

A representação dualista do forró em escritos acadêmicos e a diversidade ocorrente

CLIMÉRIO DE OLIVEIRA SANTOS*

RESUMO: Este artigo trata de uma incongruência entre a diversidade de práticas ocorrentes no forró e a sua representação discursiva pelos acadêmicos. Música popular que Luiz Gonzaga lançou na mídia nos anos 1940 ainda sob o apelido de baião, o forró multiplicou-se ao longo da sua existência, passando a englobar uma variedade de sons e significações atravessados por diferentes discursos. A partir dos anos 1990, o surgimento de bandas de forró alinhadas com a música pop espetacular provoca reações entre os agentes ligados aos forrós que já estavam historicamente estabelecidos. Em meio a tais reações, emerge a categoria "forró tradicional" em oposição ao que passa a ser chamado "forró eletrônico". Além de ter povoado o cotidiano de empresários, músicos, jornalistas, públicos e até os versos de canções, a longeva bipolarização do forró, ao invés de ser problematizada pelos acadêmicos das ciências humanas, acabou sendo naturalizada em seus trabalhos. O atual artigo, baseado em pesquisa etnomusicológica que inclui a revisão bibliográfica e o trabalho de campo etnográfico, analisa a representação dicotômica do forró no discurso acadêmico, ao passo que sublinha uma diversidade musical ocorrente que desmascara a visão dicotômica, propondo, enfim, uma abordagem que leva em conta as múltiplas práticas musicais ocorrentes.

PALAVRAS-CHAVE: Forró. Diversidade musical. Representação dualista do forró.

The Dualistic Representation of Forró in Academic Writings and the Occurring Diversity

ABSTRACT: This essay deals of a incongruity between the diversity of practices occurring in forró music and its discursive representation by scholars. Popular music that Luiz Gonzaga launched in the 1940s under the nickname of baião, forró music multiplied throughout its history, to encompass a variety of sounds and meanings crossed by different discourses. From the 1990s, the emergence of forró bands in line with spectacular pop music causes reactions among the forró agents that were already historically established. In the midst of such reactions, the category "traditional forró" emerges as opposed to what is now called "electronic forró". In addition to populating the everyday life of businessmen, musicians, journalists, publics and even song lyrics, the long-lived bipolarization of the forró, instead of being problematized by the academics of the human sciences, ended up being naturalized in their works. The current article, based on ethnomusicological research that includes bibliographical review and ethnographic fieldwork, analyzes the dichotomous representation of forró music in academic discourse, while emphasizing a musical diversity that unmasks the dichotomous view, proposing, in short, an approach Which takes into account the multiple musical practices that occur.

KEYWORDS: Forró music. Musical diversity. Representation scholarly.

* **Climério de Oliveira Santos** é músico e pesquisador, Doutor em música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - Unirio. Leciona no Conservatório Pernambucano de Música e no PPGM da Universidade Federal de Pernambuco (professor colaborador). Dirige e escreve a série de livros *Batuque Book*, com três títulos publicados. Publicou vários artigos em anais e revistas no Brasil e em outros países. **E-mail:** zabumba2@gmail.com

O pensamento dualista muitas vezes norteia a percepção sensorial humana. Natureza/cultura, céu/inferno, sagrado/profano, subalterno/hegemônico, popular/erudito, autêntico/inautêntico – são alguns dos pares de oposição culturalmente estabelecidos mas, muitas vezes, tomados como dados em virtude da nossa profunda imersão cultural. Assim como ocorre em muitos domínios do conhecimento humano, a lógica da oposição bipolar também opera na música e, por ter consequências teóricas e práticas, deve ser analisada. Na pesquisa em música, alguns problemas surgem quando a investigação de dualismos torna-se em si mesma uma abordagem dualista, por exemplo, restringindo uma pluralidade ocorrente a apenas dois elementos opostos que se destacam. Tais problemas vêm ocorrendo em muitos trabalhos acadêmicos sobre o forró e foram verificados durante a minha pesquisa do doutorado em música, que teve o trabalho de campo realizado no Nordeste, especialmente em Recife e adjacências (SANTOS, 2014). Além das leituras de textos e da presença em apresentações musicais durante o trabalho de campo, realizei sessões de escuta compartilhada nas quais eu me reuni com especialistas em forró, ocasiões em ouvimos e comparamos discos gravados em diferentes períodos. Dessa maneira, foi constatada uma disjunção entre a diversidade de práticas ocorrentes no forró e a sua representação discursiva pelos acadêmicos, fenômeno semelhante ao que apontou Kofi Agawu acerca de trabalhos sobre “música africana” (AGAWU, 2003).

Sobre a escuta compartilhada

Audição ou *escuta compartilhada* é um processo de escuta coletiva de música, envolvendo o pesquisador e vários agentes ligados à música investigada, com a finalidade de discutir, levantar questões e partilhar noções sobre a música e suas significações. Embora eu continue desenvolvendo esse processo, a pesquisa na qual comecei a traçar o procedimento da escuta compartilhada foi desenvolvida no período de 2011 a 2013, quando eu cursava o Doutorado em Música (Etnografia das Práticas Musicais) na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). O

meu campo se concentrava no estado de Pernambuco, mais precisamente na cidade do Recife. Na mesma ocasião, eu investigava a obra do “Rei do Baião” tendo em vista a escrita do livro *Forró: a codificação de Luiz Gonzaga*, publicado em 2013. O insight que me levou a compartilhar com várias pessoas a escuta (em sessões planejadas com fins etnográficos) de músicas gravadas adveio do cruzamento de algumas ocorrências e não é possível afirmar qual delas surgiu primeiro. Mas é pertinente apontar que houve uma mescla de dificuldades relacionadas tanto à minha necessidade de pensar o forró como um conjunto de práticas que extrapolam a redutora oposição bipolar “forró pé de serra versus forró eletrônico” (questão central da minha Tese de Doutorado), quanto às minhas dificuldades de compreender a significação do forró em meio às controvérsias dos agentes acerca de rótulos, categorias e outras convenções musicais.

Surgimento da bipolarização no forró

No início dos anos 1990, o empresário cearense Emanuel Gurgel criou a banda Mastruz com Leite com objetivo de inserir o forró no mercado brasileiro da música massiva. O empreendimento incorporou no forró alguns traços dos artistas do *mainstream* da música pop transnacional de então, como Michael Jackson e Madonna. Na perspectiva de endereçar o seu produto ao público jovem, a Mastruz com Leite traz mudanças de sotaque no canto (assimilando o sotaque do Sudeste brasileiro), melodias românticas no estilo da música *sertaneja pop*, batidas rítmicas mais homogêneas, um grupo formado por pessoas muito jovens (a cantora tinha 17 anos), equipamentos de som e de iluminação adequados aos espetáculos grandiosos, etc. Segundo uma matéria do Jornal cearense *O Povo* (MASTRUZ, 1992), antes mesmo de lançar o seu primeiro disco, o Mastruz com Leite suplantava os demais artistas do forró no mercado de Fortaleza. Tal sucesso levou Gurgel a montar outras bandas semelhantes e a fundar a SomZoom, empresa que acumulou várias atividades da cadeia produtiva da música, o que contrariava a tendência da terceirização das gravadoras multinacionais (DIAS, 2008, p. 106). A parceria promocional entre a “nova” indústria do forró (inicialmente, liderada pela SomZoom) e os meios

massivos não tardaram a entrar no *jogo* e, de logo, a manifestar o objetivo de demarcar o terreno comercial, como expressa o seguinte trecho de outra matéria jornalística:

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

No segmento destacado, as expressões “autenticidade ou não”, “new forró” e “evoluindo” implicam na concepção de que um forró “velho” e “atrasado” estava perdendo espaço para o forró que se tornara o “novo filão”, indicando também que, àquela altura, a bipolarização discursiva já tinha corpo. Na esteira da bem sucedida Mastruz com Leite, outros empreendedores entraram nesse ramo, dando início a uma grande proliferação de bandas de forró. Ao buscar divulgar os seus produtos na mídia, Gurgel vai mencionando categorias definidoras como “new forró”, “forró moderno” e afirma ter inovado o forró através do uso de instrumentos modernos, como bateria, guitarra baixo e teclado. Ao ser interpelado pelos jornalistas locais por ter “deturpado o forró”, ele passa a ser mais explícito ao lançar categorias depreciativas e generalizantes contra os forrós que o antecede, tais como “o forró do atraso”, “da seca”, “da fome”, etc. Por outro lado, os músicos e outros agentes ligados aos forrós que surgiram antes do Mastruz com Leite, passaram a chamar os seus prediletos de “forró tradicional” e a depreciar “o” forró das bandas, taxando-o de inautêntico, falso, de plástico, etc. A partir de então, muitas outras categorias – como forró eletrônico e forró pé de serra – foram lançadas no fluxo forrozeiro, entrincheirando duas vertentes discursivas opostas (SANTOS, 2014, p. 97-115). A disputa de agentes dos dois polos foi abordada em muitos estudos acadêmicos, muitos dos quais naturalizaram esse dualismo no forró, como veremos a seguir.

A representação dualista no discurso acadêmico

Apesar de apresentarem uma abordagem superficial e desavisada sobre as duas vertentes opostas do forró, os trabalhos que aqui discuto ou apenas cito não

deixam de ser importantes para a pesquisa em música e muitos deles foram relevantes, aliás, para a minha própria tese. A discussão aqui desenvolvida visa apenas contribuir com a compreensão da música enquanto processo cultural e suas significações através da pesquisa etnomusicológica. Um dos primeiros trabalhos acadêmicos que citaram as categorias bipolares foi *Mastruz com Leite for all: folk-comunicação ou uma nova indústria cultural do Nordeste brasileiro*, escrito por Ciro J. P. Pedroza, no ano de 2001. O autor focaliza a formatação do conglomerado industrial SomZoom, fundado por Emanuel Gurgel. Pedroza reproduz e subscreve não só as categorias, como também alguns aspectos da narrativa jornalística que sedimentou a bipolarização. Segundo ele, o Mastruz com Leite (e o aparato industrial a ela vinculado) “vem promovendo uma revolução na indústria cultural do Nordeste do Brasil [...]”. A frase celebratória do autor promove um recorrente comunicado que vinha servindo à consagração da SomZoom e de outras empresas do ramo na região, ao passo que não discute os diversos problemas socioculturais que as mudanças no campo da música implicam.

O artigo destaca a companhia SomZoom e o seu “pioneirismo” na mídia do Nordeste. A polarização está presente no texto e é categorizada no par oposto “música tradicional nordestina/oxente music”. Além de celebrar o sucesso do referido empreendimento, o autor também apresenta os seus arroubos de enquadramento, empregando frases do tipo “O forró de plástico das bandas e dos cantores produzidos pelo SomZoom Estúdio ainda é majoritário [...]”. É com essa aclimatização que o discurso bipolar começa a surgir no meio acadêmico em inícios da década de 2000.

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

O primeiro momento ocorre na década de 40, quando a reelaboração da música primitiva [sic] pelo músico Luiz Gonzaga coincide com o período áureo do rádio que promove sua divulgação. No segundo momento, na década de 90, a televisão, a mídia fonográfica e a mídia impressa reincorporam o novo forró na sua programação, com as características massivas nele introduzidas (SILVA; HONÓRIO, 2004, p. 1).

A divisão da história do forró (midiatizado em âmbito nacional) em apenas dois momentos parece demonstrar mais uma opção das autoras do que o resultado de uma investigação. Mesmo porque o forró teve outros momentos e outras reelaborações propagadas na mídia nacional, como aquela feita por Jackson do Pandeiro em meados dos anos 1950 (MOURA, 2001, p. 215). Outra inserção do forró na mídia nacional ocorreu com os grupos paulistas Falamansa e Rastapé, que foram reunidos sob o termo “forró universitário” (virada dos anos 1990–2000). Esse rótulo foi impactante a ponto de influenciar outras denominações, como: sertanejo, pagode, brega e funk universitários. Uma das categorias bipolares é utilizada no início do artigo aqui discutido, em que as autoras mencionam a “elaboração do pé de serra” por Luiz Gonzaga.

Vale esclarecer, entretanto, que Luiz Gonzaga utilizou essa expressão no título de duas peças musicais¹, mas ele não empregou a categoria com o significado genérico do que ele chamava de “música do Norte”. *Pé de serra* é uma categoria genérica que emergiu na década de 1990, empregada pelos agentes que se alcunham de seguidores de Luiz Gonzaga, com o objetivo de demarcar a oposição às bandas de forró cearenses (SANTOS, 2014, p. 101). O propósito das autoras de substabelecer os dois polos opostos assumidos denuncia o emprego de categorias úteis à bipolaridade, que, portanto, é abordada como algo dado. As autoras do artigo assim classificam os forrós:

Longe da fórmula típica e tradicional do pé de serra, o forró, inserido no campo da indústria cultural, ganha uma nova roupagem, adequando-se à dinâmica social e às regras impostas pelo sistema capitalista. Entramos na segunda fase: o novo forró, agora exibindo a guitarra, o baixo, o órgão eletrônico e a bateria, instrumentos utilizados por bandas que executam um som típico do ambiente urbanizado, como o rock (SILVA; HONÓRIO, 2004, p. 10).

¹ “Pé de serra” (L. Gonzaga) e em “No meu pé de serra” (parceria dele com Humberto Teixeira).

Temos no trecho acima uma explicação que já se tornou muito conhecida para distinguir o tradicional, ou pé de serra, do novo/eletrônico/oxente music. Não foi explicado o que seria a “fórmula típica e tradicional do pé de serra”, longe da qual o forró teria recebido uma nova roupagem. Tal diferenciação dos dois forrós baseia-se em ideias reificadas. Uma delas é a ideia de que, antes da emergência das bandas cearenses, havia um forró pé de serra que utilizava invariavelmente o trio gonzaguiano constituído de zabumba, sanfona e triângulo, e que os instrumentos guitarra, baixo, órgão eletrônico, sax e bateria foram inovações da vertente eletrônica. Este argumento é apresentado em trabalhos acadêmicos de muitos autores, a exemplo de Ciro Pedroza (2001, p. 9), Expedito Leandro Silva (2003, p. 110), Ricardo Feitosa (2008, p. 3; 8), Felipe Trotta (2008; 2009, p. 8); Libny Freire (2010, p. 2) Robson da S. Braga (2011, p. 7), Climério de O. Santos (2011, p. 145) – autor deste artigo –, Sonia de M. Feitosa (2012, p. 100), Maria das Dores Honório (2012, p. 114).

Todavia, essa afirmação amplamente compartilhada por acadêmicos nos últimos anos não é verificável nas práticas do forró. Os instrumentos musicais mencionados como “inovação” já tinham sido usados anteriormente por vários forrozeiros, como Flávio José, Jorge de Altinho, Eliane e até mesmo por Luiz Gonzaga, considerado a maior referência do “tradicional”, o que pode ser verificado em seus álbuns da década de 1980, a exemplo dos dois LPs: *Luiz Gonzaga & Fagner - Vol. 1* (RCA, 1984) e *Gonzagão & Fagner - Vol. 2* (RCA-BMG, 1988). Esses trabalhos, somados aos que outros artistas – como Jackson do pandeiro, Dominginhos, Sivuca, Ary Lobo, Alceu Valença e Elba Ramalho, entre muitos – vinham desenvolvendo, resultaram numa notável multiplicidade do forró. Jackson, por exemplo, era vigorosamente diversificado, o que resultou da sua atitude de não aderir ao cânone gonzaguiano, o qual reforçou a massificação de um Nordeste estigmatizado por seca, flagelo, saudade e partida (Albuquerque Junior, 1999).

O que se configura no artigo de Silva e Honório, bem como nos demais, é a formulação de uma discussão baseada na assunção de categorias que foram estabelecidas no jogo do fluxo. Devido às dimensões de um artigo como este, limite-me a poucos exemplos da disjunção entre as práticas no forró e a sua representação no discurso acadêmico. Saliento, no entanto, que muitos autores estão chegando ao

ponto de elencar as características definidoras das duas vertentes que supostamente congregam todos os forrós existentes. Contudo, o que se verifica no forró é a existência de uma diversidade, sobre a qual teço algumas considerações a seguir. Por que então os autores vêm incorrendo na apontada naturalização da visão bipolarizada do forró? O que podemos fazer para não reproduzi-la?

Observando a diversidade ocorrente

Como vimos, o forró vem se conectando com os sentidos de transnacionalização e de mundialização através do seu diálogo com a música pop. Para perceber melhor as múltiplas práticas que caracterizam o forró, eu desenvolvi o meta-conceito de fluxo musical inspirado na ideia de *fluxo cultural* de Ulf Hannerz, para quem a reflexão acerca da complexidade que envolve o estudo de culturas transnacionais, de maneira que as discussões minimizam demarcações fixas (como “limites”) e enfatizam categorias mais fluidas, como “regiões fronteiriças”, caracterizadas por indistinção, ambiguidades e incertezas (HANNERZ, 1992, p. 3-4). Fronteiras aqui não são lugares fixos; são zonas de atuação com as bordas borradas, onde os movimentos de pressões e tensões são transformados em criatividade musical e em discurso verbal. Nesse sentido, abordo o forró como um fluxo de práticas que inclui a rede relacional do gênero musical – como parte desse fluxo – e ainda outras práticas não codificadas, que chamo de produção de fronteira. O “gênero musical” é visto aqui como categoria nativa que engloba expectativas, categorias, rótulos, discursos e convenções que os regem (NEALE, 1990).

O deslocamento epistêmico descrito acima permitiu que eu abordasse músicos na produção de fronteira, ou seja, músicos que são instáveis no gênero musical forró: eles não se reconhecem nem são reconhecidos como integrantes exclusivos de uma das duas vertentes estanques – pé de serra/eletrônico – que ocuparam a mídia e a visão que norteia muitos trabalhos acadêmicos. Na pesquisa do doutorado, focalizei alguns artistas que trabalham em zonas de fronteira, dos quais, tratarei aqui do trabalho de Silvério Pessoa (Silvério Pessoa Leal, 1962-) e Geraldinho Lins (Geraldo Pereira Lins Filho, 1973-). A descrição que aqui faço desses dois

cantores baseiam-se no trabalho de campo etnográfico, período em que presenciei suas apresentações, entrevistei os próprios cantores e alguns dos músicos que os acompanham, além de seus empresários, e fãs que presenciaram alguns dos citados shows.

Silvério Pessoa

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

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

dou continuidade a nada da tradição. É assim que eu vejo a música que eu faço (Silvério Pessoa, 17/06/2012)².

É rememorando a vivência entre o torrão natal e o mundo metropolitano que Silvério Pessoa desenha o seu enredo. Além das referências tradicionais locais, ele ouvia música do rádio, discos de música popular urbana brasileira e de rock anglófono, como os de Frank Zappa, Beatles, Jimi Hendrix, Led Zeppelin e Janis Joplin. A partida para o Recife, como relata Silvério Pessoa, está relacionada à busca de melhores condições de vida (ascensão social), evidenciada na passagem de “um conhecimento comum, que é o do povo do interior” para “um conhecimento acadêmico”, referindo-se ao seu envolvimento com ciências sociais e à vivência no ambiente urbano.

Além de cantar-tocar o forró com instrumentos convencionais, o compositor Silvério Pessoa mixa o forró com músicas urbanas populares brasileiras e de outros países, como frevo, samba, rock, *rap*, *drum'and*, *bass* e outras músicas realizadas por meios eletrônicos. Ele agencia diferentes formações instrumentais, conforme a infraestrutura do evento e o valor do cachê, podendo empregar de quatro a doze músicos ou mais. Dessa maneira, além de ter fincado uma base no forró, ele abarca diversos públicos, o que se evidencia na sua atuação em diversos eventos no Brasil e na Europa, como os festivais de rock e da chamada *world music*. Silvério Pessoa realiza uma gestão pragmática da sua carreira, tendo à frente da administração a sua esposa e agente (empresária) Karina Hoover, contando com uma rede de relacionamentos que inclui jornalistas, empresários e políticos de Pernambuco.

Não raro, alguns agentes baseados em uma das vertentes bipolares acionam a frase “o que Silvério Pessoa faz não é forró”. Afirmações desse tipo costumam ser endereçadas aos praticantes de fronteira que não atendem a certas normas convencionais estabelecidas nos espaços onde os agentes entram em disputa para viabilizar os seus projetos, como discute Howard Becker acerca dos artistas que quebram as regras convencionais nos mundos musicais e por isso são repelidos (BECKER, 2010, p. 300). Contudo, se esse intérprete cada vez mais se apresenta em

² Realizei três entrevistas com Silvério Pessoa: 12/05/2011, 19/05/2012 e 17/06/2012, na cidade do Recife (PE). Além disso, venho mantendo contato com ele por telefone e pela *web*.

muitos desses espaços, significa que há circularidades sonoras que são importantes no fluxo, mas não se conformam no enquadramento bipolar. Qual seria a categoria classificatória adequada à música feita por Silvério? Ele responde: “Eu faço forró, mas a minha música é planetária”.

Geraldinho Lins

Geraldo Pereira Lins Filho nasceu em 1973, na cidade de Serra Talhada, Sertão pernambucano, e se mudou para o Recife no início dos anos 1980. Na adolescência, ele obteve instrução formal em algumas escolas de música, tocou em igrejas católicas e evangélicas³ e, logo depois, começou a tocar e cantar MPB e *pop-rock* em bares recifenses. Geraldo Pereira passou a se movimentar com vigor no fluxo do forró em 1998, quando ingressou no Quenga de Coco, grupo formado por jovens de classe média (como o próprio Geraldo), anunciado como forró pé de serra. Paralelamente, ele passou a apresentar forró nos bares, com uma formação inusitada: violão, zabumba e triângulo. A convivência na banda torna-se insustentável, e finalmente ele opta por sair do grupo, oficializar o nome artístico Geraldinho Lins e gerir a carreira solo,

Ao longo da sua carreira, o cantor e compositor Geraldinho Lins vem diversificando as misturas, envidando esforços para adaptar-se a diversos espaços de *performance* e, desse modo, vem desenhando as fronteiras através das quais se lançou e se mantém no fluxo. Ele canta um forró com referências tanto no ambiente rural do Sertão como no ambiente urbano. Inicialmente, a sua música foi endereçada ao público jovem e “elitizado”, frequentador de casas noturnas de bairros abastados do Recife. Ele é um músico que começou com voz & violão, interpretando MPB, *pop-rock* e música romântica em barzinhos, praticas que alimentaram as misturas do seu forró. Músico de Barzinho muitas vezes é visto como um desviante no contexto da música autoral Alguns críticos-jornalistas recifenses, adeptos do “forró tradicional”, rotulavam a sua música de “forró de barzinho”, num tom pejorativo. Ao longo da sua trajetória, Geraldinho Lins acabou por constituir um público fiel em muitos bares

³ No Brasil, as religiões cristãs protestantes passaram a se autodenominar de “evangélicas”.

recifenses, o que o levou a ser contratado por uma grande empresa do show Business brasileiro, a Luan Promoções e Eventos, baseada em Recife. Há mais de 10 anos, ele é um dos forrozeiros que mais fazem shows no mercado do Nordeste. Geraldinho Lins ainda mantém a atividade nos bares de Pernambuco e costuma afirmar que se sente “um forrozeiro de barzinho”, revidando ironicamente as críticas que recebeu no início da carreira e ainda recebe. Mesmo lotando os espaços onde faz shows, tendo dois DVDs e mais de uma dezena de CDs lançados, vários agentes do forró (público, músicos e jornalistas) não o considera um artista do forró pé de serra nem do forró estilizado. O que ele é, então? Num depoimento que concedeu ao programa *O reino cantado de Luiz Gonzaga*⁴, Geraldinho Lins falou: “Meu forró é universal, não é estilizado, nem pé de serra, nem universitário; é sem rótulo”.

Nem tudo é cor de rosa na produção de fronteira. Há vários compositores e cantores que não conseguem se estabelecer no fluxo do forró, pois, como vimos, os que defendem as regras e convenções do gênero bipolarizado costumam repelir músicos transgressores, aqueles que atuam nas zonas fronteiriças do forró. E apesar da produção de fronteira não ser facilmente percebida como tal, Silvério Pessoa e Geraldinho Lins não são os únicos e nem os mais bem-sucedidos. Alguns artistas brasileiros fazem muitas apresentações e discos de forró, e não se enquadram em uma das duas propaladas vertentes, a exemplo de Gilberto Gil, Elba Ramalho, o pernambucano Maciel Melo, e os cearenses Dorgival Dantas e Waldonys. Outros artistas menos conhecidos que produzem na zona de fronteira do forró e que atuam em Pernambuco são: Cláudio Rabeca, Fim de Feira, Valdir Santos, o quarteto Flor do Muçambê, a Orquestra Forrobodó (do Maestro Spok), Climério de Oliveira (autor deste artigo), entre muitos outros. Para não prosseguir com uma lista exaustiva, devo dizer que muitas das bandas de forró atuam numa criativa zona de fronteira, apesar de serem rotuladas por jornalistas como “forró eletrônico” ou “forró de plástico” e de serem generalizadas por acadêmicos como forró eletrônico.

Ademais, nem todos os que trabalham na fronteira conseguem constituir um público e “viver de música” através da sua criatividade e, por uma miríade de motivos, os fracassos comerciais são comuns e em maior número do que os sucessos.

⁴ Programa veiculado pela Rede Globo Nordeste em 20/10/2012.

Contudo, o insucesso comercial de muitos músicos que agregam diversidade não quer dizer que o forró deva ser visto como um campo eminentemente bipolar. Há, inclusive, muitos grupos de forró participativo e comunitário – sem fins comerciais – que dinamizam a diversidade desse fluxo musical. Ocorre que a bipolarização vem ganhando notoriedade e, conseqüentemente, minimizando a visibilidade da multiplicidade de práticas. Porém, o que interessa neste trabalho é a constatação de que a pluralidade do forró transcende uma bipolarização discursiva capitaneada através da oposição pé de serra/eletrônico, a qual passou a ser corroborada por uma parte da produção acadêmica de pesquisa em música.

O que norteia o olhar dualista

Por que e como assumimos uma visão dualista? Não é fácil nos livrarmos do viés dualista, ninguém consegue dele se safar completamente. O autor deste artigo – e também cantor de forró, não custa repetir – passou por momentos em que estava totalmente imerso no paradigma dualista, chegando, inclusive, a odiar bandas de forró supostamente *fake* e a produzir textos norteados pela visão dicotômica. Com o auxílio luxuoso da pesquisadora-orientadora Elizabeth Travassos (que falecera um ano após iniciar a orientação da minha tese de doutorado) e o apoio arguto do pesquisador Felipe Trotta (que passou a me orientar), foi possível fazer os autoquestionamentos e distanciamentos necessários para pôr em xeque o paradigma aqui discutido. Ato contínuo, tornou-se possível investigar o fenômeno ocorrendo na produção textual própria e na de outrem.

Um dos motivos que levaram os vários autores a lançar mão de uma narrativa bipolar do forró pode ter sido a leitura que eles empreenderam sobre a literatura existente acerca do tema. Não que esses textos-referência em si sejam todos bipolares, mas o olhar sobre eles tem sido e não sem *razões*. Em medida considerável, o problema decorre do seguinte: antes do surgimento das bandas cearenses, toda a literatura que trata do forró se concentra quase que exclusivamente em Luiz Gonzaga. Sinval Sá (1966), Dominique Dreyfus (1997), Sulamita Vieira (2000) e Durval Muniz de Albuquerque Jr. (1999), entre outros, abordam a música nordestina

que hoje chamamos de forró como sinônimo de Luiz Gonzaga. É a partir dessas referências e da assimilação das categorias discursivas de Emanuel Gurgel e de outros agentes que a maioria dos autores recentes (pesquisadores do forró) vai reduzir uma multiplicidade ocorrente a um estereótipo, priorizando a grande polarização entre a música atribuída Luiz Gonzaga (reduzida ao rótulo “pé de serra”) e os forrós das bandas (engessados no termo “eletrônico”).

As *razões* que levam as pessoas a “naturalmente” adotar uma visão dualista estão implicadas em processos socioculturais de largo espectro (valores, ideologia), os quais podem ser analisados através de aspectos mais imediatos, como a metodologia de pesquisa empregada e outras escolhas do pesquisador. A maioria dos trabalhos citados não foi realizada por meio do trabalho de campo de longa duração, durante o qual o pesquisador pode observar-participar da performance musical, o que possibilita perceber certas disjunções, tais como as incongruências entre as práticas musicais e a sua representação no discurso verbal/escrito. Além disso, nenhum dos pesquisadores citados menciona a realização de audições e comparações de discos gravados antes e depois do surgimento das bandas de forró, o que permitiria questionar o discurso de “inovação” dos empresários e de jornalistas. Nesse sentido, o método etnomusicológico-antropológico nos fornece ferramentas para evitarmos assunção de categorias “auto-evidentes”, as “invenções” e a reprodução ideológica (AGAWU, 2003, p. xvi; 19; 61-62).

Por que e como escapar do olhar dualista

Talvez, no afã de empreenderem as suas carreiras e em resposta aos imperativos da produtividade exigida pelas instituições nas quais trabalham, os pesquisadores acadêmicos tenha dado destaque ao que estava facilmente visível – visibilidade que pode estar sendo agenciada por empreendedores – e deixado passar despercebido uma multiplicidade de práticas. Sem contar que pode ocorrer um certo uso populista da bipolarização por parte do pesquisador, já que a midiática oposição de forças sociais costuma causar um fascínio nos leitores e em toda a sociedade em que vivemos. Estou apenas especulando e não pretendo com isso condenar os

autores dos textos aqui abordados, os quais, repito são muito importantes para o campo da pesquisa em música. Almejo tão somente chamar a atenção para o fato de que as categorias que compõem a bipolarização foram *engendradas* (ou *vendidas*) por alguns agentes ligados ao fluxo do forró e que visam atender aos seus interesses. Essas categorias constituem sensibilidades, alimentam preconceitos, formam sujeitos que, antes mesmo de conhecerem o forró, já reproduzem a noção de que existem dois tipos opostos e com fronteiras bem delineadas. Por isso mesmo, ao pesquisador acadêmico cabe mais analisar tais categorias do que assumi-las como entes ou como lentes das suas análises. Cumpre ainda que a diversidade musical do forró, assim como de outros fluxos musicais, mesmo não sendo o foco de uma pesquisa, deve ser considerada pelo pesquisador.

Referências

- AGAWU, Kofi. *Representing African music: Postcolonial notes, queries, positions*. London: Routledge, 2014.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.
- BECKER, Howard Saul. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, 2008.
- BRAGA, Robson da Silva. Interações entre o tradicional e o massivo: em busca das matrizes regionais do forró eletrônico. In: SIPECOM, 4, Porto Alegre (RS), 2011. *Anais...* Porto Alegre: UFSM, 2011. Disponível em: <<http://coral.ufsm.br/sipecom/2012/anais/artigos/culturaidentidade/BRAGA.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2012.
- DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- DREYFUS, Dominique. *Vida de viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: 34, 1997.
- FEITOSA, Ricardo Augusto de Sabóia. Apontamentos para uma aproximação crítica do universo do forró *pop*. In: INTERCOM, 31, Natal, 2008. *Anais...* Natal: Intercom, 2008.
- FREIRE, Silva Libny. É Rapariga, é cabaré: retratos femininos no forró eletrônico.

In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, Campina Grande (PB), 2010. *Anais...* Campina Grande: Intercom, 2010. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/>>. Acesso em: 05 jan. 2013.

HANNERZ, Ulf. *Cultural Complexity: studies in the social organizations of meaning*. New York: Columbia University Press, 1992. Disponível em: <<http://scholar.google.com.br>>. Acesso em: 02 dez. 2013.

MASTRUZ com leite, a indústria do forró. *O Povo*, caderno *Vida & Arte*. Fortaleza (CE), 20 fev. 1992.

MEGAEMPRESÁRIO controla a noite. *O Povo*, caderno *Domingo*. Fortaleza (CE), 19 set. 1993.

MONTE, Airton. Apoteose da banalidade. *O Povo*, caderno *Tempo Livre*, p. 2-B. Fortaleza (CE), 05 jul. 1993.

MOURA, Fernando. *Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo*. São Paulo: Editora 34, 2001.

NEALE, S. Questions of Genre. *Screen*, Vol. 31, N. 1. London, 1990. pp. 45–66.

PEDROZA, Ciro José Peixoto. Mastruz com Leite for all: Folk-comunicação ou uma nova indústria cultural do Nordeste Brasileiro. In: CONGRESSO BRASILEIRO DA COMUNICAÇÃO, 24, Campo Grande (MS), 2001. *Anais...* Campo Grande: Intercom, 2001.

SÁ, Sinval. *O sanfoneiro do Riacho da Brígida: vida e andanças de Luiz Gonzaga, o Rei do Baião*. 7. ed. Recife: Cepe, 2012.

SANTOS, Climério de Oliveira. Uma compreensão da gênese e desenvolvimento social do forró. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 5, Belém, 2011. *Anais...* Belém, ABET, 2011, p.138-147.

SANTOS, Climério de Oliveira. *Forró desordeiro: para além da bipolarização “pé de serra versus eletrônico”*. 2014. Tese (Doutorado em Música) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2014.

_____. *Forró: a codificação de Luiz Gonzaga*. Recife: CEPE, 2013.

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

SILVA, Erotilde Honório; HONÓRIO, Régia Chaves. Dança de canção na indústria cultural: o forró no discurso midiático. In: CONGRESSO LATINO AMERICANO DE INVESTIGADORES DE LA COMUNICACIÓN, 7, La Plata (Argentina), 2004. *Anais...* La Plata, 2004. Disponível em:

<<http://pt.scribd.com/doc/16448477/ForroSilvaHonorio2004>>. Acesso em: 04 dez. 2011.

TROTTA, Felipe. O Forró de Aviões: a circulação cultural de um fenômeno da indústria do Entretenimento. In: ENCONTRO DA COMPÓS, 17, São Paulo, jun. 2008. *Anais...* São Paulo: UNIP, 2008. Disponível em:

<http://www.compos.org.br/data/biblioteca_392.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2011.

_____. Música popular, moral e sexualidade: reflexões sobre o forró contemporâneo. In: ENCONTRO DA COMPÓS, 18, Belo Horizonte, 2009. *Anais...* Belo Horizonte: PUC, 2009. Disponível em:

<<http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/4/19>>. Acesso em: 20 abr. 2013.

VIEIRA, Sulamita. *Sertão em movimento: a dinâmica da produção cultural*. São Paulo: Annablume, 2000.

Discos

LUIZ GONZAGA & FAGNER (Vol.1). Rio de Janeiro: RCA, 1984. 1 LP (30 min 20 s). 109.0129

_____. (Vol. 2). Rio de Janeiro: RCA-BMG, 1988. 1 LP (32 min). 112.0157.