

Universidade Federal da Paraíba
CCHLA - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-graduação em Música
Mestrado

Jaqueline Alves da Silva

Um Estudo Comparativo Entre os Grupos Pessoaenses de Forró:
Cabras de Mateus e Duquinha e Banda

João Pessoa
Mar/2011

Jaqueline Alves da Silva

**Um Estudo Comparativo Entre os Grupos Pessoaenses de Forró:
Cabras de Mateus e Duquinha e Banda**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em Música.

Área de concentração: Etnomusicologia.

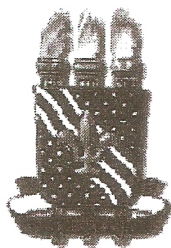
Orientadora: Prof^a Dra. Eurídes de S. Santos
UFPB

João Pessoa
Mar/2011

S586e Silva, Jaqueline Alves da.
Um estudo comparativo entre os grupos pessoenses de forró: Cabras de Mateus e Duquinha e Banda / Jaqueline Alves da Silva. -- João Pessoa: [s.n.], 2010.
148f.
Orientadora: Eurídes de S. Santos.
Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA.
1. Música. 2. Etnomusicologia. 3. Gênero musical. 4. Forró Tradicional. 5. Forró eletrônico.

UFPB/BC

CDU: 78(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Título da Dissertação: “Um estudo comparativo entre os grupos pessoenses de forró: Cabras de Mateus e Duquinha e Banda”

Mestranda: Jaqueline Alves da Silva

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Eurides de Souza Santos
Orientadora/UFPA

Prof. Dr. Felipe da Costa Trotta
Membro/UFPA

Prof. Dr.^a Maura Penna
Membro/UFPA

João Pessoa, 29 de abril de 2010.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter iluminado os meus caminhos durante esta trajetória.

À minha mãe, pela sua paciência, incentivo e amor incondicional e também à minha família pelo aconchego.

À minha companheira e amiga Edilany Lopes, pelo carinho, apoio e colaboração infinita.

À minha orientadora, a Dr. Eurídes Santos, pela sua paciência e dedicação em ouvir meus questionamentos e procurar, sempre que possível, contribuir para o encaminhamento deste trabalho.

Aos Professores Dra. Maura Penna (UFPB) e Dr. Felipe Trotta (UFPE), por terem aceitado o convite para fazer parte da banca e pelas suas valiosas contribuições nesta dissertação.

A toda a equipe de professores da Licenciatura em Música da UFPB, pela sempre acolhida e, em especial, ao Professor Dr. Luís Ricardo Silva Queiroz, pela sua gentil e incondicional colaboração na construção do projeto desta pesquisa.

A toda a equipe do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, especialmente a Izilda de Fátima da Rocha Carvalho, pela acolhida e orientações burocráticas para o cumprimento do curso.

Ao REUNI, pela contribuição em meu segundo ano de mestrado, através da cessão de bolsa de estudo.

Aos meus entrevistados, pela sua disponibilidade e gentileza no atendimento a esta pesquisa.

A colaboração dos amigos George Glauber Félix, Francismar Júnior, Nívea Maria R. Xavier Santos e Elma Virgínia L. da Costa, nas transcrições musicais.

Aos amigos da Licenciatura em Música, que muito me incentivaram a trilhar este caminho.

A todos os meus colegas do Mestrado, pelo companheirismo e amizade que sempre me dedicaram.

Por fim, a todos os amigos que tiveram a infinita paciência comigo neste período de quase total ausência minha.

RESUMO

Considerando as várias gradações que podem conter a ideia polarizada de forró tradicional e de forró eletrônico, o presente estudo objetivou verificar as principais características que constituem diferenças e similaridades entre o forró dos Cabras de Mateus e o forró de Duquinha e Banda, ambos da cidade de João Pessoa, em que pesem as suas características estético-estruturais. Objetivou, também, conhecer as concepções e representações dos entrevistados acerca do forró, bem como a relação deste gênero musical com os demais aspectos que o fazem uma manifestação sociocultural, tais como a dança, a vestimenta e a sua relação com a mídia, considerando algumas implicações em termos de espaços de trabalho e concepções de mundo para os que vivem deste fazer musical. Para tanto, adotamos como estratégia de investigação o estudo de caso múltiplo, do tipo etnográfico, seguindo uma orientação sociocultural e uma abordagem multiperspectívica. Configurando duas tendências da indústria cultural no campo da música, nos dias de hoje, qual seja, música voltada para o amplo consumo e para o consumo segmentado, os resultados mostraram que ambos os forrós se estruturam em ambientes globalizados, porém distintos, uma vez que, para aqueles que fazem o forró chamado tradicional, suas concepções e práticas, vinculadas ao discurso da saudade e da tradição, são erigidas com base em uma “paisagem imaginária” da região Nordeste ou de um Nordeste construído historicamente. Os resultados demonstram ainda que o processo de ressignificação do forró, colocado aqui pelo forró eletrônico, não ocorre de maneira pacífica, envolvendo demarcação de “territórios” e disputas mercadológicas, bem como o fato de que a ordem simbólica específica que nutre a criação artística vem sendo redefinida pela lógica de mercado.

Palavras-chave: Forró tradicional e forró eletrônico; concepções e práticas; estrutura e estética.

ABSTRACT

Taking into consideration the various gradations which the polarized idea of traditional *forró* and electronic *forró* can hold, this study aimed at examining the main features which constitute the differences and similarities between the *forró* of *Cabras de Mateus* and that of *Duquinha e Banda*, both from João Pessoa, concerning their aesthetico-structural features. It also aimed at getting acquainted with the conceptions and representations of those who were interviewed about *forró*, as well as the relation between this musical genre and the other aspects which make it a socio-cultural manifestation, such as dance, clothing, and its relation to the media, taking into account some implications as to work space and conceptions of the world to those who make a living from making this kind of music. To do this, we adopted the multiple-case ethnographic study as the investigation strategy, following a socio-cultural orientation and a multiperspectivistic approach. Constituting two current trends in the cultural industry in the field of music, i.e. music intended for wide consumption and for segmented consumption, the results indicated that both kinds of *forró* are structured in global environments, although distinct ones, since, for those who do the called traditional *forró*, their conceptions and practices related to the discourse of nostalgia and tradition are erected on the basis of an "imaginary landscape" in the Northeast or Northeast a historically constructed. The results also demonstrate that the process of reframe of *forró*, placed here by electronic *forró*, does not occur in a peaceful manner, involving therefore the demarcation of "territories" and marketing disputes, as well as the fact that the symbolic order specifies that nurtures the creation art has been redefined by the market logic.

Key Words: Traditional *forró* and eletrônico *forró*; conceptions and practices; structures and aesthetics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1	20
DAS PERSPECTIVAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS	20
1.1 Das perspectivas teóricas	20
1.2 Dimensões metodológicas da pesquisa	25
1.3 Sobre a pesquisa de campo (da etnografia)	32
CAPÍTULO 2	40
FORRÓ: DIMENSÕES HISTÓRICAS E SOCIOLÓGICAS	40
2.1 Música popular no Brasil	40
2.2 A institucionalização do Nordeste.....	43
2.3 Forró: origem do termo e seus significados	45
2.4 A consolidação do forró tradicional	50
2.5 Forró eletrônico: música de amplo consumo	57
CAPÍTULO 3	63
DIFERENÇAS E SIMILARIDADES ENTRE O FORRÓ DE DUQUINHA E BANDA (ELETRÔNICO) E O FORRÓ DOS CABRAS DE MATEUS (TRADICIONAL)	63
3.1 Letras, temáticas e falas características no forró de Duquinha e Banda.....	65
3.2 Letras, temáticas e falas características no forró dos Cabras de Mateus.....	71
3.3 Estruturação melódica e harmônica no forró de Duquinha e Banda	75
3.4 Estruturação melódica e harmônica no forró dos Cabras de Mateus	81
3.5 Acompanhamento musical no forró de Duquinha e Banda.....	86
3.6 Acompanhamento musical no forró dos Cabras de Mateus	102
3.7 Figurino, coreografia, cenário e recursos tecnológicos no forró de Duquinha e Banda.....	117
3.8 Figurino, coreografia, cenário e recursos tecnológicos no forró dos Cabras de Mateus	125
CAPÍTULO 4	130
FORRÓ: ALGUMAS IMPLICAÇÕES SOCIOCULTURAIS NA CONTEMPORANEIDADE..	130
CONCLUSÃO	138

REFERÊNCIAS	141
APÊNDICES	149
APÊNDICE A - Roteiro das entrevistas.....	149
APÊNDICE B - Lista das músicas gravadas (Performance dos Cabras de Mateus).....	150
APÊNDICE C - Lista das músicas gravadas (Performance de Duquinha e Banda)	151
ANEXOS.....	152
ANEXOS A – Transcrição do acordeom (Performance de Duquinha e Banda).....	152
ANEXOS B – Transcrição do acordeom (Performance dos Cabras de Mateus)	160
ANEXOS C – Transcrição da bateria (Performance de Duquinha e Banda)	169
ANEXOS D – Transcrição do acordeom (Performance dos Cabras de Mateus)	177
ANEXOS E – Transcrição do zabumba (Performance dos Cabras de Mateus)	182

INTRODUÇÃO

A música nordestina vem, cada vez mais, se destacando no contexto nacional, por sua diversidade. Dos repertórios tradicionais, de uso predominantemente local, à música de caráter massivo, suas características lítero-musicais, como também seus significados, usos e funções dizem da riqueza das diversas práticas musicais, construídas historicamente, em meio aos diferentes conceitos e visões de uma suposta “identidade nordestina”.

Uma dessas manifestações que tem estado em evidência, nas duas últimas décadas, é o forró, gênero musical que, através dos discursos dos seus produtores, usuários e estudiosos, se subdivide, na atualidade, em três vertentes distintas: forró tradicional, forró eletrônico e forró universitário.

Esse novo panorama do forró tem gerado discussões, principalmente entre as vertentes do forró tradicional e do forró eletrônico, acerca da legitimação do forró enquanto gênero musical, como também acerca de espaços de trabalho, veiculação do gênero na mídia e, ainda, acerca de questões de ordem moral.

De um lado, encontram-se os defensores do forró tradicional que, a partir de conjecturas, não reconhecem na nova vertente a performance musical “peculiar” do forró e, por sua vez, não o consideram como forró. Do outro, os divulgadores e defensores do forró eletrônico, que defendem a ideia de um forró moderno, de acordo com os valores de sua época.

Na cidade de João Pessoa, em específico, ainda que possamos encontrar bandas de forró com características do chamado forró universitário, como é o caso da *Bandinha de Seu Lula*, as vertentes mais comuns são a do forró tradicional e a do forró eletrônico. Boa parte das bandas de forró eletrônico, que se apresentam nas casas de shows, pessoenses não são, de fato, da cidade, mas sim de municípios vizinhos, (servem como ilustração a Banda Karetões do Forró de Santa Rita e as Bandas Mel de Paixão e Kaceteiros do Forró, ambas da cidade de Bayeux), como também de outros Estados (tais como: Forró do Muído, Forró dos Plays e Aviões do Forró do Ceará, entre outros), contudo, o forró eletrônico vem, cada vez mais, ganhando espaço nos eventos pessoenses, principalmente naqueles promovidos pelo Governo do Estado e por particulares.

Por esta razão, em 2007, cerca de vinte forrozeiros da vertente tradicional, da cidade de João Pessoa, insatisfeitos com a falta de espaços de trabalho e com os baixos cachês por

eles recebidos, quando de suas apresentações, se reuniram e resolveram fundar a SOFORRÓ/PB (Sociedade dos Forrozeiros da Paraíba), que, além de objetivar abrir espaço no mercado de trabalho, tem ainda como meta divulgar e difundir o forró e a cultura nordestina tradicional¹.

Dentre algumas de suas ações, destaco aqui a gravação de um CD, coletânea, com músicas autorais dos associados, intitulado *Coletânea SOFORRÓ/PB – Forró o ano inteiro* e a promoção, em conjunto com o *Projeto Balaio Nordeste* do evento realizado no Dia Nacional do Forró (13 de dezembro), o qual, em sua primeira edição, contou com a presença dos homenageados Antônio Barros e Cecéu e Pinto do Acordeom. Esse evento funcionou como uma vitrine para os trabalhos de inúmeros artistas locais.

A SOFORRÓ/PB reivindicou a inserção do forró tradicional nos eventos da cidade, não apenas no período junino, mas, em parceria com a Prefeitura da cidade, também criou o evento intitulado *Projeto Forró no Centro*², por meio do qual, os forrozeiros da vertente tradicional podem mostrar o seu trabalho.

Além do interesse específico em compreender como se estruturam diferenças e similaridades entre dois grupos de forró de vertentes distintas, o meu interesse pelo tema de pesquisa também tem a ver com a minha história de vida pessoal e profissional. Desde a infância sempre escutei, ao lado de meus avós maternos, muito forró na voz de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Marinês, Trio Nordestino, entre outros.

Lembro-me que todos os dias, às 5 h da matina, meu avô ligava o rádio na AM para escutar os violeiros (repentistas) e os forrós que eram sucesso na época. Aliás, esse é um estilo que se conserva até hoje nas rádios AM do Nordeste. Nesse horário, sempre se ouvem repente e forró.

Até pelos meus 10 anos de idade, acostumei-me com essa rotina. Depois desse período, o forró continuou em minha vida de forma esporádica. Escutava forró apenas durante o período junino ou por ocasião de alguma comemoração festiva em família. Nessa fase, a minha escuta estava voltada para a MPB, que tinha Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque como seus grandes expoentes. Esses foram a minha porta de entrada para o meio profissional no âmbito da música. Passei então a me apresentar, tocando e cantando, em barzinho durante um bom tempo.

¹ Em relação a seus objetivos, ver www.forroemvinil.com/?p=484.

² O projeto ganhou este nome porque acontece no centro da cidade, no Ponto de Cem Réis.

Em 1999, fui convidada para integrar, como violonista, um grupo musical feminino, conhecido como *As Bastianas*. Em sua primeira formação, o grupo não tinha pretensão nenhuma de ser uma banda de forró. A ideia era ser uma banda alternativa. Suas influências, na época, vinham, principalmente, dos grupos recifenses *Chão e Chinelo*, *Comadre Fulozinha*, *Sagrama*, *Cascabulho* e *Mestre Ambrósio*. Apesar disso, devido ao fato de o grupo contemplar, em seu repertório, grandes clássicos do forró, acabei me interessando ainda mais por este gênero musical.

Durante sua trajetória, considerando o período em que fiz parte do mesmo, o grupo passou por diversas reestruturações, tanto em relação à entrada e saída de seus componentes quanto em relação ao seu repertório. Numa dessas reestruturações, assumi, também, o posto de vocalista, devido à saída da cantora. Logo depois, saíram mais duas pessoas e o grupo, agora com novos componentes e novo repertório, acabou ficando conhecido como um grupo de forró.

Um ano depois de sua formação, o grupo recebeu o convite de um produtor musical para fazer quinze dias de shows em São Paulo, onde o forró tradicional estava em alta devido ao movimento do forró universitário. Os quinze dias, no entanto, se transformaram em anos. E, durante quatro anos, vivenciamos o contexto das casas de forró da grande São Paulo e cidades interioranas, sendo uma de suas atrações musicais. Essa oportunidade me fez conhecer de perto o movimento do forró universitário não só no Estado de São Paulo, mas também em Curitiba, Brasília, e ainda em Minas Gerais, lugares onde passamos também a nos apresentar. Minha experiência em relação a esse gênero musical foi então se alargando. Entretanto, se por um lado isto vem em meu auxílio, no sentido de ampliar a minha compreensão do fenômeno musical pesquisado, por outro, devo reconhecer que pôde se constituir enquanto possível armadilha, causada por essa familiarização e ainda pela paixão à temática.

Outro motivo que despertou meu interesse em realizar esta pesquisa está atrelado ao fato de reconhecer que pouco foi feito na academia acerca desse gênero musical, principalmente em investigações com temáticas voltadas para a área da Etnomusicologia, quando comparado a outros gêneros na literatura da música popular no Brasil.

As publicações centralizam-se, de um modo geral, no relato da vida dos representantes desse segmento, especialmente a de Luiz Gonzaga, considerado o grande “mentor” do forró.

Dentre alguns trabalhos biográficos, destaco aqui, por exemplo, o trabalho de Dreyfus (1996), que nos relata a *Saga de Luiz Gonzaga* e o desenvolvimento da música

nordestina depois de sua aparição na indústria cultural da época, e ainda o trabalho de Moura e Vicente (2001), que, ao mesmo tempo em que descreve a odisséia de *Jackson do Pandeiro*, o “*Rei do Ritmo*”, narra a história musical paraibana e também nordestina.

No âmbito acadêmico, encontramos, em diversas áreas, tais como a da Literatura Brasileira, Comunicação, Ciências Sociais e Música, alguns estudos que, além de relatar a vida e obra de Luiz Gonzaga, fazem referência ao baião enquanto gênero musical, à história da integração da música nordestina à comunicação de massa, à “evolução” do forró enquanto gênero musical, entre outras temáticas.

No campo das Ciências Sociais, por exemplo, um trabalho que tem servido como referência para muitas outras áreas, e, em especial a de Música, é o trabalho de Ferretti (1983), *Na batida do baião, no balanço do forró: a música de Zédantas e Luiz Gonzaga*³. Nesse trabalho, a autora procura, a partir da análise das músicas de Zé Dantas e Luiz Gonzaga, identificar os elementos que contribuíram para o fortalecimento do “gênero nordestino”, e que determinaram fortemente a integração da música nordestina à comunicação de massa.

Procurando fugir da abordagem estruturalista ou marxista, que valoriza os aspectos literários em detrimento dos musicais, seus estudos propõem uma análise das obras partindo do seu contexto de produção e emissão, levando em conta não só o autor e intérprete, mas também o público e os intermediários, as condições históricas em que foram produzidas e difundidas e os processos de composição e atualização das mesmas.

No campo da Comunicação, fruto de uma dissertação de mestrado, defendida junto a Fundação Cásper Líbero em 2000, merece destaque também o livro *Forró no Asfalto: mercado e identidade sociocultural* (2003), de autoria de Expedito Leandro Silva.

Objetivando compreender o forró como manifestação popular e acompanhar suas transformações dentro do universo do mercado fonográfico, o autor analisa seu desenvolvimento como gênero musical e também o desenvolvimento do mercado do forró em São Paulo, sob a ótica da indústria cultural, tomando como referência seus criadores e produtores. Quanto a esse último aspecto, o autor ressalta a importância dos recursos tecnológicos atualmente disponíveis que vêm auxiliar, de maneira nunca antes vista, no processo mercadológico desse produto cultural, se destacando como estratégias empregadas pelo mercado no sentido de consolidar, em especial, o fenômeno do forró eletrônico.

³ Esta dissertação foi publicada posteriormente pela editora Massangana em parceria com a FUNDAJ com o título *Baião de Dois: Zédantas e Luiz Gonzaga*, 1988.

No campo da música, especificamente na área da Musicologia, fruto de uma tese de doutorado, defendida junto a Universidade de Liverpool/Inglaterra, há o livro *Luiz Gonzaga: a síntese poética e musical do sertão* (2000) de autoria de Elba Braga Ramalho.

Em seu livro, a autora objetiva construir um panorama da música popular nordestina, tomando como base o repertório de Luiz Gonzaga, como síntese dos traços característicos da música do sertão e enfatiza a ideia de que “a música popular nordestina tem sido uma das principais matrizes para a construção da expressão musical do Brasil”, destacando “Luiz Gonzaga e seus parceiros como verdadeiros artesãos do crescimento da tradição musical do Nordeste” (RAMALHO, 2000, p. 31).

No que concerne à Etnomusicologia, destaco aqui a dissertação, defendida junto ao programa de mestrado interinstitucional em Música UECE/UFBA, de Márcio Mattos Aragão Madeira, intitulada *Forró-Glocal: a transculturação e desterritorialização de um gênero músico-dançante* (2002), que, partindo de três categorias distintas de forró, a saber: forró pé-de-serra, forró universitário e forró elétrico,⁴ visa compreender de que modo aconteceram e estão acontecendo transformações no forró e como gênero musical e em que medida os meios de comunicação de massa, a indústria cultural e os processos da globalização contribuíram para isto.

Destaco também o trabalho de Fernandes (2005), intitulado *Music, Migrancy, and Modernity: a study of brazilian forró*, defendida junto a Universidade de Illinois, em Urbana-Champaign. A autora estudou o forró como um estilo coletivo de música dançante (baião, xote, xaxado, arrasta-pé, entre outros), em seus vários períodos de crescimento ou esmorecimento na mídia, dos anos de 1946 até 2001, conforme praticado pelos migrantes nordestinos que se estabeleceram, principalmente, em São Paulo.

O estudo ressalta a criação das casas de forró e a continuidade do gênero musical enquanto mediadores face à necessária adaptação dos migrantes nordestinos no Sudeste e enfatiza a ideia de que, apesar de moderno, levando em consideração a sua vivência numa cidade pólo como São Paulo, os nordestinos, por várias razões, têm cultivado a dança regional e a música tradicional.

Ressalta, também, a ideia de que o forró não é apenas um denominador comum entre todos os migrantes, independente de sua posição social, mas também a ideia de que, para

⁴ O autor em questão utiliza a expressão forró elétrico no sentido de que o mesmo “abrange tanto os instrumentos elétricos (que possibilitam a amplificação através da ‘plugagem’ em amplificadores de som), como os instrumentos eletrônicos como o teclado, utilizados no forró” (MADEIRA, 2002, p. 33). Mas, o termo também é utilizado por alguns produtores e usuários para significar o forró que é produzido no período de carnaval em cima de trios elétricos.

alguns turistas, o forró é o representante legítimo da “regionalidade nordestina”. Desse modo, o trabalho procura desvendar como essas relações se manifestam no forró, sua trajetória na mídia massiva, seus atores e como o discurso de modernidade influencia o significado de forró.

Outro trabalho que merece destaque é a dissertação intitulada *Forró em Fortaleza na década de 1990: algumas modificações ocorridas* (2002), defendida junto ao programa de mestrado interinstitucional em Música UECE/UFBA, de autoria de Raimundo Nonato Cordeiro.

Nesse estudo, o autor, visando compreender as modificações ocorridas no forró, originadas em Fortaleza na década de 1990, faz um paralelo entre dois tipos de forró, o forró tradicional e o forró eletrônico, e aponta alguns fatores, como a influência da lambada e do reggae paraense, bem como a criação de um segmento direcionado para o público jovem, como determinantes para as mudanças ocorridas no forró, principalmente quanto à aceleração do andamento das músicas no forró eletrônico.

Ainda no âmbito da Etnomusicologia, vamos encontrar um ensaio intitulado *A reinvenção musical do Nordeste*, de autoria de Felipe Trotta (2008). Nele, o autor discute o papel do forró eletrônico na consolidação de uma nova representação musical da região Nordeste.

Para Felipe Trotta (2008), o forró eletrônico reflete uma tendência sociocultural globalizada. O autor ainda considera que esse forró, ancorado pelas novas técnicas de produção, reprodução e circulação da música, associadas, por sua vez, a descoberta de um público consumidor jovem, vai processar códigos culturais que, em negociação com o universo simbólico inaugurado por Luiz Gonzaga, são responsáveis por forjar uma nova “identidade nordestina”.

Há ainda alguns livros e dissertações que falam sobre forró, citarei apenas alguns deles, uma vez que todos não puderam ser devidamente explorados por mim, ou pela impossibilidade de obter o material, ou pela falta de tempo: *Eu vou contar pra vocês*, (ÂNGELO, 1990); *Luiz Gonzaga*, (CHAGAS, 1990); *Luiz Gonzaga, o Rei do Baião: sua vida, seus amigos, suas canções*, (FERREIRA, 1986); *Luiz Gonzaga, o asa branca da paz*, (MOTA, 2001); *Luiz Gonzaga, o matuto que conquistou o mundo*, (OLIVEIRA, 1991); *O sanfoneiro do riacho da Brígida: vida e andanças de Luiz Gonzaga, Rei do Baião* (SÁ, 1966); *Luiz Gonzaga: a música como expressão do Nordeste*, (SANTOS, 2004); *O sertão em movimento: a dinâmica da produção cultural*, (VIEIRA, 2000); *Para todos os gostos: um estudo sobre classificações, bailes e circuitos de produção do forró*, (ALFONSI, 2008).

Nesse sentido, considerando as várias gradações de forró que pode conter a ideia polarizada de forró tradicional e de forró eletrônico, a pesquisa, ora delineada, teve como objetivo geral verificar as principais características que constituem diferenças e similaridades no que se refere a aspectos estético-estruturais entre um grupo de forró vinculado à vertente tradicional, o trio Os Cabras de Mateus, e outro vinculado à vertente eletrônica⁵, Duquinha e Banda, ambos da cidade de João Pessoa.

De maneira específica, a pesquisa objetivou conhecer as concepções e representações acerca do fazer e do universo musical dos entrevistados, como também a relação do forró com os demais aspectos que fazem desta expressão uma manifestação sociocultural, tais como a dança, a vestimenta e a relação com a mídia, considerando algumas implicações em termos de espaços de trabalho e concepções de mundo para os que vivem desse fazer musical. Objetivou, ainda, a partir de uma perspectiva crítica, compreender as dimensões históricas e sociológicas que caracterizam o forró, atinentes as suas práticas e aos seus significados.

Ressalto que não adoto a concepção de estética numa perspectiva filosófica como fora concebido por Platão, como a dialética do Belo. Numa acepção mais psicossociológica, considero como estéticos, neste trabalho, os aspectos que plasmam ou configuram o gênero musical aqui estudado e que o identifica como tal. São exemplos deste: os modos ou maneiras de tocar e dançar, a vestimenta, a gestualidade, o uso de aparatos para as apresentações, as falas e discursos característicos e ainda a própria estrutura musical como um todo sonoro. Trata-se de sua configuração plástica em termos de como o todo da performance musical se apresenta. Nas palavras de Andrade (1995) em relação às sensações estéticas, “quero falar do objeto que provoca sensações estéticas, mais ou menos o que se chama forma” (ANDRADE, 1995, p. 17).

Adotando uma abordagem qualitativa e multiperspectiva, uma vez que “quanto mais perspectivas incidirem sobre um fenômeno, melhor poderá ser a percepção ou o entendimento deste” (KELLNER, 2001, p. 40), a presente pesquisa se caracteriza como um estudo de caso múltiplo, do tipo etnográfico.

De acordo com André (2005, p. 16 - 28), o estudo de caso do tipo etnográfico não é um método específico de pesquisa, mas uma forma particular de estudo, que objetiva, sobretudo, compreender o significado que as pessoas ou grupos estudados atribuem às ações, aos eventos e à realidade que as cercam.

⁵ Entendendo que o forró universitário se configura mais como um movimento do que propriamente como uma nova configuração estético-estrutural do forró, optei por não me deter nesta questão.

O critério para a seleção dos grupos levou em conta, não apenas a facilidade de acesso a esses, mas, sobretudo, o fato de entendê-los como representantes de algumas das possíveis características de ambas as vertentes do forró. Algumas dessas características dizem respeito, por exemplo, à instrumentação, à configuração cênica, à relação com a mídia e com o mercado de trabalho, entre outras.

Conforme dados etnográficos, o trio Os Cabras de Mateus, formado por Chico Ribeiro, Adailton e Mestre Biu, surgiu em 2002, a princípio, sem muitas pretensões de uma profissionalização nessa área, principalmente porque cada um dos seus integrantes já exercia outra profissão. Contudo, à medida que iam se apresentando, surgiam mais convites para novos shows até que resolveram assumir a carreira artística, ainda que sem abandonar suas outras atividades, passando a se apresentar em eventos promovidos não só por particulares, mas também por órgãos públicos, Prefeituras e Governo do Estado, tanto no cenário pessoense quanto em cidades vizinhas.

Apesar de mais de seis anos de estrada e de um reconhecimento por parte do público regional, só em 2009 Os Cabras de Mateus gravaram o seu primeiro CD, intitulado *Porteira Aberta*.

Nesse mesmo ano, enquanto atuação musical, Os Cabras de Mateus se apresentaram no Verão Total (30/01/2009), um evento realizado pelo Governo do Estado da Paraíba; no São João da Capital (25/06/2009) e no Projeto Forró no Centro (06/11/2009), através do Circuito Cultural das Praças, ambos promovidos pela Prefeitura da cidade de João Pessoa, além de temporadas em bares e restaurantes da cidade como o *Mister Caipira* e o *Felini*.

José Simplício da Silva, o Duquinha, iniciou sua carreira artística em 1976, como cantor de forró tradicional. Durante 18 anos, foi vocalista da *Banda Show Nordestinos do Ritmo*, uma banda da década de 1980, considerada a primeira banda de forró do Brasil⁶.

Os *Nordestinos do Ritmo* gravaram inúmeros LPs pela BMG Ariola, Polydiscos, Condil, RCA Victor, entre outras.

Entre 1999 e 2000, Duquinha desliga-se dos *Nordestinos do Ritmo* e começa uma carreira *solo*, agora no âmbito do forró eletrônico, que dura até hoje, apresentando-se como Duquinha e Banda.

Em relação à produção, circulação e consumo de ambos os grupos, sua projeção se inscreve num circuito mais periférico, quando comparados a outros de caráter nacional, reconhecidos midiaticamente. Entretanto, no caso de Duquinha, em específico, o seu alcance

⁶ Segundo depoimento do próprio Duquinha em entrevista a mim concedida.

não se restringe apenas aos Estados da região Nordeste. Em dez anos de carreira *solo*, ele já se apresentou e continua se apresentando em outros Estados, tais como Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Goiás e ainda no Pará, em cidades como Eldorado dos Carajás, Marabá e Serra Pelada, conforme me relatou durante a entrevista.

Em 2009, Duquinha se apresentou em diversas cidades da Paraíba (21/05/2009 – Santa Rita; 18/06/2009 – Solânea; 18/08/2009 – Pilões; 03/09/2009 – Itabaiana; 07/09/2009 – Araras; 18/09/2009 – Barra de São Miguel; 24/09/2009 – Soledade; 12/12/2009 – Bayeux), como também de outros Estados (29/06/2009 – Machados/PE), entre outras.

Com os propósitos já anunciados, passarei a descrever como se deu à organização e a disposição dos quatro capítulos que compõem esta dissertação. O Capítulo 1, apresenta as bases teórico-metodológicas que fundamentaram a pesquisa de campo e que também serviram de alicerce para a organização e efetivação da pesquisa.

Visando à contextualização do forró, o Capítulo 2 apresenta um panorama histórico e social deste gênero musical. Trata-se, pois, da origem do termo forró e de seus significados; da consolidação do forró tradicional e do surgimento e configuração do forró como música de amplo consumo.

O Capítulo 3 apresenta as principais características que constituem diferenças e similaridades entre a performance musical dos Cabras de Mateus, vinculada à vertente tradicional, e a de Duquinha e Banda, vinculada à vertente eletrônica, bem como a análise destas. Assim, o foco deste capítulo diz respeito às letras e às temáticas aí abordadas, à estruturação melódica, harmônica e rítmica; ao acompanhamento musical; à interrelação entre música e dança e também com os demais aspectos que fazem desta expressão uma manifestação sociocultural, tais como: vestimenta dos artistas, gestualidade e falas características durante as apresentações.

Objetivando trazer à tona algumas reflexões acerca do forró e sua articulação com a cultura da mídia na contemporaneidade, o Capítulo 4 apresenta algumas implicações socioculturais, principalmente vinculadas às relações de trabalho neste contexto e ainda na reestruturação e na conformação de pensamentos e comportamentos.

CAPÍTULO 1

DAS PERSPECTIVAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS

Como em qualquer área do conhecimento, a prática relacionada à pesquisa, no âmbito da etnomusicologia, tem exigido, cada vez mais, o uso de teorias e metodologias contextualizadas, bem como o uso de ferramentas analíticas que possibilitem a construção de nexos interpretativos, a fim de favorecer uma melhor compreensão do seu objeto de estudo.

Desse modo, o aprofundamento teórico e a seleção de ferramentas adequadas para a coleta de dados, e também para sua análise, são aspectos determinantes para o sucesso de uma investigação sistemática no campo da ciência.

Procurando atender às especificidades da pesquisa e da área de estudos em questão, apresento, neste capítulo, as bases teórico-metodológicas que deram suporte ao trabalho.

1.1 Das perspectivas teóricas

Conceito central da pesquisa: música como cultura

A Etnomusicologia tem sido definida como a ciência que estuda a música enquanto cultura. Esse pensamento, forjado a partir do modelo tripartite de Merriam (1964, p. 51), enfatiza a idéia de que certos valores de uma dada sociedade são refletidos na conceituação, comportamento e som musical. Ou seja, a música, como fenômeno cultural, transcende suas dimensões estruturais.

Mas, se por um lado, faz-se necessário entendermos a música como processo cultural, por outro, é imprescindível observarmos que a cultura, compreendida hoje pela sua dinamicidade, como também por se constituir enquanto terreno de disputas, encerrando uma nova configuração que traduz valores diversos, deve ser referenciada não mais no singular, mas no plural: as culturas.

Na tentativa de encontrar conexões entre os níveis analíticos do modelo proposto por Merriam, Rice (1987, p. 470) coloca que um grande número de paradigmas das ciências sociais tem sido tomado emprestado e invocado, tais como: a semiótica (NATTIEZ, 1983), a etnociência (ZEMP, 1978), a etnografia da performance (HERNDON e MCLEOD, 1980), o interacionismo simbólico (STONE, 1982), entre outros.

No que se refere à etnografia da performance musical, Béhague (1984) enfatiza que os estudos relacionados a ela devem se

“[...] concentrar no comportamento musical e extramusical dos participantes (executantes e ouvintes), na interação social resultante, no significado desta interação para os participantes e nas regras ou códigos de performance definidos pela comunidade para um contexto ou ocasião específicos” (BÉHAGUE, 1984, p.7).

Isto porque, além dos elementos musicais inerentes a obra em questão, a performance rege simultaneamente elementos como “o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público”, os quais “engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance” da obra (ZUMTHOR, 2007, p. 30).

Desse modo, os estudos etnomusicológicos vêm adotando, de fato, um conceito mais abrangente em que a música atua como processo de significação social capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros (PINTO, 2001, p. 227).

A sociedade de massa e os estudos socioculturais

A idéia de uma “sociedade de massa”, como salienta Martin-Barbero (2008, p. 52-53), é bem mais velha do que costumam ressaltar os estudiosos da comunicação, que a situam pelos idos de 1930/1940. De acordo com o autor, desde 1835, o “lugar das multidões na sociedade” foi reconhecido quando os efeitos da industrialização capitalista no cotidiano das classes populares tornaram-se visíveis. Como consequência, a ideia de dissolução do tecido das relações de poder, da erosão da cultura e da desintegração da velha ordem colocaram-se como questões cruciais a serem examinadas na arena política.

A “descoberta política da multidão” passou a ser, desde então, objeto de reflexão e debate por parte de diversos pensadores e teóricos (TOCQUEVILLE, 1951; ENGELS, 1985; LE BOM, 1959; REICH, 2001; ORTEGA Y GASSET, 1961; BELL, 1969; SHILLS, 1969; McLUHAN, 1969; FREUD, 1973; RIESMAN, 1981).

Contudo, da revolução econômica, desencadeada pelo processo de industrialização, à revolução info-tecnológica, desencadeada pelo advento das novas tecnologias e processos informacionais, o sentido da reflexão passou do plano político ao plano cultural.

O conceito de “indústria cultural” forjado por Adorno e Horkheimer em 1947 foi, de certa forma, responsável por essa nova reflexão. Compreendendo, por um lado, a ideia de que a cultura passava por um processo de uniformização semelhante ao ocorrido nas atividades industriais, através da produção em série, bem como a ideia de degradação da cultura em indústrias de diversão e, por outro, a ideia de que as produções culturais, daí decorrentes, conduziriam os sujeitos a um processo de alienação na medida em que iam sendo integrados à cultura de massa. Tal visão polemizou ainda mais a relação massa/cultura já problematizada em *A desumanização da arte*, por Ortega Y Gasset (2005), e desencadeou uma série de discussões acerca das produções culturais e seus efeitos frente às massas.

Surge, então, o primeiro modelo de estudos culturais: a Escola de Frankfurt que, baseada nos preceitos de Adorno e Horkheimer, “combina economia política dos meios de comunicação, análise cultural dos textos e estudos de recepção pelo público dos efeitos sociais e ideológicos da cultura e das comunicações de massas” (KELLNER, 2001, p. 44).

Entretanto, conforme ressalta Kellner (2001, p. 44), ainda que contribuindo para inaugurar críticas sistemáticas e consistentes frente à cultura e a comunicação de massa, fatores tais como: a) a compreensão da indústria cultural, destituída de uma análise da economia política da mídia e dos processos de produção da cultura e da sua interação com outras instituições sociais, bem como b) uma postura dicotômica entre cultura superior e cultura inferior e, como consequência, a “negação” da existência de uma pluralidade de experiências estéticas, de modos de fazer e usar a arte, rendeu-lhe a acusação de modelo monolítico, calcado numa visão parcial e unilateral.

Essa compreensão deu margem, por sua vez, em 1960, ao surgimento de uma nova abordagem da cultura desenvolvida na Inglaterra pelo Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies.

Assim como a teoria crítica da Escola de Frankfurt, os Estudos Culturais britânicos, baseados no modelo gramsciano de hegemonia e contra-hegemonia, vão situar a cultura a partir de uma teoria da produção e reprodução social, na qual a sociedade, traduzida através

das suas inúmeras instituições, é vista como um sistema de dominação e resistências. Objetivava-se entender como as formas culturais serviam para aumentar a dominação social ou para possibilitar a resistência e luta contra a dominação. Contudo, como ressalta Kellner (2001, p. 49), o que distingue tais abordagens é que, esta última, vai subverter a distinção entre cultura superior e inferior, reconhecendo outras formas culturais, tais como cinema, televisão e música popular.

O mérito dessa corrente de estudos consistiu, pois, em explicitar a importância da cultura da mídia e o modo como ela se relaciona com os processos de dominação e resistência. Contudo, tal qual a teoria adorniana, essa também foi vista como monolítica. Muitas das configurações dos atuais Estudos Culturais, especialmente como vêm sendo desenvolvidas nos Estados Unidos, têm sido vistas como unilaterais por dar ênfase excessiva aos textos culturais e à recepção pelo público, colaborando assim para um novo dogmatismo, segundo o qual apenas o público ou o leitor produzem significados. Tal visão, por sua vez, acarretaria em ignorar as mediações entre o texto e o contexto e a influência que exercem as várias instituições sociais, práticas e ideologias sociais na produção das subjetividades.

Por outro lado, o fato dos Estudos Culturais fetichizarem o gosto e o prazer do público, tendendo a valorizar certas formas de cultura, acabariam por conceber uma abordagem genérica e acrítica. Em relação a isto, Kellner (2001, p. 59) coloca que o prazer é algo aprendido e que está vinculado a poder e conhecimento. Por conseguinte, muitas vezes é uma resposta condicionada a certos estímulos e que, como tal, deve ser problematizado a partir do questionamento se o mesmo contribui para a produção de uma vida e uma sociedade melhores ou se ajuda a reiterar formas de dominação.

Por uma nova aceção frente aos estudos das produções culturais contemporâneas

Desde o nascimento dos Estudos Culturais britânicos, algumas terminologias, amplamente empregadas para descrever os objetos das mais diversas formas de cultura que permeiam a vida quotidiana, como “cultura de massa” e “cultura popular”, vêm sendo rechaçadas não apenas por encerrarem posições ideológicas dominantes, mas também por neutralizarem contradições e dissolverem práticas entre grupos opostos.

O conceito “cultura da mídia” proposto por Kellner (2001), uma vez que encerra a cultura em si como um campo de estudos sem divisões em superior e inferior, popular e de elite, parece constituir uma terminologia que permite uma articulação possível para se pensar

o campo dos estudos culturais, não só porque reflete a sociedade contemporânea, haja vista que a cultura da mídia transformou-se numa força dominante de socialização hoje em dia, mas também porque tem a vantagem de “designar tanto a natureza quanto a forma das produções da indústria cultural (ou seja, a cultura) e seu modo de produção e distribuição (ou seja, tecnologias e indústria da mídia)” e ainda de evitar “termos ideológicos como ‘cultura de massa’ e ‘cultura popular’” (KELLNER, 2001, p. 52).

Na verdade, mais do que propor um novo olhar frente às produções culturais, a ideia que encerra o conceito de “cultura da mídia” propõe a quebra de barreiras entre os campos dos estudos de cultura, mídia e comunicação, chamando a atenção para a interconexão entre esses. Nesse sentido, como forma de superar as abordagens unilaterais da teoria da manipulação e da resistência à cultura da mídia, propõe uma abordagem multiperspectívica crítica dos estudos culturais, a partir da qual a interdisciplinaridade viabiliza a ida do texto ao contexto e vice-versa.

A partir dos novos discursos teóricos que se alinharam nos anos de 1990 sob o rótulo de “multiculturalismo”, o conceito de “cultura da mídia”, como acepção de um estudo cultural crítico, propõe um multiculturalismo crítico, que implica não apenas no registro das diferenças como parte integrante do social, mas, sobretudo, na análise das relações de desigualdades e opressão que geram as lutas.

Como forma de melhor “dissecar” e compreender as produções culturais, a “cultura da mídia” propõe também o conceito de pedagogia crítica da mídia. Tal pedagogia objetiva fornecer conceitos e análises que capacitem os leitores a “dissecar criticamente” as produções da mídia e da cultura de consumo contemporâneas, uma vez que “numa cultura dominada pela mídia os meios dominantes de informação e entretenimento são uma fonte profunda e muitas vezes não percebida de pedagogia cultural” (KELLNER, 2001, p. 10).

As novas tecnologias da mídia e da informática chegaram para ficar e seus produtos estão se tornando cada vez mais populares e poderosos, o que pode desencadear efeitos divergentes e ambíguos, pois “proporcionam maior diversidade de escolhas, maior possibilidade de autonomia cultural e maiores aberturas para as intervenções de outras culturas e ideias” e, ao mesmo tempo, “propiciam novas formas de vigilância e controle por meio de técnicas de doutrinação e manipulação”, cada vez mais, “eficientes, sutis e ocultas”, (KELLNER, 2001, p. 26). Em virtude disso, é preciso desenvolver um modo crítico de interpretar as mensagens da mídia e de distinguir seus efeitos.

Assim, entendendo que os Estudos Culturais visam dar conta de como as produções culturais articulam ideologias, valores e representações sociais, bem como o modo como esses

fenômenos se interrelacionam, a presente dissertação, partindo do pressuposto interdisciplinar, adotará para o estudo em questão uma abordagem multiperspectívica, buscando, à medida do possível, dialogar com as áreas da Música, Comunicação e Ciências Sociais. Os argumentos aqui construídos serão tecidos à luz da teoria sociocultural, crítica cultural e pedagogia crítica da mídia.

1.2 Dimensões metodológicas da pesquisa

No que concerne à prática entre as diferentes e diversas fases da pesquisa etnomusicológica, a adequada coleta de dados e uma coerente interpretação desses requerem tanto a opção por instrumentos que possibilitem retratar de maneira fidedigna o objeto pesquisado, quanto o pleno domínio destes pelo pesquisador.

Contudo, ao pesquisador tem sido exigido muito mais do que habilidades para lidar com os instrumentos de coleta e análise dos dados. Vencer as resistências e estabelecer uma boa relação com o(s) participante(s) ou a comunidade estudada podem se constituir, por exemplo, em um dos grandes desafios para tal empreitada. Afinal, adaptar-se, por vezes, a um modo de vida distinto, não familiar, em que se é ao mesmo tempo ator e observador ao ponto de confundir-se com seus pesquisados, a fim de melhor participar e coletar seus dados, requer, em grande medida criatividade e superação.

De maneira semelhante, as questões éticas, que se apresentam de modo bem específico em cada contexto, exigem competências outras em seu trato. Tais questões como se devemos revelar aos pesquisados as metas, métodos e patrocínios; o zelo pela integridade, dignidade e importância da comunidade ou pessoa afetada por nossas ações; a responsabilidade quanto ao fluxo de informações sobre o resultado da pesquisa, técnicas e práticas profissionais, ou ainda se o “estudo da música deve ser conduzido pelos ‘insiders’ – experts com conhecimento nativo da linguagem, cultura e música - ou pelos ‘outsiders’ - os quais reivindicam objetividade e espírito aberto⁷”, têm sido pontuadas, inclusive, na Declaração sobre responsabilidades éticas profissionais da Sociedade para Antropologia

⁷ Nota de esclarecimento: a tradução das citações em língua estrangeira é minha e os originais só serão transpostos em nota de rodapé, quando houver possibilidade de traduções diferentes.

Aplicada (MYERS, 1992, p. 27). Estas são, pois, apenas algumas das questões que inquietam e provocam o pesquisador quando de sua imersão no contexto da pesquisa de campo.

Nesse sentido, o pesquisador deve ser, além de tudo, um exímio “negociador”, a fim de que possa lograr sucesso em sua empreitada.

Objetivando atender às especificidades dos múltiplos aspectos que constituem o fenômeno musical do forró e da área da etnomusicologia, a metodologia estruturada para a pesquisa procurou contemplar instrumentos de coleta e análise dos dados que pudessem dar conta, da forma mais coerente possível, de toda a extensão e profundidade da pesquisa proposta. Assim, como instrumentos de coleta foram utilizados a pesquisa bibliográfica, a observação participante, a entrevista semi-estruturada, os registros de vídeo e fotografias. Para a análise, foram selecionados os seguintes instrumentos: constituição do referencial teórico; edição das gravações de vídeo; transcrições textuais e análise das entrevistas; transcrições musicais, seleção de fotografias, descrição analítica dos aspectos gerais da música revelada pelos forrós tradicional e eletrônico e co-relação do fenômeno musical com outros aspectos da performance e da cultura em geral.

Ainda que se tenha plena consciência da impossibilidade de, por meio de um estudo apenas, envolver todas as questões teóricas e metodológicas inerentes ao trabalho proposto, espero poder contribuir significativamente para a compreensão do mesmo.

1.2.1 Instrumentos de coleta de dados

Pesquisa bibliográfica

A pesquisa bibliográfica pode ser considerada a ferramenta guia do pesquisador, não só no sentido de fundamentar e alicerçar o estudo empreendido, mas, sobretudo, de contribuir para reflexões acerca dos caminhos a serem seguidos. Desse modo, para a elaboração do presente trabalho, tal pesquisa foi realizada durante toda a trajetória deste estudo.

Foram consultados livros, artigos, dissertações, teses e outros materiais acerca das características estético-estruturais e contextuais do forró como gênero musical e ainda acerca de outros aspectos fundamentais para a realização deste trabalho.

Foram consultadas também diversas obras nas áreas da Comunicação, Ciências Sociais e da Música, de maneira em geral, as quais serviram para ampliar a compreensão do fenômeno musical estudado.

Observação participante

Considerada a principal técnica de coleta de dados utilizada no trabalho de campo, a observação participante se constituiu em poderosa aliada em relação à formulação e à compreensão de questões significativas acerca da problemática aqui proposta.

Foi nesta fase da pesquisa que, no momento da coleta de informações, pude conhecer os diferentes espaços tanto das apresentações quanto dos ensaios e, com isso, entender um pouco mais das dinâmicas que encerravam os processos de significação social das práticas musicais aí contidas. As conversas informais em muito subsidiaram de forma a enriquecer com detalhes o tema estudado.

Entrevistas

Nesta etapa, optei pela entrevista semi-estruturada, realizada a partir de um roteiro pré-definido⁸, que foi desenvolvido, *a priori*, com base em algumas informações sobre os entrevistados e sobre ambas as vertentes de forró, de maneira geral, juntamente com a minha experiência enquanto artista vinculada a este universo musical.

O local das entrevistas foi escolhido pelos próprios entrevistados, de acordo com suas disponibilidades de atendimento. Dessa forma, no caso do trio Os Cabras de Mateus, a entrevista aconteceu em uma sala reservada do Circo Escola⁹, uma vez que um de seus integrantes também é educador popular e responsável pelo Circo. Já em relação à Duquinha e

⁸ O roteiro foi construído em cima de temas específicos, os quais serviram para orientar as perguntas-chave e seus desdobramentos à medida que o entrevistado fosse se colocando. Ver pg. 149.

⁹ O Circo Escola é uma área de mais ou menos 5.000 metros quadrados, localizado na Travessa João da Mata, s/n, no bairro de Jaguaribe. É uma unidade de atendimento vinculada à Secretaria do Desenvolvimento Social do Município, que objetiva a inclusão social, através de atividades circenses. É composto por três salas de aula, um escritório, banheiro, cozinha e uma imensa área onde são desenvolvidas as atividades práticas. A unidade atende a 26 crianças e adolescentes na parte da manhã, as quais devem estar regularmente matriculadas em escolas públicas. Na parte da tarde, o espaço destina-se também ao atendimento a comunidade de maneira geral.

Banda, a entrevista foi realizada numa das dependências da Associação Comercial¹⁰ de João Pessoa, local onde a banda costuma ensaiar.

No caso dos Cabras de Mateus, apenas um dos participantes, o “cabeça” do grupo, responsabilizou-se por passar as informações coletadas na entrevista. Já no caso de Duquinha, como ele é o artista principal, a escolha não se fez necessária.

Na medida em que eram feitas as transcrições e se detectada a necessidade de alguns esclarecimentos acerca de seu conteúdo, novos encontros eram agendados, visando à sua plena compreensão.

As entrevistas foram registradas em formato digital e, logo em seguida, editadas. Ou seja, foram divididas em faixas e gravadas em mídia de CD. Dessa forma, a significativa qualidade do áudio facilitou, consideravelmente, todo o processo da transcrição.

Gravações de vídeo

As gravações de vídeo tiveram como objetivo central enfocar aspectos particulares da prática musical e outros elementos da performance (plástico-visuais) que se interrelacionassem com o fenômeno musical em questão.

Tanto em relação ao trio Os Cabras de Mateus quanto em relação à Duquinha e Banda, foram feitos dois registros videográficos durante a pesquisa de campo em contextos diferentes. No que se refere à geração de dados junto a Duquinha e Banda, ocorreram dois incidentes¹¹ o que resultou na necessidade de reconfigurar o instrumento metodológico, que passou de registro em campo para coleta de dados a partir de uma fonte documental.

¹⁰ A Associação Comercial localiza-se na Rua Maciel Pinheiro, nº 2, no Centro Histórico de João Pessoa. É um enorme prédio, antigo, patrimônio histórico tombado, onde funcionam, além das atividades da própria Associação Comercial, outras atividades paralelas, decorrentes de outras entidades e empresas. Composta por diversas salas e salões, que também são alugadas a terceiros, funcionam, em suas dependências, além da Associação Cultural Balaio Nordeste, um estúdio de ensaio, um restaurante e outra associação chamada ACEHRVO – Associação Centro Histórico Vivo.

¹¹ Um dos incidentes diz respeito à má qualidade do áudio quando da primeira coleta em campo. O outro porque a segunda coleta foi feita em um programa de televisão. Infelizmente, devido à dificuldade em conciliar minha agenda com a agenda de shows do artista, não foi possível fazer uma nova coleta em que a performance pudesse ser melhor evidenciada.

Aqui, é importante ressaltar que a fonte documental refere-se ao DVD¹², que foi gerado por ocasião desse mesmo show que fui registrar inicialmente. Com esse propósito, resolvi utilizá-lo para fins de transcrição e análise da performance de Duquinha e Banda.

Sem dúvida, os registros em vídeo foram fundamentais para o processo de transcrição e análise dos dados. Somando-se som e imagem, foi possível perceber nuances que nem sempre podem ser captadas pela percepção exclusivamente sonora, principalmente no que diz respeito aos aspectos plástico-visuais.

Fotografias

Visto a impossibilidade de fotografar e filmar ao mesmo tempo, as fotografias dos Cabras de Mateus foram aproveitadas de acervos pessoais (fonte documental), sendo duas delas do meu acervo, constituído em 2008/2009, e três do acervo de Chico Ribeiro. No caso de Duquinha e Banda, os registros foram realizados a partir do DVD aqui já citado.

A escolha dos registros fotográficos, objetivando enfocar os aspectos gerais da performance musical, levou em consideração, por exemplo, os instrumentos utilizados, sua disposição, as coreografias, as vestimentas e cenário, entre outras características relevantes para uma melhor compreensão dos grupos estudados.

Em específico, essa ferramenta foi de fundamental importância porque possibilitou ainda ilustrar aspectos da performance que retratam singularidades manifestas entre o dito e o não dito em relação à música para a qual a coreografia esteve a serviço.

1.2.2 Instrumentos de organização e análise dos dados

Constituição do referencial teórico

O referencial teórico foi constituído de maneira a poder alicerçar as bases epistemológicas que serviram para nortear a pesquisa quanto a abordagens, conceitos e perspectivas adotadas. Dessa forma, os conceitos centrais foram alicerçados, sobretudo, no

¹² Este já é o quinto DVD de sua carreira.

campo da Etnomusicologia. Entretanto, as leituras no âmbito das Ciências Sociais e da Comunicação me possibilitaram o entendimento do fazer musical de maneira contextualizada, na medida em que contribuíram, respectivamente, com o conceito de “articulação” para explicar o modo como vários componentes sociais se organizam no contexto das produções culturais e com o conceito de “pedagogia cultural” para demonstrar que, embora a cultura veiculada pela mídia ofereça recursos que possam ajudar aos indivíduos a se contraporem a doutrinação ideológica, a mesma pode induzir os indivíduos a conformar-se à organização vigente da sociedade capitalista.

Lembrando que a cultura, como reflexo da sociedade, se constitui um terreno de disputas e de que as produções culturais nascem e produzem efeitos nesses contextos, a compreensão desse fenômeno, de maneira crítica, constitui-se importante dispositivo para ajudar a interpretar e tornar inteligível a vida social.

Edição das gravações de vídeo

Devido ao montante de material coletado, foi necessário selecionar trechos relevantes em conformidade com os objetivos propostos¹³.

Assim sendo, os recortes foram feitos de maneira que pudessem evidenciar os aspectos que constituem diferenças e similaridades entre o forró de Duquinha e o dos Cabras de Mateus em termos de sua estrutura estético-estrutural e ainda em termos de suas configurações contextuais.

Transcrições textuais e análise das entrevistas

Em relação às transcrições textuais dos relatos e depoimentos orais, optei por utilizar a ortografia padrão, procurando, contudo, preservar as construções e concordâncias utilizadas pelos entrevistados.

No que diz respeito à análise das entrevistas, considerei como critério aquelas passagens que pudessem evidenciar as concepções e representações acerca do fazer e do universo musical dos entrevistados.

¹³ Os critérios para a seleção serão explicitados no Capítulo 3.

É claro que toda e qualquer interpretação acerca de um dado fenômeno social está sujeita a equívocos e distorções. Entretanto, acredito que essa etapa permitiu evidenciar não só as concepções dos entrevistados sobre seu próprio fazer musical, como também suas concepções no que se refere à co-relação desse fazer com os demais aspectos que fazem dessa expressão uma manifestação sociocultural.

Transcrições musicais

Apesar das limitações já apontadas pela literatura musical (LANDA, 2003, p.403) concernentes às transcrições, nos moldes ocidentais, como forma utilizada para representar e tornar inteligível o fenômeno musical, essa continua sendo uma poderosa ferramenta que auxilia no processo descritivo e analítico dos estudos musicais. De acordo com o autor, “o valor da transcrição consiste em que facilita as comparações imediatas entre distintas músicas”. Contudo, deve-se entender que “a representação dos fenômenos sonoros jamais podem ser confundidos com a música em si”.

Por essa razão, mas, sobretudo, porque uma boa parte dos forrozeiros da vertente tradicional, com quem tive a oportunidade, de conversar tenha argumentado que o forró eletrônico diferiria do forró tradicional, principalmente, quanto a sua estruturação rítmica¹⁴, sendo este um de seus argumentos para não considerá-lo forró, nessa fase da pesquisa, busquei aplicar categorias estruturais já amplamente utilizadas no meio musical acadêmico, tais como a estruturação das letras e do ritmo, bem como a melodia das canções selecionadas.

As decisões acerca do que transcrever e da quantidade de detalhes a serem contemplados pela transcrição foram tomadas em conformidade com o material coletado, selecionando elementos que pudessem retratar, da melhor forma possível, as características essenciais que possibilitassem ilustrar os objetivos propostos.

Vale ressaltar que as transcrições referentes ao acordeom, ao baixo, à bateria/zabumba e a algumas melodias não são de minha autoria¹⁵.

¹⁴ Este argumento pode ser visto, inclusive, em um dos depoimentos de Chico Ribeiro no Capítulo 3 desta dissertação.

¹⁵ Acordeom: Francismar Júnior; baixo: Elma Virgínia L. da Costa; bateria/zabumba: George Glauber Félix; melodias: Nívea Maria R. Xavier Santos.

Seleção de fotografias

De forma semelhante à seleção dos vídeos, o principal critério na escolha das fotografias levou em consideração a sua condição de ilustrar aspectos que pudessem evidenciar diferenças e similaridades entre a performance dos Cabras de Mateus e a de Duquinha e Banda, bem como sua capacidade de facilitar a compreensão do leitor acerca do desenvolvimento do texto.

1.3 Sobre a pesquisa de campo (da etnografia)

“[...] a construção de um trabalho de campo é sempre uma experiência singular e esta escapa freqüentemente à racionalidade descrita nos manuais de metodologia” (ZAGO, 2003, p. 292).

Esta é a fase, creio eu, que todo pesquisador deseja ver se concretizar tão logo possa. O “cair” em campo fascina! Fica-se num misto de ansiedade e curiosidade pelo desconhecido, mas também pelo que já se supõe conhecer. E qual não é a nossa surpresa quando nos deparamos com algo que, apesar de “conhecido”, acaba por nos revelar novidades.

Mesmo depois de planejarmos com todo cuidado e de “ensaiarmos” nosso desempenho em campo, só mesmo no contexto compreendemos que o “trabalho em campo” dificilmente vai se desenrolar conforme planejado e desse modo está sujeito a sofrer um processo de constante construção” (ZAGO, 2003, p. 293).

Neste tópico, descreverei como foi conduzida a pesquisa de campo em seus vários contextos.

Para uma melhor compreensão dos dois grupos pesquisados, relatarei de forma independente cada um deles.

Os Cabras de Mateus

A entrevista com Chico Ribeiro ocorreu no dia 08 de janeiro de 2009, às 14h30, no Circo Escola.

A fim de lhe deixar à vontade, iniciei a entrevista perguntando-lhe sobre a trajetória musical do Trio - como esse havia surgido, a escolha por este gênero musical, quais os primeiros trabalhos, composições, etc. Percebi que o conteúdo dessas perguntas lhes eram familiares. Afinal, as pessoas sempre querem saber como se originou um grupo musical, quem são seus componentes, quando o grupo foi formado e outros episódios que entraram nessa formação e, assim, ele foi ficando cada vez mais à vontade.

A entrevista durou cerca de 1h10, gerando, após a sua transcrição, 17 páginas digitadas. Quando do seu término, perguntei se ele gostaria de acrescentar mais alguma coisa e reiterei a ideia de uma possível entrevista ou entrevistas, caso fossem necessárias. O colaborador da pesquisa disse que não tinha mais nada a acrescentar e finalizamos a entrevista.

Em conversa informal, Chico Ribeiro falou-me ainda sobre algumas questões. Disse que seu sonho era o de poder viver exclusivamente da música e revelou seus posicionamentos referentes a questões morais inerentes ao forró eletrônico.

Segunda-feira, 26 de janeiro de 2009 – Primeira coleta videográfica.

A primeira coleta videográfica da performance musical dos Cabras de Mateus foi realizada no Mercado de Artesanato de Tambaú¹⁶, que, na ocasião, comemorava seus 18 anos de existência com uma festa ofertada, especialmente, aos turistas.

As lojas do Mercado estavam recebendo bastante turistas, e Os Cabras de Mateus pareciam felizes por se apresentarem naquele contexto. Não havia palco, tablado ou artefato similar. O “palco” era mesmo o próprio chão e se situava num dos corredores do mercado, onde passavam os diversos clientes e artesãos. De vez em quando, algum turista se

¹⁶ O Mercado de Artesanato localiza-se na praia de Tambaú, em João Pessoa/PB. Possui mais ou menos 128 lojas, distribuídas entre o térreo e mais dois andares. No primeiro piso, fica localizada a praça de alimentação, onde os mesmos se apresentaram.

aproximava do Trio, ou no intervalo entre as músicas, ou com eles tocando mesmo, só para tirar fotos com os artistas.

Um fato curioso, que não sei ao certo se foi por terem conhecimento de que estavam participando de uma pesquisa, ou porque havia muitos turistas naquele momento, é que cada vez que eles tocavam algum gênero musical, Chico Ribeiro enfatizava o fato deste ou aquele ser um baião, ou um xote, ou um “*baião-coqueado*”¹⁷, um xaxado, etc., numa clara intenção de divulgar os “ritmos” e valorizar a cultura nordestina. E enfatizava: “*Salve a cultura nordestina. Salve a cultura paraibana!*”

Nesse dia, dentre as inúmeras músicas contempladas em seu repertório, destaco aqui clássicos do forró como: *Olha pro céu, Pagode russo, Asa branca, Sebastiana, O canto da ema, Por amor ao forró e São João Pessoa*.

Como havia muitos turistas do Sul no Mercado de Artesanato, o trio prestou-lhes uma homenagem tocando uma música intitulada *Milonga Para as Missões*. Também há que se destacar a performance de algumas músicas instrumentais, mais especificamente chorinhos, sendo um deles de autoria de Mestre Biu, sanfoneiro do Trio desde o início de sua formação, e que não mais faz parte do mesmo.

É importante destacar que o Trio passou cerca de seis anos com os mesmos integrantes, Chico Ribeiro – voz e triângulo, Mestre Biu – acordeom e Adailton Gomes – zabumba, mas, desde 2008, o único componente a persistir com o projeto dos Cabras de Mateus foi Chico Ribeiro.

Mestre Biu resolveu sair porque agora, como evangélico, não quer mais tocar “música do mundo” e Adailton porque estava ficando cada vez mais difícil conciliar sua outra profissão de administrador com os shows dos Cabras de Mateus. Tal fato ocorreu durante minha pesquisa, os vídeos coletados retratam isso. Nessa filmagem, que no momento descrevo, já não contamos mais com Adailton¹⁸ como zabumbeiro, que foi substituído por Carlos.

Em algumas músicas, Chico Ribeiro, recorrendo aos poetas populares, recitava algumas quadrinhas. Numa delas ele diz: “*Se alguém quiser plantar saudade, escale bem a semente, plante em lugar bem seco, onde o sol seja bem quente. Porque se plantar em terra molhada, ela nasce e mata a gente*”. E continua: “*Saudade, essa palavra conheço desde*

¹⁷ Para destacar as falas isoladas dos entrevistados e trechos das entrevistas, usarei o itálico.

¹⁸ Esporadicamente, o mesmo vem sendo convidado para algumas apresentações mesmo não fazendo mais parte do trio oficialmente.

criança. Saudade de amor ausente, não é saudade, é lembrança. Saudade só é saudade, quando a gente perde a esperança”.

Num dado momento, ao cantar *No Meu Cariri*, música que ficou muito famosa na voz de Marinês, ele lembra ao público que Marinês havia dito certa vez que se alguém houvesse de lembrar-se dela, certamente a lembraria quando ouvisse alguém cantar esta música. E ele continua: *“Em ritmo de xaxado Mestre, puxa aí”*.

Outro fato interessante ou uma curiosidade apenas é que, em algumas músicas, Chico Ribeiro reproduzia com a boca o som do agogô e seguia acompanhando a música, alternando com o canto ou em momentos de solo, quando não estava cantando.

Vale ressaltar que, desde a saída de Adailton e Mestre Biu, a questão do figurino foi, de certa forma, deixada de lado. Geralmente, para cada apresentação, eles dispunham de um figurino, que era composto por calça e camisa de manga, de padrões e tecidos variados, a que podia ser de manga comprida ou não. Também camisas de algodão com a logomarca do Trio impressa. Às vezes, um colete por cima da camisa. E, no caso de Chico Ribeiro, um chapéu de palha a arrematar-lhe o figurino. Este item, como ele já fez questão de frisar, *“não pode faltar, é uma de minhas marcas”*.

Entre setembro de 2007 a setembro de 2008, os Cabras de Mateus estiveram em estúdio, gravando o seu primeiro CD, o qual contou com a participação de vários artistas locais e artistas também de renome nacional, a exemplo de Antônio Barros e Cecéu, grandes ícones da música nordestina.

Devido ao fato dos Cabras de Mateus estarem bastante atarefados por conta da gravação do CD, uma nova coleta só foi possível no dia 23 de junho.

Terça-feira, 23 de junho de 2009 – Segunda coleta videográfica.

Em mais um ano, como aconteceu nos festejos juninos de 2008, Os Cabras de Mateus estavam entre uma das atrações da festa de São João promovida pela Prefeitura de João Pessoa, realizada no Centro Histórico da cidade.

Foi difícil filmá-los neste dia porque, diferentemente do ano anterior, eles não se apresentaram no palco principal que, pelo seu espaço, dava melhor condição de locomoção. Conforme havia me explicado dias antes desta apresentação, por motivo de coerência com a sua trajetória como representantes da cultura popular e por ocasião do pré-lançamento do CD,

eles, juntamente com a FUNJOPE¹⁹, chegaram à conclusão de que o show deveria ser feito no palco destinado à Cultura Popular, uma vez que seria a coroação do Trio enquanto representante da Cultura Popular, em virtude do lançamento do seu primeiro CD e também porque seria mais aconchegante do ponto de vista da interação com o público.

A estrutura destinada às apresentações da Cultura Popular, apesar de extremamente aconchegante de fato e muito bem cuidada, dispunha de um palco muito pequeno e um som de qualidade duvidosa. Este, inclusive, foi um dos problemas que fez com que a apresentação não fosse plenamente concluída. A certa altura, o som começou a “pipocar” e o grupo foi obrigado a interromper o show várias vezes. Já sem paciência, Chico Ribeiro reclamou do som dizendo que o palco da Cultura Popular deveria ser tratado com o mesmo respeito que o palco principal, pediu desculpas ao público, e deu por encerrada a apresentação.

Neste show, Adailton, zabumbeiro do trio desde sua formação, ainda que desligado do mesmo, foi convidado a tocar, visto tratar-se do pré-lançamento do CD que eles haviam gravado juntos. Entretanto, o sanfoneiro já não era mais Mestre Biu. Depois da saída do Mestre, Chico Ribeiro estava à procura de alguém para ficar em seu lugar e, neste show, o lugar coube a um sanfoneiro chamado Eugênio. Chico Ribeiro quis que Eugênio integrasse Os Cabras de Mateus, mas algum tempo depois ele acabou saindo e quem ficou em seu lugar foi Joca do Acordeom, um sanfoneiro “*danado de bom*”, como adjetivado pelo próprio Chico Ribeiro.

Além do Trio na linha de frente, o show contou ainda com um baixista, um baterista e duas backing vocals, Gláucia Lima, importante intérprete da música pessoense, e sua filha Emanuela (Manu).

Mais uma vez, eles não estavam trajados a caráter, como era de costume quando de sua primeira formação.

O repertório foi constituído, basicamente, pelas músicas do CD, todas inéditas. Como se tratasse de um show que tinha o objetivo de fazer um pré-lançamento do disco, Chico Ribeiro apresentou as canções e falou de seus compositores.

¹⁹ Órgão responsável pela promoção dos eventos culturais da Prefeitura.

Duquinha e Banda

A entrevista com Duquinha foi realizada no dia 15 de maio de 2009, às 17h30, na Associação Comercial de João Pessoa.

Muito despojado, ele foi logo dando início com seu slogan “*Abra a mala e solte o som*”! Ele sorriu e eu também. Como na entrevista com Os Cabras de Mateus, pedi-lhe que me falasse de sua trajetória profissional. Muito simpático e diplomático, ele foi se colocando e a entrevista transcorreu muito tranquilamente.

Em alguns momentos, quando percebia que ele não havia entendido a pergunta que estava sendo formulada, ia tentando clarear até que pudesse ser respondida plenamente.

Ao final, agradei pela participação e perguntei se ele gostaria de pontuar mais alguma coisa. Ele disse apenas que esperava ter respondido as perguntas de maneira adequada.

Quinta-feira, 21 de maio de 2009 – Primeira coleta videográfica

O show aconteceu na cidade de Santa Rita, município vizinho de João Pessoa.

Contratado pela prefeitura deste município para animar a festa, promovida em homenagem à padroeira da cidade, Duquinha aproveitou a oportunidade e gravou seu 5º DVD.

A estrutura de palco tinha aproximadamente 20 por 15 metros e contava com muitos canhões de iluminação e telas de LCD dispostas na produção cenográfica. As laterais e a parte traseira do palco eram cobertas com uma espécie de cortina preta, que delimitava o palco propriamente dito e o camarim. Nesse espaço ficavam os músicos, as bailarinas, os maquiadores, todo o pessoal da técnica e mais alguns amigos e familiares. Enquanto o show não começava, pois ainda estavam fazendo os últimos ajustes para a filmagem do DVD, um locutor ficava distraindo o público e fazendo propaganda de Duquinha.

O repertório do show contemplou antigas composições de Duquinha, outras de autoria de Vicente Neri, convidado para participação especial no show, mas, principalmente sucessos executados também por outras bandas de forró eletrônico.

Quarta-feira, 18 de novembro de 2009 – Segunda coleta videográfica

Fiquei sabendo que Duquinha ia se apresentar no *Cantos e Contos*, um programa televisivo, independente, de autoria de Célio Soares e dos Nonatos, esses últimos seus apresentadores. Gravado todas as quartas-feiras, esse programa é veiculado sempre aos domingos, às 8h00 da manhã, no canal da TV Tambaú, afiliada do SBT. É um programa que tem um formato de show e que objetiva valorizar a produção cultural local e nacional.

Ao saber da possível participação de Duquinha nesse programa, confesso que fiquei sem entender, pois o mesmo tinha uma fama de só colocar como atração artistas que estivessem comprometidos com um fazer musical voltado para as tradições. Inclusive, eu mesma, já em carreira solo, havia me apresentado por duas vezes neste programa. E Duquinha, embora tenha trabalhado com o forró tradicional durante quase onze anos, já não mais representava este segmento. Fiquei curiosa para ver o que iria aflorar naquele contexto.

A gravação do programa atrasou mais do que o previsto e nesse ínterim fiquei observando todo o ambiente. Percebi, por exemplo, que o público que se encontrava lá, em sua grande maioria, não era o público costumeiro. Um dos agentes de promoção de shows de Duquinha havia levado uma caravana de pessoas ao programa. Percebi ainda que, enquanto a gravação do programa não começava, a produção de Duquinha distribuía CDs para a platéia.

Como Duquinha tem a fama de chamar muitos palavrões e de falar palavras obscenas em seus shows, já no início do programa, Os Nonatos, quando da apresentação da trajetória musical do artista, ainda que sorrindo, diz: “[...] comanda todos os segmentos, vai do romântico a Luiz Gonzaga, às Bandas, diz um monte de palavrão nos shows que não vai dizer aqui. Tem uma coisa que você diz no show que não é palavrão, mas que eu acho interessante. Como é aquele negócio?” Ele se referia ao slogan “Abra a mala e solte o som”. Duquinha então fala o slogan e em seguida começa a cantar.

Devido o palco não comportar todos os músicos e também pelo próprio formato do programa, o pessoal dos metais, bem como as dançarinas e as vocalistas, não se apresentaram nessa ocasião. A instrumentação foi composta apenas por baixo, sanfona, zabumba, bateria e guitarra.

Por outro lado, a fim de ser coerente com o programa, o repertório escolhido para essa apresentação também foi alterado, ficando mais no âmbito do romântico; sucessos seus da época em que era vocalista dos *Nordestinos do Ritmo*. Contudo, no encerramento do programa, ele cantou *Paraíba*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, e ainda *Pau-de-arara*,

de Luiz Gonzaga e Guio de Moraes. Nenhuma de suas músicas que falam de “rapariga,” “cachaça” e “cabaré” apareceu nesse contexto.

Assim que a gravação do programa foi encerrada, Duquinha foi assediado pelas pessoas que estavam na platéia, as quais solicitavam autógrafos no CD que haviam recebido da produção dele e ainda posavam para fotos.

Por motivo dessa performance ter se dado em ambiente não previsto para a pesquisa, a coleta não foi utilizada para fins de transcrição e análise.

Vale salientar, entretanto que, se por um lado, essa filmagem realizada em ambiente atípico possa vir a comprometer uma visão mais ampla da performance, por outro, não deve ser de todo desperdiçada, uma vez que possibilita termos uma ideia das estratégias utilizadas tanto por Duquinha em relação à veiculação de sua imagem, quanto pelo próprio meio de difusão em termos de formato de divulgação dos produtos culturais, razão pela qual resolvi descrevê-la.

Explicitadas as bases teóricas e metodológicas do trabalho, passemos, então, às dimensões históricas e sociológicas do forró.

CAPÍTULO 2

FORRÓ: DIMENSÕES HISTÓRICAS E SOCIOLÓGICAS

O fenômeno musical enquanto fenômeno também social revela dinâmicas características as quais são apresentadas pelos seus diversos contextos de utilização ao longo do tempo. Desse modo, a compreensão de uma dada produção musical sob uma perspectiva diacrônica também se faz relevante, porque nos permite observar as variações exibidas em seu processo histórico e social, sejam elas musicais sejam extra-musicais.

Neste capítulo, dedico-me a explicitar as dimensões históricas e sociológicas do forró. O capítulo tratará, pois, da origem do termo forró e de seus significados; da consolidação do forró tradicional e do surgimento e configuração do forró como música de amplo consumo.

Entretanto, sendo o forró um dos segmentos da música popular, intimamente vinculado a uma “identidade nordestina”, faz-se necessário, a priori, debruçarmo-nos sobre duas outras questões: 1) como tem se configurado o campo da música popular no Brasil e, 2) como se deu a construção da “identidade nordestina”, a partir da qual o forró tradicional tem sido compreendido.

2.1 Música popular no Brasil

Um dos grandes debates levantados quando o tema “música popular” vem à tona diz respeito ao próprio significado que o termo encerra: o que é música popular?

Richard Middleton (1990, p. 4), partindo do sumário fornecido por Birrer (1985), enfatiza quatro categorias principais, a partir das quais o “popular” tem sido definido. A primeira delas, denominada definições normativas, toma o termo “popular” como sinônimo de inferior e, nesse sentido, a música popular seria um tipo de música que teria pouco valor. A segunda, intitulada definições negativas, tenta definir a música popular pelo o que ela não é, ou seja, folclórica, artística. Uma terceira categoria, a das definições sociológicas, associa a

no título música popular a um grupo social específico e remete a ideia de por quem e/ou para quem ela é produzida. E, por fim, uma quarta categoria, a das definições tecnológico-econômicas, que entende a música popular como sendo aquela que é disseminada pela mídia massiva e, conseqüentemente, como sendo produto do mercado massificado.

Mas a problemática se dá de fato porque nenhuma delas por si só parece dar conta do fenômeno de maneira satisfatória. Desse modo, Middleton (1990, p. 4 - 5) nos adverte para o fato de que as mesmas só são válidas quando de seus entrecruzamentos com o contexto histórico e sociocultural em questão.

No Brasil, as delimitações têm levado a outra questão mais específica: música brasileira popular e não música popular brasileira para que não haja confusão com o rótulo guarda-chuva (MPB) enquanto segmento do mercado discográfico (ULHÔA, 1999, p. 64).

O conceito e a estética da música brasileira popular, como tantas outras músicas do mundo, têm passado por diferentes significados devido a mudanças no contexto sócio-político-econômico, e também em relação ao desenvolvimento tecnológico, que juntos vão traçar o “espírito” de uma época.

Parafraseando Ortiz (2006), no título de sua obra *Moderna Tradição Brasileira*, a música popular passou por quatro momentos de destaque. Napolitano (2005, p. 47- 48) data o primeiro deles entre os anos 1920 e 1930, o qual diz respeito à “consolidação do samba” como gênero musical nacional. O segundo, situado entre o final dos anos de 1940 e meados dos anos de 1950, refere-se à validação dos conceitos de “velha-guarda” e “era de ouro”. Já o terceiro, que vai dos anos de 1959 a 1968, tem sido considerado como um período dos mais importantes e fecundos da história da música brasileira, haja vista a grande produção musical e literária, no âmbito da música, acerca do período²⁰. Esse momento histórico vai caracterizar-se pela radical mudança sofrida do lugar social e do conceito de música popular no Brasil devido à ampliação dos materiais e das técnicas musicais e interpretativas, instituídas pela Bossa Nova e pela MPB, como também pelo fato de a canção, como manifestação mais comum da música brasileira popular, ter se consolidado como veículo a serviço dos projetos culturais e ideológicos numa perspectiva de construção do “nacional-popular”. Nos anos que vão de 1972 a 1979, o projeto do “nacional-popular” vai incorporar a vertente pop que, até então, era vista pelos ideólogos da música como sinônimo dos termos “popularesco” e “comercial”, categorias que não exprimiam a “verdadeira música” ou a música de “qualidade”. Assim, tanto o tradicional quanto o pop vão ser reconhecidos como elementos

²⁰ Para conhecer algumas destas produções, ver o texto *Levantamento e comentário crítico de estudos acadêmicos sobre música popular no Brasil* (NAVES, 2001).

constituintes de uma mesma estrutura sonoro-ideológica. Esse é também o período em que a definição de MPB se consolida não mais como gênero musical específico, mas como um complexo cultural.

Parece, então, que a clara delimitação de outrora, no que diz respeito à linha divisória entre a música popular rural, considerada a fonte da originalidade da nação, e a música popular urbana, entendida como fonte desintegradora da suposta estabilidade a que nos remete a ideia de música “pura” e “autêntica”, já que se associa à indústria cultural, não mais se sustenta enquanto projetos ideológicos específicos. E, um dos fatores de grande peso, responsável pelas mudanças nesse contexto, refere-se ao surgimento de novas tecnologias que, mudando os padrões da vida cotidiana, têm interferido também na produção de sentidos dos produtos culturais.

Quanto à literatura disponível neste âmbito, desde os anos de 1960, a música brasileira popular tem sido objeto de inúmeras publicações acadêmicas entre as mais diversas áreas do conhecimento como a História, Sociologia, Antropologia, Teoria Literária, Teoria da Comunicação e Música. Até os anos de 1980, “o interesse desses trabalhos” giraram mais “em torno de três grandes áreas: música popular universitária e festivais de MPB, samba e escolas de samba e comunicação radiofônica musical” (FERRETTI, 1983, p. 17). Contudo, o levantamento feito por Naves *et al.* em 2001 demonstra que entre os anos de 1980 a 2000, alguns recortes trazem novidades. Questões de gênero, globalização e emergência dos discursos modernos e pós-modernos têm sido temas recorrentes. De acordo com esse levantamento, inúmeros estudos têm mostrado interesse acerca dos diversos tipos de “bricolagem” musical, como o Mangue Beat, o Pagode, o Reggae, o Funk, o Hip-Hop e o Axé Music. A título de exemplificação, elencarei alguns estudos citados por Naves *et al.*, a saber: *A música brasileira no contexto das tendências internacionais* (ARIZA, 1996); *Songs at Olodum: ethnicity, activism, and art in a globalized carnival community* e *Reggae in Bahia: a case of long-distance belonging* In: (PERRONE; DUNN, 2001); *O Hip-Hop na cena carioca: uma etnografia no bairro da Lapa* (BALDELLI, 2000); *Sobre a mundialização da indústria fonográfica no Brasil* (DIAS, 1997); *Funk baiano: uma versão local de um fenômeno global?* In: (SANSONE; SANTOS, 2000) *Rítmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana e Pagode, modernidade e música popular* (ULHOA, 1991).

No cenário atual, os estudos relacionados à música popular, seja no âmbito das configurações de gênero, seja no âmbito da performance, valendo-se das diretrizes encaminhadas pelas Teorias da Comunicação que, em seus discursos, vão do reconhecimento dos meios às mediações, têm procurado, cada vez mais, traçar as implicações tanto das

condições de produção quanto das condições de reconhecimento da música. Desse modo, procurarei demonstrar nos tópicos e capítulos seguintes como e em que medida esse encaminhamento em relação ao forró aponta para algumas questões relacionadas à música brasileira popular.

2.2 A institucionalização do Nordeste

O Nordeste nasce onde se encontram poder e linguagem, onde se dá a produção imagética e textual da especialização das relações de poder (ALBUQUERQUE JR., 1999, p. 23).

Para compreendermos essa questão, tomarei como referência a obra de Albuquerque Jr., intitulada a *Invenção do Nordeste e Outras Artes* (1999), em que o autor, entendendo o Nordeste não apenas como unidade econômica, política ou geográfica, mas, sobretudo, como construção social, discorre sobre uma série de práticas e discursos que contribuíram para a sua institucionalização, bem como para uma “Nordestinidade”, no âmbito da cultura brasileira.

De acordo com Albuquerque Jr. (1999, p. 57), um dos primeiros pontos a ser considerado na produção do discurso regionalista, diz respeito às diferenças entre Norte e Sul, em termos da natureza, do meio e da raça. Em específico, o fenômeno da seca, descoberto em 1877, bem como o cangaço e o messianismo ajudaram a configurar um paradigma naturalista, que serviu, até a década de 1920, para explicar as diferenças de costumes, hábitos, práticas sociais e políticas e, ainda, como argumento para a necessidade de investimentos e modernização do Norte.

Contudo, devido ao crescimento acelerado das cidades, a rapidez dos transportes e da comunicação, a noção de espaço configurada neste primeiro discurso foi perdendo sua dimensão natural, geográfica e ganhando uma dimensão histórica, que veio dar sentido a um novo discurso regionalista, calcado na “construção de uma totalidade político-cultural como reação à sensação de perda de espaços econômicos e políticos por parte de produtores tradicionais de açúcar e de algodão, dos comerciantes e intelectuais a eles interligados” (ALBUQUERQUE JR., 1999, p. 67). É a partir de então, que, fundada no discurso da saudade e da tradição, a região Nordeste surge na “paisagem imaginária” do país.

O estabelecimento de uma nova ordem social em que o “apagamento” das diferenças regionais é levado a cabo em função de uma “integração no nacional”, fez com que o Nordeste olhasse para “dentro de si”, a fim de buscar o “seu caráter, a sua alma, a sua verdade”.

Dessa forma, a ênfase na tradição, configurada principalmente a partir do folclore enquanto expressão da mentalidade popular e regional, como também a partir das reminiscências das relações sociais agora ameaçadas, as quais tiveram na memória de intelectuais e artistas a sua mola propulsora, foram fatores preponderantes na “invenção” deste Nordeste.

Nesse sentido é que Albuquerque Jr. (1999, p. 80) ressalta a produção sociológica de Gilberto Freyre, bem como a dos chamados “romancistas de trinta” (José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, entre outros), essa última carregada de lirismo e saudade, como fatores influentes na institucionalização de um Nordeste tradicional.

A partir de temáticas, tais como a decadência da sociedade açucareira, o beatismo, o cangaço, o coronelismo e a seca, a produção literária (a partir da qual o “falar nordestino” começa a ser sistematizado), tanto quanto a sociologia freyriana, configuraram a “vizibilidade” e a “dizibilidade” da “essência nordestina”.

Além disto, a influência do pensamento marxista na produção dos intelectuais de esquerda, que vai marcar a “descoberta” de outro Nordeste, enquanto espaço conflituoso, atravessado por lutas sociais em busca de poder, acaba por encontrar-se com o discurso tradicionalista no que tange à negação da modernidade²¹, colocando-se, assim, como mais um fator determinante neste processo.

Sob uma ótica “revolucionária”, a Cultura Popular, entendida agora como “cultura não alienada”, vai contribuir para outros encaminhamentos no âmbito das artes: nas décadas de 1930 e 1940, vai contribuir para a ideia de uma arte social que tinha como fim último o combate ao processo de “desterritorialização”, como também, a partir de 1950, para a ideia de arte “engajada”. Nesse sentido, a cultura passa a ser vista como forma de intervenção direta na realidade e ainda como militância junto ao povo.

Mas não só a produção literária, como também a produção pictórica, o cinema e a música foram responsáveis pela institucionalização do Nordeste e pela cristalização de uma pretensa realidade objetiva.

²¹ Entendida como sinônimo de uma sociedade burguesa.

No que tange à música, em específico, o fenômeno da migração soma-se aos fenômenos já descritos para reforçar a construção desta ideia de nordestinidade.

Na década de 1940, surge a figura de Luiz Gonzaga como “criador” da “música nordestina”, mais especificamente do baião. A sua música, tão cheia de expressões locais, de elementos da cultura popular, da necessidade de despertar o interesse do país para os problemas que assolavam o Nordeste, bem como a sua voz, a vestimenta adotada, o sotaque, etc., conectam-se com a ênfase na saudade da terra natal, sentida pelos migrantes nordestinos e vai, por sua vez, produzir um “sentir nordestino” e uma certa “visão nordestina” das formas e dos sentimentos que, aos poucos, vai transformando-se numa “verdade nordestina”.

Dirigida, sobretudo, ao migrante nordestino radicado no Sudeste do país e ao público das capitais nordestinas, a música de Gonzaga “vai ser pensada”, inclusive, nos dias de hoje “como representante dessa identidade regional que já havia se firmado anteriormente por meio da produção freyriana e do ‘romance de trinta’” (ALBUQUERQUE JR., 1999, p. 55).

Entretanto, conforme enfatiza Trotta (2008), a representação da “identidade nordestina” é uma “abstração idealizada”, resultante de “um discurso bem sucedido, promovido por alguns sujeitos” que tem sido “desautorizado”, de maneira conflituosa, pelos discursos de “certos grupos sociais urbanos”, os quais se afastam da imagem de “‘atraso’ e de ‘tradição’” atreladas a esta representação (TROTТА, 2008, p. 11), como veremos a seguir.

2.3 Forró: origem do termo e seus significados

Em relação à sua origem, há três versões bastante difundidas. Segundo Rocha (2004), citado por Quadros Jr e Volp (2005, p.128), a primeira refere-se às festas realizadas pelos ingleses quando da construção da estrada de ferro no Nordeste. Logo na entrada, escrevia-se: *For All*, que quer dizer “para todos”, significando que a comunidade podia participar da festa. O termo, apropriado pelo povo, teria surgido, então, como uma variação dessa pronúncia. A segunda, semelhante à primeira, diferencia-se apenas pelos seus realizadores, no caso, os soldados americanos durante a II Guerra Mundial.

Em outra versão, é derivado do termo “forrobodó” que, segundo Câmara Cascudo, significa “algazarra”, “festa para a ralé”, “arrasta-pé” (CASCUDO, 2001, p. 250). Nesse

mesmo sentido, encontra-se ainda o termo forró como contração de forrobodó, de acordo com Ferreira (1988, p. 243)²².

Embora o termo nos remeta a uma série de discussões que vão desde a etimologia da palavra ao entendimento deste como um tipo de dança ou uma festa, neste trabalho, o forró será tomado, de maneira mais específica, como gênero musical, sendo este, por sua vez, “definido por elementos textuais, sociológicos e ideológicos”, [...] em que “está presente certo modo de partilhar a experiência e o conhecimento musical”, no que se refere aos elementos sonoros tais como: harmonia, modo, melodia, ritmo, papel das letras, autoria, interpretação, entre outros (JANOTTI, JR., 2006, p. 5).

Cabe ressaltar ainda que, assim como em Fernandes (2005, p. 22), o termo forró será utilizado como um termo “guarda-chuva” (*Umbrella Term*), que abriga outros gêneros musicais nordestinos dançantes como o baião, o xote, o xaxado, o rojão, o chamego, o balanceio, o miudinho, o forró-samba, a quadrilha ou arrasta pé e o próprio forró, que é também um gênero (um ritmo) dentro dessa classificação mais ampla.

Também para Chico Ribeiro, o termo forró engloba outros gêneros da música nordestina.

No caso do forró, [...] eu vejo mais, assim, como coletivo. Então, um guarda-chuva que, quando você abre debaixo daquela tenda, você vai encontrar um xote, um baião, essas coisas todas que a gente já falou (RIBEIRO, 2009).

Isto pode ser observado ainda quando alguém pergunta: vamos dançar forró? O sujeito então se refere a qualquer um dos gêneros citados acima, não fazendo distinção entre eles (JACINTO, 2001 citado por QUADROS JR. e VOLP, 2005, p. 128). Percebemos que há, então, uma tendência em configurá-lo como um termo mais geral.

Entendendo obviamente que, para se compreender o forró em sua totalidade, ainda que sob o ponto de vista de que aquilo que o constitui enquanto música se coloca, em primeira instância, a partir de suas características lítero-musicais,²³ não podemos desprezar o papel

²² Ainda que tais perspectivas venham sendo questionadas e, de alguma forma, superadas, estas continuam sendo utilizadas, haja vista a carência de estudos com perspectivas que possam preencher as lacunas existentes ou, pelo menos, lançar olhares mais críticos e atuais sobre as mesmas.

²³ A música entendida aqui como um sistema de sons organizados e produzidos a partir de regras pré-estabelecidas.

preponderante da dança e do contexto festivo, já que o mesmo é entendido como um gênero músico-dançante.

Por outro lado, ao relacionar música, sociedade e cultura, Blacking (1976) ressalta que o significado da música passa também por quem a recebe e por quem a produz. Desse modo, “nós precisamos perguntar quem são os seus ouvintes, seus músicos e cantores em qualquer sociedade” (BLACKING, 1976, p. 32), tanto quanto como estes definem suas músicas.

Vejamos, então, a partir das falas dos entrevistados, como esses definem forró.

Para Chico Ribeiro, dos Cabras de Mateus, o forró é uma herança musical deixada por Luiz Gonzaga, o Rei do Baião, que fala da relação de um tipo de homem com o seu contexto, o homem nordestino. Esse homem, de maneira dolente ou alegre, cantaria seus problemas, suas dificuldades, mas também suas alegrias que estariam, por sua vez, irremediavelmente inseparáveis de questões relacionadas à terra, à natureza, à família, etc. E, nesse sentido, não só as letras como também a melodia, a harmonia e o ritmo empregados traduziriam este propósito.

São palavras de Chico Ribeiro:

[...] forró só existe esse, de fato. Que a gente faz de herança de Luiz Gonzaga, de tantos outros. O forró que a gente faz, esse forró herdado, ele é um forró que não pode ser diferente, porque ele tem uma preocupação com a vida. Ele canta a vida de diversas formas. Ele canta os sentimentos da pessoa enquanto pessoa, mas ele canta também a pessoa dentro do seu universo, do seu lugar e aí na coisa ligada aos problemas, às dificuldades que se tem para enfrentar. E aí a questão da terra, a questão da relação com a natureza; a questão da relação com o grupo familiar; a questão dos sonhos de melhoria de vida, que aí, saindo daqui num pau-de-arara e tal, aquelas coisas todas. Então este forró que a gente faz por herança é um gênero que, por essência, tem essa preocupação. Tem horas que, como a vida, é bastante alegre e uma explosão; tem horas que bem melancólico porque a vida também é assim. Ele acompanha a dinâmica da vida (RIBEIRO, 2009).

Ao objetar quanto ao fato de que o forró eletrônico também “canta a vida” do ponto de vista de seu contexto, ou seja, do ponto de vista do cotidiano das pessoas que compartilham do mesmo, Chico Ribeiro me respondeu:

[...] o que a gente percebe com as Bandas que são fabricadas, elas não nascem como os Cabras de Mateus, como o Forró Sacana. Pelo o que eu ouvi dos caras, elas não nascem com a preocupação de alguém que se juntou pra produzir algo, pra pesquisar algo. Elas nascem para produzir dinheiro. Aí ela não tem identificação com a vida, não. Aí elas são diferentes e eu acho que aí não é forró, porque o forró, por essência, ele tem a preocupação com a vida (RIBEIRO, 2009).

Nessa mesma direção, encontramos os argumentos de Madeira (2002) e do jornalista Luciano Almeida Filho, respectivamente: “[...] esse forró não é feito pelo povo, e sim por produtores artísticos que permanecem trancados em estúdios de gravação” (MADEIRA, 2002, p. 47); ele é “industrializado, empacotado em linha de montagem e consumido a granel” (ALMEIDA FILHO, 1998 citado por MADEIRA, 2002, p. 42).

Numa leitura mais atenta, podemos perceber no discurso de Chico Ribeiro três questões implícitas. A primeira diz respeito à ideia de “autenticidade” do forró, legitimada por este através da preocupação com as questões existenciais, com o destino humano, com o falar de “coisas da vida”, “cantar o sentimento das pessoas”, “os problemas”, “as dificuldades”, “a relação com a natureza”, as “melhorias de vida”, etc. A segunda diz respeito à ideia do forró tradicional ser entendido como “música de qualidade”, em contraposição ao forró eletrônico. E, por fim, a ideia de que esse último é apenas um produto de mercado.

Tais ideias podem ser vistas ainda neste outro trecho da entrevista:

Nesses outros grupos, que se consideram ser o novo, eles não trazem isso. Eles podem até ser aquela outra coisa que eu digo que não é boa, porque não contribui pra vida das pessoas, pra que elas vivam de forma saudável. Como a boa música. Não só com o forró. A boa música ela contribui para que as pessoas tenham uma qualidade de vida melhor do que, ou então, se mantenha pra boa vida que já tem. Essas outras músicas, não. As poesias, enfim, os poetas nem as consideram como poesia. [...] O forró, a boa música do forró é aquela que tem uma boa letra, que tem um ritmo agradável, bem construído que, às vezes, não foi tão elaborado, [...] mas que surgiu com uma força tão grande que é à força da alma, que todo mundo gosta, que mexe, que entra. Com essas bandas, não tem isso (RIBEIRO, 2009).

Observamos, pois, a partir das idéias de Chico Ribeiro acerca do forró, que ele vincula tal gênero musical a uma representação do Nordeste historicamente construído; a ideia de uma “cultura autenticamente nordestina”, uma vez que, sob sua ótica, a poesia “adequada” no contexto do forró é aquela que remete ao discurso da saudade e da tradição. E é basicamente esta ideia e o não reconhecimento da configuração do gênero, no que se refere

à estrutura e à estética das músicas da vertente eletrônica, como veremos no Capítulo 3 que, para ele, legitima a ideia de que o forró eletrônico não é forró.

Para Duquinha, apesar de seu depoimento de que o forró tradicional exalte valores que não mais se observam hoje em dia, não existe distinção entre forró tradicional e forró eletrônico, a não ser em termos de custo/benefício, uma vez que o emprego de técnicas e recursos tecnológicos de última geração configuram um cenário mais atual e, conseqüentemente, mais condizente com o “gosto do povo”, conforme deixa entrever em sua fala:

Na música, a diferença é que o gênero do pé de serra, a cultura é aquela cultura raiz de 40, 30, 50 anos atrás, que as pessoas não enxergaram na música nordestina, o forró, o forró em si como hoje. Então o forró que chama eletrônico, porque tem um naipe de metais, tem teclado, tem bateria. É um almoço com mais, é uma mesa com mais fartura. Porque você vê o pé de serra é sanfona, zabumba, triângulo, um pandeiro, um reco-reco, um agogô. É o grupo pé de serra, então. Isso é que faz a diferença em termos de custo. Mas pra mim a cultura do forró é uma só porque o povo gosta de forró eletrônico, o povo gosta [...]. Tem a música com duplo sentido, porque como Luiz Gonzaga já cantou duplo sentido, que era: “uma tanga, mini-tanga, tão pequena, piquitinha, miudinha, não precisa amarrar”. Então isso já vem do início. Entende o que eu disse? A diferença é nenhuma. Então a diferença é aquela história, você pegar uma filha do rico, bem arrumada, bonita e perfumada e botar na praça e pegar a filha de um pobre, mal vestida, com as sandálias havaianas, as unhas sujas (DUQUINHA, 2009).

Contudo, a despeito de sua asserção de que não há diferença entre o forró tradicional e o forró eletrônico, ao ser indagado acerca da estrutura musical de ambos, Duquinha se reporta à “batida” do forró eletrônico e diz:

É, misturaram muito realmente. Tem muita mistura. Então, é aquela história: é uma mistura que nem eu mesmo sei explicar. Porque eu sobrevivo das duas partes. Eu toco o estilo da mistura do vaneirão com pagode, pagode com vaneirão, forró com xote (DUQUINHA, 2009).

Algo interessante de se notar, no entanto, é que, mesmo para a Duquinha, o forró tradicional está associado à ideia de “cultura” ou diz respeito a uma música que tem “qualidade”. Em dois momentos de sua entrevista, quando o assunto diz respeito a seu repertório e quando ele tenta definir o que entende por forró, ele acaba por acionar alguns elementos que servem para legitimar o discurso da “autenticidade”, como quando associa, por

exemplo, o repertório musical de Luiz Gonzaga à cultura, ou quando se refere ao forró como música de “raiz”:

Eu cantei muitas músicas e canto até hoje, do Rei. Que Rei é Rei. De Luiz Gonzaga, de Jackson, que são repertórios que não podem fugir da memória porque são coisas boas, são cultura (DUQUINHA, 2009).

Se eu sair da minha casa pra dançar sem ser cantar, eu vou dançar aquele estilo. Eu não vou pra uma multidão dançar, eu vou pra um forró, eu vou lá pros menino: Swing Nordestino, Explosão Nordestina²⁴. Eu vou curtir essas coisas porque é a raiz²⁵ (DUQUINHA, 2009).

Apesar da polêmica instituída entre os forrozeiros da vertente tradicional, que não reconhecem nas novas tendências a “linguagem” musical peculiar do forró e os forrozeiros da vertente eletrônica que, de certa maneira, rechaçam os elementos definidores do forró tradicional, ressignificando-o em conformidade com sua época, o que fica claro nestes discursos, pelo menos em relação aos grupos aqui estudados, é que prevalece, de maneira geral, uma visão ou uma imagem de um Nordeste construído historicamente, que serve para justificar o forró tradicional como música “autêntica”.

2.4 A consolidação do forró tradicional

Nos anos de 1940, a música nordestina, que já vinha ganhando notoriedade no cenário nacional desde a década de 1920, através das toadas de João Pernambuco, Catulo da Paixão Cearense e das emboladas de Manezinho Araújo, alcança maior visibilidade na mídia nacional com o baião, gênero musical difundido por Luiz Gonzaga (1912-1989).

Nascido em Exu, município de Pernambuco, Luiz Gonzaga chegou ao Rio de Janeiro em 1939, onde, para sobreviver, passou a tocar em cabarés, dancing e gafieiras do Mangue, uma das zonas de meretrício da cidade do Rio de Janeiro. Na época, seu repertório se

²⁴ Trata-se de dois grupos de forró vinculados à vertente tradicional de projeção local.

²⁵ No linguajar dos forrozeiros, a ideia de raiz remete também a algo cultural e, por conseguinte, a algo que tem qualidade.

compunha de tangos, valsas, boleros polcas, mazurcas, entre outros estilos de origem estrangeira.

De acordo com Dreyfus (1996, p. 81 - 82)²⁶, certo dia, numa dessas apresentações, num bar chamado Cidade Nova, um grupo de estudantes cearenses, tendo percebido o sotaque de Gonzaga e saudosos de sua terra natal, pediu-lhe que tocasse alguma coisa do Nordeste. Entretanto, Gonzaga tentou demover os estudantes de tal intento, argumentando que essa música não ia interessar aos fregueses do bar e que a música que ele aprendera do sertão, num fole antigo, não tinha nada a ver com seu instrumento atual, a sanfona.

Mas, os cearenses, insistindo no assunto, ameaçaram não colocar moedas em seu pires²⁷, caso ele não atendesse ao pedido. Gonzaga prometeu, então, que, da próxima vez, atenderia a solicitação.

Dias depois, tendo se preparado para a empreitada, Gonzaga resolveu atender ao pedido dos cearenses e executou duas músicas Vira e mexe e Pé de serra. O sucesso foi tanto que ele passou a investir mais neste caminho.

Além de se apresentar em bares e casas noturnas no Rio de Janeiro, Gonzaga passou a participar de programas de rádio. A princípio, apenas como instrumentista, acompanhando celebridades da época. Posteriormente, depois de muita insistência, conseguiu que o aceitassem como cantor e foi aos poucos apresentando a sonoridade de sua terra natal através de suas composições.

Tendo constituído um repertório significativo já como sanfoneiro, gravou seu primeiro disco como cantor em 11 de abril de 1945, através da Victor (DREYFUS, 1996, p. 100).

Apesar desta conquista, seus primeiros passos como cantor passaram quase despercebidos. Mesmo assim, sem desistir, e cada dia mais convicto de que devia investir no repertório de sua terra natal, Gonzaga foi lapidando sua musicalidade e buscando parcerias para concretizar seu intento.

Ainda em 1945, Gonzaga conheceu Humberto Teixeira²⁸, que viria a ser um de seus mais fecundos parceiros. Um dos primeiros frutos desta parceria foi o xote No meu pé de

²⁶ Apesar do livro de Dreyfus ser de cunho jornalístico, tem sido bastante usado por outros estudiosos (FERNANDES, 2005; MADEIRA, 2002), uma vez que apresenta um panorama bastante consistente da vida de Luiz Gonzaga, inclusive, com entrevistas concedidas a autora.

²⁷ Essa era a forma como se compunha seu cachê na época.

²⁸ O cearense Humberto Teixeira era advogado, mas também desenvolvia atividades musicais e quando conheceu Gonzaga já era um músico conceituado (DREYFUS, 1996, p. 109).

serra, nascido do primeiro encontro entre eles, e que foi gravado em novembro do ano seguinte, conforme relata Dreyfus (1996, p. 110).

Tendo tido outros parceiros e até gravado alguns outros sucessos, foi somente a partir da segunda parceria com Humberto Teixeira que Gonzaga conseguiu, de vez, seu passaporte para a história da música popular brasileira, em outubro de 1946. A música se chamava Baião e foi gravada, de primeira mão, pelo conjunto *Quatro Ases e Um Coringa*.

De acordo com Dreyfus (1996, p. 113), a versão de Baião, na voz de Gonzaga, só seria gravada três anos depois. Na verdade, mais que uma nova música na carreira de Gonzaga, o Baião era o “verdadeiro manifesto [...] de um novo ritmo, inventado pela dupla” (DREYFUS, 1996, p. 110).

A partir de então, a sua fama começa a correr solta. Quando se espalhava a notícia de que Gonzaga iria se apresentar em tal lugar ou em tal programa, a mídia focalizava a nova moda e punha o povo em polvorosa.

Em entrevista concedida a Dreyfus, Helena Gonzaga, esposa do Mestre Lua²⁹, relata que quando Gonzaga tinha show na Rádio Cultura, por exemplo, a polícia tinha que fechar o trânsito na Avenida São João (DREYFUS, 1996, p. 158).

Depois de já ter difundido o xote, o xamego e o baião, em 1950, foi a vez do xaxado. Gonzaga aproximava-se, cada vez mais, do seu ideal, que era expressar e divulgar a sonoridade nordestina em sua música. Mas não apenas a sonoridade. Ele queria expressar a “alma nordestina”, o que se concretizaria, de outra forma, a partir de uma vestimenta característica e de uma instrumentação que lhe servisse de acompanhamento musical, mas que, sobretudo, estivesse vinculada à sonoridade de sua terra natal. Foi aí que ele se inspirou no cangaço, especialmente na figura de Lampião e nos tangedores de gado, para compor seu figurino (chapéu e gibão de couro) e nos instrumentos das bandas de pife que tocavam nas igrejas de sua região, composta por zabumba, triângulo e pife. Este último, ele substituiu pela sanfona.

Assim, Gonzaga vai instituir uma “escuta” do Nordeste (ALBUQUERQUE JR., 1999, p. 151-164), expressa não só nos ritmos por ele configurados, mas também nas temáticas abordadas em suas músicas, inspiradas, basicamente, no universo rural e sertanejo; na sua forma de cantar e tocar; no timbre de sua voz; nas expressões locais amplamente utilizadas, tanto em suas falas quanto em suas músicas e ainda na sua vestimenta.

²⁹ Apelido que Gonzaga ganhara anos depois.

É importante ressaltar que, embora sua obra baseie-se em elementos da Cultura Popular e no universo rural, a sua música fixou-se como um tipo de música popular urbana.

A música de Luiz Gonzaga é atravessada pela ambigüidade entre um conteúdo tradicional e uma forma moderna. Enquanto as letras e suas canções mostravam um Nordeste tradicional, antimoderno, seu ritmo, sua harmonia eram uma invenção urbana, moderna (ALBUQUERQUE JR., 1999, p. 162).

Luiz Gonzaga foi o “primeiro produto industrial da cultura nordestina” (DREYFUS, 1996, p. 158).

De acordo com Fernandes (2005, p. 97 - 138), o forró, ou seja, essa diversidade de gêneros musicais, nordestinos, disseminados midiaticamente por Gonzaga e seus seguidores, sofreu, ao longo do tempo, diversas modificações. Assim é que, a partir dos anos de 1950, através da pessoa de Jackson do Pandeiro, o forró vai ganhar outras características. O emprego de síncopas, muito utilizado por esse músico como uma maneira própria de interpretar melodias e letras, acrescenta mais um elemento à configuração gonzagueana: trata-se das quebradas rítmicas que vão dar mais “swing” ao forró.

Ainda, através de Jackson do Pandeiro, outro fator importante que veio ampliar esse segmento foi a criação do forró³⁰. Em entrevista à Revista Veja, citada por Moura e Vicente (1978, p. 369), Jackson diz que criou o forró, quando em uma de suas gravações, mandou que o violão tocasse choro, o cavaquinho samba e o bumbo, baião. À resultante desta sonoridade bem específica, ele deu o nome de forró.

Também, influenciado pelo Rock’n Roll, Jackson incluiu em sua música outros instrumentos, como a guitarra, o órgão, a bateria, o baixo e diversos instrumentos percussivos, que vieram somar-se aos já difundidos por Luiz Gonzaga, quais sejam, a sanfona, o triângulo e o zabumba. Além disto, Jackson incorporou, em sua obra, músicas consideradas de duplo sentido conhecidas também como forró pornográfico, que teve em Genival Lacerda seu principal divulgador. Dessa forma, Jackson do Pandeiro não só deu uma maior flexibilidade em relação à estrutura da música nordestina com a criação de um novo subgênero, como também ampliou a instrumentação que o acompanhava, e ainda adicionou elementos musicais tomados, inclusive, de outros gêneros com os quais teve contato durante sua trajetória artística.

³⁰ Forró o subgênero ou estilo e não o gênero enquanto termo guarda-chuva já explicitado anteriormente.

Após o sucesso midiático de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, muitos outros artistas emergiram, imitando-lhes ou tomando suas obras como fontes inspiradoras, mas sempre as recriando. Surgem então outros expoentes, como o Trio Nordestino e Dominginhos.

O som do Trio Nordestino situou-se entre a linha gonzagueana e a jacksoniana. A instrumentação utilizada em suas músicas, além dos já característicos acordeom, triângulo e zabumba, contava ainda com a presença do baixo elétrico, da bateria, do cavaquinho, do agogô, do afoxé, do ganzá e, mais caracteristicamente, da flauta.

No que se refere a Dominginhos, apesar de sempre ter privilegiado os gêneros ou estilos musicais nordestinos quando de suas gravações e performances ao vivo, esse ficou conhecido nacionalmente no âmbito da MPB devido às influências, em sua obra, do jazz, da bossa nova e do chorinho que, de certa forma, foram empregadas nas harmonizações do forró, tão características de seu acordeom. Assim é que Gonzaga ressalta:

Quem urbanizou mesmo a música que eu criei foi Dominginhos, êmulo meu, que se mantém fiel ao Nordeste. Eu vim com a linguagem do Sertão, com uma mensagem autêntica do nortista para a cidade grande. Dominginhos veio com uma técnica muito avançada, com harmonias modernas, coisas que não amarram o público simples. Dominginhos urbanizou o forró, levou-o para todas as classes, nos grandes centros urbanos [...] (GONZAGA em entrevista concedida a DREYFUS, 1996, p. 275).

Em 1957, surge no cenário da música nordestina outra importante intérprete, Inês Caetano de Oliveira, artisticamente conhecida como Marinês (1935-2007). Segundo a própria Marinês em depoimento a Dreyfus, ela foi a primeira mulher a cantar forró³¹ e ainda a usar roupa e chapéu de couro (DREYFUS, 1996, p. 198).

Marinês iniciara sua trajetória musical num trio chamado *Patrulha de Choque de Luiz Gonzaga*. Composto por ela, Abdias, seu marido, e por Chiquinho, seu cunhado, o trio ficou conhecido como imitadores de Gonzaga.

Durante um de seus shows, Luiz Gonzaga, que já havia escutado falar da existência do trio, e sabendo que este iria tocar na mesma festa que ele, resolveu convidar seus integrantes para almoçarem juntos.

Em 1956, “apadrinhados” por Gonzaga, Marinês e Abdias desembarcam no Rio de Janeiro e hospedam-se na casa do Mestre Lua. A princípio, eles passaram a integrar o novo conjunto de Gonzaga, *Luiz Gonzaga e Seus Cabras da Peste*. Contudo, o grupo se desfez no

³¹ Entendido aqui como o termo guarda-chuva.

final do ano e, em 1957, Marinês lança seu primeiro LP, ficando conhecida, a partir do batismo de Gonzaga, como a “Rainha do Xaxado”.

A música de Marinês também veio contribuir para algumas inovações no âmbito do repertório musical nordestino. A partir do emprego de instrumentos de sopro tais como a clarineta, o trombone e a tuba, Marinês plasma outra sonoridade que vai, aos poucos, ganhando corpo neste cenário musical.

De acordo com Fernandes (2005, p. 134), outras mudanças podem ser vistas ainda no seu repertório. Podem-se encontrar, por exemplo, xotes em andamento mais lento que o usual e baiões de tempos variados. Marinês também modificou a estrutura rítmica do coco, que passa a ser cantado como se fosse uma embolada, e ainda introduziu o bandolim em algumas de suas músicas.

Na metade dos anos de 1960, com a explosão da indústria fonográfica através dos *covers* de músicas estrangeiras e também com a bossa nova ainda em voga e o sucesso do iê-iê-iê, o forró “atravessa um período de obscuridade” (RAMALHO, 2000, p. 50), ou seja, houve um arrefecimento, especialmente nas grandes capitais e, conseqüentemente, na mídia nacional.

Apesar disto, Helena Gonzaga, em entrevista concedida a Dreyfus, ressalta que Gonzaga

Parou de tocar nas rádios, mas no interior ele sempre continuou levando 5 a 10.000 pessoas nas praças. Agora, tanto a imprensa escrita quanto a falada não divulgou mais nada sobre o Gonzaga (DREYFUS, 1996, p. 208).

Mais tarde, especificamente por volta de 1968, o forró reafirma a sua importância na música brasileira ao ser “reabilitado” midiaticamente pelo movimento tropicalista.

Através da interpretação de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa de grandes sucessos de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, esses puderam voltar à mídia nacional, o forró ganha novo fôlego. Mas não só a música de Luiz Gonzaga e Jackson brilhava novamente neste cenário. Conforme Dreyfus (1996, p. 272), em 1977, a “imprensa brasileira noticiou que mais de dez discos de música nordestina estavam sendo lançados no mercado” nessa época.

Nesse período, certos artistas que se diziam seguidores de Gonzaga vieram com algumas inovações que, de certa forma, contrariaram o “Mestre”.

Apesar de reconhecer que era uma grande honra para ele ser fonte de inspiração para uma nova geração, Gonzaga parecia não estar satisfeito com o rumo que sua música ia tomando, como deixa entrever nessa entrevista:

Realmente, hoje em dia eu tenho inúmeros 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 dele são só músicas sujas, com versos inconvenientes, que me assustam. É uma tal baixesa [...] Isso me aborrece muito (DREYFUS, 1996, p. 273).

Na década de 1980, surgem nomes como Clemilda, Sandro Becker e Zé Duarte no cenário da música nordestina, seguindo uma tendência já implementada por Genival Lacerda. E em 1990, tendo sido ressignificado, o forró surge no cenário musical sob nova identidade conforme veremos a seguir.

2.5 Forró eletrônico: música de amplo consumo

Os meios de comunicação de massa e seus formatos têm se constituído, ao longo do tempo, como poderosos aliados da indústria cultural, uma vez que a dimensão alcançada por esses tem contribuído tanto em termos das formatações estéticas dos produtos culturais, quanto em termos da circulação e consumo dos mesmos.

Nesse sentido, não há dúvidas de que o surgimento do rádio no Brasil, significando um instrumento capaz de atingir as camadas da população, independentes de serem alfabetizadas, representou, na década de 1920, um marco na expansão da indústria cultural e da “sociedade de consumo”³² brasileira. Porém, vale ressaltar que essa expansão, atrelada ao desenvolvimento dos meios de comunicação, só veio tomar uma dimensão de caráter Nacional, de fato, a partir dos anos de 1970.

A fim de compreendermos tal desfecho, tomarei, aqui, alguns dados disponibilizados no livro *Comunicação de Massa sem Massa*, de Caparelli (1986), em que o autor, analisando os meios de comunicação, desde a década de 1920 até a década de 1980, em função dos fenômenos econômicos, ideológicos e culturais no Brasil, tece algumas considerações acerca do desenvolvimento do jornal, do rádio e da televisão brasileira no que concerne ao seu alcance e à sua constituição como meios de comunicação massivos.

No que diz respeito ao rádio no Brasil, ainda que visto com bastante entusiasmo e otimismo, à época de seu surgimento, esse não conseguiu obter muito sucesso em termos de sua disseminação, devido às condições estruturais e sócio-econômicas do país. Conforme ressalta Caparelli (1986, p. 80), esse meio de comunicação foi utilizado, de início, apenas pela elite urbana, - que correspondia, na época do surgimento do rádio, a apenas 20% da população brasileira - em parte não só pela falta de condição para aquisição dos aparelhos no que concerne às camadas mais pobres, mas também pela deficiência de eletrificação, que impossibilitava a sua difusão na zona rural.

Em 1940, embora já mostrando sinais de uma expansão em relação à década de 1920, levando-se em conta que a população brasileira era de 41,2 milhões de habitantes nessa

³² “Situação própria dos países altamente industrializados, caracterizada pela produção e pelo consumo ilimitado de bens duráveis, sobretudo artigos supérfluos” (SANDRONI, p. 2005, p. 570).

década³³ e que a população que vivia nas cidades ainda era bastante insignificante, representando apenas 31,2% da população brasileira, o número de emissoras de rádio, perfazendo um total de apenas 76 emissoras, também ainda era bastante inexpressivo.

Nos anos de 1945, a quantidade de emissoras aumentou para 117 e o número de aparelhos receptores atingiu mais de três milhões. Entretanto, “grande parte da população brasileira ainda vivia ilhada da comunicação, principalmente na região amazônica” (CAPARELLI, 1986, p. 82 - 85). Ainda nessa época, o rádio apresentava “grandes distorções” no campo, pois eram “poucos os produtores-consumidores existentes; a maioria da população” vivia “ainda mais marginalizada economicamente do que as massas urbanas” (CAPARELLI, 1986, p. 86).

Implantada na década de 1950 e ainda restrita por quase uma década ao eixo Rio/São Paulo, expandindo-se para Porto Alegre, Brasília e para o Nordeste apenas a partir de 1959 (CAPARELLI, 1986, p. 11), a televisão, quando de seu surgimento, também vai enfrentar, a exemplo do rádio, uma série de problemas para a sua difusão, entre os quais os altos preços dos aparelhos.

Somente na década de 1970, quando os 90 canais de televisão atingiram “60 milhões de pessoas, num total de aproximadamente 15 milhões de receptores”, se firmando como um “meio de comunicação verdadeiramente nacional” (CAPARELLI, 1983, p. 12 - 13) e, quando o rádio, condicionado a partir das intervenções do Estado em termos do controle político dos conteúdos veiculados, havia se transformado em “um supermercado com entrega em domicílio de entretenimento, diversão e preenchimento do ócio” (CAPARELLI, 1983, p. 84), é que foi possível sedimentar, de fato, uma indústria cultural no país.

Corroborando com tal asserção, Trotta (2008) fazendo outras considerações acerca das referências (cinema, música, moda e showbizz) que ampliaram o mercado de bens simbólicos no Brasil, afirma que esses só vão “atingir plena integração e horizontalização de ofertas a partir da década de 1970”, quando “os produtos que manifestavam explicitamente uma identificação com uma cultura internacional-popular (que passa a conviver com o ideal nacional-popular de nosso modernismo)” vão adquirir “forte penetração no mercado, no público, no consumo e na mente da população” (TROTТА, 2008, p. 15).

³³ Para maiores informações, ver:

www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=892&id_pagina=1

Mas, se de um lado o desenvolvimento e o alcance dos meios de comunicação foram fatores preponderantes para a estruturação de um mercado de bens simbólicos, por outro, a ampliação dos padrões estéticos televisivos e de radiodifusão fomentaram ainda mais esse processo.

Desse modo, os artistas tiveram que, por vezes, se adaptar às novas exigências, tendo com isso que reelaborarem e atualizarem suas obras, procurando atender a seus diferentes públicos.

Não sendo uma exceção, a música de Gonzaga e de seus diversos seguidores aqui elencados, submetendo-se ainda às exigências da indústria fonográfica, lançaram mão de alternativas visando atender a estas necessidades.

Contudo, como enfatiza Ferretti (1983, p. 48 - 49), desde a década de 1940, quando o baião “para se adequar aos limites do disco de 78 rpm e ao gosto de um público maior” sofreu algumas alterações e mesmo mais tarde, quando a música de Gonzaga foi “reelaborada pelos artistas ligados ao movimento da ‘nova música nordestina’”, o vínculo da tradição com a indústria cultural ainda estava atrelado ao universo da música tradicional. Ao citar uma observação de Eduardo Campos, no prefácio do livro de Sá (1966) sobre Luis Gonzaga, a autora ressalta que,

Apesar das mudanças sofridas pela música nordestina tradicional, ao se vincular a indústria cultural, essa vinculação, longe de ter provocado na música tradicional do Nordeste um impacto negativo, reavivou o gosto do povo pelo seu próprio cancioneiro (FERRETTI, 1983, p. 48)

Após 1970, as décadas seguintes vão ser marcadas por profundas mudanças sociais, políticas e econômicas. Mas, em especial, os anos de 1990 vão ser determinantes para a “música nordestina”.

Sem ignorar os efeitos das dinâmicas socioculturais que afetaram o forró, até então, quero chamar a atenção aqui para o fato de que nenhum desses efeitos causou mudança tão profunda neste contexto como a que aconteceu nessa década. Com o surgimento do forró eletrônico, pudemos ver, a partir de uma estética inaugurada pela *Banda Mastruz Com Leite*, o nascimento de uma identidade musical, de certo modo, contraposta à vertente tradicional, ainda que enquanto gênero continuasse a ser classificado e reconhecido como forró.

Nas palavras, respectivamente, de Emanuel Gurgel³⁴, em entrevista concedida a Madeira (2002, p. 97) e do jornalista Adeodato³⁵ citado por Madeira (2002, p. 97), o *Mastruz Com Leite* “mudou a filosofia do forró”, pois “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”.

Também Pedrosa (2001), referindo-se à banda que deflagra esse movimento, diz: o “Mastruz Com Leite estabeleceu uma nova estética para a tradicional música nordestina, criou um modelo novo de operação e de reprodução” (PEDROSA, 2001, p. 3).

Vão contribuir para esse desfecho não só o desenvolvimento alcançado pelos meios de comunicação, a partir de seus novos formatos midiáticos, como também as transformações gerais da economia e da sociedade - a globalização, a predominância de um estilo de vida urbano e suburbano internacional e ainda a descoberta de um público jovem até então ignorado que, de certa forma, vai ajudar a modelar tal segmento.

A importância da juventude para a consolidação da música massiva começa a ser delineada já na década de 1960, através do movimento da *Jovem Guarda* que, influenciada pelos Beatles, inaugura uma tendência pop na música brasileira. E, na década de 1980, o pop-rock, juntamente com a ascensão da música sertaneja, consolidando este mercado da música voltado para a juventude, vai, “a partir desta descoberta” da indústria fonográfica, “orientar grande parte de sua produção para esse público³⁶” (CORDEIRO, 2002, p. 89 – 91).

Nesse sentido, os apelos por uma estética musical “mundial” no âmbito do forró, juntamente com a descoberta da juventude enquanto público consumidor, redimensionando o vínculo da tradição com a indústria cultural, vão desenhar um cenário bastante diferente do aludido por Ferretti (1983) na citação acima.

Considerado como música popular massiva de amplo consumo pelo seu vínculo com as novas técnicas de produção, armazenamento e circulação da música, em contraposição a

³⁴ O empresário Emanuel Gurgel é considerado o grande idealizador do forró eletrônico. Dono da gravadora e editora *SomZoom*, da *Banda Mastruz Com Leite*, entre outras.

³⁵ ADEODATO, Sérgio. A revolução do forró. *Época* [online], 05 de abril de 1999.

³⁶ Sobre a ligação da música popular massiva com a juventude, Janotti Jr. (2008) enfatiza que esta é utilizada como demarcador das experiências juvenis quando se observa: 1) “Expressões plásticas que englobam desde as produções ligadas à indústria fonográfica, em sentido tradicional, até as ‘produções caseiras’ que circulam na internet”; 2) “Tecnologias que possibilitam a produção, circulação e consumo dos produtos musicais por parte de músicos, produtores, críticos e ouvintes” e 3) “Formatos, constrições econômicas, rotinas produtivas, culturas organizacionais, práticas musicais, críticas e práticas de audição voltadas para a produção/circulação/apropriação das diversas expressões musicais que compõem a música popular massiva e diferenciam os ouvintes através de acessibilidade econômica, gênero, faixa etária, etnia” (JANOTTI JR., 2008, p. 75).

música de consumo segmentado³⁷, o forró eletrônico, conhecido em seus primórdios também como “Novo Forró”³⁸, “Forrock”³⁹ e “Oxente Music”⁴⁰ e, mais tarde, como “Forró romântico”⁴¹, “Forró estilizado”⁴² e “Forró elétrico”⁴³, originou-se em Fortaleza, capital do Estado do Ceará.

Como já explicitado anteriormente, o primeiro grupo a surgir nesse contexto foi o grupo *Mastruz Com Leite*, o qual “tinha como meta criar um forró estilizado e progressivo a partir da adição de novos instrumentos, os quais deveriam somar-se aos já tradicionais acordeom, triângulo e zabumba” (FERNANDES, 2005, p. 156)⁴⁴.

Devido à *Banda Mastruz Com Leite* ter nascido de um projeto anterior do hoje empresário Emanuel Gurgel, chamada *Banda Aquarius*, uma espécie de banda de baile que tocava todo tipo de música para animar festas e cerimônias, a *Mastruz Com Leite*, de maneira estratégica, foi moldando seu repertório, ancorada pela audiência da *Banda Aquarius*, uma vez que suas aparições se davam no intervalo dos shows desta. Pode-se dizer que a audiência da *Banda Aquarius*, durante algum tempo, serviu como termômetro para o repertório da

³⁷ Enquanto estratégias desenvolvidas pela indústria cultural, a primeira tendência está associada aos aparatos info-tecnológicos e diz respeito ao uso pela indústria cultural de elementos de obras já consagradas, com sucesso relativamente garantido, na confecção de seus produtos. A segunda diz respeito a uma espécie de repertório mais delimitado para um dado tipo de consumo, ou seja, um repertório que possui “uma organização de produção e circulação” particular e se firma “quase invariavelmente, a partir da negação do seu ‘outro’”. Esta última, contrapondo-se ao amplo consumo, às “fórmulas prontas”, é considerada pelos que a fazem, os fãs, os críticos e colecionadores como um tipo de música criativa e calcada na “autenticidade” (CARDOSO FILHO E JANOTTI JR., 2006, p. 8 – 9). Essas tendências na música massiva também têm sido vistas por Tatit (2004, p. 231 -232). Ao considerar que a atuação do mercado de disco não é tão simples e homogênea quanto parece, o autor ressalta que, às “manifestações efêmeras”, vinculadas à produção de amplo consumo, contrapõe-se outra força, a da permanência de conteúdos profundamente arraigados na comunidade.

³⁸ Termo entendido como forró moderno.

³⁹ Tem a ver com a já conhecida instrumentação aqui aludida: teclado, baixo, guitarra e bateria, oriunda do rock, só que agora ampliada em suas possibilidades timbrísticas pelo uso de sintetizadores.

⁴⁰ Assim chamado para justificar o uso da língua inglesa.

⁴¹ Assim chamado para justificar o uso de baladas românticas e canções country sob a batida do forró.

⁴² Nome dado ao forró eletrônico a fim de diferenciá-lo do forró executado só por teclado, no qual esse faz a harmonia, melodia e ritmo ao mesmo tempo e que também é chamado de forró eletrônico.

⁴³ Assim chamado para justificar a utilização do forró no período carnavalesco, onde este é executado em cima de trios elétricos, assumindo o andamento e a estética do axé e do frevo. De acordo com Trotta (2009a p. 106), bandas como *Sai Rodada*, *Cavaleiros do Forró* e *Aviões* têm investido nesse filão.

⁴⁴ Apesar da clara intenção comercial, vale ressaltar que a banda *Mastruz Com Leite*, durante algum tempo, buscou ainda conservar em suas características musicais muito do forró tradicional, chegando a gravar, inclusive, disco em homenagem a Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Dominginhos e Trio Nordestino.

Banda Mastruz Com Leite, que tocava country, brega, músicas românticas e versões de músicas estrangeiras sob a “batida” do forró.

Inicialmente como um projeto piloto, a *Banda Matruz Com Leite* logo tomou forma e passou a ter seus próprios shows, passando, inclusive, a se apresentar em outros estados vizinhos e posteriormente expandindo-se para outras regiões, como o Sudeste.

Com uma ampla variedade de timbres explorados pela inserção dos sintetizadores, além das músicas cantadas em inglês e o uso de efeitos visuais, coreografias e vestimentas com forte apelo sexual usadas pelas dançarinas, além da instrumentação aqui já citada, o forró *Mastruz Com Leite* foi visto como a representação do forró moderno, desenvolvido. Deste ponto em diante, inúmeras bandas ou artistas em carreira “solo”, acompanhados por um grupo de músicos de apoio, foram surgindo e criando um forte movimento de autopromoção.

Assim, inspiradas nos moldes do *show business*, em que a performance musical torna-se parte de grandes espetáculos de forte apelo sensual e erótico, sob uma música em alto volume, marcada pela sonoridade pop da música internacional⁴⁵ e uma profusão de luzes e cores, as bandas de forró eletrônico tinham como fim atingir um mercado consumidor mais amplo que a região de onde provinha. Para tanto, criou-se toda uma infraestrutura objetivando a produção e distribuição desses produtos através da rede *Somzoom*, do agora empresário Emanuel Gurgel que, a partir do estrondoso sucesso da *Banda Mastruz Com Leite*, ampliou seus negócios e passou a ser dono de muitas outras bandas⁴⁶, como também da rede *Somzoom*. O pacote de promoção incluía as próprias bandas, com seus *slogans* falados repetidamente nos shows ao vivo ou em gravações, uma estação de rádio, um estúdio de gravação, uma editora, uma revista de circulação mensal (Conexão Vaquejada), e uma agência promocional. Tudo isso só veio a fortalecer o movimento que, a partir de então, procurou expandir-se internacionalmente, contribuindo para a sua condição como música de amplo consumo.

No capítulo seguinte, apresentarei as principais características estético-estruturais que constituem diferenças e similaridades entre o forró de Duquinha e Banda (eletrônico) e o forró do trio Os Cabras de Mateus (tradicional).

⁴⁵ Para maiores detalhes ver Trotta (2008).

⁴⁶ Inclusive, como coloca Pedrosa (2001), “da banda original, no começo da década, nasceram mais oito novas bandas formatadas nos mesmos moldes de sua matriz, que se revezavam em mais de 100 shows semanais em todos os lugares do Brasil”. Vale ressaltar ainda que, o *Mastruz Com Leite* passou a empresariar outras bandas, como também alguns artistas (PEDROSA, 2001, p. 4).

CAPÍTULO 3

DIFERENÇAS E SIMILARIDADES ENTRE O FORRÓ DE DUQUINHA E BANDA (ELETRÔNICO) E O FORRÓ DOS CABRAS DE MATEUS (TRADICIONAL)

Uma das questões desafiadoras ao tentarmos transcrever e analisar uma música ou obra musical diz respeito à escolha das ferramentas adequadas para tal e, ainda, como passar do aspectoêmico para o ético, procurando ser o mais fiel possível ao objeto estudado.

Cabe ao pesquisador, é claro, a partir de alguns critérios estabelecidos mediante as bases epistemológicas e metodológicas que norteiam seu trabalho, selecionar, dentre as mais diversas ferramentas, aquelas que melhor traduzam seu objeto de estudo. Contudo, não basta escolhê-las, é preciso utilizá-las de maneira contextual.

Tomando como pressuposto que o fenômeno musical tanto determina o seu entorno (seu contexto) quanto é determinado por este, os estudos etnográficos vêm ressaltando a importância de transcendermos o registro escrito dos sons, a fim de entendermos como estes são concebidos, criados, apreciados e, destarte, como os mesmos influenciam outros processos musicais e sociais, quer seja de maneira individual ou em grupo.

Para Janotti Jr. (2006, p. 5), o fenômeno musical,

[...] pressupõe valorações que nem sempre estão ligadas diretamente aos aspectos musicais e, **consequentemente**, a produção de sentido diante da música envolve modos de gostar/não gostar, modos de audição específicos ligados às apropriações da musicalidade e a interdependência entre as estratégias comunicacionais, tecnológicas e econômicas (grifo meu).

Assim, não só sua transcrição quanto a sua análise devem levar em consideração suas condições de produção, bem como as de seu reconhecimento.

No contexto da música popular, algumas abordagens têm sido propostas, a exemplo da Semiótica da música, em que o significado da música vai depender não só de sua estrutura, mas, sobretudo, das visões de mundo a ela interligadas. Nessa perspectiva, encontramos alguns trabalhos de Ulhôa (1999; 2000) e também os de Tatit (1994; 2001; 2002; 2004), que muito têm contribuído para ajudar a desvelar este campo de estudos.

Napolitano (2005, p. 77 - 93), por sua vez, também tem enfatizado alguns parâmetros no que se refere à análise da canção, a saber: a dupla articulação musical e verbal da canção; o problema da performance em relação aos aspectos estruturais da obra musical; as implicações técnicas, comerciais, estéticas e ideológicas advindas do veículo (mídia) da performance; a articulação entre os paradigmas de criação, as instituições de formação técnica e o gosto musical e ainda o diálogo entre tradição e modernidade.

Levando em conta tais questões, entendo que a performance se constitui um dos campos mais férteis para se estudar o fenômeno musical, pois não só envolve a materialização dos gêneros musicais como estruturas, como também a materialização de seus aspectos plásticos.

Nesse sentido, a partir dos recortes de duas expressões no âmbito da música brasileira popular – a do forró tradicional e a do forró eletrônico -, representadas aqui pelos Cabras de Mateus e por Duquinha e Banda, o presente estudo, ancorado numa perspectiva etnomusicológica, foi realizado considerando tanto os seus aspectos musicais quanto extramusicais sem, contudo, limitar sua análise a esse campo de atuação, uma vez que o tratamento do problema de pesquisa em questão exige um diálogo com áreas como a Antropologia e a Comunicação.

Desse modo, este capítulo apresenta as características estético-estruturais da performance musical dos Cabras de Mateus e de Duquinha e Banda em relação a suas semelhanças e diferenças. Apresenta, ainda, a interrelação entre música e dança e também com os demais aspectos que fazem dessa expressão uma manifestação sociocultural, tais como: a vestimenta dos artistas, a gestualidade e falas características durante as apresentações.

3.1 Letras, temáticas e falas características no forró de Duquinha e Banda

Como já explicitado anteriormente, as cinco músicas aqui analisadas são recortes do DVD de Duquinha e Banda.

Das 25 *faixas* do DVD, sete são interpretadas, exclusivamente, pelas vocalistas e doze, exclusivamente, por Duquinha. Duas são interpretadas por Duquinha e as vocalistas e quatro por Duquinha e convidado.

A escolha foi feita da seguinte forma: numa primeira seleção, essas últimas foram descartadas, de imediato, por serem entendidas enquanto performances atípicas, uma vez que são interpretadas mais pelo convidado do que propriamente por Duquinha.

Por outro lado, considerando-se que das doze músicas interpretadas por Duquinha, quatro são antigos sucessos seus da época em que ainda era do grupo musical *Nordestinos do Ritmo* e que, de maneira geral, não retratam o universo musical do forró eletrônico da forma como esse é “reconhecido” pela audiência e também pela mídia, como também podem ter sido escolhidas para a composição do show em função apenas da gravação do DVD, optei pela exclusão delas.

Numa segunda seleção, como as músicas performatizadas exclusivamente pelas vocalistas giravam em torno da temática amor, sendo duas delas versões de músicas internacionais, optei por uma das versões para poder contemplar tanto a característica da temática, quanto o uso de músicas internacionais consagradas midiaticamente na composição do repertório.

Levando em conta que as duas músicas performatizadas por Duquinha e as vocalistas são de igual teor, ou seja, são de duplo sentido, com uma ampla ênfase na coreografia, escolhi apenas uma para ilustrar suas condições de performance.

Entre as oito que restaram, o critério para a seleção se deu em função da performance de maneira geral e da temática mais recorrente. Uma vez que, dessas oito, quatro desenvolvem temáticas relacionadas à farra (cabaré, bebedeira e mulher) e à fuleragem⁴⁷; três falam de amor e só uma remete ao universo das vaqueijadas, tomei três das quatro relacionadas à farra.

⁴⁷ O termo que remete àquilo que não tem valor tem sido objeto de discussões, inclusive, no contexto acadêmico. Para maiores detalhes ver o documentário vídeo-debate *O Estado da Arte da Fuleragem* realizado pelo INOVE – Instituto Opara de Visão Ecosófica, patrocinado pelo Banco do Nordeste e pelo Governo Federal em parceria com a UNEB DCH III, Juazeiro, BA [199-?].

Nesse sentido, foram contempladas para fins de transcrição e análise das letras, bem como das temáticas e falas características na performance musical de Duquinha e Banda, as seguintes músicas: *Sou raparigueiro*, *Minha boyzinha*, *Playboy arretado*, *É o bicho* e *Quem perde é você*. Esta última não foi contemplada para a análise das falas, haja vista a ausência dessas na música.

No que se refere às letras, podemos observar nos trechos abaixo que, de maneira geral, essas têm sua base sintática e semântica estruturada de forma direta e coloquial e, portanto, de rápida assimilação.

Contudo, observamos nas *faixas 2 e 8* o emprego de algumas figuras de linguagem. Na primeira delas, através da metáfora⁴⁸, o ator Reynaldo Gianechini serve como referência ao protótipo de beleza em voga.

A minha boyzinha tá cheirando a leite
Ela não quer saber se eu sou coroa
Não sou Gianecchini mas é que pra ela
Panela velha é que faz comida boa (*faixa 2*)

Na segunda, o uso da onomatopéia⁴⁹, representada pelo termo “Ui, ai, ai”, simboliza ou traduz a sensação de “prazer” frente à idéia de “beber” e “curtir”.

Ai papai
Ui, ai, ai
Eu vou beber porque hoje tá o bicho
Eu vou curtir porque hoje tá o bicho
A mulherada hoje tá o bicho
Vem dançar comigo
Êita ruma de bichão (*faixa 8*)

Compreendendo que a palavra, em conjunto com os movimentos corporais e o canto, engendram e estruturam aspectos simbólicos da performance, os quais refletem as características relacionadas a seu contexto, podemos observar, ainda a respeito da *faixa 8*,

⁴⁸ Chama-se de metáfora a figura de linguagem que possibilita a expressão de sentimentos, emoções e idéias de modo imaginativo e inovador por meio de uma associação de semelhança implícita entre dois elementos.

⁴⁹ Onomatopéia é uma figura de linguagem na qual se imita um som com um fonema ou palavra. Ruídos, gritos, canto de animais, sons da natureza, barulho de máquinas, o timbre da voz humana fazem parte do universo das onomatopéias.

que, apesar de seu discurso ter se estruturado de forma direta, quando entendido à luz da performance, a palavra “bicho”, por exemplo, ganha outra denotação⁵⁰.

Outro ponto que gostaria de enfatizar em relação às letras das músicas no forró de Duquinha e Banda diz respeito ao emprego de versões de músicas internacionais românticas, consagradas midiaticamente. É o caso da *faixa 16*. Essa, por exemplo, é uma versão da música *Carry You Home*, de autoria de *James Blunt*, que alcançou estrondoso sucesso em 2009, no Brasil.

Sofro, choro por você
Eu não sei por que
Ligo, corro atrás, me humilho
Pra não te perder

Você não sabe o que é sofrer
O que é gostar de alguém sem querer
Você não sabe as lágrimas
Que eu já derramei, derramei

{ Mas tá tudo bem
Quem perde é você
Alguém que te ama
Te ama demais
Eu vou aprender a te esquecer
Você não merece alguém como eu (**Refrão**)

Por quantas vezes eu te liguei
Só pra ouvir tua voz
Depois desliguei
Só eu sei as lágrimas que já derramei
Por você

Amanhã cuidado
Pode ser tarde demais
Outro amor assim como eu
Você não encontra mais
Não existe mais (*faixa 16*)

Assistindo aos DVDs e ouvindo alguns CDs de forró eletrônico, tenho observado que essa é uma tendência, inclusive, que tem se manifestado nessa vertente de maneira em geral.

Ainda em relação às letras, é interessante notar que há um total anonimato quanto a seus compositores. Não consta nem na capa e nem no *menu* de apresentação do DVD, por exemplo, a relação com o nome das músicas e, muito menos, quem são seus compositores.

⁵⁰ Levando-se em conta o registro fotográfico da performance em questão, esse ponto será retomado mais a frente quando formos tratar da coreografia.

Você assiste à *faixa 1*, à *faixa 2*, à *3*, etc. e só conhece as músicas enquanto faixas. Das cinco músicas aqui selecionadas, apenas uma teve seu autor identificado (via internet). Trata-se da música *Playboy arretado* (*faixa 7*), de autoria de Luciano Kikão.

Essa tendência pode ser vista ainda de outro modo. Numa busca em alguns sites especializados em letras de músicas, observei que também não há menção de seus autores, ainda que inúmeras bandas cantem as mesmas músicas.

Considerando-se as novas técnicas de produção, armazenamento e circulação da música, tal fato pode estar relacionado, em primeira instância, à erradicação da ideia de álbum no campo da música massiva. Outrora, vinculava-se a esse a ordem e a sequência das músicas, bem como o projeto gráfico e sua relação com a expressão musical como um todo, que traduzia, inclusive, uma concepção do artista em relação a seu trabalho. Hoje em dia, os novos formatos de divulgação da música, a exemplo das mp3 e mp4, vêm suplantando o famoso vinil e ainda, dentro da concepção de álbum, o próprio CD enquanto objeto para armazenamento do áudio. É claro que, se por um lado isto facilita o processo de difusão, por outro, pode contribuir para desvincular a identidade do artista em questão.

Ainda em relação a essa questão, outro fator pode estar contribuindo também para tamanho descaso quanto à autoria das obras lítero-musicais: refiro-me à tentativa de “driblar” o ECAD⁵¹, uma tendência marcante hoje em dia no cenário musical de maneira geral.

No que diz respeito às temáticas abordadas nas letras, essas refletem certa valorização e apologia à ideologia individualista.

Em relação a isto, Lipovetsky (2005) afirma que estamos vivendo a “manifestação definitiva” da ideologia individualista, a qual, propiciada pela instauração da “sociedade de consumo”, tem sido responsável pelo desenvolvimento dos direitos e desejos do indivíduo⁵², através do culto à liberação pessoal, à descontração, ao humor e à liberdade de expressão em contraposição à “subordinação do indivíduo a regras racionais coletivas” (LIPOVETSKY, 2005, p. XVII - XIX).

Dessa forma, em frases como: “A minha vida é de cachaça e cabaré” (*faixa 1*) ou então, “Eu sou formado no meio da putaria” (*faixa 7*), ou ainda “Sou dono da minha vida e quem manda nela sou eu” (*faixa 1*), detectamos o que Lipovetsky (2005, p. XVIII) chama de “liberação dos costumes e da sexualidade”.

⁵¹ ECAD – Escritório Central de Arrecadação e Distribuição - Órgão responsável pela administração dos direitos autorais.

⁵² Este desenvolvimento, denominado por Lipovetsky de “processo de personalização”, diz respeito à “nova maneira de a sociedade se organizar e se orientar” e a um “novo modo de gerenciar os comportamentos” (LIPOVETSKY, 2005, p. XVI).

A apologia à ideologia individualista se revela também a partir do culto ao materialismo e ao poder, como podemos observar nesses trechos da música intitulada *Playboy arretado* (faixa 7).

Sou um playboy arretado
Aqui tá muito bom [...] Bom, bom, bom
Meu carro é turbinado [...]

Quando eu saio com ela
Com meu carro importado
Os boy ficam ligado com inveja de mim

Ter um “carro importado” ou “turbinado” é também ter poder em uma sociedade com extrema assimetria sócio-econômica.

Feitosa (2008), discorrendo sobre esta questão, afirma que em uma significativa parcela das letras das bandas de forró pop⁵³ “são frequentes as referências de ‘imaginários’ construídos nos símbolos de consumo desse público (carros, equipamentos de som, bebidas alcoólicas), nas suas relações afetivas, ou no uso de expressões contemporâneas” (FEITOSA, 2008, p. 7).

Outro aspecto que manifesta a “apoteose” da ideologia individualista nas temáticas, diz respeito ao narcisismo. Para Lipovetsky (2005, p. XXII – XXIII), o conceito de narcisismo, recolocado “na ordem dos circuitos e redes integradas”, objetiva fazer eco à culminação da esfera privada. Ele converte questões inteiramente voltadas para a “intimidade solipcista” do indivíduo em questões cruciais que concernem à vida coletiva, promovendo a identificação do público com tais questões. Dessa forma, considerando os trechos abaixo, a necessidade de auto-afirmação masculina, principalmente depois de certa idade, na medida em que se impõe como questão vinculada ao universo masculino, sensibiliza este público, convidando-o a compartilhar as mesmas preocupações imediatas e circunscritas. Isso, por sua vez, orienta-o para uma identificação com este tipo de música.

Sou da bagaceira, sou da zueira
Meu negócio é cabaré
Eu não fujo da raia,
Onde tem farra, tem cachaça e tem mulher (faixa 1)

⁵³ Termo utilizado pelo autor como designação do gênero musical característico do forró contemporâneo (forró eletrônico), visando enfatizar a dimensão pop/popular deste universo cultural.

A minha boyzinha tá cheirando a leite
 Ela não quer saber se eu sou coroa
 Não sou Gianecchini mas é que pra ela
 Panela velha é que faz comida boa (*faixa 2*)

A temática do amor é vista na *faixa 16*, já demonstrada anteriormente, e explora o sofrimento ante a um amor não correspondido.

De maneira geral, as temáticas abordadas nas músicas de Duquinha e Banda corroboram a afirmação de Trotta (2009a, p. 109) de que, no forró eletrônico, as temáticas se estruturam, predominantemente, a partir do trinômio conceitual: festa, amor e sexo.

Em relação à temática sexual, é importante ressaltar, ainda, que a mesma vem causando algumas polêmicas neste âmbito. Para alguns forrozeiros da vertente tradicional, assim como para Chico Ribeiro, dos Cabras de Mateus, como veremos mais adiante, o compartilhamento desses novos valores podem influenciar no comportamento das pessoas de maneira não “edificante”. No entanto, Trotta (2008, p. 37) coloca que não é verdade que o público consumidor deste gênero sempre compartilhe com os conteúdos dos repertórios, pois, de acordo com sua pesquisa sobre a *Banda Aviões do Forró*, algumas pessoas que declararam gostar da banda fizeram ressalvas às “letras”, enfatizando em contrapartida a apreciação do show enquanto espetáculo (o som e a música). Entretanto, não podemos deixar de notar que, no momento em que se “valoriza” uma performance que é altamente erotizada e que muitas vezes fala mais do que as próprias letras, não há como negar que haja um compartilhamento desses valores por parte do público e que isto possa, por sua vez, ter uma influência na vida das pessoas.

Considerando-se que, enquanto forma de expressão, a fala também se relaciona com vários aspectos de um dado contexto e com a cultura, de maneira geral, é necessário, pois, para decodificá-la, buscarmos a compreensão de seus significados simbólicos a partir do campo em que seus discursos são produzidos.

Vejamos então algumas falas exibidas durante a performance musical de Duquinha. Na música intitulada *Sou raparigueiro (faixa 1)*, por exemplo, vamos encontrar o seguinte discurso:

“Essa é nossa e ninguém toma.
 Dono da minha vida e dono das raparigas.
 Quem manda nela sou eu.
 Ui ui ui, pega fogo o cabaré”

Já na música *Playboy arretado* (faixa 7), encontramos este outro:

*“Pense num vinho agora num carrinho turbinado.
 Meu Edinaldo Promoções arrumou uma HiLux.
 Abri a mala, soltei o som e diz assim: puxa o fole fio de rapariga.
 Pense num carro turbinado com uma ruma de negona dessas.
 Umas meninas tão tão tão [...]
 Tire os oio negão que isso mata
 Abre a mala, solte o som e diz assim: puxa o fole fio de rapariga”.*

E ainda na música *É o bicho* (faixa 8) a seguinte frase: *“Dança, senão não aparece!”*

Nesse sentido, como pudemos perceber nos trechos acima, as falas articuladas, durante a performance musical de Duquinha, reforçam as características já elencadas nas temáticas e deixam clara a importância que é dada as mesmas.

3.2 Letras, temáticas e falas características no forró dos Cabras de Mateus

Em relação à performance musical dos Cabras de Mateus, as cinco músicas analisadas são recortes das trinta músicas coletadas nas duas imersões feitas em campo. Desse total, apenas quatro músicas foram descartadas de imediato. A primeira delas foi descartada por não representar o universo musical do forró tradicional. Trata-se da música gaúcha *Milonga para as missões*, que foi executada em homenagem a um grupo de sulistas presentes no local do show. As outras três eram músicas exclusivamente instrumentais.

Em relação às restantes, de modo semelhante à Duquinha e Banda, a escolha se deu em função do aparecimento de figuras de linguagem e da diversidade temática, bem como de sua recorrência. Por outro lado, em relação às falas, procurei contemplar aquelas que se vinculavam à letra ou que davam um sentido a performance musical. Assim, as músicas selecionadas foram: *Seu olhar não mente*, *No meu Cariri*, *Meus amores*, *Minha viola* e *Quanto mais quente melhor*.

Assim como em Duquinha, pude observar que as letras, de maneira geral, têm sua base sintática e semântica estruturada de forma direta e coloquial. Nelas, também vamos

encontrar a presença de algumas figuras de linguagem. Na *faixa 4*, por exemplo, enfatizando o sentimento pela distância do ser amado, encontramos a catacrese⁵⁴ em “léguas de saudade”.

Só pra te ver, já andei tantas léguas de saudade
E vivo em busca da felicidade
Fazendo tudo pra não te perder

Já na *faixa 9*, encontramos a prosopopéia⁵⁵ em “minha viola chora” e em “minha viola implora”. Esta, comparando a viola ao homem, explora o sentimento de aprisionamento e a necessidade da liberdade como condição de vida.

Minha viola chora que nem passarinho
Que perde o ninho,
Não sabe pra onde vai
Vai voando sem ter rumo e sem destino
Sem ver o verde, nem a flora
E os pantanais

Judiação é ter um passarinho
Preso numa gaiola
Minha viola implora meu irmão
A liberdade

As letras também explicitam, por sua vez, o uso de um “linguajar regional” que, sem dúvida, tem a ver com o universo quotidiano de outrora, mas, sobretudo, com o modo de falar do caboclo nordestino, sistematizado a partir da década de 1930 pela produção literária da época, como já vimos. Esse aspecto é visto em frases do tipo: “parto sofredor” (*faixa 3*), “quanta boniteza” (*faixa 5*), “judiação” (*faixa 9*) e “do gogó ao mocotó” (*faixa 10*).

As temáticas exploradas no contexto do forró tradicional refletem um cenário bucólico e intimamente vinculado à ideia de “identidade nordestina”. Desse modo, contemplam as situações corriqueiras na vida do nordestino como o fenômeno da seca, o contexto do forró enquanto ambiente alegre e jocoso, o apego à natureza, às celebrações tradicionais do ciclo junino, à religiosidade, entre outras (FERRETTI, 1983; RAMALHO, 2000).

⁵⁴ Catacrese é a figura de linguagem que consiste na utilização de uma palavra ou expressão que não descreve com exatidão o que se quer expressar, mas é adotada por não haver outra palavra apropriada - ou a palavra apropriada não ser de uso comum; são como gírias do dia-a-dia, expressões usadas para facilitar a comunicação. Estabelecem comparação às situações em que são atribuídas, qualidades de seres vivos, a seres inanimados. Consiste também em dar à palavra uma significação que ela não tem, por falta de termo próprio.

⁵⁵ A personificação ou prosopopéia (prosopopéia ou prosopopéia, no Brasil) é uma figura de estilo que consiste em atribuir a objetos inanimados ou seres irracionais sentimentos ou ações próprias dos seres humanos.

Nessa direção, podemos observar algumas dessas temáticas nas músicas executadas pelos Cabras de Mateus. A questão da seca e do amor pela terra é explorada, por exemplo, na música intitulada *No meu Cariri (faixa 5)*, que ressalta o sofrimento do povo nordestino frente ao fenômeno da seca.

No meu Cariri,
Quando a chuva não vem
Não fica lá ninguém
Somente Deus ajuda
Se não vier do céu
Chuva que nos acuda
Macambira morre
Xique-xique seca
Juriti se muda

Se meu Deus der um jeito
De chover todo ano
Se acaba o desengano
O meu viver lá é certo
No meu cariri
Pode se ver de perto
Quanta boniteza
Pois a natureza é um paraíso aberto

Contudo, essas não se detêm aos infortúnios da vida. Elas também retratam o ambiente festivo e alegre dos forrós, conforme o trecho da música *Meus amores (faixa 8)*.

Emanuel
Vá chamar o sanfoneiro
Que o zabumbeiro, o trianguero
Já chegaram
Esse forró
Promete ser animado
Tem gente de todo lado
Querendo ver levantar pó

Outra canção que esboça o contexto do forró como um ambiente alegre é a música *Quanto mais quente melhor (faixa 10)*, em que a temática se expressa da seguinte forma:

Tá pegando fogo no forró daqui
É bem diferente do forró de lá
É muito mais quente o forró daqui
Do jeito que eu estou vendo vai incendiar
Só se ouve o triângulo e o batuque do pandeiro
Sanfoneiro e zabumbeiro temperando esse forró
No meio do salão a poeira levantando
E todo mundo gritando quanto mais quente melhor

O amor romântico, tema bastante recorrente, pode ser observado neste recorte da (faixa 4):

O bem querer que toma conta do meu coração
 Já está sabendo que toda paixão
 Que eu preciso só acho em você
 Saiba que quando eu te vejo
 O fogo e o desejo quer me consumir
 Quero de novo o teu beijo,
 Matar minha sede, ficar junto a ti

No que diz respeito às falas, assim como nas músicas de Duquinha e Banda, que visam reforçar os valores vinculados ao seu contexto, essas contribuem para reforçar a ideia de “identidade” cultural nordestina, construída historicamente.

Desse modo, vamos encontrar falas que exaltam o sentimento de pertença ao lugar de origem como critério de identificação para a ideia de nordestinidade, tal como quando Chico Ribeiro diz durante a performance da música *Anjo querubim* (faixa 3): “*não nego que sou paraibano*”.

As falas também exaltam os artistas pertencentes ao meio, a fim de reafirmar a importância de sua arte, como podemos observar na seguinte fala durante a apresentação da música *No meu Cariri* (faixa 5).

“[...] e a gente vai cantar uma que Marinês, a rainha do xaxado, título esse dado por Luiz Gonzaga, foi Luiz Gonzaga quem colocou a sanfona e disse: “essa é a rainha do xaxado”, que a gente tem o prazer e felicidade de ser uma companheira nossa aqui, pelo menos morou em Campina Grande por muito tempo. E a gente vai cantar uma música dela, inclusive essa música de Marinês, ela dizia numa entrevista, um pouco antes da sua morte, de que se as pessoas houvessem de lembrar, certamente a lembrariam quando se ouvisse cantar essa música, *No meu Cariri*. No ritmo de xaxado Mestre, puxa aí”.

Neste outro trecho da música *Seu olhar não mente* (faixa 4), as falas exaltam ainda a poesia e os poetas populares, contribuindo para o reconhecimento desses frente ao público.

“[...] o poeta lá de Monteiro, Pinto de Monteiro, diz assim, duas quadrinhas: “Se alguém quiser plantar saudade, escale bem a semente, plante em lugar bem

seco, onde o sol seja bem quente. Porque se plantar em terra molhada, ela nasce e mata a gente’.

E o poeta num deleite de saudade continua: ‘Saudade, essa palavra conheço desde criança, saudade de amor ausente não é saudade, é lembrança. Saudade só é saudade quando a gente perde a esperança’”.

3.3 Estruturação melódica e harmônica no forró de Duquinha e Banda

Como já explicitado no Capítulo 1 desta dissertação, a transcrição, ainda que não possa traduzir, de fato, o fenômeno musical em sua totalidade, facilita algumas comparações imediatas entre músicas distintas. Por essa razão, e ainda por entender que tanto o movimento melódico, configurando a altura das notas na melodia, como também o ritmo que é empregado na construção da mesma e ainda a formação da massa sonora configurada pela harmonia, são fatores que, em conjunto, “visibilizam” e “traduzem”, de certo modo, a sonoridade do fenômeno musical, faz-se necessário termos uma ideia de como estes se estruturam. Nesse sentido, tomei três músicas, dentre as cinco já escolhidas quando da análise das letras, para servir-nos de referência.

Conforme as FIG. 1, 2 e 3, podemos observar que as melodias aí transcritas têm como característica predominante o uso de motivos melódicos de rápida assimilação, sendo em grande parte constituídos por pequenos saltos intervalares.

♩ = 100

Gm D7

Olha que eu sou ra - pa - ri - guei - ro mas quem não é a mi - nha vida é de ca - cha - ça e ca - ba -

5 Gm D7

ré — seeu gas to o meu di - nhei - ro pro - ble - ma meu sou do - no da mi - nha vida e quem man - da ne - la sou

9 Gm D7

eu — o - lha que eu sou ra - pa - ri - guei - ro mas quem não é a mi - nha vida é de ca - cha - ça e ca - ba -

13 Gm D7 Gm

ré o - lha seeu gas - to o meu di - nhei - ro pro - ble - ma meu sou do - no da mi - nha vida e quem man - da ne - la sou eu

18 Bb Dm/F Cm Gm

sou — ra - pa - ri - guei - ro sou da zu - ei - ra meu negó - cio é ca - ba - ré eu não

22 Bb Dm/F Cm D7 Gm

— fu - jo da rai - a on - de tem far - ra tem ca - cha - ça e tem mulher olha que eu sou ra - pa - ri

FIGURA 1 – *Sou raparigueiro* (faixa 1- Baião)

$\text{♩} = 100$ Dm A7 Dm

Meu pai_ pa-gaa mi-nha fa cul -dade não que-ro ser dou - tor não nas-ci pra es-tu - dar sou for

6 A7 Dm

ma-do no me-io da pu-ta - ri - a do pos-to de ga-so - li-na so saio pra ra-pa ri - gar meu pai

10 A7 Dm

— pa-gaa mi-nha fa-cul - da-de não que-ro ser dou - tor não nas-ci pra es-tu - dar sou for

14 A7 Gm A7 Dm

ma-do no me-io da pu-ta - ri - a do pos-to de ga so - li-na so saio pra ra-pa-ri - gar en-con-trar a mo

18 Gm Dm Gm Dm

ça-da to-mar u-ma ge - la-da so an-do ar-ru - ma-do no me-io da mu-lhe - ra-da sou um play

22 Gm Dm Bb A7 9

boy ar-re-ta-do a -quitá mui-to bom_ bom bom bom meu car-roé tur-bi-nado

28 Dm A7 Dm A7 Dm

eu gos-to de zu-ei-ra eu tô na pu - ta-ri - a sou doi-do por mu -lher gos-to-sa to - do di - a

32 Dm A7 Dm A7 Dm

— gos-to de zu-ei-ra eu tô na pu - ta-ri - a sou doi-do por mu -lher gos-to-sa to - do di - a

FIGURA 2 – Playboy arretado (faixa 7 - Xote)

E7 B E B E
 É o bi-choé o bi-choé o bicho E tá o bi-chotá o bi-chotá o bicho É o

6 B E B 1. E 2. E
 bi-choé o bi-choé o bicho E tá o bi-chotá o bi-chotá o bicho É o bicho sol-tei-ro

11 B E B 1. E 2. E
 sim so-zi-nho nunca sol-tei-ro sim so-zi-nho nunca sol-tei-ro nunca Ai pa-pai

16 B E B B E B
 ui ai ai ai pa-pai ui ai ai ui ai ai i eu vou be-ber por-que hoje tá o

22 E B E B E
 bicho eu vou cur-tir por-que hoje tá o bicho amu-lhe-rada hoje tá o bicho vem dan-çar co

27 B E B E B
 mi-go ei-ta ru-ma de bi-chão É o bi-choé o bi-choé o bicho e tá o bi-chotá o bi-chotá o

33 E B E B 1. E 2. E
 bicho é o bi-choé o bi-choé o bicho e tá o bi-chotá o bi-chotá o bicho É o bicho

FIGURA 3 – É o bicho (faixa 8 - Xote)

Outra característica predominante nas três faixas é a constante repetição de notas na estruturação melódica.

A harmonia se estrutura sob o sistema tonal maior e menor, com base em modelo conhecido, erigido, predominantemente, a partir das funções tonais tônica (T) e dominante (D), sendo que quase todos os acordes estão em estado fundamental. Mas, o que tudo isto quer dizer?

Em seu livro *O Século da canção*, Tatit (2004), visando explicitar as tendências cancionais erigidas desde a virada do século XIX ao século XX, coloca que a canção brasileira, “própria para o consumo popular e para a produção em série”, foi esculpida a partir de algumas triagens de ordem técnicas, experienciais e estéticas (TATIT, 2004, p. 93 – 110).

A primeira delas aconteceu quando do uso dos primeiros aparelhos de gravação que, devido a suas limitações técnicas, deixou de fora as sonoridades que não se ajustaram às suas exigências. Desse modo, os gêneros associados à dança, os quais dependiam da expressão do corpo e da cênica; a música erudita por sua complexidade sonora e a música estritamente instrumental, num primeiro momento, foram rechaçadas. O que restou foi uma música centrada na voz e em instrumentos de corda: o samba em sua forma de partido-alto, “embrião daquilo que mais tarde seria a canção brasileira de consumo”.

Aprimoradas as técnicas de gravação, a segunda triagem se deu em função da institucionalização do carnaval como a maior festa popular do ano e da consolidação do rádio como primeiro veículo de massa. Por outro lado, a fórmula refrão/variação melódica, consagrada por Sinhô e outros compositores, e, ainda, os modelos desenvolvidos de compatibilidade entre melodia e letra (temáticos, passionais e figurativos), que resultaram nas marchinhas e sambas caranavalescos, caracterizaram também esta segunda triagem.

A terceira triagem, de ordem estética, ocorreu através da mistura entre a música brasileira e a música norte-americana, especificamente o jazz. Como reação aos excessos dos conteúdos passionais, manifestos no gênero samba-canção – gênero resultante da influência da música hispano-americana - que predominou entre os anos de 1940 e 1950, apesar das “intervenções periódicas” do baião de Luiz Gonzaga, surge a bossa nova que vai abolir o “sentimentalismo desenfreado”, as melodias com contornos “mirabolantes” e os acompanhamentos “orquestrais dramáticos”.

A década de 1960 vai ser marcada pelo surgimento do rock brasileiro, mas, sobretudo, pelo nascimento da canção engajada (MPB), que, influenciada por uma série de acontecimentos sociais, desloca a semântica de cunho amoroso da bossa nova para as de

cunho ideológico, as quais compreendiam a “reabilitação dos valores regionais e a denúncia das injustiças sociais”.

Numa reação ao espírito de exclusão da música de protesto (música engajada), o processo de mistura que já vinha sendo gestado desde o samba-canção, com o surgimento do movimento tropicalista, vai promover a mais “ampla assimilação de gêneros e estilos da história da música popular brasileira”, se colocando, assim, como a mola propulsora da quarta triagem. A partir de então, a canção brasileira foi vista como sendo formada por todas as dicções, sejam elas “nacionais” sejam elas “estrangeiras, vulgares ou elitizadas, do passado ou do momento”. Assim, a quarta triagem, propondo uma revisão das apreciações estereotipadas, relativizou o conceito de música de “qualidade” e elegeu “explicitamente o consumo como critério maior para a caracterização de seus modelos”. Nesse sentido,

[...] para selecionar os formatos ideais de uma canção que produzisse sentimentos passionais, ou que estimulasse a dança e alimentasse o espetáculo para a produção de imagens televisivas, os agentes da quarta triagem tiveram que eliminar qualquer complexidade harmônica ou rítmica de seus produtos, bem como os sinais de elaboração menos linear do conteúdo das letras (TATIT, 2004, p. 108).

Em conformidade com as novas demandas sociais, e dando continuidade a esse processo histórico, a estética da música brasileira popular, como visto em capítulo anterior, ampliada pela indústria cultural, através de seus aparatos info-tecnológicos e pelo processo de globalização, vem se caracterizando, ultimamente, através de músicas voltadas ao amplo consumo e músicas de consumo segmentado.

Assim, as características encontradas nas músicas aqui analisadas, entendidas enquanto parâmetros que fundamentam a codificação da chamada música massiva, configuram uma “estética” musical voltada para o amplo consumo.

3.4 Estruturação melódica e harmônica no forró dos Cabras de Mateus

Da mesma forma que em Duquinha e Banda, tomei apenas três músicas para a análise da melodia dentre as cinco já escolhidas para explicitar as características das letras.

De maneira geral, podemos observar nas três faixas analisadas a presença de um contorno melódico sinuoso. Esse contorno, construído a partir dos constantes movimentos ascendentes e descendentes das notas, vai, por sua vez, contribuir para uma configuração dinâmica da melodia em contraposição a predominância das notas repetidas na música de Duquinha, que retratam uma configuração melódica mais linear.

Observamos ainda que as células rítmicas que estruturam as melodias se destacam pela presença de síncopas e figuras de tempo variadas.

Em relação à harmonia, observamos que as músicas analisadas se estruturam dentro do centro tonal maior, seguindo basicamente o padrão tônica, subdominante e dominante (T – SD – D) e que, com exceção da *faixa 9*, que faz uso de acordes invertidos (1ª inversão – E/G# e 3ª inversão – E/D), os acordes empregados estão em estado fundamental. Observamos também o aparecimento de acordes de passagem nas *faixas 3 e 9*. Ver FIG. 4, 5 e 6.

$\text{♩} = 118$ G Bm
 Fiz vo-cê pra mim meu brin-que-do meu an-jo que-ru bim meu se-gre do guar

5 C Am7 D7 G
 da-do só pra mim me-u a- mor ma-is lou-co até de tan-to a- mar

10 Bm C Am7
 fiz tam-bém al go pra gen-te ni- nar u macri-an-ça pra gen-te a do- rar

14 D7 D#° Em Bm
 tu-do num su - fo co e vo-cê não gos-ta mais de mim

20 C Am7 D7 D#° Em
 vem ci-zer que eu não sou-be da- ra- mor e achar que a

26 Bm C Am7 D7
 vi-da é mes-mo assim ca-da um leva um par-to so-fre- dor

32 G Bm C
 meu bai - ão co- ra - ção ar- ran - ca essa dor do meu

38 Am7 D7 G Bm
 pei-to pra eu não cho- rar meu bai - ão co - ra - ção

44 C Am7 D7
 ar-ran - ca essa dor do meu pei-to pra eu não cho rar...

FIGURA 4 – *Anjo querubim* (faixa 3 - Baião)

* Transcrição melódica de Nívea Maria R. Xavier Santos

$\text{♩} = 110$ G

No meu Ca-ri ri quan-do a chu-va não vem não

5

fi-ca lá nin - guém so - men-te Deus a - ju-da senão vi-er do

10

cé-u chu - va que nos a - cu da ma-cam-bi-ra mor

14

re xi-que xi-que se - ca ju-ri-ti se mu - da ma-cam-bi-ra mor

18

re xi-que xi-que se - ca ju-ri-ti se - mu-da se meu Deus der um jeí to de

23

cho- ver to-do ano se a-ca- ba de-sen gano o meu vi-ver lá é

28

cer - to no meu Ca-ri ri po de se ver de per to

33

quan-ta bo-ni - teza pois a na-tu-re - za é um pa-raiso a - ber - to

37

quant-ta bo-ni - teza pois a na-tu-re - za é um pa- raiso a - ber - to

FIGURA 5 – No meu Cariri (faixa 5 - Xaxado)

* Transcrição melódica de Nívea Maria R. Xavier Santos

$\text{♩} = 85$ A A#° Bm7

Min - ha vi - ola cho - ra quem pas - sa - ri - nho que per -

4 E7 A E/G# F#m

deo ni - nho não sabe pra onde vai vaivo - an - do sem ter me - do e sem des

7 Bm7 E7 A

ti - no sem ver o ver - de nem a flo - ra eos pan - tanais mi - nha

10 A#° Bm7 E7

vi - ola cho ra quem pas sa - ri - nho que per - deo ni - nho não sabe pra onde

13 A E/G# F#m Bm7

vai vaivo - an - do sem ter me - do e sem des - ti - no sem ver o

16 E7 A A#° Bm7

ver - de nem a flo - ra eos pan tanais ju - di a - ção é ter um pas - sa

20 E7 3 A A#° Bm7 E7 3

ri - nho pre - so na gai - o - la mi - nha vi - ola im - plora meu irmão a li - ber

25 A A#° Bm7 3 E7 E/D

da - de que - to vo - ar sen - tir o ver - de sen - tir

29 C#m7 F#m 3 Bm7 E7 A

se - de que ro a - mar po - der che - gar a - on de exis - te a paz

FIGURA 6 – Minha viola (faixa 9 - Xote)

O forró, seja ele tradicional ou eletrônico, através das configurações estruturais de suas canções, remete a uma organização e disposição dos sons musicais que objetivam ou traduzem valorações e realidades distintas. Assim, nas canções executadas pelos Cabras de Mateus, as melodias pouco voltadas para a ênfase nos refrões e para a reiteração das notas, e ainda a condução rítmica das mesmas vincula-se à ideia de um tipo de música que, de certo modo, pelo “tratamento” de suas estruturas musicais tem sido associada ou reconhecida como música de “qualidade” e “autêntica”.

Tomando-se a discussão anterior das tendências de mercado, observamos que, em contraposição aos padrões da música de amplo consumo, as características aqui descritas relacionam-se a um tipo de música vinculada ao consumo segmentado, na medida em que seus produtos, a partir de um “imaginário”, são identificados como “obras autênticas”.

Nesse sentido, considerar as células rítmicas, as curvas melódicas, os acentos que se configuram e toda a sorte de recursos que assegura a distinção sonora da obra, bem como as letras e as suas progressões fônicas, nos remete, segundo Tatit (2004, p. 42), a compreensão da dicção da canção brasileira.

3.5 Acompanhamento musical no forró de Duquinha e Banda

Em termos de instrumentação, a banda de Duquinha é constituída por baixo, guitarra, acordeom (FIG. 7), metais (trombone de vara, trompete e sax) (FIG. 8), teclado (FIG. 9), zabumba/percussão (congas, timbales, pratos e carrilhão) (FIG. 10), bateria (FIG. 11) e duas vozes femininas como backing vocals (FIG. 12), (FIG. 13).



FIGURA 7 – Baixo, guitarra e acordeom.



FIGURA 8 – Trompete, trombone de vara e sax.



FIGURA 9 – Teclado.



FIGURA 10 – Zabumba e percussão.



FIGURA 11 – Bateria.



FIGURA 12 – Backing Vocals.



FIGURA 13 – Backing vocals.

Conforme Trotta (2008, p. 20), todas as bandas de forró eletrônico possuem basicamente essa formação. Contudo, tenho observado que, sonoramente, alguns desses instrumentos se sobressaem mais do que outros, dependendo da identificação que a banda pretenda assumir em determinadas ocasiões ou contextos, como no caso do “Forró Elétrico”, quando, por exemplo, as bandas são contratadas para animar as prévias ou o carnaval e executam a configuração rítmica de outros estilos musicais tais como o frevo e o axé, onde a

ênfase recai sobre os metais e a percussão, respectivamente, buscando ainda uma aproximação sonora com tais estilos, através desses instrumentos.

Entretanto, excluindo-se essas ocasiões específicas, os instrumentos que mais se destacam nas apresentações cotidianas do forró eletrônico são os metais ou ainda o teclado, que, geralmente, assumem uma das funções que seria do acordeom, no contexto do forró tradicional, ou seja, os solos e introduções das músicas. Também o baixo e a bateria, que estruturam de maneira mais evidente o ritmo e, por fim, o acordeom no sentido de fazer “a cama”⁵⁶ para o canto⁵⁷.

Corroborando ainda com tal asserção, Cordeiro (2002) ressalta que, até 1990, a flauta era o “instrumento preferido pelos músicos para se juntar ao acordeom nas introduções e contracantos do forró”, ao passo que após 1990 “esta preferência foi transferida para o sax”, provavelmente pela influência que sofreu o forró eletrônico dos “estilos musicais do norte como a lambada e o carimbó”. Por outro lado, continua ele, nota-se a “preponderância da bateria como principal instrumento condutor do ritmo” (CORDEIRO, 2002, p. 66, 73). De fato, esse último aspecto, inclusive, ficou claro em minha pesquisa de campo, uma vez que no show de Duquinha, registrado no DVD, o zabumba só participa em duas músicas e nem sequer aparece sonoramente.

Assim, para as transcrições musicais deste recorte, destaco os metais, o acordeom, a bateria e o baixo, os quais serão tomados para uma descrição e análise mais detalhada.

É importante ressaltar, todavia, que, apesar do teclado ocupar um lugar importante no contexto do forró eletrônico, no forró de Duquinha e Banda o destaque dos solos e introduções, na maioria das músicas, é dado aos metais. Por essa razão, optei por não me deter neste ponto.

Bateria

Seguindo os mesmos critérios já expostos quando da escolha para a seleção das letras, contemplei para transcrição da bateria as seguintes músicas: *Sou raparigueiro*, *Minha boyzinha*, *Playboy arretado*, *É o bicho* e *Quem perde é você*. Desse modo, podemos ter, também, uma visão mais geral das músicas em questão.

⁵⁶ Jargão comumente utilizado pelos músicos para se reportar à sustentação harmônica da música.

⁵⁷ Esta característica da preponderância de determinados instrumentos também foi reconhecida por Trotta (2009b, p. 140).

Conforme já explicitado, uma vez que o zabumba é muito pouco utilizado no forró de Duquinha e também não aparece sonoramente, tomei para comparação do aporte rítmico, apenas a bateria.

Vale ressaltar que, dado o volume de material produzido após a transcrição e tendo sido observado alguns padrões⁵⁸ que se repetem continuamente durante o desenvolvimento das músicas selecionadas, preferi utilizar tais padrões enquanto representação de nosso recorte.

É claro que não desconsidere a existência de algumas variantes desses padrões que ocorrem durante as conduções rítmicas. Contudo, sabendo-se que as mesmas podem, de maneira geral, se constituir uma particularidade do músico executante, preferi também não me deter neste aspecto.

Vejamos a seguir alguns desses padrões:

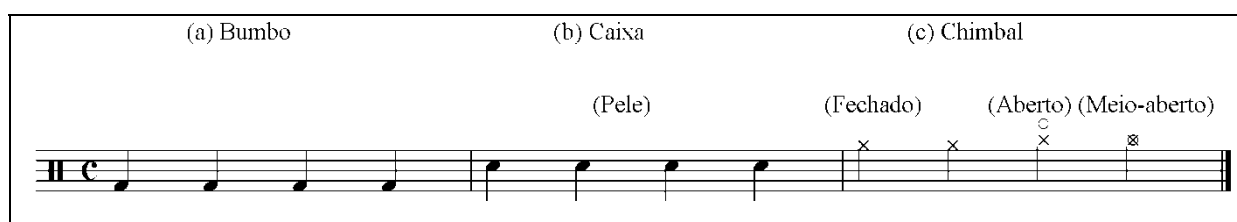


FIGURA 14 - Legenda para a notação musical da bateria

Como demonstrado nas FIG. 15 e 16, podemos observar que os padrões aí transcritos estruturam o ritmo do baião. Todavia, falando em termos de sonoridade, observamos que, em algumas músicas, o fato de se tocar a caixa em substituição ao bumbo, que pela sua classificação organológica e pelo seu grave deveria referenciar o zabumba, constitui uma das diferenças entre o forró tradicional e o eletrônico em relação a este ritmo, no que pese ao seu aspecto timbrístico.

⁵⁸ Chamo de padrão aqui aquela célula rítmica que se destaca por sua repetitividade na condução rítmica. Os padrões têm sido uma das características encontradas também em outras bandas de forró eletrônico, conforme nos relata Trotta (2009a, p. 108) em relação à sua análise sobre a banda *Aviões do Forró*.

Padrão 1 $\text{♩} = 100$

Bateria

Padrão 2 $\text{♩} = 100$

Bateria

FIGURA 15 – Padrões da bateria (*Sou raparigueiro* - faixa 1 - Baião)

Padrão 1 $\text{♩} = 100$

Bateria

Padrão 2 $\text{♩} = 100$

Bateria

FIGURA 16 – Padrões da bateria (*Minha boyzinha* - faixa 2 - Baião)

Outra característica curiosa se impõe. Nas músicas consideradas românticas, a exemplo da música *Quem perde é você* (FIG. 17), podemos observar o bumbo, de maneira mais presente, fazendo referência à sonoridade do zabumba.

Padrão $\text{♩} = 100$

Bateria

FIGURA 17 – Padrões da bateria (*Quem perde é você* - faixa 16 - Baião)

Nesse sentido, tomando por base as observações de Tatit (2002, p.22), considero que isto se dê porque na música romântica há um investimento nas tensões passionais, as quais se estabelecem pela continuidade melódica e pela emissão alongada das frequências. O grave do bumbo pode muito bem servir a este propósito, ao passo que a sonoridade mais aguda da caixa e, através dela, a emissão de frequências mais curtas em contraposição ao grave do zabumba, considerando-se ainda a melodia e a letra que se estruturam nessas músicas, parece sugerir um contexto mais esfuziante, mais frenético, como podemos perceber. De acordo com Tatit (2002, p. 10 - 11), a primeira asserção, referente ao investimento nas tensões passionais, explicitaria a modalidade do ser e a segunda, a modalidade do fazer, em que a dicção do cancionista traz à tona a ação em detrimento da paixão.

Já nas FIG. 18 e 19, vamos encontrar o ritmo padrão do xote. Nesses padrões, a caixa faz referência ao bacalhau⁵⁹ quando comparada à utilização do zabumba na condução deste ritmo. Aqui, a diferença em relação ao forró tradicional se estrutura também pelo timbre.

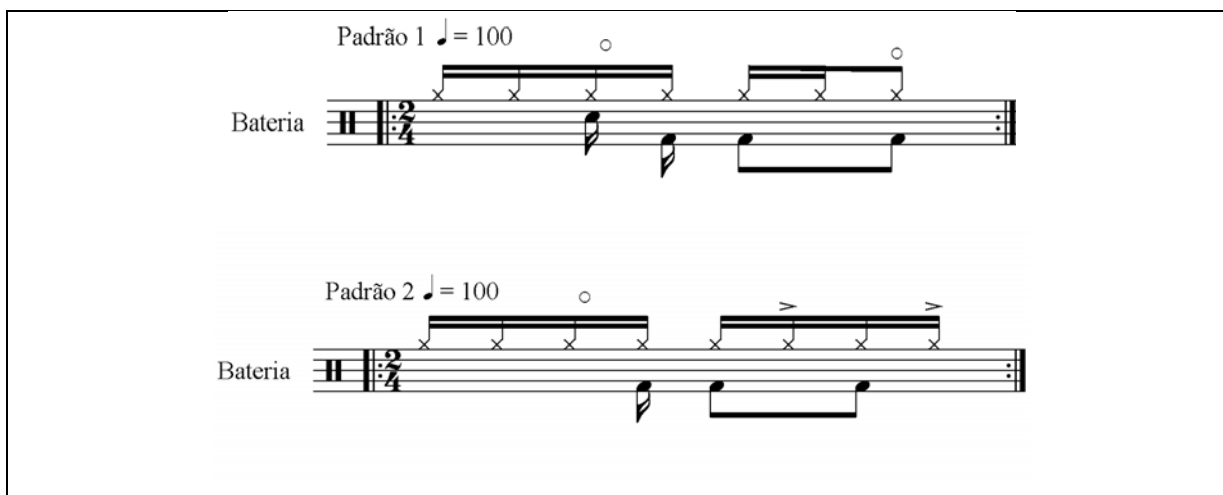


FIGURA 18 – Padrões da bateria (*Playboy Arretado* - faixa 7 - Xote)



FIGURA 19 – Padrões da bateria (*É o bicho* - faixa 8 - Xote)

⁵⁹ Nome que é dado à vareta responsável pela sonoridade aguda no Zabumba.

Entretanto, tais afirmações são feitas em relação aos grupos aqui estudados, considerando seus aspectos contextuais. É possível que haja outros grupos que não explicitem tais características.

Outro ponto a destacar diz respeito à preponderância de certo andamento nas músicas selecionadas. Conforme as figuras acima, podemos observar que o ritmo, seja ele baião seja xote, se estrutura em um andamento aproximado de 100 bpm⁶⁰. Comparando ao andamento do xote, em torno de 70-80 bpm, e do baião, em torno de 90 bpm, encontrados nas músicas analisadas por Fernandes (2005, p. 38 - 46), podemos observar uma aceleração nestes ritmos. Em relação a este aspecto, Madeira (2002, p. 87) sugere que o surgimento de um forró mais acelerado que o forró tradicional pode ter sido motivado pela formação de um público dançante adepto da lambada.

Baixo Elétrico

De maneira geral, podemos observar nas músicas selecionadas (FIG. 20, 21 e 22) que é comum o emprego de notas repetidas estruturando as melodias.

FIGURA 20 – Melodia do baixo - *Sou raparigueiro* (faixa 1- Baião)

⁶⁰ A característica da adoção a, praticamente, um mesmo andamento na execução das músicas também foi apontada por Trotta (2008, p. 22) em relação a duas outras bandas de forró eletrônico, uma de menor projeção mercadológica e outra de maior projeção.

4X Introdução

1 2 3 4. 2X

Fim

10

20 11

28 Introdução

OBS: (x) significa o harmônico.

FIGURA 21 – Melodia do baixo - *Playboy arretado* (faixa 7 - Xote)

Introdução

8 19 X

16 9 X

23 Sem fim

FIGURA 22 – Melodia do baixo - *É o bicho* (faixa 8 - Baião)

Em específico, podemos observar que o baixo costuma dobrar com os metais em alguns fragmentos de frases, a exemplo da *faixa 8* (FIG. 23), o que propicia uma ênfase em termos da intensidade da massa sonora, tornando a música ainda mais vibrante e contagiante.



FIGURA 23 – Fragmentos do baixo e dos metais (*É o bicho* - *faixa 8* - Baião)

Podemos observar ainda que as células rítmicas que estruturam o xote se configuram de maneira semelhante no forró de Duquinha, conforme ilustração abaixo.

28

Xote em Duquinha e Banda

10

Xote nos Cabras de Mateus

FIGURA 24 – Fragmentos do baixo (*Playboy arretado/Minha viola*)

Já na música *Sou raparigueiro*, *faixa 1*, podemos observar, em sua introdução, o emprego de uma estrutura rítmica vinculada ao pagode, conhecida como “swingueira” (FIG. 25).



FIGURA 25 – Estrutura rítmica da Swingueira

Esse aspecto corrobora, por sua vez, as observações de Cordeiro (2002, p. 84 – 89) e de Trotta (2008, p. 13), acerca da tendência do forró eletrônico em incorporar tanto elementos vinculados à música pop internacional, quanto à música pop nacional.

Metais

Como já explicitado, uma das características de extrema importância na sonoridade das bandas de forró eletrônico diz respeito às referências vinculadas a música pop internacional. Nesse sentido, dentre o instrumental selecionado neste âmbito, os metais têm se destacado. Atuando sempre em bloco e configurando “uma experiência sonora de grande intensidade”, esses se responsabilizam pelas introduções e solos intermediários das canções. No forró de Duquinha, conforme veremos a seguir, os solos e introduções das músicas também são executados pelos metais.

Na impossibilidade de transcrever aqui todas as músicas do DVD e, haja vista a semelhança entre as cinco faixas já selecionadas, também em termos de padrões rítmicos a estruturar a melodia destes, escolhi as *faixas 7 e 8* para servir-nos de referência.

Ressalto, entretanto, que pelo fato do trombone, do trompete e do sax soarem em uníssono, escolhi este último para representar a estruturação melódico-ritmica do naipe.

Na *faixa 7* (FIG. 26), podemos observar que a configuração melódica se delineia a partir de frases simples constituídas, basicamente, de pequenos saltos intervalares e com predominância de notas repetidas.

(Introdução Metais - Sax Soprano em Bb)

♩ = 100

FIGURA 26 – *Playboy arretado* (faixa 7 – Xote) – Introdução e solo intermediário

Em termos de seu aspecto rítmico, destaco a presença de pausas maiores entre as frases, bem como a presença de síncopas.

Uma vez que o solo que intercala as seções A e B da música constitui-se de maneira semelhante à introdução, achei desnecessário repetir sua transcrição.

Em relação à *faixa 8*, podemos observar que seu contorno melódico, tanto no que diz respeito à introdução (FIG. 27) da música quanto em relação ao solo (FIG. 28) entre as seções A e B, se constitui, em maior parte, pela repetição de notas e também por pequenas alterações em termo de saltos intervalares.

Introdução Metais (Sax Soprano em Bb)

FIGURA 27 – *É o bicho* (faixa 8 - Baião) - Introdução

Solo dos Metais (Sax Soprano em Bb)

FIGURA 28 – *É o bicho* (faixa 8 - Baião) – Solo intermediário

Do ponto de vista rítmico, as células são trabalhadas com apenas dois valores, configurando assim motivos bastante simples para a execução.

Podemos observar ainda que o solo da *faixa 8* sofre uma modulação, a fim de adequar-se à tessitura vocal da cantora que assume a seção “B” da música.

Acordeom

Uma das questões que têm sido levantadas, principalmente por músicos vinculados à corrente do forró tradicional, diz respeito ao papel do acordeom no contexto do forró eletrônico.

Para os tradicionalistas, o papel “coadjuvante” deste instrumento ou a sua plena substituição pelo teclado, como, por exemplo, no caso da performance do músico Frank Aguiar, ou ainda pelos metais, na maioria, das bandas de forró eletrônico, se vincula, de certa maneira, aos aspectos definidores do forró enquanto gênero musical. Isto porque, enquanto instrumento característico da performance de Gonzaga, “seu uso se tornou fundamental para atestar o pertencimento de determinada prática à classificação do forró” (TROTТА, 2009a, p. 107).

Entretanto, parece que o que está em jogo no argumento tradicionalista, conforme tenho entendido a partir destes discursos, não é simplesmente o uso de um modelo

instrumental (acordeom, zabumba e triângulo) ou a função de certos instrumentos que, sob este ponto de vista, viria a caracterizar o forró, mas, sobretudo, a configuração sonora resultante deste conjunto instrumental que, durante algum tempo, se tornou referência para se entender a legitimação do forró enquanto gênero musical. Nessa direção, Trotta (2008) ressalta que o som da sanfona associa-se a “uma identificação sociocultural vinculada à romantização” de um “tradicionalismo arraigado”, que tende “à sua imutabilidade utópica” (TROTТА, 2008, p. 10).

Ainda a respeito do papel do acordeom no forró eletrônico, Trotta (2009a) diz que diversas bandas anteriores a *Banda Aviões do Forró* utilizam a sanfona de forma “bastante tímida”. E, analisando em específico a performance musical da *Banda Aviões*, ele acrescenta que nos shows a “importância sonora e visual” deste instrumento “fica ainda mais reduzida em relação aos metais e a bateria” (TROTТА, 2009a, p. 107 - 108).

No que concerne ao uso do acordeom em Duquinha e Banda, excetuando-se algumas respostas improvisadas ao naipe de metais (FIG. 29), quando esse instrumento ganha certo destaque na massa sonora, podemos observar que o emprego de tal instrumento destina-se, basicamente, ao acompanhamento das músicas e, nesse sentido, comparando-se ao forró tradicional, o mesmo desempenha, de fato, um papel “coadjuvante” no todo da performance musical de Duquinha e Banda.

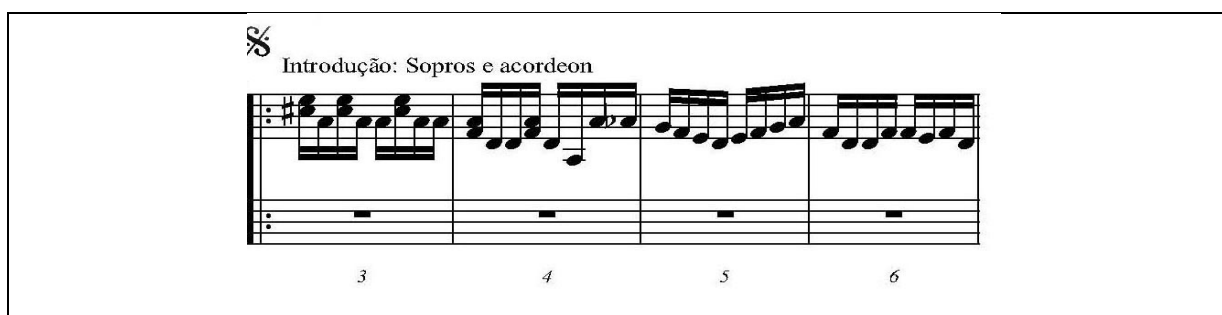


FIGURA 29 – Respostas improvisadas do acordeom (*Playboy arretado* – faixa 7 – Xote)

Podemos observar ainda que em relação à bateria, a transcrição do acordeom no forró de Duquinha explicita motivos rítmicos que se constituem enquanto padrões⁶¹. Desse modo, algo interessante de se notar é que, independente do mesmo se configurar como um

⁶¹ Para a transcrição da performance musical do acordeom, levei em consideração as estruturas básicas de acompanhamento nas músicas selecionadas.

baião ou um xote, a estruturação rítmica da melodia é bastante recorrente, conforme os recortes abaixo (FIG. 30 e 31).

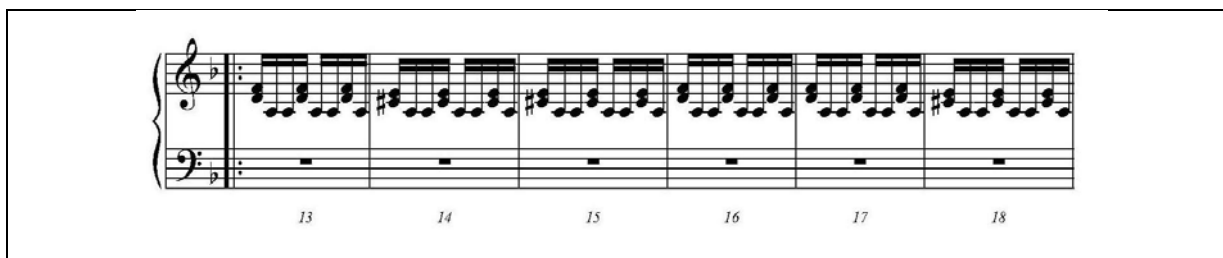


FIGURA 30 – Trecho da música *Playboy arretado* (faixa 7 - Xote)

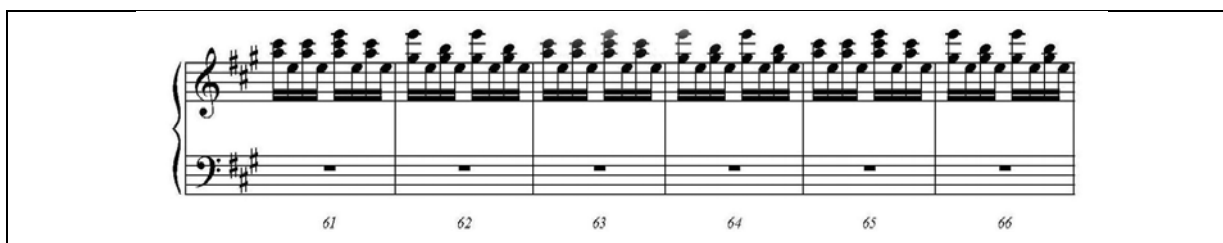


FIGURA 31 – Trecho da música *É o bicho* (faixa 8 - Baião)

Por fim, podemos observar que o canto do acordeom se estrutura, exclusivamente, a partir do teclado do instrumento, sendo, pois, dispensado o uso da baixaria.

3.6 Acompanhamento musical no forró dos Cabras de Mateus

Conforme pudemos observar a partir da composição instrumental de Duquinha e Banda, o forró incorpora outras formações de conjuntos instrumentais.

Contudo, de acordo com o já exposto, há um conjunto instrumental básico, oriundo dos primórdios do forró, que o identifica pela especificidade da combinação de seus instrumentos ou ainda pela especificidade de sua individualidade tímbrica⁶². Esse conjunto é constituído pelo acordeom, destacando-se por ser confiado a ele, além da harmonia, também a introdução das músicas e ainda os solos intermediários, e pelo zabumba e triângulo como instrumentos percussivos definidores do ritmo.

Criada por Luiz Gonzaga na década de 1950, o grande mentor do forró, a combinação ficou conhecida como a instrumentação característica do que hoje chamamos forró tradicional (DREYFUS, 1996, p. 150 - 151).

Algumas especulações a esse respeito sugerem que a escolha dessa instrumentação característica se dá, ainda hoje, mais em função do aspecto econômico do que do aspecto estético. Moore (2001 citado por MADEIRA, 2002, p. 38) afirma que “muitas vezes a escolha se dá por forças econômicas e para facilitar as apresentações ao vivo”.

Todavia, podem ser acrescentados ainda a esses o agogô, o pandeiro, o reco-reco, o ganzá e outros instrumentos de efeito que aparecem com menor frequência, como também o cavaquinho, o baixo e a bateria.

No que diz respeito ao acompanhamento musical nos Cabras de Mateus, esse é feito tipicamente pelo zabumba, triângulo e acordeom, conforme observado na FIG. 32.

⁶² Para maiores referências sobre a instrumentação básica do forró, ver Madeira (2002, p. 59 – 69), em que o autor propõe uma classificação dos instrumentos musicais utilizados no forró em função dos elementos que dizem das relações músico-funcionais, quais sejam: elementos reitores tímbricos distintivos e elementos reitores tímbricos comuns.



FIGURA 32 – Formação do trio (Adailton, Chico Ribeiro e Mestre Biu)

Entretanto, esporadicamente e em alguns contextos, principalmente quando os shows são produzidos em local aberto, tais como praças públicas, onde, por sua vez, os palcos são imensos como me dissera Chico Ribeiro, acrescentam-se alguns outros instrumentos, a exemplo do baixo, do cavaquinho e da bateria, além de instrumentos de efeitos e backing vocals, como forma de dar mais volume à massa sonora (FIG. 33).



FIGURA 33 – O trio com cavaquinho, baixo e percussão e backing vocals

Durante a pesquisa de campo, tive a oportunidade de filmar a performance dos Cabras de Mateus nas duas situações. Sendo assim, a seleção dos recortes videográficos contemplou tanto a utilização dos instrumentos mais comuns, como também, acrescidos a estes, o uso do baixo e da bateria.

Nesse sentido, para a transcrição e análise musical, foram escolhidos os seguintes instrumentos: acordeom, zabumba, triângulo, baixo e bateria.

No que diz respeito à presença do baixo e da bateria no forró tradicional, Cordeiro (2002) coloca que, a partir da década de 1960, houve uma tendência em “incorporar o contrabaixo, primeiramente o acústico, depois o elétrico, às gravações, embora possamos encontrar a tuba desempenhando o papel do contrabaixo” e que a inclusão da bateria nas gravações do gênero “parece intensificar-se ao longo da década de 1980, embora por volta do final da década anterior – aqui ele se refere à década de 1990 – sua presença já possa ser observada de forma discreta”. Ele complementa ainda dizendo que “tal discrição pode ser fruto da importância atribuída ao zabumba como principal elemento condutor do ritmo, o que justificaria a economia de notas, já que o som de ambos situa-se numa mesma faixa de frequência” (CORDEIRO, 2002, p. 47-49).

Zabumba e bateria.

Devido à performance musical dos Cabras de Mateus, contemplar muitos dos gêneros que aqui são compreendidos dentro de uma classificação mais ampla definida como forró, a escolha das músicas, do ponto de vista rítmico, levou em conta essa representatividade.

Desse modo, as músicas selecionadas foram as seguintes: *Anjo querubim* (Baião), *Seu olhar não mente* (Xote), *No meu Cariri* (Xaxado), *Melhor que o forró é o amor* (Baião-xaxado), *Quanto mais quente melhor* (Forró-samba) e *Pagode russo* (Arrasta pé).

Em relação às transcrições, do mesmo modo como foi feito com Duquinha e Banda, optei pela utilização dos padrões rítmicos, tanto no que se refere à levada do zabumba quanto à levada da bateria.

Vejamos como se estruturam cada um deles:

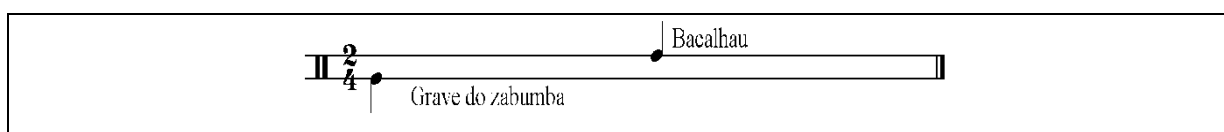


FIGURA 34 - Legenda para a notação musical do zabumba

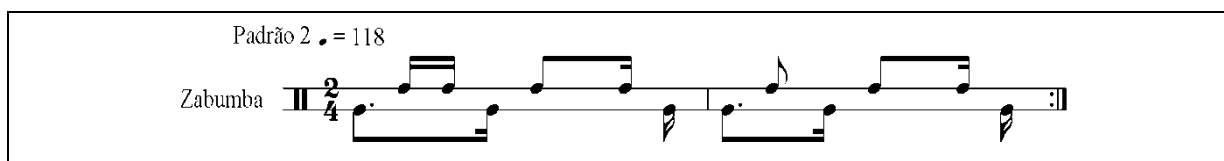


FIGURA 35 – Padrões do zabumba (*Anjo Querubim* - faixa 3- Baião)

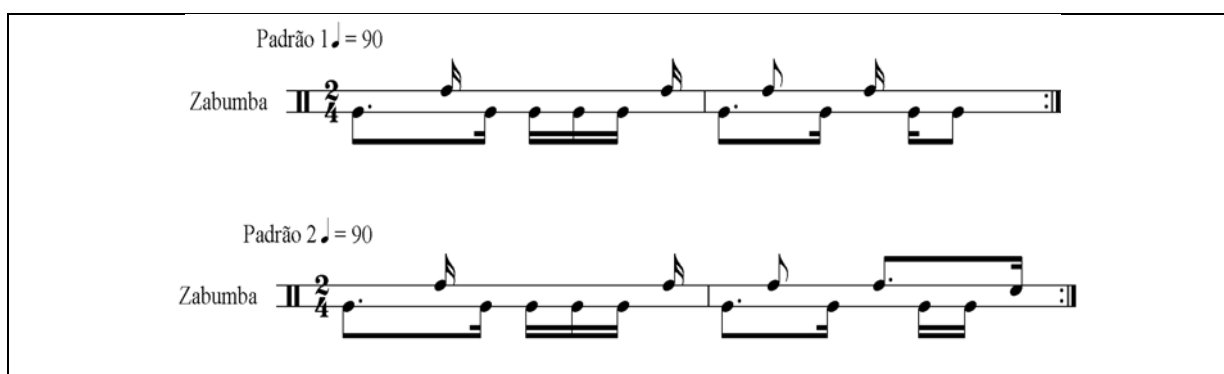


FIGURA 36 – Padrões do zabumba (*Seu olhar não mente* - faixa 4- Xote)

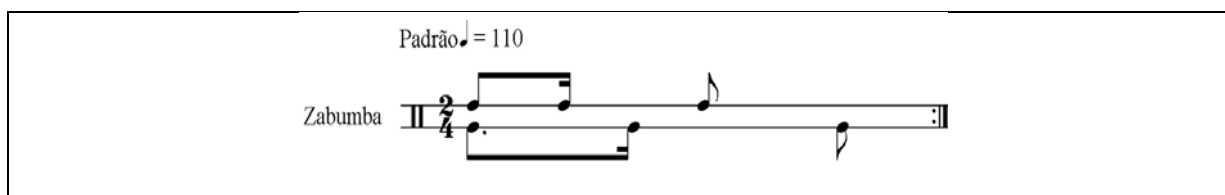


FIGURA 37 – Padrões do zabumba (*No meu Cariri* - faixa 5- Xaxado)

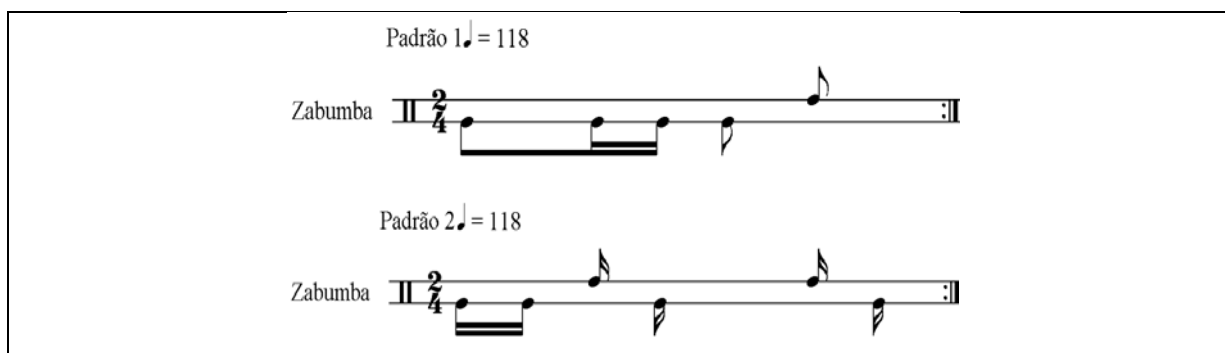


FIGURA 38 – Padrões do zabumba (*Melhor que o forró é o amor* - faixa 7 - Baião-xaxado)

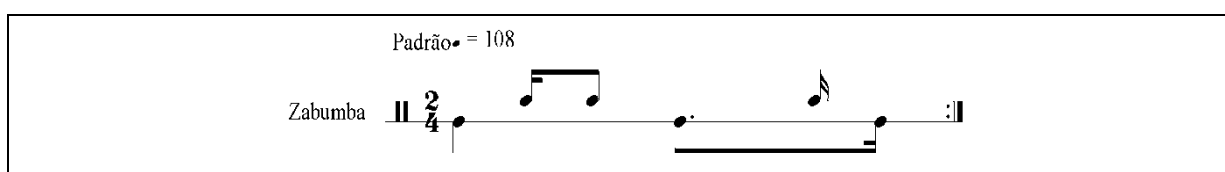


FIGURA 39 – Padrões do zabumba (*Quanto mais quente melhor* - faixa 10 - Forró/Samba)

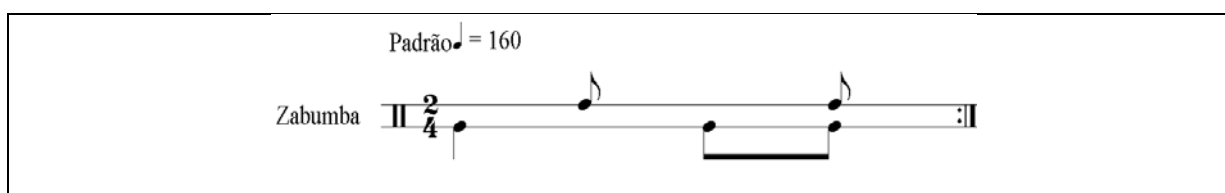


FIGURA 40 – Padrões do zabumba (*Pagode russo* - faixa 11 - Arrasta pé)

Conforme os padrões aqui transcritos, uma primeira característica dos Cabras de Mateus bastante óbvia é a diversidade rítmica contemplada em sua performance, como também uma maior variação em termos do andamento quando comparada à de Duquinha.

Tomando como referência algumas das observações de Fernandes (2005) em sua tese *Music, migrancy, and modernity: a study of brazilian forró*⁶³, pude perceber, conforme já explicitado anteriormente, que alguns desses subgêneros, tanto no contexto do forró eletrônico, quanto no contexto do forró tradicional, têm sido executados em andamentos mais rápidos.

Isso, por sua vez, psicossocial e fenomenologicamente falando, pode estar relacionado, de maneira ampla, aos modos de vida impostos pela fugacidade da era contemporânea, em que tudo tem que acontecer num “zás-trás”. Entretanto, não podemos desconsiderar, é claro, a possibilidade de a mesma ser também uma característica bastante peculiar aos grupos aqui estudados.

Embora não seja objetivo desta pesquisa comparar os padrões rítmicos coletados por Fernandes (2005) e os acima transcritos, um fato me chamou a atenção, ao observar a configuração dos padrões rítmicos da levada do zabumba em alguns dos gêneros aqui já citados: refiro-me a uma alteração para mais no que diz respeito à quantidade das notas que estruturam tais ritmos.

Tal fato pode estar ligado a uma tendência atual no âmbito do forró tradicional, uma vez que, no caso dos Cabras de Mateus, as músicas selecionadas foram executadas por dois zabumbeiros diferentes: Carlos e Adailton. Contudo, não se pode deixar de reconhecer, é claro, a ideia de ser apenas particularidade dos executantes.

Apesar disto, uma base comum entre estes padrões e os explicitados pela autora no que se refere às figuras rítmicas do baião, do xote, do xaxado e do arrasta-pé também foi observado.

Ainda me reportando às suas considerações, observei também que, diferentemente da fórmula de compasso demonstrada em sua tese referente ao ritmo do arrasta-pé, o padrão aqui transcrito está estruturado em 2/4 e não em 4/4 (FIG. 40). Esse último, segundo a autora, é adotado usualmente. Contudo, não se deixa de considerar essa outra possibilidade.

Comparando-se os padrões rítmicos encontrados nas levadas do zabumba dos Cabras de Mateus aos encontrados nas levadas da bateria de Duquinha, podemos considerar que as

⁶³ Fernandes (2005, p. 38 – 80) apresenta com detalhes as levadas rítmicas características dos vários subgêneros do forró (baião, xote, xaxado, arrasta-pé, coco, forró e rojão), bem como o andamento mediano encontrado em cada um deles (baião: 90 bpm, xote: 78-80 bpm, xaxado: 105-106 bpm, arrasta-pé: 112-158 bpm, coco: 100 bpm, forró: 100 bpm e rojão: 100 bpm) a partir de exemplos selecionados das músicas de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro.

diferenças podem ser vistas em termos da quantidade de notas utilizadas para configurar o ritmo, mas, sobretudo, em termos da sonoridade emitida por essas.

No caso de Duquinha e Banda, o uso da caixa emite um som mais curto e “seco” em contraposição ao do zabumba empregado, de forma primordial, no contexto do forró tradicional.

A quantidade de notas emitidas pelo zabumba, em conjunto com o “resfulengo”⁶⁴ do fole pode estar, inclusive, relacionado ao chamado “molho” ou “swing”, amplamente difundido como uma das características do forró tradicional nos dias de hoje.

Por outro lado, podemos observar nas FIG. 41, 42 e 43, tal como ressaltado por Cordeiro (2002, p. 47-49) em relação ao emprego da bateria no contexto do forró tradicional que, de maneira geral, está também é empregada discretamente no forró dos Cabras de Mateus, servindo basicamente como marcação do ritmo.

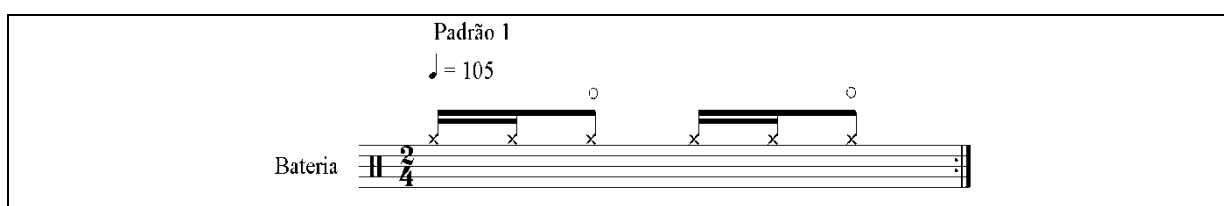


FIGURA 41 – Padrões da Bateria (*Melhor que o forró é o amor - faixa 7 - Baião-xaxado*)

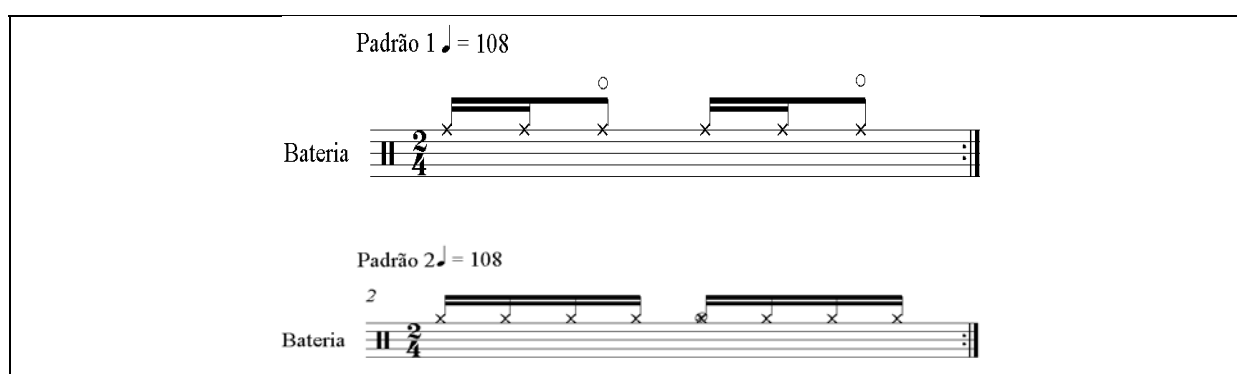


FIGURA 42 – Padrões da Bateria (*Quanto mais quente melhor - faixa 10 - Forró/Samba*)

⁶⁴ Termo que se refere ao abrir e fechar do fole do acordeom.

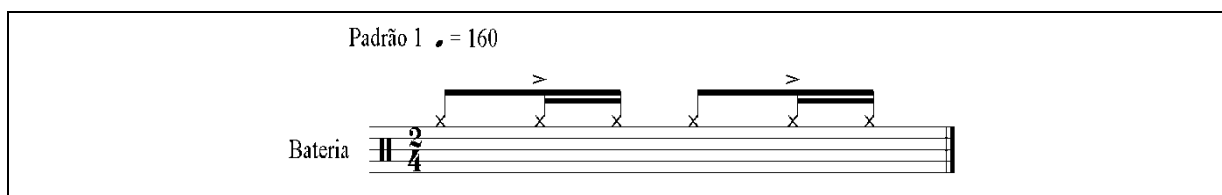


FIGURA 43 – Padrões da Bateria (*Pagode russo - faixa 11 - Arrasta pé*)

Embora tenha sido observado que, em termos dos padrões rítmicos aqui transcritos, não haja muita diferença entre a levada do zabumba e a da bateria na configuração do baião e do xote nos dois contextos, exceto pela quantidade de notas emitidas e a sonoridade resultante, Chico Ribeiro parece não reconhecer no forró eletrônico a estruturação de tais ritmos. De acordo com ele, é como se tudo fosse uma coisa só e, além de tudo, diferente de como é feito no forró tradicional.

Nos grupos que eu te falei, a nível de forró universitário e nos forrós de trio tais como dos Cabras de Mateus, quando começa a tocar uma sequência, você sabe, identifica, isso aqui é xote, isso aqui é um xaxado, isso aqui é um baião coqueado. Mas, nessas outras bandas produzidas com fins econômicos, você não sabe distinguir se é um xote, se é um baião; você está entendendo? Ela não tem, não existe a célula rítmica. A gente não consegue identificar ali; é uma coisa só. Pinto do Acordeom, ele define pra mim, de forma muito tranquila. Ele disse que se você parar para escutar todos os grupos é: “pra escapar, pra escapar, pra escapar, pra escapar, pra escapar, pra escapar”. É uma batida só, porque do ponto de vista dele, é para eles escaparem economicamente (RIBEIRO, 2009).

Tal discurso pode estar sedimentado a partir da falta de referência do zabumba enquanto sonoridade (timbre) requerida para dar corpo a tais ritmos e do “molho” do acordeom no contexto do forró eletrônico do que propriamente da estrutura rítmica de ambos.

Por outro lado, podemos perceber nesse discurso que o termo “pra escapar”, conforme colocado por Chico Ribeiro, não diz respeito apenas à sonoridade desta “batida” de forró. O termo “pra escapar” é colocado, sobretudo, como uma crítica à indústria cultural, ao uso das “fórmulas clichês”, amplamente empregadas no contexto das músicas de caráter massivo.

Triângulo

Para a transcrição e análise do triângulo, foram tomadas as mesmas músicas que serviram para a transcrição do zabumba.

Em relação a esse instrumento, observou-se a presença de um mesmo padrão rítmico na configuração da levada do baião, do xote, do xaxado e do forró. Esse padrão é constituído por um motivo rítmico que subdivide o tempo em quatro semicolcheias, conforme apresentado na FIG. 45. Todavia, vale ressaltar que o andamento é quem particulariza a execução dessas levadas no instrumento, diferenciando uns dos outros.

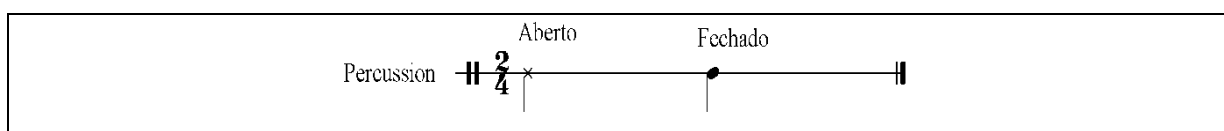


FIGURA 44- Legenda para a notação musical do triângulo

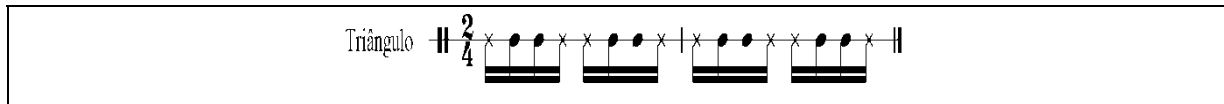


FIGURA 45– Padrão (Baião, xote, xaxado e forró)

Entretanto, na levada do arrasta pé, o padrão rítmico se constitui de maneira diferente, como demonstrado na Figura 46.

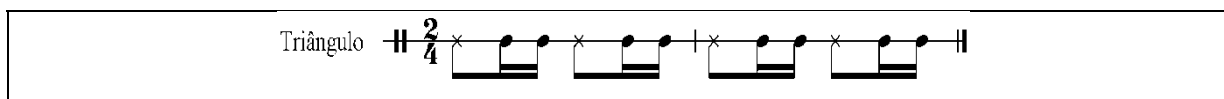


FIGURA 46 – Padrão (Arrasta pé)

Acordeom

Conforme ressaltado anteriormente, o acordeom desempenha um papel preponderante na expressão musical do forró tradicional, de tal forma que, embora não tenha me debruçado sobre o fato, é muito comum, observarmos a performance de músicas exclusivamente instrumentais, através das quais o sanfoneiro tem a oportunidade de demonstrar seu virtuosismo. Neste contexto, pode-se dizer que tal instrumento é explorado em sua totalidade no que diz respeito ao uso do teclado, da baixaria e do fole.

Na performance musical dos Cabras de Mateus, diferentemente da de Duquinha e Banda, observamos que cabe prioritariamente ao acordeom o desenvolvimento não só dos solos intermediários, como também das introduções das músicas, a exemplo das FIG. 47 e 48.

The image shows a musical score for an accordion introduction. It is in 2/4 time and D major. The first system, labeled 'Introdução', contains measures 1 through 6. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The melody features eighth and sixteenth notes, while the bass line consists of half notes and whole notes. The second system, labeled 'Fine', contains measures 7 and 8. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The melody features eighth and sixteenth notes, while the bass line consists of half notes and whole notes.

FIGURA 47 – Introdução da música *Anjo querubim* (faixa 3 - Baião)

Introdução

1 2 3 4 5 6

Fine
"Minha viola..."

7 8 9

FIGURA 48 – Introdução da música *Minha viola* (faixa 9 – Xote)

Podemos observar também uma maior variação rítmica na construção melódica das músicas a partir das subdivisões do tempo (Exemplos: FIG. 49 e 50).

43 44 45 46 47 48

49 50 51 52

FIGURA 49 – *Anjo querubim* (faixa 3 – Baião)



FIGURA 50 – No meu Cariri (faixa 5 – Xaxado)

Percebemos ainda que o baixo do acordeom, em conjunto com o teclado, estabelece padrões rítmicos característicos das levadas, fazendo com que possam ser identificados como um baião (FIG. 51), um xaxado (FIG. 52) ou um forró/samba (FIG. 53).



FIGURA 51 – Levada do Baião no acordeom (Anjo querubim - faixa 3)

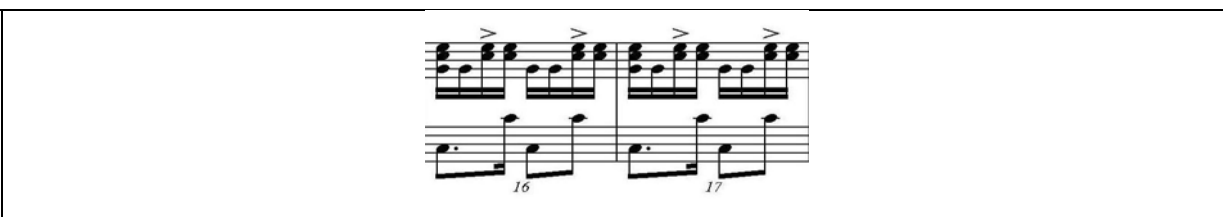


FIGURA 52 – Levada do xaxado no acordeom (No meu Cariri - faixa 5)



FIGURA 53 – Levada do forró/samba no acordeom (Quanto mais quente melhor - faixa 10)

Baixo Elétrico

Considerando-se que, dentre as músicas executadas com o baixo elétrico na performance musical dos Cabras de Mateus, algumas apresentaram distorção no áudio, advinda do equipamento de som do show, a escolha das músicas para a transcrição se deu em função, principalmente, da qualidade do áudio.

Nesse recorte, diferentemente do apresentado no forró de Duquinha, em que o uso de notas repetidas é uma constante, as melodias estruturadas nas músicas selecionadas (FIG. 54, 55 e 56) são construídas pelo emprego de intervalos, geralmente de 2ª, 3ª e 4ª, ascendentes e descendentes.

Também podemos observar uma predominância de notas pontuadas na configuração do ritmo. Há ainda a presença de glissandos ascendentes (/) e descendentes (\).

Sanfona Introdução

11

21 *S* *Voz*

32

43

54 *P H*

64 *S*

75

81 *Fim*

FIGURA 54 – Melodia do baixo - *Melhor que o forró é o amor* - (faixa 7 - Baião)

Introdução

10

Voz

20

29

38

44

Detailed description: This musical score is for the bass line of 'Minha viola' (faixa 9 - Xote). It is written in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The score consists of six staves. The first staff is labeled 'Introdução'. The second staff has a measure rest for 10 measures, then continues with the melody, with a 'Voz' (voice) entry at measure 11. The third staff starts at measure 20. The fourth staff starts at measure 29. The fifth staff starts at measure 38. The sixth staff starts at measure 44 and ends with a double bar line. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final cadence.

FIGURA 55 – Melodia do baixo - *Minha viola* - (faixa 9 - Xote)

Introdução

12

Lim

22

31

40

50

Introdução

Detailed description: This musical score is for the bass line of 'Quanto mais quente melhor' (faixa 10 - Forró/Samba). It is written in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The score consists of six staves. The first staff is labeled 'Introdução'. The second staff has a measure rest for 12 measures, then continues with the melody, with a 'Lim' (limit) entry at measure 13. The third staff starts at measure 22. The fourth staff starts at measure 31. The fifth staff starts at measure 40. The sixth staff starts at measure 50 and ends with a double bar line. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final cadence.

FIGURA 56 – Melodia do baixo - *Quanto mais quente melhor* - (faixa 10 - Forró/Samba)

3.7 Figurino, coreografia, cenário e recursos tecnológicos no forró de Duquinha e Banda

Para além da voz que canta ou fala, a produção de sentidos no âmbito da música popular também se constitui a partir de seus elementos extra-musicais. Desse modo, o figurino, a coreografia, entre outros aspectos, colaboram para a compreensão do fenômeno musical em sua totalidade.

No forró, podemos observar que o figurino outrora utilizado foi ganhando nova configuração na versão do forró eletrônico. Aqueles, de outrora, foram perdendo sua funcionalidade para figurinos mais arrojados e ganhando com isso novos significados.

Assim, considerando o nosso recorte, observamos que o figurino do artista principal tanto quanto o de seus músicos e vocalistas, constituindo-se a partir de vestes comuns e populares, as quais eu chamaria de vestes do cotidiano, não seguem um padrão e são compostos e sóbrios (FIG. 57).



FIGURA 57 – Figurino dos músicos

Em contrapartida, o mesmo não se aplica em relação ao figurino das dançarinas. Nele, percebemos além de uma padronização, uma tendência em ressaltar as formas

femininas, especialmente as pernas e as nádegas, as quais ficam à mostra em função dos minúsculos trajes utilizados, conforme demonstrado nas FIG. 58, 59, 60 e 61.



FIGURA 58 – Figurino das dançarinas (1)



FIGURA 59 – Figurino das dançarinas (2)



FIGURA 60 – Figurino das dançarinas (3)



FIGURA 61 – Figurino das dançarinas (4)

Tendo em vista que a expressão musical relaciona-se com os elementos cênicos e coreográficos, a dança, também, é um elemento fundamental a ser considerado.

Conforme explicitado nas imagens abaixo (FIG. 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68 e 69), contribuindo ainda mais para um cenário musical erotizado, a dança no forró de Duquinha é acentuadamente teatral e repleta de “caras e bocas”.

Através dela, o corpo, integrado aos demais aspectos musicais, colabora para a apreensão de valores e significados que transcendem o que é dito verbal e textualmente.



FIGURA 62 – Parte da coreografia (1)



FIGURA 63 – Parte da coreografia (2)



FIGURA 64 – Parte da coreografia (3)



FIGURA 65 – Parte da coreografia (4)



FIGURA 66 – Parte da coreografia (5)



FIGURA 67 – Parte da coreografia (6)



FIGURA 68 – Parte da coreografia (7)

Como já mencionado na seção sobre as letras, na música *É o bicho* (faixa 8), quando a vocalista canta “E é o bicho, é o bicho, é o bicho. E tá o bicho, tá o bicho, tá o bicho”, trocando, inclusive, a palavra “tá” pela palavra “dá”, observamos, em específico, a teatralidade aqui enfatizada através da performance exibida na FIG. 69.



FIGURA 69 – Parte da coreografia (8)

Nesse caso, a vocalista, ao mesmo tempo em que canta a palavra “bicho”, usando-a num sentido figurado, aponta para o órgão genital feminino. Tal gestualidade, como estratégia comunicacional, acentuando o caráter erótico, remete, por sua vez, aos aspectos simbólicos da performance que vão dar sentidos a manifestação musical em questão.

Desse modo, o figurino das dançarinas objetiva, em conjunto com as coreografias, ressaltar a importância que tem a sensualidade e a sexualidade nesse contexto.

Quanto à ênfase em torno da sexualidade, Trotta (2009b, p.140) ressalta que, até o início da década de 1990, esse era um aspecto que se manifestava de maneira discreta no visual dos grupos e artistas de forró e que o surgimento do forró eletrônico alterou esse padrão.

Por outro lado, colaborando para uma atmosfera contemporânea, o uso de equipamentos eletrônicos de última geração e estruturas cênicas modernas tem sido uma constante no contexto do forró eletrônico de maneira geral. Essa tendência também pode ser vista nos shows de Duquinha e Banda. Explorando uma configuração High-Tech⁶⁵, inúmeros canhões de luz, controlados por computadores, invadem o palco com uma profusão de luzes e cores que se intercalam e se misturam ora às imagens caleidoscópicas, ora às imagens do artista principal nas várias TVs de LCD dispostas na parte traseira do palco, conforme podemos observar nas figuras acima (FIG. 66, 67 e 69).

Em relação a este aspecto, baseado no conceito de “sociedade do espetáculo”, desenvolvido por Guy Debord e seus companheiros na Internacional Situacionista para se referir a uma sociedade organizada “em função da produção e consumo de imagens, mercadorias e eventos culturais”, Kellner (2004, p. 5) chama-nos a atenção para o fato de que estamos vivendo o “Triunfo do Espetáculo”. E, nesse sentido, no que diz respeito à música popular, o autor considera a influência da MTV como sendo determinante para a promoção dos shows como espetáculos (KELLNER, 2004, p. 10). A divulgação de videocliques e de shows exagerados de grandes astros como Madonna e Michael Jackson, a MTV, segundo o autor, tem contribuído para novas configurações estéticas neste âmbito, em que o estilo e o visual se tornaram parâmetros cada vez mais importantes na construção das identidades.

⁶⁵ O termo diz respeito à alta tecnologia aplicada a aparelhos eletrônicos conhecidos como de última geração.

3.8 Figurino, coreografia, cenário e recursos tecnológicos no forró dos Cabras de Mateus

No âmbito do forró tradicional, observamos que a escolha dos figurinos, ancorada na questão da “identidade nordestina”, tem se dado em função dos elementos associados a esse contexto, tais como os motivos juninos e as vestes de figuras como Lampião, aboiadores ou vaqueiros.

Deste modo, roupas em padrão listrado e quadriculado em cores vibrantes e também outras em tons terra e ainda acessórios como o chapéu de couro ou de palhinha e o gibão fazem parte desta composição, principalmente entre os trios de forró e bandas vinculadas ao forró tradicional. É o caso, inclusive, dos Cabras de Mateus, como podemos observar nas FIG. 70, 71, 72, e 73.



FIGURA 70 – Figurino (1)



FIGURA 71 – Figurino (2)



FIGURA 72 – Figurino (3)

* Foto do acervo particular de Chico Ribeiro



FIGURA 73 – Figurino (4)

* Foto do acervo particular de Chico Ribeiro

Entretanto, esses podem se apresentar também com vestes comuns, sem nenhum padrão em específico (FIG. 74).



FIGURA 74– Trajes comuns

* Foto do acervo particular de Chico Ribeiro

As camisetas de malha, com a logomarca do trio estampada, também têm sido uma de suas opções (FIG. 75).



FIGURA 75 – Figurino (5)

* Foto do acervo particular de Chico Ribeiro

Segundo Chico Ribeiro, embora o trio, ultimamente, não venha se vestindo a caráter, devido à saída de dois de seus componentes e de estar ainda se reconstituindo, o figurino faz parte da identidade do trio. E, em específico, para ele, o chapéu é como se fosse uma extensão de seu corpo, tanto que ele passou a usá-lo mesmo fora dos shows.

No contexto do forró tradicional, diferentemente do forró eletrônico, não são usuais as coreografias. Mas há certa teatralização, ainda que de forma discreta, ao se recitar versos e trovas da cultura popular, como o faz Chico Ribeiro em sua performance.

O cenário, por sua vez, vai depender de onde se vai tocar e nem sempre está associado a um show em específico. Geralmente, faz parte da casa ou das festas promovidas por órgãos públicos contratantes dos shows.

Em termos de recursos tecnológicos, como parte integrante da cenografia, também não é comum seu uso.

Desse modo, como podemos observar nas figuras acima, isto também se dá na performance dos Cabras de Mateus.

À guisa de conclusão deste capítulo, fica claro, pelo exposto, que o forró de Duquinha e o forró dos Cabras de Mateus se estruturam em ambientes globalizados, porém distintos. E, nesse sentido, no que diz respeito às suas características estético-estruturais, há mais diferenças que similaridades entre um e outro.

Objetivando, portanto, compreender como e em que medida essas diferenças traduzem a tensão existente entre ambas as vertentes de forró, configurada pelo discurso de seus partícipes, proponho, no capítulo seguinte, algumas reflexões acerca das implicações deste gênero musical também enquanto fenômeno sociocultural.

CAPÍTULO 4

FORRÓ: ALGUMAS IMPLICAÇÕES SOCIOCULTURAIS NA CONTEMPORANEIDADE

A partir da compreensão de que a sociedade e a cultura são terrenos de disputa e que as produções culturais tanto nascem e produzem efeitos em determinados contextos quanto refletem seus valores e discursos, neste capítulo, objetivo trazer à tona algumas discussões acerca do forró enquanto fenômeno sociocultural, especialmente em relação à sua articulação com a cultura da mídia – que, na contemporaneidade, o tem legitimado como fenômeno musical massivo –, procurando entender como essa forma de cultura influencia determinados aspectos da vida cotidiana.

Nesse sentido, este capítulo apresenta algumas reflexões acerca da constituição do gênero musical enquanto identidade, como também de sua constituição na atualidade enquanto música popular massiva de amplo consumo e de consumo segmentado, considerando algumas implicações em termos de espaços de trabalho e concepções de mundo para os que vivem deste fazer musical.

Pensar o gênero musical do forró como fenômeno sociocultural, numa abordagem multiperspectívica crítica, significa não só ler essa cultura musical considerando os diversos entendimentos por parte de seus partícipes e ainda o seu contexto sociopolítico e econômico, mas, sobretudo, compreender como a articulação de seus textos codifica relações de resistência e legitimação de poder e dominação, as quais têm como fim último a promoção de interesses de determinados grupos em detrimento de outros.

Um dos primeiros pontos a ser levantados aqui diz respeito ao entendimento do gênero forró na atualidade, e algumas implicações disso.

Já dissemos anteriormente que o gênero musical se configura não só a partir de seus elementos sonoros, mas também pelos modos de partilhar a experiência e o conhecimento musical por parte de quem os produzem e também da audiência. Dessa maneira, a definição de gênero envolve, por um lado, o compartilhamento de experiências em torno do fazer musical, tanto por parte de quem o produz quanto por parte da audiência; e, por outro, enquanto forma de classificação que serve para legitimar a distinção entre tipos de música,

envolve também o estabelecimento de alguns parâmetros que se colocam como definidores e relativamente fixos, a fim de que possa servir a uma classificação.

A questão é que, em relação ao forró, esses parâmetros vêm sendo ressignificados a tal ponto que tem levado a uma “relativização” ou flexibilização do gênero. Desse modo, a ideia de forró vem assumindo hoje diversas versões de suas características estético-estruturais, “configurando”, inclusive, outros gêneros musicais, tais como: *country*, *reggae*, *axé*, *frevo*, etc. a depender das exigências mercadológicas. Um exemplo disto é a *Banda Aviões do Forró*, que, segundo Trotta (2009a, p. 106), seguindo os passos das *Bandas Saia Rodada* e *Cavaleiros do Forró*, aderiu a um repertório mais acelerado objetivando alcançar o mercado carnavalesco. Assim, como ressalta o autor, “para esses eventos, a banda se transforma no que chamam de ‘*Aviões Elétrico*’, buscando traduzir o caráter animado através da associação com a tradição dos ‘trios elétricos’” (TROTТА, 2009a p. 106).

Nesse sentido, é importante ressaltar que a “relativização” em torno dos produtos musicais, de maneira geral, antes mesmo de poder ser entendida em termos de uma valorização ou de um reconhecimento ao que é “diferente”, precisa ser entendida, também, em termos de que, hoje em dia, assim como aconteceu no âmbito da literatura em meados do século XIX com o surgimento do folhetim, “o campo cultural” acabou tornando-se “a ampliação do campo econômico” (ESPINHEIRA, 2004, p. 3).

Tal fato tem trazido uma série de implicações que vêm gerando tensões no campo da música. Como podemos perceber, essa discussão não toca somente no âmbito dos parâmetros que configuram uma dada “identidade” musical, mas o que está por trás da troca de parâmetros: uma lógica de mercado, respaldada pela cultura da mídia, que estabelece critérios de projetos musicais vendáveis.

No contexto do forró, é evidente como essa lógica de mercado em conjunto com cultura da mídia articulam esses projetos musicais vendáveis. Tomemos como exemplo os comerciais das festas juninas promovidas por entidades públicas ou privadas. Nesses, a mídia veiculada se serve dos elementos “símbolos” do forró tradicional e da cultura popular para legitimar a “identidade” do forró eletrônico enquanto forró, objetivando diluir, de certa maneira, as diferenças existentes entre ambas as vertentes. Assim é que, neste período do ano, temos assistido a programas de TVs veiculando a figura do matuto, as comidas e vestimentas típicas, a figura dos trios de forró, e, especificamente, a veiculação de um tipo de música como pano de fundo para o comercial, considerado pelos próprios forrozeiros da vertente eletrônica como ultrapassado e caquético, além de outros itens que servem para divulgar as grandes festas coletivas do período, ainda que, chegando a tais festas, encontremos um tipo de

forró que pouco se conecta com esse universo. Nesse sentido, Madeira (2002, p. 46 – 47) ressalta que “as bandas de forró possuem um apelo regionalista revestido de embalagem pop e vêm alcançando o sucesso por meio de formas populares já assentadas em nossa cultura”.

As implicações disto têm sido sentidas pela vertente do forró tradicional, principalmente em termos de frentes de trabalho.

Ainda que sob uma visão “romântica” do forró, Chico Ribeiro, referindo-se ao fato do forró eletrônico enquanto produto da indústria “ocupar” o lugar do forró tradicional, tido como produto da cultura popular, diz:

Isso é uma confusão muito grande. Por exemplo, uma confusão a nível de consumo mesmo. Eu digo por experiência própria. Fui tocar agora aqui, do dia trinta e um de 2008 ao dia 1º de 2009. E tocando determinada situação lá, um forró solado, aí alguém grita de lá: “toca um forró pra gente”. Aí eu fiquei assim: meu Deus, o que é? Por que essa pessoa está dizendo toca um forró pra gente? Aí depois eu fui refletir: o forró que ela tinha como referência não era o forró que a gente faz. Ou era o forró cantado, que saísse verbo, ou então o forró que a mídia prega. [...] e aí, a gente passa a ter uma dificuldade de se vender, a nível de podermos tirar os nossos salários a partir do nosso trabalho enquanto forrozeiros, porque a mídia, ela nos coloca como algo rústico. [...]. É um adereço, não é a peça central. A peça central, quando você vai ver no palco principal, quem está lá é uma banda grande, daquele produto industrial. Aí nisso há uma dificuldade da gente, enquanto forrozeiros, desabrochar mercadologicamente [...] (RIBEIRO, 2009).

Esse “sentir”, no entanto, não se localiza apenas através da reclamação em relação à uma configuração identitária do forró, mas, sobretudo, através da reivindicação em termos de apoio, tanto para a divulgação do forró tradicional, quanto para uma maior abertura em termos de inserção mercadológica, como podemos observar neste outro trecho da entrevista de Chico Ribeiro:

[...] hoje, se a gente não consegue ter uma abertura, uma conexão, uma ligação com os espaços; com quem compra, com quem produz, a gente não vai pra canto nenhum. Mesmo sendo bom. [...]. E a mídia não consome porque a gente não tem uma praça também [...] (RIBEIRO, 2009).

Tal problematização decorre também porque essa música de caráter massivo tem encontrado apoio incondicional por parte de alguns órgãos governamentais, interessados, em primeira instância, na manutenção do sistema, conforme colocado a seguir:

*[...] nós somos regidos, as nossas vidas, por um sistema que é um sistema aí capitalista, onde o que vale é ganhar e qualquer coisa que leve a romper com essa estrutura, que contribua pra se pensar diferente, não é só com o nosso forró, mas qualquer outra atividade, ela não é bem vista e a mídia está a serviço desse sistema. Ela funciona por ele, ela é o canal; é um dos canais dele. [...] Aí, a prefeitura precisa eleger o prefeito novamente que está lá dentro. Então pra eleger você precisa continuar massificando pra poder as pessoas não pensarem. Então, um grupo de forró (**tradicional**) contribui? Não, porque um grupo de forró é [...] isso dentro de um ponto de vista capitalista. Um grupo de forró, pôxa, vai mexer com as angústias das pessoas, porque dançar a gente consegue fazer, só que dançar e pensar. Então, não é muito legal trazer esses grupos que pensam, grupos de cultura porque esse pessoal daqui a pouco vai se “apropriar da situação”, daqui a pouco esse pessoal, a autoestima está lá [...] e daqui a pouco esse pessoal vai dizer: “rapaz, quem manda na cidade somos nós” Então, deixa esse povo quieto. De vez em quando, o sistema libera, por um “desleixo”, assim. Ou então quando a gente passa a ter no poder alguém que tenha uma simpatia, alguém que vivenciou o que a gente vive ou alguém que está mais próximo da cultura popular. Aí a gente consegue brecha [...]. Mas, no geral, é muito mais importante trazer essas produções industriais, a serviço do sistema pra continuar mantendo o sistema (RIBEIRO, 2009, grifo meu).*

Outro ponto que gostaria de ressaltar aqui diz respeito às implicações da mercantilização e produção musical nos moldes industriais, no contexto do forró eletrônico.

A mercantilização de caráter massivo, por exemplo, ao direcionar toda a produção para a obtenção de lucro, tem gerado não só um distanciamento entre os processos criativos e o público, através da qual o fazer artístico é transformado em um simples produto de mercado, mas também, a exemplo da divisão técnica do trabalho industrial, tem aliado de significados o fazer musical, uma vez que, sob a batuta dos empresários, os músicos, na maioria das vezes, nem sequer optam quanto à escolha do repertório, como podemos observar na fala de um dos integrantes da *Banda Mastruz Com Leite*, em entrevista concedida a Madeira (2002, p. 4): “quem faz a escolha do repertório é o Emanuel e o Ferreira, produtor e diretor geral (respectivamente)”.

Segundo Trotta (2008, p. 29), a escolha das músicas, dos arranjadores, dos músicos, dos estúdios de gravação e ainda das faixas destinadas à divulgação radiofônicas é exercida pelos empresários.

Como consequência desse processo, podemos ver ainda, segundo Trotta (2008), a questão da exploração nas relações de trabalho. Para o autor,

A aniquilação da autonomia estética do artista em benefício da autonomia comercial do empresário e dos produtores é um aspecto altamente complexo do universo das bandas, pois relega os músicos e cantores a um plano inferiorizado de contrato de trabalho que resulta muitas vezes em uma exploração intensa e até mesmo perversa (TROTТА, 2008, p. 29).

Efetivamente, essas questões envolvem o próprio fazer artístico até a sua divulgação. Outro ponto que tem sido levantado quanto ao forró, como música popular de amplo consumo, diz respeito à ideia de uma “desconstrução” da identidade do artista ou a sua “não referência”. Observei esse aspecto, por exemplo, na confecção das capas de CDs e DVDs que, em sua grande maioria, são desenhadas, a fim de permitir a troca de integrantes dos grupos, sem nenhum prejuízo para sua imagem identitária-comercial, conforme ressalta Madeira (2002, p.44). A ideia, segundo Trotta (2008), é a busca pelo “apagamento individual dos artistas” em prol da marca da banda, assim:

Numa perspectiva propriamente empresarial, é a marca que será vendida e veiculada no mercado neutralizando rostos e individualidades dos integrantes das bandas. Assim, as “peças” podem ser substituídas com relativa facilidade, sem prejuízos comerciais diretos, ampliando ainda mais o poder dos “donos” das bandas em relação ao seu universo de atuação e de exploração trabalhista (TROTТА, 2008, p. 28).

Em capítulo anterior, explicitamos que a “implosão” da ideia de álbum tem sido outro fator a contribuir nesse processo. Mas o apagamento “individual dos artistas” pode ser visto, ainda, em relação à promoção e à comercialização dos produtos musicais.

Tenho observado, por exemplo, que, atualmente, o CD e o DVD vêm funcionando mais como um cartão de visitas, no qual se dispõem apenas o nome do trabalho, juntamente com o nome do artista e os meios de contato, como telefone e e-mail, servindo mais como ponte para a contratação de shows do que como uma forma de se fazer conhecer a trajetória seguida pelo artista, suas concepções e visões de mundo ao material sonoro vinculado vem, por sua vez, ampliando esse processo.

Também, a maneira como esses produtos vêm sendo comercializados acaba por acentuar essa tendência. Configurando-se como uma estratégia de mercado neste contexto, a produção e reprodução dos DVDs e CDs, com custos bem abaixo da média proposta pelas

grandes indústrias fonográficas, são repassadas para o mercado informal, atingindo os inúmeros estandes dos camelôs que, por sua vez, vão se responsabilizar pela ampla difusão do material, ainda que de maneira precária. Por parte dos “pirateiros”, por exemplo, em razão dos custos, de maneira geral, não há um cuidado no tratamento do material no sentido de pelo menos deixar claras informações básicas, como o nome das músicas e seus compositores, ainda que possa haver informações disponíveis para tal.

Ressalto aqui algumas implicações de ordem moral. Esse aspecto vem sendo levantado, tanto por estudiosos (TROTТА, 2008; 2009) quanto por músicos vinculados à vertente tradicional.

No que diz respeito à apologia à nudez, à sexualidade e à ‘fuleragem’, processada através das falas, das coreografias, dos figurinos, das temáticas das canções, do estilo vocal das cantoras e cantores, etc., no contexto do forró eletrônico, Chico Ribeiro coloca, por exemplo, que o apelo erótico, sendo usado como forma de atrair o público, contribui também para reforçar algumas práticas sociais que em nada colaboram para a valorização do ser humano.

[...] o apelo sexual - eu diria assim, que, inclusive, pra mim é terrível, porque contribui, no nosso país, com o turismo sexual, com um monte de coisas (RIBEIRO, 2009).

O apelo sexual, estratégia comunicacional amplamente utilizada neste segmento, ampliado pelo espetáculo visual dos shows, objetiva, em primeira instância, atrair o público. Mas não podemos negar, como ressalta Chico Ribeiro que, seus efeitos podem levar o público a identificar-se, de fato, com certas opiniões, atitudes, sentimentos e disposições, ajudando-lhe, por sua vez, a produzir e reproduzir comportamentos sociais inadequados.

Mas não só a apologia à sexualidade tem sido visto como um problema social. As inúmeras referências ao álcool também têm sido uma das questões levantadas neste contexto. De acordo com Trotta (2008), tais questões “apontam para graves problemas éticos que a sociedade – através de sua elite intelectual, de parte da classe política e de organizações sociais cada vez mais ativas – tem se esforçado para enfrentar” (TROTТА, 2008, p. 36).

Um fato curioso que merece destaque aqui e que vem tomando corpo no âmbito do forró eletrônico - se enquanto estratégia de marketing ou não - é que já há algumas bandas (inclusive a própria banda que deu início ao movimento do forró eletrônico, a *Mastruz Com*

Leite, e outras como *Limão com Mel*, *Brasas do Forró*, *Magníficos* e *Mel com Terra*) que, atualmente, respondendo sob o cognome de “Forró das Antigas”, vêm se contrapondo ferrenhamente às temáticas e aos valores sociais disseminados no contexto do forró eletrônico. Uma rápida olhada na internet e podemos encontrar os rumores de um movimento que vem crescendo a cada dia⁶⁶. Contudo, a apologia ao sexo e ao álcool ainda vem se mantendo como uma tendência.

Desse modo, para além de uma falsa moral, precisamos entender em que medida a apologia à nudez legitima novas liberdades ou condena o indivíduo a um novo tipo de controle social; em que medida o uso da sedução organiza uma sociedade aberta e plural, que favoreça de fato a dignidade humana; em que medida a “fuleragem” e a apologia ao álcool, vistas por aqueles que as compartilham como um tipo de contestação à hegemonia conservadora, se firma como a tradução de que os valores devem estar a serviço do homem e não os homens a serviço de uma moral de submissão ou se não é apenas mais uma variação dessa mesma ideologia dominante.

Uma última questão que quero levantar ainda diz respeito à ideia de que a produção deste tipo de música relaciona-se ao gosto da audiência. De maneira geral, há uma tendência em acreditar que o que é produzido, é produzido como reflexo do gosto do povo, tomado como algo inerente à pessoa que o manifesta.

Em entrevista concedida a mim, Duquinha coloca, por exemplo, que ele é

[...] obrigado, hoje, a fazer o gosto do povo. Eu canto para o povo, eu não canto pra mim. Eu vendo o produto que é Duquinha, do que o pessoal consome, então eu sou o representante. Então eu represento Aviões, eu represento Saia Rodada, eu represento Cavalo de Pau, Cavaleiros do Forró. Eu sou o que o mercado consome (DUQUINHA, 2009).

Mas há duas questões a serem colocadas que podem reconfigurar esse processo de reflexão na direção contrária e que pode nos ser útil no sentido de erigirmos nexos fundados numa interpretação crítica acerca deste fenômeno. A primeira diz respeito ao caráter constitutivo do gosto e a segunda refere-se à noção de povo tomado, pelo mercado, como um conjunto homogêneo e de comportamentos constantes.

⁶⁶ SIDERAL MÍDIA A WEB RÁDIO DO NORDESTE. *Forró das Antigas*: os sucessos que marcaram na década de 90. Disponível em: <http://www.siderallmidia.com.br/principal.php?sessao=vernificia&artigo=762>. Acesso em: 17-02-2010.

O gosto é algo produzido socialmente, e, portanto, reflexo de alguns condicionantes sociais, por isso, devemos considerar a possibilidade da persuasão, que, levada a cabo através de diversos signos, sejam eles auditivos, sejam eles visuais ou ainda uma combinação desses, pode criar identificações com o pensamento da cultura dominante. Há de se pensar ainda que a categoria povo, enquanto público consumidor, é a soma de setores econômicos e educativos diversos, com hábitos de consumo cultural e disponibilidades diferentes para relacionar-se com os bens oferecidos pelo mercado.

Em relação a esse aspecto, Garcia Canclini (2006, p. 140) afirma que: “Para não limitar a questão do consumo cultural ao registro empirista dos gostos e opiniões do público, é preciso analisá-la em relação a um problema central da modernidade: o da hegemonia”.

Nesse sentido, mesmo compreendendo a possibilidade de uma atitude ativa do público frente à cultura da mídia, precisamos problematizar os princípios que organizam e legitimam a questão do gosto.

Como pudemos observar, a partir da trajetória seguida neste capítulo, a “cultura da mídia” desempenha papel fundamental na reestruturação da identidade contemporânea e na conformação de pensamentos e comportamentos. Desse modo, sua interpretação precisa ser aprimorada, a fim de que possamos, cada vez mais, fazer frente ao que Kellner (2001, p. 10) chama de “pedagogia cultural”.

CONCLUSÃO

O mundo moderno não se faz apenas com aqueles que têm projetos modernizadores (GARCIA CANCLINI, 2006, p. 159).

Vimos neste trabalho que o forró, entendido hoje como um termo “guarda-chuva,” teve sua origem pelos idos de 1940 com o baião de Luiz Gonzaga. E que a importância do “Mestre Lua”, neste contexto, é devida não só a criação e a difusão de diversos gêneros musicos-dançantes, tais como, o baião, o xote, o xamego, o xaxado, o arrasta-pé e outros, mas, sobretudo, como ressalta Albuquerque Jr. (1999, p. 155), ao fato de que, através de suas músicas, ele foi a primeira voz do Nordeste a falar e a cantar em nome da região.

Num momento histórico em que os problemas conjunturais assolavam este pedaço de chão, forçando seus habitantes a desertarem em busca de melhorias de vida em outras plagas, especialmente no Sudeste, a música de Gonzaga vai instaurar uma “escuta” fundada na saudade e na tradição do lugar, que vai servir a um processo de identificação, principalmente para o migrante nordestino, traduzido através da utilização de expressões locais em suas letras e na sonoridade característica dos instrumentos familiares a aquele, na sua maneira de cantar e vestir e ainda em seu sotaque.

A música de Gonzaga foi fruto da construção de uma “identidade nordestina”, erigida a partir da produção sociológica de Gilberto Freyre e dos “romancistas de trinta”, ao mesmo tempo em que, a partir da cotidianidade do povo desta região, ajudou a construí-la e sedimentá-la.

Contudo, ainda que, como enfatiza Albuquerque Jr. (1999, p. 158), paradoxalmente, a “cultura nordestina”, frente aos sucessivos processos de “desenraizamento cultural”, vá se revelar por muito tempo uma das culturas regionais mais resistentes ao processo de generalização dos bens culturais, as alterações nos modos de vida se encarregaram de reconfigurar esta paisagem sonora.

As profundas mudanças sociais, políticas, econômicas e tecnológicas, ocorridas já a partir da década de 1970, vão modificar tanto as práticas culturais quanto o sentido dessas, propondo, pois, diversas maneiras das pessoas interagirem com as mesmas.

Desse modo, as produções culturais, enquanto reflexo dessas mudanças conjunturais, se encarregaram de ressignificar o conceito de cultura que, deixando de ser entendido como algo que remete a uma condição estática, vai se caracterizar agora pela sua dinamicidade.

Essa noção antropológica de cultura, conferindo legitimidade a todas as formas de organizar e simbolizar a vida social, vem, desde então, nos mostrando que o significado dos bens culturais é uma construção do “campo”, tomado aqui no sentido bourdieuniano, que envolve uma série de mediações, e que, portanto, não contém significado fixo, imutável, estabelecido de uma vez e para sempre.

Vimos também que o nascimento do forró eletrônico, no contexto da “música nordestina”, evidencia essa nova realidade e todas as implicações inerentes a ela, a começar pela própria definição de gênero musical, que não mais é entendido apenas a partir das suas configurações musicais. Ampliada nos dias de hoje pela “cultura da mídia”, que cria “um sistema de cultura organizado segundo uma variedade de indústrias, tipos, gêneros, subgêneros e ciclos de gênero” (KELLNER, 2001, p. 87), essa realidade deixa entrever uma outra abordagem da cultura: a cultura como economia.

Vimos, ainda, que tais vertentes musicais vinculam-se às tendências de mercado: música de amplo consumo (forró eletrônico) e música de consumo segmentado (forró tradicional).

Assim, partindo da prática e dos discursos dos pesquisados, o que procurei destacar, sobremaneira neste trabalho, foram três pontos: o primeiro deles é que esse processo de ressignificação do forró não ocorre de maneira pacífica, pois envolve demarcação de “territórios” e disputas mercadológicas acirradas, conforme pudemos observar a partir dos discursos de nossos entrevistados. O segundo é que, em concordância com Garcia Canclini (2006), a ordem simbólica específica que nutre a criação artística vem sendo redefinida pela lógica de mercado.

A autonomia do campo artístico, baseada em critérios estéticos fixados por artistas e críticos, é diminuída pelas novas egodeterminações que a arte sofre de um mercado em rápida expansão, onde são decisivas forças extraculturais. Ainda que a influência de demandas alheias ao campo sobre o juízo estético seja visível ao longo da modernidade, desde meados deste século, os agentes encarregados de administrar a qualificação do que é artístico – museus, bienais, revistas, grandes prêmios internacionais – reorganizam-se em relação às novas tecnologias de promoção mercantil e de consumo (GARCIA CANCLINI, 2006, p. 56 – 57).

E por fim, atrelado a esse último, objetivando tornar seus produtos culturais vendáveis, tal lógica, “aproveitando-se” dos novos dispositivos abertos e plurais da “cultura da mídia”, por meio do processo da sedução, vem investindo pesadamente nesta tendência e influenciando, não só a relação de consumo desses produtos, como também as normas de conduta sociais ainda “que não” seja “verdade que estejamos entregues a volubilidade dos sentidos, a uma ausência total de legitimidade” (LIPOVETSKY, 2005, p. XXI).

Como vimos, as vertentes de forró aqui estudadas se estruturam em ambientes globalizados, porém distintos, e traduzem modos diferenciados de ser e de estar no mundo.

Sem a pretensão de esgotar o assunto, esperamos que os achados aqui descritos possibilitem discussões mais aprofundadas, não apenas em termos do que confere legitimidade ao gênero enquanto identidade musical, mas também acerca da democratização dos bens culturais, pois, conforme ressalta Garcia Canclini (2006), “temos que responder à pergunta de se o acesso à maior variedade de bens, facilitado pelos movimentos globalizadores, democratiza a capacidade de combiná-los e de desenvolver uma multiculturalidade criativa” (GARCIA CANCLINI, 2006, p. XVIII).

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999. 317p.
- ALFONSI, Daniela do Amaral. *Para todos os gostos: um estudo sobre classificações, bailes e circuitos de produção do forró*. 2007. 145 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), São Paulo, 2008.
- ANDRADE, Mário de. *Introdução à estética musical*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995. 146p.
- ANDRÉ, Marli Eliza Dalmazo Afonso de. *Estudo de caso em pesquisa e avaliação educacional*. Brasília: Liber Livro Editora, 2005. 70p.
- ÂNGELO, Assis. *Eu vou contar pra vocês*. São Paulo: Ícone, 1990. 144p.
- ARIZA Adonay. *A música brasileira no contexto das tendências internacionais*. 1996. 243 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - IFHC Unicamp, São Paulo, 1996.
- BALDELLI, Débora. *O hip-hop na cena carioca: uma etnografia no bairro da Lapa*. 2000. Monografia. (Departamento de Sociologia e Política) – PUC, Rio, 2000.
- BÉHAGUE, Gerard. "Introduction". In: BÉHAGUE, Gerard. *Performance practice: ethnomusicological perspectives*. Editado por Gerard Béhague. London: Greenwood Press, 1984. p. 03-12.
- BELL, Daniel et al. Modernidad y sociedad de masas: variedad de experiencias culturales. In: _____. *La industria de la cultura*. Madrid: Alberto Corazón, 1969. p. 17-21.
- BIRRER, F. A. J. Definitions and research orientation: do we need a definition of popular music? In: D. Horn (ed.), *Popular Music Perspectives*, 2, 1985. p. 99-105.
- BLACKING, John. The Value of Musical Experience in Venda Society. In: _____. *The World of Music* 18(2), 1976. p. 23 - 28.

CAPARELLI, Sérgio. *Comunicação de massa sem massa*. 3.ed. São Paulo: Summus, 1986. 124p.

CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JR., Jeder. A música popular massiva, o *mainstream* e o *underground*: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29., 2006, UnB - Brasília. *Anais...*[S.l.: s.n.], 2006. p. 1 - 13.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10. ed. São Paulo: Global, 2001. 768p.

CHAGAS, Luís. *Luiz Gonzaga*. São Paulo: Martin Claret, 1990. 160p.

CORDEIRO, Raimundo Nonato. *Forró em Fortaleza na década de 1990*: algumas modificações ocorridas. 2002. 121 f. Dissertação (Mestrado em Música) - UECE/UFBA Fortaleza/Ceará, 2002.

DIAS, Carlos Eduardo de Moraes. *Canção popular*: propaganda ideológica e a Era Vargas. São Paulo. 1997. 179 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes, USP, 1997.

DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante*: a saga de Luiz Gonzaga. São Paulo: Editora 34, 1996. 351p.

ENGELS, Friedrich. *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*. Tradução: Rosa Camargo Artigas e Reginaldo Forti. São Paulo: Global, 1985. 391p.

ESPINHEIRA, Gey. *Os paradoxos da perspectiva cultural da globalização e da diversidade*. Palestra proferida em evento realizado pela Comissão Especial de Relações de Trabalho, Emprego e Renda da Assembléia Legislativa da Bahia. Bahia, 2004.

FEITOSA, Ricardo A. de Sabóia. Apontamentos para uma aproximação crítica do universo do forró pop. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 31., 2008, Natal. *Anais...* [S.l.: s.n.], 2008. p. 1 – 15.

FERNANDES, Adriana. *Music, migrancy and modernity*: a study of brazilian forró. 2005. 332 f. Tese (Doutorado em Música) - University of Illinois at Urbana, 2005.

FERREIRA, Aurélio B. de Holanda. *Mini dicionário*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1988. 536p.

FERREIRA, José de Jesus. *Luiz Gonzaga, o Rei do Baião*: sua vida, seus amigos, suas canções. São Paulo: Ática, 1986. 143p.

FERRETTI, Mundicarno Maria Rocha. *Na batida do baião, no balanço do forró*: a música de Zédantas e Luiz Gonzaga. 1983. 252 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - UFRN, 1983.

FREUD, Sigmund. *Psicologia de las masas y análisis del yo*. In: _____. *Obras completas*. Madri: Biblioteca Nueva, 1973. v. 3.

GARCIA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução: Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa; Tradução da introdução: Gênese Andrade. 4. ed. 1. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. 392p.

HERNDON, Marcia; MCLEOD, Norma. *The ethonography of musical performance*. Norwood, Pa.: Norwood Editions, 1980. 212p.

JANOTTI JR., Jeder. Autenticidade e gêneros musicais: valor e distinção como formas de compreensão das culturas auditivas dos universos juvenis. *Ponto-e-vírgula*, n. 4, p. 330 – 343, 2008.

_____. Por uma análise midiática da música popular massiva. Uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. *UNIrevista*, [S.l.] v. 1, n. 3, p. 1-11, 2006.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais*: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001. 452p.

_____. *A cultura da mídia e o triunfo do espetáculo*. Tradução: Rosemary Duarte. Líbero. São Paulo. Ano VI – Vol 6 – nº 11, p. 4 – 15, 2004.

LANDA, Enrique Cámara. *Etnomusicologia*. Madri: ICCMU, 2003. 509p.

LE BOM, Gustave. *Psicologia de las muchedumbres*. Buenos Aires: Albatros, 1959.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Tradução Therezinha Monteiro Deutsch. Barueri, SP: Manoele, 2005. 197p.

MADEIRA, Márcio Mattos Aragão. *Forró glocal: a transculturação e desterritorialização de um gênero músico-dançante*. 2002. 135 f. Dissertação (Mestrado em Música) - UECE/UFBA Fortaleza/Ceará, 2002.

MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 5.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008. 356p.

McLUHAN, Herbert. M. *La comprensión de los médios*. Cidade do México: Diana, 1969. 407p.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964, 358.

MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Philadelphia: Open University Press, 1990. 328p.

MOTA, José Fábio da. *Luiz Gonzaga, o Asa Branca da Paz*. Sobral: [s.n], 2001.

MOURA, Fernando; VICENTE, Antônio. *Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo*. São Paulo: Editora 34, 2001. 412p.

MYERS, Helen. Fieldwork. In: MYERS, Helen (Ed.). *Ethnomusicology: an introduction*. London: The Macmillan Press, 1992. p. 21-49.

NAPOLITANO, Marcos. “*História e música: por uma história cultural da música popular*”. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. 117p.

NATTIEZ, Jean-Jaques. Some aspects of inuit vocal games. *Ethnomusicology*, [S.l.], v. 27, n. 3, p. 457-475, 1983.

NAVES, Santuza Cambraia. *et al.* Levantamento e comentário crítico de estudos acadêmicos sobre música popular no Brasil. *ANPOCS bib* – Revista Brasileira de Informação em Ciências Sociais 51, São Paulo, p. 1 – 53, 1º semestre de 2001.

O ESTADO da Arte da Fuleragem. Luís Sérgio Ramos e Josemar Martins. INOVE – Instituto Opara de Visão Ecosófica. Documentário (vídeo-debate) realizado pelo INOVE – Instituto Opara de Visão Ecosófica, patrocinado pelo Banco do Nordeste e pelo Governo Federal em parceria com a UNEB DCH III, Curaça, BA [199-?] 1 DVD (35min), son., color.

OLIVEIRA, Gildson de. *Luiz Gonzaga: o matuto que conquistou o mundo*. Recife: Comunicarte, 1991. 324p.

ORTEGA Y GASSET, José. *La rebelion de las masas*. Madri: Espasa-Calpe, 1961. 181p.

_____. *A desumanização da arte*. 5 ed. São Paulo: Editora Cortez, 2005. 93p.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2006. 222p.

PEDROSA, Ciro José Peixoto. Mastruz Com Leite for all: folk-comunicação ou uma nova indústria cultural do Nordeste brasileiro. In: CONGRESSO BRASILEIRO DA COMUNICAÇÃO, 24., 2001, Campo Grande. *Anais...* [S.l.: s.n.], 2001. p. 1 – 9.

PERRONE, Charles A.; DUNN, Christopher. Songs at Olodum: ethnicity, activism, and art in a globalized carnival community In: PERRONE, Charles A.; DUNN, Christopher (Org.). *Brazilian popular music and globalization*. Gainesville: University Press of Florida, 2001. 288p.

_____. Reggae in Bahia: a case of long-distance belonging. In: PERRONE, Charles A.; DUNN, Christopher (Org.). *Brazilian popular music and globalization*. Gainesville: University Press of Florida, 2001. 288p.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 44, n.1, p. 221 – 286, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ra/v44n1/5345.pdf> Acesso em: 13/10/2007.

QUADROS JR., Antônio C; VOLP, Catia M. Forró universitário: a tradução do forró nordestino no Sudeste brasileiro. *Motriz*. Rio Claro, v.11, n.2, p.127-130, mai/ago, 2005. Disponível em: <http://www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/11n2/12JAC.pdf> . Acesso em: 13/10/2007.

RAMALHO, Elba Braga. *Luiz Gonzaga: a síntese poética e musical do sertão*. São Paulo: Terceira Margem, 2000. 190p.

REICH, Wilhelm. *Psicologia de massas do fascismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 370p.

RICE, Timothy. Toward the remodeling of ethnomusicology. In: *Ethnomusicology*. [S.l.] v. 31, n. 3, p. 469-488, 1987.

RIESMAN, David. *La muchedumbre solitaria*. Barcelona: Paidós, 1981. 297p.

SÁ, Sinval. *O sanfoneiro do riacho da Brígida: vida e andanças de Luiz Gonzaga, Rei do Baião*. Fortaleza: Gráfica Fortaleza, 1966. 316p.

SANDRONI, Paulo. *Dicionário de economia do século XXI*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005. 905p.

SANSONE, Lívio; SANTOS, Jocélio Telles de. Funk baiano: uma versão local de um fenômeno global? In: SANSONE, Lívio; SANTOS, Jocélio Telles de. (Org.). *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. São Paulo, Dynamis Editorial/Salvador, Programa A Cor da Bahia e Projeto S.A.M.B.A, 2000.

SANTOS, José Farias dos. *Luiz Gonzaga: a música como expressão do Nordeste*. São Paulo: Ibrasa, 2004. 208p.

SHILLS, Edward. La sociedad de masas y su cultura. In: _____. *Industria cultural y sociedad de masas*. Caracas: Monte Ávila, 1969.

SILVA, Expedito L. *Forró no asfalto: o mercado da música nordestina em São Paulo, sua referência e expressão de identidade sócio-cultural*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2003. 153p.

STONE, Ruth. *Let the inside be sweet*. Bloomington: Indiana University Press, 1982. 208p.

TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. 1. ed. São Paulo: Escuta, 1994, v.1, 290 p.

_____. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, v.1, 200 p.

_____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2. Ed. São Paulo: Edusp, 2002. 322p.

_____. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, v.1, 251 p.

TOCQUEVILLE, Alexis. de. *De la démocratie em Amérique*. Paris: Gallimard, 1951. V 2.

TROTTA, Felipe. O forró eletrônico no Nordeste. *Intexto*, Porto Alegre: UFRGS, v. 1, n. 20, p. 102-116, janeiro/junho 2009a.

_____. Música popular, moral e sexualidade: reflexões sobre o forró contemporâneo. *Revista CONTRACAMPO*, Belo Horizonte, nº 20, p. 132 - 146, 2009b.

_____. A reinvenção musical do Nordeste. In: CONCURSO MÁRIO PEDROZA DE ENSAIOS SOBRE ARTE E CULTURA CONTEMPORÂNEA, 1., 2008. Recife. Fundação Joaquim Nabuco, 2008. No prelo.

ULHOA, Alejandro Sanmiguel. *Pagode, modernidade e música popular*. 1991. ? f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)- IFHC, UNICAMP, 1991.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. A análise da música brasileira popular. *Cadernos do Colóquio*, [S.l.], v.1, p. 61-68, 1999.

_____. Pertinência e música popular: em busca de categorias para análise da música brasileira popular. In: CONGRESO LATINOAMERICANO IASPM, 3., 2001, Bogotá – Colômbia. ACTAS DEL III CONGRESO LATINOAMERICANO IASPM. Santiago, Chile: Asociación Internacional para El Estudio de La Música Popular – RAMA-LATINOAMERICANA, 2000, p. 1-13.

VIEIRA, Sulamita. *O Sertão em Movimento: a dinâmica da produção cultural*. São Paulo: Anablume, 2000. 268p.

ZAGO, Nadir; CARVALHO, Marília Pinto; VILELA, Rita A. T (Org.). *Itinerários de pesquisa: perspectivas qualitativas em sociologia da educação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. 309p.

ZEMP, Hugo. ‘Are’ Are classification of musical types and instruments. *Ethnomusicology*. [S.l.], v. 22, n. 1, p. 37-67, 1978.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 125p.

ENTREVISTAS

SILVA, José Simplício, Cantor (Duquinha). João Pessoa, Paraíba, 15 de maio de 2009. 1 CD. Entrevista concedida a Jaqueline Alves da Silva.

RIBEIRO, Francisco. Cantor e triângueiro (Chico Ribeiro). João Pessoa, Paraíba, 08 de janeiro de 2009. 1 CD. Entrevista concedida a Jaqueline Alves da Silva.

SITES

SIDERAL MÍDIA A WEB RÁDIO DO NORDESTE. *Forró das Antigas*: os sucessos que marcaram na década de 90. Disponível em: <http://www.siderallmidia.com.br/principal.php?sessao=vernoticia&artigo=762>. Acesso em: 17 fev. 2010.

IBGE. Disponível em: www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=892&id_pagina=1 Sobre os dados demográficos. Acesso em: 20 maio 2010.

Forró em vinil: um pequeno apanhado da música nordestina em vinil. Disponível em: www.forroemvinil.com/?p=484. Acesso em: 21 jun. 2010.

APÊNDICES

APÊNDICE A - Roteiro das entrevistas

- Trajetória profissional do artista – envolvimento com o gênero: como e quando se interessou por esse estilo musical; quais os primeiros trabalhos, etc.
- Influências musicais;
- O que entende por forró: concepção, definição, caracterização do gênero musical;
- Relação mídia/forró/mercado de trabalho

APÊNDICE B - Lista das músicas gravadas (*Performance dos Cabras de Mateus*)

01. Não mereço sofrer tanto assim (xote)
02. Pra quê solidão? (baião)
03. Por amor ao forró (baião)
04. Língua de sogra (baião)
05. Anjo querubim (baião)
06. Confidência (baião)
07. Seu olhar não mente (xote)
08. Que segure o xororô (xote)
09. Olha pro céu (arrasta-pé)
10. Pagode russo (arrasta-pé)
11. São João Pessoa (arrasta-pé)
12. Pout-pou-ri (música instrumental)
13. Sebastiana (rojão)
14. O canto da ema (batuque)
15. Cantiga do sapo (baião)
16. Pra amar e ser feliz (baião)
17. Asa branca (baião-toada)
18. A volta da asa branca (baião-toada)
19. Fogo pagou (baião)
20. No meu Cariri (xaxado)
21. Milonga para as missões (música gaúcha)
22. Dois apenas um (xote)
23. Melhor que o forró é o amor (baião-xaxado)
24. Meus amores (baião)
25. Minha viola (xote)
26. Quanto mais quente melhor (forró/samba de latada)
27. Porteira aberta (xote)
28. Proposta de paz (baião)
29. Roseiral (arrasta-pé)
30. Eita vida boa aperriada (arrasta-pé)

APÊNDICE C - Lista das músicas gravadas (*Performance de Duquinha e Banda*)

1. Sou raparigueiro (baião)
2. Minha boyzinha (baião)
3. Insegurança (baião)
4. Eu vou cuidar de você (baião)
5. Mariposa (xote)
6. Menininha (xote)
7. Playboy arretado (xote)
8. É o bicho (baião)
9. Lencinho branco (baião)
10. Olha amor (baião)
11. Tá chovendo mulher (baião)
12. Peão boiadeiro (baião)
13. Vou gritar que te amo (baião)
14. Lembranças de amor (baião)
15. Adoro (baião)
16. Quem perde é você (baião)
17. Bobeou, dançou (baião)
18. Diz pra mim (baião)
19. Sou feliz (baião)
20. Um nós, por dois eus (baião)
21. A mais linda das mais lindas (baião)
22. Vivo por ela (xote)
23. Diga pra mim (xote)
24. Ponta de faca (xote)
25. Da vida não levo nada (xote)

ANEXOS

ANEXOS A – Transcrição do acordeom (*Performance de Duquinha e Banda*)

1

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11 12

13 14 15 16 17 18

19 20 21 22 23 24

FIGURA 76 – *Sou raparigueiro* - (faixa 1 - Baião) - (pg. 1)

2

25 26 27 28 29 30

31 32 33 34 35 36

37 38 39 40 41 42

43 44 45 Fine 46 D.S. al Fine

47 48 49

FIGURA 77 – Sou raparigueiro - (faixa 1 - Baião) - (pg. 2)

1

Introdução: Sopros e acordeon

The musical score is written for piano and features a melody in the treble staff and accompaniment in the bass staff. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 2/4. The score is divided into four systems of measures, numbered 1 through 24. The first system (measures 1-6) is the introduction. The second system (measures 7-12) includes first and second endings. The third system (measures 13-18) is a continuous melody. The fourth system (measures 19-24) includes first and second endings and chord markings (Gm, D7, Gm) in the bass staff.

FIGURA 78 – *Playboy arretado* - (faixa 7 - Xote) - (pg. 1)

2

Playboy Arretado - Faixa 7

25 26 27 28 29 30

31 32 41 42 43 44

45 46 47 48 49 50

51 52 53 54 55 56

57 58 59 60 61

Legenda: * Below Shake: Do inglês "*balanço de fole*" ou "*resfulêgo*"

Introdução: As frases do acordeon são *respostas improvisadas*

FIGURA 79 – Playboy arretado - (faixa 7 - Xote) - (pg. 2)

1

Introdução

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11 12

13 14 15 16 17 18

19 20 21 22 23 24

"...sozinho sim..."

"...ai papai..."

FIGURA 80 – É o bicho - (faixa 8 - Baião) - (pg. 1)

2

"... eu vou beber..."

25 26 27 28 29 30

31 32 33 34 35 36

37 38 39 40 41 42

43 44 45 46 47 48

49 50 51 52 53 54

55 56 57 58 59 60

FIGURA 81 – É o bicho - (faixa 8 - Baião) - (pg. 2)

61 62 63 64 65 66

67 68 69 70 71 72

73 74 75 76 77 78

79 80 81 82 83 84

85 86 87 88 89 Intr. 90

91 92 93 94

FIGURA 82 – É o bicho - (faixa 8 - Baião) - (pg. 3)

The image displays a musical score for the piece "É o bicho" (faixa 8 - Baião) on page 4. The score is written for piano and features two systems of staves. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is primarily in the treble clef, while the bass clef contains whole rests. The second system continues the melody and includes a first ending bracketed over measures 97, 98, and 99, marked with a "1." above the first measure of the bracket. Measure numbers 95, 96, 97, 98, 99, 100, and 101 are indicated below the staves. The piece concludes with a double bar line at measure 101.

FIGURA 83 – *É o bicho* - (faixa 8 - Baião) - (pg. 4)

ANEXOS B – Transcrição do acordeom (*Performance dos Cabras de Mateus*)

1

Introdução

Fine

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11 12

13 14 15 16 17 18

19 20 21 22 23 24

FIGURA 84 – Anjo querubim - (faixa 3 - Baião) - (pg. 1)

2

25 26 27 28 29 30

31 32 33 34 35 36

Refrão

37 38 39 40 41 42

43 44 45 46 47 48

49 50 51 52
D.C. al Fine

53 54 55 56

FIGURA 85 – Anjo querubim - (faixa 3 - Baião) - (pg. 2)

1

Introdução

Fine "No meu cariri..."

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11 12

13 14 15 16 17 18

19 20 21 22 23 24

FIGURA 86 – No meu Cariri - (faixa 5 - Xaxado) - (pg. 1)

2

...se meu Deus...

Below Shakes

Below Shakes

solo

25 26 27 28 29 30

31 32 33 34 35 36

37 38 39 40 41 42

43 44 45 46 47 48

49 50 51 52 53 54

55 56 57 58

FIGURA 87 – No meu Cariri - (faixa 5 - Xaxado) - (pg. 2)

59 60 61 62 63 64 65

66 67 68 69 *D.C. al Fine* 70 71

72 73 74

FIGURA 88 – No meu Cariri - (faixa 5 - Xaxado) - (pg. 3)

1

Introdução

1 2 3 4 5 6

Fine
"Minha viola..."

7 8 9 10 11 12

13 14 15 16 17 18

19 20 21 22 23 24

FIGURA 89 – Minha viola - (faixa 9 - Xote) - (pg. 1)

2

25 26 27 28 29 30

31 32 33 34 *D.C. al Fine*

36 37 38 39 40

FIGURA 90 – Minha viola - (faixa 9 - Xote) - (pg. 2)

1

Introdução

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11 12

13 14 15 16 17 18

19 20 21 22 23 24

"Tá pegando fogo..."

FIGURA 91 – Quanto mais quente melhor - (faixa 10 - Forró/Samba) - (pg. 1)

2

25 26 27 28 29 30

31 32 33 34 35 36 37

38 39 40 41 42 43

FIGURA 92 – Quanto mais quente melhor - (faixa 10 - Forró / Samba) - (pg. 2)

ANEXOS C – Transcrição da bateria (*Performance de Duquinha e Banda*)

The image shows a handwritten musical score for a drum set, titled "Sou raparigueiro - (faixa 1- Baião) - (pg. 1)". The score is written on ten staves, each with a 2/4 time signature. It includes various rhythmic notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, along with specific drum symbols like 'x' for snare and 'o' for cymbal. The score is divided into sections by "VIRADA" (turn) and "PAUSA FALA" (pause/speech). The notation is dense and detailed, capturing the specific rhythms and patterns of the performance.

FIGURA 93 – Sou raparigueiro - (faixa 1- Baião) - (pg. 1)

Handwritten musical score for "Sou raparigueiro" (faixa 1- Baião) on page 2. The score is written on ten staves in 2/4 time. It includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, along with lyrics and performance instructions. The score is divided into sections: "INTRODUÇÃO" (8X), "VOZ" (2X), "VIRADA" (5X), and "SEGUIE O RITMO" (6X, 7X, 5X). The notation includes many 'x' marks above notes, likely indicating specific rhythmic patterns or accents.

FIGURA 94 – Sou raparigueiro - (faixa 1- Baião) - (pg. 2)

Handwritten musical score for "Minha boyzinha" (faixa 2- Baião) on page 1. The score is written on ten staves in 2/4 time. It includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Key annotations include "FALA DUQUINHA" on the third staff, "virada" on the fourth staff, and "VIRADA" on the eighth staff. The notation is a mix of standard musical symbols and shorthand, including "x" marks and "o" marks above notes.

FIGURA 95 – Minha boyzinha - (faixa 2- Baião) - (pg. 1)

Handwritten musical score for "Minha boyzinha" (faixa 2- Baião) on page 2. The score is written on ten staves. The first five staves show a complex rhythmic pattern with many 'x' marks and some notes. The sixth staff is labeled "INTRODUÇÃO" and "VIRADA BATERIA". The seventh staff is labeled "RITMO" and has a "3" above it. The eighth staff is labeled "LETRA" and has an "8" above it. The ninth staff is labeled "INTRODUÇÃO" and "VIRADA" and has a "2" above it. The tenth staff is labeled "RITMO NORMAL" and has a "2" above it. The eleventh staff is labeled "VIRADA" and has a "2" above it. The score ends with a double bar line.

FIGURA 96 – Minha boyzinha - (faixa 2- Baião) - (pg. 2)

Handwritten musical score for "Playboy arretado" (faixa 7- Xote) in 2/4 time. The score consists of ten staves. The first staff is labeled "INTRODUÇÃO" and contains a sequence of chords marked with 'x' and 'o'. The second staff has a measure with a circled 'A' and a measure with a circled 'B'. The third staff has a measure with a circled '5' and a measure with a circled '7'. The fourth staff has a measure with a circled 'B' and a measure with a circled '7'. The fifth staff has a measure with a circled '7' and a measure with a circled '11'. The sixth staff has a measure with a circled '6' and a measure with a circled '5'. The seventh staff has a measure with a circled '5' and a measure with a circled '13'. The eighth staff has a measure with a circled '13' and a measure with a circled '13'. The ninth staff has a measure with a circled '13' and a measure with a circled '13'. The tenth staff has a measure with a circled '13' and a measure with a circled '13'. The score includes various musical notations such as chords, notes, and rests, and is labeled with "INTRODUÇÃO", "VIRADA", and "vinada".

FIGURA 97 – Playboy arretado - (faixa 7- Xote)

INTRODUÇÃO

6X

7X

4X

4X

5

5

4

VIRADA

4X

4X

INTRODUÇÃO

RITMO NORMAL

7

8X

48X

15X

INTRO MODULAÇÃO RITMO NORMAL

VOZ SHEILA REPETA A MÚSSICA

INTRODUÇÃO

VIRADA

FIGURA 98 – É o bicho - (faixa 8 - Baião)

Handwritten musical score for "Quem perde é você" (faixa 16 - Baião) on page 1. The score is written on ten staves, each with a 4/4 time signature. It features various musical notations including notes, rests, and accidentals. Key annotations include "4x", "2x", "VIRADA", "Poco", "Poco 2", "Poco P2", and "VIRADA" repeated several times. The notation is dense and includes many "x" marks, likely indicating specific rhythmic patterns or fingerings.

FIGURA 99 – Quem perde é você - (faixa 16 - Baião) – (pg. 1)

Handwritten musical score for "Quem perde é você" (faixa 16 - Baião) - (pg. 2). The score is written on ten staves in 2/4 time. It includes guitar and vocal parts with various musical notations such as chords, rhythms, and lyrics. The score is divided into sections by "VIRADA" (turn) and "SOLO GUITARRA" (guitar solo).

Staff 1: Guitar part with chords and rhythms. Above the staff: 4X, 8X, 6X, 4X, 8X.

Staff 2: Guitar part with chords and rhythms. Above the staff: 4X, 8X, 6X, 4X, 8X.

Staff 3: Guitar part with chords and rhythms. Above the staff: 4X, 8X, 6X, 4X, 8X.

Staff 4: Guitar part with chords and rhythms. Above the staff: 4X, 8X, 6X, 4X, 8X.

Staff 5: Guitar part with chords and rhythms. Above the staff: 4X, 8X, 6X, 4X, 8X.

Staff 6: Guitar part with chords and rhythms. Above the staff: 4X, 8X, 6X, 4X, 8X.

Staff 7: Guitar part with chords and rhythms. Above the staff: 4X, 8X, 6X, 4X, 8X.

Staff 8: Guitar part with chords and rhythms. Above the staff: 4X, 8X, 6X, 4X, 8X.

Staff 9: Guitar part with chords and rhythms. Above the staff: 4X, 8X, 6X, 4X, 8X.

Staff 10: Guitar part with chords and rhythms. Above the staff: 4X, 8X, 6X, 4X, 8X.

Lyrics: "SOLO GUITARRA SE GUE O RITMO" (Staff 4), "VIRADA" (Staff 5), "VIRADA" (Staff 10).

FIGURA 100 – Quem perde é você - (faixa 16 - Baião) - (pg. 2)

ANEXOS D – Transcrição do acordeom (*Performance dos Cabras de Mateus*)

The image shows a handwritten musical score for an accordion, consisting of ten staves. The notation includes rhythmic values (e.g., 3, 6x, 2x, 4x, 6x, 8x), chord symbols (e.g., F#m, Dm, Gm, C#m, F#m, Dm, Gm, C#m), and performance instructions such as "INTRODUÇÃO" and "VOZ - SEQUE O RITMO". The score is written in a 2/4 time signature. The notation is handwritten and includes various symbols for notes, rests, and chords.

FIGURA 101 – Melhor que o forró é o amor - (faixa 7 – Baião-xaxado)

Handwritten musical score for "Quanto mais quente melhor" (faixa 10 - Forró-samba). The score is written on ten staves, each with a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, notes, and rests, with some parts marked with 'x' and 'o' symbols. Handwritten annotations include "SANTONA" above the first staff, "Cipula or Bell" above the second staff, and "Cado 2" above the fifth staff. The score is divided into sections by vertical lines and includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings like "2x", "3x", "4x", "5x", "7x", and "8x".

FIGURA 102 – Quanto mais quente melhor - (faixa 10 – Forró-samba) – (pg. 1)

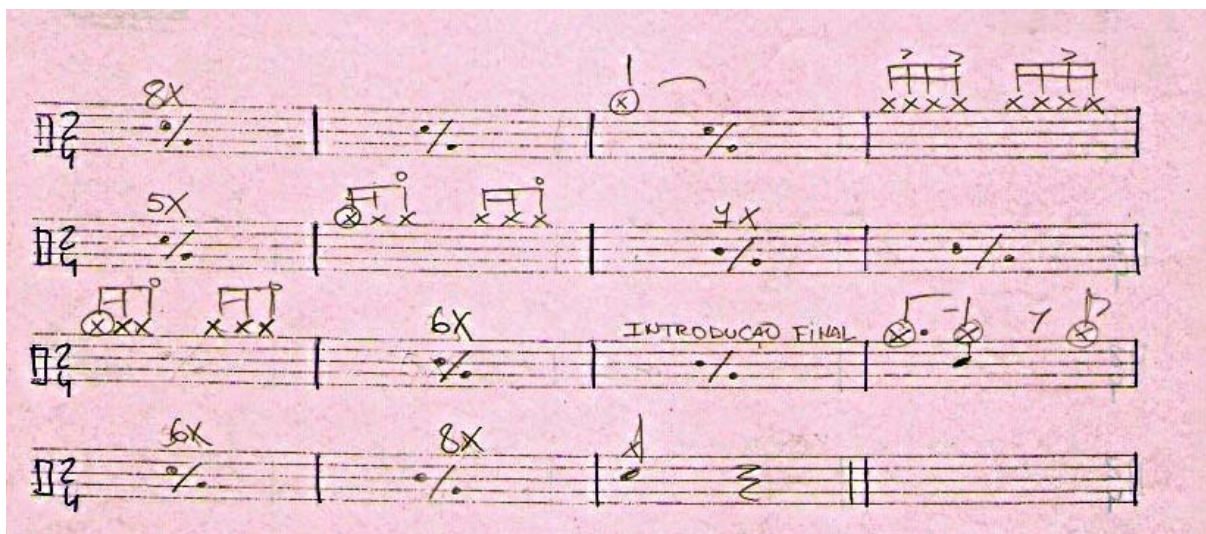


FIGURA 103 – Quanto mais quente melhor - (faixa 10 – Forró-samba) – (pg. 2)

INÍCIO SANFONA

VIDA BOA - INTRODUÇÃO

FIGURA 104 – Pagode Russo - (faixa 11 – Arrasta-pé) – (pg. 1)

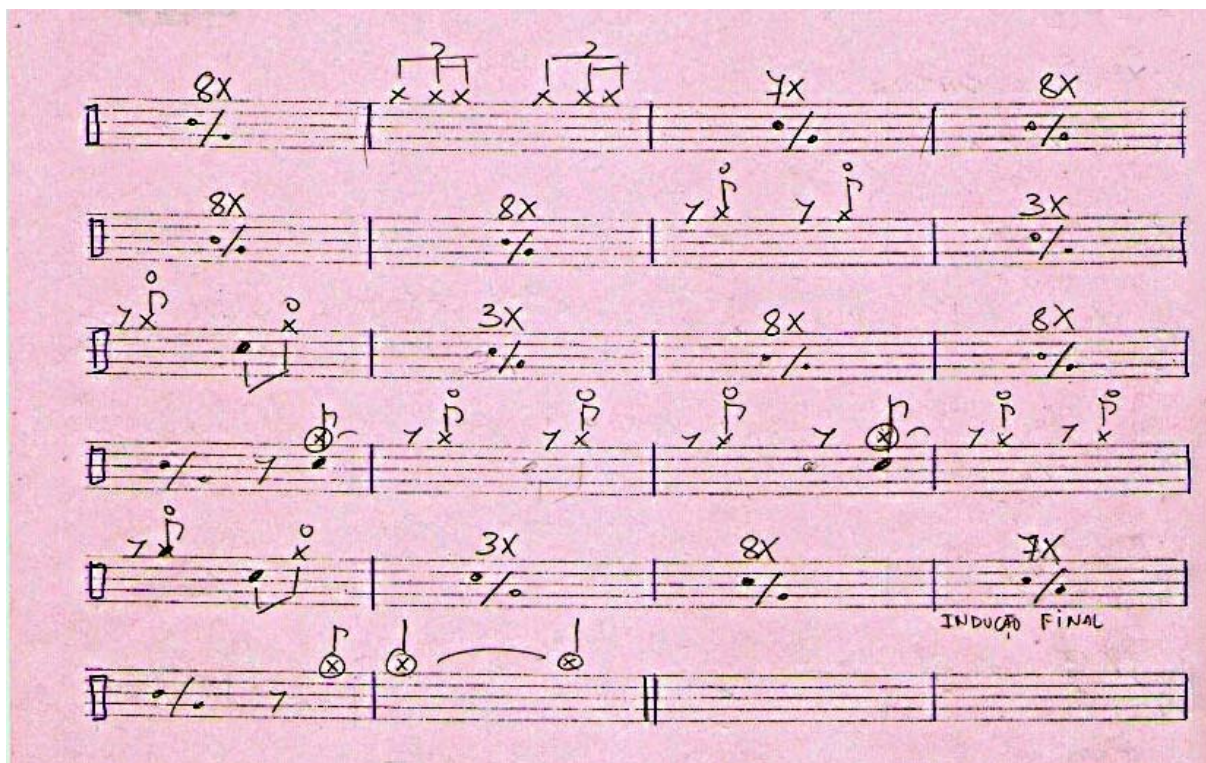


FIGURA 105 – Pagode Russo - (*faixa 11 – Arrasta-pé*) – (pg. 2)

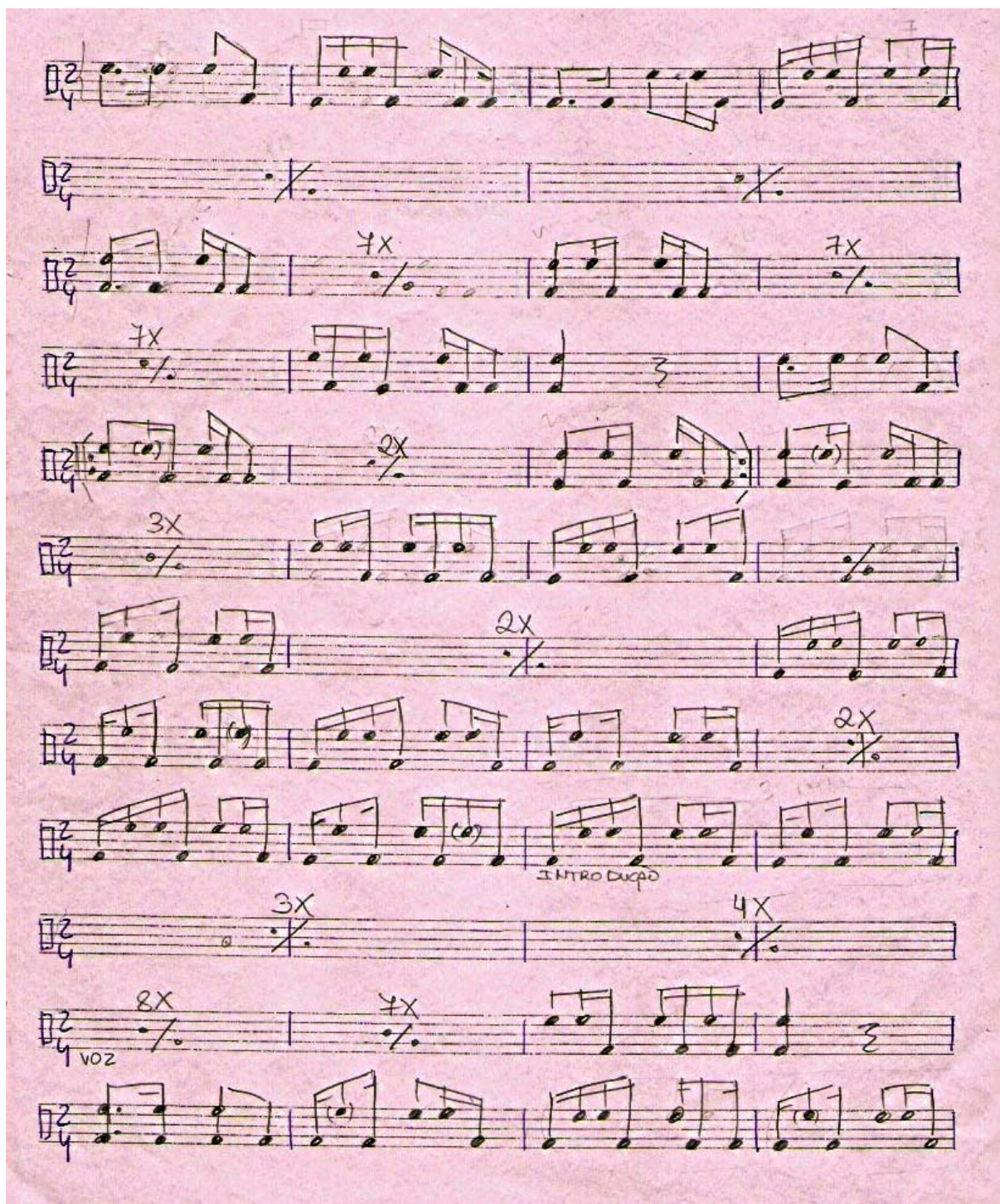
ANEXOS E – Transcrição do zabumba (*Performance dos Cabras de Mateus*)

FIGURA 106 – Anjo querubim - (faixa 3 – Baião) – (pg. 1)

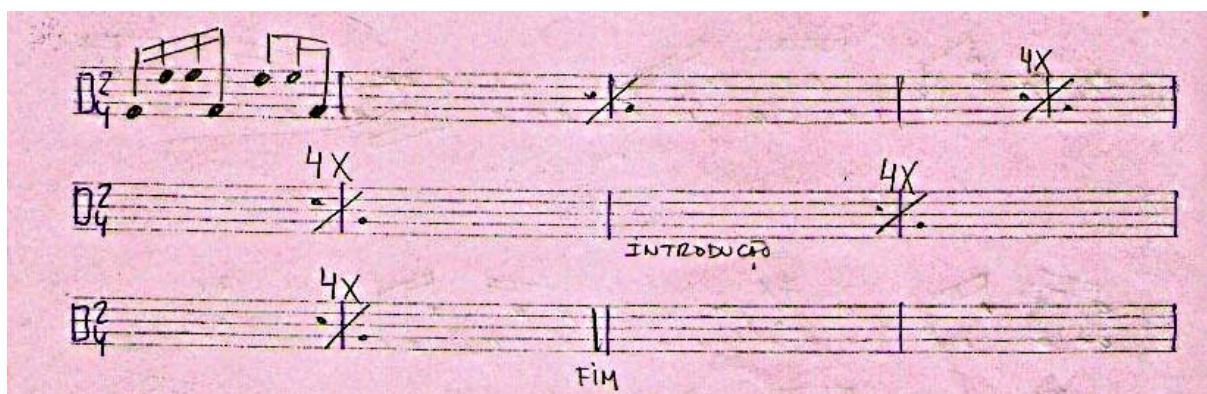


FIGURA 107 – Anjo querubim - (*faixa 3* – Baião) – (pg. 2)

Handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves. The notation includes various melodic lines, chords, and fretting instructions (e.g., 2x, 4x, 3x). The bottom staff is labeled "INTRODUÇÃO FINAL".

FIGURA 108 – Seu olhar não mente - (faixa 4 – Xote)

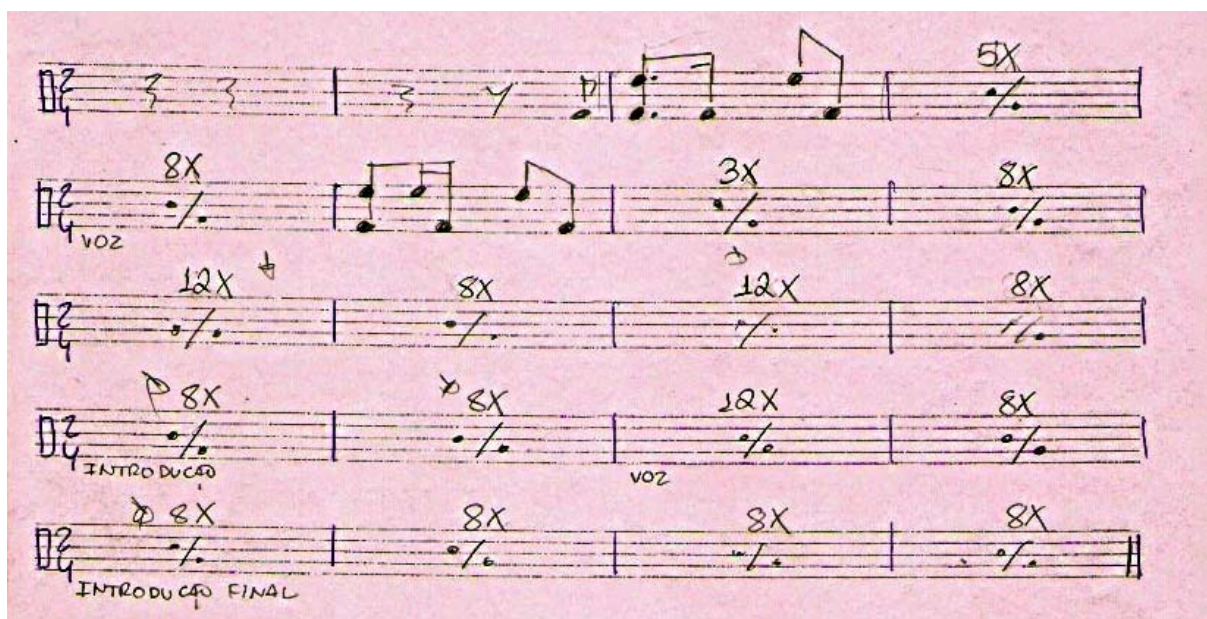


FIGURA 109 – No meu Cariri - (faixa 5 – Xaxado)

Handwritten musical score for "Melhor que o forró é o amor" (faixa 7 – Baião-xaxado). The score is written on 11 staves in 2/4 time. It includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. Rehearsal marks are labeled with "8X" and "2X". The score is divided into sections: "INTRODUÇÃO - IDEM" and "VOZ - IDEM PARTE A".

FIGURA 110 – Melhor que o forró é o amor - (faixa 7 – Baião-xaxado)

Handwritten musical score for "Quanto mais quente melhor" (faixa 10 - Forró-samba). The score is written on 12 staves in 2/4 time. It includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. Rehearsal marks are indicated by "6X", "5X", "4X", and "8X" above the staves. The score is divided into sections: "INTRODUÇÃO" (Introduction), "VARIAÇÃO ZABUMBA" (Zabumba Variation), and "VARIAÇÃO ZABUMBA" (Zabumba Variation). The first section is marked "VOZ" (Voice). The second section is marked "VOZ" (Voice). The third section is marked "VARIAÇÃO ZABUMBA" (Zabumba Variation). The fourth section is marked "VARIAÇÃO ZABUMBA" (Zabumba Variation). The fifth section is marked "VARIAÇÃO ZABUMBA" (Zabumba Variation). The sixth section is marked "VARIAÇÃO ZABUMBA" (Zabumba Variation). The seventh section is marked "VARIAÇÃO ZABUMBA" (Zabumba Variation). The eighth section is marked "VARIAÇÃO ZABUMBA" (Zabumba Variation). The ninth section is marked "VARIAÇÃO ZABUMBA" (Zabumba Variation). The tenth section is marked "VARIAÇÃO ZABUMBA" (Zabumba Variation). The eleventh section is marked "VARIAÇÃO ZABUMBA" (Zabumba Variation). The twelfth section is marked "VARIAÇÃO ZABUMBA" (Zabumba Variation).

FIGURA 111 – Quanto mais quente melhor - (faixa 10 – Forró-samba) – (pg. 1)

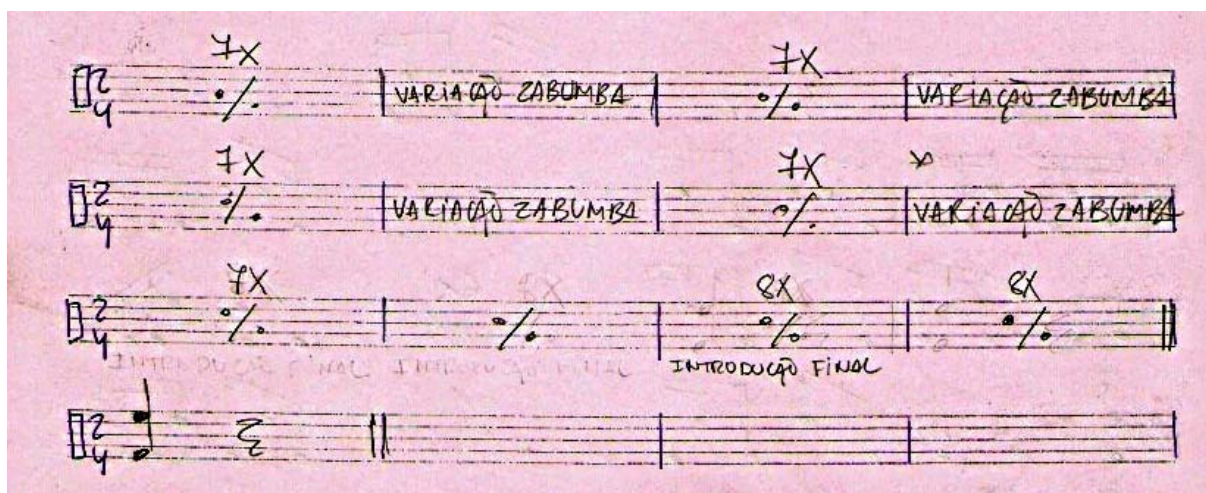


FIGURA 112 – Quanto mais quente melhor - (faixa 10 – Forró-samba) - (pg. 2)

Handwritten musical score for "Pagode russo" in 2/4 time. The score consists of 11 staves of music. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various repeat signs (double dots with a slash). Above several measures, there are handwritten labels indicating the number of times a section should be repeated: 4X, 6X, 2X, 8X, and 7X. The score is divided into sections by vertical bar lines. The first section is labeled "INTRODUÇÃO" and the second section is labeled "VIDA BOA - INTRO". The music is written on a pink background.

FIGURA 113 – Pagode russo - (faixa 11 – Arrasta-pé) - (pg. 1)

Handwritten musical score for "Pagode russo" (faixa 11 - Arrasta-pé) on page 2. The score consists of eight staves of music in 2/4 time. The notation includes various rhythmic values (7X, 8X, 4X, 6X) and melodic lines with notes and rests. Handwritten annotations include "INTRO DUÇÃO FINAL" and "INTRO - OLHA PRO CÉU". Fingering numbers (1-5) are written above certain notes. The score is written on pink paper.

FIGURA 114 – Pagode russo - (faixa 11 – Arrasta-pé) - (pg. 2)