na época apenas investir nos três nichos supracitados, aparentemente ainda não fazia com que os investidores das bandas de forró visassem ultrapassar a barreira do regional. Diferentemente da estratégia de mercado atual. Na época, investidores se davam por satisfeitos com sucesso e a arrecadação conseguida nas turnês feitas pelo interior aliado ao aumento das receitas alcançadas nas festas juninas anualmente.

Nessa primeira fase do forró eletrônico, que se inicia com a criação do Mastruz com Leite e perdura até o início dos anos dois mil, as modernizações estéticas, tanto sonoras quanto visuais, se instituíram concomitantemente com a tradição forrozeira. Bandas como o Mastruz com Leite, Limão com Mel e uma série de outras que surgiram aproveitando esse filão de mercado aberto por Emanuel Gurgel buscavam a mudança na abordagem para com a nova geração nordestina, porém sem deixar com que houvesse uma perda de toda a memória trazida desde o início do século.

O timbre sintetizado dos teclados se fizeram presentes porém sem com que o acordeom fosse deixado de lado, a bateria se fazia cada vez mais frequente, porém sem com que o zabumba ou o triângulo fossem aposentados. Discos dessa geração

do forró eletrônico com novas roupagens para canções de Luiz Gonzaga, Domiguinhos e Jackson do Pandeiro são fáceis de encontrar. O flerte constante presente da discografia do Mastruz Com Leite entre, por exemplo “Só Pra Chamegar” (Volume 2) e “Flor do Mamulengo” (Volume 5) com o “Rock do Sertão” (Volume 4) já ilustra bem essa modernização visando o não descolamento das tradições.

4.5 A Geração Atual

Para dissertar sobre a cena do forró vigente atualmente no Brasil abordarei separadamente as manifestações do gênero existentes na região sudeste e na região nordeste. Vale aqui lembrar novamente que apesar da escolha pela divisão cronológica dos acontecimentos, visando facilitar o entendimento das progressões vividas pelo gênero nordestino, as mudanças relatadas não vieram substituir umas as outras.

As alterações com as quais nos deparamos devem ser encaradas sempre como um processo que ainda não se viu terminado. Quer dizer que os trios nordestinos consagrados no início do século XX coexistiram com a geração de setenta, com a segunda geração do forró universitário nos anos noventa e ainda hoje se faz presente em cidades como o Rio de Janeiro, Ituanas no Espírito Santo, Fortaleza e Exu, no interior do Pernambuco. Assim como o “forró tradicional”, todas as outras roupagens oriundas de reprocessamentos sonoros e identiários com que o forró se deparou figuram conjuntamente na cena musical do gênero.

O fato da percepção da existência de subgêneros diferentes ser mais clara atualmente pode ser atribuído ao aumento do tráfico de informações originários dos veículos de comunicação, como a televisão e a internet, além da nova cena no mercado musical, o chamado mercado de nicho¹⁸ que extirpou o “grande filtro” existente até então utilizado pelo mercado (gravadoras/mídia) para selecionar o que os consumidores ouviriam. A possibilidade de cada consumidor fazer sua própria filtragem possibilita o conhecimento diverso do que está sendo produzido não só nacionalmente, mas mundialmente no cenário musical.

¹⁸ cf. A Cauda Longa: Do Mercado de Massa ao Mercado de Nicho de Chris Anderson. 2006

Começando pelo nordeste e pela qual vou denominar segunda geração do forró eletrônico no Brasil. O subgênero consumado num processo que durou toda a década de noventa, a primeira geração, podia ser considerado basicamente regional, o conhecimento da produção musical em território nacional era praticamente inexistente. Uma das diferenças entre a segunda geração do forró estilizado iniciada no início dos anos dois mil é o poder que essa geração tem de emplacar sucessos que atingem todo o país. Mesmo que essas músicas tenham um espaçamento entre suas datas de lançamento durante a década passada, algumas músicas alcançaram patamar nacional. Além da possibilidade de acesso diário, pela internet, por uma parcela da população onde se encontra, como em qualquer outro gênero, a possibilidade de download gratuito das canções* sem requerimento de muito esforço, canções de grupos atuais figuram em trilhas sonoras de novelas da Rede Globo. O maior exemplo desse fato se deu no ano de 2009, em horário nobre na novela Caminho das Índias, onde a canção “Você Não Vale Nada” foi trilha sonora do casal interpretado por Dira Paes e Anderson Muller, no núcleo brasileiro da novela que fez grande sucesso com o público. O aparecimento do casal e por consequência da canção do grupo Calcinha Preta era frequente e fazia cada vez mais sucesso.

Você não vale nada,
Mas eu gosto de você!
Você não vale nada,
Mas eu gosto de você!
Tudo que eu queria
Era saber porquê?!?
Tudo que eu queria
Era saber porquê?!?

Você brincou comigo,
Bagunçou a minha vida.
E esse sofrimento
Não tem explicação.
Já fiz e faço tudo
Tentando te esquecer.
Vendo a hora morrer
Não posso
Me acabar na mão.
Seu sangue é de barata,
A boca é de vampiro.
Um dia eu lhe tiro
De vez do meu coração.
Aí já não lhe quero
Amor me dê ouvidos

Por favor me perdoa
Tô morrendo de paixão

Eu quero ver você sofrer
Só pra deixar de ser ruim
Eu vou fazer você chorar
Se humilhar
Ficar correndo
Atrás de mim
(Calcinha Preta – Você Não Vale Nada)

De maneira inversa ao forró estilizado do Mastruz com Leite, do Limão com Mel e tantos outros grupos que protagonizavam a cena no final do século passado, essa segunda geração do forró estilizado veio com o intuito de se desprender de (quase) todo conservadorismo e tradicionalismo presente nos meandros do estilo. Ilustrando essa ruptura grupos como Aviões do Forró, Calcinha Preta e Garota Safada. Pela a estética sonora e imagética de suas gravações e apresentações públicas pode-se perceber imediatamente a influência das bandas nordestinas noventistas. As apresentações ao vivo contam com uma enorme aparelhagem de som e luz visando o mesmo padrão de qualidade em seus shows, além dos inúmeros dançarinos e dançarinas com suas coreografias sensuais que já faziam parte das apresentações das bandas pioneiras.

No âmbito sonoro, o que diferencia essa nova geração do forró da anterior, são as substituições cada vez mais recorrentes dos instrumentos tradicionais do forró nordestino, como o zabumba e o triângulo, pela bateria e outros elementos percussivos. O desprendimento das tradições se dá em mudanças drásticas nas temáticas das canções. Diferentemente da primeira geração, que mesclava em seu repertório o moderno cosmopolita e o tradicional, ora optando por um, ora optando por outro, a geração nordestina atual opta integralmente pelo cosmopolita urbano.

A referência à sexualidade aliada à coreografias insinuantes está presente frequentemente no repertório dos grupos. Consequentemente as bandas, as músicas e as apresentações tornam-se um prato cheio para a crítica, especializada ou não. Acusações de apologia ao álcool, ao sexo e a promiscuidade estão cada vez mais presentes conforme o estilo ultrapassa barreiras e leva para lugares variados um novo imaginário de nordeste. Imaginário esse vai de encontro aos estereótipos que começaram a ser criados desde o final do século XIX e se consolidado com o decorrer do século seguinte.

Com a nova estética do forró nordestino, jovens da região estão marcando uma distinção *geracional*, rejeitando os modelos de identidade regional seguido por pais e avós, e *simbólica* rejeitando a veiculação a um sentimento de nordestinidade associado a um sertão distante e idealizado, deixando de lado o referencial tradicional sertanejo e associando-se ao nordeste como cosmopolita e moderno. (Trotta, 2010)

A música de uma forma geral, consequentemente a popular, tem o poder de através de seus ouvintes renegociar socialmente o que é ou não permitido. Logo, o forró eletrônico e todas as suas especificidades têm essa mesma função. Portanto, atribuir esse gênero como representativo de toda a região para todo o país e para o resto do mundo causa indisposições para inúmeras pessoas.

Inúmeros argumentos são utilizados com o intuito de criticar o forró eletrônico atual. Além da questão das apologias (ao sexo e ao álcool), que é discutível tendo em vista que letras com conotações sexuais já se faziam presentes há tempos, outra temática atacada pelos conservadores é o machismo preponderante nas letras atuais. A “coisificação” do gênero feminino é tratada como um tema exclusivo dessa nova geração do forró. No entanto se analisarmos as letras do “forró pé de serra”, podemos concluir que já se trata de um tema usual. Observando, entretanto, que o limiar dos temas abordados era colocado de maneira menos explícita, indo ao encontro do que a sociedade já havia negociado como permitido.

Exemplificando o que foi dito acima utilizaremos a famosa canção de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira: “Baião de Dois”

“Capitão que moda é essa, deixe a tripa e a ‘cuié’/‘Home’ não vai na cozinha, que é ‘lugá’ só de ‘mulhé’/‘Vô’ ‘juntá’ feijão de corda, numa panela de arroz/Capitão vai já pra sala, que hoje têm baião de dois/Ai, ai ai, ó baião que bom tu sois/Se o baião é bom sozinho, que dirá baião de dois/Se o baião é bom sozinho, que dirá baião de dois/Ai ai, baião de dois, ai ai, baião de dois” (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira)

A referência machista se faz bem clara; atribuir o lugar da mulher à cozinha, preparando o baião de dois para seu cônjuge é uma ideia reprovável na sociedade contemporânea. Talvez na época em que a canção foi escrita essa questão tenha passado despercebida, visto que as distinções sociais de gênero não eram tão debatidas quanto são hoje.

Canções interpretadas por mulheres com teor de submissão do próprio gênero também existem, o papel da mulher exclusivamente como mãe e dona de casa enquanto o homem tem o dever de procriar e prover geram discussões.

“Não é você quem passa fome/Não é você que vê um filho chorar/Você foi homem na hora da cama/Tem que ser homem pra suas contas pagar/Eu era uma menina linda, linda/E você foi chegando, me seduzindo/Eu fui me apaixonando/E você foi me iludindo/E aí deu no que deu/Nasceu, nasceu, nasceu/E você correu, correu, correu/Fiquei de pneuzinho/Aumentei uns quilinhos/Você me abandonou e nem olhou mais pra mim (ou ou)/Faltou o leite ninho do nosso filhinho/E você reparigando com as outras por ai/Não é você quem passa fome/Não é você que vê um filho chorar/Você foi homem na hora da cama/Tem que ser homem pra suas contas pagar”
(Faltou o Leite Ninho – Calcinha Preta)

Porém não podemos atribuir inteiramente às músicas difundidas pela mídia o modo de agir de uma sociedade. O machismo, a objetificação da mulher e o sexismo estão presentes ainda nos dias de hoje, o que as canções fazem é evidenciar esses temas, seja de maneira satírica ou explícita. Apesar de tudo que já foi conquistado pelas mulheres ainda não vivemos numa sociedade ideal devido a uma série de outros fatores, o que não se pode fazer é endereçar à música uma carga de imoralidade superior a que lhe é de direito.

Denominações como “forró de plástico” e “forró de granja” são comuns principalmente no meio dos forrozeiros. Em prospecção feita no interior do Nordeste, observamos essas nomenclaturas mais recorrentes que o próprio nome atribuído pelos profissionais que trabalham com o forró eletrônico. Perguntado sobre essas denominações o professor de acordeom da escola do Parque Aza Branca/Museu Luiz Gonzaga, em Exu- PE, disse que o forró é “de granja”, pois é artificial e muito diferente do forró “tradicional” disseminado por Gonzaga e ensinado por ele aos seus alunos. E é de plástico, pois são fabricados e todos iguais.

“A denominação forró de plástico teve origem por conta de uma brincadeira, forró de nada. Como uma praga, os meios de comunicação estão disseminando isso de uma forma inconsciente e estão incomodando a gente, que tem uma preocupação com as raízes da música brasileira, desde o início do forró com Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Jacinto Silva, a turma que lutou para que o forró chegasse a um determinado patamar. E hoje o forró eletrônico está “tirando” os ritmos, a parte de letra mesmo está triste de se ouvir e pode-se considerar um declive da música.” (Entrevista com Helio Filho, menino da Fundação Casa Grande e músico)

Entra aqui o conceito cunhado por Adorno em a Indústria Cultural: a estandardização do produto cultural. Para o autor, se a criação tiver como intuito o lucro de seu criador ela perder qualquer sentido poético e “a partir do momento em que essas mercadorias asseguram a vida de seus produtores no mercado, elas já estão contaminadas por essa motivação.” (1977^a, p 288).

Para Adorno, muitas vezes a indústria já pesquisou antes do lançamento do produto. O autor cria por encomenda seu produto, os “ingredientes” são dados para que o próprio faça apenas uma formatação e veicule a obra no mercado. Essa chamada estandardização tem por objetivo a alienação do público consumidor, fazendo com que esse público não tenha reflexão após o período de *uso* do bem cultural, dessa forma o público apenas *consume* fazendo com que ao término da experiência poucos valores sejam agregados.

Não podemos ignorar o viés industrial que está presente de maneira explícita no mercado do forró eletrônico. Vale a pena ressaltar também que esse viés não se fez presente pela primeira vez no subgênero dos anos 90, tendo em vista que o próprio Luiz Gonzaga se utilizava de suas canções e seu conhecimento publicitário para promover seu trabalho.

“Por eu viajar quase sempre com patrocinadores, eu me habituei a cantar para público tão numeroso que não me sentia bem em cantar para uma platéia pequena, mesmo pagando bem. (...)Os Maiores Patrocinadores que eu tive foram: o Moura Brasil, Alpargatas Rodas, Martini, Cinzano, Café Caboclo. Isso no sul. Para o norte, Aguardente Chica Boa, Serra Grande, Pitu, Casas Pernambucanas, Lojas Paulistas.” (O Som do Pasquim, 2009, p138)

Não se visa aqui desmentir o conceito da estandardização do produto cultural, porém vale analisar se as maneiras com que as informações chegam até o consumidor e são processadas por ele são sempre as mesmas que a indústria deseja. A bagagem cultural que cada indivíduo possui, o acesso a conteúdos diversos com que cada pessoa se depara ao longo da vida faz com que a maneira de assimilação e interpretação dos próprios variem consideravelmente. A idéia de recepção passiva que se tem pode não se sustentar integralmente devido ao poder da “subjetividade” especialmente na pós-modernidade.

Trios tradicionais de forró existiram em todas as gerações abordadas anteriormente, em especial no nordeste. Com o êxodo nordestino no século XX, toda

a tradição do gênero entrou em contato com as manifestações do sudeste do país, gerando novas roupagens. Como é o caso do forró universitário onde instrumentos elétricos se aliaram à tríade instrumental do pé-de-serra e deram origem a uma nova sonoridade. Presente ainda hoje, com menor visibilidade do que a alcançada no final da década de noventa, início dos anos dois mil, porém ainda fazendo shows e gravando, como é o caso do Circuladô de Fulô, Trio Virgulino dentre outros.

A cidade de Itaúnas, localizada a 260 quilômetros de Vitória no litoral capixaba é conhecida atualmente como a Meca do forró pé-de-serra no Brasil. Todo mês de julho ocorre o “Festival Nacional de Forró de Itaúnas” onde grupos de forró tradicionais competem entre si e um júri seleciona as melhores bandas. Tanto grupos de formação tradicional quanto reprocessada se fazem presentes nesse festival. Além de bandas novas, forrozeiros experientes também participam, instrumentistas consagrados como Dominginhos são convidados a se apresentar durante o período do festival.

Mas o forró tradicional não se faz presente apenas no Espírito Santo, estando praticamente em toda a região sudeste. A cena forrozeira vigente na cidade do Rio de Janeiro é notável. Além de trios com formação tradicional e grupos com formações transculturais, festas, prêmios, rádios e Dj’s especializados no gênero figuram na cena. No dia 13 do mês de dezembro do ano de 2011, foi comemorado no centro da cidade do Rio de Janeiro, o dia nacional do forró com 11 shows cujo repertório prezava pelo pé-de-serra, além de 5 Dj’s e um público estimado de 5 mil presentes.¹⁹

Manifestações urbanas como a do Forró da Lapa, movimentam a cena carioca nas noites de terça-feira onde o público se torna cada vez maior e o acontecimento cada vez mais reconhecido. Formado por jovens músicos que trazem em seu repertório canções tradicionais munidos de instrumentos clássicos como sanfona, zabumba e triângulo, aliados a instrumentos como contrabaixo elétrico e cavaquinho.

No interior de São Paulo, na cidade de Cabreúva acontece há onze anos o festival de forró Rootstock, que tem em seu nome uma analogia clara ao famoso festival de rock sessentista Woodstock. O festival dura cerca de quatro dias e quem

¹⁹ O GLOBO, segundo caderno 13/05/2012

compra o ingresso tem direito a vivenciar as apresentações dos trios pé-de-serra, músicos do dito circuito universitário e dj's especialistas nos estilos tradicionais. Possui ainda uma infraestrutura de camping e refeições diárias. O Rootsock é uma referência no circuito do sudeste além de ser conhecido por recolocar em evidência artistas que estavam afastados da cena, como Edson Duarte²⁰.

²⁰ cf. http://www.youtube.com/watch?v=8M_FMskpIo4

5. CONCLUSÃO

A utilização do gênero musical e estilo de vida do forró, e sua relação com a identidade nordestina, nos mostra que o gênero inicialmente vinculado a dimensão regional acaba transpondo a sua região de origem.

Essa representatividade nacional foi possível, em grande parte, pelos reprocessamentos que o gênero se permitiu em seu próprio transcurso, nesse sentido, tanto o marco Gonzagagueano, assim como a revisitação tropicalista, e a releitura de Emanuel Gurgel, foram importantes, pois possibilitaram uma identificação múltipla por parte do público.

Visto desta forma o processo de *deslegitimação* de manifestações contemporâneas pode acarretar num prejuízo geracional. Reconhecer suas mudanças permite com que as novas gerações reprocessem ideologias e recriem formas de pertencimento. Afinal é característica dos bens culturais imateriais serem transmitidos de geração em geração e serem permanentemente recriados pelas comunidades e grupos em função de seu meio, de sua interação com a natureza, e de sua história a fim de proporcionar um sentimento de identidade e de continuidade, contribuindo assim para promover o respeito pela diversidade cultural e criatividade humana.²¹

Para onde está indo o forró? Com essa indagação iniciei o trabalho, infelizmente (ou felizmente) acabo constatando a inexistência de uma resposta precisa. Porém, após o exame histórico do tema, aliado aos sentidos contemporâneos que o gênero vem seguindo pode-se afirmar que os diversos modos de manifestação do forró se encontram presentes ainda hoje. É o caso do trio nordestino no interior do nordeste ou do sudeste difundindo a obra de Jackson do Pandeiro, de Maria Inês, Jacinto Silva, Dominginhos, a continua permanência de Gonzaga e a multiplicação de bandas de forró estilizado que dão cara nova aos ritmos e o fazem conhecido internacionalmente.

Por esses elementos não se pode supor que a história do forró tenha atingido seu ápice e que, portanto, o gênero estaria condenado à extinção. De certo modo,

²¹ Convenção Para A Salvaguarda Do Patrimônio Cultural Imaterial, 2003

reconhecemos e apostamos na vitalidade desse gênero capaz de conjugar e fazer confluir os mais diversos elementos da vida contemporânea traduzindo-os esteticamente e culturalmente. Vida longa ao Forró.

6. BIBLIOGRAFIA

ABREU, J.C. Capítulo de História Colonial. Belo Horizonte: Itatiaia, 1907

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. A invenção do Nordeste e outras artes. São Paulo: Cortez, 2001.

ANDERSON, Chris. A Cauda Longa: Do Mercado de Massa ao Mercado de Nicho, Campus, 2006

HORKHEIMER, M. & ADORNO, T. W. A indústria cultural – o Iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO, T. W. Indústria cultural e sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ORTIZ, Fernando. Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar, Jesus Montero Editor, La Habana, 1940.

RICUPERO, R. A formação da elite colonial c. 1530 - c. 1630. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2008.

SILVA, E.L. Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural. São Paulo: Annablume, 2003.

TRINDADE, M. Isso aqui tá bom demais: festas populares que reúnem milhões de pessoas, vendas milionárias de discos e ciclo de shows demonstram ovigor do forró, um gênero que atravessa gerações. Bravo!, São Paulo, ano 7, n.81, p.52-57, jun, 2004.

TROTTA, Felipe C.; BEZERRA, A. C. ; Gonçalves, Marco Antonio . Operação forrock. 1. ed. Recife: Massangana, 2010.

RAY, Sonia. A Influência do Baião na Música Brasileira Erudita para Contrabaixo. In: XII Encontro Anual da Associação Nacional de Pós Graduação em Música, 1999, Salvador. no Prelo, 1999.