UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

DANIELA DO AMARAL ALFONSI

Para todos os gostos:

Um estudo sobre classificações, bailes e circuitos de produção do forró

São Paulo
2007

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Para todos os gostos:

Um estudo sobre classificações, bailes e circuitos de produção do forró

Daniela do Amaral Alfonsi

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção de título de Mestre em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. José Guilherme Cantor Magnani

São Paulo
2007

FOLHA DE APROVAÇÃO

Daniela do Amaral Alfonsi

Para todos os gostos: um estudo sobre classificações, bailes e circuitos de produção do forró

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção de título de Mestre em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. José Guilherme Cantor Magnani

Aprovado em: _____

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Para Rafael

Agradecimentos

Este trabalho foi construído com ajuda de muitas pessoas, a quem gostaria de agradecer. Ao meu orientador, Prof. Dr. José Guilherme Cantor Magnani, pelo incentivo e apoio dado desde o curso de graduação em Ciências Sociais. Meu amadurecimento como aluna e pesquisadora é devedor de seus estímulos e de sua generosidade em ouvir os problemas e desafios da pesquisa. Junto a ele, tive a feliz oportunidade de conviver com um grupo de pesquisadores do Núcleo de Antropologia Urbana (NAU), com quem iniciei e compartilhei a pesquisa em vários momentos: Alexandre Barbosa Pereira, Ana Luiza Mendes Borges, Bruna Mantese de Souza, Camila Iwasaki, Carolina de Camargo Abreu, Clara de Assunção Azevedo, Fernanda Noronha, Márcio Macedo e César Augusto Assis Silva. Meus grandes amigos, aos quais agradeço tendo a certeza de que compartilharemos ainda muitas idéias e etnografias.

Sou grata também aos professores Rose Satiko Hikiji, do Departamento de Antropologia da USP, e Fernando Pinheiro, do Departamento de Sociologia da USP, arguidores do exame de qualificação. Suas sugestões e críticas foram decisivas para o término do trabalho.

À FAPESP, meu reconhecimento pelas bolsas de Iniciação Científica, quando iniciei meu contato com os bailes de forró em São Paulo, e de Mestrado, em que tentei aprofundar a pesquisa e pensar novas questões. Aos colegas da turma do PPGAS, pelas leituras atentas ao projeto, em 2005, e aos editores da *Cadernos de Campo* que trabalharam comigo na produção da revista e me deram folga nos momentos finais da dissertação.

Contribuições fundamentais vieram de interlocutores de campo, sem os quais a pesquisa não tomaria seu rumo. Em São Paulo, agradeço especialmente a Paulinho Rosa, Magno, Prof. Vagner, Dj Ivan, Assis Ângelo, Janaína (*Bicho de Pé*), Mano Novo, Claudê Lopes, Serginho Maxxy e Mozane Pereira de Carvalho. Em Itaúnas, ao Paulo e Juliana, do Bar Forró. A pesquisa em Caruaru só pôde ser realizada com a acolhida generosa da família Beltrão: João Alfredo, Ana Lúcia, Catarina, Juliana, Tiago e Raíssa. Sou grata também à Martha Silva pela acolhida no Rio de Janeiro.

Durante o Mestrado, tive contato com pesquisadores generosos, com as quais pude trocar textos e informações: Adriana Fernandes, Samantha Rebelo, Germana Cleide Pereira, Nara Limeira F. dos Santos, Marcela Serrano, Grazielle Rossetto, Vladimir Silva e Agostinho Jorge de Lima. Espero a finalização deste trabalho provoque novos diálogos e reflexões sobre o tema.

Íris Moraes Araújo, Érica Peçanha e Alexandre Barbosa Pereira foram leitores fundamentais na fase final do trabalho. São amigos e antropólogos cuja importância em minha vida vai além desta dissertação. Alê e Íris são também debatedores críticos que me ajudaram a pensar as questões presentes nesta pesquisa desde os primeiros relatórios de Iniciação Científica. O mesmo reconhecimento presto aqui à Daniela Carolina Perutti, que gentilmente digitalizou algumas das imagens que compõem este trabalho, e Ana Carolina da Matta Chasin, grandes amigas com quem compartilhei quase todos os momentos do Mestrado.

Agradeço a Paula Wolthers e Rogério Fernandes pela ajuda na contratação dos serviços de revisão e a Letícia Reys Scarp pelo trabalho de revisão de texto.

Aos meus pais, Ricardo e Ana Maria, irmãos, Zé, Fá, Dé e Mi, meu cunhado Renato e minha sobrinha Ana Luiza, agradeço todo o apoio, o incentivo e principalmente a paciência e a compreensão pelas minhas ausências nos aniversários e finais de semana em família. Agradeço em especial à minha irmã, Maynara do Amaral Alfonsi, pelo trabalho de adequação das referências bibliográficas às normas da ABNT. Sou grata ainda a Carlos Alberto Soares, Virgínia Menezes e Rosa Barros dos Santos, cuja demonstração de entusiasmo pelo tema da pesquisa sempre me deu muita força. Carlos foi um preciso informante dos acontecimentos em terras pernambucanas e um grande incentivador deste trabalho.

Por fim, agradeço especialmente a Rafael Barros Soares, companheiro querido e leitor atento deste texto. Esta dissertação é fruto de seu interesse constante e apoio incondicional.

Resumo

Esta dissertação apresenta as controvérsias que envolvem músicos, produtores e públicos apreciadores no que diz respeito ao forró, seus bailes, danças e músicas. A partir das denominações que se atribuem aos estilos desse gênero musical (como forró eletrônico, pé-de-serra e universitário), este trabalho visa a discorrer sobre os significados atribuídos a tais termos em diferentes contextos e por atores distintos na disputa pela definição e legitimação da maneira de se tocar o forró. Mais do que distinguir um tipo específico de fazer musical, essas classificações ajudam a configurar gostos, opiniões e a organizar os bailes de forró presentes na cidade de São Paulo, local privilegiado da pesquisa. Esses bailes ocorrem em vários bairros da metrópole e abrangem diferentes circuitos e classes sociais. As classificações dadas ao forró ajudam também a delimitar os significados dessas classes sociais em contextos distintos e relacionar o que se faz no Sudeste do País ao que é produzido no Nordeste, local tido como origem do gênero. Assim, tenta-se compreender como e por que se configura essa associação entre um gênero de música popular, uma forma de lazer e a hierarquização dos espaços onde ocorrem suas práticas, a partir do ponto de vista da distinção social. O principal objetivo da pesquisa, portanto, é compreender como se dá, a partir da confluência dos três elementos (música, dança e baile) e das distintas representações de sua origem, a produção social da diferença que separa músicos, públicos e demais apreciadores em espaços e circuitos diversos.

Palavras-chave: Forró. Música. Dança. Circuitos. Classificações Sociais. Cultura Nordestina.

Abstract

This dissertation presents the controversies in which musicians, producers and publics are involved with in what concerns *forró*, its parties, dances and music. In view of the denominations given to the styles of *forró* as a musical genre (such as electronic *forró*, *pé-de-serra* and *universitário*), this work aims at exposing the meanings comprised by those words in different contexts, by different actors in the dispute over the definition and authentication of how to play the *forró*. More than to distinguish a specific kind of music making, those assortments of *forró* help form tastes, opinions and organize *forró* parties in São Paulo, the site focused on on the research. The parties occur in several neighborhoods of the metropolis and embrace different social classes and circuits. The classifications attributed to the *forró* also help to delimit the meanings of these social classes in different contexts and connect what is made in the Southeast of the country to what is produced in the Northeast, place know as the point of origin of *forró*. Thus, this dissertation asks how and why there is, from the point of view of the social distinction, an association among a popular musical genre, a source of leisure and the hierarchy of the spaces where *forró* parties take place. The main objective of this research, therefore, is, from the confluence of these three elements (music, dance and party) and from the distinct representations of the *forró*'s origin, understand how the social production of difference that separates musicians, producers, publics and any other appraisers in various places and social circuits is made.

Keywords: Forró. Music. Dance. Circuits. Social Classifications. Northeast Culture.

Sumário

Introdução metodológica e afetiva	9
Capítulo 1 Nomeando as diferenças	29
Capítulo 2 Espaços, atores e caminhos da pesquisa	47
Um ponto de partida: as manchas do Baixo Pinheiros	48
Primeira intersecção: Brás, Avenida Paulista e Itaim Bibi	56
Segunda intersecção: Particulinos, Forró Secreto e outras festas do circuito	64
Pólos de referência: CTN, Patativa e Expresso Brasil	73
Terceira intersecção: forró no Rio de Janeiro	81
Nas capitais do forró	87
Capítulo 3 Shows para ver, ouvir e dançar	101
Instrumentação	105
Cenário e figurino do show	109
Vocalização	113
Gestualidade	114
As danças e os corpos dos forrozeiros	115
O forró e a música popular no Brasil	122
Considerações finais: circuitos para todos os gostos	128
Referências bibliográficas	136

▪ Introdução metodológica e afetiva^{*}

São Paulo, domingo, 19 horas. No palco decorado apenas por um tecido branco e esticado, sobre o qual um fecho de luz projeta sombras, quatro músicos, lado a lado em uma mesma linha, iniciam o show. Da esquerda para a direita para quem está na platéia vemos um rapaz tocando a zabumba, outro o triângulo, um vocalista e mais um com a sanfona de 120

Conjunto *Os Quatro Mensageiros*, Casa Dona Bella, São Paulo, maio de 2006.

baixos. Todos se vestem com calças brancas de cetim, camisas largas e estampadas com cores fortes (amarelo, rosa-choque, azul-turquesa e verde). Portam um chapéu de couro pequeno e redondo, conhecido nos estados do Nordeste brasileiro como chapéu-de-vaqueiro.

Na mesma noite, em outro bairro da cidade, quase 20 pessoas ocupam o palco.

Ao fundo e à esquerda de quem está na platéia há um percussionista (com atabaques, chocalhos, agogôs etc.) sobre uma plataforma alguns centímetros elevada do chão e, à frente dele (mas sem ocupar a plataforma), um

^{*} Faz-se referência aqui ao trabalho de Alba Zaluar, *A máquina e a revolta* (1985), cuja parte inicial, com título semelhante, apresenta as reflexões da autora acerca de sua inserção em campo e a relação da mesma na construção dos dados e da análise. Este é, em certa medida, o norte da introdução desta dissertação.

guitarrista e um baixista. Do lado direito, também sobre a plataforma, um tecladista e, logo à frente, um sanfoneiro e um saxofonista. Em um plano à frente desses músicos, ocupando toda a largura do palco e não mais apenas as suas extremidades, estão cinco casais de bailarinos. Finalmente, em primeiro plano, posicionam-se quatro vocalistas, sendo dois homens e duas mulheres.

O figurino dos instrumentistas é o único que permanece o mesmo do começo ao fim do show: calças brancas e camisetas regatas na cor laranja. Os bailarinos e os vocalistas trocam de roupa a cada música, procurando combiná-la com o estilo da canção: se mais lenta e protagonizada pelas mulheres, elas usam conjuntos de espartilhos, cintas-ligas, meias de seda e boás de plumas; se são os homens os intérpretes, eles vestem calças justas e camisetas estilo *baby look*, rentes ao corpo.

Conjunto *Arreio de Prata*, Centro de Tradições Nordestinas, São Paulo, maio de 2006.

Se for *country music*, bailarinos e vocalistas vestem-se como peões de boiadeiro, com chapéus com abas largas, calças de couro com franjas, botas com esporas e cintos com fivelas de prata. Outros figurinos femininos constituem-se de *shorts* curtos e justos, minissaias e botas de cano longo que chegam até os joelhos. É comum também o uso de indumentárias que se remete à dança do ventre, como *tops* bordados com lantejoulas, véus e penduricalhos na cintura; há também as cantoras de cabaré, com seus biquínis bordados e adereços de cabeça com plumas e sandálias de salto tipo plataforma.

No primeiro palco, os quatro músicos pouco se movimentam enquanto fazem suas execuções. Limitam-se a gingar com o corpo para a esquerda e para a direita, levantando por vezes os pés do chão ou dando um passo para frente e outro para trás. No segundo, ao contrário, há uma coreografia diferente para cada música. Os bailarinos dançam com passos retirados do jazz e balé ou danças de salão. Fazem movimentos em solo ou aéreos, sozinhos ou com seus parceiros. Passam a maior parte do tempo entre os vocalistas e os instrumentistas, mas, em alguns momentos, dirigem-se à frente do palco para encenar algum número. A equipe de bailarinos nem sempre compõe a apresentação com seu número máximo de integrantes. Conforme a música, somente os homens ou as mulheres dançam, só um casal ou poucos casais contracenam. Os cantores também dançam, seja com passos livres ou ensaiados, fazendo uma espécie de teatro cujo texto representado é a própria música, encenada com a voz, o corpo e expressões faciais. Os vocalistas interagem frequentemente com a platéia, ao conversar com ela durante a apresentação, distribuir CDs e receber flores e outros presentes.

No primeiro palco, os elementos decorativos limitam-se, na maioria das vezes, a uma faixa com o nome do conjunto musical que se apresenta na noite. Frequentemente, porém, essa faixa cede espaço para um panô confeccionado com retalhos coloridos ou tecidos rústicos, como a chita e a juta. A iluminação nesse palco segue o padrão de uma casa noturna, ou seja, é a mínima necessária para que os músicos consigam ver seus instrumentos e eventuais partituras e para que a platéia permaneça no chamado escurinho. Já no segundo show, a iluminação e os efeitos especiais ganham destaque. São utilizados, dentre outras coisas, luzes coloridas e programadas eletronicamente, globo refletor espelhado, fumaça de gelo-seco, chuva de papéis picados e ventiladores de ar que põem em movimento panos esvoaçantes. Pode ocorrer, inclusive, uma abertura especial do show com a música tema da banda: seja uma coreografia nova dos bailarinos ou mesmo uma surpreendente entrada do vocalista principal descendo por uma corda que vai do teto ao chão do palco. Muitos efeitos de iluminação, além de arranjos instrumentais próprios à ocasião, complementam o número

especial, provocam a atenção e os ouvidos da platéia para o que está por vir. A *performance* dos instrumentistas também acompanha a movimentação dos vocalistas e bailarinos no palco, com irrupções no arranjo básico das músicas provocadas por efeitos do teclado eletrônico ou pelos pratos da bateria, solos de saxofone para criar uma atmosfera tida como romântica e batidas eletrônicas sintetizadas no teclado para as músicas mais agitadas e dançantes.

O quarteto do primeiro show, por sua vez, pouco varia em sua *performance*. Entra, toca seu repertório, diz algum recado ao público – geralmente sobre o disco lançado ou show agendado – e sai. A sanfona, a zabumba e o triângulo raramente escapam do compasso binário que marcam os xotes e baiões, ritmos predominantes nas apresentações. Durante a execução, a platéia prefere dançar a dois, agarrados homem com mulher. Apenas algumas pessoas assistem ao show sem dançar, geralmente se tratando de colegas ou outros músicos cujo interesse está na apresentação musical. Além de ser a principal atividade da noite, “dançar agarradinho”, como menciona a letra abaixo, é tema de muitas canções:

Ela mexe no meio do salão / eu gosto de dançar agarradinho / eu danço um forró bem arrochado / e ela gosta de dançar o miudinho / [...] A noite inteira vou dançando com as meninas / bem ao som da concertina até o dia clarear.
(*Forró do Miudinho*, de Frederico Letro; intérprete: Trio Lampião).

Já o segundo show é a atração principal da noite para grande parte do público. Vê-se a presença de fã-clubes uniformizados e faixas com dizeres que homenageiam a banda. Ademais, várias pessoas cantam, em coro, as canções mais conhecidas. A dança está presente, mas os casais que a praticam, não tão agarrados como no primeiro caso, situam-se mais afastados do palco. Há também homens e mulheres que dançam sozinhos ou em grupos, sem formar pares, com passos coreografados similares aos de axé-music. Às vezes, tal coreografia é mostrada pelos cantores e dançarinos no palco e repetida pelos espectadores na platéia. As letras, assim como na axé-music, encarregam-se de ensinar como se dança:

Quero ver quem me segura no *swing* louco / quero ver quem bola, rebola, reboladeira / quero ver quem bota pra quebrar / quero ver quem dança balançando na suadeira / [...] quero ver você descer, dançar sem parar, dança com prazer / vai mexendo até em baixo [...]. (*Swing Louco*; intérprete: Banda Forró Real).

■

A presença da música executada ao vivo e de pessoas dançando, sós ou acompanhadas, fazem dos espaços aqui descritos mais que simples apresentações musicais.

São bailes, bastante animados, em locais consagrados na cidade, que envolvem redes de produtores musicais, músicos, bandas, gravadoras e rádios em seus circuitos de lazer e de formas de produção cultural.

O que une os eventos apresentados, cujas dinâmicas são bastante diferentes, é o gênero musical ao qual se dedicam: o forró. Palavra que em sua origem fazia-se referir a um tipo de baile popular, com o tempo adquiriu a conotação de uma dança específica e, tal como se usa atualmente, um gênero musical (Cf. Cascudo, 2000). Nesta última qualidade, é definido por especialistas, pesquisadores e alguns músicos como um termo genérico que abrange ritmos e estilos variados, tais como o xaxado, o xote, o baião, o arrasta-pé e o coco.

Com uma pluralidade semântica presente desde sua etimologia, a palavra forró geralmente segue acompanhada de algumas qualificações, tais como pé-de-serra, cearense, raiz, romântico, sem-vergonha, malícia, *pop*, moderno, estilizado, de plástico, eletrônico ou universitário. Trata-se de uma lógica classificatória que relaciona séries homólogas de produção de diferentes estilos, ritmos, danças, públicos e locais de realização dos bailes. A taxonomia presente no conjunto de práticas relacionadas ao forró aproxima as características socioespaciais dos bailes e da dança com o padrão rítmico-melódico do som produzido. Assim, estabelece-se uma correspondência metafórica entre os tipos de som e as práticas presentes no universo do forró, cuja tríade diferencial primordial presente nos discursos correntes compõe-se dos termos pé-de-serra, universitário e eletrônico.¹

Os valores e definições atribuídos aos termos classificatórios, principalmente universitário e eletrônico, variam conforme quem e de onde se fala. A referência imediata para a atribuição de sentido a esses termos é a relação que a música apresenta quando comparada à forma tida como original do gênero, chamada pé-de-serra. Esta é sempre caracterizada pela execução da música a partir de três instrumentos considerados essenciais ao forró: a sanfona, a zabumba e o triângulo. O forró universitário surgiu com a intenção de resgatar a sonoridade e o fazer musical próprios do pé-de-serra que, segundo seus adeptos, foram esquecidos ou deixados de lado pelo forró eletrônico. Tal argumento baseia-se,

¹A inspiração para essa análise encontra-se no estudo de Lévi-Strauss (1976) sobre o totemismo, no qual o autor mostra que a lógica totêmica constrói uma homologia entre duas séries, uma que se utiliza de símbolos retirados do mundo natural e outra que se remete a grupos sociais. Antes que uma identificação direta dos seres humanos com seres animais e vegetais, o totemismo é uma forma de pensamento que associa, por meio da metáfora, pares diferenciais entre homens e natureza, acionando correspondências entre sistemas de diferenças – a distinção posta entre os totens revela a diferença entre os homens. Assim, as classificações totêmicas devem ser apreendidas em um sistema de relações, e a análise do totemismo visa a buscar os distanciamentos e aproximações (por semelhança) entre as duas séries. Lévi-Strauss mostra também que o uso do vocabulário retirado do mundo natural não é arbitrário nas classificações totêmicas, dado que plantas e animais são vistos pelos grupos humanos como pertencentes a espécies, classes e gêneros. As diferenças entre as espécies naturais são usadas para falar das diferenças entre os grupos sociais.

sobretudo, na escolha dos instrumentos musicais usados para tocar o forró eletrônico, em que o trio básico ou não existe ou compõe-se com outros instrumentos, como a guitarra e o teclado.

Por outro lado, quem toca e aprecia o forró eletrônico não considera que a origem do forró foi deturpada, mas, sim, que o forró evoluiu e modernizou-se. A noção de evolução e modernização destaca que, não obstante a consideração do pé-de-serra como som original, existem outras maneiras de se tocar o forró que, segundo a teoria nativa, são melhores para o tipo de baile e o público dos forrós atuais. “*Sim, o pé-de-serra começou e lançou o forró, mas ele teve de evoluir, como tudo na vida*”, comentou Edinho, vocalista da banda *Arreio de Prata*.

Dessa maneira, o primeiro show descrito nesta introdução é chamado por seus freqüentadores tanto de forró universitário quanto pé-de-serra. O segundo, entretanto, é nomeado como forró eletrônico, forró *pop*, *new* forró, ou somente como forró. Aqueles que freqüentam o primeiro podem discutir sobre qual dos dois termos denominam com mais clareza o baile em que estão e a música que ouvem, mas concordam que os nomes dados ao segundo show certamente não servem para definir seu ambiente. E vice-versa. O que é chamado por universitário pode ser também descrito por pé-de-serra, mas jamais por eletrônico. O pé-de-serra pode ser dado como sinônimo do universitário ou como algo independente, que originou as outras duas formas de tocar. Já o eletrônico pode ter como sinônimo uma série de outros nomes, mas não é confundido com o que é chamado por universitário nem pelo que é considerado pé-de-serra.

Tendo como norte o sistema classificatório concernente às maneiras de se apresentar o forró, optou-se por trabalhar, nesta dissertação, com os termos universitário e eletrônico designando estilos que representam séries distintas de conjuntos musicais, casas especializadas, modos de dançar, regras de comportamento, gostos, músicas e *performances*. Dessa maneira, tornou-se possível organizar a forma de apresentar as práticas do forró estudadas.

Nem sempre o uso feito neste texto, sobretudo no emprego do termo universitário, coincide com a fala nativa. Tal escolha não pretendeu ignorar a polifonia e a polissemia presentes no universo desta pesquisa. Ao contrário, é pelo fato de os termos serem polissêmicos e com usos não consensuais entre os freqüentadores dos bailes pesquisados que teve de ser feita uma opção, arbitrária, por qual nome representaria, neste texto, a prática estudada. O caso é menos grave no emprego da palavra “eletrônico” comparada à palavra “universitário”, já que esta última carrega, para parte dos freqüentadores, músicos e

produtores, uma conotação negativa: “*essa coisa do forró universitário é uma bobagem, não existe. O que existe é o pé-de-serra*”, comentou Magno, produtor de festas e casas noturnas de forró. A escolha de tal termo para se referir a uma parte do universo pesquisado deve-se ao fato de ele trazer consigo muitas das tensões que são importantes para a reflexão proposta nesta dissertação.

A descrição das relações, disputas e da lógica classificatória presente nas expressões do forró que englobam práticas distintas de fazer musical, dança e forma de lazer é um dos focos desta dissertação. A partir da análise etnográfica de diferentes espaços, discursos e *performances*, é possível levantar algumas representações do que seja uma certa cultura nordestina, termo utilizado ao se referir ao berço do gênero musical em questão. O principal objetivo da pesquisa, portanto, é compreender como se dá, a partir da confluência dos três elementos (música, dança e baile) e das diferentes representações de sua origem, a produção social da diferença que separa músicos, públicos e demais apreciadores em espaços e circuitos² diversos.

A cidade de São Paulo é o *locus* privilegiado desta pesquisa. Metrópole conhecida por ser “a maior cidade nordestina do País”,³ sediou o início de um movimento empreendido principalmente por paulistanos e paulistas de nascimento – que por diversas ocasiões mostraram seus preconceitos contra “baianos” e “cabeças-chatas” – cuja principal bandeira seria a retomada das “raízes” do forró. Estas teriam sido, segundo seus adeptos, esquecidas pelos nordestinos. Esse movimento criou em São Paulo – local da abertura da primeira casa de forró do Brasil e que possui, pelo menos desde a década de 1960, várias destas como opção de lazer –,⁴ bailes de forró para um público específico, inicialmente formados na maioria por paulistas que, de certa maneira, viam com preconceito as outras casas dedicadas ao gênero existentes na cidade. Desse modo, convivem em São Paulo diferentes casas noturnas

² Segundo Magnani, circuito é o que “une estabelecimentos, espaços e equipamentos caracterizados pelo exercício de determinada prática ou oferta de determinado serviço, porém não contíguos na paisagem urbana, sendo reconhecidos em sua totalidade apenas pelos usuários” (1999, p. 45).

³ Cerca de dois milhões de pessoas migraram dos estados do Nordeste para São Paulo entre os anos de 1930 e 1950 (Cf. Paiva, 2004), o que faz com que São Paulo seja conhecida como uma cidade com grande concentração, até hoje, de migrantes nordestinos. Segundo IBGE (2000), 2 milhões de pessoas que moram hoje no município de São Paulo, o equivalente a 19,6% da população, nasceu em estados do Nordeste.

⁴ Conforme José Ramos Tinhorão, a primeira casa de forró nos padrões encontrados atualmente foi inaugurada por Pedro Sertanejo em 1962, no bairro do Cambuci, na cidade de São Paulo. Pedro Sertanejo, sanfoneiro e dono de uma gravadora de discos denominada “Indústria de Discos Cantagalo”, foi um personagem fundamental para músicos de forró que chegavam a São Paulo vindos de outros Estados, dando-lhes, muitas vezes, abrigo e oportunidade de gravar um disco. Oito anos mais tarde, em 1974, São Paulo já contava com mais de 50 casas de forró (Cf. Tinhorão, 1976).

especializadas em forró e que comportam públicos, músicos e produtores com gostos e atitudes distintas.

Esses espaços são denominados por seus freqüentadores, de maneira geral, como casas de forró universitário e casas de forró eletrônico. As primeiras surgiram em meados da década de 1990 e concentram-se, em sua maioria, no bairro de Pinheiros, Zona Oeste da cidade. Já as segundas encontram-se espalhadas por diferentes bairros, centrais e periféricos, da capital paulistana.

O interesse inicial⁵ foi o de mapear esses locais, visitá-los e ouvir o que seus freqüentadores tinham a dizer sobre eles. Observou-se que vinha à tona nas casas de forró universitário um discurso marcante: falava-se que ali se dava a formação de um movimento, empreendido por jovens, de “resgate do forró pé-de-serra” no intuito de “trazer de volta o forró de qualidade”, qual seja, o forró mais próximo de sua “origem”, já que esta teria sido “deturpada” pelos apreciadores e executores do chamado forró eletrônico. Já nos bailes animados por este estilo, ao contrário, a preocupação em trazer o chamado forró de raiz não se fazia presente.

Foi a partir de tal quadro, então, que iniciei a pesquisa apresentada nesta dissertação. Procurou-se conhecer algumas casas de forró em São Paulo, tanto do tipo universitário quanto do tipo eletrônico. A pesquisa revelou, no entanto, que os bailes de forró, principalmente os de estilo eletrônico, podem ocorrer não apenas em casas especializadas, mas em diferentes tipos de espaço: locais ao ar livre ou cobertos, que variam de garagem residencial ou comercial, loja de locação e venda de veículos, restaurantes, bingos, mezanino de shopping... Como me disse certa vez um freqüentador de um baile de forró eletrônico, este se faz “*em qualquer ‘biboca’, basta ter música e mulher!*” Por ser praticamente impossível dar conta de tal diversidade no tempo de realização da pesquisa, o recorte empírico privilegiou as casas especializadas, visto que elas apresentam um padrão mínimo de funcionamento: contratam bandas, cobram entrada e funcionam principalmente nos finais de semana. Além disso, elas envolvem, além do público e dos músicos, os produtores, figuras centrais na conformação dos discursos e na definição dos fluxos. Outro fator fundamental para essa escolha foi o fato de que tais casas especializadas em forró demarcam, com certa estabilidade, os pontos dos circuitos descritos neste trabalho.

⁵ A primeira pesquisa realizada e que deu origem a esta dissertação foi uma Iniciação Científica, ocorrida entre os anos de 2001 a 2003, financiada pela FAPESP e que se deparou sobre o forró universitário em São Paulo e o conjunto de classificações, definições e julgamentos a respeito do gênero musical, da dança e do tipo de lazer. (Cf. Alfonsi, 2007).

Outro recorte foi estabelecido dentro das casas noturnas especializadas. Novamente devido ao grande número de espaços como esses em São Paulo,⁶ foram escolhidos aqueles localizados na região de Pinheiros, já que esse bairro abriga tanto as casas do estilo universitário quanto as do estilo eletrônico que compõem, nos termos de Magnani (1996), uma mancha⁷ especializada nesse tipo de lazer. Na verdade, duas manchas, uma vez que seus equipamentos diferem e seus públicos não se misturam.

Além dessas manchas, percorri outros três espaços que se destacam em São Paulo quando se trata do forró eletrônico: o Centro de Tradições Nordestinas (CTN), localizado na Zona Norte, o Centro Cultural Patativa, na Zona Sul, e o Expresso Brasil, na Zona Leste. Inaugurados em meados da década de 1990 e com capacidade para mais de dez mil pessoas em uma só noite oferecem como forma de lazer a seus públicos, além dos bailes de forró nos finais de semana, parque de diversões, restaurantes de comidas nordestinas e uma capela. O CTN abriga ainda a sede da Rádio Atual (94,1 FM). Para uma banda de forró eletrônico, apresentar-se nesses locais é um marco significativo na carreira; isso a põe em contato com produtores musicais de todo o País.

Se para as bandas de forró eletrônico é importante tocar nesses espaços abertos a quem quiser freqüentá-los, para as bandas de forró universitário ocorre o contrário: seu *status* perante o público em São Paulo decorre de apresentações em festas privadas, tais como o Forró Secreto e os Particulinos. Os primeiros são bailes realizados mensalmente onde só entram convidados. A agenda com data e local circula via *e-mail* e os participantes podem convidar (isto é, incluir na lista) apenas uma pessoa por vez. Essas festas são realizadas em salões alugados e atingem aproximadamente de quinhentas a mil pessoas por noite. Já os Particulinos destinam-se a um público menos numeroso (de cem a duzentas pessoas) e ocorrem também em espaços alugados ou em residências de forrozeiros.⁸

Analisar e comparar os espaços onde se realizam os bailes, junto de suas dinâmicas próprias, ajudam a compreender a lógica de classificação do forró. Contudo, essa lógica é mediada pelo que é considerado origem da manifestação, no caso, a chamada cultura nordestina. Para entender a importância desse discurso e como ele se configura, é necessário lembrar que as práticas estudadas situam-se no sudeste do País. Nordeste e cultura nordestina

⁶ Um dos produtores entrevistados, Claudê Lopes, possui um banco de dados com mais de duzentos estabelecimentos, na região metropolitana de São Paulo, que abrem espaço para shows de forró.

⁷ Segundo definição de Magnani (1996, p. 40 e ss.), a *mancha* se caracteriza como uma área dotada de equipamentos que se referem a uma mesma atividade ou prática e que marcam o seu limite.

⁸ Forrozeiro é um termo nativo que designa o freqüentador assíduo de um baile de forró.

são termos que se remetem, portanto, a um local distante dessas práticas, mas que demarcam uma posição fundamental para compreendê-las.

Viu-se, portanto, que não seria possível tratar das diferentes práticas engendradas pelo forró em seus diferentes estilos sem expandir o alcance desta pesquisa para locais fora de São Paulo. Pessoas, músicas, bandas, produtores circulam por cidades e lugares no eixo Sudeste-Nordeste, constituindo redes de trocas, o que traz como questão central para este trabalho compreender como são construídas as lógicas de circulação e a direção dos fluxos acionados pelos diferentes agentes.

Além de casas noturnas e festas especializadas em forró na cidade de São Paulo, fui também para fora da metrópole: visitei a vila de Itaúnas, litoral norte do Espírito Santo, e Caruaru, no agreste pernambucano. Ambas recebem, atualmente, o título de “capital do forró”. Itaúnas tornou-se conhecida entre o público do forró universitário por ser, segundo se afirma, “o local onde tudo começou”, isto é, onde teve início o chamado movimento de resgate das raízes do gênero musical em questão. Há mais de dez anos a vila é freqüentada, principalmente nos meses de julho e de dezembro a março, por jovens turistas que partem sobretudo de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Vitória e Brasília, com o objetivo de passar o período de férias ao som de muito forró.

Caruaru, por sua vez, é conhecida por seus trinta dias de festa em comemoração a São João. Durante todo o mês de junho, portanto, a cidade recebe milhares de turistas que freqüentam a enorme estrutura montada para o “maior e melhor São João do mundo”, conforme *slogan* local. A “época do São João”, segundo os músicos, é quando as bandas trabalham mais, ou seja, lançam suas músicas e discos, assinam novos contratos de turnês e gravações e tocam em inúmeros locais no País animando os arraiais.

A noção de circuito desenvolvida por Magnani (1996, 2002 e 2007) é fundamental para compreender a diversidade de espaços relacionados à prática do forró. O circuito auxilia na organização de certa totalidade das práticas, relações e atores envolvidos no recorte empírico escolhido. Há casas que fecharam seu funcionamento, outras que inauguraram, mas o circuito permaneceu com sua lógica própria, já que ele compõe-se de outros elementos além dos estabelecimentos em que ocorrem as festas. Os circuitos, na perspectiva trazida por esta pesquisa, abrangem as gravadoras, rádios, produtoras, fã-clubes, festivais de música e outros espaços que ajudam na difusão local e nacional do ritmo, na prática da dança e na organização e produção dos bailes (os locais escolhidos, a decoração, a seleção de bandas e de músicas, a divulgação). É parte fundamental do circuito uma indústria cultural produtora das bandas e

das músicas, que ajuda no fluxo de pessoas entre as rádios e as casas em São Paulo e também em outras cidades.

Identifica-se o circuito a partir da etnografia que, no contexto urbano contemporâneo, segundo Magnani (2002), pressupõe atentar para os arranjos específicos que os habitantes da cidade constituem para nela viver e construir suas redes de relações. Desse modo, busca-se um olhar que coloque em perspectiva tais arranjos, ou seja, as formas por meio das quais os atores transitam pela cidade, usufruem seus serviços, utilizam seus equipamentos, estabelecem encontros e trocas. Assim, os locais escolhidos para a pesquisa empírica assumem papel fundamental na construção da análise: menos que mero cenário para as ações, são os locais de onde os agentes falam, cantam e dançam. Os diversos bailes observados em São Paulo, Itaúnas e Caruaru ajudam na compreensão das classificações e hierarquizações imbricadas nos discursos dos atores que esta pesquisa envolveu, pois são a partir desses locais, e dos fluxos entre eles, que se estabelecem as redes de trocas e as representações sobre o forró.

■

Muitas vezes, desde o início da pesquisa, fui questionada sobre qual era a minha posição frente ao meu tema de estudo. Perguntavam-me se eu sabia dançar e se o fazia durante a pesquisa de campo; se eu apreciava a música dos bailes; se era uma forrozeira que decidiu pesquisar seu próprio mundo; e, principalmente, questionavam-me “*a qual dos dois forrós eu fazia parte*”. Minha posição de jovem e estudante da USP em São Paulo era imediatamente associada, tanto nas vezes em que apresentava o estudo a um público quanto em algumas ocasiões durante o trabalho de campo, ao universo do forró universitário. Quando explicava que meu interesse estava em tentar compreender as dinâmicas dos diferentes estilos de forró, havia por vezes uma insinuação no sentido de que, no fundo e de fato, o meu estilo preferido seria as bandas e as pessoas do forró universitário. Como se fosse improvável (para não dizer impossível) que uma pessoa em minha posição (que teve acesso à educação, ensino universitário e a determinados bens culturais) apreciasse as músicas e shows de bandas do forró eletrônico, como *Mastruz com Leite* ou *Calcinha Preta*, em detrimento das jovens bandas do forró universitário e, principalmente, dos forrós considerados clássicos, como as músicas lançadas por Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Trio Nordestino, dentre outros. De alguma maneira, o meu modo de vestir, dançar e conversar com as pessoas atrelava-me a um universo específico de práticas, símbolos e gostos.

A quase imediata identificação com o ambiente do forró universitário a que algumas pessoas me remetiam tem a ver, principalmente, com uma questão de distinção social. Esse forró é tido como um espaço da classe média em oposição ao do tipo eletrônico, genericamente associado à classe popular. Essa divisão em classes, corrente principalmente nos discursos de freqüentadores e produtores dos bailes de forró universitário, remete-se antes a determinadas escolhas e gostos musicais do que a uma noção baseada em critérios econômicos. Agrega-se à noção de classe social usada pelos agentes uma série de concepções a respeito do que seja música e ambiente “de qualidade”, freqüentado por pessoas “com nível cultural mais elevado”, que não apreciam “música brega e vulgar”, conforme ouvi de freqüentadores nos bailes durante a pesquisa. Assim, torna-se inescapável tentar compreender como e por que se configura essa associação entre um gênero de música popular, uma forma de lazer e a hierarquização dos espaços onde ocorrem suas práticas a partir do ponto de vista da distinção social. O principal sinal de distinção é o posicionamento do agente perante a lógica classificatória centrada no fazer musical do forró e nas concepções de música consideradas popular e de raiz. Estas podem ocupar, segundo o local e a pessoa que fala, um lugar mais ou menos central nos discursos e nos valores dados aos estilos e ritmos relacionados ao forró. Em outras palavras, o principal sinal distintivo passa pelo gosto e pela apreciação ou não de um determinado estilo musical.

A relação entre classe social e gosto encontra em Bourdieu uma referência central. O gosto é um dos elementos na compreensão do processo de distinção simbólica que se dá entre as classes sociais.⁹ O gosto sinaliza quem é quem, demarca aqueles capazes de apreciar os bens de uma cultura considerada como legítima e que, portanto, se distinguem socialmente dos que não podem fazê-lo. Em *La Distinction* (1979), ao ter como ponto de partida a análise da sociedade francesa da década de 1970, Bourdieu mostra como, objetivando ascender socialmente, os membros das classes mais baixas tentam muitas vezes copiar os gostos das classes dominantes. Mas, além de muitas vezes não fazê-lo adequadamente, pois não possuem as disposições necessárias para isso, quando por ventura alcançam êxito, a classe dominante já refinou e buscou outros gostos e bens, para que a distinção seja sempre preservada. A

⁹ Bourdieu define classe social como o conjunto de agentes que, por possuir semelhantes quantidades de capitais sociais, simbólicos e econômicos, ocupa posições semelhantes em um determinado espaço social. A condição de semelhança permitiria que atitudes, práticas e gostos se igualem ou caminhem em uma mesma direção. Trata-se, portanto, de uma definição objetiva: um conjunto de agentes que se encontra situado em condições de existência homogênea e produz sistemas de disposições homogêneos, apropriados para engendrar práticas semelhantes, e que possui um conjunto de propriedades comuns, propriedades objetivadas, às vezes garantidas judicialmente, ou incorporadas (*habitus*). (Cf. Bourdieu, 1979; 1994).

distinção é essa constante demarcação de posições sociais, na qual a dimensão simbólica, os gostos e as preferências de consumo assumem destaque privilegiado como espaço de disputas.

O historiador T. J. Clark (2005) apresenta uma interessante discussão a respeito da conexão entre classes sociais e formas de lazer. O autor trabalha com a análise das pinturas de Édouard Manet e seus contemporâneos, ele objetiva, por meio de tais obras, recuperar a atmosfera de sociabilidade dos cafés-concerto parisienses no século XIX. A questão central é como a classe média (ou pequena burguesia, à época), que ainda não havia constituído sua própria imagística, acabou por se apropriar de uma forma de lazer fruída pela classe trabalhadora e considerada como popular, alterando suas formas de apresentação, *performances* e significados. Nas palavras de Clark,

na época em que estamos abordando ela [pequena burguesia] era obrigada a se alimentar dos valores e dos modos de expressão das classes que pretendia dominar, e isso implicava torná-los parte de um novo sistema, no qual o popular era expropriado dos que o produziam – transferindo a uma esfera separada de imagens que eram devolvidas, devidamente reformado, ao assim chamado (sem riscos) “povo”. (2005, p. 307).

O autor mostra como que a incipiente classe média, ao freqüentar os cafés animados com som ao vivo – de cantoras “extravagantes” e suas canções de apelo erótico e frases de duplo sentido – criou para si uma versão da cultura popular adaptada ao consumo de sua própria classe.

As análises de Bourdieu e Clark permitem refletir, por um lado, o processo de distinção social expresso nas formas de classificar e organizar os bailes de forró, principalmente aqueles organizados pela e para a classe média. Por outro, como se dá a lógica de apropriação de uma prática e estilo de música popular por determinado grupo que luta em legitimar e adaptar ao seu gosto o forró considerado de qualidade, tradicional e autêntico. Isso acarretou, sobretudo nas grandes cidades do Sudeste, uma outra maneira de se organizar bailes de forró, outros passos de dança e outra postura frente ao fazer musical que visa ao distanciamento em relação ao forró freqüentado, ouvido e dançado pelo chamado “povão”.

Considerava estranho que alguns paulistanos, sem ter freqüentado qualquer baile de forró antes de irem a uma casa de estilo universitário, tenham tomado para si a responsabilidade em resgatar e executar a forma “verdadeira” do gênero musical. Diante de tal estranhamento perante as atitudes dos freqüentadores do forró universitário, bem como a não-identificação com seus valores e julgamentos em relação ao forró, em um primeiro momento, fizeram-me cair em uma tentação para muitos dos cientistas sociais: a da

desconstrução do discurso nativo. As primeiras reflexões que fiz sobre o tema mostraram como as idéias nativas eram construtos sociais os quais os forrozeiros tomavam como dados, da ordem do fato e não do feito. Que essa análise tem o seu valor, não há dúvida. Porém, e para lembrar da crítica que Bruno Latour (1994) faz aos “desconstrutivistas” – para quem tudo o que acontece no mundo são discursos que devem ser desvelados pelos cientistas –, é preciso ir além da atitude de desmascaramento das falas nativas e ver o que elas, de fato, constroem. Continuando com Latour (2005), é preciso seguir os agentes e levar a sério o que eles fazem e dizem que fazem. Isso significa que aos atores não é dado apenas o papel de informantes do real, mas são eles que o produzem. Levar a sério é garantir aos outros a capacidade de ter suas próprias teorias sobre do que é feito o mundo social, as manifestações artísticas, a divisão de classes etc. É abrir mão da presunção de que o pesquisador sabe mais que o pesquisado e construir um discurso em que apareça o que o nativo tem a dizer sobre o assunto, submetendo as questões do pesquisador ao ponto de vista dos nativos e construindo, em diálogo com eles, os conceitos e a análise. Como argumenta Eduardo Viveiros de Castro, não se deve incorrer ao erro de neutralizar o discurso nativo em meio ao texto do antropólogo. O “pensamento nativo é aqui tomado como atividade de simbolização ou prática de sentido: como dispositivo auto-referencial ou tautegórico de produção de conceitos, isto é, de ‘símbolos que representam a si mesmos’” (Viveiros de Castro, 2002, p. 131).

Isto diz respeito à própria natureza da reflexão antropológica que, ao levar a sério a alteridade, cria um espaço de encontro entre o “eu” e o “outro” nos termos de Merleau-Ponty (1984), o que faz com que o conhecimento seja construído sobre o diálogo entre pontos de vista diferentes. Levar a sério o ponto de vista do outro obriga o enfrentamento analítico detalhado de suas falas, *performances* corporais e musicais que não se descolam dos contextos em que são gestados. E, para enfrentar seriamente essa perspectiva, é preciso que o pesquisador seja tomado pelo mesmo afeto que os atores, caso contrário não é possível sair da posição do crítico desconstrutivista de que comenta Latour. A ordem é compreender o que o nativo pensa (ou faz) junto com o que o antropólogo pensa que (e faz com que) o nativo pensa (Cf. Viveiros de Castro, 2002, p. 119). São esses dois pensamentos e formas de ação que devem ser confrontados a fim de determinar quais são os problemas postos por cada um deles.

Nesse sentido, a noção de “sentimento” emergida da pesquisa de campo tornou-se fundamental. Em uma das vezes, no Tropical Dance, uma casa de forró eletrônico localizada na Rua Butantã, em Pinheiros, conheci Ellen, moradora de Osasco – município da região metropolitana de São Paulo – e vendedora em uma loja de artigos esportivos no Largo de Pinheiros. Ellen conversou comigo a respeito do desempenho da banda da noite, *Gallera do*

Forró. Ao perguntar o que ela achava do show, como forma de iniciar um diálogo, a forrozeira prontamente me disse: “*não estou gostando dessa banda, não. Os figurinos não estão combinando com as músicas e isso é uma falha muito grave*”. A afirmação tão precisa e contundente da moça instigou-me a saber mais sobre as inúmeras trocas de figurino, prática comum nos shows de *forró* eletrônico. Para essa espectadora, e também para outros apreciadores, como pude observar posteriormente, as roupas dos vocalistas e dos bailarinos têm um papel fundamental para a transmissão do “*sentimento que a música traz*”. Para continuar nas palavras de Ellen: “*se a música fala de um sofrimento de amor, não acho legal, por exemplo, que os cantores usem muito brilho nas roupas*”.

Em outra ocasião, em um baile em Itaúnas, Cristiano, mineiro de Juiz de Fora e estudante de comunicação, relatou-me sua emoção ao encontrar e poder conversar com a cantora Marinês, presente na vila para um show. Para ele, a cantora representava “*o sentimento vivo do forró mais puro*” que ele já ouvira tocar.

Sentimento, portanto, passou a ser uma categoria com um grande valor de análise, afinal, traz como ponto de partida o fato de que a música mexe com a sensibilidade de homens e mulheres. É comum que pessoas se lembrem de momentos vividos e os relacione à determinada música, seja ela *forró*, rock ou música clássica, seja ela alegre ou triste; seja durante a infância, adolescência ou vida adulta. De música se gosta, ou então, detesta-se. A música faz dançar, rir, chorar, acalmar. Sobre música emitem-se opiniões e críticas, julgamentos e valores. Lembrando, com John Blacking (1995, p. 228), que para entender tanto uma tradição musical quanto as contribuições que compositores individuais dão a ela, é preciso compreender a música como um dos diferentes sistemas simbólicos pelos quais as pessoas aprendem a produzir sentido público de seus sentimentos e da vida social.

Aproximar-me dos bailes de *forró* e de seus freqüentadores, por vezes, exigia-me mais que uma apresentação formal da pesquisa e de meus objetivos: era necessário passar por alguma experiência sensível, que me fizesse compreender, de fato, o que eles sentiam ao dançar “*coladinho*” a noite toda, ou ao ouvir as palavras românticas de algumas canções. Esse tipo de conhecimento não estava acessível facilmente por meio de uma entrevista ou de pesquisa bibliográfica sobre o tema; ele foi produzido a partir de experiências comuns e dialogado entre mim, pesquisadora, e meus interlocutores.

Durante a primeira vez em que fui à vila de Itaúnas, no ano de 2002, sentia-me um tanto chateada por, passados alguns dias ali, ainda não ter dançado nos bailes de *forró*. O fato de eu não ser convidada para uma dança, como qualquer outra moça no local, intrigava-me. Em alguns momentos, por certo, os aparatos de pesquisa (caderneta, máquina fotográfica,

gravador) afastavam de mim qualquer parceiro para essa prática. Porém, não era sempre que eu portava esses objetos, justamente para tentar experienciar em meu próprio corpo um dos aspectos fundamentais da constituição da pesquisa: a dança. As noites corriam e nada... Até que uma colega que me acompanhou na viagem ofereceu a sua sapatilha para eu calçar. Chovia e minha sandália rasteira faria com que eu ficasse com os pés molhados, o que gera uma sensação bastante desagradável. Aceitei, pensando que seu uso apenas confortaria meus pés, nada mais.

Porém, para minha surpresa, dancei por quase toda a duração do baile naquela noite. Ocorreu comigo o que eu observava com frequência entre as mulheres: elas dançavam com um rapaz e, ao término, dirigiam-se para a beira da pista ao aguardo de um novo chamado. Dentro de poucos instantes, eram convidadas novamente para rodopiar pelo salão. Pude, finalmente, durante aquele campo, dançar com alguns dos jovens do local e trocar passos de dança, conversar sobre forró, sobre a banda, sobre Itaúnas em um ritmo totalmente diferente daquele dado pela entrevista, pela caderneta e pelo gravador. Foi quando aprendi, por exemplo, que as pessoas gostam de ensinar novos passos de dança umas às outras durante a execução, fato que, apenas pela observação, passava despercebido.

Ao final da noite, contente com a nova investida etnográfica, pus-me a refletir sobre o porquê da mudança. Foi quando lembrei das sapatilhas que calçara para proteger os pés da chuva e compreendi que, se antes eu apenas observara a presença das sapatilhas no figurino da forrozeira, a partir daquele momento foi possível apreender, em meu próprio corpo, o significado desse item característico do vestuário feminino: portá-lo significa saber das regras locais, significa que seu corpo está, pelo menos na aparência, apto ao exercício da dança.

Já em Caruaru, na festa de São João do ano de 2006, hospedei-me na residência de uma família cujo pai e filhos formavam um dos principais escritórios de advocacia da cidade. Ninguém da casa conhecia-me pessoalmente e tampouco sobre minha pesquisa; sabia-se apenas que era “sobre forró”. Alguns de seus membros, com muita generosidade, contavam-me tudo o que conheciam sobre “o forró”, porém não daquele estilo que eu procurava na cidade, o das grandes bandas do som eletrônico para as quais Caruaru servia como grande vitrine. Ouvia, dentro da casa, muitas histórias sobre sanfoneiros tradicionais, compositores locais que atuaram com Luiz Gonzaga, trios de forró pé-de-serra que animavam as festas juninas em fazendas, com argumentos demasiadamente similares aos grupos de classe média paulistana que tomei contato na pesquisa em São Paulo.

Para essa família em Caruaru, se eu havia saído de São Paulo para o agreste pernambucano, o motivo só poderia ser a busca do “autêntico forró” e de sua “verdadeira

história”, única manifestação que para eles parecia digna de uma pesquisa acadêmica. Mal conseguia explicar que meu interesse planejado para a viagem estava nos conjuntos musicais que, na aceção deles, “sujaram” essa história do ritmo. Contudo, foi com uma adolescente que morava com essa família que tive outro tipo de abertura para falar de forró. Raíssa acompanhava-me nas festas, ficava comigo na multidão, ensinava-me as coreografias das músicas dos grupos *Saia Rodada*, *Aviões do Forró* e *Calcinha Preta* – suas bandas preferidas. Perguntava a minha opinião sobre a roupa que escolhera para usar na noite de São João, dentre outros assuntos. Ao contrário dos outros membros da casa, Raíssa não via em mim a posição de pesquisadora, mas de uma colega mais velha com quem ela pôde ir às festas e compartilhar de sua dinâmica. Com ela, eu pesquisei sem precisar da postura, dos apetrechos e do roteiro de perguntas que levava sempre no bolso. Conheci mais sobre o universo do estudo, pois passei a ocupar o lugar de uma de suas colegas forrozeiras.

Esses exemplos permitem trazer para a análise a noção de afeto, de Jeanne Favret-Saada (2005). A partir dos estudos com práticas de feitiçaria no Bocage francês, a autora busca reabilitar a antropologia para o campo da sensibilidade. Ao relatar como foi só a partir de seu próprio enfeitiçamento que ela conseguiu obter informações não fornecidas pelos agentes sem que ela passasse por essa condição, Favret-Saada mostra como o fato de “ser afetado” pelo seu objeto de estudo pode ser um dispositivo metodológico poderoso para a antropologia.

Ser afetado significa poder experimentar o lugar que o outro ocupa. Ao contrário de apenas se imaginar ou representar as experiências e sensações de outrem, deve-se compartilhar com ele um saber que não é apenas apreensível pela observação. Não se trata somente de assistir às ações, mas também de escutar, dançar e sentir com os atores. Ser afetado significa ter acesso a um saber que é independente das declarações nativas (dos discursos) ou da realidade observada (dos fatos). Não se comete assim um erro fatal para antropólogos, qual seja, a desqualificação da palavra nativa em favor da promoção da palavra do etnógrafo. Ser afetado abre um novo canal de comunicação, verbal ou não, que é desprovida de intencionalidade objetiva.

Uma tentativa de trabalhar com os afetos tem, no estudo da música, um foco privilegiado. Steven Feld (1990), que realizou pesquisa de campo entre os Kaluli, na Papua-Nova Guiné, procurou compreender a relação estabelecida por esse povo entre o canto, a poética, o pranto, os rituais e outras manifestações performáticas com uma etnoornitologia. Partindo da mitologia e do modo como os Kaluli relacionavam seus sentimentos de perda e abandono com o canto de pássaros, o autor detalha como a expressão dos sons Kaluli – e toda

a sua performática – tratam de incorporações de sentimentos profundos. Entre esse povo, os pássaros são uma sociedade humana metafórica e seus sons vêm colocar, entre os homens, formas particulares de sentimento e *ethos*. Esses animais ocupam, portanto, a posição de mediadores das expressões de sentimento (passadas pelo canto, pranto, expressões visuais e coreográficas) em formas sonoras.

Para tal empreitada, Feld lançou mão do conceito de presença afetiva (“*affecting presence*”), cunhada por Robert Plant Armstrong, como meio de dizer que as formas expressivas mobilizam afetos, sentidos e certo conhecimento corporal. Trata-se de ver como a forma estética encarna os sentimentos. Para o autor apreender a estética Kaluli e seus sentimentos, ele teve de passar a ser visto, pelos nativos, como uma pessoa com sentimento, com emoções:

as time went on, I began to realize that the ways in which I communicated my own musical experiences not only affected the ways Kaluli spoke with me about song and weeping, but also led them to make certain assumptions about me as a feeling or emotional person. (...) I came to understand that the ability to project a sense of dramatic interest in song typified Kaluli verbalizations about aesthetic matters (Feld, 1990, p. 232).

A questão era como descrever a qualidade da experiência que os Kaluli sentiam, bem como a qualidade da relação do autor com esses sentimentos. Sua presença afetiva, portanto, foi fundamental para esse alcance. Novamente tomando a definição de Armstrong, para quem a estética é a teoria ou o estudo da forma encarnada em sentimento, Feld defende que o estudo da estética na antropologia depende de uma aproximação adequada com a cultura: não mera redução a forças estruturais, mas preocupação com a experiência. Ao invés de apenas ver, ouvir ou perceber, trata-se de *testemunhar*. O estudo da estética deve, dessa maneira, acompanhar a questão de como os estudados percebem as sensibilidades estéticas do analista.

Clifford Geertz (1997) também defende o ponto de vista que estudar uma forma artística é explorar uma determinada sensibilidade, entendida como uma formação coletiva. O antropólogo parte de como os nativos falam de sua própria arte: não apenas em termos de suas propriedades formais, elementos estilísticos e conteúdo simbólico, mas, sobretudo, em termos de valores afetivos. Desse modo, o que torna a forma estética importante é o trabalho com os afetos; as idéias nativas sobre arte, segundo Geertz, são visíveis, audíveis e tácteis, apresentando-se sob formas que permitem aos sentidos e, por meio destes, às emoções comunicar-se com elas de uma maneira reflexiva.

Procura-se, neste trabalho, direcionar o nível da análise às dimensões do sentimento, das sensações e da experiência, tanto dos pesquisados quanto da pesquisadora. Isso só é

possível, segundo Feld (1990, p. 236), se os etnógrafos permitirem sentir-se e ser sentidos como pessoas emocionalmente envolvidas e que possuem uma atitude não segregada em relação àquelas que eles procuram compreender. Desse modo, com esta pesquisa visa-se a compreender como as diferentes estéticas, gostos, músicas, bailes e circuitos, relacionados ao forró, afetam e encantam seus agentes, buscando, a partir da etnografia, construir com eles novos laços afetivos.

■

Esta dissertação apresenta, no primeiro capítulo, o universo das classificações que permeia os discursos e as práticas relacionadas ao forró. Conforme mencionado, há diversos termos classificatórios que são usados em determinados contextos e que possuem diferentes significados, como forró pé-de-serra, universitário, eletrônico, raiz, tradicional, cearense, estilizado, de plástico, dentre outros. Busca-se pontuar os principais sentidos dados a essas qualificações e examinam-se a sua lógica classificatória e as tensões imbricadas na disputa pelo significado dos termos.

O segundo capítulo discorre sobre os espaços percorridos durante a pesquisa de campo, descrevendo-os e mostrando de que maneira os caminhos realizados entre eles ajudou na elaboração das questões e problemas levantados nesta dissertação. Em uma sociedade cuja desigualdade social é forte e deixa marcas visíveis nos equipamentos urbanos, a localização de uma casa de forró pode dizer muito a respeito do que está associado a ela. Entra em jogo o porquê dos termos classe e, principalmente, classe média serem frequentemente utilizados para classificar os bailes de forró universitário.

Já o terceiro e último capítulo etnografa a prática de dança e da *performance* musical dos forrós. Primeiro, discorre-se sobre quais os diferentes procedimentos técnicos (instrumentação das bandas, vocalização, figurinos, *performance* de palco, temática das letras) utilizados pelos conjuntos musicais. Em seguida, volta-se para a dança, um dos principais motivos que fazem uma pessoa ir a um baile. Há, para isso, a composição de um figurino específico e regras muito bem demarcadas. A relação entre o traje e o gesto é fundamental para a compreensão de seus significados dentro das práticas aqui estudadas. A vestimenta – sua forma, cor, tecido e mobilidade –, só adquire significado junto ao movimento do corpo, neste caso, um corpo que se exhibe na dança. O tipo de roupa utilizado por homens e mulheres nos bailes oferece ao pesquisador um padrão de seu uso que é visível

e expressa, igualmente ao discurso sobre a música, os sentimentos, emoções e valores que os freqüentadores assumem em relação ao forró.

A partir da análise de uma prática de lazer, sua forma musical e dança, pretende-se adentrar nas questões referentes à produção social da diferença que separa nomes, espaços, públicos e músicas. Nesse sentido, o forró é interessante, pois permite discutir a distinção social como um modelo cultural que perpassa práticas, discursos e ajuda a organizar os fluxos e trocas de idéias, bens e símbolos entre os agentes envolvidos.

▪ Capítulo 1

Nomeando as diferenças

Há uma história que por diversas vezes ouvi durante a pesquisa de campo. Trata-se de uma controvérsia quanto à origem do termo forró: se seria uma corruptela da expressão forrobodó (que apresenta duas acepções: bagunça, confusão e festa popular, arrasta-pé), como consta nos dicionários, ou, como cantam alguns músicos, uma justaposição dos termos *for* e *all*, que na língua inglesa significam “para” e “todos”.¹ O interesse pela origem da palavra que atualmente nomeia um tipo de baile, de dança e de gênero musical é manifestado em artigos de imprensa, encartes de CDs e discos, folhetos de shows, letras de músicas e em nomes de conjuntos musicais. Em algumas ocasiões, quando eu era apresentada em campo como “pesquisadora de forró”, fui inquirida a responder qual das duas versões seria a mais correta ou verdadeira. Em outras, ficava durante um bom tempo ouvindo algum entrevistado relatar, com riqueza de detalhes, toda a controvérsia gerada pela etimologia da palavra.

Não é o caso aqui de afirmar a veracidade de uma ou de outra versão da história. Mas chama a atenção o interesse que a mesma desperta nos apreciadores do gênero musical e também nos pesquisadores do tema. A maioria dos trabalhos acadêmicos que tiveram como tema central o forró e suas manifestações preocupa-se em esclarecer, logo de saída, qual a

¹ Conta-se que, no início do século XX, engenheiros britânicos instalados em Pernambuco para construir a ferrovia *Great Western* promoviam bailes abertos ao público e identificados com as palavras “*for all*”. Assim, a expressão inglesa passaria a ser, no vocabulário nordestino, forró (a pronúncia mais próxima). Esse relato aparece em jornais de divulgação dos bailes e músicos, em trabalhos acadêmicos sobre o tema e também em *sites* da internet.

origem e o significado do termo.² Nesses textos, a versão apresentada pelo pesquisador Luís da Câmara Cascudo (2000) e repetida pelos dicionários vence. Entre músicos e apreciadores, entretanto, o jogo com as palavras *for all* parece render mais prosas e canções. Tome-se como exemplo a composição de Geraldo Azevedo e Capinan, *For all para todos*,³ lançada em 1982, no disco homônimo à canção. Geraldo Azevedo, em uma entrevista, comentou a esse respeito:

Escrevi a música *For All Para Todos*, que foi título de um disco meu, quando ouvi uma entrevista de Luiz Gonzaga e Sivuca na TV, na qual eles contavam essa história da origem do forró. [Porém,] na época, houve protesto de muitas pessoas. O pesquisador Câmara Cascudo me escreveu uma carta dizendo que a história de Gonzagão não tinha fundamento, pois a palavra forró vinha de forrobodó, expressão que em dialeto africano significa festa, bagunça (Publicado em *Revista Forró Mania*, Ed. Sigla *apud* <http://surforeggae.ig.com.br/forro_historia.asp>, acesso em: 11/8/2006).

Essa disputa, entretanto, parece não ter fim e serve de assunto ao que se relaciona com o gênero musical. Mano Véio e Mano Novo, radialistas e donos de lojas de CDs em São Paulo, na coluna intitulada “Nas Quebradas do Sertão” do periódico *Jornal do Forró*, que circula nas lojas de CDs e casas noturnas especializadas em forró eletrônico, escreveram:

O nome “forró” já é controverso, pois há quem diga que vem de *for all* (em inglês “para todos”) e que indicava o livre acesso aos bailes promovidos pelos ingleses que construíam ferrovias em Pernambuco [...] no entanto, há quem defenda a tese de que a palavra forró vem do termo africano “forrobodó”, que significa festa, bagunça. E se a própria palavra possui essa dupla versão para seu significado, imagine os ritmos que compõem o forró! São tantos e tão diferenciados que não deixam dúvidas sobre de onde vem a extrema musicalidade do forró: do Nordeste brasileiro. (*Jornal do Forró*, jan/2007, p. 5)

² Cf. Batista, 1987; Dantas, 2004; Fernandes, 2005; e Santos, 2001.

³ Segue a letra da canção: “For all, forró, for all [Refrão] / Para todos os fandangos, para todos os terreiros / Para todos os candangos, para todos os brasileiros / Eu vou mostrar a vocês, como nasceu o forró / Foi antes de ‘Padim Cio’, foi antes de Lampião / Antes de nascer o cristo, do batismo de João / Antes de morrer por todos / antes de repartir o pão / [Refrão] / Para todos da cidade, para todos do sertão / Para os que preferem xote, xaxado, samba-rock ou baião / O inglês ali andava, sei se anda sei se não / Botando os trilhos no mundo bem no fundo do sertão / Ferrovia para todos leva uns e outros não / Só a morte com certeza dá pra todos condução / [Refrão] Para todos de São Paulo ou do Rio de Janeiro / Pernambuco, Paraíba, Petrolina e Juazeiro / Alegria para todos a tristeza sei se não / O inglês da ferrovia escreveu no barracão *for all* / Foi aí que o pau comeu nunca mais sentou o pó / Eu só sei que o povo leu / [Refrão] / Veio Jackson, veio Lua, Januário e Azulão / Severino não faltou, Democratas do Baião / Foi o cheiro da Carolina, foi subindo a gasolina / Foi o trem e veio a pó, mas eu só sei que o povo leu / [Refrão] / O forró da ferrovia, vira e mexe o mundo inteiro / *For all* foi aí que o pau comeu, nunca mais sentou o pó / Mas eu só sei que o povo leu / [Refrão] / Foi assim que o pau comeu / Foi assim que o povo leu / O *for all* dos estrangeiros, para todos os brasileiros”.

Como sugere esse trecho, a origem do termo ultrapassa o debate sobre o significado *per se* e perpassa o contexto cultural no qual o forró teria surgido. Todavia, nesse ponto parece não haver dissenso: não se questiona sua origem rural em meio às festas ambientadas no sertão nordestino. Pesquisadores, músicos, apreciadores, jornalistas, todos afirmam que o forró nasceu no sertão, “debaixo do barro do chão”⁴ e chegou aos centros urbanos através das rádios, dos discos e dos locais criados para se dançar o ritmo, as casas de forró. Continuando com o texto de Mano Véio e Mano Novo:

Mas, se são muitas as influências musicais que deram origem ao forró e se há controvérsias quanto ao surgimento da própria palavra, há um ponto no qual todos concordam: se não fosse Luiz Gonzaga, o forró não teria caído no gosto popular e não seria o sucesso que é hoje. (idem).

O cantor e compositor Luiz Gonzaga (1912-1989) sem dúvida é personagem fundamental nessa história. Sua trajetória é peça importante na consolidação do que hoje é considerado como forró. Recuperando em linhas gerais os caminhos traçados pelo compositor,⁵ vale destacar sua infância em uma fazenda em Exu, ao pé da Chapada do Araripe, convivendo em um núcleo familiar composto por pai, mãe e nove filhos. Seu pai, Januário, dividia suas atividades entre o cuidado da fazenda da qual era caseiro e a reparação de sanfonas, em uma oficina própria em seu quintal. Januário também tocava esse instrumento em festas no sertão e era considerado exímio sanfoneiro.

No início da década de 1930, Luiz Gonzaga saiu de Pernambuco e alistou-se no exército em Fortaleza, passando por vários estados antes de se fixar na cidade do Rio de Janeiro, em 1939. Saiu do exército e passou a frequentar o Mangue, no bairro de Cidade Nova, ambiente de beberões, marinheiros, soldados, boêmios, prostitutas e músicos. Passou a tocar sanfona nos bares e calçadas desse bairro, em exhibições solos ou acompanhando conjuntos em polcas, tangos, mazurcas, valsas, xotes, foxtrotes, *blues* e sambas. Ao ganhar certo destaque no meio musical, logo passou a tocar em outros bairros e também nos programas de calouros nas rádios.

A mudança de repertório, dos foxtrotes para as músicas tidas do Norte, se deu após incluir durante um show em um bar algumas peças do cancionário nordestino a que foi habituado a ouvir durante sua infância. O incentivo recebido por parte da platéia,

⁴ Conforme anunciado na letra da canção “De onde vem o baião”, de Gilberto Gil, cujo refrão é: “De onde vem o baião? / Vem debaixo do barro do chão / De onde vem o xote e o xaxado? / Vem debaixo do barro do chão”.

⁵ Os dados biográficos apresentados são retirados das leituras de Dreyfus, 1996; Santos, 2004; Sá, 2002; Oliveira, 2000; e Vianna, 1999.

principalmente um grupo de migrantes cearenses, o fez ter cada vez mais abertura para essas canções nas apresentações em casas noturnas e rádios. No programa de Ari Barroso, na Rádio Tupi, tocou “No meu pé-de-serra” (ainda instrumental, já que a letra foi feita posteriormente por Humberto Teixeira) e foi ovacionado. Após algum tempo, passou a se apresentar em programas sertanejos, que privilegiavam repertórios considerados regionais, tanto do interior paulista, quanto mineiro, nordestino e gaúcho, como cocos, emboladas, modas de viola etc.

Ingressou em carreira solo como intérprete e compositor no início dos anos 40. Em um disco de 78 rpm da gravadora RCA Victor, em 1941, Luiz Gonzaga rotulou de “xamego” as canções desse disco, pretendendo marcar um estilo próprio de composição. Mesmo que, segundo especialistas, a estrutura e o ritmo permitissem classificá-las como choros, o episódio atenta para as diferentes denominações que a música executada pelo compositor viria a receber posteriormente. O compositor deu sua voz às canções pela primeira vez em 1945, após sofrer resistência, devido ao sotaque e à maneira nasalada de cantar. Foi agregando parceiros e especificando cada vez mais o seu estilo, de canções regionais para o retorno ao cancionário de sua infância no sertão pernambucano. Assim, “inventou o baião”.⁶

Baião, música de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira gravada em 1946, marcou a ascensão do compositor em termos de popularidade, de definição de estilo e de parcerias. A letra é bastante programática: “Eu vou mostrar pra vocês / Como se dança o baião / E quem quiser aprender / É favor prestar atenção / [...] / Eu já cantei balancê / xamego, samba e xerém / Mas o baião tem um quê / Que as outras danças não têm”. Humberto Teixeira, advogado cearense e um dos principais letristas de Luiz Gonzaga, afirmou em entrevista que havia uma clara intenção de lançar no sul do País (via Rio de Janeiro) a música nordestina, da qual se escolheu como ritmo privilegiado o baião:

a idéia de Luiz Gonzaga era fazer uma grande campanha para lançar a música do Nordeste nos grandes centros urbanos. Tanto que, ao contrário dos outros gêneros musicais no Brasil (maxixe, choro, samba, música caipira) que surgiram sem nenhuma programação, no caso do baião houve um real planejamento, uma intenção de lançar no Sul e todo o Brasil, de forma estilizada, adaptada ao paladar urbano, a música nordestina da qual o ritmo essencial escolhido para essa estilização foi o do baião. E tudo isso partiu da cabeça de Luiz Gonzaga, só da cabeça dele. (Humberto Teixeira *apud* Dreyfus, 1996, p. 112).

⁶ Para José Ramos Tinhorão, em *Pequena História da Música Popular: da modinha à canção de protesto*, é preciso tomar a figura de Luiz Gonzaga mais como catalisador do que propriamente inventor do baião, como muitas vezes é destacado na biografia do compositor. Gonzaga deu nova roupagem às matrizes folclóricas há muito existentes na tradição popular nordestina, e a autoria por ele reivindicada deve ser encarada como um processo de estilização que resultou na criação de um baião adaptado aos meios urbanos (Tinhorão, 1978, p. 210).

A ascensão de sua carreira artística se deu nos anos 1950, quando foi consagrado “Rei do Baião” e o forró implantara-se como fenômeno de massa, sendo executado em diversos programas de rádio e em várias casas de shows, incluindo as principais do ramo na cidade do Rio de Janeiro (Cf. Vianna, 2001). Outros importantes compositores e intérpretes da música nordestina, muitos discípulos de Gonzaga, dividiam o cenário, como Marinês, Abdias e Chiquinho (que formavam a “Patrulha de Choque Luiz Gonzaga”) e o grupo *Os Sete Gonzagas*, composto pelos irmãos do Rei. Na década de 1960, entraram em cena outros dois compositores, hoje bastante lembrados pelas bandas de forró universitário: Jackson do Pandeiro e João do Vale.

Luiz Gonzaga gravou muitas canções em sua carreira⁷ e excursionou por todo o País tocando em trio: ele com a sanfona, um zabumbeiro e um tocador de triângulo. Foi um dos grandes responsáveis pela fixação, em fonogramas, dos ritmos e do cancionário conhecido e cantado naquele ambiente hoje descrito como berço do forró. Como mostra o trabalho de Sulamita Vieira (2000), esse processo envolveu a fusão de diversos elementos, tais como a escolha dos instrumentos musicais, o jeito de cantar (com uma voz que destoava dos cantores de rádio da época, como Orlando Silva e Francisco Alves, por exemplo) e a composição do figurino com gibão, chapéu de couro em formato de meia-lua, sandálias de couro e cartucheira, inspirado nos trajes de Lampião. A autora também destaca os temas e palavras presentes nas letras das músicas, como sertão, seca, terra, migração, os animais e vegetais nordestinos, principalmente os pássaros, asa-branca, beija-flor, bem-te-vi, canarinho, rouxinol, sabiá, assum preto e acauã. A autora mostra como a construção desse estilo de canção e apresentação visual de Luiz Gonzaga foi o resultado de um processo que envolveu o apelo feito por esse compositor a suas chamadas raízes. Assim, foi através de Luiz Gonzaga, seu repertório e *performance*, que se criou uma imagem do sertão nordestino que só é compreendida na relação entre as referências e signos evocados pelo artista em suas canções, que se remetem à idéia de raiz, e a produção estabelecida no sul, no caso, o Rio de Janeiro.

Parte desse processo foram os nomes dados por Luiz Gonzaga aos tipos de suas músicas: inicialmente xamego, depois baião, mais adiante usou o termo xaxado (referência à dança dos cangaceiros) e também forró. Porém, atualmente, é sob o epíteto pé-de-serra que sua maneira de cantar, de vestir, dançar e compor ficou conhecida.

⁷ Segundo Elba Braga Ramalho, o repertório de Luiz Gonzaga abrange 1.538 gravações de 633 canções em mais de 60 anos de carreira (Ramalho, 2000, p. 49).

Além de discos e discípulos, Luiz Gonzaga também acumulou pelo menos quatro biografias,⁸ três museus⁹ e ganhou um posto importante entre o panteão de compositores da música popular no Brasil. Dada a centralidade desse compositor para a criação e divulgação do forró, não é à toa que grande parte dos estudos dedicados ao tema centra-se em sua vida e obra. E, além do músico, é o pé-de-serra o foco de interesse privilegiado nas pesquisas, principalmente as acadêmicas.

É consensual tanto entre pesquisadores quanto entre os apreciadores dos diferentes estilos de forró o fato de que o chamado pé-de-serra seria o que mais se aproxima de uma suposta sonoridade original do gênero. A etnomusicóloga Adriana Fernandes, por exemplo, cuja tese de doutorado apresenta uma das análises mais relevantes já feitas sobre o tema, não só afirma esse fato, mas também o toma como guia para seu trabalho que tem o objetivo de remontar a história do forró, definido como música e dança do Nordeste, no período de 1946 – ano da primeira gravação de Luiz Gonzaga sob o rótulo de baião – até 2001, com os forrós executados em casas noturnas em São Paulo e em Recife. Seu foco está nos migrantes nordestinos, sob a hipótese de que a adaptação destes nas grandes cidades, São Paulo e Rio de Janeiro, é mediada pelo forró (Fernandes, 2005).

A autora é bastante atenta para as diferentes manifestações e modos de tocar o forró que surgiram ao longo de sua história, destacando, por diversos momentos, o caráter dinâmico desse gênero de dança e música. Porém, ainda que sua pesquisa aborde questões importantes e traga rico material empírico, a perspectiva tomada pela autora trabalha com uma noção progressiva da história do forró, o que acaba por defini-lo de maneira única. Ou seja, quando se trata de analisar o material musical, a autora aborda o gênero a partir da definição dicionarizada, abrangendo os ritmos “baião, xaxado, xote, arrasta-pé, coco, rojão e forró”. O problema trazido por esse tipo de enfoque é o de considerar, na análise etnomusicológica como é o caso, apenas os ritmos referidos acima, já consagrados em dicionários de música, biografias de compositores, artigos de jornais e revistas e discursos de pessoas tidas como especialistas. A etnografia apresentada na tese mostra a diversidade de manifestações que o forró gera, mas, quando se trata de olhar para suas estruturas sonoras, ela é fechada e se volta para o dado como original e tradicional, ou seja, o pé-de-serra.

⁸ São os livros: *A vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*, de Dominique Dreyfus (1996), *Luiz Gonzaga – a música como expressão do Nordeste*, de José Faria dos Santos (2004), *Luiz Gonzaga – O sanfoneiro do Riacho Brígida*, de Sinval Sá (2002, [1966]), e *Luiz Gonzaga – o matuto que conquistou o mundo*, de Gildson Oliveira (2000).

⁹ Museu de Luiz Gonzaga, em Campina Grande – PB, Museu do Barro/Museu Luiz Gonzaga, em Caruaru – PE, e Museu do Gonzagão no Parque Asa Branca, Exu – PE.

Essa questão é recorrente em diversas pesquisas,¹⁰ que também fixam no forró pé-de-serra o fazer musical por excelência de um gênero consensualmente dado como diverso e plural. A pluralidade do forró parece ser, nessas pesquisas, apenas uma constatação e não um objeto a ser analisado. Não se questiona que a fonte originária desse gênero musical pode apresentar significados diferentes em seus variados contextos de atuação. Congelou-se, dessa maneira, uma única representação sobre essa origem do gênero como marco de sua evolução, mesmo cientes de que o material produzido por Luiz Gonzaga e seus discípulos – hoje base do que se denomina pé-de-serra – já se tratava de uma reformulação que pôs em novos padrões, principalmente para se adequar à indústria fonográfica, suas fontes originárias de criação, ou seja, a música ouvida nas festas do sertão, para as quais não havia nem autoria, nem letra fixada.

Para o trabalho aqui desenvolvido, a questão da origem é fundamental, uma vez que é referência central dada pelos diferentes agentes. A tarefa não deve ser a de reproduzir, mais uma vez, a história do forró tal como a contam músicos, produtores, folcloristas, jornalistas. Pretende-se contribuir sob outro ponto de vista ao buscar compreender, de um lado, por que essa origem é, por tantas vezes e por inúmeros atores, objeto de atenção e, por outro, quais os sentidos que ela adquire em contextos diversos. Se a origem do gênero é consensual, a ponto de fixá-la em um local e uma fórmula, a controvérsia volta à tona quando se discute o que se deve fazer com toda essa herança e como lidar com as diferentes maneiras de se tocar e dançar o forró nos dias atuais. As várias denominações que o forró recebe, caracterizando diferentes estilos de música e de dança, referem-se, direta ou indiretamente, à origem do gênero. Portanto, a disputa pelos significados atribuídos ao forró vem da mediação estabelecida com essa origem.

Para compreender a lógica das classificações, torna-se necessário, em um primeiro momento, mapear o campo semântico das relações e fenômenos agrupados sob o nome de forró. O ato de classificar, segundo Durkheim e Mauss ([1903] 2001), é um movimento de unir idéias, construir sistemas de noções hierarquizadas, delimitar relações de inclusão e exclusão e ordená-las num todo.¹¹

¹⁰ Cf. Batista, 1987; Ceva, 2001; Dantas, 2004; e Santos, 2001.

¹¹ Em “Algumas Formas Primitivas de Classificação” ([1903] 2001), Durkheim e Mauss realizam uma reflexão sobre o desenvolvimento da lógica e do pensamento racional. Para isso, recorrem ao totemismo australiano, considerado pelos autores como a forma mais simples de classificação. O sistema classificatório é, para eles, um objeto privilegiado para o estudo da história do pensamento racional, pois as taxonomias são compreendidas como formas lógicas de ordenar o mundo, tornando-o inteligível a determinada sociedade, cujos membros compartilham códigos e representações.

Ao classificarem diferentes sonoridades sob o termo forró, os agentes delimitam até onde se estendem suas possibilidades musicais, estéticas e sociais. Incluem e excluem, a todo momento, novas características e possibilidades. O exercício, portanto, é construir o conjunto de noções e relações mediadas pelo termo forró, seu fazer musical, sua dança e seus espaços.

O forró ganhou, em diferentes momentos, algumas denominações, tais como pé-de-serra, raiz, romântico, forrónerão, eletrônico, estilizado, de plástico, cearense, oxente-music, universitário, forreggae, forró malícia, lambaforró. Cada termo refere-se a uma maneira de dar sentido à prática e relacioná-la a um fazer musical específico. Assim, por exemplo, o forró malícia, também chamado de sem-vergonha, é caracterizado por suas letras com “duplo sentido”, que fazem referência velada, sobretudo, a atos sexuais: “Na hora do jantar / eu como nabo, Dinha” (*Bilhete pra Comadre Dinha*, de Clemilda) e também: “Essa minha namorada é assim mesmo / Enquanto eu não dou capim canela ela não dorme” (*Capim Canela*, de Pintacúia) ou ainda a letra de *Pagode Russo*, de Luiz Gonzaga, que diz: “Vem cá cossaco / Cossaco dança agora / Na dança do cossaco / não ficá cossaco fora”.

Já outras categorias denominam ritmos originados da mistura do forró com outro gênero musical, como o vanerão (forrónerão), o *reggae* (forreggae), a lambada (lambaforró) e até mesmo o *rock’n’roll* (forrock).

As expressões oxente-music, forró de plástico, cearense, estilizado, *new* forró, forró *pop*, forró moderno e forró eletrônico referem-se ao movimento iniciado na década de 1990 no Estado do Ceará (daí o termo forró cearense), a partir da formação de um conjunto musical, a *Black Banda*, que posteriormente tornou-se a *Mastruz com Leite*. Esse movimento foi em grande parte encabeçado por Emanuel Gurgel, um ex-empresário do ramo de malharias e atual produtor musical e dono de emissoras de rádios que compõem a Rede Somzoom Sat em Fortaleza. Ele iniciou a produção executiva e musical de uma série de bandas, compostas de dois ou mais vocalistas, guitarra elétrica, baixo, bateria, teclado eletrônico, sanfona e metais (saxofone, trompete e outros), que tocavam em bailes de Fortaleza e cidades vizinhas. Tais conjuntos inspiravam-se nas chamadas bandas de baile, cujo repertório compunha-se por canções de variados estilos e compositores, de Roberto Carlos a Luiz Gonzaga, passando por marchinhas carnavalescas e músicas tidas como românticas, como as de Fábio Jr., e sucessos de época, nacionais e internacionais. A diferença trazida pelas bandas de Emanuel Gurgel é que toda e qualquer canção, não importando o ritmo original, passou a ser executada em “forma” de forró.

O sucesso foi tanto e tão imediato que Emanuel Gurgel chegou a ter o controle de alguns horários da programação de mais de 20 emissoras de rádio em 10 estados brasileiros.¹² O empresário ainda produziu e lançou 99 discos e hoje é o dono de quatro bandas: *Mastruz com Leite* (desde 1990), *Mel com Terra* (desde 1992), *Catuaba com Amendoim* (desde 1996) e *Cavalo de Pau* (desde 1997), cujas agendas de shows perpassam vários estados, entre os do Nordeste, São Paulo e Rio de Janeiro. Cada uma dessas bandas já soma pelo menos quinze discos lançados e calcula-se que a *Mastruz com Leite* já tenha vendido mais de seis milhões de cópias (Cf. <www.somzoom.com.br>, acesso em: 01/11/2006).

Banda *Mastruz com Leite* – foto de divulgação retirada de <www.somzoom.com.br>.

Banda *Mel com Terra* – foto de divulgação retirada de <www.somzoom.com.br>.

A música executada por essas bandas logo começou a ser chamada por forró eletrônico, devido à presença do teclado eletrônico; *new forró* ou *forró pop*, por incorporar no repertório sucessos da música pop internacional em versões brasileiras e em ritmo de forró; estilizado ou moderno, por “estilizar” e “modernizar” o forró dito “tradicional” ao modificar a base de instrumentos; ou, ainda, *oxente-music*, aproximando à *axé-music*, gênero que atingiu grande sucesso de público a partir de grupos baianos. A história da banda *Mastruz com Leite*, divulgada no *website* da Rede SomZoom Sat, relata o papel desse conjunto para o surgimento de uma nova maneira de se fazer o forró:

Com uma composição inovadora, pois aliava novos instrumentos à sanfona, zabumba e triângulo, Emanuel pretendia revolucionar os padrões do forró, tornando-o estilizado e progressista. (...) Era o “*new forró*” que nascia com o *Mastruz com Leite*. Esse novo ritmo que contrariou alguns e satisfez outros foi responsável pela renovação do estilo da Música Popular Nordestina.

¹² Dados fornecidos por Marcos Farias, compositor e ex-arranjador musical das bandas da Rede SomZoom Sat, em entrevista concedida a mim em 24/7/2006.

(Extraído de <www.somzoom.com.br/histmast.html>, acesso em: 1/11/2006).

Edinho, vocalista da banda *Arreio de Prata*, comentou que as inovações de estilo que o forró eletrônico traz são importantes pois “*o forró não pode ficar na mesmice. Tudo é válido e tudo tem que evoluir, contanto que não se esqueça da raiz*”. A raiz, por ele considerada, “*é a festa, é isso aí que você viu hoje, show contagiante e música dançante*”. Ou seja, para o músico, assim como para outros freqüentadores de bailes de forró eletrônico com quem conversei durante a pesquisa, para que um baile de forró pudesse continuar animado, a música teve de evoluir, modernizar. A forma musical considerada original não garante mais tal animação.

Aqueles que não concordam com esse argumento passaram a denominar o estilo que buscou modernizar a forma musical como forró de plástico. Ser “de plástico” significa nesse contexto artificializar uma música que é considerada da terra, já que rompe com a sonoridade e com o fazer musical considerados originais do ritmo. Significa também ser uma música descartável, que pode ser executada em qualquer ritmo e por qualquer banda. “*O forró de plástico é aquele que não segue e nem cria raízes*”, definiu Marcos Farias, compositor e produtor musical de forró, radicado em Fortaleza.

O parâmetro para essas classificações, tanto as pejorativas quanto as que apontam para uma versão positiva sobre a estilização do ritmo, é o forró pé-de-serra, forró de raiz ou forró tradicional. Tal forró parte sempre da junção de três instrumentos: a zabumba, a sanfona e o triângulo, como fazia Luiz Gonzaga. O forró pé-de-serra apresentado ao público do sul por esse compositor, e também por outros nomes conhecidos, seria o mais fiel à sua origem rural nordestina. Por isso, é o modelo que serviria como base para as outras formas de se fazer forró, desde aquelas que procuram se afastar dela, mantendo somente a referência em forma de discurso, até as que se dizem mais fiéis possíveis, como é o caso do forró chamado universitário. Este surgiu com a bandeira de resgatar o forró pé-de-serra, que teria sido abandonado e deturpado a partir do lançamento e do sucesso alcançado pelas bandas do *new forró*. Como conta Marquinhos, integrante da banda *Forroçacana*:

O forró que o nordestino ficou acostumado a ouvir durante esse tempo, década de 1980, década de 1990, quando ninguém ligava muito para o forró, o que rolava nessa época era esse forró mais *Mastruz com Leite*, não era mais o forró pé-de-serra, mas o forró eletrônico, em um ritmo superacelerado. Pode-se dizer que há três vertentes do forró: tem o forró pé-de-serra, o forró eletrônico e esse forró novo que alguns chamam de universitário. O forró eletrônico ganhou outra informação, diferente daquela

informação do pé-de-serra (mais antiga ainda), então eles já não estão mais identificados com esse forró. Por isso, a gente, nesse movimento do forró universitário, pode agir como um resgate, porque a coisa tava meio perdida mesmo, porque o forró que estava sobrevivendo era o forró eletrônico, e o forró pé-de-serra, ih..., ele só na memória e assim mesmo na dos mais cultos... (Entrevista realizada em 03/6/2001)¹³.

O adjetivo universitário veio do fato de ter ocorrido, no início da década de 1990, festas em faculdades ou em outros espaços na cidade de São Paulo, como o antigo Projeto Equilíbrio, no bairro de Pinheiros, organizadas por estudantes universitários e de ensino médio. Segundo freqüentadores dessas festas, tal público era formado, de maneira geral, por alunos da USP e PUC-SP e por um conjunto de escolas privadas conhecido como “colégios do grupo”, do qual fazem parte, dentre outros, o Colégio Equipe, Logos, Oswald de Andrade e Vera Cruz. Nessas festas, o ritmo privilegiado era o forró, executado a partir de gravações de músicos como Luiz Gonzaga, Dominginhos, Alceu Valença, Elba Ramalho ou, ainda, a partir de shows de trios já consagrados, porém dados como esquecidos pela indústria cultural, como o *Trio Virgulino*, o *Trio Nordestino* e o *Trio Sabiá*.

Essas festas tornaram-se freqüentes, incitando a abertura de casas noturnas especializadas e atraindo um público formado em sua maioria por jovens. O forró dito universitário passou a ser, dessa maneira, mais uma opção de “balada” entre o público juvenil, principalmente aqueles considerados como pertencentes à classe média. Nas palavras de Fernando, integrante da banda de forró universitário *Os Três do Baião*:

Pra mim, o forró universitário foi um jeito das pessoas chamarem o forró pé-de-serra quando ele voltou à tona. Você sabe que rolava preconceito, era meio que proibido gostar de forró. Usaram esse termo para mostrar que se tratava de um forró mais elitizado. (Fernando, do conjunto *Os Três do Baião*, em entrevista realizada em 31/5/2006).

Os meios de comunicação de massa (jornais, televisão, revistas) ajudaram a divulgar o rótulo universitário ao noticiar “a mais nova moda”. Assim, além de distinguir um estilo musical diferente daquele executado pelas bandas nordestinas do forró eletrônico, o termo universitário designou também uma forma de lazer relacionada a um público jovem e de classe média, em contraposição aos bailes de forró das grandes cidades freqüentados por

¹³ Todas os trechos de entrevistas realizadas por mim apresentados nesta dissertação têm como indicações nos parênteses apenas a data de realização. Já os trechos de depoimentos e de entrevistas retirados de alguma outra fonte, estarão com a mesma devidamente indicada logo após o trecho citado.

pessoas das camadas populares. Nas palavras de Magno, o forró universitário seria o “*forró para a classe média. O forró que a sua mãe deixa você ir*”.

Outra expressão cunhada para designar o movimento realizado pela classe média paulistana foi forró sudestino. A discussão era a de que o termo universitário soaria preconceituoso, já que os freqüentadores nem sempre seriam pessoas de nível universitário e o forró não poderia se restringir apenas a esse público. Assim, o adjetivo sudestino caracterizaria com maior precisão os bailes e seus freqüentadores, por se tratar de um movimento que ocorre e é valorizado nos estados do Sudeste brasileiro.

A oposição clara é com a palavra nordestino, que em São Paulo apresenta conotação geralmente pejorativa quando associada a um indivíduo, assim como o termo baiano, ou paraíba, usado principalmente no Rio de Janeiro.¹⁴ Contudo, ao contrário do termo universitário, o forró sudestino, conforme se diz na gíria nativa, “não colou”. Chegou a ser usado em *flyers* e declamado em bailes, mas não atraiu a atenção de conjuntos musicais nem dos forrozeiros. Mesmo sem ter caído no gosto destes, a tentativa de emplacar um novo nome demonstra o empenho de uma série de atores, dentre produtores de bailes, bandas e freqüentadores, em nomear uma prática que ganhava cada vez mais espaço em cidades do sudeste brasileiro.

Um dos grandes responsáveis por tal conquista de espaço foi a banda *Falamansa*, composta por três estudantes paulistas e um sanfoneiro nordestino. Em seu primeiro disco, vendeu mais de um milhão de cópias. O conjunto, em meados dos anos 2000, passou a se apresentar em programas de canais da televisão aberta, como o “Domingo Legal”, apresentado por Gugu Liberato no SBT, ou o “Domingão do Faustão”, apresentado por Fausto Silva na Rede Globo de Televisão. Suas

Capa do primeiro disco da banda *Falamansa*

¹⁴ O sociólogo Antônio Sérgio Guimarães analisa os vários significados atribuídos ao termo baiano desde o período colonial brasileiro e mostra como a palavra adquire, no sul do País, uma conotação que se remete a um país “incivilizado” e “antigo”. Nordestinos e baianos denotam, segundo este autor: “o tipo de gente que o brasileiro do sul não gostaria que fosse brasileiro: mestiço, imigrante, pobre, ‘desterrado’” (2002, p. 133). Essa forma de preconceito que existe em São Paulo, contra migrantes dos estados do norte e nordeste, “nutre-se do sentimento de medo e ameaça. Ameaça à integridade da cultura paulistana (ou sulista), ela própria produto da imigração européia do começo do século; medo da deterioração do padrão de vida urbano, do crescimento do desemprego e da decadência econômica; pavor diante do aumento da criminalidade e da violência urbana. Os migrantes brasileiros do Nordeste, geralmente pobres, que alimentam as favelas e o desemprego, são geralmente culpabilizados pela decadência ou pela deterioração do padrão de vida das cidades paulistas ou sulistas”. (2002, p. 135).

músicas começaram a ser executadas em programações de rádios FM que se dedicam aos principais sucessos da música nacional e internacional.

O forró universitário, dessa forma, ampliou a sua divulgação e alcançou outros públicos. Quanto mais a banda *Falamansa* tornava-se conhecida, mais pessoas iam atrás dos seus shows. As casas de forró no bairro de Pinheiros já não tinham capacidade de abrigar tal volume de público. Nos bailes lotados, sobrava menos espaço para a dança, já que o novo público atraído pela banda não ia ao local para dançar, “*mas para fazer tietagem*”, conforme argumentou uma freqüentadora do Remelexo. Tal foi o incômodo, que o *Falamansa* parou de tocar em tais casas de forró, mas ganhou os palcos para show no Brasil afora.

A música executada pela banda que, no início de sua formação – quando eram apenas mais uma banda dentre outras – agradava aos ouvidos desses forrozeiros incomodados, passou a ser considerada de qualidade ruim, sem técnica e sem virtuosismo. Não era mais o verdadeiro forró, realizado antes de alcançar o sucesso. Outras bandas formadas no rastro do *Falamansa* também passaram a ser ignoradas e rebaixadas no quesito qualidade musical. A ordem do dia era voltar-se ao forró puro, sem misturas de instrumentos musicais e de outros gêneros, como o *reggae* e o *pop rock* nacional.

Assim, o termo forró universitário deixou de fazer sentido ao público que o criou, ou seja, não identificava mais o movimento de resgate do forró original empreendido por conjuntos musicais paulistas. A estratégia adotada, portanto, foi a utilização do termo que representava aquilo que eles mais apreciavam e tentavam resgatar: o forró pé-de-serra.

O uso do pé-de-serra aos poucos se sobrepôs ao universitário nos discursos dos produtores, materiais de divulgação e apresentação das bandas. Algumas pessoas passaram a criticar ostensivamente a expressão forró universitário, dentre elas Magno, produtor de festas e conjuntos musicais. Em uma noite, na casa noturna Remelexo Pinheiros, no início de 2002, quando tentei pela primeira vez conversar com esse produtor, abordei-o apresentando-me como estudante. Ele logo se esquivou da conversa argumentando que estava cansado de receber pedidos de estudantes para entradas grátis em suas festas. Depois de tentar explicar que não estava ali por esse motivo, mas pelo fato de que realizava uma pesquisa em meu curso na universidade e que gostaria de agendar uma entrevista, consegui a sua atenção. Perguntou-me: “*mas pesquisa sobre o quê?*”, respondi, sem pensar, “*sobre forró universitário*”. A resposta de Magno não foi boa para o começo da pesquisa, mas foi fundamental para perceber as tensões no campo: “*se tem a palavra universitário em seu trabalho, eu não o considero como sério...*”. Ele virou-me as costas, subiu ao palco, tomou o microfone e disse aos presentes, após algumas palavras sobre a banda da noite e próximas

atrações, que forró universitário não era forró, pelo menos não o autêntico forró pé-de-serra com o qual ele preocupava-se em trazer e mostrar ao público de suas festas. E que se alguém gostaria de conversar com ele, desde que fosse sobre forró, ele estaria de portas abertas.

Contudo, se o adjetivo universitário deixou de ser usado por algumas bandas e produtores, outros grupos souberam se apropriar dele. Novos espaços surgiram para se dançar esse estilo, dessa vez não mais em Pinheiros, mas em bairros das zonas norte, sul e leste de São Paulo, assim como em municípios da Região Metropolitana e também do interior do Estado. Não demorou muito para surgir bandas e festas de “pagode universitário” e “sertanejo universitário”.¹⁵ Sobre este último, destacou-se na imprensa a dupla goiana João Neto & Frederico, que justificou o termo a partir da mudança na levada da música, tornando as canções mais dançantes: *“Nossa música é pop, tem solo de violão e canções mais dançantes. É a nossa versão jovem do sertanejo”*, afirmou Frederico (extraído de <www.clicabrasilia.com.br/impresso>, acesso em: 18/6/2007). Tal como ocorreu com o forró, a intenção certamente é associar tais práticas a um lazer consumido por um público jovem e de classe média, opondo-se ao que se imagina a respeito do lazer e da música consumidos por classes populares.

O primeiro público que definiu o forró universitário não se confunde com o segundo, que tomou conta da expressão, popularizando-a e fazendo com que ela circulasse por outros espaços. De um movimento empreendido por um grupo de produtores e músicos bastante específico que buscava o resgate de determinada sonoridade do forró, a expressão forró universitário passou a designar também o espaço das festas organizadas por tais atores na cidade de São Paulo, cujo público, diz-se, compunha-se por jovens de classe média. A partir da criação e atuação de bandas especializadas nessas festas, o adjetivo passou a qualificar ainda um fazer musical específico, inspirados no conjunto *Falamansa*. O sucesso desse conjunto motivou tanto a expansão do uso do termo para outros públicos e espaços quanto a sua negação por seus criadores. Posteriormente, chamou-se como forró universitário a forma de dançar dos casais nos bailes homônimos, espalhando-se por academias e cursos de dança de salão. A dança, mais que a música, alcançou novos públicos e penetrou nos bailes

¹⁵ Cabe destacar que o adjetivo universitário popularizou-se também devido ao programa de televisão do canal SBT chamado “Show do Milhão”, apresentado por Silvio Santos. Nesse programa, um concorrente ao prêmio de um milhão de reais deveria responder uma série de perguntas, podendo, por um número limitado de vezes, recorrer à ajuda dos “universitários”: um grupo de estudantes de cursos superiores convidado pela organização do programa que responderia uma das questões a pedido do concorrente ao prêmio. O jargão do programa “vou pedir ajuda aos universitários” tornou-se bastante conhecido. O termo também encontrou grande respaldo no expressivo aumento de novos cursos superiores, principalmente na rede privada de ensino, na última década, o que ampliou o número de estudantes universitários no País.

animados pelo forró eletrônico. É possível, portanto, ir a um baile de forró eletrônico e ver casais dançando os passos do forró universitário. O inverso, porém, não ocorre e parece ser inimaginável.

■

Os significados e relações entre os termos classificatórios do forró, tal como expostos neste capítulo, podem ser apresentados de maneira esquemática a partir de um sistema com duas séries correspondentes. A primeira diz respeito ao tipo de sonoridade executado no forró e a segunda designa a prática social (uma festa, um baile, uma dança etc.) que, no seu exercício, privilegia tal sonoridade.

Com o objetivo de concluir este capítulo, são apresentados três esquemas que organizam algumas possibilidades oferecidas pelo sistema classificatório que o forró opera. Vale ressaltar que tais possibilidades são as levantadas a partir do material empírico desta pesquisa e nada impede, portanto, que outros esquemas, saídos de outras fontes, possam coexistir com os aqui mostrados.

Cada esquema está montado a partir de um ponto de vista diferente. O primeiro trata das considerações feitas por músicos, produtores e freqüentadores dos bailes de forró universitário antes da exposição deste aos meios de comunicação de massa. Já o segundo representa a reorganização das classificações pelos mesmos agentes no momento de tal exposição. O último resume os significados atribuídos pelos atores dos bailes de forró eletrônico de São Paulo visitados nesta pesquisa.

As linhas horizontais compõem-se, em ordem, do termo classificatório, de sua correspondente forma musical – apresentada de maneira simplificada a partir da instrumentação – e das principais características dadas aos bailes onde tal forma musical é executada. As colunas verticais marcam três formas gradativas (pólos negativo, positivo e central) e valorativas em que são postos os termos classificatórios.

Esquema 1 – Classificação sob o ponto de vista de atores do forró universitário antes da exposição aos meios de comunicação de massa.

Termo classificatório e seu valor frente à origem do gênero	Pólo negativo (esquece e deturpa a tradição) = Forró eletrônico, moderno, <i>pop</i> , estilizado, oxente-music, forró de plástico, <i>new</i> forró.	Pólo central = Forró pé-de-serra, raiz ou tradicional.	Pólo positivo (recupera e segue a tradição) = Forró universitário ou sudestino.
Instrumentação nos conjuntos musicais	Prevalência do teclado eletrônico frente ao trio básico de instrumentos.	Trio básico de instrumentos: zabumba, sanfona e triângulo.	Manutenção do trio básico com a incorporação de outros instrumentos, como violão, baixo, bateria e percussão.
Características dos bailes e seus públicos	Classe baixa, “baianos”, “porteiros”, “empregadas domésticas”. Bailes onde há confusão e brigas, cujos locais são inseguros e violentos.	Não existem mais, pertencem ao passado.	Classe média, bailes sem violência e confusão.

Esquema 2 – Classificação sob o ponto de vista de atores do forró universitário após a exposição aos meios de comunicação de massa.

Termo classificatório e seu valor frente à origem do gênero	Pólo negativo 1 (esquece e deturpa a tradição) = Forró eletrônico, moderno, <i>pop</i> , estilizado, oxente-music, forró de plástico, <i>new</i> forró.	Pólo negativo 2 (deturpa a tradição e age pela moda) = Forró universitário ou sudestino.	Pólo central = Pólo positivo (único possível) = Forró pé-de-serra, raiz ou tradicional.
Instrumentação nos conjuntos musicais	Prevalência do teclado eletrônico frente ao trio básico de instrumentos.	Manutenção do trio básico com a incorporação de outros instrumentos, como violão, baixo, bateria e percussão.	Trio básico de instrumentos: zabumba, sanfona e triângulo.
Características dos bailes e seus públicos	Classe baixa, “baianos”, “porteiros”, “empregadas domésticas”. Bailes onde há confusão e brigas, cujos locais são inseguros e violentos. Pessoas que consomem bens culturais massificados e aceitam “qualquer tipo de música”.	Pessoas que freqüentam os espaços pela moda e não por dar valor ao forró como música e dança. Pessoas que consomem bens culturais massificados e aceitam “qualquer tipo de música”. Mistura de classe média e classe baixa.	Pessoas que valorizam o forró como música e dança. Preocupação com a autenticidade dos bens culturais consumidos. Bailes da classe média com “gente bonita”.

Esquema 3 – Classificação sob o ponto de vista de atores do forró eletrônico.

Termo classificatório e seu valor frente à origem do gênero	Pólo negativo (forró “parado”, “sem animação”) = Forró universitário.	Pólo central (é o original, mas não serve mais para animar o baile) = Forró pé-de-serra, raiz ou tradicional.	Pólo positivo (garante a animação do baile) = Forró eletrônico, moderno, <i>pop</i> , estilizado, oxente-music, forró de plástico, <i>new</i> forró.
Instrumentação nos conjuntos musicais	Prevalência da zabumba, sanfona e triângulo frente a outros instrumentos musicais.	Trio básico de instrumentos: zabumba, sanfona e triângulo.	Corpo de bailarinos e diversidade de instrumentos musicais (sanfona, zabumba, triângulo, baixo, guitarra, bateria, saxofones, teclado e percussão).
Características dos bailes e seus públicos	Bailes para jovens e/ou bailes de paulistanos. Bailes sem animação.	Bailes distantes no tempo (pertencem ao passado) e/ou no espaço (ocorrem no sertão nordestino).	Bailes animados, com pessoas de todas as idades e classes sociais.

Os diferentes agentes reconhecem a diversidade de nomes e os aglutinam sob três principais: universitário, eletrônico e pé-de-serra. Os dois primeiros são formas derivadas do último termo que, por ser considerado a sonoridade original, é posto no pólo central, que guia os outros dois. A diferença entre os esquemas apresentados está, portanto, no valor atribuído às variações sonoras dos estilos derivados dessa origem.

Seguindo a inspiração da análise da lógica totêmica, na qual a relação entre os grupos e totens é da ordem da metáfora e aciona correspondências entre sistemas de diferenças (Cf. Lévi-Strauss, 1976)¹⁶, no sistema classificatório do forró, sonoridades distintas indicam diferenças nos tipos de bailes e públicos. Assim, a música é o vocabulário privilegiado para falar sobre as distinções sociais presentes nos bailes de forró, pois ela própria apresenta formas variadas de execução que são levadas em conta pelos agentes quando questionados sobre os espaços que mais gostam de frequentar. Falar da música, nesse caso, implica falar do

¹⁶ Vale destacar que outro autor que inspirou tal análise foi Marshall Sahlins ([1976] 2004), no texto “*La pensée bourgeoise: a sociedade ocidental como cultura*”. Nesse artigo, o antropólogo discute como a dita racionalidade prática da economia capitalista pode ser lida na chave simbólica, mostrando a partir dos exemplos de preferências e tabus alimentares e vestuários, como a lógica totêmica analisada por Lévi-Strauss no pensamento selvagem pode ser transplantada para o pensamento burguês. Nas palavras de Sahlins: “eu não invocaria ‘o chamado totemismo’ em uma analogia apenas casual com a *pensée sauvage*. É verdade que Lévi-Strauss escreve como se o totemismo se houvesse reduzido, em nossa sociedade, a alguns redutos marginais ou práticas ocasionais. É lícito que o faça – no sentido de que o ‘operador totêmico’, que articula as diferenças das séries culturais com as diferenças nas espécies naturais, já não ocupa lugar central na arquitetura do sistema cultural. Mas convém indagar se ele não foi substituído por espécies e variedades de objetos manufaturados que, como as categorias totêmicas, têm o poder de fazer, até da demarcação de seus proprietários individuais, um processo de classificação social” ([1976] 2004, p. 190).

público que a ouve e a dança. As diferenças entre as formas musicais são utilizadas para comentar sobre as diferenças entre os grupos sociais.

Isso posto, é importante ressaltar que se trata de gradações guiadas por sentimentos diferentes em relação à música. O forró eletrônico opera a partir do que é considerado mais ou menos “animado”, enquanto o universitário, em ambos os esquemas apresentados, seleciona a partir do que é tido como mais ou menos “raiz”, isto é, fiel à origem. Desse modo, a própria origem assume significados distintos: para o primeiro é um ponto de partida para a história de evolução do forró; para o segundo é a forma a ser resgatada e seguida.

A música informa o vocabulário para as classificações, mas os diferentes grupos a assumem com sentidos diversos. Enquanto para o forró universitário é a música que dá sentido à prática – se ela não for considerada de raiz, o baile não será considerado de qualidade –, para o forró eletrônico é a prática que dá sentido à música, ou seja, o quão animado o baile for determina o valor dado à música.

São duas formas de dar sentido ao forró. O universitário privilegia o lado musical e o toma como guia, radicalizando-o em uma única forma possível de expressão – apenas o pé-de-serra tornou-se possível em determinado momento. Com isso, condena qualquer idéia, instrumento musical ou influência de ritmos que confunda ou polua as classificações ideais (Cf. Douglas, 1976). O eletrônico considera o forró mais como festa, o que permite a criação de outras formas expressivas e exige a modernização do ritmo. Na primeira, a dinâmica dos bailes segue o valor dado à música. Na segunda, é a música que deve ser ajustada para acompanhar os bailes. As duas formas, de certa maneira, complementam-se ao abranger os dois aspectos fundamentais relacionados ao forró.

Tal como Steven Feld, que utilizou o léxico e as classificações como entrada aos domínios social e semântico dos sons do pranto Kaluli, este capítulo partiu dos nomes e classificações dadas ao forró a fim de compreender as relações estabelecidas dentro de um conjunto de práticas guiadas por tal gênero musical. A análise dos modos e códigos dos sons Kaluli, tratados como um sistema de símbolos, levou o autor ao entendimento do *ethos* e da qualidade de vida desse povo. Já a análise das classificações do forró foi o ponto de partida escolhido nesta dissertação para compreender a dinâmica da constituição dos bailes, conjuntos musicais e formas de dançar, assim como as escolhas e gostos dos forrozeiros pelos estilos de forró aqui considerados.

Desse modo, após mostrar do que eles falam e que nomes usam para tal, parte-se, no próximo capítulo, para o local de onde eles falam e o quê pode-se aprender sobre o forró a partir de seus espaços.

▪ Capítulo 2

Espaços, atores e caminhos da pesquisa

Para compreender os significados dos termos como forró universitário, pé-de-serra e eletrônico, além dos outros mencionados no capítulo anterior, é preciso levar em conta quem fala e de onde o faz, ou seja, deve-se atentar para o modo como os atores demarcam um local próprio e uma posição para o outro no contexto das ações e como eles constroem hierarquias e estabelecem as classificações dentro de um dado sistema. Isso porque os significados não estão encerrados em uma definição única e inerte, mas compartilham das dinâmicas de produção dos bailes e das músicas executadas “em forma de forró”.

O objetivo deste capítulo é apresentar os espaços onde se realizou a pesquisa de campo e os atores que levaram a eles, apontando de que maneira os caminhos percorridos ajudaram a configurar os problemas levantados nesta dissertação. Mais do que obedecer a um recorte planejado, os trajetos entre as casas visitadas e as pessoas entrevistadas foram traçados à medida que esta pesquisa desenvolvia-se. Assim, as questões debatidas são tributárias das estratégias tomadas e dos contextos pesquisados. Foram os contatos e diálogos (assim como a ausência dos mesmos) travados entre mim e determinados interlocutores, em locais e épocas específicas, que me permitiram chegar às considerações escritas nesta dissertação. São essas conexões, portanto, que constituem a totalidade da pesquisa. Nos termos de José Guilherme Magnani, uma totalidade etnográfica consistente só pode ser construída após o contato com o universo pesquisado e a experiência etnográfica baseada em diálogo no campo e hipóteses de trabalho. A totalidade

experimentada e reconhecida pelos atores sociais, é identificada pelo investigador, podendo ser descrita em seus aspectos categoriais: para os primeiros, é o contexto da experiência, para o segundo, chave de inteligibilidade e princípio explicativo (2002, p. 20).

Uma das hipóteses levadas ao campo, dado que este trabalho guia-se pelas linhas teóricas da antropologia urbana, foi a de que os atores e suas práticas encontram-se imbricados à paisagem onde ocorrem as ações, entendida como parte constitutiva do recorte da análise e não apenas um cenário. No caso, a inserção dos bailes de forró em São Paulo, quais forem os seus tipos, dialoga em certa medida com a história da ocupação da cidade, com a construção de novas vias públicas, a remodelação de bairros e com os tipos de equipamentos a que eles estão relacionados. As classificações dadas ao forró demarcam distinções tanto na forma de dançar e tocar a música quanto de produzir os bailes e fixarem os seus espaços. Olhar para esses locais, portanto, ajuda a inflectir nos tipos de relações estabelecidas dentro, fora e para além deles próprios.

Um dado da pesquisa é, como mencionado, o alto número e a diversidade de lugares existentes da cidade para se dançar e ouvir o forró. Além disso, foi preciso lidar com a efemeridade desses locais, que costumam abrir, reformar, fechar ou mudar de gestão em períodos curtos de tempo. Desse modo, a constituição do recorte pautou-se, em um primeiro momento, em tentar identificar algumas regularidades. A primeira delas é espacial: são as manchas de forró no bairro de Pinheiros, Zona Oeste da capital.

Um ponto de partida: as manchas do Baixo Pinheiros

Caminhando à noite pelo Largo da Batata no bairro de Pinheiros, nos cruzamentos da Avenida Brigadeiro Faria Lima e as ruas Teodoro Sampaio e Cardeal Arcoverde, chama a atenção o barulho ressoado por caixas de som em alto volume, vindo de bares ou de automóveis estacionados e rodeados por pessoas que batem papo e paqueram os passantes, movimentando o cenário junto a vendedores ambulantes de churrasquinho, pipoca, cachorro-quente e bebidas alcoólicas. Esse burburinho complementa-se às casas noturnas situadas no entorno do Largo e em algumas ruas adjacentes, tais como o Forrozão do Chico's, Forró Atual, Tropical Dance, Skalla Danças; elas compõem a paisagem com casas de prostituição, como a Baton Rouge, a Oriental Drink's e a Fortaleza Drink's, ou com casas de bilhar, brechós e botecos. Os ritmos privilegiados nesses diferentes espaços são os forrós eletrônicos, os pagodes, os sertanejos e, recentemente, o brega paraense da *Banda Calypso*.

Trata-se, nos termos de Magnani (1996; 2002), de uma mancha, local que aglutina uma série de equipamentos situados em um espaço contíguo que se complementam ou competem no oferecimento de uma prática comum. Apresenta uma implantação estável na paisagem e também no imaginário: quando se pensa em determinada atividade relaciona-se imediatamente ao bairro ou à rua onde ela é mais visível e freqüente na cidade. Isso é muito comum, por exemplo, na organização do comércio e do lazer em São Paulo. As atividades oferecidas pelas manchas e as práticas que propiciam resultam “de uma multiplicidade de relações entre seus equipamentos, edificações e vias de acesso, o que garante uma maior continuidade, transformando-a, assim, em ponto de referência físico, visível e público para um número mais amplo de usuários” (2002, p. 23).

Além da mancha do forró eletrônico, por assim dizer, coexiste no mesmo bairro uma outra, cujos equipamentos também apresentam como finalidade ouvir e dançar o forró. Porém, ela é composta por diferentes casas, outro público e outras músicas. Foi nesse ambiente que esta pesquisa teve início, nos idos de 2001. A atenção estava voltada para a então efervescente mancha do forró universitário, cujo centro era o último quarteirão da Rua Cardeal Arcoverde, logo depois de atravessar o Largo da Batata. Assim como no primeiro caso, é à noite que se nota a presença dessa mancha. Os letreiros luminosos das fachadas e o movimento de pessoas nas portas dos estabelecimentos destacam uma paisagem escondida durante o dia pelos camelôs, filas em pontos de ônibus e intensa circulação de veículos.

O primeiro contato com o campo foi nos bailes do Centro Cultural Elenko – KVA. Inaugurado em 1997 e fechado em meados de 2006, dedicou-se nesses nove anos aos bailes de forró universitário. Esta não foi a primeira casa do gênero, contudo. Em 1994, o Projeto Equilíbrio dedicava-se a bailes semelhantes, seguido em 1995 pelo Remelexo Pinheiros e outras casas. O Projeto Equilíbrio e o Remelexo situam-se em ruas próximas, respectivamente a Eugênio de Medeiros e a Paes Leme, distantes apenas alguns quarteirões da Rua Cardeal Arcoverde. Tornaram-se bastante conhecidos no meio do forró universitário.

Antes de abrigar bailes de forró, o Projeto Equilíbrio promovia diferentes atividades culturais e de lazer – como aulas de capoeira e grafite, por exemplo – além de alugar suas quadras poliesportivas para o Colégio Equipe realizar as aulas de Educação Física. Os bailes ocorriam simultaneamente em dois espaços interligados, um fechado e outro ao ar livre. Cada um possuía um pequeno palco, rodeado de caixas de som e decorado com faixas e outros elementos trazidos pelas bandas. Em frente aos palcos, as pistas de dança e, nas laterais, mesas, cadeiras e dois bares. A fachada do estabelecimento foi, durante algum tempo, grafitada com os desenhos de uma zabumba, sanfona e triângulo, ao lado da imagem do rosto

de Luiz Gonzaga com seu chapéu de couro. Nos últimos anos de funcionamento, festas animadas ao som do *reggae* dividiram o espaço e o público com o forró. A decoração interna modificou-se e passou a contar com uma parede inteira grafitada com o desenho de um surfista e sua prancha em uma praia, além da imagem do compositor e cantor jamaicano Bob Marley. Em 2003, o estabelecimento fechou as portas e abriga, desde então, a quadra da escola de samba Tom Maior.

Conta-se que foi o Projeto Equilíbrio um dos locais onde se inaugurou em São Paulo o modo de organizar festas posteriormente chamadas de forró universitário. O forró, música e dança eram o tema principal dos encontros e representavam uma grande novidade para os convidados, jovens de cursos universitários e estudantes do ensino médio de colégios da região. Inicialmente, a trilha sonora era dada pelo chamado som mecânico, vindo de gravações de vinil de Elba Ramalho, Alceu Valença, Luiz Gonzaga e outros compositores e cantores que gravaram em décadas passadas canções do gênero forró. Com o sucesso dos eventos, incorporou-se a música ao vivo, principalmente com trios como o *Trio Virgulino*, *Trio Sabiá* e *Trio Forrozão*. No ano seguinte, outras casas passaram a oferecer o mesmo tipo de baile, tais como o Remelexo (uma antiga pizzaria), Bambu Brasil e Galpão 16¹ em Pinheiros, e o União Fraterna e outro Remelexo na Lapa. Essa história foi contada por Magno em uma das entrevistas realizadas com esse produtor de eventos, sobretudo de forró, em São Paulo:

O Projeto Equilíbrio era um espaço que alugava pra festa. Começaram a fazer forró... o forró pegou e virou uma casa de forró. Mas não era. O Remelexo era uma pizzaria. Aí, o Remelexo viu o sucesso do Equilíbrio e começou a fazer forró também. Remelexo é depois do Equilíbrio, que começou em 94, com o *Trio Virgulino* e reuniu 100 pessoas. Nas festas do Colégio Equipe, era o pessoal da Veterinária [curso de Veterinária da USP], a Vera, o Mogi que faziam a festa lá, com o forró, porque iam pra Itaúnas também. Eu já fazia forró desde 91. Eles começaram em 94. Iam 100 pessoas. Em 95, a gente entrou pra fazer. Aí, foram 200, 300, 400, até 1300 pessoas, no ano de 1995, há sete anos atrás. Eu tenho as fotos. Um público belíssimo, só gente bonita, universitária, gente da USP, da PUC... esse era o público do Projeto Equilíbrio em 95. Em 95 a gente brigou no final do ano com o Vagner e começou a fazer o Galpão 16 e o Remelexo. Aí o Galpão 16 estourou e o Remelexo estourou também. E o Equilíbrio faliu. No ano de 96 o Equilíbrio foi lá embaixo. Só em 97 que ele se recuperou. (Entrevista realizada em 18/9/2002).

¹ Bambu Brasil e Galpão 16, respectivamente na Rua Purpurina e Rua Fradique Coutinho, Vila Madalena, são bares que se dedicaram aos bailes de forró universitário durante os anos de 1995 e 1996. Não constam neste texto maiores detalhes sobre eles por não terem sido parte do campo da pesquisa.

Chama a atenção na fala desse produtor o destaque dado ao público dessas festas, “só gente bonita, universitária”. Como apresentado no capítulo anterior, foi fundamental para a criação do termo universitário e sua utilização em outros contextos a referência constante ao tipo de público dessas casas de forró em São Paulo. Ele traz em seu uso a tentativa de hierarquizar espaços de convívio e sociabilidade, equacionando “gente bonita” à qualidade desejada do ambiente.

Nos anos de 2001 e 2002, três casas de forró universitário ocupavam a mesma calçada na quadra final da Rua Cardeal Arcoverde: Danado de Bom (posteriormente chamado Espaço Danado e depois de Casa Dona Bella), KVA e Sala Gonzagão. Era o centro da mancha. A principal era o KVA que, assim como o Projeto Equilíbrio, oferecia outras atividades além dos bailes de forró, tais como saraus e aulas de dança, teatro e música. Ao contrário das outras, que abriam geralmente de quarta a domingo, o KVA tinha programação para todos os dias da semana. Era também a maior casa, com mais de um ambiente: duas pistas de dança com palco, uma no térreo e outra no andar superior; um bar que acomodava um pequeno

Movimento de pessoas nos bares em frente ao Centro Cultural Elenko, KVA. Imagem de junho de 2002.

palco, sofás e mesas e tinha entrada livre; uma área anterior às pistas de dança, com mesas de jogos, sofás, televisões e ainda uma sala para apresentações teatrais, aulas e outras atividades. Além do forró, havia espaço para festas com samba, *black music*, *dance music* e *reggae*.

A mancha ainda contava com uma casa de samba e pagode, o Carioca Club, e dois bares que, por causa da movimentação de forrozeiros, também passaram a tocar como fundo musical o forró. No mesmo bairro, outras casas dedicavam-se ao gênero, seja integralmente, como o Canto da Ema – inaugurada em 2000 e situada na Avenida Brigadeiro Faria Lima, há duas quadras do Largo da Batata – ou parcialmente, em algumas noites, como no Radiola São Luiz, localizado na Rua Mourato Coelho. Além das casas e bares, a mancha contou com academias de dança de salão que se propunham a ensinar o forró universitário e instalaram-se próximas às casas noturnas.

A instalação dessas casas em locais tão próximos tinha um objetivo declarado:

Pela efervescência do forró, e com o crescimento em larga escala desse ritmo, estamos com um objetivo nobre de transformar “aquele trecho” da Cardeal Arcoverde na rua que represente efetivamente a cultura do povo

nordestino adaptada pelos paulistas. Nossa aspiração é que “aquele trecho” seja todo decorado, remodelado, iluminado e que tenha várias opções artísticas que representem a cultura desse povo, na maior cidade do País com a maior concentração de nordestinos fora do Nordeste. Esse trecho já é abrigado por quatro casas noturnas, dentre elas, três de forró e agora a inauguração da sala Gonzagão, que resume todo o nosso objetivo em homenagem ao maior propulsor deste ritmo, Luiz Gonzaga. A sala Gonzagão abrirá ao público do forró universitário sempre às sextas e aos sábados, a partir das 21 horas até o último cliente, sempre apresentando duas bandas de forró, DJ, feira de artesanato e instrutoras(es) de forró disponíveis para ensinamento durante toda a noite. A casa oferece chapelaria, segurança, estacionamento (Valet); aceita carteirinhas de estudantes, carteirinha de descontos da Folha de SP e do Estado de SP. O valor será R\$ 20 para homem e R\$ 10 para mulher, ainda com desconto de 50% para estudantes e 40% para quem entrar no site www.projetoequilibrio.com.br e adquirir o seu. A casa comporta 1.500 pessoas e o bar tem preços populares que variam de R\$ 2 à R\$ 10 suas doses e enlatados, possui ar condicionado e aceita cheques. Mais uma boa opção para sua sexta e sábado. Produção: Valéria Gentil. Apoio cultural: Projeto Equilíbrio – Professor Vagner. (Retirado de folheto de divulgação veiculado em 2002, grifos meus.)

Transformar “aquele trecho” significava, em outras palavras, diferenciar-se da mancha de forró eletrônico existente nas ruas próximas. Pinheiros e Vila Madalena são bairros conhecidos pelo lazer noturno freqüentado principalmente por jovens em São Paulo. Esses se reconhecem como pertencentes à classe média e partilham gostos musicais, gírias e maneiras comuns de se vestir, estudam em uma gama limitada de colégios e universidades, têm seus próprios carros ou tomam emprestados de familiares. Além de bares e casas noturnas, o bairro abriga restaurantes, livrarias, ateliês de arte, feiras livres de artesanato e antiguidades, brechós, lojas de roupas e sapatos tanto de marcas caras e consagradas quanto de estilistas em início de carreira. Em seus vários edifícios residenciais convivem antigos moradores, jovens solteiros, casais e repúblicas estudantis. Os habitantes e freqüentadores distinguem, contudo, a parte baixa do bairro, no trecho entre a Marginal do Rio Pinheiros e a Avenida Brigadeiro Faria Lima, das quadras da parte de cima. O ambiente considerado por seus moradores como limpo e tranqüilo desta última é contrastado com as ruas de comércio popular e ambulante, pontos terminais de ônibus e prédios mal conservados da parte baixa. Assim, trazer para o Baixo Pinheiros o público da parte alta, por meio das casas de forró universitário e da “cultura nordestina adaptada pelos paulistas”, requereria, como expresso no trecho citado acima, igualar, através de uma reforma cultural, os dois ambientes.² A reforma passaria certamente

² A reestruturação urbana do Baixo Pinheiros, principalmente do Largo da Batata, já foi tema de concurso público de projetos urbanísticos. O mais recente realizou-se em 2002 e foi promovido pela Emurb – Empresa Municipal de Urbanização da Prefeitura de São Paulo. Uma nota de imprensa à época divulgava que: “Começa amanhã uma guerra de arquitetos pela aprovação de um projeto capaz de transformar em um cartão-postal uma

por dar uma cara paulista e de classe média aos bailes de forró e aos elementos da cultura nordestina, especialmente a música, há muito tempo presentes no bairro, mas não da forma desejada pelos paulistas.

Foi a partir de argumentos como esse, expresso em um folder de divulgação, que atentei para as casas de forró eletrônico existentes no bairro. Estas, de presença anterior às de tipo universitário, indicavam não apenas a existência de dinâmicas diferentes nos bailes (outros públicos, outras músicas e danças), mas marcavam a distinção de classe social que permeia as várias maneiras de classificar e apreciar o forró em São Paulo.

Portanto, a entrada no campo dos bailes de forró eletrônico visou, em um primeiro momento, a buscar um contraponto aos outros espaços. Os sentidos dos discursos e opiniões forjados no ambiente do forró universitário eram dados pela existência, no bairro e em São Paulo como um todo, dos bailes de forró chamados de risca faca, para migrantes nordestinos, porteiros e empregadas domésticas. Tal maneira de classificar os locais e seus frequentadores traz a idéia de que se trata de um ambiente, por ser socialmente diferente, perigoso.

Presenciei o receio de frequentadores das casas de forró universitário em caminhar durante a noite no Largo da Batata, imaginado como um local perigoso, onde o risco de sofrer um assalto ou algum tipo de violência é iminente. A definição de perigo atrela-se, certamente, ao medo da violência, cujo discurso organiza o cotidiano e modo de vida das classes média e alta em São Paulo (Cf. Caldeira, 2000). Contudo, essa noção está relacionada também ao sentido poluidor (Cf. Douglas, 1976) dado ao tipo de música executada nas casas de forró do Largo da Batata. Certa vez, na porta do Canto da Ema – casa de forró universitário localizada a duas quadras do referido largo –, um grupo de rapazes, na fila para entrar no estabelecimento, falava em alto e bom som que *“aquelas casas que deturpam o forró e estragam o nosso bairro deveriam ir para longe dali”*. O preconceito e o medo estão relacionados ao tipo de público das casas de forró eletrônico, denominado como “pobres” e “baianos”; à representação feita desses bailes – “risca faca”, onde ocorreriam “tiroteiros” e “brigas”; e principalmente à música executada, que seria *“qualquer coisa, menos forró”*.

das áreas mais deterioradas de São Paulo. É o de reurbanização do Largo da Batata, ilha de pobreza, congestionada de ônibus e de ambulantes, encravada na Brigadeiro Faria Lima, avenida com um dos metros quadrados mais caros da cidade” (*Folha de São Paulo*, 20/12/2001). É importante destacar também a “Operação Urbana Faria Lima”, mentora do referido concurso e responsável pela ampliação da Avenida Brigadeiro Faria Lima nos trechos que ligam os bairros do Itaim Bibi à Vila Olímpia, e do Largo da Batata à Avenida Pedroso de Moraes, em Pinheiros. Sob o ponto de vista dessa “Operação”, assim como da Associação Pinheiros Viva, o atual Largo da Batata é destoante – social e urbanisticamente – do restante do bairro. Seria uma ilha de pobreza cercada pelos metros quadrados mais caros da cidade.

O trecho que sintetizaria tal perigo compunha-se, nos idos de 2005, de três casas: Forró Atual, Forrozão do Chico's e Skalla Danças. Contudo, a principal casa da região é o

Decoração no interior do Tropical Dance. Foto retirada de <www.tropicalpinheiros.com.br/galeria>.

Tropical Dance, situada à Rua Butantã. A forte iluminação em seu *hall* de entrada e em seu letreiro – destacando nas cores verde, rosa e amarelo o desenho de um papagaio, símbolo do local – faz com que o prédio domine a rua e a atenção de quem por ela passa. No *hall* são estendidas faixas que anunciam as atrações da noite e dos próximos dias. O acesso à parte

interior da casa se dá por uma porta de madeira. Dentro, a iluminação vai diminuindo gradativamente, até se chegar a um ambiente escuro, próximo ao palco e a dois corredores laterais. O primeiro espaço é bastante amplo e vazio, com apenas alguns bancos contíguos às paredes laterais. Para chegar ao segundo espaço, é preciso descer alguns degraus. Ele abriga o bar, alguns bancos e mesas e uma parede grafitada com o símbolo da casa. O maior e principal espaço da casa é a pista de dança, com o palco ao fundo. Nas laterais, mais mesas e cadeiras, usados para quem descansa entre uma dança e outra.

É no Tropical Dance onde bandas mais conhecidas de forró eletrônico tocam, a um preço mais caro que outras casas da mancha. Uma noite no Tropical chega a custar até trinta e cinco reais para um homem, no sistema *open bar*, ou seja, a bebida é de graça a noite toda. Já as mulheres têm a entrada facilitada, não pagando nada ou apenas a metade do valor do ingresso até um determinado horário. As casas Forrozão do Chico's, Skalla e Forró Atual são mais baratas (ingressos entre cinco e dez reais), mas não oferecem “*shows tão bons*”, como me contou um frequentador. As pessoas vêm de diferentes bairros da cidade e também de municípios da região metropolitana, como Osasco, Itapevi e Barueri. O público circula entre esses espaços conforme o tipo de atração e na companhia da turma de amigos. Contudo, são estabelecidas também diferenciações entre os frequentadores de tais casas. Quem frequenta o Tropical, por exemplo, pode considerar que o público do Forrozão do Chico's é “*baixo*”, “*só tem maloqueiros*” e não tem a “*mesma qualidade que o pessoal do Tropical*”. Ao serem indagadas sobre se conheciam ou frequentavam as casas de forró universitário, respondiam-me que elas não lhe interessavam, “*não faz o meu tipo de forró*” ou então “*lá tem muita criança*”, referindo-se à idade média dos frequentadores.

Mesmo não tendo sido realizada um *survey* a respeito do perfil dos frequentadores das casas citadas nesta dissertação, é possível afirmar que nas de forró eletrônico a faixa etária é

mais ampla – isto é, freqüentam tanto jovens entre dezoito e vinte anos quanto homens e mulheres entre trinta e cinco e quarenta anos. A distribuição é bem equilibrada, ao contrário dos bailes de forró universitário, onde se encontra um público predominantemente na faixa etária dos 18 aos 24 anos,³ em sua maioria estudantes.⁴ No KVA era permitida a entrada de pessoas com menos de dezoito anos (exceção às outras casas), o que atraía boa parte de adolescentes para o local. Outro dado importante é o fato de a maioria dos freqüentadores do forró universitário ter nascido na região metropolitana de São Paulo,⁵ sendo a presença de migrantes maior nas casas de forró eletrônico.

Se os públicos das manchas não se misturam é especialmente pela diferença do estilo musical executado nas casas, assim como pelo fato de que a participação em um espaço de lazer se dá principalmente pelos amigos e relações de sociabilidade estabelecidas no local. Vai-se onde os amigos estão. Contudo, os freqüentadores do forró eletrônico parecem não se incomodar com a presença tão próxima dos bailes chamados universitários. Em nenhum momento ouvi o argumento de que tais espaços deveriam ser banidos do bairro, como no episódio ocorrido em frente ao Canto da Ema, comentado anteriormente. Ao contrário, a movimentação nas ruas durante o dia e a noite traz a sensação de que o Baixo Pinheiros é dominado pelo forró eletrônico.

A agitação noturna da mancha desse forró não cessa ao longo do dia, mas ganha o espaço da rua e do comércio. Intercala-se aos prédios das casas de forró, fechados de dia, o comércio popular de artigos de cama, mesa, banho, açougues, casa do norte, lojas “A partir de R\$ 1,99”, de materiais de pesca, de artigos de umbanda e de CDs. Estas últimas são geralmente pequenas – chegam a funcionar em um espaço menor do que uma banca de jornal –, mas estão abarrotadas de discos nas bancas e prateleiras, que dividem o espaço das paredes e balcões com pôsteres de cantores e de bandas, além de anúncio de shows.

Não é de se admirar, tendo em vista o lazer privilegiado do local durante a noite, que o gênero musical mais vendido nessas lojas, além de escutado durante todo o dia no comércio, seja o forró eletrônico. Depois dele, o sertanejo, axé, pagode, *funk* ou as “populares

³ Na pesquisa de Iniciação Científica foi realizado um *survey*, pelo qual se pôde auferir a faixa etária do público freqüentador das casas de forró universitário. 62,6% dos entrevistados tinham entre 18 e 24 anos de idade quando a pesquisa foi realizada, em 2003. 16,8% declararam ter entre 14 a 17 anos, e 20,6% de 25 a 33 anos.

⁴ Do total de entrevistados, 59,8% estudavam quando foi realizada a pesquisa. A maior parte, 50,6%, cursava algum curso de nível superior, com maior freqüência para as universidades privadas. 36,7% cursavam o Ensino Médio, 7,6% cursos pré-vestibulares e 5,1% o Ensino Fundamental.

⁵ Os resultados obtidos foram: 82,6% nascidos em São Paulo Capital, 8,3% na Grande São Paulo (exceto capital), 5,3% em estados da região nordeste; 2,3% em outras cidades do estado de São Paulo e 1,5% em outros estados do País.

românticas”, como são conhecidas as músicas de melodias mais lentas (e por isso menos dançantes como as anteriores) e letras que tenham como tema principal relações amorosas. São bandas, cantores e cantoras que não aparecem em programas de canais da televisão aberta (com exceção de alguns programas recentes, destinado a apresentações de forró), não aparecem em revistas que noticiam sobre a vida de “artistas” e nem são ouvidos em todas as rádios. A maior parte dos CDs vem do norte e nordeste do País, de gravadoras locais que garantem um esquema de distribuição nacional dos produtos.

A presença dessas lojas de CDs faz supor que, ao contrário de outras manchas na cidade, essa em questão mantém uma dinâmica parecida durante o dia e a noite. Ou seja, a paisagem não se transforma ao nascer do sol ou ao anoitecer, os produtos oferecidos ao longo do dia alimentam suas atividades noturnas e vice-versa. Essa mancha pode ser caracterizada como popular, seja pelo tipo de comércio ou por seus freqüentadores: em geral, trabalhadores de baixa renda, usuários de transporte público, moradores da periferia ou de municípios da região metropolitana que têm em Pinheiros um local de trabalho e troca de ônibus em direção ao centro da cidade ou a outros bairros.

Primeira intersecção: Brás, Avenida Paulista, Itaim Bibi e o circuito fechado do forró.

Ao visitar os camelôs e lojas de CDs do Largo da Batata e perguntar aos vendedores sobre quais os discos mais vendidos e também sobre o esquema de distribuição dos mesmos, recebi a indicação de um importante estabelecimento no bairro do Brás, gerido pelos irmãos radialistas Mano Véio (Luiz Duarte Amorim Filho) e Mano Novo (Expedito Duarte Amorim), nordestinos radicados em São Paulo.

Nesse local, após marcar a entrevista por telefone, fui recebida por Mano Novo. Geólogo, largou a profissão para ser radialista e pesquisador da cultura nordestina. Nasceu em Natal e veio para São Paulo para trabalhar na USP, na área de Geologia. Ficou sete anos por lá, quando “*pintou o programa*” e foi ser o produtor do Mano Véio, na Rádio Bandeirantes AM, em 1984. “*São quase 23 anos nessa batalha*”, resume. Em 1994, a dupla foi para a Rádio Band FM e atualmente atua nas rádios Nativa FM e Imprensa FM, respectivamente nos horários de 2 às 5 horas da manhã e das 8h30 às 10h30 do mesmo período.

Mano Novo abriu a loja do Brás em 1996, pois “*tem muito nordestino aqui na região, que consome muito esse produto, a música, a literatura*”. O estabelecimento situa-se à Rua Coronel Trancoso, próximo ao terminal de ônibus e à linha de metrô. Além da loja de Mano

Novo, a rua conta com mais duas que disputam com ele o público, atraído ao bairro principalmente pelo comércio atacadista de roupas e sapatos a preços populares.

Nos primeiros anos, os discos e DVDs vendidos eram exclusivamente de forró, a maioria produzida nos estados do nordeste e distribuída em São Paulo por diversas empresas. Toda semana há lançamentos que são, junto com o “Forró da Band” – coletânea da Band FM –, os CDs mais vendidos. Os lançamentos estão entre os produtos mais caros e custam, em média, dez reais. Hoje, a loja mescla o forró com discos de música sertaneja, romântica e religiosa, de bandas do Movimento da Renovação Carismática da Igreja Católica. Vende também livros de poesias e de contos nordestinos, além de produtos cosméticos da marca Natura.

Quem procura um disco de forró eletrônico sem ter em mente uma banda específica, pode se assustar com a quantidade de ofertas. As bandas e cantores mais consagrados, *Aviões do Forró*, *Mastruz com Leite*, *Limão com Mel*, *Forró Saborear*, *Calcinha Preta*, *Banda Domínio*, *Saia Rodada*, *Caviar com Rapadura*, *Francis Lopes*, *Frank Aguiar*, *Robério dos Teclados*, dentre tantas outras, somam dezenas de discos, ocupando mais de uma estante na loja. O número de opções é incrementado com outras dezenas de CDs de conjuntos e cantores em início de carreira. São poucos os conjuntos produzidos e distribuídos por gravadoras *majors*, como as multinacionais Sony, EMI, Universal e BMG. A maior parte dos lançamentos é de gravadoras menores, geralmente localizadas em estados do norte e nordeste e especializadas na produção de ritmos locais, em especial o forró eletrônico.

Segundo Claudê Lopes, produtor do cantor Francis Lopes e editor do sítio “Planeta Forró”, a escolha pelas pequenas gravadoras deve-se ao fato de garantir, com isso, o baixo preço do CD e DVD.

Um disco da Universal chega ao lojista a R\$ 13,00, que repassa ao consumidor a R\$ 30,00. Isso é muito alto para o público do forró eletrônico. Ficar nas gravadoras independentes, além de garantir o preço menor, dá mais autonomia ao músico (Claudê Lopes. Entrevista realizada em 26/6/2007).

Ocorre com o forró eletrônico um fenômeno semelhante à música brega e variações (*tecnobrega*, *cybertecnobrega*, *brega melody*), cuja produção centra-se no Estado do Pará. Como mostra a pesquisa de Antônio Maurício Dias da Costa (2004), o circuito de produção e consumo desse gênero musical envolve empresários e produtores fonográficos que fundamentam uma indústria cultural local. No seio dessa indústria encontram-se cantores, compositores, músicos, gravadoras, produtoras, empresas de televisão e rádio. Esses são responsáveis pela produção, distribuição e divulgação dos discos e do “universo do brega” nas

festas, fã-clubes e demais espaços relacionados em tal circuito. Essa forma de produção e circulação atua autonomamente e não depende das grandes gravadoras e distribuidoras nacionais e multinacionais presentes no Brasil, principalmente no eixo Rio-São Paulo.

Hermano Vianna (2006) comenta especificamente sobre esse esquema de produção e circulação dos discos de brega. Não há, segundo esse autor, um elemento da cadeia produtiva que controle todas as etapas do processo de produção, como ocorre com o mercado de música “*pop* oficial” no Brasil. Na produção do brega, a gravadora é apenas mais um agente que atua ao lado do intermediário – pessoa encarregada de buscar novas gravações nos estúdios e divulgá-las nas rádios e bailes – do dono da fábrica caseira de impressão de CDs, do camelô, dos donos de aparelhagem, dos DJs, fã-clubes etc. Nas palavras do autor, “os sucessos são produzidos pela atuação conjunta de todos esses empreendedores, quase todos eles informais” (2006, p. 22). Assim como o brega, a cadeia produtiva do forró eletrônico agencia diferentes empreendedores, do locatário de pequenos estúdios às distribuidoras de CDs e DVDs que realizam a ligação entre o Nordeste e o restante do País. Trata-se de uma rede de produção, distribuição e consumo que atua à margem da indústria cultural considerada oficial e “legal”, nos termos de Vianna (2006, p. 28), mas que movimenta, pelo menos no caso do forró eletrônico, “*cifras mais altas que qualquer cantor de MPB*”, segundo Mano Novo.

Claudê Lopes comentou sobre a importante figura do divulgador. De forma semelhante ao intermediário na cadeia de produção do brega, o divulgador é responsável por percorrer diversas cidades em determinadas áreas, levando na bagagem CDs e DVDs de bandas de forró eletrônico. Sua função é agendar e vender shows e introduzir as bandas nas rádios locais. O foco da divulgação está nas casas de shows e também nas Prefeituras, que contratam as bandas para festas municipais ou eventos comemorativos.

O divulgador trabalha para um empresário que é dono de uma ou mais bandas. Segundo Claudê, um dono de banda atua sempre por regiões: se a banda é de São Paulo, por exemplo, o divulgador atua primeiro na capital e no interior do estado, e depois segue para Minas Gerais e Rio de Janeiro. Só com muito sucesso e já tendo conseguido espaço em muitas rádios que uma banda de forró eletrônico originada em São Paulo consegue penetrar no mercado nordestino. Mano Novo teceu o mesmo tipo de comentário:

De uma forma geral, hoje em dia, o forró é regionalizado. Então, por exemplo, uma banda estoura no Piauí, então ela sobrevive no estado do Piauí. Há bandas que atuam mais em São Paulo e no Sudeste, há as que ficam só no Nordeste, há ainda aquelas que nunca saem dos seus estados. Uma banda do Rio Grande do Norte, por exemplo, só toca por lá, ela não toca no Ceará. Ela se regionaliza. *Banda Cascavel* é famosa na região dela,

mas pouco famosa aqui em São Paulo. Como a gente tem um cordão umbilical com todas elas, seja grande ou pequena, então a gente sabe do movimento de todas. (Entrevista realizada em 10/5/2006).

No entanto, tal regionalização não é desejada. É, de certa forma, o resultado da maneira como são produzidos e divulgados os conjuntos musicais do forró eletrônico. “*É um circuito fechado*”, explicou-me Claudê. Para tocar em uma casa de show, a banda primeiro precisa tocar nas rádios, o que implica na compra de um horário, o jabá. Assim, os empresários de bandas conseguem garantir um esquema entre rádios e casas noturnas para as bandas com que trabalha. O circuito fechado significa que a atuação de uma banda em uma casa de show está condicionada à execução de suas músicas em alguma rádio, preferencialmente as especializadas em forró, que em São Paulo resume-se à Rádio Imprensa, Rádio Atual, Tropical FM e Nativa FM.

Os empresários de bandas devem montar uma agenda que garanta a apresentação da banda em determinada casa por um período de tempo. Paralelamente, eles devem garantir o jabá para as rádios. O trabalho fica mais fácil se um empresário coordena uma banda que já atingiu algum sucesso de público e tornou-se mais conhecida no meio. Por ele “ter” essa banda, consegue entrar no mercado com mais facilidade, levando no rastro da mais famosa as bandas em início de carreira. Ao dominar determinados horários em rádios e com isso garantir espaço em casas de shows, os empresários estabelecem entre eles uma rede de permuta desses espaços. Tal banda tem dia certo em uma casa, mas pode trocar com outra, em outro município ou estado, se for de interesse. Para entrar no circuito fechado deve-se antes, conhecer e negociar com os empresários.

Quando se atinge uma grande popularidade, o empresário tem mais condições de avançar em novos mercados, principalmente nos estados do nordeste. Chegar às cidades do interior desses estados, conforme relatou Claudê Lopes, é o caminho mais provável de uma banda originada em São Paulo. As capitais, principalmente Recife, Natal e Fortaleza, são também dominadas pelo tal circuito fechado entre rádios e casas noturnas.

Trabalhar sob esse esquema empresarial significa que nem sempre é o público que faz a festa. No final de 1998, o Centro de Lazer Patativa, em São Paulo, anunciou um dos shows mais esperados do ano, o encontro das duas bandas com mais destaque no forró eletrônico de então: *Mastruz com Leite* e *Magníficos*, a primeira do Ceará e a última de Paraíba. Contudo, devido a uma briga entre os empresários das duas bandas – fato desconhecido pelos organizadores do Patativa – tais conjuntos jamais se apresentaram no mesmo local em uma

mesma noite. O público do Patativa contentou-se, na ocasião, com o show do *Mastruz*. *Magníficos* veio em outra data.

Da mesma maneira que as bandas de São Paulo, ou do Sudeste, almejam conquistar o mercado nordestino, as bandas do Nordeste esperam conquistar o sul. De certa forma, a intenção das primeiras é legitimar-se nesse meio, conquistando o espaço considerado como a origem de todo o movimento cultural. Alguns músicos chegam a sair de São Paulo para morar em cidades do nordeste e tentar trabalhar apenas por lá. É o caso da banda *Pegada Quente*, cujos três vocalistas são cearenses e moravam em São Paulo quando formaram o conjunto. Após trabalhar por um tempo nas casas daqui e gravar dois discos, a banda decidiu retornar à Fortaleza para continuar a carreira. Tal movimento permite pensar em um fluxo migratório entre o Sudeste e o Nordeste que é completamente inverso ao que se passou com a migração de nordestinos pobres ao sul. As melhores condições de trabalho no mundo do forró eletrônico estão no Nordeste.

Já o interesse das bandas formadas nessa região em conquistar espaço no sul é devido ao fato de que quase toda a programação das redes de televisão aberta se concentra no eixo Rio-São Paulo. Não só as sedes das emissoras situam-se neste, como boa parte das pautas dos programas é centrada nos acontecimentos da região. Chegar a São Paulo é uma estratégia para aparecer em programas de televisão e, por meio desse veículo de comunicação, atingir o restante do País. São Paulo, na lógica desse fluxo, não representa mais um local para se estabelecer economicamente e fixar residência, mas é a porta de entrada para outros mercados. É um ponto de passagem importante, por certo, mas não mais o destino final.

Tal fluxo, pensado do ponto de vista do empreendimento mercadológico do forró eletrônico, traz outra representação do Nordeste brasileiro. Como afirmou Mano Novo:

A imagem que passa do Nordeste é só a seca. Mas, não, hoje é muito modernizado. Hoje em dia a música nordestina não sobrevive mais desse eixo Rio-São Paulo, ela tem a sua própria sobrevivência. O artista nordestino grava tão bem lá no Ceará quanto aqui na Avenida Paulista. A qualidade de som é a mesma. Então, ele criou a sua independência musical. As grandes bandas sobrevivem mais lá do que cá. Musicalmente o Nordeste não deve nada para o sul. O Nordeste vai muito bem, obrigado. (Entrevista realizada em 10/5/2006).

O radialista afirmou que está consciente do seu papel, como nordestino em São Paulo, de divulgar a cultura local por intermédio dos programas de rádio e do comércio de discos. Declarou que seu trabalho foi fundamental para trazer para a capital paulista o *new* forró nordestino:

Nós que começamos essa transposição do forró pé-de-serra para o *new* forró, nós que demos o pontapé em São Paulo. Fomos nós, Mano Véio e Mano Novo. Nós que divulgamos: olha, está aparecendo um novo forró, isso pós Luiz Gonzaga, que era o maior, que foi o precursor de toda essa história do forró, porque o forró tem mais de cem anos de vida, não é modismo. Então, o Luiz Gonzaga que foi o grande precursor de tudo isso, graças a Deus! (Entrevista realizada em 10/5/2006).

O comércio de CDs e DVDs é peça fundamental no estabelecimento dos fluxos entre o Nordeste e o Sudeste. Seja em lojas oficiais, como a de Mano Véio e Mano Novo, seja por meio do comércio informal e da pirataria realizados nos camelôs. A gravação e a reprodução de um disco nos dias de hoje estão facilitadas pelo maior acesso aos meios técnicos de produção. O mercado pirata de CDs e DVDs tem sido assunto recorrente entre campanhas de gravadoras, apreensões policiais e propagandas na televisão. Contudo, para os músicos do forró eletrônico, a pirataria não se constitui como uma ameaça, mas uma parceria. É uma excelente maneira de divulgar e tocar as músicas para um grande número de pessoas que circulam entre as barracas de ambulantes. *“Os próprios camelôs que foram os grandes responsáveis pela divulgação de tudo isso. Antes era do centro para a periferia, hoje é da periferia para o centro. A coisa está na contramão e muito mais rápida”*, argumentou Mano Novo.

Mesmo com a concorrência dos camelôs, no início dos anos 2000, Mano Novo abriu uma filial em uma galeria na Avenida Paulista. De tamanho bem menor que a matriz, ela situa-se no mezanino do Shopping Veneza, próximo ao cruzamento com a Avenida Brigadeiro Luis Antônio. A galeria compõe-se de lojas que vendem roupas, bijuterias e produtos eletrônicos importados especialmente da China. Comparado aos outros estabelecimentos comerciais da avenida, a galeria apresenta produtos mais baratos. No mezanino, além da loja de CDs, há um restaurante por quilo, que recebe diariamente trabalhadores das redondezas. Nas tardes de sexta-feira, o espaço do mezanino transforma-se em um *happy hour* do forró. As mesas e cadeiras de plástico do restaurante são afastadas para abrir espaço para uma pista de dança. Ao fundo, uma banda de forró improvisa seu palco, acomodando-se entre os instrumentos, as caixas de som e os microfones. O restaurante permanece aberto e vende cerveja, água, sucos, refrigerantes e petiscos. A loja de CDs também continua sua atividade, devido à presença de seu público consumidor privilegiado.

Esse *happy hour* atrai principalmente trabalhadores da região. Inicia-se às 16 horas e termina impreterivelmente às 19 horas, horário de fechamento da galeria. Alguns

freqüentadores mais animados continuam a festa em algum bar ou nos bingos da Avenida Brigadeiro Luis Antônio.

Os shows desse forró na Avenida Paulista são preferencialmente do estilo eletrônico. “*O estilo pé-de-serra, aquele que só tem um sanfoneiro, uma zabumba e um triângulo, não pega por aqui. É muito parado e o público não se anima*”, contou Terezinha, atendente da loja. Quem faz o contato e contrata as bandas é a gerência da loja de CDs de Mano Véio e Mano Novo. Geralmente são conjuntos iniciantes que realizam durante o evento uma sessão de autógrafos e promove a venda do disco. Os músicos não recebem cachê, apenas uma porcentagem das vendas no dia. Pelo tamanho do espaço, é comum a banda não se apresentar com todos os integrantes. Apenas o essencial: uma guitarra, um baixo, sanfona, teclado e um par de dançarinos. As apresentações também podem ser não de um conjunto, mas de um cantor e seu teclado.

Em uma das vezes que freqüentei o local, no ano de 2006, conheci Mauro de Oliveira, que trabalha como porteiro em um condomínio na região dos Jardins e costuma terminar as sextas-feiras nesse *happy hour*, após o seu turno. Mauro nasceu no interior do Ceará e há dez anos mora em São Paulo. É vocalista da banda *Forró Claro da Lua*, que ele define de estilo eletrônico. “*Eu gosto do pé-de-serra, mas para escutar em casa, relaxando*”, comentou. Para ele, o som que anima de verdade os bailes é o eletrônico. Nessa tarde, fui convidada para assistir ao show de Mauro e sua banda. Aceitei e recebi um pedaço de cartolina rosa, recortado em forma de retângulo – tal como um cartão de visitas – que me dava direito à entrada livre ao local. O endereço era a Rua Clodomiro Amazonas, no bairro do Itaim Bibi, vizinho da badalada Vila Olímpia, em São Paulo.

O Itaim conta com condomínios residenciais e comerciais de alto padrão, lojas de artigos de luxo e restaurantes caros. Durante o dia passam por ele muitos trabalhadores que, ao final do expediente, podem parar em algum barzinho para relaxar. A apresentação da banda *Forró Claro da Lua*, de certa forma, também seguiu essa lógica. Ocorreu em um restaurante que durante o dia oferece almoço por quilo e à noite serve cerveja, petiscos e churrasquinho, com som ao vivo. A diferença, porém, foi o horário: não às seis da tarde, como para a maior parte dos trabalhadores da região, mas após as 10 horas da noite, quando se encerram os turnos de vigilantes e porteiros dos prédios do bairro.

Mauro é porteiro também e conheceu o espaço por intermédio de um colega de profissão. Ele fez o contato com o dono do restaurante, que contratou a sua banda por quatro apresentações. O palco e a pista de dança eram improvisados nos fundos do restaurante, entre o balcão de acesso à cozinha e o suporte para servir as comidas durante o almoço. Apenas

uma caixa de som era suficiente para o ambiente. O show não contou com nenhum dos efeitos de luz, som, cenário e figuração, como os das grandes casas de forró, mas nem por isso foi menos animado. O repertório contemplou os forrós mais executados nas rádios à época, pedidos pela platéia. Esta aproveitava o momento mais para comer e beber do que para dançar, uma forma de matar a fome e o cansaço de uma semana inteira de trabalho.

O que esses dois eventos informam para a pesquisa é que bailes animados ao som do forró eletrônico, a despeito do circuito fechado de empresários e emissoras de rádios, ocorrem desde em casas de shows mais estruturadas até em espaços improvisados em restaurantes e galerias comerciais. Os exemplos ocorreram em bairros da região central, mas são comuns também em locais mais periféricos da cidade. Não é difícil notar a presença do forró eletrônico na cidade, seja durante o dia, na música tocada em alto volume nos camelôs e lojas de comércio popular, seja à noite, nos bailes. No entanto, cheguei a esses dois locais relatados por meio de contatos e conversas com duas pessoas específicas. Não foi pelos jornais ou divulgação em revistas e internet. Aliás, a forma mais freqüente de divulgar esses eventos de forró eletrônico que não ocorrem em casas noturnas específicas é por intermédio das redes de contatos pessoais.

Assim, é possível afirmar que o forró eletrônico comporta tanto um circuito fechado, relatado aqui, quanto formas menos formais de produção e organização. Há um núcleo empresarial forte, que domina espaços mais consagrados, e iniciativas realizadas com menos dinheiro e que abrem espaço para bandas em início de carreira ou que se formam no intuito de ser mais lazer do que trabalho, como o caso do *Forró Claro da Lua*. Se, do ponto de vista de pessoas que trabalham no meio empresarial do forró, como Claudê Lopes e Mano Novo, o circuito é fechado, para quem freqüenta um baile como lazer o circuito se abre para inúmeras possibilidades na cidade, do centro às periferias.

Uma dificuldade encontrada ao organizar os dados sobre os espaços privilegiados de forró eletrônico em São Paulo foi a de recuperar o histórico da instalação de tais bailes. Ao contrário do que se passou com o forró universitário em São Paulo, tanto nas conversas que tive com freqüentadores quanto com o radialista Mano Novo, o produtor Claudê Lopes e o forrozeiro Mauro, as informações sobre quais as primeiras casas de forró, ou então, quem produz e como era o ambiente “no início”, tão comum entre os freqüentadores do forró universitário, nem sequer eram mencionadas. Se eu as perguntava, as respostas referiam-se sempre à história da formação do estilo musical próprio a esse forró, remetendo o assunto à Fortaleza no início da década de 1990.

Os produtores das casas noturnas – que são centrais para identificar as características de uma festa no âmbito do forró universitário – também não figuravam nas conversas que tive como personagens centrais para o forró eletrônico, posição ocupada pelos empresários de bandas. Insisti na questão, baseada na experiência tida com os outros bailes, e procurei os produtores do Tropical Dance e do Skalla Danças, mas eles se recusaram a dar entrevistas. Procurei contato também com empresários, mas as recusas e desencontros foram grandes. Foram situações que não passei do outro lado. Pelo contrário, as conversas sobre o forró universitário pareciam pedir, urgentemente, que a história daqueles espaços fosse escrita e divulgada. Daí a minúcia de detalhes, com a informação de datas, quem ia ou deixava de ir, quem produzia e fazia acontecer naqueles bailes. Esse tipo de informação não me era dada pelas pessoas que apreciam o som eletrônico, talvez por não haver sentido em construir uma história para legitimar um fenômeno que não é novo na cidade e que vem tomando o seu rumo de maneira mais rápida e diversificada que no outro caso em questão. Ou ainda por não fazer sentido contar uma história a partir da cidade de São Paulo, já que o centro do movimento localiza-se fora desta cidade. Ao contrário do forró universitário, São Paulo é mais uma extensão para o forró eletrônico que o local privilegiado para contar a sua história.

Segunda intersecção: Particulinos, Forró Secreto e outras festas do circuito

O início de uma maneira diferente de se dançar e tocar o forró, quem fez parte desse momento e como são assuntos entre os forrozeiros dos bailes universitários. À medida que essa prática consolidou-se na cidade, ganhou destaque nos meios de comunicação e agregou mais pessoas em seus espaços, a preocupação em manter o estilo “do início” tornou-se pauta para alguns produtores de casas noturnas.

Tais profissionais são figuras centrais na organização dos bailes. Há poucos produtores em São Paulo que cuidam especificamente desse tipo de evento. Durante a pesquisa tive contato com cinco deles, e todos me afirmaram que o universo não vai muito além de uma dezena de profissionais. Os produtores são responsáveis por organizar as festas: qual o local, qual a banda principal, qual será encarregada de abrir esse show principal, como divulgar, qual será a lista VIP de convidados etc. Eles costumam atuar em diferentes casas, mas em dias fixos na semana. Por exemplo, quando conversei com Magno em 2002, ele trabalhava às segundas-feiras no KVA, às quartas-feiras e sábados no Canto da Ema, da qual é sócio, e aos domingos no Remelexo Pinheiros. Além disso, realizava noites de salsa e samba em outras casas noturnas e, mensalmente, produzia o Forró Secreto. Auxiliava também na produção de

noites na casa de forró universitário Lapa Multishow, na cidade de Campinas (SP). Na década de 1990, ele afirmou ter produzido festas de forró no Projeto Equilíbrio e Galpão 16, também em Pinheiros. Outro produtor, Paulinho, trabalhou junto com Magno em alguns eventos, mas à época da entrevista estava cuidando apenas de algumas noites no Canto da Ema, da qual também é sócio.

Assim, é comum a mesma casa noturna oferecer noites produzidas por diferentes profissionais. Cada um procura caracterizar um estilo próprio para as festas, que é percebido e discutido pelos frequentadores dos locais. Alguns se encarregam ainda da produção de bandas, e este trabalho abrange desde cuidar da agenda de shows até o auxílio na preparação do disco – com escolha de repertório, contratação de estúdio para gravação, contato com gravadoras e distribuidoras etc. Outros atuam como DJs de forró nas casas noturnas, e isso é uma das maneiras pelas quais os produtores imprimem sua marca, pois a escolha das músicas que animarão o baile no intervalo das apresentações dos conjuntos revela qual a “linha” geral do evento.

Há, no universo dos bailes aqui considerados, disputas entre os produtores em relação a quem realiza “os melhores forrós”. Foi Magno quem se destacou nesse cenário ao iniciar a produção de festas que propunham recuperar o “forró das antigas”. A primeira festa ocorreu no mês de março de 2002 e o objetivo foi lembrar os bailes dos idos de 1996. O local escolhido foi o União Fraterna, um salão localizado em uma esquina da Rua Guaicurus, na Lapa, próximo ao metrô Barra Funda, zona oeste.⁶

Tal salão encontra-se no andar de cima de um prédio, sendo necessário subir uma escada, estreita e com degraus de madeira, para acessá-lo. O piso é de madeira, liso e encerado, o que garante, na opinião dos forrozeiros que o frequentam, uma excelente base para dançar. A pista ocupa a parte central do espaço, cercada de um lado por amplas janelas das quais se avista parte da região da Lapa e da Barra Funda. No outro lado, há o bar, os banheiros e uma área com iluminação mais forte, utilizada para descanso e bate-papo. O palco encontra-se ao fundo da pista e de frente para a entrada.

Como mencionado no início deste capítulo, em 1996, no União Fraterna, ocorreram algumas festas de forró universitário organizadas pelo próprio Magno. O objetivo de retornar a fazer eventos no local foi de recuperar um ambiente considerado mais puro e menos

⁶ Atualmente, o Forró Secreto realiza-se em um espaço na Rua Turiassu, no bairro de Perdizes. Há cerca de dois anos, a festa ocorreu em outro salão na Rua Roma, na Vila Romana. O motivo da saída do União Fraterna, alegado por Magno em mensagens de correio eletrônico, foram as reclamações de moradores em relação ao barulho ocasionado pelo encontro de pessoas na entrada e redondezas da casa. No segundo semestre de 2007, o União Fraterna passou a ser alugado para festas de samba.

massificado, que retomaria o forró tal qual “*no início do seu movimento*”, “*quando só tinha gente bonita*”. O marco dessa divisão entre o forró de antigamente – puro – e o forró atual – massificado – é, como demonstrado no capítulo anterior, a entrada da banda *Falamansa* nos meios de comunicação de massa.

A fim de evitar pessoas que passaram a freqüentar os bailes de forró universitário pelo fato de “*estar na moda*”, a novidade desse reencontro estava em restringir os convidados a um grupo de pessoas “*conhecidas e que gostam realmente de forró*”. Nas palavras de Magno:

Antes [1996] era um forró aberto e começou superlegal. E depois começou a fazer o quê? Os manos da Lapa, o pessoal do Remelexo da Lapa, que é igual ao pessoal do Equilíbrio – boné, tatuagem de caneta malfeita, o público do *reggae*, o pior público que existe em São Paulo, feio, estranho, briguento! – começaram a freqüentar o União e passou a ter briga lá. Os donos nos obrigaram a parar com o forró. [...] Então resolvi retomar os bailes, mas com lista fechada. A idéia é: você é responsável pelas pessoas que você convida. E outra, se eu olhar a fila e não gostar de alguém, eu não deixo a pessoa entrar. Eu tiro da lista. [...] tem muita gente indo, muita gente voltando pro União, mas apenas 10% são pessoas das antigas. [...] Todas as festas até agora foram consideradas as melhores do ano. Mas só dá para fazer isso porque é dessa maneira, fechada. Se eu abrir a bilheteria, você vai ver todos os manos do Equilíbrio, porque tem mulher bonita nas minhas festas. As meninas que freqüentam o União são as *tops* de São Paulo, é classe média alta. Mas os meus amigos, que são legais, mas não têm um puto no bolso, vão também... só que como o forró virou uma coisa muito popular, e no mau sentido, um popular brega, eu tenho que limitar. (Entrevista realizada em 18/9/2002).

A principal intenção era a de evitar convidados indesejados, os “manos”, mal vestidos e que gostam de *reggae*. Se o forró é popular e de massa, restringir o público garante, pelo argumento acima, uma boa festa, aquela onde há “gente bonita”. Homogeneizando o público evita-se que pessoas com outros gostos musicais, outras formas de se vestir e de dançar e com outros círculos de amizade misturem-se na festa. A restrição é de classe, certamente. Mas pertencer a uma ou a outra classe depende mais do seu estilo e de seus amigos do que propriamente de sua origem social ou situação socioeconômica. A diferença entre o “mano” e a “gente bonita” está, no âmbito dos bailes de forró em São Paulo, no quanto você valoriza um determinado estilo de música, no caso o forró pé-de-serra. Assim, “gente bonita” é sinônimo de “gente que gosta de forró de verdade”.

O único meio de divulgação dessa festa é o *e-mail*. Não há *flyers*, não há anúncio em *sites* e nem se pode comentar abertamente em outros forrós. Certa vez, no KVA, eu conversava com uma forrozeira a respeito de quais bailes ela costumava freqüentar. Após ela citar alguns locais, perguntei se ela ia também ao União Fraterna. Antes que terminasse a

frase fui interrompida com um psiu e uma advertência de que eu não poderia comentar aquilo em voz alta. Senão a idéia se espalhava e não haveria mais segredo.

As mensagens de correio eletrônico são escritas pelo próprio Magno e mantêm uma estrutura específica. Primeiro, uma saudação aos destinatários, comentando sobre os eventos anteriores e chamando a atenção para o fato de que ali se encontra um grupo seleto de pessoas que valorizam o forró “de verdade”. Como nos exemplos selecionados a seguir:

Amigos,
Heroicamente chegamos ao segundo ano do Forró Secreto, com muito esforço de todos para fazer sempre festas muito boas. Sem dúvida alguma, são dois anos de momentos inesquecíveis, encontros, pessoas novas, forró de primeira e principalmente muito trabalho. Agradeço [...] principalmente a vocês, que continuam trazendo pessoas que realmente gostam de forró e de boas festas. (17/3/2004).

Amigos e amigas da Lista do União Fraterna,
Depois de uma semana de sol forte, onde todos pegaram um bronzado e lotaram as praias (e as estradas), e agora é hora de nos encontrarmos de novo na Estudantina. (16/10/2002).

Amigos da lista do União Fraterna,
É com imenso prazer que anuncio que conseguimos chegar ao fim do ano com vários forrós inesquecíveis no União, nosso forró secreto, e que a idéia inicial se manteve, ou seja, forró pra quem gosta e feito por quem vai. (03/12/2003).

Vale ressaltar que algumas referências à classe social dos convidados dos bailes são feitas, muitas vezes, por hábitos e modos de vida que são mais freqüentes às classes média e alta, tal como “*pegar um bronzado na praia*” e congestionar estradas em feriados e finais de semana. Assim, mesmo que para compartilhar do gosto pela música e dança presente nesses bailes de forró não seja obrigatório possuir as condições socioeconômicas das classes média e alta, são os hábitos e modos de vida destas últimas que informam quem são os destinatários privilegiados nos convites do Forró Secreto.

A segunda parte da mensagem apresenta a principal atração da festa. Como a idéia é relembrar tempos antigos, quando ainda não havia muitas bandas formadas por jovens, são os trios de forró pé-de-serra os que mais tocam no Forró Secreto, tais como o *Trio Sabiá*, *Trio Virgulino*, *Trio Forrozão* e *Trio Araripe*. Além dos trios, permitem-se alguns convidados, como sanfoneiros ditos tradicionais, Benício Guimarães, Lino de França, Oswaldinho, por exemplo, e percussionistas conhecidos, como Fúba de Taperoá. Quando o artista ainda não entrou no circuito, Magno escreve no convite algum histórico da sua carreira, destacando, sempre, a sua importância para o forró:

Senhoras e Senhores, é com imensa satisfação que anuncio o próximo forró secreto, dia 14/04, com a presença do TRIO ARARIPE e BENÍCIO GUIMARÃES. Para quem não conhece o Benício, ele é um supersanfoneiro, cantor e compositor, com mais de 180 músicas gravadas, inclusive por Jackson do Pandeiro. Tem 6 LPs gravados e 2 CDs, dono de uma poderosa voz. O *Trio Araripe* dispensa comentários, tocou muito em Caraíva e toca todo sábado no Canto da Ema. (07/4/2004).

Amigos e amigas do Forró Secreto, de volta à normalidade. O último União foi o máximo, todos na maior paz como sempre, com um show fantástico do *Trio Xamego*. Bom, nesta quinta-feira, 03/06, teremos a presença do Fred Eça, que era o vocalista do *Triângulo Caraíva*, acompanhado do *Chiquinho do Acordeom* e *Tiziu (Trio Araripe)* e *Tony*, ex *Trio Cristalino*. No repertório, além de músicas do *Triângulo Caraíva*, Fred vai cantar clássicos de Luiz Gonzaga, Alceu Valença, Geraldo Azevedo e Xangai. E o Tiziu também cantará algumas canções do repertório do *Trio Araripe*. (28/5/2002).

Amigos e amigas da lista do Forró, neste sábado teremos um superencontro de trios e de escolas de forró. De um lado, começando a noite, *Lino de França*, grande revelação do forró pé-de-serra, cantando músicas de Luiz Gonzaga, algumas pouco executadas, mas também os grandes sucessos do Mestre Lua. Do outro lado, a tradição do *Trio Sabiá*, cantando o repertório de seus 5 LPs e 4 CDs e uma seleção de *Jackson do Pandeiro*. Depois, os dois trios se encontram para um desafio de Luiz Gonzaga x Jackson do Pandeiro. [...] Neste show, Lino de França literalmente personifica o "Rei do Baião". Sobe no palco vestindo seu chapéu de couro, seu gibão e começa a cantar. A semelhança de sua voz é tão grande que se pode fechar os olhos e imaginar o saudoso Luiz Gonzaga dedilhando sua sanfona e soltando a voz nas canções que certamente marcaram a história musical brasileira. Em seu repertório, as pérolas gravadas pelo velho "Lua", como as já conhecidas "Xote das meninas", "Forró no escuro" e "Ovo de codorna" e outras não tão conhecidas como "Nega Zefa", "Paraxaxar" e "Moreninha tentação". Com esse show de música, cultura e história é só colocar a sandália e se preparar para xaxar. (12/3/2003)

Vale destacar que a parte mais importante da mensagem de *e-mail* é reservada para as últimas linhas. Trata-se das regras do Forró Secreto, que no início era chamado como Forró do União e por vezes como Estudantina, em referência aos bailes que ocorriam no local. Esses dois últimos não vingaram. A idéia de um baile secreto passou a fazer mais sentido entre os freqüentadores. A exclusividade do gosto musical só poderia ser fruída em uma festa também exclusiva. Citando alguns trechos:

Amigos e amigas da lista, só pra não haver nenhuma confusão, estou enviando este *e-mail* para explicar algumas regras básicas do Forró Secreto, principalmente para quem está há pouco tempo na lista. Para você estar na lista, alguém o colocou, e este alguém é responsável diretamente por você. Qualquer confusão, briga, consumo de drogas ou qualquer problema sério fará com que o seu nome saia da lista, e a pessoa que o convidou ficará um tempo sem poder acrescentar nenhum nome. Isso é feito para que a festa seja

sempre boa, tranqüila, e em quatro anos de forró secreto rolou apenas uma briga. Portanto, as regras continuam. Outra coisa importante, não leve ninguém com você que não esteja com o nome comprovado na lista. O fato de ter ficado na fila ou ter vindo de longe não amolecerá o meu duro coração e não será agradável para você e nem para o seu amigo/amiga. Importante também é chegar bem cedo. (14/3/2006).

Como sempre, o forró começa às 22 horas e peço a todos que tentem chegar o mais cedo possível, por causa das filas. Até 23h30 é tranqüilo, depois, apesar das senhas, todo mundo chega ao mesmo tempo. Bronca 1: outra questão importante é o barulho lá fora. A vizinhança tem reclamado do barulho na frente do local e nas ruas ao lado do Forró; portanto, se queremos continuar por muito tempo fazendo o forró secreto, é bom que tenhamos a consciência disso. Também cuidado com uma questão delicada. Dentro do salão não é *legalize*, mas nas ruas vizinhas tem gente vacilando, e os vizinhos estão de olho. Portanto, não vacile. Bronca 2: amigos e amigas, não leve aquele seu amigo ou amiga de última hora, sem RG, com cara de que nunca ouviu falar da festa e só está querendo uma balada a mais. Independente de quanto tempo ele/ela ficou na fila, ou veio de longe, ou todos os amigos vão embora, ou qualquer outra desculpa, eu não tenho responsabilidade sobre isso, e a pessoa vai embora mesmo. Portanto, em vez de me culpar, não leve a pessoa (07/4/2004).

Vale lembrar aos que estão indo pela primeira vez, ou recebendo este *e-mail* pela primeira vez, que você pode convidar quem quiser, mas é responsável direto pelos seus convidados, ou seja, convide pessoas que querem dançar em um lugar maravilhoso ao som de boa musica e conhecer gente interessante, e não quem quer apenas mais uma balada. Como sei que todos vocês tem bom gosto, a noite será muito boa (16/10/2003).

Agora, cuidado. Muita gente que não está na lista vai tentar colocar o nome na lista por meio das pessoas que já estão indo normalmente. Eu pediria que vocês continuassem a ser criteriosos e convidassem somente as pessoas que tem a ver mesmo, que não querem ir só porque vai ser o *Virgulino*, ok? E daí manteremos a nossa noite do União tão boa quanto tem sido. Outra coisa, não repasse o *e-mail* que eu mando pra vocês, porque se eu receber um *e-mail* de quem não está na lista, eu não incluo os nomes. Portanto, se você quiser levar alguém, inclua na sua lista, com nome inteiro, telefone e *e-mail*. A partir do momento que a pessoa estiver na lista, ela passará a receber os *e-mails* e poderá colocar outros nomes, pra que sempre tenha novas pessoas no forró (24/10/2002).

Vocês podem colocar mais um nome apenas, sob sua responsabilidade, com nome completo (sem abreviatura nem apelido), *e-mail* e telefone até segunda-feira. Peço que não enviem *e-mails* no dia do evento, nem compareçam com pessoas que não estejam na lista. Só gera confusão e a pessoa vai ficar de fora. Daí o vilão passa a ser este que vos escreve, quando na verdade quem pisou na bola é quem levou a pessoa que não está na lista. E PRINCIPALMENTE: NÃO COMENTEM COM QUEM NÃO ESTÁ NA LISTA SOBRE O FORRÓ SECRETO, OK? (17/3/2004).

Para participar do Forró Secreto é preciso conhecer alguém que o freqüenta e solicitar a tal pessoa que inclua seu nome na lista. Essa operação requer dados completos, nome e

sobrenome, telefone, *e-mail* e RG. O objetivo é realizar uma festa com convidados exclusivos, mas isso não significa que sejam poucos: a lista secreta conta, em seus cinco anos, com mais de dez mil nomes. Da parte de quem convida, espera-se a responsabilidade em chamar pessoas que apresentem os critérios desejados: gostar de forró pé-de-serra – sendo necessário, para isso, compartilhar de sua definição –, não arranjar brigas e confusões, não consumir drogas ilícitas, como a maconha, no local e seus arredores, não se vestir como “*manos que curtem reggae*” e que usam “*boné, tatuagem de caneta mal feita*” e, principalmente, que não encare a festa como “*mais uma balada*”.

A partir de tais critérios é possível acessar as bases do gosto que os freqüentadores dessas festas apresentam em relação à música, à dança e à maneira de se vestir. O gosto ajuda a definir diferentes trajetos⁷ realizados dentro do que se identifica como circuito do forró universitário em São Paulo, composto tanto pelas casas noturnas quanto pelas festas e eventos esporádicos.

Quem gosta da mistura do forró com o *reggae*, por exemplo, circulou, em 2003, pelo KVA às sextas-feiras e aos sábados, quando havia, na chamada “Sala do Nosso Ministro”, discotecagem de *reggae*, além do forró no ambiente ao lado, na “Sala de Reboco”. Essa pessoa ainda poderia ter freqüentado uma balada chamada Jamming, às sextas-feiras no Clube Ipê, no bairro do Ibirapuera, onde havia discotecagem e apresentação de bandas de *reggae* e forró, ou, melhor dizendo, de forreggae – como *Forró Carcará*, *Forró na Pressão*, *Forró Gameleira*, *Forró Conjeito* e *Circuladô de Fulô*. E para completar suas opções, muito provavelmente essa pessoa passou também pelo Projeto Equilíbrio.

Já tomando por base a preferência pelo conjunto musical, é possível descrever outros trajetos. Quem gosta do *Trio Virgulino* decerto freqüentou, em 2003, a casa Remelexo aos domingos, o Canto da Ema às quartas-feiras, o Forró Secreto, mas dificilmente apareceu no KVA, já que nesse ano o trio não se apresentou aí. E quem procura um forró considerado mais puro e exclusivo, tanto na forma musical quanto no tipo de público, pode realizar um trajeto que contempla uma série de festas produzidas com o intuito de retornar o forró de antigamente. É o caso do Forró Secreto, já descrito, ou ainda do Forró das Antigas, baile que ocorreu no Projeto Equilíbrio no ano de 2003. Em seu convite, constava o seguinte texto:

Para resgatar o bom e velho forró pé-de-serra, divulgado nos quatro cantos do país, pelos mestres Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, nasceu o projeto

⁷ Trajeto é um dos termos utilizados por José Guilherme Magnani na análise de práticas sociais em meio urbano e aplica-se aos fluxos recorrentes no espaço da cidade e no interior de manchas e circuitos (Cf. Magnani, 1996; 2007).

Forró das Antigas!!!!!!! Vamos resgatar juntos o tempo em que o bom do forró era dançar agarradinho, no escuro, ao som do triângulo, zabumba e sanfona...

Convite da festa Forró das Antigas, realizado no ano de 2003 no Projeto Equilíbrio.

Com a popularização da expressão forró das antigas entre os frequentadores do circuito do forró universitário, tornou-se comum os forrozeiros perguntarem, uns aos outros, “há quanto tempo você vai ao forró”. Quem frequenta os bailes de forró há mais tempo situa-se numa posição hierarquicamente superior, o que significa, em palavras nativas, “*saber mais, ter mais conhecimento sobre o forró*”. Isso se traduz

em adquirir mais respeito perante os forrozeiros, conhecer mais produtores e músicos e ser mais paquerado. Traduz-se também em ser convidado para mais festas, como os Particulinos.

As primeiras edições desse baile caracterizaram-se como uma festa fechada a amigos e, com o sucesso do empreendimento, Particulino tornou-se o nome de evento periódico e aberto a quem se interessar. Ocorreu por um período em um espaço localizado no Itaim Bibi, à Rua Henrique Chamma. O texto divulgado no convite, seguindo o modelo das outras festas, destacava o intuito de reunir “forró de qualidade” e “pessoas que gostam do forró pé-de-serra”.

Fala Forrozeiro(a), Vai rolar O PARTICULINO na sexta (11/07) que vem! Vai ser uma baladinha irada, de primeiríssima qualidade, onde você estaciona seu carro de graça dentro da balada com toda segurança, onde você bebe cerveja de garrafa a R\$ 2,50 dentro do forrozinho, onde o Dj Henrique vai estar na vitrola colocando o melhor do pé-de-serra e onde *Os Alegres do Nordeste* vão estar mandando aquele forró *roots* pra frente que a gente bem já conhece. O endereço: Rua Henrique Chamma, 20 (vindo pela Juscelino Kubitschek sentido marginal, esta rua é a sexta à direita depois da esquina com a Faria Lima, próximo do Teatro Vento Forte e do Circo Escola Picadeiro; vindo da ponte Cidade Jardim, entra na rua do Milk Melow, passa o Vento Forte, depois da curva... já chegou!). P.S.: Com a sua ajuda vai ficar melhor ainda, peço para encaminhar esse *e-mail* para galera que você conhece que goste de um bom forró pé-de-serra. Vamos deixar o forró gostoso!

É importante destacar do texto citado acima a expressão forró *roots*. O uso da palavra inglesa significando raízes tornou-se uma gíria entre os forrozeiros. Dessa maneira,

caracteriza-se uma festa, uma música, uma banda, uma maneira de dançar, uma forma de se vestir e até uma pessoa como “roots”. “*Aquele cara é muito roots*” quer dizer, no contexto dos bailes, que ele frequenta o forró há muito tempo, é “das antigas”. Já, “*aquela música é roots*” trata-se ou de uma gravação antiga, de meados da década de 1940 ou 1950, ou que sua forma de execução remete-se a esse período.

A gíria tornou-se nome de um evento do circuito, o Festival Rootstock, representando tanto o uso da gíria e da palavra que orienta o gosto de muitos forrozeiros – *root*, raiz – quanto uma alusão ao festival de rock do final da década de 1960, o Woodstock. Tal como

este evento, realizado numa fazenda nos arredores de Nova Iorque, o Rootstock reúne bandas, DJs e trios de forró pé-se-

serra em um sítio ou fazenda em municípios próximos à Região Metropolitana de São Paulo, como

Acima, imagens da última edição do Festival Rootstock, município de Cabreúva, SP, outubro de 2007. Abaixo, cartaz da edição de 2006. Imagens retiradas de <www.festivalrootstock.com>.

Bragança Paulista, Cabreúva e Itaquaquecetuba.

A primeira edição ocorreu em 2002 e seguiu anualmente até 2007 (com exceção do ano de 2005), sempre em períodos de feriados prolongados. Os participantes acampam no local, com a idéia de festejar por dois ou três dias ao som de forró. Os espaços escolhidos contam com piscinas, churrasqueiras, campos de futebol e salão de jogos. A arte gráfica dos convites alude à paisagem rural e atmosfera tida como rústica, como revela a imagem ao lado. Os ingressos são vendidos tal qual um pacote de viagem e cobre as despesas do *camping* e a alimentação durante os dias de festa. Em 2007, os valores variaram de R\$ 90,00 a R\$ 180,00, conforme o tempo de antecedência da compra.

No convite do segundo ano do Rootstock, havia a inscrição “Roots ao último. Particulino. Forró fundamentalista”. Ao ser questionado sobre o significado do termo, DJ Henrique, um dos organizadores, comentou que se tratava de um lema entre um grupo de

pessoas que “*acreditava no forró raiz*” e “*procurava radicalizar o movimento*”, por isso o uso do termo fundamentalista, no sentido de militar por uma causa que, no caso, é a fruição e produção de festas animadas ao som do forró pé-de-serra.

Na esteira de eventos como o Forró Secreto, os Particulinos e o Festival Rootstock, nos anos de 2006 e 2007 houve um considerável aumento no número de bailes de forró que visavam a “recuperar a atmosfera das antigas” ou a “garantir o forró de qualidade”. Alguns nomes dados a essas festas sugerem a questão da exclusividade do seu público, como Forró de Cara Nova, ocorrido no Itaim Bibi; Forró de Magnata, em Itaquera, e Forró di Categoria, em Osasco. Outras denominações destacam a atitude esperada em relação à prática festejada, tais como Forró Cultural, em Cerqueira César, e Forró de Respeito, em Pinheiros.

Tais festas, assim como as casas localizadas na mancha no Baixo Pinheiros, formam o circuito do forró universitário em São Paulo. Seus usuários reconhecem seus espaços e estabelecem trajetos entre eles conforme o gosto por bandas e trios, o círculo de amigos, a idéia de exclusividade do público, a idéia de ter ou não “gente bonita” etc. Os produtores, por serem pessoas que, de maneira geral, freqüentam o circuito e são amigos de forrozeiros, adotam como estratégias em seus eventos os distintos gostos e atitudes em relação ao forró que se apresentam nos espaços de encontro. Assim, é possível afirmar que as festas e eventos que compõem o circuito do forró universitário são articulados a partir dos gostos de seu público freqüentador. O sucesso das bandas, o esquema das apresentações, até o repertório dos shows, dependem da articulação e expressão dos gostos ditados principalmente pelo público. E, visto que esse gosto passa pela idéia de exclusividade e pela hierarquização dos forrozeiros e dos espaços, o prestígio de um conjunto musical é dado em função de sua atuação nos bailes privados ou destinados ao público mais exclusivo.

Com o forró eletrônico, no entanto, a organização dos espaços dos bailes e a articulação do circuito ocorrem de maneira diferente. E, para compreendê-los, é necessário conhecer três casas que são referências para os apreciadores desse estilo de forró em São Paulo.

Pólos de referência: CTN, Patativa e Expresso Brasil

Se as bandas agrupadas sob o título universitário ganham legitimidade à medida que se apresentam em festas fechadas ou com restrições a convidados, com os conjuntos de forró eletrônico ocorrem o oposto. Não obstante a diversidade de espaços possíveis de se dançar esse ritmo em São Paulo, há três locais que são referência para a produção local do forró: o

Centro de Tradições Nordestinas, conhecido por CTN, o Centro de Lazer Patativa e o Expresso Brasil. A primeira situa-se no bairro do Limão, Zona Norte de São Paulo, a segunda em Santo Amaro, Zona Sul, e a terceira no Aricanduva, Zona Leste. Cada uma tem capacidade para realizar shows para até dez mil pessoas em uma única noite. A programação dessas casas não se restringe somente ao forró, incluem-se também a axé-music, o sertanejo e, no caso do Expresso Brasil, o *reggae* e o *funk*. Além da música, os três espaços têm em comum a junção de uma pista de dança, um palco iluminado, potentes caixas de som, quiosques que servem pratos da culinária mineira e nordestina e espaços religiosos, principalmente em devoção ao Padre Cícero e à Nossa Senhora de Aparecida.

O CTN, situado à Rua Jacofer, foi fundado em 1992 e em seus 27 mil metros quadrados acomoda um estacionamento para 900 veículos,⁸ uma capela onde se rezam missas aos domingos, o estúdio da Rádio Atual (FM 94,1 MHz), um parque de diversões, uma pista de dança com um palco, 32 restaurantes de comidas nordestinas, duas lojas de CDs, bancas de artesanatos e bijuterias, além de algumas barracas que vendem doces, lanches e pipoca. Seu pórtico apresenta o nome do local escrito sob a armação em forma de meia-lua, em alusão ao chapéu de vaqueiro, acessório que compôs o figurino de nordestinos populares, dentre eles Lampião e Luiz Gonzaga. Uma estátua deste compositor encontra-se logo na entrada, junto a outras de personagens nordestinos relacionados à história brasileira como Zumbi dos Palmares, Lampião e Maria Bonita, Padre Cícero e Frei Damião.

Pórtico do CTN e slogan da casa: “um pedaço do nordeste em São Paulo”.

Nas ruas que circundam o CTN estão galpões de fábricas desativadas e algumas residências. Os galpões mais próximos à entrada transformam-se, nas noites de sexta, sábado e domingo, em estacionamentos para veículos e, nas calçadas que cercam a casa, acomodam-se barracas de bebidas, lanches, churrascos ou ainda algum camelô que vende bijuterias, brincos, acessórios para cabelos, chaveiros que emitem luzes piscantes e colares e pulseiras de gás neon, que brilham uma luz fluorescente no escuro. O movimento de pessoas no CTN é bastante intenso, e muitas vezes, para entrar no local, é necessário enfrentar uma fila de carros que avança pela ponte que dá acesso à rua do espaço.⁹

⁸ Segundo informação divulgada no *site* oficial da casa: <www.ctn.org.br>. Acesso em: 01/10/2007.

⁹ O acesso ao CTN, para quem parte da Zona Oeste de São Paulo, dá-se pela ponte Julio Mesquita da Marginal do Rio Tietê. O CTN situa-se bem próximo a esta via e dela pode-se avistar seu pórtico e a roda-gigante do parque de diversões.

O idealizador do espaço é o político José de Abreu, que foi deputado federal pelo Partido Trabalhista Nacional (PTN-SP) de 1994 a 1998 e candidato à prefeitura de São Paulo em 2000. É dele também a concessão da Rádio Atual, que transmite ao vivo os bailes do CTN aos sábados à noite, além de dedicar programas diários ao forró e de promover eventos, como o “Festival de Músicas Nordestinas de Novos Talentos” ou campanhas de arrecadação de alimentos para populações atingidas pela seca nos estados do nordeste. A rádio chegou a retransmitir programas de emissoras como A Rádio Liberdade, de Caruaru (PE), Timbiras, de São Luiz do Maranhão (MA), Difusora, de Cajazeiras (PB), e Rádio FM, de Campina Grande (PB) (Cf. Rigamonte, 2001, p. 73).

Juridicamente, o CTN é uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP) e, além dos bailes de forró e programas de rádio, dedica-se a projetos sociais. O mais recente é o “Tele Saudades”, cujo objetivo é promover a inclusão digital e facilitar o acesso à internet da população migrante e de baixa renda residente em São Paulo.

O público que frequenta os bailes de forró do CTN é formado, em sua maioria, por pessoas que nasceram em estados da região Nordeste¹⁰ e de diversas faixas etárias,¹¹ sendo comum a frequência de famílias inteiras, inclusive idosos e crianças, apreciando um show de forró. Isso se deve ao fato de o local fornecer diversas opções de lazer: do parque de diversões frequentado por crianças e jovens aos restaurantes e bailes, preferidos pelo público mais adulto. A entrada é gratuita, o que incentiva famílias inteiras a frequentar, juntas, o local.

Os restaurantes do CTN são os que agregam maior público. Muitas vezes, as famílias ou grupos de frequentadores chegam mais cedo aos bailes para jantar em uma das barracas. Estas se situam uma ao lado da outra, formando um quadrado em volta da pista de dança. São todas do mesmo tamanho e têm o mesmo padrão: um balcão que divide o espaço interno, onde estão os fornos, fogões, chapas, pias e geladeiras, e o externo, onde há mesas e cadeiras para acomodar o público. Esse espaço das mesas é coberto e separado tanto da pista quando de outro restaurante a seu lado por um guarda-corpo de madeira. O que diferencia um restaurante de outro é o seu nome, que se referem a estados nordestinos como a “Barraca do Ceará” ou “Restaurante do João da Paraíba”, ou recebem nomes dos proprietários, como “Seu Manoel Chapéu de Couro”. Os nove estados da região Nordeste estão representados nos

¹⁰ Segundo a pesquisa realizada pela antropóloga Rosani Rigamonte entre os frequentadores do CTN, nasceram na Bahia 23%, em Pernambuco 16%, na Paraíba 10%, em Alagoas 9% e em São Paulo apenas 7%. Os dados foram obtidos em 1996. Porém, acredita-se que esse perfil não tenha se alterado. (Rigamonte, 2001, p. 81).

¹¹ Segundo Rigamonte, 55% dos entrevistados têm entre 17 e 27 anos e 20% apresentam idade superior a 32 anos. (2001, p. 91).

restaurantes do CTN, cuja organização inicial pretendia estabelecer que apenas migrantes nordestinos residentes em São Paulo gerenciassem esses espaços. Segundo um dos proprietários do restaurante “Seu Manoel Chapéu de Couro”, no início de seu funcionamento, a maior parte das barracas era de migrantes, mas com o tempo, esse requisito deixou de ser exigido. As barracas do CTN são arrendadas e seus locatários podem servir quaisquer tipos de pratos. Há uma restrição apenas ao tipo de bebida oferecido, que é comprado por um único distribuidor e cuja marca, variedade e preço são iguais em todos os restaurantes.

Movimentação nos quiosques de comidas no CTN.

As refeições servidas são chamadas de pratos típicos nordestinos, tais como o feijão-de-corda, acarajé, vatapá, arrumadinho, baião-de-dois, caldo de mocotó, xinxim de galinha, buchada etc. Nas barracas especializadas em doces, é possível encontrar tapiocas, cocadas e maçãs do amor. O tipo de comida servido tornou-se uma marca do lugar e costuma ser o seu principal atrativo perante seus freqüentadores, além, é claro, dos bailes de forró. Estes ocorrem de sexta a domingo, sempre durante a noite, ao contrário dos outros espaços do CTN, como a capela, o parque e os restaurantes, que também funcionam durante o dia.

Se estivermos do outro lado da cidade e seguirmos pela marginal do rio Pinheiros, encontramos o Centro de Lazer Patativa. José de Abreu, idealizador do CTN, é sócio do estabelecimento, junto com o radialista Zé Lagoa. Em funcionamento desde 1995, o Patativa localiza-se à Rua Benedito Fernandes, próximo à estação Socorro do trem da CPTM. Possui vinte e dois mil metros quadrados e está rodeado por galpões de fábricas abandonados e residências. Sua estrutura segue o mesmo padrão do CTN, com estacionamento, barracas de comidas que servem pratos nordestinos, palco, pista de dança e um espaço religioso. Este se compõe de um altar com imagens de Padre Cícero, Santo Expedito, Nossa Senhora Aparecida e São Benedito e dois bancos para orações.

Show da *Banda Domínio* no Centro de Lazer Patativa.

Fachada do Centro de Lazer Patativa.

O Expresso Brasil situa-se na Avenida Aricanduva, próximo ao Shopping Center Aricanduva e entre as estações Carrão e Penha da linha de metrô que liga as zonas Oeste e Leste da cidade. Possui uma área de aproximadamente quatro mil metros quadrados, conta com seis quiosques de comidas e abre às sextas-feiras, sábados e domingos. Nestes, é oferecido o “forró da família”, um almoço dançante ao som do forró, das 11 às 15 horas. Nesse dia a entrada é franca, mas nos outros é preciso desembolsar entre cinco e dez reais, dependendo do show. A pista de dança ocupa metade do espaço total da casa e é rodeada pelos quiosques. O palco é muito grande e bastante alto. Na parede que o isola da pista são colocadas faixas com as atrações da noite. Em meio ao baile animado, é possível descansar em uma capela de Padre Cícero e Nossa Senhora Aparecida.

No sítio eletrônico do Expresso Brasil é possível encontrar a seguinte informação em relação aos freqüentadores do local:¹²

Classe Social:	Sexo:	Faixa Etária:
B – 25%	Feminino: 60%	De 15 a 19 anos = 24%
C – 45%	Masculino: 40%	De 20 a 29 anos = 30%
D – 15%		De 30 a 39 anos = 22%
E – 15%		De 40 a 59 anos = 22%
Fonte: < www.expressobrasil.com >. Acesso em: 1/10/2007.		

Os dados apontam, em primeiro lugar, a distribuição eqüitativa das idades dos freqüentadores, isto é, tanto adolescentes de 15 quanto senhores de 59 freqüentam o Expresso Brasil. Em segundo, a distribuição por classe social, indicando a maioria (75%) dos freqüentadores pertencentes às classes C, D e E, mas estando a B também representada. Vale destacar, no entanto, a ausência de representatividade da classe A.

¹² A tabela é reproduzida aqui tal como consta no *site* da Internet. Tentei, por meio de contato telefônico e por correio eletrônico, saber como e por que os dados foram colhidos e divulgados, mas não obtive resposta até a finalização deste texto.

É possível afirmar que tais características de público são comuns também no CTN e no Patativa. Reconhece-se em tais casas “*um espaço para o povão*”, como argumentou um freqüentador do CTN durante a pesquisa de campo. A idéia, portanto, presente entre freqüentadores do forró universitário de excluir o “povão” dos bailes não faz sentido para quem freqüenta e organiza os bailes de forró eletrônico, principalmente nos espaços aqui tratados. Inclusive, faz parte do discurso mencionar a presença de pessoas de variadas classes, do “industrial” ao “operário”, como consta no trecho a seguir: “o nível social dos freqüentadores varia desde um próspero industrial ao famoso intelectual ou ainda um humilde operário em construção” (extraído de <www.ctn.org.br>. Acesso em: 1/10/2007).

Se para o forró universitário a dinâmica de organização das festas passa pela distinção do público freqüentador, para o forró eletrônico a ordem é recriar um ambiente para fruir a cultura nordestina. Como o próprio nome menciona, o CTN objetiva ser um centro irradiador das tradições nordestinas:

São Paulo possui hoje uma população de aproximadamente sete milhões de paulistanos de origem nordestina, um número maior do que de muitos estados da Região Nordeste. Sendo assim, o nosso principal objetivo é trazer um pouquinho da cultura e dos costumes da terra natal dessas pessoas, cultivando as características dessa enorme população que por motivos diversos se afastou de lá. [...] o resgate da cultura e a integração dessa comunidade serão um dos pontos fortes. Do artesanato à culinária; das artes plásticas à música; do folclore ao misticismo. De forma ampla e livre. Mesmo longe de sua terra natal, de sua gente, cada um dos nordestinos guarda dentro de si seus costumes, sua maneira de ver e sentir o mundo; seus pontos de referência, o gosto de sua comida, a imagem dos seus e muita saudade. Tudo isso deve ser preservado e respeitado. O CTN deverá ser o ponto de encontro definitivo de todos os nordestinos que vivem nesta cidade: um pedacinho do Nordeste em São Paulo, ambientado de forma regionalista e informal, bem como ao gosto dos que ali vão conviver (extraído de <www.ctn.org.br>. Acesso em: 10/8/2004).

A partir desse texto, assim como nas falas de organizadores e apresentadores dos shows que ocorrem no CTN, Patativa e Expresso Brasil, é possível afirmar que o termo cultura nordestina congrega o conjunto de artefatos, comidas, músicas, folclores, literaturas e quaisquer outros bens e práticas, artísticos e culturais, originados nos estados da região Nordeste. A expressão cultura nordestina auxilia na construção identitária de práticas realizadas fora do contexto de origem das tradições recuperadas e “trazidas” para espaços como o CTN.

Dessa maneira, a fim de compreender as implicações do uso desse termo na dinâmica da produção dos bailes de forró eletrônico, leva-se em conta a crítica que Marshall Sahlins

(1997) fez sobre os diversos usos da noção de cultura.¹³ Conforme esse autor, a cultura, na fala dos agentes, aparece como um valor objetivado, na qual certos costumes tornam-se conscientes, não apenas devido a um processo de racionalização, isto é, na tentativa de “encontrar explicações racionais para práticas cujas razões são desconhecidas” (1997, p. 135), mas também em num processo de “invenção de uma tradição”.¹⁴ Desse modo, segundo Sahlins, é importante notar que “a defesa da tradição implica alguma consciência; a consciência da tradição implica alguma invenção; a invenção da tradição implica alguma tradição” (1997, p. 136).

No que concerne à organização dos bailes de forró eletrônico, principalmente nas três casas citadas neste item, é a escolha consciente de determinados traços de uma tradição – no caso, a música, dança, culinária, religiosidade e artesanato –, que determina o cenário ideal para a recriação de tal tradição fora de seu espaço de origem. Alguns autores refletiram sobre esse papel desenvolvido pelo CTN, tal como Rosani Rigamonte (2001), em cuja pesquisa de mestrado argumentou que:

a particular combinação entre emissora e equipamentos de lazer, juntando a versatilidade da programação da Rádio Atual com a variedade dos eventos promovidos pelo centro, faz desse conjunto não apenas local de entretenimento e sociabilidade para os frequentadores, mas um pólo irradiador das tradições e costumes nordestinos. Esse é um lugar onde a imagem do Nordeste é positiva e a ausência é preenchida com o melhor que a terra distante pode oferecer: a sua festa, suas músicas e a sua alegria (Rigamonte, 2001, p. 76).

Já as autoras Mirandulina Azevedo, Dulce Baptista e Maria do Socorro Vidal questionam esse papel “irradiador das tradições” do CTN. Para elas, o espaço

¹³ Faz-se referência aqui à discussão apresentada no texto “O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção” (partes I e II), no qual Sahlins, partindo de três exemplos etnográficos, identifica um processo em que os povos nativos formulam, constroem e organizam em uma versão própria suas experiências com relação ao sistema mundial capitalista, mostrando como as palavras cultura e tradição tornam-se centrais na argumentação dessas sociedades. Para o autor, o antropólogo, frente a esses “culturalismos contemporâneos”, não deve descartar o conceito antropológico de cultura ou encarar somente o seu uso político pelos grupos, e sim atentar para o “tipo de autoconsciência cultural” que, “conjugado à exigência política de um espaço indígena dentro da sociedade mais ampla, é um fenômeno mundial característico do fim do século XX” (1997a, p. 127).

¹⁴ Para o historiador Eric Hobsbawm, a noção de “invenção da tradição” volta-se para os processos históricos e simbólicos que consistem na regulação por regras aceitas ou implícitas de um conjunto de práticas com a finalidade de assegurar a internalização subjetiva de “certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado” (1997, p. 7). Ainda segundo esse autor, o processo de “invenção da tradição” baseia-se no deslocamento das práticas do mundo social comum, trasladando-as para o terreno genérico de sinais de uma “comunidade”, em torno da qual valores comuns devem ser compartilhados como obrigações de caráter moral.

é uma espécie de território ambíguo formado de referências que incluem o aqui e o lá. O curioso é que o lá é recriado no aqui, utilizando-se do repertório da memória visual do ambiente urbano das pequenas cidades nordestinas de uma forma que poderíamos qualificar como *pop*, em duplo sentido: no que se refere à indústria cultural propriamente dita e também no lastro das experiências populares tradicionais (Azevedo; Baptista & Vidal, 1999, p. 39).

É seguindo, pois, as pistas indicadas por essas autoras e pela pesquisa de campo que é possível afirmar que o CTN, o Patativa e o Expresso Brasil, menos que representar ou não com maior eficácia as tradições as quais se destinam propagar, são organizados segundo escolhas guiadas no que se considera como cultura nordestina. Tais espaços foram criados com o intuito de ser um local de encontro da numerosa população migrante moradora da cidade de São Paulo. Desse modo, eles têm de representar um Nordeste e sua cultura. Porém, mais do que discutir a eficácia ou não dessa representação e o quanto ela é inventada, talvez seja mais interessante atentar para quais os traços e elementos escolhidos para representar a cultura nordestina e procurar, desse modo, qual o Nordeste que está sendo representado.

Uma pista interessante está na arquitetura local, compartilhada nos três espaços: o formato quadrangular, com barracas de comidas enfileiradas contornando uma pista de dança e um palco. Tal padrão remete ao formato de organização de um arraial junino. E as festas juninas para a população nordestina, como mostrou Rita Amaral (1998, p. 159), são o evento festivo mais importante da região Nordeste, reunindo milhares de pessoas ao som do forró.

Outra pista é o enfoque dado pelas três casas: nelas o público encontra um “ambiente familiar”. Essa é uma estratégia de diferenciação frente às casas de forró que, na arquitetura, assemelham-se mais a casas noturnas que a arraiais juninos no Nordeste. As casas situadas no Largo da Batata, por exemplo, não se identificariam, à primeira vista, como “de família”, ou seja, não seriam ambientes possíveis de levar todos os membros da família para um passeio, como argumentou João, 34 anos, e frequentador do CTN: *“antes de casar eu ia muito no Tropical, pois trabalhava por ali [Pinheiros]. Mas aquilo é lugar pro homem namorar, e não para levar a esposa e os filhos”*. Destaca-se, então, uma diferença entre as casas de forró que se assemelham às casas noturnas e boates, como as situadas no Largo da Batata, e as casas de forró organizadas tal qual um arraial junino. As primeiras são locais exclusivos para a dança e para o namoro. As segundas, para a dança, o namoro e também para o convívio e lazer com a família. A arquitetura exerce papel fundamental nessa diferenciação, pois contrapõe espaços com restaurantes, parque de diversões, capelas ou altares religiosos e com grande área ao ar

livre em locais fechados, que servem apenas bebidas e focados principalmente na atração musical.

Assim, é possível afirmar que o CTN, o Patativa e o Expresso Brasil buscam representar um Nordeste “positivo”, da época de São João, época da colheita da lavoura, o Nordeste junino, alegre, do qual o migrante gosta de lembrar e de comentar e passear com a família. Para esse Nordeste, os traços culturais não se resumem à música somente, mas a um conjunto de elementos que, somados a seus locais de propagação, dão o sentido geral do termo cultura nordestina.

É esse também o Nordeste representado na popular Feira de São Cristóvão, no município do Rio de Janeiro, outro local por onde a pesquisa caminhou.

Terceira intersecção: forró no Rio de Janeiro.

A distinção entre dois padrões de bailes de forró – eletrônico e universitário – apresentada nesta dissertação não é um fenômeno presente apenas na cidade de São Paulo. No Rio de Janeiro, metrópole que também recebeu muitos migrantes do Nordeste, há espaços privilegiados para a oxente-music, nome mais utilizado para o forró que os paulistas chamam de eletrônico, assim como locais para o forró universitário. Estes, situados nos bairros de classe média da zona sul carioca, foram estudados por Roberta Ceva (2001) em pesquisa de mestrado. A partir de tal estudo, assim como de informações obtidas em conversas com forrozeiros do circuito de forró universitário em São Paulo, pôde-se perceber que tanto lá quanto cá, as regras e dinâmicas de organização dos bailes desse estilo de forró são semelhantes e baseiam-se, sobretudo, na especificação de um gosto musical, na construção de um ambiente da e para a classe média, distante simbólica e geograficamente do “forró dos paraibas”, como são chamados os forrós freqüentados pela população de baixa renda na cidade do Rio de Janeiro.

Além das casas de forró universitário na zona sul e dos forrós de paraibas nos subúrbios, está presente no Rio de Janeiro um espaço que apresenta objetivos semelhantes ao CTN: a Feira de São Cristóvão, cujo nome oficial é Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas. A Feira surgiu na década de 1940, coincidindo com a construção da Rio-Bahia (BR 116), estrada pela qual chegavam os ônibus e caminhões vindos da região Nordeste. O terminal dessas viagens era exatamente o Campo de São Cristóvão. Foi a partir do encontro e das trocas entre homens e mulheres que esperavam para embarcar para a cidade natal ou chegavam ao Rio de Janeiro que a feira começou (Cf. Morales, 1993).

Segundo Maria de Fátima Ribeiro, a feira ocorria em torno do Pavilhão de São Cristóvão, formando uma espécie de cinturão. Esse pavilhão foi construído na década de 1950 para abrigar exposições. Em setembro de 2003, a partir de intervenção da Prefeitura, em comum acordo com a Cooperativa dos Comerciantes do Campo de São Cristóvão (COOPCAMPO), a Feira passou a acontecer dentro desse mesmo Pavilhão e recebeu o nome de Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas.

Com o nome e objetivos muito próximos ao CTN, a Feira de São Cristóvão possui elementos comuns ao espaço paulistano: restaurantes de comidas típicas, uma estátua de Luiz Gonzaga situada logo à entrada principal, palco para apresentação de bandas, pista de dança e barracas de artesanato e bijuterias. Porém, as dimensões da Feira são bem maiores que as do CTN: 810 barracas, dois palcos grandes para shows e vários palcos menores entre os restaurantes. Tudo ao ar livre. A entrada é gratuita e o espaço abre de terça a domingo. Calcula-se que em média, 120 mil pessoas circulem pelo local a cada final de semana.¹⁵ O clima é mesmo de uma grande feira, onde é possível comprar e comer de tudo que esteja, de alguma forma, ligada ao Nordeste brasileiro.

O pavilhão possui formato oval e é cortado em cruz por dois eixos perpendiculares, que recebem o nome de Avenida Nordeste, que liga as duas principais entradas, e Avenida Rio Grande do Norte e depois Bahia (uma continuação da outra), que ligam os dois maiores palcos. No centro espacial e cruzamento das avenidas, há uma praça com o nome de Catolé da Rocha, conhecida como Praça dos Repentistas. É nesse espaço que ficam os repentistas e cantadores de emboladas. Os dois eixos formam quatro áreas que são cortadas por ruas mais estreitas que dividem blocos de barracas e mais duas praças que permitem mais dois palcos para shows. Todas as ruas são sinalizadas com placas e possuem nomes que homenageiam pessoas e lugares do Nordeste.

¹⁵ Segundo Nogueira (2005, p. 88), em um mês, o número de visitantes da Feira de São Cristóvão ultrapassa as visitas ao Pão de Açúcar e ao Corcovado – dois importantes pontos turísticos da cidade do Rio de Janeiro – durante um ano.

Uma das avenidas no interior da Feira de São Cristóvão.

Vista do Pavilhão de São Cristóvão, atual Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas. Imagem retirada de <www.rio.rj.gov.br>.

As barracas vendem ervas medicinais, CDs, artesanatos, roupas, brinquedos, alimentos ou serviços como tarô, numerologia e outras adivinhações do futuro. Há áreas consideradas pelos feirantes como melhores que outras, seja na localização, na iluminação ou na qualidade do produto vendido. Conforme a pesquisa de Maria de Fátima Ribeiro, “a distribuição desigual das barracas pelas ruas e avenidas determinou uma configuração cujas áreas são referidas pelos feirantes como ‘Zona Sul’ (os melhores pontos), ‘Subúrbio’ e ‘Baixada’ (os piores pontos)” (Ribeiro, 2005, p. 83).

Nos palcos, pode ocorrer de haver dois ou mais shows ao mesmo tempo, porém, pela grandiosidade do espaço, o som de um não atrapalha o outro. As áreas próximas aos palcos principais são destinadas aos restaurantes com capacidade para atender até 200 pessoas. Os que se situam logo a frente do palco criaram camarotes para as pessoas que queiram pagar para assistir aos shows com mais conforto. A contratação dos conjuntos que se apresentam em tais palcos é responsabilidade da Cooperativa de Comerciantes. Contudo, os restaurantes da área próxima aos palcos também contribuem financeiramente com as despesas da contratação, visto que garantem, com os shows, maior movimentação de clientes.

Para quem não conhece, é fácil se perder e ficar com a sensação de andar em um labirinto. Porém, para os habituados, as barracas funcionam como ponto de encontro, sendo possível identificar diversos pedaços¹⁶ nesse ambiente tão diverso. Há, por exemplo, grupos de pessoas que freqüentam uma única barraca, geralmente um restaurante, durante toda a noite e em todas as vezes que vai à Feira. Além de ser um espaço usado para comer e conversar com amigos, há restaurantes que viram verdadeiros bailes de forró: em um palco

¹⁶ Segundo Magnani, o termo pedaço designa um espaço de sociabilidade observado originalmente em bairros da periferia de São Paulo e que, se não possui a proximidade e a intimidade do mundo da casa, também não reflete o anonimato do espaço da rua, enquanto espaço público e de passagem. Quem é do pedaço conhece as regras do local e sente-se protegido por uma “particular rede de relações que combina laços de parentesco, vizinhança, procedência” (Magnani, 1998, p. 115).

improvisado, um zabumbeiro, um sanfoneiro e um tocador de triângulo, ou então, um cantor com um teclado eletrônico animam o ambiente a noite inteira. Isso é recorrente em vários restaurantes e, devido ao público não ser tão numeroso por causa do limite do espaço, é fácil perceber que, nos bailes desses restaurantes, os freqüentadores são pessoas que se conhecem e mantêm vínculos de amizade.

Já os shows nos palcos maiores possuem outra dinâmica. As bandas são de vários integrantes, dentre instrumentistas, vocalistas e bailarinos. Um trio de forró pode animar um pedaço, um grupo de amigos no pequeno espaço de um restaurante, mas não dá conta de animar milhares de pessoas ansiosas por dançar a noite inteira ao som da oxente-music.

Não é só o forró que se ouve na Feira, não obstante esse ser o atrativo musical que prevalece. O *reggae* encontra lá seu espaço, nas barracas “dos maranhenses”. Essas barracas encontram-se junto às paredes do Pavilhão, em locais que, se fosse brincar com a dicotomia centro-periferia, ocuparia a periferia da Feira. O centro, que coincide com o centro geográfico, é dominado pelo forró, repente e embolada. A decoração dessas barracas de *reggae* diferencia-se dos restaurantes que contam com apresentações de forró, por exemplo. Elas são mais escuras, iluminadas apenas por luzes de neon, no estilo de uma boate. São menores e cobertas, deixando um pé direito baixo, o que dá uma sensação de estar “em uma caixa”. São animadas por radiolas, nome dado às equipes de som que coordenam a execução de gravações de *reggae*. Diferentemente do forró, portanto, cuja apresentação é baseada em apresentações ao vivo.

O público que freqüenta a Feira de São Cristóvão, assim como no CTN, é formado por pessoas de todas as idades. Há uma concentração maior de grupos jovens em barracas onde se toca e dança *reggae*. Além disso, nos últimos anos, a Feira tem recebido grupos de jovens de classe média, vindos da zona sul carioca, atraídos por shows de forró pé-de-serra. Esses jovens passaram a freqüentar a Feira de São Cristóvão à procura do “autêntico” forró executado pelos trios que se apresentam no espaço, como *Trio Forró Pesado* e *Zé da Onça e sua Gente*. Esses grupos acharam o seu pedaço na Feira, usufruindo dela de um modo muito particular. Em meio a grandiosidade do local, há um canto, um pouco escondido, mal iluminado e com um palco improvisado, onde o comportamento das pessoas, o jeito de se vestir, de dançar, as conversas diferem dos outros ambientes e seguem os padrões dos bailes de forró universitário tais como os existentes em bairros da zona sul carioca e os presentes em São Paulo.

Esses jovens não circulam pela Feira, como grande parte do seu público convencional. Ficam em seu pedaço, com seus amigos e conhecidos, e não se interessam por saber das

outras atrações do local. Mesmo assim, a presença da classe média na Feira dos Nordestinos fez com que a imprensa noticiasse a “democracia” do lugar e o fato de os cariocas terem “aceitado” a presença nordestina na cidade a partir da Feira de São Cristóvão. Claudia Barcellos Rezende (2001), instigada pela presença desses jovens de classe média em um reduto de nordestinos, argumenta que ao mesmo tempo em que esses jovens universitários vêm a Feira como um espaço de integração entre ricos e pobres, cariocas e nordestinos; realizam, na prática, distanciamentos e impõem limites a sociabilidade. Baseando-se em entrevistas com moças e rapazes moradores da zona sul e que freqüentam a Feira de São Cristóvão, a autora destaca que a diferença nos locais de moradia é um fator importante no discurso desses jovens e conclui: “se a diferença não chega a isolar, é constantemente apontada, reforçando uma distinção simbólica muito presente no universo social carioca, e pode, em outras situações, servir de barreira a uma aproximação” (2001, p. 6). Além do local de moradia, outro limite para a sociabilidade entre “nordestinos” e “cariocas” é o que Claudia Rezende aponta como “estilo de vida associado a uma certa visão de mundo” (idem) e este estilo de vida estaria ligado a uma ideologia que prega “o resgate de uma cultura”, do qual o forró faria parte e que é encabeçada pelos universitários da zona sul e não pelos nordestinos. Por fim, outro limite para a sociabilidade entre os dois grupos seria uma ideologia de classe social: os “cariocas” que freqüentam a Feira são de classe média enquanto os “nordestinos” de classes populares, de baixo poder aquisitivo.

Com uma noção estereotipada do que seja o “nordestino”, os jovens universitários da zona sul revelam seu preconceito principalmente no momento de dançar, conforme destaca a autora:

a diferença no estilo de dançar aparece associada a outras distinções coletivas, cujas imputações – sejam referentes ao corpo ou a certos comportamentos – remetem a uma caracterização essencializada dos “nordestinos”. (...) A “barriga” dos “nordestinos” se torna um aspecto depreciativo que se juntará a outros, desqualificando-os como parceiros de dança. As mulheres nordestinas são “coroas” e “brabas” e não veriam com bons olhos a chegada de “um bando de garotinha novinha, bonitinha” (Rezende, 2001, p. 8).

Mesmo tendo os universitários cariocas se apropriado de um pedaço da Feira, isso não é suficiente para tirar a sua característica, tal como o CTN, de um local feito por e para migrantes nordestinos que vivem nas duas maiores cidades do País e compõe parcela significativa da população dessas metrópoles. É uma referência importante no lazer dessa população, como afirma Lúcia Morales:

Estar no seu lugar de origem não é possível, mas ir à Feira traz à tona o ritmo da vida vivida por lá. A Feira torna possível que eles escutem a si próprios na sua música e na sua fala. Vejam a si próprios no seu modo de comer, dançar, cantar e chegar junto aos outros (1993, p. 72).

Ou ainda Rigamonte:

Ao encontrar um lugar com tamanho destaque como o CTN, logo se busca entender o que significa um espaço como esse na cidade. Um centro de lazer construído especificamente para a população de origem nordestina, ou seja, um local que tenta reconstruir e representar por meio de elementos culturais os referenciais de origem dessa população. (2001, p. 69).

Desse modo, o CTN e a Feira de São Cristóvão são valorizados como “ponto de encontro de nordestinos”. Os traços da cultura nordestina escolhidos para representar o Nordeste são os mesmos em ambos: a música e a dança, o artesanato, as comidas, a literatura, o repente e a embolada. Contudo, além do migrante e daqueles que apreciam o forró eletrônico, a Feira atrai também o público jovem de classe média, enquanto o CTN não exerce essa atração. Essa diferença é devida à presença, na Feira, da linguagem musical buscada pela classe média que se aproximou do forró e da possibilidade de fruir a música e a dança em espaços próprios, em pedaços separados simbolicamente pelo estilo musical. No CTN, por vezes, há apresentações de trios e conjuntos de forró pé-de-serra, mas a sua forma de organização não atrai os jovens que buscam tal ritmo. Isso porque no CTN o palco e a pista de dança são um só e não há a possibilidade de se isolar das apresentações do forró eletrônico, como ocorre na Feira de São Cristóvão.

Há, certamente, na Feira, o contato com o diferente, de “cariocas” e “nordestinos” como mostrou Claudia Rezende. Contudo, as relações de sociabilidade, principalmente por meio da dança e do namoro, impõem limites entre os contatos com esses dois grupos.

Tanto o CTN quanto a Feira de São Cristóvão são emblemáticos de uma tradição cultural que dialoga, nas grandes cidades formadas com grandes contingentes de população migrante, com a organização das festas juninas no Nordeste. Tais festas, no entanto, apesar de presentes em quase todo o País e ter o forró como música privilegiada, não apresentam a mesma importância para o forró universitário.

Desse modo, foi com o intuito de melhor compreender o que se passa no Sudeste que viajei para duas capitais do forró, locais de referência dos estilos de música e baile considerados nesta pesquisa.

Nas capitais do forró

A despeito das diferentes maneiras de tocar o forró e de como isso é ou não valorizado por diferentes agentes, é consensual o fato de a origem geográfica de tal gênero situar-se no sertão nordestino. Durante as conversas com forrozeiros, tanto em bailes de forró universitário quanto nos de forró eletrônico, festas ocorridas fora da capital paulista eram sempre mencionadas com a intenção de dizer que o forró feito daqui teria vindo de outro lugar. Conhecer o local de origem e participar de seus bailes significa, para essas pessoas, um rito de passagem, no sentido de que após a experiência vivida, altera-se a sua percepção sobre o evento e a sua posição frente a seus pares.

Contudo, como foi mostrado ao longo deste capítulo, se os espaços para bailar os tipos de forró considerados nesta dissertação são diferentes e, em certa medida, não se misturam, o mesmo ocorre para o local escolhido como origem dos eventos. Nesse sentido, o forró nasceu no Nordeste e por lá continuou para o som eletrônico, mas para o universitário houve um deslocamento geográfico e a origem, não do som, mas do movimento de resgate das raízes sonoras, passou a ser representada por uma vila de pescadores no litoral norte do Espírito Santo.

O objetivo de pesquisar nos bailes fora de São Paulo foi o de compreender como os locais fora da metrópole ajudam a organizar os bailes daqui. Quais os símbolos, as músicas, as experiências, as formas de dançar que circulam nesse trânsito de nordestinos e paulistas atrás do forró. A vila de Itaúnas, no Espírito Santo, é a principal referência para esse fluxo no forró universitário. Para o forró eletrônico, as referências são várias e incluem tanto as capitais nordestinas quanto cidades do interior, geralmente citadas pelos cantores em letras de músicas ou nos shows. Deste modo, a escolha envolveu conhecer um espaço que recebe o mesmo título atribuído à Itaúnas, o de ser uma “capital do forró”. Optou-se por Caruaru, no agreste pernambucano, e sua festa de São João nacionalmente conhecida. Por tais motivos, ela foi o destino para compreender de fora os bailes de forró eletrônico em São Paulo.

a) Caruaru – PE

Entre os dias 23 e 28 de junho de 2006, viajei para Caruaru com o objetivo de conhecer e acompanhar uma parte das comemorações do ciclo de festas juninas, que naquele ano ocorreu de 03 de junho a 01 de julho. Durante tais festas, a cidade recebe milhares de

turistas que viajam para participar dos festejos¹⁷. Principalmente nos finais de semana, aumenta o número de pessoas nos restaurantes e hotéis, além da disponibilidade de linhas de ônibus intermunicipais, principalmente as que ligam o município a Recife, capital do Estado.

Fora do período junino, Caruaru vive do comércio, principalmente de roupas e artesanatos, e da indústria. A cidade se formou e cresceu em função de sua feira, cantada em um baião de Luiz Gonzaga, com letra de Onildo Almeida, compositor local: “A feira de Caruaru / Faz gosto da gente ver / De tudo que há no mundo / Nela tem pra vender / Na feira de Caruaru [...]”.

Dentre o período de festa, escolhi acompanhar o dia considerado mais importante, 24 de junho, dia de São João. A data é feriado estadual em Pernambuco¹⁸ e, tal qual o feriado natalino, é festejada por famílias inteiras em suas residências. As pessoas armam uma fogueira na rua, em frente às suas casas, e a ascendem na noite de véspera de São João, comemorando até o raiar do dia. As comidas servidas em tal noite também obedecem a um cardápio típico, como no Natal. São servidas, sobretudo, pamonha, canjica, milho verde cozido, cuscuz, bode assado, pipoca e tapioca. O milho dá consistência e sabor a muitos pratos, pois representa a época de colheita e chuvas na região.

A festa só fica completa quando animada ao som do forró. Famílias que possuem chácaras e fazendas próximas a Caruaru preparam a festa de São João nesses locais, montando cenários de palhoças com bambus, galhos, folhas e palha secas. Chegam a contratar trios de forró para animar a noite. As que não podem arcar com a contratação de músicos, realizam o baile no som mecânico.

O atrativo principal da cidade, porém, não está nessas comemorações familiares, mas no evento oficial, organizado pela Prefeitura em parceria com o Governo do Estado. Caruaru apresenta uma estrutura fixa para esta festa denominada “Parque de Eventos Luiz Lua Gonzaga e Pólos Temáticos”. Situada próxima à antiga estação ferroviária e de uma das principais avenidas do centro da cidade, a Agamenon Magalhães, o Parque de Eventos é dividido em doze pólos temáticos. Todos são decorados com bandeirinhas coloridas e balões nos postes de iluminação. Dentre os pólos temáticos, há os que agregam barracas e quiosques

¹⁷ As festas juninas no Nordeste têm, além de Caruaru, outro importante local para as comemorações, a cidade de Campina Grande, no estado de Paraíba. Esses dois municípios recebem o título de “capital do forró” e disputam, entre eles, quem faz a melhor ou maior festa. Em Pernambuco, há também a opção de festejar em Gravatá (cidade limítrofe a Caruaru) ou em outras cidades no interior do Estado. Uma das opções lançadas pela indústria do turismo foi a de oferecer pacotes de viagens para hotéis-fazenda no interior que produzem seus próprios arraiais de São João.

¹⁸ Este feriado é substituído, no Estado, pelo feriado de *Corpus Christi*.

de comidas e bebidas, como o “Olha pro céu meu amor” e o “Milharal”. Outros pólos acomodam atividades específicas, sejam para o público infantil, no “Mamulengo”, ou para as apresentações de quadrilhas, no “Pólo das Quadrilhas” e de bacamarteiros e bandas de pífanos, no “Pólo do Bacamarteiro”. Há também uma área denominada “Zona Rural”, que representa a vida no campo, com pequenos galinheiros, estábulos para cabras, bodes, vacas e bois e chiqueiros para porcos. Algumas pessoas são contratadas para cuidar dos animais e tais cuidados podem ser observados pelo público.

O Parque de Eventos ainda comporta o Museu do Barro (dedicado à exposição de peças de cerâmica e artesanato local), o Museu do Forró Luiz Gonzaga, um pavilhão para feira de artes e artesanatos – o “Pólo da Feira” – e a Vila do Forró, uma área retangular com três ruas calçadas com paralelepípedos, nas quais foram construídas nove casas que abrigam restaurantes. Numa das extremidades há uma igreja. O objetivo é remontar o cenário de uma vila do interior. Nos dias de festa, a Vila do Forró abriga o pólo “Xote das Meninas” e, fora do período de São João, os restaurantes permanecem abertos à população. A tradicional fogueira situa-se no “Pólo da Fogueira” e permanece acesa durante as principais noites do evento, quais sejam, a abertura, o encerramento e os dias santos, 13 de junho para Santo Antônio, 24 de junho para São João e 29 de junho para São Pedro.

Mapa do local de realização da festa, divulgado em folheto distribuído ao público.

As áreas reservadas para os shows de forró são denominadas de “Pólo Vitalino”, “Pólo Bigode dá nó em cocó” e o principal, o “Pólo Pátio do Forró”. Neste último localizam-se os camarotes dos governos municipais e estaduais e dos patrocinadores, geralmente bancos e empresas do setor de bebidas alcoólicas. Os camarotes situam-se no andar superior de uma estrutura metálica que, na parte inferior, abriga restaurantes. No Pátio do Forró acontecem as principais atrações da festa. É a área central de todo o espaço e também a maior. Ao fundo, estão os dois palcos contíguos que se revezam nas apresentações. É do Pátio que se avista o letreiro localizado em cima do pavilhão de exposições, de onde se lê o *slogan*

local: “Caruaru, a capital do forró. O maior e melhor São João do mundo”. Esse mesmo *slogan* é reproduzido numa faixa estendida sobre os palcos principais.

A organização da festa de São João de Caruaru procura enfatizar, a cada ano, a preocupação com a “tradicional festa de São João”. Elementos como a reprodução do que seria a arquitetura de casas de uma vila interiorana, as comidas e o artesanato típico tiveram de ser complementados com uma música considerada também própria e originária dessa tradição. Por isso, o Parque de Eventos conta com um espaço destinado a apresentações de trios de forró pé-de-serra. Trata-se do “Pólo Vitalino”, que tem um palco com três metros de largura e a meio metro elevado do chão e uma pista de dança, de quatro a cinco metros de comprimento por três de largura, cercado por uma parede de palha trançada e coberto por telhas. Ao contrário dos outros palcos para apresentações musicais na festa, este em especial procura representar um ambiente considerado rústico, que lembre festas de São João das roças e fazendas, ou as que ocorriam “antigamente”.

Raramente, esse pólo encontrava-se cheio de gente dançando ou ouvindo o show, sempre com trios de forró e que ocorriam das dezoito horas à, no máximo, meia noite e meia.

“Pátio do Forró” em 24/6/2006. Na imagem superior vê-se, ao fundo, as casas da Vila do Forró. Na inferior, avista-se os dois palcos.

Já nos dois palcos centrais do Pátio do Forró, as apresentações iniciavam às vinte horas e só terminavam ao amanhecer do dia seguinte.

O “Pólo Bigode dá nó em cocó” localiza-se em direção oposta ao “Pólo Vitalino”. É uma área retangular, de estrutura metálica e coberta com lona azul. Também tem um palco e uma pista de dança de tamanhos equivalentes ao do outro pólo. Contudo, no “Bigode dá nó em cocó” acontecem os shows de forró estilizado, ou moderno, sempre lotados de pessoas dançando e observando as apresentações.

“Pólo Vitalino”, com a apresentação do Trio Explosão.

“Pólo Bigode dá nó em cocó”, com a apresentação da Banda Skemas.

Se tais pólos dedicam-se, cada um, exclusivamente a um só tipo de forró, no Pátio do Forró a programação é variada no quesito estilo de forró. Ocorreu, durante o período em que freqüentei a festa, tanto shows das grandes bandas de forró eletrônico, como a permanbucana Saia Rodada, quanto show de trios de pé-de-serra, ou ainda o concurso anual de sanfoneiros do Estado. Contudo, nas noites de 23 e 24 de junho de 2006, os palcos foram reservados para shows de grandes bandas. Como são datas que atraem sempre muito público – a imprensa local divulgou, em 25/06/2006 a presença de mais de trezentas mil pessoas na noite anterior –, as apresentações devem ser capazes de animar a platéia. E os trios, como argumentou um freqüentador da festa, *“não têm essa capacidade não. São mais para os idosos, ou para as festas pequenas”*.

O interesse em conhecer a capital do forró no agreste pernambucano deveu-se justamente ao fato de coexistir em uma festa o forró pé-de-serra e o eletrônico, fato menos freqüente nos bailes de São Paulo. Em conversas com freqüentadores e alguns músicos presentes no local, foi-me dito, entretanto, que a atração que mais agrada o público e atrai os

turistas são as bandas de forró estilizado. Foi o *Saia Rodada* que atraiu mais de 300 mil pessoas ao local, e não o *Azulão* ou o *Trio Macaxeira*, que se apresentaram um dia depois.

Observou-se em Caruaru, principalmente entre a classe média e a elite local, o mesmo discurso de que “*forró de verdade é o feito apenas com a sanfona, a zabumba e o triângulo*” e que “*essas bandas de forró estilizado estragam e sujam a tradição deixada por Luiz Gonzaga*”. Assim como entre alguns produtores, músicos e frequentadores das casas de forró universitário em São Paulo, a preocupação com as “raízes” do forró também se fazia presente por uma parcela da população (pelo menos a que pude ter contato na minha breve estadia), era assunto de matérias nos jornais locais, fazia parte da programação do evento e estava engessada num museu dedicado a Luiz Gonzaga.

Porém, o contato que tive com os músicos presentes na festa mostrou uma outra relação entre o forró pé-de-serra e o estilizado: ao contrário do que ocorre em São Paulo, há um trânsito muito grande entre instrumentistas, vocalistas e compositores desses dois estilos de bandas. Muitos dos trios entrevistados, que na festa desempenhavam o papel de mantenedores do forró tradicional, mantinham, em outros contextos, bandas de forró estilizado. No “Pólo das Quadrilhas”, as quadrilhas, atração tradicional da festa e mostrada a todo o país pelas redes de televisão, dançaram ao som de Mastruz com Leite. Um dos discos gravados por essa banda, inclusive, é dedicado só a músicas para tal dança.

Fora do Parque de Eventos, há algumas comemorações que atraem boa parte do público, principalmente jovens. São as “Drilhas”, corruptela de quadrilha. Tratam-se de trios elétricos animados por bandas de forró eletrônico que circulam durante o dia por algumas ruas da cidade. Para participar, é preciso, tal como no carnaval baiano, comprar o abadá. Os valores variam de vinte a cinquenta reais, dependendo da banda que “puxa” da Drilha. O forró cantado nos trios elétricos é de um ritmo mais acelerado que a maior parte das músicas tocadas nos shows. Para acompanhar tal ritmo, o público pula ou dança coreografias que não exigem a presença de um parceiro, mais comum no forró.

Perceber a recepção das pessoas em relação a um ou outro estilo de forró também foi interessante nessa viagem. Não só o forró eletrônico tem mais espaço como alcança também tanto o público de classe baixa quanto o de classe alta. A despeito de ter ouvido lá argumentos semelhantes em relação aos estilos de forró, comparados aos discursos presentes em São Paulo, a impressão geral é a de que o forró eletrônico agradou de vez a elite do Nordeste. O termo “risca faca”, usado em contextos pejorativos em São Paulo, tornou-se uma maneira de se referir aos bailes de forró da cidade. Tal como publicado no jornal *Extra do Agreste*:

risca faca é uma festa popular de preços baixos, o que para muita gente significa passaporte para badernas. É a discriminação pelo preço baixo e não pelo valor real e a festa em seu significado mais profundo. [...] O que acontece hoje em Caruaru é uma inversão, e o tal risca faca já virou uma festa que adolescentes de classes A e B freqüentam”. (“Risca faca reúne milhares de forrozeiros no pátio de eventos, in: *Extra do Agreste*, 26/06/2006, p. 2).

O título de capital do forró é tema de uma música¹⁹, executada inúmeras vezes e por quase todas as bandas que se apresentam na festa. Seja no forró eletrônico, seja no pé-de-serra. Este último, mesmo tendo seu espaço nos dias de festa, só é executado em rádios nordestinas na época do São João. Segundo José, que trabalha como caminhoneiro e mora em Caruaru, as rádios nessa época do ano, “*no nordeste inteiro*”, só toca o pé-de-serra “*por causa do São João*”. Fora do ciclo junino, entretanto, voltam às rádios o forró estilizado e a música baiana, preferências musicais de José. Quando indaguei o porquê desse acontecimento, ele comentou: “*é por que o pé-de-serra é a música típica do São João. É quase o folclore da região. Mas depois volta tudo ao normal nas rádios. Depois o forró volta pro normal*”. A julgar por tal afirmação, é possível argumentar que o pé-de-serra, visto a partir da festa caruaruense, tem a mesma função das músicas natalinas executadas nos eventos de finais de ano, ou das marchinhas carnavalescas. O forró pé-de-serra assume assim, o significado de uma música pertencente ao contexto geral da festa de São João, tal como a fogueira, o cuscuz, a banda de pífanos e as quadrilhas. É parte da festa, mas não a sua atração principal.

¹⁹ Segue a letra completa da canção “A capital do forró”, composta por Almir Rouche: “Quem nunca foi já ouviu falar / Se você for vai gostar / Quem já foi volta sempre lá / Pra dançar forró no arraial / Trinta dias antes do São João / As ruas já estão enfeitadas / Já tem milho verde na feira / A terra é de brejo é molhada / O velho carrega o bacamarte / O menino conserta a ronqueira / A moça faz um vestido novo / A velha atíça a fogueira / A radio de lá sai pela rua / Não deixa o baião um minuto só / Refrão: É por isso que Caruarau, é a capital do forró / É a capital do forró, é a capital do forró / É por isso que Caruarau, é a capital do forró / É a capital do forró, é a capital do forró / É por isso que Caruarau, é a capital do forró / Bonito pra você ver é na noite de São João / Quem vem pra Caruaru, de longe vê o balão / O céu fica colorido, de tantos foguetes e balões / Se você quiser dançar forró / Lá tem pra mais de vinte palhoções / A dança termina de manhã / Bigode dá nó em cocó / [Refrão]”.

b) Itaúnas - ES

Com o título de “capital do forró pé-de-serra”, Itaúnas é considerada pelos participantes do forró universitário como o local “onde tudo começou”. A vila de pescadores – com poucas casas, comércio restrito a poucos restaurantes e bares, algumas pousadas, ruas sem asfalto e apenas uma escola para ensino fundamental – chama a atenção por causa das dunas de areia que a separam da praia. Frequentadores dos bailes, produtores e músicos contam que, ao passar uma temporada em Itaúnas, aprenderam a dançar forró em uma prática de lazer comum entre os “nativos”²⁰ de tal vila, que era ficar num bar bebendo e dançando ao

Turistas dançam forró na Barraca do Coco, na praia de Itaúnas, julho de 2006.

som de um sanfoneiro ou de fitas cassete com gravações de Luiz Gonzaga, Alceu Valença, Elba Ramalho, dentre outros.

Fisgados pelo ritmo e pela dança, os turistas que retornavam para São Paulo ou outras capitais do Sudeste, como Rio de Janeiro e Belo Horizonte, sentiram falta de um local para dançar forró que se assemelhasse aos bailes de Itaúnas. Daí surgiram, nessas capitais, as primeiras festas e abriram as primeiras casas, num

movimento que alguns anos depois ganhou a denominação de forró universitário.

Desde então, o constante vai e vem de forrozeiros para Itaúnas fez com que passasse a existir uma intensa troca de informações entre o público do forró universitário de diversas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Espírito Santo e posteriormente Brasília. Isso resultou na formação de bandas, estimuladas principalmente pelos Festivais de Forró de Itaúnas, realizados desde 2001, na criação de novos passos de dança, e também na construção de um ideário simbólico das formas e representações que organizam o forró universitário.

Em Itaúnas, é comum ver rodas de pessoas tocando e dançando forró em vários pontos ao longo do dia e da noite: nas ruas próximas à praça central, nas dunas, na praia, na ponte, em frente aos *campings* e pousadas. Porém, antes do forró universitário explodir nas capitais do Sudeste, a vila contava com apenas um local, o Bar Forró de Itaúnas, que poderia ser

²⁰ Os moradores do local que nasceram ou se criaram em Itaúnas autodenominam-se nativos frente aos turistas ou aos moradores de outras cidades.

chamado de “casa de forró”, tal como as outras analisadas no âmbito desta pesquisa. Com o aumento do número de turistas que passaram a freqüentar a vila, surgiu o Forró Buraco do Tatu, e o Bar Forró, desde então, passou por várias reformas que, segundo pessoas que conheceram a vila no início do movimento de forrozeiros, “*tirou a principal característica do forró feito antigamente em Itaúnas*” – a de dançar num bar aberto, sem muros altos, onde um pequeno aparelho de som “3 em 1”, com entrada para rádio, fita cassete e CD, tocava uma seleção de forrós. Nos primórdios do Bar Forró, a entrada era livre e as pessoas circulavam em diversos horários, geralmente dançando até o raiar do dia.

Viajei para a vila em três momentos. Os dois primeiros foram em 2002: em janeiro, quando iniciava a pesquisa sobre o tema; e depois em julho, com o objetivo de acompanhar o Festival de Forró, que estava em sua segunda edição. Nessas duas viagens estava acompanhada por pessoas de São Paulo que freqüentavam as praias e os forrós de Itaúnas desde meados da década de 1990. Assim, ao mesmo tempo em que eu conhecia o local, era informada sobre como os espaços e as relações entre nativos e turistas haviam mudado com o aumento do turismo. Os lugares e as formas de sociabilidade presentes neles que para mim era novidade carregavam-se de tensão ao ouvir opiniões que diziam, com certa melancolia, como tudo estava “perdido” e “mal encaminhado” na vila.

Essas tensões apontavam, no entanto, que para compreender a dinâmica dos bailes em Itaúnas era necessário relacioná-los ao movimento em São Paulo. As reformas do Bar Forró Itaúnas, bem como a construção do Buraco do Tatu, foram emblemáticos da mudança no chamado astral da vila, pois obedeceram aos mesmos padrões das casas de forró de São Paulo, ou seja, criaram-se estabelecimentos fechados, com palcos para apresentações de bandas, aparelhos de som mais potentes e, o principal, passou-se a cobrar a entrada, o que impedia o livre ir e vir de forrozeiros. Com o aumento do número de turistas, outra intervenção fez com que o forró praticado em Itaúnas se assemelhasse ainda mais aos das grandes cidades: uma liminar judicial obrigou os donos das casas a fecharem seus estabelecimentos às cinco horas da manhã, impreterivelmente. Recentemente, como forma de retomar essa prática de esticar

Forró na ponte do Rio Itaúnas, ao raiar do dia.

os bailes até o raiar do dia, as bandas de forró presentes em Itaúnas levam seus instrumentos e

improvisam um baile sobre a ponte do rio que corta a vila, contudo, a dinâmica das casas não voltou ao esquema inicial.

Na dinâmica de um baile de forró em São Paulo, as casas abrem em torno das onze horas da noite, animadas pelo som mecânico. O movimento passa a ser maior por volta da meia noite e é somente à uma hora da madrugada que a banda sobe ao palco para fazer sua apresentação, que dura cerca de duas horas, com um intervalo no meio do show. Em Itaúnas, antes de funcionar sob tal padrão, os bailes não tinham hora para terminar e nem era preciso cobrar entrada, já que, na maioria das vezes, não havia banda.

A intromissão dos padrões metropolitanos de funcionamento dessas casas na vila de Itaúnas desagradou alguns forrozeiros mais antigos. Eles sentiram isso como uma perda, pois a vila tinha de ter um outro “astral”, não poderia tornar-se igual a São Paulo ou à outra grande cidade. Entretanto, para aqueles que foram pela primeira vez a Itaúnas depois dessa mudança, essa questão, bem como o novo estilo dos bailes que lá ocorrem, “magia” do lugar permaneceu a mesma. Pelo contrário, a expectativa era a de encontrar em Itaúnas um baile forró igual e melhor ao de São Paulo: igual devido as bandas – são as mesmas que tocam nas festas do circuito – e melhor por se dançar na “terra do forró”.

Um evento singular, ocorrido em julho de 2002, foi alvo de discussão sobre a perda dessa “magia”. Um morador da vila construiu um forró “como de antigamente”: com livre acesso, sem paredes separando o estabelecimento da rua, funcionando apenas à base de um som mecânico, tocado ao longo de todo o dia. Porém, mesmo com o intenso movimento de turistas na vila, não havia sequer um casal dançando neste novo espaço, chamado de Forró do Vevéio, ao passo que na praia, em frente aos *campings* e pousadas, na praça e, durante à noite, nos outros forrós, centenas de pessoas dançavam. O quadro só mudou quando uma banda se apresentou no local, legitimando-o perante os forrozeiros. O descontentamento dos mais “antigos” e a aparente indiferença diante do fato por parte dos que lá estavam pela primeira vez apontam para uma mudança no padrão dos bailes de forró de Itaúnas, na qual a presença da banda torna-se peça chave na dinâmica do baile.

Outras mudanças ocorreram depois da chegada intensa dos turistas. A vila precisou melhorar sua infra-estrutura. Novas pousadas, *campings* e restaurantes foram instalados; a linha de ônibus que liga Itaúnas a Conceição da Barra (município mais próximo) ganhou novos horários; além dos moradores que passaram a construir novos quartos em suas casas para alugá-los aos turistas.

A minha terceira viagem à Itaúnas ocorreu em julho de 2006. Ao contrário das primeiras vezes, quando fui acompanhada de colegas, resolvi encarar uma das excursões

divulgadas nas casas de forró em São Paulo. O período total da viagem foi de dez dias, sete deles abrangeria a sexta edição do FENFIT, o festival local de bandas. Foi, então, a minha vez de ocupar a posição, frente ao grupo da viagem, da pessoa que conhecera Itaúnas “das antigas”. As quinze pessoas que foram pela excursão chegavam à vila pela primeira vez. Alguns freqüentavam as casas de forró há alguns meses, outros há alguns anos. Todos ouviram falar de Itaúnas desde as primeiras vezes em que foram os bailes e, desde então, prepararam-se para essa viagem. No trecho de estrada que leva Vitória a Itaúnas, de aproximadamente 300 quilômetros, o grupo cantava músicas que tinham Itaúnas como tema, trocava comentários gerais sobre acontecimentos nos bailes em São Paulo e mostrava suas expectativas em relação ao que encontrar na vila: “*um lugar 100% forró, graças a Deus*”, falou um rapaz. Ou ainda “*é de onde vem tudo, eu tenho de saber como é lá*”, comentou outro. A vila, assim, é parte importante do circuito do forró universitário, traz legitimidade e *status* ao forrozeiro que a conhece e, principalmente, faz as pessoas vibrarem de emoção ao passarem alguns dias do ano num local que privilegia como forma de lazer e ritmo musical o forró.

Fiquei surpresa pela mudança ocorrida no local. Novas pousadas e campings, novos quartos construídos nos quintais das casas dos moradores e, principalmente, uma nova reforma no Bar Forró. Senti-me, por um momento, tal como uma forrozeira “das antigas”!

Fachada do Bar Forró Itaúnas em 2002.

Fachada do Bar Forró Itaúnas em 2006.

Na primeira ocasião em que estive em Itaúnas, o Bar Forró já em sua segunda transformação, era cercado por uma parede de galhos secos e com a entrada formada por uma parede de taipa com duas pequenas janelas que serviam de bilheteria. A maior área da casa era ao ar livre, com chão de cimento queimado. As áreas cobertas consistiam no palco, situado à esquerda em relação à entrada, um quadrado central onde eram postos alguns equipamentos,

como a mesa de controle de som e de iluminação, e o bar, ao fundo e à frente de quem entra à casa.

Em 2006, o Bar Forró estava com a fachada reformulada, a parede de taipa aumentara, ganhara cor, letreiro e uma porta de madeira na entrada. Dentro permaneceu a mesma estrutura, porém aumentou de tamanho. Paulo, dono do estabelecimento, comprou dois terrenos vizinhos e alargou o tamanho da pista de dança. A parede situada atrás do palco foi pintada com o símbolo criado para o Festival local, que ocorre no Bar Forró.

As reformas, no entanto, tentaram criar um aspecto que o dono considerada como rústico: cerca de galhos secos, chão de cimento queimado, a fachada pintada com cal e tinta, uma técnica antiga de pintura e que dá um aspecto envelhecido à parede. Segundo Paulo, é esse caráter de rusticidade que torna Itaúnas tão especial aos forrozeiros do circuito. Apesar de gostar do aumento do turismo na vila, o que proporciona a ele e sua família melhores rendimentos financeiros, Paulo não gostaria que a vila de modernizasse, isto é, ele não gostaria de ter as ruas, atualmente de terra, asfaltadas e nem que as pousadas e restaurantes locais adotassem em seus estabelecimentos “coisas da cidade grande”, como letreiros luminosos em suas fachadas.

Essa idéia de criar e preservar a “rusticidade” local vem ao encontro com a valorização por parte dos forrozeiros dos termos “de raiz” ou a variação inglesa “*roots*”. Na última visita à Itaúnas ouvi de muitos turistas exclamações como “*nossa, que pousada roots!*”, ou então, “*essa decoração é super de raiz*”. A forma como os espaços foram construídos e decorados na vila, juntamente com os bailes e com o vai de vem de turistas, auxiliam na representação do ideário simbólico do forró universitário. As belezas naturais, principalmente, são referências importantes na construção imagética desse estilo de forró. Tal representação imagética pode ser vista no cartão de visitas da banda paulistana *Os Quatro Mensageiros*, onde se vê os quatro integrantes do conjunto tendo como fundo a linha do horizonte que separa um céu muito azul da areia clara e águas marinhas cristalinas. Trata-se de uma referência imediata à paisagem das dunas de areia e do mar, que serve de cartão postal à Itaúnas.

Cartão de visita da banda *Os Quatro Mensageiros*

Dunas de Itaúnas, com vista para o mar.

Assim como a imagem num cartão de visitas de um conjunto musical, as canções de muitas bandas falam das aventuras amorosas ocorridas na vila, das paisagens da vila, das amizades feitas por lá e não do ambiente sertanejo cantado por Luiz Gonzaga. Portanto, o Nordeste representado na genealogia musical, qual seja, aquele cantado por Luiz Gonzaga, contemporâneos e seguidores, não é o mesmo representado simbolicamente nas canções e produções atuais. Não é nem sequer o Nordeste geográfico, já que a capital escolhida situa-se numa vila litorânea do Sudeste. O forró universitário, dessa maneira, é um movimento cultural que, pelo gosto e pela valorização a um tipo específico de fazer musical, refere-se a um Nordeste criado e representado pelas canções de Gonzaga nas décadas de 1940, 1950 e 1960. Contudo, seus espaços e circulação de pessoas centram-se no Sudeste brasileiro.

■

Este capítulo procurou descrever os espaços relacionados aos forrós de tipo eletrônico e universitário onde realizei a pesquisa. Os caminhos percorridos entre eles e as informações e discursos passadas por seus freqüentadores ajudaram a construir a principal questão desta dissertação, em que bases ocorrem a produção da diferença que separa formas musicais, públicos, espaços e circuitos atrelados ao forró.

Assim, mostrou-se neste capítulo que o forró eletrônico organiza seus espaços de realização em São Paulo tendo como referência os arraiais juninos e a definição dos traços de certa cultura nordestina. A circulação das bandas, por outro lado, obedece a uma lógica empresarial que envolve donos de bandas, de casas noturnas e de emissoras de rádios. Se, sob esse ponto de vista o circuito é “fechado”, como definiu o produtor Claudê Lopes, para quem frui o lazer oferecido por essas casas o circuito abre-se a outros elementos além da música e da dança. Entram também as comidas, a religiosidade e o encontro com familiares, amigos e

parentes. Na conexão Sudeste-Nordeste, o centro irradiador das referências simbólicas é, sem dúvida, os Nordeste brasileiro.

Já o forró universitário organiza seus bailes a partir das distinções sociais e simbólicas criadas em relação à música – “de raiz” ou “de massa” – e, principalmente, em relação ao público – “de classe média” ou “pobre”; “gente bonita” ou “mano”; “das antigas” ou “que só frequenta pela balada”. Público, bandas, produtores e donos de casa são atores que igualmente determinam por meio dos gostos e preferências musicais e sociais os pontos do circuito. Nesse sentido, se o circuito pode ser “aberto” comparado à maneira como ocorre as negociações entre bandas e donos de casas no forró eletrônico. Contudo, ao mesmo tempo em que há mais atores que participam das escolhas dos elementos das festas, o circuito restringe-se ao impor barreiras simbólicas ao que é considerado à única forma possível de tocar e cantar o forró. O circuito, cujo centro irradiador é o Sudeste, encerra-se no próprio Sudeste ao renegar a produção musical e os bailes do Nordeste.

▪ Capítulo 3

Shows para ver, ouvir e dançar

Minutos antes de sua apresentação, conheci Edilene Moraes, uma das vocalistas da dupla *Os Gatinhos do Forró*. A cantora ensaiava com seu tecladista em uma das mais de 700 barracas da Feira de São Cristóvão, na cidade do Rio de Janeiro. Como o horário ainda era de pouco movimento, por volta das 21 horas da sexta-feira, minha aproximação e nosso diálogo foram fáceis e tranquilos, sem os constantes pedidos de autorização e as solicitações a empresários e assessores de imprensa das bandas que até então me deparava na pesquisa. Edilene parecia estar pronta para o show: figurino, maquiagem e cabelo arrumados, repertório ensaiado e certa ansiedade que, como ela mesma definiu, “*é natural de qualquer artista*”. Faltava chegar, porém, seu companheiro de palco, Junior Messias. Nesse meio tempo, conversamos sobre sua vida, forró, família, trabalho. Nascida no interior da Paraíba, mas criada desde um ano de idade nos subúrbios cariocas, Edilene não se furtava a zombar do sotaque paulista da pesquisadora: “*ah, eu acho tão bonitinho...*”, disse com tom irônico. Edilene falava com sotaque e gírias comuns aos cidadãos da capital fluminense, também motivo de zombaria por parte de paulistas. Porém, ao pisar no palco onde se deu a sua apresentação, sua primeira frase foi “*pense num forró arretado!*”, carregada no sotaque nordestino, e iniciou a cantoria sem dizer, uma só vez, “s” com som de “x”. “*Eu me inspiro em minhas raízes para cantar*”, por isso a transformação no sotaque. “*Acho que o sotaque aqui do Rio não combina com as canções que interpreto*”, afirmou.

▪

No camarim da Casa Dona Bella, casa noturna localizada no bairro de Pinheiros, Zona Oeste paulistana, e dedicada ao forró denominado

universitário, um jovem de ascendência japonesa preparava-se para entrar no palco. O “Japa do Forró”, como é chamado, toca sanfona de 120 baixos no conjunto *Os Quatro Mensageiros*. Japa era forrozeiro antes de tocar nessa banda. “*Eu curtia um forrozinho, ia para o KVA toda semana, gostava de dançar. Aí me chamaram para formar uma banda. No início tocava zabumba, mas depois fui aprender sanfona, porque nosso antigo sanfoneiro saiu da banda*”, resumiu. Habitado a freqüentar as casas de forró universitário, Japa não passou por nenhuma preparação antes de se apresentar no palco. Chegou à casa, guardou seu instrumento no camarim e foi curtir o baile. Dançou, bebeu, conversou com amigos. Apesar de a banda ser uma das atrações principais da noite (que contou com a apresentação de mais três grupos), Japa não posava de estrela. Cerca de 20 minutos antes da apresentação, ele voltou ao camarim, tomou um copo d’água, trocou sua camiseta pela camisa estampada usada nas apresentações, tirou sua sanfona da caixa e ficou conversando com seus companheiros de banda e outros músicos que estavam no local. Antes de entrar no palco, vestiu o chapéu de couro no estilo usado por vaqueiros no nordeste do País, e que foi introduzido ao mundo do forró por Luiz Gonzaga, compositor reconhecido como criador do baião.

▪

Dezenas de profissionais trabalhavam na montagem do palco, iluminação, figurino e maquiagem dos dez bailarinos, quatro vocalistas e doze instrumentistas que compõem a banda *Arreio de Prata*. Duas vezes por semana, ela se apresenta no Centro de Tradições Nordestinas, localizado na Zona Norte de São Paulo. No CTN há dois camarins: um para bailarinos, produção e instrumentistas, com armários, alguns bancos improvisados e uma grande mesa ao centro; e outro, no piso superior, para VIPs: com bar, comidas, salas separadas para os artistas da noite, sofás, decoração e acesso a um camarote também para convidados considerados especiais. Araras e mais araras com figurinos diversos ocupavam o espaço. Com tanta gente para se trocar, ensaiar passos, aquecer corpo e voz, minha participação ali se resumia à observação. Qualquer tentativa de diálogo era imediatamente interrompida por algum assunto de mais urgência. O ambiente era tenso e havia pressa em acertar os inúmeros detalhes do show, que durou quase três horas.

▪

O Pátio do Forró na cidade de Caruaru ainda estava vazio. Era por volta das 18 horas do domingo, um dia depois da grande noite de São João que havia levado milhares de pessoas ao local. O clima era um pouco de ressaca da noite anterior, e os bares, lojas e restaurantes não esperavam grande movimento. Com o Pátio vazio e com a claridade do final de tarde não foi difícil avistar três homens, vestidos com camisas xadrezes vermelhas, calças *jeans* azuis, botas de camurça e o mesmo chapéu de couro do Japa do Forró de São Paulo. Cada um

carregava seu instrumento e tampouco houve dificuldade em adivinhar quais eram eles: uma caixa em forma de trapézio com alças penduradas sobre as costas do primeiro anunciava uma sanfona; um estojo redondo e volumoso, carregado pelo segundo, tratava-se de uma zabumba; e nas mãos do terceiro, um pequeno estojo fino e triangular protegia seu triângulo. O *Trio Explosão* chegava para se apresentar em um dos quatro pátios destinados a shows de forró pé-de-serra no “maior e melhor São João do Mundo”, *slogan* do ciclo de festas, shows, apresentações de quadrilhas, bandas de pífanos e grupos de forró na cidade de Caruaru, agreste pernambucano. Edimilson, o sanfoneiro do trio, andava apressado à procura do local exato onde seu trio deveria se apresentar. Estavam atrasados em alguns minutos, e a fiscalização era severa “*se não a gente não recebe nosso cachê*”, comentou. Resolvi segui-los. Depois de circularmos por quase todo o espaço, achamos o local da apresentação: o Pólo Vitalino. O *Trio Explosão* tocou das 18 às 21 horas sem intervalo. Do jeito que chegaram, os três músicos iniciaram a tocar, sem qualquer preparação, aquecimento ou troca de roupa. Não havia sequer uma garrafa de água para refrescar a garganta depois de algum tempo de cantoria. Como resolvi acompanhá-los, acabei ajudando-os com isso: providenciei água e copos, enquanto o forró corria solto. Finalizado o show, descobri que o trio havia tocado o dia todo em um arraial em uma fazenda no município de Altino, próximo a Caruaru. A viagem demorou devido ao mau tempo, motivo do atraso. “*Tocamos mais de 10 horas de forró hoje e passamos o mês de junho praticamente todo assim*”, dizia-me Edimilson.

▪

Na sexta edição do “Festival Nacional de Forró de Itaúnas”, o FENFIT, as 24 bandas concorrentes aparentavam o mesmo nervosismo e ansiedade nos momentos que precediam suas apresentações. O figurino de quase todas elas me impressionou por sua uniformidade: os homens com camisas de estampas coloridas ou camisetas com a figura de mestres do forró, como Jackson do Pandeiro; calças largas e sandálias de couro. As mulheres com saias ou vestidos rodados e floridos, flores ornamentando os cabelos e sandálias rasteiras nos pés. Figurino comum a forrozeiros e forrozeiras freqüentadores dos bailes de forró universitário localizados em São Paulo, Rio de Janeiro, Vitória, Belo Horizonte e Brasília. Não se tratava, obviamente, de uma coincidência, já que a maior parte dos participantes do festival, assim como dos turistas, vinha dessas cidades. Os músicos tinham direito a permanecer no camarim apenas dez minutos antes de sua apresentação, a fim de afinar instrumentos e trocar de roupa. Muitos deles chegavam de suas pousadas e *campings* já vestidos com o figurino do show, às vezes trocavam apenas a camisa. Olhando de longe, não havia como diferenciar quem era músico concorrente do festival e quem era freqüentador do baile. Todos na mesma faixa etária, dançando de forma parecida, vestindo-se no mesmo estilo e tendo as mesmas preferências musicais. Só o

sotaque variava: paulistas, cariocas, mineiros, capixabas e brasilienses trocavam *e-mails*, *msn* e números de celulares; combinavam visitas e shows nas respectivas regiões; usavam o festival como forma de se divertir, aprender a chamada cultura do forró e tornar-se mais conhecidos no meio em que circulam.

■

Esses momentos da pesquisa de campo mostram a diversidade de situações e bailes que freqüentei. A aproximação com os conjuntos e músicos antes, durante e depois de seus shows, aponta um aspecto fundamental para análise de fenômenos musicais a partir da perspectiva antropológica: a *performance*. O objetivo de se trabalhar com uma análise da *performance* dos variados conjuntos que executam tanto o forró universitário quanto o eletrônico deve-se ao fato de que, sem ela, não há realização de uma obra musical. A música necessita ser executada e tal execução traz uma série de escolhas e atributos que a levam para além de seus aspectos puramente formais, deixados escritos em uma partitura (como a relação melodia-harmonia-ritmo, por exemplo). O artista, por meio da *performance*, abre um rico espaço para a criação sobre as formas musicais, por meio de arranjos, timbres, vocalização etc., que o analista deve levar em conta. Desse modo, define-se, nesta pesquisa, a *performance* como o ato de interpretar, por meio da voz, do corpo, do figurino e dos instrumentos, uma peça musical em uma execução de palco, em um show.

O objetivo deste capítulo é, a partir da etnografia das *performances* dos conjuntos de forró e das maneiras de dançar presentes nos bailes, compreender como as diferenças entre os estilos de forró – relacionadas nos diversos discursos ditos por freqüentadores, músicos e produtores – são acionadas nos momentos do show e da dança. Que elementos da *performance* são usados para distinguir um forró de outro? Que atores participam da *performance* e como o fazem? Como as diferenças são mostradas através da dança e do uso do corpo?

Para responder a tais questões foi necessário me aproximar das maneiras como as formas expressivas e estéticas eram sentidas e reproduzidas pelos interlocutores da pesquisa. E, para a compreensão das idéias nativas sobre as formas musicais e de dança, é exigido, nas palavras de Geertz (1997), entender como os atores fazem uso de valores afetivos a fim de falarem sobre as formas estéticas e artísticas. O uso palavra “sentimento”, proferida tanto por forrozeiros no circuito universitário, quanto nos bailes de forró eletrônico atrelava-se à como

a música, a dança e o espetáculo proporcionado pelas apresentações de forró eram percebidos e experimentados em seus próprios corpos. Trata-se, dessa maneira, de compreender como as formas estéticas produzidas nos bailes de forró encarnam-se em sentimentos (Cf. Feld, 1990), e como esses sentimentos produzem diferenças sociais, ao mesmo tempo em que as diferenças produzem os sentimentos.

A linguagem privilegiada em tal contexto de produção de diferenças é a música. Desse modo, é preciso vê-la não apenas como um produto da ação das bandas e músicos, mas como peça fundamental para o entendimento do processo de significação social por que passa o forró em seus contextos e dinâmicas. A análise da *performance* deve considerar a especificidade da forma musical e o circuito social no qual a experiência musical ganha sentido. É possível, dessa maneira, estender a *performance* para além dos intérpretes vocais e instrumentistas, protagonistas do show, incluindo também a atuação de produtores, bailarinos e demais agentes envolvidos em todo o processo de montagem do show. Há *performance* desde a escolha de repertório e figurino até o show propriamente dito (Cf. Pinto, 2001)¹.

Este capítulo apresenta algumas dessas escolhas e quais implicações tais escolhas geram na *performance* da música e da dança. A análise foca a instrumentação dos conjuntos musicais, além do cenário, do figurino e das gestualidades elaboradas pelos músicos e cantores nos momentos de apresentação. São consideradas ainda as formas de dançar e vestir dos públicos dos diferentes bailes de forró, entrevendo como os gostos e sentimentos constroem-se em marcas corporais de distinção.

Instrumentação

Quando se pergunta a qualquer forrozeiro, não importando qual tipo de baile ele freqüenta, como se define os diferentes estilos de tocar o forró, a resposta imediatamente se refere a quais instrumentos estão presentes quando da execução de uma música. A diferença

¹ Segundo Tiago de Oliveira Pinto, “simultaneamente a um sistema que define espaço e tempo, dando à *performance* musical uma limitação nessas duas dimensões principais, há outros sistemas de signos, dos quais dispõem os seus agentes ativos: a formação do “elenco”, os atores, a interpretação, a entonação, a comunicação corporal etc. Ao lado dos signos visuais, como a decoração e a organização do espaço, há os elementos acústicos, como a música e outros tipos de sons. Além destes, devem ser considerados texto e enredo da *performance*, com seus significados lexicais, sintáticos e simbólicos. Os produtores e protagonistas da *performance* dependem dessa soma de elementos, que constituem o plano sensorio e de convenção geral. Em conjunto com os elementos da dramaturgia temos aí a matéria-prima com a qual se constrói outras grandezas, ou seja, por meio da sua *performance* o acontecimento sonoro da música traz à tona fenômenos diversos, por vezes inesperados e não necessariamente acústicos” (Pinto, 2001, pp. 228-229).

fundamental entre os termos classificatórios, sobretudo o universitário, eletrônico e pé-de-serra, está na presença e no valor dados a certa combinação de instrumentos. Assim, de maneira geral, o forró universitário seria aquele feito, sobretudo, com a zabumba, a sanfona e o triângulo, tal como ocorre no modo considerado original, isto é, tal como o forró pé-de-serra. Para alguns, admite-se também a presença de um pandeiro, rabeca, violão, viola caipira, instrumentos que, segundo os músicos, combinariam com o que se define por forró pé-de-serra. O forró eletrônico não necessariamente apresenta o trio básico de instrumentos. Estes são substituídos ou acompanhados por um teclado eletrônico. Além do teclado, as bandas de forró eletrônico apresentam baixo e guitarra elétricos, bateria, percussão e metais, tais como saxofone e trompete.

A cada composição instrumental está associado um valor dado por determinado “grupo sonoro”. John Blacking (1995) utiliza esse conceito para definir um conjunto de pessoas que compartilha de uma linguagem musical comum, junto com conceitos sobre música e seus usos. Assim, o grupo sonoro apreciador do forró universitário concede um valor altíssimo à presença da sanfona, da zabumba e do triângulo em uma execução de forró. Outros instrumentos que possam, por ventura, acompanhar estes primeiros não devem, segundo quem faz a música, “atrapalhar” o som emitido pelo trio básico. Já para o grupo sonoro que aprecia o forró eletrônico não é dado o mesmo valor à presença daqueles instrumentos. O importante é “amplificar o som”, “aumentar o barulho” para garantir a animação do baile.

Essa diferença está relacionada com o que cada grupo sonoro denomina como forró. Para o forró universitário, forró é única e exclusivamente a música executada com o trio básico de instrumentos nos ritmos consagrados na história do gênero, como o baião, o xote, o xaxado, o arrasta-pé e o coco. Esses ritmos compõem a “raiz” do forró. Por isso, para esse grupo sonoro, o forró eletrônico seria “*tudo, menos forró*”, como afirmou Marcos Farias, arranjador, maestro e compositor, filho da cantora Marinês, batizada por Luiz Gonzaga como “Rainha do Xaxado”, na década de 1950. Ele continuou o argumento: “*eu respeito essas bandas [de forró eletrônico], esse movimento do Nordeste. Acredito que são músicos bons, competentes. Mas daí a se chamar banda de forró é demais. Não pode, não é a mesma raiz*” (entrevista realizada em 24/7/2006). “*Isso é música americana infiltrada em nossa cultura. É parte da cultura de massas alienante*”, bravejou o jornalista Assis Ângelo, autor de uma biografia de Luiz Gonzaga, apresentador e idealizador do já extinto programa de rádio “São Paulo Capital Nordeste” (Emissora Rádio Capital AM 1040 Mhz).

Porém, alguns conjuntos de forró universitário acrescentaram outros instrumentos nas execuções musicais. Desse modo, tornou-se aceitável algumas inclusões e misturas. Por

exemplo, o uso de um violão, da viola caipira, ou da rabeca, é considerado pertinente à definição que os agentes dão para o forró. Tais instrumentos, incluindo-se também os de percussão, não fogem, segundo os atores, da atmosfera dita de raiz que o forró deve preservar e enaltecer. Em alguns conjuntos, a bateria, o baixo elétrico e a guitarra foram incorporados, mas causam polêmica entre músicos e público ouvinte. Uns defendem o uso desses instrumentos, argumentando que eles remetem a um “universo mais *pop*”, que seria parte da “cultura” dos jovens que “curtem o movimento”. Outros repudiam essa mistura, alegando que “só colocar uma sanfona”, em um conjunto formado por bateria, baixo e guitarra (formação instrumental recorrente das bandas de *rock* e *pop*) “*não significa que a banda passa a ser de forró*”, afirma Pedro, produtor musical e administrador do Forró Brasil, um sítio eletrônico de divulgação de eventos de forró que ocorrem no sudeste do País.

O norte para a valorização de um ou outro instrumento musical está no que se define como forró universitário e pé-de-serra. Para uns, os dois termos igualam-se em termos musicais, tal como respondeu o cantor e compositor Dominginhos, em uma entrevista concedida ao sítio-eletrônico da casa Canto da Ema, quando perguntado a respeito do significado do termo forró universitário: “*esse é o pé-de-serra mesmo, é a coisa mais homogênea, mais segura, mais pé no chão que eu conheço*” (retirado de <www.cantodaema.com.br>, acesso em 04/5/2003).

Há, contudo, outros músicos que não pensam assim. Eduardo, vocalista de uma banda de forró chamada *Trio Lubião*, de Vitória do Espírito Santo, formada em meados de 1998, assim definiu o mesmo termo:

Essa coisa do forró universitário eu não entendo como um rótulo localizado (...) eu acho que é uma proposta musical. Existe uma proposta musical hoje que é o forró universitário e existe uma proposta musical que é o forró pé-de-serra. O forró pé-de-serra guarda muito mais das tradições e o forró universitário usa novas influências, é um pouco mais ousado (entrevista realizada em 24/7/2002).

A divergência de opiniões sobre a definição do termo forró universitário acompanha a discussão a respeito dos instrumentos que devem ser utilizados para executar suas músicas. Se o forró universitário é igual ao pé-de-serra, então ele deve ser executado a partir do trio básico. Se ele é uma ramificação do estilo original, pode vir acompanhado com instrumentos da música *pop*.

O centro dessa divergência é lógica de classificação baseada na idéia de raiz – tratada neste texto como uma teoria nativa que tenta dar conta da polifonia de sons, instrumentos e influências que serviram para construir o forró enquanto gênero musical. O que importa na

constituição dos argumentos e das classificações é saber qual o grau de autenticidade da música produzida contemporaneamente, isto é, o quão distante a produção está das suas “raízes” que, para os adeptos do forró universitário, fixaram-se no modo como o forró era tocado quando se popularizou, a partir de Luiz Gonzaga, nos meios de comunicação de massa na década de 1940.

Conforme apresentado no primeiro capítulo desta dissertação, a música feita por Luiz Gonzaga e seus seguidores, longe de ser essencialmente “autêntica” e de preservar as “raízes” que a originaram, passou por mudanças e reelaborações, mas mantém, como base criadora e identitária, esse imaginário construído em cima da noção de pureza e de tradição. Desse modo, a idéia de “raiz” presente no discurso do forró universitário dialoga com uma série de discursos anteriores a ele e pertencentes a outros gêneros da música brasileira. É a noção de raiz que norteia tanto as classificações internas ao movimento do forró universitário quanto a relação dessa forma de produção com o seu outro: o forró eletrônico.

No que tange à escolha instrumental, para o forró eletrônico, a inclusão de outros instrumentos eletrônicos e amplificados veio a “modernizar” o forró dito tradicional, termo que também é entendido por esse grupo sonoro como o forró criado e divulgado por Luiz Gonzaga. Porém, ao contrário do forró universitário, o interesse está em dar uma cara nova ao forró de raiz. O símbolo do forró eletrônico é, portanto, o teclado eletrônico, instrumento que sintetiza sons de diferentes instrumentos e que, por meio de computadores, também oferece acompanhamento rítmico harmonizado em diferentes andamentos para cada melodia executada. A versatilidade desse instrumento permite que uma pessoa apresente sozinha uma *performance* instrumental e vocal, como é bastante comum nas apresentações de forró eletrônico (é só lembrar nomes de cantores famosos como Robério dos Teclados ou Wesley dos Teclados, por exemplo). Para retomar os exemplos que iniciaram este capítulo, cabe lembrar de Edilene e o conjunto *Os Gatinhos do Forró*, composto por ela mais um rapaz nos vocais e um tecladista. Porém, o forró eletrônico, tal como o denominamos aqui, comporta tanto essa formação compacta (um homem e um teclado) quanto as enormes e empresariais bandas com suas dezenas de bailarinos, vocalistas e instrumentistas (tal como a banda *Arreio de Prata* citada anteriormente).

O que seria o forró, então, para esse grupo sonoro? Tomando-se como ponto de partida a composição dos conjuntos musicais, dos ritmos, arranjos, melodias e instrumentos, vê-se que se trata de uma definição muito mais ampla e abrangente do que aquela aceita pelo forró universitário: “*forró é tudo, forró é festa*”, declarou o produtor Ronny, da *Arreio de Prata*. Assim, não há por que não aceitar a amplificação do som, os metais, a percussão. Além de

xote, baião e arrasta-pé, há espaço para a música romântica, o forró-sertanejo, a lambada, o brega calypso e o vanerão. Sucessos do momento, não importa qual o gênero de origem (se sertanejo, samba, pagode, *funk* ou *rock*, nacional ou internacional), são rapidamente transformados em “ritmo de forró”, já que, o que vale, é “*animar a festa e tocar o que o povo quer ouvir*”, conforme o radialista Mano Novo.

Cenário e figurino do show

Já que a idéia é alegrar e animar a festa, as bandas de forró eletrônico apresentam-se utilizando o máximo de efeitos: iluminação, fumaça de gelo-seco, televisões de plasma e telões para transmitir o show ou imagens que complementem a música (por exemplo, se a música fala de uma vaquejada, imagens dessas festas são apresentadas nos telões). Casais de bailarinos com dezenas de figurinos diferentes, coreografias que misturam passos de jaze, balé clássico e danças de salão. Roupas com decotes, saias e *shorts* curtíssimos, que deixam à mostra nádegas femininas, véus, adereços como chapéus, boás, bonés, capas, chicotes, tudo de acordo com o que a música exige. Se a música é mais romântica, com tema de amor, paixão, vale abusar de brilhos e lantejoulas. Porém, se o tema é traição ou rejeição amorosa,

Banda Arreio de Prata, CTN, 28 de maio de 2006.

normalmente com uma carga a mais de dramaticidade, as vocalistas mulheres usam espartilhos de renda, cintas-ligas, meias de seda, aludindo a um clima da intimidade de um casal em conflito. Os cantores apresentam menor variação no figurino, sempre com calças (*jeans* ou de couro) justas ao corpo, camisas ou camisetas *baby look* e correntes prateadas penduradas na cintura ou

nos bolsos. Nas músicas sobre casos amorosos, principalmente as que relatam experiências com mais de uma mulher ao mesmo tempo, é comum o uso de camisas abotoadas até a metade, deixando parte do tórax e alguma corrente, geralmente dourada, à mostra, como sinal de virilidade e sensualidade.

Mesmo nos conjuntos compactos, como o caso de *Os Gatinhos do Forró*, para retomar nosso exemplo, o figurino é peça importante. Quando conversamos, Edilene fez questão de comentar que ela mesma havia elaborado a roupa que usava naquela noite. Estava vestida com uma calça de helanca preta, na qual ela fez pequenos cortes sobre as pernas de modo a criar fendas e deixar aparecer a pele. “A calça eu que criei o modelo. Acho sensual. Tem que ser assim para chamar a atenção”, afirmou a cantora. Acompanhando a calça ela vestia uma sandália de salto branca e uma regata preta com um decote que deixa o colo à mostra. Seu parceiro, Junior Messias, quis se vestir, naquela noite, no estilo “boyzinho”: escolheu uma calça *jeans* clara com uma camiseta cor-de-rosa. O detalhe mais importante, porém, estava no cabelo, no qual esculpira com a ajuda de gel um topete que “está na moda”, segundo o vocalista.

Edilene Moraes e Junior Messias, do conjunto *Os gatinhos do Forró*.

Uma série de outros tipos de figurinos ainda poderia ser descrita, tais como roupas que se inspiram nas imagens de *sheiks* e odaliscas, com figurinos da dança flamenca e das touradas espanholas etc. Esses exemplos mostram como a escolha e a diversidade de figurinos são fundamentais para o bom andamento do show de uma banda de forró eletrônico. O público acompanha atento as trocas de roupa e aplaude as que ele mais gosta. Opina sobre o figurino e o usa para fazer seu julgamento a respeito da qualidade do show e da banda. Toda essa produção de figurino e cenário é importante, na opinião do músicos e espectadores dos shows, para transmitir a emoção e os sentimentos cantados pelas canções, principalmente do forró romântico, que trata sobre os relacionamentos amorosos.

A idéia do esbanjamento, da riqueza de elementos, da pujança da exibição é primordial para quem produz, participa e aprecia uma banda de forró eletrônico. O oposto, contudo, é visto em uma banda de forró universitário, cujos integrantes vestem um mesmo

figurino do começo ao fim de um show. Nas bandas de forró universitário não há esbanjamento, mas contenção. Nenhum elemento pode atrapalhar o que realmente interessa: o som emitido a partir dos três instrumentos básicos. Além disso, há uma homologia entre o figurino da audiência e o figurino dos músicos: a prevalência das sandálias rasteiras, sapatilhas estilo “chinesinhas”, saias, vestidos, grande quantidade de tecidos com estampas florais, roupas no estilo *hippie* são alguns exemplos.

Freqüentadores da Casa Dona Bella, São Paulo.

Banda *Forró Bem-Te-Vi*, Itaúnas-ES.

Assim, seja em Itaúnas, na Casa Dona Bella ou ainda no Canto da Ema, Remelexo ou KVA, músicos e público não se diferenciam pelo vestuário. Mesmo porque os músicos são também freqüentadores das casas, dançarinos e forrozeiros. O show, com menos produção de figurino e cenário, não requer também muita preparação: basta lembrar do exemplo do Japa do Forró, que dançou junto ao público até poucos minutos antes de entrar no palco. O clima, mesmo no espírito de um festival como em Itaúnas, é sempre o de “estar entre amigos”, com uma mesma “galera”.

Há, contudo, um elemento no figurino que diferencia público e integrantes de bandas: o chapéu de couro. Este adereço é usado pelos componentes homens de uma banda. Popularizado como peça de figurino em conjuntos e trios a partir de Luiz Gonzaga, o chapéu de couro é peça do guarda-roupa dos trios de forró como *Virgulino*, *Nordestino* e *Sabiá*, atuantes desde as décadas de 1970 e 1980. Trios mais recentes, formados por jovens músicos, aderiram também ao adereço da cabeça como uma forma de mostrar o quanto estão atentos e preocupados em manter a chamada tradição do forró. Todavia, mesmo que esses músicos também freqüentem os bailes, o uso do adereço de cabeça é exclusivo ao espaço do palco.

O mesmo não ocorre quando se está nos forrós de São João de Caruaru, onde o chapéu de couro é adereço comum aos homens e vendido em diversas lojas, feiras e camelôs

espalhados pela cidade. Os integrantes do *Trio Explosão*, citado no início deste texto, portavam tal chapéu e usavam um padrão de figurino igual aos trios que se apresentam nas casas de forró universitário do eixo São Paulo-Rio de Janeiro-Belo Horizonte, qual seja, calça/camisa/sandália de couro/chapéu de couro. Antes mesmo que eu os indagasse a respeito da escolha do figurino, Edmilson foi logo me contando: “*A Prefeitura é quem nos contrata para tocar na festa oficial da cidade. A gente está usando essas roupas aqui por exigência dela*”. Ou seja, aquilo que para os trios que atuam em São Paulo é considerado um padrão de vestimenta que mais se adéqua à construção de um estilo “de raiz” que “preserva a tradição”, é, em outro contexto, uma escolha dos organizadores do evento e não dos próprios músicos.

Nessa visita a Caruaru, foi interessante notar quais são as estratégias utilizadas para representar aquilo que eles consideram como “tradicional”: palcos menores, ambientação que remete a um universo rural (como as paredes de palha trançada), show acústico ou com pouca amplificação, e trios de forró com o traje obrigatório: calça *jeans*, camisa xadrez e chapéu de couro. Esse padrão de vestimenta também era o mesmo para outras atrações consideradas tradicionais e folclóricas, como uma banda de pífanos. A diferença entre os figurinos das duas atrações estava apenas no tipo de chapéu: de vaqueiro para o trio de forró e de cangaceiro em forma de meia-lua para a banda de pífanos. Desse modo, há, por parte da organização da Festa de São João de Caruaru, uma tentativa de homogeneizar e cristalizar o que se considera como formas culturais tradicionais do Nordeste. Se a música e sua *performance* “evoluíram”, transformando-se nos grandes espetáculos de forró eletrônico, cabe ao poder público alocar e mostrar no espaço da festa como essa evolução da música teve o seu início. Imagina-se, assim, qual cenário e vestimenta seriam mais apropriados: se no forró moderno há a diversidade e exuberância de trajes e de elementos cenográficos, a versão “antiga” do gênero musical teria, em contraposição, cenário e roupas considerados menos exuberantes e mais rústicos.

À esquerda, *Trio Explosão* e convidado durante a apresentação no São João de Caruaru. À direita, banda de pífanos na mesma festa.

Vocalização

Nada pode atrapalhar o “som” e a “batida” do forró durante a apresentação de uma banda de forró universitário. Nem mesmo a voz do próprio vocalista. Assim, em um show ao vivo e nos fonogramas, a voz não se sobrepõe aos instrumentos, acompanha-os somente; é raro o uso de *vibratos* ou outras acentuações e inflexões. Há também uma forte nasalização e presença de timbres que tentam se tornar parecidos com o timbre e o jeito de cantar característico de Luiz Gonzaga (com uma certa rouquidão). No caso de vocalistas mulheres, a inspiração vem de cantoras da MPB, desde as mais contidas e camerísticas, como Nara Leão, até estilos mais potentes, como Elba Ramalho.

Já em uma banda de forró eletrônico, há destaque para a execução vocal: a começar pelo grande número de vocalistas (em geral 4, sendo 2 homens e 2 mulheres), que cantam utilizando *vibratos*, acentuações, alternância de altura (grave/alta), suspiros, gritos e falas. As inspirações femininas são cantoras de bandas de forró eletrônico de sucesso ou de axé-music, como por exemplo a cantora Ivete Sangalo – que foi vocalista da *Banda Eva* –, Kátia Cilene, vocalista da banda *Mastruz com Leite*, e a cantora Joelma, da banda *Calypso*. Para os homens, a inspiração são os cantores românticos e as duplas sertanejas, como Fábio Jr., Leonardo ou Rick & Renner. Prevalece, entre os homens, um timbre mais agudo quando comparados aos cantores das bandas de forró universitário. Nestas, não é preciso ser considerado um bom cantor para ser um vocalista, dado que a voz é um elemento menos importante no conjunto da apresentação musical (apesar de alguns cantores terem suas vozes e timbres elogiados). Mas, nas bandas de forró eletrônico, ao contrário, a voz é uma potência a ser considerada e ela não

pode sumir ou ficar em segundo plano frente aos outros elementos (coreografias, instrumentos, figurinos). Conforme afirma Mozane, baiana radicada em São Paulo e vocalista de forró eletrônico:

O cantor de forró hoje tem que ter voz forte e tonalidades de voz diferenciadas. A maioria das músicas é cantada com homens e mulheres, em duetos. Existe toda uma continuação e harmonia que exige muito dos cantores. E por isso, tem que ter uma adaptação das tonalidades das vozes masculinas e femininas, o que não é um trabalho fácil. É muito difícil, acredito que grandes cantoras de MPB não conseguem fazer o que uma vocalista de forró faz (entrevista realizada em 20/4/2006).

Outro fator que merece destaque na execução da *performance* é o sotaque do vocalista. Apesar de a banda *Falamansa*, formada no ambiente das casas de forró universitário em São Paulo e composta por três, de seus quatro integrantes, paulistas, ter conquistado sucesso de público nacional, para alguns forrozeiros em Caruaru, bem como para algumas pessoas que encontrei em São Paulo, mas que moram aqui há pouco tempo, o sotaque do vocalista Tato “*estraga a música*”, já que, para tais pessoas, o sotaque do cantor é paulista. Contudo, o que Tato procura fazer em suas músicas é justamente se afastar de tal sotaque, buscando uma fala com modos mais acaipirados. Pode-se lembrar também de Edilene Moraes, da *Gatinhos do Forró*, que produz um sotaque diferente do seu modo habitual de falar para cantar o forró. “Ôxe”, “oxente”, “visse”, além de gírias e modos característicos de acentuar uma palavra são, portanto, aspectos fundamentais para uma *performance* de forró.

Gestualidade

Cantar e soltar a voz exige do corpo mais do que a articulação de lábios, língua e maxilar. Braços, cabeça, peito, ombros, cintura, pernas... O corpo todo canta e ajuda a arrancar de dentro a voz na entonação, tom e timbre apropriados. Porém, o que é apresentado de forma contida e calculada no forró universitário, apresenta-se, tal como os outros elementos descritos, extravagante no forró eletrônico. Em relação ao primeiro tipo de conjunto musical, o vocalista e os instrumentistas buscam os mínimos movimentos corporais possíveis de se fazer para não se sobressair ao som. Os músicos do forró eletrônico, entretanto, interpretam a música por meio do maior número de elementos possíveis, ocorrendo, nas canções em duo homem/mulher, uma forte carga dramática, sobretudo na

interpretação de canções que falam de temas amorosos ligados à traição, perda ou da pessoa amada. Ocorre uma espécie de teatralização, com marcações de palco ensaiadas, sem contar na coreografia dos bailarinos que fazem parte do show. As vocalistas utilizam-se muito do movimento feito a partir do jogar de seus cabelos longos, sinal de sensualidade feminina que pode ser visto tanto na *performance* das vocalistas e bailarinas quanto nas dançarinas encontradas na platéia. É muito freqüente o uso de movimentos que remetem a um ato sexual, nas músicas que falam, segundo esses músicos, de “sacanagem”. Mesmo gestos sutis, como uma piscada de olhos ou um balanço de cabeça, ganham imensa repercussão na *performance*. Mozane comenta sua experiência como vocalista da *Banda Pura Tentação*:

Eu não era uma Joelma [vocalista da *Banda Calypso*] da vida, de jogar o cabelo, subir e descer com o corpo, mas eu fazia coreografia sim. Se você sobe no palco e fica meio parado, acaba que o público não aprova e pessoal não contrata mais a banda. Eles falam: “aquela banda não dança, fica paradona, não dá”. Então, acho que faz parte hoje em dia, você apresentar certa *performance* no palco. Eu não fazia toda a coreografia porque também tinham os bailarinos para isso. Era assim: eu entrava cantando, fazia um trecho de uma coreografia, saía e voltada a cantar. A *performance* hoje é fundamental. E o figurino conta demais. Mas o que vale mesmo é cantar com emoção (entrevista realizada em 20/4/2006).

Mozane comenta sobre a importância do conjunto de bailarinos para a execução de coreografias no palco, complementando assim a *performance* exigida nas apresentações de forró eletrônico. A mesma lógica que permeia as execuções musicais, apresenta-se nas formas gestuais e coreográficas: a ordem é deixar o baile animado, não sendo permitido, assim, “ficar parado” em cima do palco.

Nas bandas de forró universitário o gestual é mais contido, porém alegre, com a presença constante de sorrisos nos rostos dos integrantes de uma banda. O gestual destes segue o mesmo padrão dos passos básicos da dança executada pela platéia, principalmente o balanço dos quadris. Assim como ocorre com o figurino, há grande semelhança entre o movimento executado em cima do palco com aquele feito quando se está com um parceiro na pista de dança. A referência à sexualidade presente nas letras de músicas são interpretadas com gestos sutis, como olhares ou jogo de quadris.

As danças e os corpos dos forrozeiros

A dança e o figurino dos forrozeiros constituem-se em importantes sinais diacríticos na distinção entre os estilos de forró. Quem vai pela primeira vez ao Canto da Ema e ao CTN,

por exemplo, mesmo sem estar inteirado dos discursos correntes em uma ou em outra casa de forró, nota a diferença nos passos de dança e nas roupas dos públicos.

O forró universitário tornou-se conhecido por ter criado um jeito específico de dançar o forró, diferente do modo com que freqüentadores das casas de forró eletrônico dançam. Assim, a maneira de dançar o forró universitário, segundo seus freqüentadores, é considerado algo novo, inventado, ao contrário da música, que teve de ter suas origens resgatadas, na concepção nativa.

Os movimentos são realizados a partir dos corpos juntos, intercalando-se as pernas. O tronco acompanha o movimento dos quadris, que balançam de acordo com o ritmo da música: quanto mais lenta, mais acentuado é o movimento e mais caloroso, o “chamego”. A posição das mãos e braços pode variar em cada parceiro, em cada música e até mesmo em cada passo, mas em geral o homem abraça a mulher na altura da cintura; e a mulher, a nuca do parceiro. O tronco do homem inclina-se mais do que o da mulher, como se ele estivesse por cima dela. Os rostos, na maior parte do tempo, permanecem colados.

A base é o usual “dois pra lá, dois pra cá”, que foi, aos poucos, recheada com passos de danças de salão, como o rockabilly, a salsa, o samba-rock e o samba de gafieira. O resultado foi um jeito de dançar forró que alterna corpos colados com os chamados giros, voltinhas e rodopios em torno de si mesmos. É consenso dizer que essa maneira de dançar formou-se da mistura dos bailes paulistanos com os de Itaúnas, como relata Vevéo, morador da vila capixaba:

Esse jeito de dançar veio aqui da vila [Itaúnas]. O pessoal de fora, que via o nativo dançar, voltava pra capital e fazia aula de dança de salão. Aí foi misturando, o jeito daqui, com o do pessoal de fora, aí misturou dança de salão com samba-rock, com xote. E depois esse pessoal que vinha sempre pra cá trazia passos novos pra Itaúnas, e isso era muito engraçado porque aí chegava um verão e você via um figura dançando de uma maneira diferente. A hora que ele ia embora todo mundo tava dançando daquele jeito, então o tal do passinho, a viradinha, essas coisas todas foram introduzidas, na verdade, por pessoas que vinha de fora (entrevista realizada em 22/7/2002).

Os “rodopios” são mais comuns em músicas de andamento mais rápido, mas não são recomendados para se dançar o xote, por exemplo, devido ao seu compasso mais lento. O xote é um ritmo muito apreciado pelos forrozeiros, por isso, cada banda reserva pelo menos uma sessão exclusiva para ele. São os momentos ideais, segundo os dançarinos, para paquerar alguém: além do contato entre os corpos (colo com colo, bochecha com bochecha, coxa com coxa, pernas entrelaçadas), as letras de xotes geralmente falam de situações amorosas. Como neste trecho: “Me encantei por teu olhar/ Moreno, chega mais pra cá/ Meu dengo, vem me chamegar/ Iô Iô Iô Iô Iô/ Teu jeito de balancear o corpo inteiro/ Faz meu coração bater ligeiro/ Assim eu vou me apaixonar (“Nosso Xote”, composição de Janaína, vocalista da *Banda Bicho de Pé*)”.

A dança nos bailes de forró eletrônico também se realiza a partir de um casal. Porém, os corpos situam-se a uma distancia maior um dos outros, quando comparados ao forró universitário. Para isso, a mão do cavalheiro prende-se à cintura da dama, e o braço desta no centro das costas ou nos ombros dos homens. Tal postura permanece durante toda a execução e não há, tal como o forró universitário, os giros e rodopios pelo salão. Todo o ritmo da dança é dado pelo balanço dos quadris de um lado para o outro e de forma acelerada, mesmo em músicas mais lentas. Além da distância entre os corpos do casal e da ausência de rodopios, a principal diferença entre a dança encontrada nos bailes dos dois tipos de forró é o movimento da região da cintura e quadris, chamado de gingado. Entre os dançarinos freqüentadores das casas de forró universitário o gingado dos quadris obedece a uma alternância de peso entre as duas pernas, fazendo-os movimentar para cima e para baixo. Tal movimento é mais lento quando comparado ao gingado na dança dos freqüentadores do forró eletrônico, realizado a partir do movimento dos quadris para frente e para trás, girando a cintura. Conforme contou Juliana, freqüentadora do Canto da Ema, “*eu já vi um casal dançando o forró eletrônico e achei muito diferente, principalmente o rebolado, era estranho, meio duro demais*”. E, por outro lado, Ellen, que conheci no Tropical Dance afirmou que “*aqueles rodopios todos do*

forró universitário me deixam meio tonta... uma vez tentei aprender a dançar e não me acostumei não. Forró tem que ser mais no puladinho, mais no bate-coxa”.

As diferentes maneiras de dançar o forró representam, no termo de Marcel Mauss, um conjunto de técnicas corporais, definidas pelo autor como as “maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo” ([1934] 2003, p. 401). As técnicas implicam em uma determinada forma e modo de aprendizagem, o que faz delas um *ato tradicional eficaz*. Dessa maneira, olhar para as formas de dançar requer, além da descrição dos principais movimentos, a compreensão das maneiras pelas quais os forrozeiros as aprendem.

Para tal empreitada, a noção maussiana de “imitação prestigiosa” (idem, p. 405) na qual quem ensina ou transmite uma técnica corporal precisa ter certo prestígio social dentro o grupo que recebe o aprendizado, tornando-o desse modo, um ato eficaz, pode ser interessante para pensar a dança nos forrós. Nos bailes de forró universitário, as pessoas com mais *status* são aquelas consideradas melhores dançarinos. Assim, um forrozeiro atento às regras do baile, sempre observa a pista de dança à procura de quem dança melhor, a fim de convidá-lo para a dança. Ao dançar com quem “sabe mais”, o parceiro ou a parceira adquire mais legitimidade no contexto do baile. Tal dinâmica acaba separando, nas pistas de dança, vários níveis de dançarinos: os que estão no início do seu aprendizado situam-se nas áreas periféricas dos salões, longe dos palcos e próximos a corredores; os que apresentam maior domínio da técnica ocupam o centro e as áreas mais próximas ao palco.

Dançar com um parceiro sem antes ter observado a maneira como ele dança representa um risco. Se a pessoa, homem ou mulher, dança mal – que nas idéias nativas significa principalmente não saber dos passos atuais ou errar o ritmo do compasso da dança – consequentemente a evolução da dança não será boa. O risco é, nesse momento, outras pessoas observarem o casal e julgarem os parceiros como maus dançarinos. A pena pode significar passar o resto da noite sem ser chamada para uma dança, no caso das moças, ou levando “tocos”, isto é, respostas negativas, aos convites para a prática, no caso dos rapazes.

Assim, é muito comum grupos de amigos ou conhecidos dançarem sempre entre si, formando o que se denomina como “panelinha”. Arriscar dançar com um parceiro de fora do grupo, só depois de muita observação, ato que também serve para aprender novos passos, a partir da imitação. E imitam-se os passos dos casais considerados de maior prestígio dentro do salão. Durante os primeiros anos de funcionamento das casas de forró universitário, os dançarinos de maior prestígio eram os “nativos” de Itaúnas. Com a entrada da vila no circuito, alguns rapazes vieram morar em São Paulo, seja devido ao namoro com meninas de São

Paulo, seja para trabalhar nas casas de forró. Um desses rapazes, apelidado de Buiú, passou a dar aulas de dança no KVA. Aos poucos, as outras casas de forró passaram a oferecer também cursos de dança, prática seguida, posteriormente, pelas academias.

Freqüentar uma aula de dança é o principal modo de os novatos nos bailes aprenderem as técnicas. Mas, do ponto de vista daqueles considerados bons dançarinos e que não freqüentaram aulas para conquistar tal prestígio, quem aprende a dançar nos cursos fica com movimentos “mecânicos” demais, isto é, “*sem criatividade, parece um robô na pista*”, segundo Paulo, freqüentador do Remelexo. O excesso de rodopios e passos que exigem muita coordenação entre os parceiros na troca de movimentos com os braços também é motivo de tensão entre os freqüentadores dos bailes. Para alguns, isso descaracterizaria a dança, cujo fundamento é manter os corpos juntos, e não separados como ocorre no momento dos rodopios. O produtor Magno comenta a esse respeito que

você tem fundamentos dentro de uma dança. Dentro de qualquer coisa que você faça. É por isso que pôr muito teclado, guitarra e sopros, no forró, soa esquisito. Por quê? Porque o forró vem de um modelo que é zabumba, sanfona e triângulo. Ah, zabumba, sanfona e triângulo, violão de sete cordas, cavaquinho, pandeiro, que é o que o Jackson do Pandeiro fazia, mas se você puser uma harpa... e o quê que essa molecada faz? Eles põem harpa no meio da dança. Ou seja, figurativamente é como se eles colocassem elementos que não têm nada que ver com o forró. E aí fica deselegante, fica feio, eles esbarram em todo mundo. E aí é aquilo, os adolescentes tão fazendo, as pessoas mais velhas que estão chegam pensam que aquilo é a maneira. Então as academias passam a ensinar uma coisa que não existe (entrevista realizada em 18/9/2002).

A disputa pela maneira mais legítima de dançar, desse modo, tem como norte o fato de que, o forró definido pela dança necessitaria, sob o ponto de vista de tal produtor, de que os corpos permanecessem juntos, no “chamego”. A introdução dos rodopios, desse modo, adquire o mesmo nível de aberração que o uso teclado eletrônico na música.

Contudo, a despeito das disputas em relação à maneira de dançar, o forró universitário manteve-se como um rótulo para um estilo de dança novo, passível de ser ensinado em academias. Isso fez com que tal forma de dançar pudesse ser encontrada também nos bailes do CTN, por exemplo. Embora seja uma pequena parcela de freqüentadores que a executa, em geral jovens, a dança encontrou um espaço que a música não conseguiu. Aos olhos da dinâmica do forró eletrônico, portanto, a dança do forró universitário é mais “animada” que a música das bandas do mesmo rótulo.

A criação e transmissão das técnicas de dança nos bailes de forró universitário é um movimento que ocorre entre o público. O conjunto musical, no palco, é responsável apenas

por fornecer o fundo musical. Nos bailes de forró eletrônico, entretanto, as bandas atuam ativamente na transmissão dos passos de dança. Isso por que, além de haver tal prática entre casais, há a possibilidade da execução de passos solos, sem a ajuda de um parceiro. Tais passos são imitados das coreografias executadas pelos bailarinos e vocalistas das bandas, semelhante ao que ocorre com as dançarinas de grupos de axé-music. Esses passos são descritos também nas letras das músicas, assim como as canções de axé: há a “dança da barriga”, da “bicicleta”, do “jegue” etc, tal como na canção “Dança da Cachorrinha”, interpretada pela banda *Forró Saborear*, cuja letra diz:

Eu quero ver você botar suas mãozinhas / Em cima do joelho e das suas
perninhas / Com muito charme dá uma reboladinha / Agora faz como se
dança cachorrinha / Procure alguém pra dar uma reparadinha / Se não tiver
você pode fazer sozinha / Baixe um pouquinho e da aquela empinadinha /
Agora faz como se dança cachorrinha / Au au au au / A onda agora / É a
dança da cachorrinha.

A dança a dois, nos bailes de forró eletrônico, não é uma técnica que precisa de ensino especializado, como no forró universitário. A maior parte das pessoas com quem conversei afirmou que aprendeu a dançar com a família, em casa, ou com amigos e vizinhos. “*Foi uma coisa natural, é só dois pra lá e dois para cá*”, afirmou Ellen, freqüentadora do Tropical Dance. Segundo ela, dançar a dois não “*necessita aprendizado*” e nem é tão divertido quanto aprender as coreografias ensinadas pelas bandas. A “imitação prestigiosa”, nesse contexto, segue do palco para platéia e os bailarinos dos conjuntos musicais tornam-se, assim, cada vez mais importantes num baile de forró eletrônico.

A dança comunica diferentes usos dos corpos a partir de distintas técnicas corporais. Essas diferenças são complementadas com os modos de vestir. O forró universitário criou um estilo que utiliza peças do figurino classificado como *hippie* e também do *surfware*, segundo classificações dadas pelos agentes. Para as meninas, saias, batas e regatas, de cores e estampas variadas. A tiracolo, uma pequena bolsa que não necessita ser tirada do corpo durante a dança. Nos pés, as chamadas sapatilhas chinesas, calçado de pano com solado baixo e fabricado de borracha, que facilita o deslizamento no chão. O uso da sapatilha tornou-se uma marca registrada da menina forrozeira e foi, inclusive, tema de música². Para os meninos,

² Refere-se à composição “Sapatilha 37”, da banda *Guentaê*, cuja letra é: “Olha o passo da menina, que leve/ logo se percebe no seu caminhar/ o que ela quer é dançar/ No meio do salão a confusão e lalaiá/ pra disfarçar/ esqueci o nome dela/ não sei se é Beatriz, não sei se é Gabriela/ só lembro o número da sapatilha dela/ que de dançar ficou tão velha.../ Pode o ano passar e até nevar/ pode chover, relampejar/ da sapatilha 37 eu vou lembrar”.

bermudões, regatas e camisetas (geralmente com o logotipo de alguma banda ou fã-clube de forró). No pé, sandálias de tiras, tênis ou nada. Dançar com os pés descalços, prática comum nas praias e bailes de Itaúnas, é sinal de que o rapaz é um “bom forrozeiro”.

No forró eletrônico, o figurino dos freqüentadores é mais variado. As mulheres gostam de usar tanto vestidos longos, “de festa”, isto é, com bordados e lantejoulas, quanto roupas mais casuais, como *jeans*. Chama a atenção, entretanto, o uso de trajes que procuram seguir a “tendência da moda”, conforme relatou uma freqüentadora. Nos pés dessas mulheres, sandálias de salto alto na maioria das vezes. A sapatilha, popular entre o público do forró universitário, não é uma escolha entre as forrozeiras que curtem o som eletrônico.

O público masculino apresenta-se, assim como o feminino, tanto com roupas “de festa”, como camisa, calça, cinto e sapato social, quanto com *jeans* e camiseta. Nos pés, é comum a preferência pelo tênis, ao invés das sandálias dos habituados das casas de forró universitário. Apresentam-se também roupas no estilo *country*, isto é, camisas xadrezes, chapéus de *cowboy*, cintos com fivelas grandes, coletes com franjas e botas de couro.

A principal distinção entre os maneiras de se vestir dentre os freqüentadores do forró eletrônico está entre jovens e velhos que freqüentam os mesmo espaços. Enquanto os mais velhos apresentam figurinos considerados mais comportados e sérios – os homens com calça social e camisa e as mulheres com vestidos longos e sem decotes – os jovens, principalmente os solteiros, usam roupas e acessórios considerados mais provocantes e sensuais. As mulheres aproveitam dos decotes, calças justas e saias curtas, além dos saltos altos, meias calças, bijouterias e maquiagem carregada. Os homens deixam parte da cueca à mostra e exibem músculos torneados em camisas regatas ou *babylooks*.

O corpo, mostrado pela dança e ornamentado pelas roupas, é um importante instrumento de comunicação nos bailes de forró. Algumas peças de roupas são, dessa maneira, emblemáticas em relação ao tipo de forró freqüentado. Por exemplo, a sapatilha chinesa indica uma forrozeira do circuito universitário e está em oposição ao salto alto usado pelas mulheres no forró eletrônico. Uma camiseta com a estampa do Luiz Gonzaga ou do Jackson do Pandeiro indica um freqüentador dos bailes do circuito universitário que prezam pelo estilo do pé-de-serra, ao passo que uma camiseta com a estampa do Bob Marley, ou ainda uma touca com as cores preta, amarelo e verde presentes também na bandeira jamaicana, dentro de um baile de forró, indica a preferência pela mistura do forró com o *reggae*.

A partir desses dados, é possível retomar a inspiração da análise do totemismo para compreender os padrões de vestimenta presentes no forró universitário, tal como o fez

Marshall Sahlins ao analisar as peças do vestuário da sociedade norte-americana, e afirmar, com este autor, que:

O sistema de vestuário, em particular, reproduz na sociedade ocidental as funções do chamado totemismo. Como materialização suntuária das coordenadas principais de pessoa e ocasião, converte-se num vasto esquema de comunicação – de modo a servir como linguagem da vida cotidiana entre pessoas que podem jamais ter tido algum contato anterior. A “mera aparência” deve ser uma das formas mais importantes de asserção simbólica na civilização ocidental [...] ([1976], 2004, p. 212).

Nesse sentido, para haver trânsito entre forrozeiros dos dois tipos de forró, é necessário, sobretudo, uma mudança no corpo a partir da vestimenta. A roupa não garante a inserção em todas as regras de um baile (não garante a habilidade na dança, por exemplo), mas garante o sinal do conhecimento das regras e a coesão dos sinais corporais mais exteriores. Para que à primeira vista uma pessoa seja reconhecida como forrozeiro, sobretudo no forró universitário, é necessário apresentar coerência dos códigos de vestimenta. Os totens não se confundem, jamais.

O forró e a música popular no Brasil

Os aspectos da *performance* levantados neste capítulo permitem comparar os dois tipos de forró a partir de suas escolhas e elementos valorizados e/ou depreciados. Nos dois, há a constatação de como a *performance* permite a experimentação e transformação do próprio corpo, seja por meio da voz, do sotaque, de um figurino, dança ou de uma encenação. Em um primeiro momento, essa transformação parece mais acentuada para o forró eletrônico do que para o universitário, já que a produção de figurino das bandas, por exemplo, é muito maior para o primeiro. Porém, ao olhar a *performance* do forró universitário com mais cuidado, percebe-se como o gosto por determinado estilo musical e prática de lazer acaba por construir um corpo, uma postura e um modo de se vestir que busca defender e mostrar aos outros o que se considera o “bom” e “autêntico” forró, enfim, uma “boa” música. São mudanças sutis, que fazem um cantor paulista, por exemplo, usar uma peça do vestuário de um vaqueiro nordestino ou transformar um antigo roqueiro em forrozeiro, alterando o seu modo de vestir e dançar.

Desse modo, estudar a construção das noções de Nordeste e cultura nordestina a partir da música e da *performance* é também o estudo das formas de sensibilidade coletivas que

transformam corpos e mentes. O fazer musical produz transformações, é um modo de experimentação que afeta tanto um indivíduo quanto o transcende e comunica, marca relações, mexe com valores, determina modos de agir.

Apesar de se tratar de bandas musicais com *performances* tão diferentes entre si, ambos os modelos de forró dizem ser produtores, compositores e continuadores de um gênero musical de origem nordestina conhecido como forró. Porém, são acentuados em seus shows os elementos que cada um considera importante para sua definição. Para o universitário é quase que exclusivamente o som e o ritmo emitidos por meio da combinação instrumental da sanfona, da zabumba e do triângulo. Todos os outros elementos da *performance* (a voz, o figurino, os gestos) visam à não-sobreposição a esse som, que deve buscar ser “puro”, “autêntico”, tal como sua “raiz”. Já uma banda de forró eletrônico define o que é forró de uma forma ampla e variada: “*tudo é forró, pois forró é festa, é alegria*”. Assim, a exuberância da *performance* deve acompanhar todos os elementos: dos figurinos ao cenário, da voz aos instrumentos, do gestual à escolha do repertório.

A reflexão realizada por Acácio Tadeu Piedade (1997) a respeito dos gêneros musicais ajuda a pensar em como o forró é definido na sua qualidade musical. Para esse autor, a compreensão sobre o que seja um gênero musical deve partir dos discursos e idéias nativas. Partindo das idéias de Bakhtin sobre os gêneros de fala, em que a linguagem é realizada na forma de enunciados concretos individuais (orais ou escritos) por participantes nas várias áreas da atividade humana, havendo três aspectos que estão inseparavelmente ligados à *totalidade* do enunciado e que são determinados pela esfera particular de comunicação: o conteúdo temático, o estilo lingüístico e a estrutura composicional, o autor define como gênero musical “*esferas onde há tipos relativamente estáveis de músicas do ponto de vista do conteúdo temático, do estilo e da estrutura composicional*” (1997, p. 207). Tal definição pode abrir o campo para se encontrar conexões entre os recursos lexicais, fraseológicos, gramaticais e performáticos da música e as instituições culturais.

Tomando aqui a aproximação do forró com outros ritmos, tem-se que as bandas de forró universitário consideram como ritmos executáveis em suas apresentações apenas o xote, o baião, o arrasta-pé, a embolada e, mais raramente, o coco. Já as do tipo eletrônico dizem tocar o forró-sertanejo, forró romântico, forró safado/sem-vergonha, tanto quanto o xote e o baião. Trata-se, assim, de um repertório formado por algumas regras de compatibilidade entre gêneros musicais, instrumentos musicais e locais de execução.

Essas diferenças entre quais ritmos são considerados praticáveis em um baile apontam para quais as relações que cada padrão estético estabelece entre o forró e outros gêneros

musicais dentro do campo da “música brasileira popular”, tal como a definição de Marta Tupinambá Ulhôa (1997). A autora define música popular em um sentido amplo, referindo-se à música produzida em zonas urbanas no século XX e relacionadas ao mercado fonográfico, isto é, a música padronizada sob a forma da canção, com o padrão de 32 compassos, ligada à dança, às formas de lazer urbanos (bailes, teatros etc.) e à distribuição através do mercado fonográfico e dos meios de comunicação (rádio e televisão).

A música popular, por esses fatores, apresenta intrínseca relação com os meios de comunicação que, no século XX, tornaram-se “de massa”. Por isso, muitas vezes foi relegada como mero produto da indústria cultural e seu caráter produtor não foi levado em conta. Não possuía, para muitos autores, a pureza da música folclórica, muito menos a erudição e inovação das formas musicais da música “clássica”. Segundo Marcos Napolitano (2005), foi apenas a partir da década de 1960 que se passou a levar mais a sério a música popular enquanto um objeto passível de análise social. Desse modo, atentou-se para o campo da música popular desenvolvido nas Américas, para a síntese cultural da qual ela deriva, tributária das influências trazidas pelos diferentes povos que aqui chegaram, especialmente europeus e suas músicas de danças de salão (polcas, mazurcas, *schottish*, valsas), e negros e índios com suas distintas marcações rítmicas. Não é à toa, por isso, que refletir sobre a música popular, especialmente no Brasil, carrega uma estreita ligação com a reflexão a respeito da identidade cultural e construção da nacionalidade. A música popular, no caso brasileiro, é, pelo menos desde a década de 1930, um campo aberto para um processo de construção e afirmação de identidades nacionais. De acordo com Napolitano,

não é mera coincidência o fato de que os grandes gêneros musicais americanos [tal como samba, tango e *jazz*] se consolidaram nas três primeiras décadas do século XX, momento histórico que coincide com a busca de afirmação cultural e política das nações e do reordenamento da sociedade de massas (2005, p. 18).

Esses dois autores tomam a música popular como reveladora de processos de lutas políticas e estéticas, alvo de discursos formais e informais, políticas culturais, formatações tecnológicas, comerciais etc. Por isso, ao olhar para como os agentes definem quais os ritmos que são ou não pertencentes ao forró, adentra-se em um campo de relações que extrapola o referido gênero e perpassa o conjunto maior de manifestações pertencentes à música dita popular e de massas no Brasil.

O forró eletrônico estabelece uma forte relação com o pagode, sertanejo, axé-music e obrega calypso, por exemplo. As bandas de forró eletrônico, ao escolherem como parte de

seus repertórios canções originalmente gravadas naqueles ritmos, aludem a um universo de uma dita música popular que atualmente está nas principais emissoras de rádio e televisão, movimentando um mercado fonográfico milionário, com centenas de discos, DVDs e produzindo shows que atraem milhares de pessoas, em vários estados do Brasil. O forrozeiro que gosta de ouvir a cearense *Mastruz com Leite* e a alagoana *Calcinha Preta* também assiste a shows da banda parense *Calypso*, da dupla sertaneja goiana *Bruno & Marrone*, do cantor romântico do interior paulista *Daniel*, do grupo de pagode paulistano *Os Travessos*, ou então dos baianos que integram o grupo de axé-music *Gera Samba*. Canções que estão no topo das paradas das rádios circulam nas vozes dos diferentes conjuntos, não importa se eles são de forró, de axé, românica ou sertanejo. Por exemplo, pode-se citar a música “Morango do Nordeste”,³ lançada no ano 2000, que foi gravada pelo grupo de axé *Chiclete com Banana*, pelos pagodeiros do *Karametade* e por forrozeiros como *Lairton dos Teclados* e *Frank Aguiar*.

Além das trocas de canções e ritmos, há aproximações entre o forró eletrônico e a axé-music, por exemplo, no que se refere aos passos de dança (principalmente o movimento de colocar as duas mãos sobre os joelhos flexionados e rebolar o quadril) e ao figurino (*shorts* curtos e *tops* que deixam a barriga à mostra). O estilo *country* da música sertaneja combina, segundo os produtores de bandas de forró eletrônico, com as vaquejadas ocorridas no Nordeste, nome dado a festas que se aproximam dos rodeios no Sudeste. Por isso, é constante nas *performances* do forró eletrônico a mistura deste com a música sertaneja.

Os apreciadores do forró universitário, por sua vez, aproximam-se do samba, do maracatu, da música caipira e de músicas consideradas “regionais”. As conexões se realizam a partir da música popular considerada mais próxima ao universo do folclore que do mundo *pop*. A idéia de “raiz”, central na definição do que venha a ser forró para esse padrão estético, define também as preferências musicais desses forrozeiros. Prefere-se o som acústico ao amplificado, os instrumentos de corda (violão, viola caipira, cavaquinho) aos metais, a percussão feita com a zabumba, o pandeiro, o surdo à batida *pop* da bateria.

Tem-se, a partir desse quadro, que cada um das formas estéticas relacionados ao forró apresenta, a partir das aproximações feitas a determinados ritmos musicais, um significado

³ Composição de Walter de Afogados e Fernando Alves. Segue a letra: “Tava tão distante quando ela apareceu / Os olhos que fascina logo estremeceu / Meus amigos falam que eu sou demais / Mas é somente ela que me satisfaz / É somente ela que me satisfaz (bis) / Você só colheu o que você plantou / Por isso que nos falam que eu sou sonhador / Me diz o que ela significa pra mim / Se ela é um morango aqui do Nordeste / Tu sabes, não existe, sou cabra da peste / Apesar de colher as batatas da terra / Com essa mulher eu vou até pra guerra / Ai, é amor / Ai, ai, ai é amor / É amor”.

distinto ao termo popular. Para o eletrônico, popular é o que atrai grande número de pessoas, é o “do povo”; para o universitário, o termo relaciona-se ao que é folclórico, “raiz” da “cultura brasileira”. Esses significados demarcam distinções de gostos, estilos, preferências e também estratificações sociais: há o popular que é do “povão” e há o popular para a “elite”.

Elizabeth Travassos (2000) aponta para o que seria uma nova configuração das relações entre arte e cultura popular a partir do crescente interesse por expressões populares ditas tradicionais por artistas, estudantes universitários, em um “circuito cultural alternativo” manifestado pela produção de CDs documentais, vídeos, oficinas. A autora destaca três momentos de aproximação entre artistas e o material folclórico em distintos momentos de nossa história. O primeiro, nos anos 1920, encabeçado principalmente por Mário de Andrade, tinha como propósito a busca de uma fazer musical brasileiro autêntico, tendo no folclore a fonte da musicalidade nacional; o segundo, nos anos 1960, marcado principalmente na canção de protesto, via a música folclórica ainda como a mais pura, mas símbolo da resistência às adversidades materiais e morais, concedendo a essa música, com isso, um caráter mais político; o terceiro, marcado pelos últimos 15 anos a partir do crescimento de grupos de repertórios folclóricos (como bumba-meu-boi, maracatu) e no que a autora chama por “juventude enraizada”: “rede de estudantes e artistas identificados com a pesquisa e representação artística do folclore” (2000, p. 93).

Neste último momento, a música folclórica, popular, tradicional, de “raízes” *“pode, enfim, integrar-se de múltiplas formas ao universo cultural das classes médias urbanas – ora pela via do circuito alternativo, ora pelas grandes empresas do setor de entretenimento, com imensa publicidade das mídias eletrônicas”* (2000, p. 93). Desse modo, é possível analisar o forró universitário com a preocupação que seus agentes têm em “resgatar a raiz do forró” e a partir do circuito de festas, bailes e eventos no qual ele se insere a partir do aprofundamento dessa questão apontada por Travassos, qual seja, a da relação entre estratificação social e alteridade cultural, estética e política.

Ainda segundo a autora, a distância cultural e social entre as camadas populares e a “juventude enraizada” ajuda a explicar o interesse dessa última pelo folclore:

o encanto do folclore não resulta apenas de propriedades intrínsecas dos jongos e sambas de roda, toadas de boi, cantigas de folião e romances. Note-se que, em conjunto, só fazem parte da experiência cultural do pesquisador do folclore, e não dos jongueiros, sambistas, brincantes e foliões. O que une esses itens na mesma classe é a distância que guardam da experiência cultural dos setores médios urbanos (nenhum deles tem lugar assegurado no núcleo mais dinâmico do mercado da música popular). (2000, p. 98).

Desse modo, o envolvimento de jovens de classe média das grandes cidades com manifestações artísticas consideradas folclóricas (jongo, maracatu, bumba etc.) une-se a partir de um circuito, uma “espécie de comunidade de iniciados”: *“Freqüentar esse circuito é mover-se numa rede social em cujo horizonte existem capoeira, boi, samba, forró, maracatu, jongo, ciranda e contatos diretos, muito valorizados, com ‘mestres’ da cultura popular”* (2000, p. 99).

A questão, apontada nesta dissertação de forma sucinta, da relação estabelecida entre o forró, suas formas de produção e circuitos de realização, é interessante para compreender mais a fundo os modos de produção do forró como um gênero de música e indica que tal análise deve ser atrelada às relações estabelecidas num conjunto mais geral da música brasileira, popular e de massa.

▪ Considerações finais

Circuitos para todos os gostos

O nosso jeito de tocar é o forró pé-de-serra universitário, mas com aquele toque moleque, porque nós somos jovens de São Paulo e a gente toca forró do nosso jeito. Não ia dar para tocar aquele forró tipicamente nordestino. E o pessoal está gostando (Depoimento de integrantes do conjunto Guentaê. Retirado de www.forrobrasil.com.br, em 05/5/2001).

O nome Caviar com Rapadura significa a mistura e a união entre o rico e o pobre, a burguesia e o homem do campo, a sofisticação e a simplicidade, a mistura do forró romântico, eletrônico moderno e o tradicional pé-de-serra. (Depoimento de integrantes da banda Caviar com Rapadura. Retirado de www.planetaforro.com.br, em 01/03/2005).

Este estudo partiu do universo de classificações dadas ao forró na sua qualidade de música, dança e baile e buscou, através dos sentidos acionados pelos usos dos termos classificatórios em diferentes contextos, compreender como são construídas as diferenças entre os agentes e as práticas relacionadas ao gênero musical.

A despeito da pluralidade de nomes e sentidos atribuídos a tais termos, tomou-se como estratégia nesta pesquisa trabalhar com dois deles – forró eletrônico e forró universitário – que atraem diferentes públicos, com formas próprias de dançar, se vestir e apreciar seus gostos musicais, além de incluir maneiras distintas de tocar a música e organizar o espaço das festas. Tais termos estão presentes nas falas dos agentes considerados nesta pesquisa, quais sejam, músicos, produtores e freqüentadores dos bailes. Contudo, o uso e significado das expressões eletrônico e universitário, sobretudo esta última, é motivo de disputas e dissensos. A escolha

de utilizá-las neste texto não pretendeu ignorar as tensões: ao contrário, foi a partir delas e do entendimento do que está em jogo nas disputas que se tornou possível perceber as regularidades e diferenças presentes nos bailes de forró em São Paulo.

O centro organizador das classificações, bem como das disputas que as envolvem, é o que se considera como a forma musical original do gênero, denominada pé-de-serra. Assim, o forró é classificado e valorizado positiva ou negativamente a partir da relação estabelecida com tal origem. Viu-se que, para apreciadores do forró eletrônico, o pé-de-serra é uma música da história passada do forró, que teve sua importância e certamente deve ser lembrada. Porém, tal forma musical não serve mais para animar os bailes, já que houve uma evolução, encarregada de agregar novos instrumentos musicais, novos personagens nas bandas, como os bailarinos, além de investir no cenário, figurino e produção de um verdadeiro espetáculo. “*O forró hoje se conquista com os olhos*”, afirmou Claudê Lopes, um dos interlocutores da pesquisa. Para quem gosta do forró universitário, no entanto, o pé-de-serra é uma forma musical que precisa ser resgatada para que o forró volte ao seu rumo certo, já que a dita evolução proporcionada pelo forró eletrônico é considerada um desvio de caminho, deturpação da origem e das raízes. “*Buscamos o som mais puro e de raiz*”, afirmou Marcelo Ramalho, sanfoneiro do *Trio Dona Zefa*, conjunto formado há quatro anos e atuante nas casas do circuito do forró universitário.

Assim, os dois tipos emblemáticos de forró considerados neste trabalho apresentam maneiras distintas de lidar com a origem do gênero. Enquanto o eletrônico guia-se pela idéia da evolução e modernização, o forró universitário busca retomar raízes e voltar à forma original. Essa diferença de posição frente à origem e, portanto, frente à idéia de tradição, constitui a base do campo de relações que envolvem os bailes, as maneiras de dançar e tocar o forró. É também a base sobre a qual a idéia de cultura nordestina é definida.

Nos bailes do tipo eletrônico, o termo cultura nordestina é usado para indicar uma série de traços e costumes referidos ao Nordeste e que devem ser trazidos e recriados nas festas. Assim, o forró é apenas mais um elemento num conjunto maior de fatores – englobando, sobretudo, a dança, a comida, o artesanato e a religiosidade –, que visa representar o Nordeste em São Paulo. É a festa, portanto, a responsável por unificar e sintetizar os traços da cultura nordestina, e para isso, ela deve ser alegre, animada, divertida. Por decorrência, admite-se, além do forró, a presença de outros ritmos e gêneros musicais que atendam o critério de manter a festa animada. O próprio forró, como música, torna-se uma estrutura aberta e receptiva a mudanças e, na palavra nativa, evolução. “*O forró é tudo, o*

forró é festa”, foi a definição de um produtor de bandas de forró eletrônico. Nesse contexto, o significado do forró é mediado pelo significado atribuído à cultura nordestina.

Nos bailes de forró universitário, por outro lado, a chamada cultura nordestina é que é mediada pelo que se considera como forró, ou seja, a forma musical é o elemento que define tal cultura, ou melhor, a manifestação considerada mais autêntica dessa expressão cultural. A valorização do que é dado como raiz e origem da música restringe as possibilidades de definição dessa cultura e a congela em uma única manifestação.

Dessa restrição em relação ao que é a música e sua forma de execução, conforme mostrado neste trabalho, derivou uma dinâmica de organização dos eventos relacionados ao forró universitário baseada numa lógica de separação social e restrição musical nos bailes. A frequência a determinados espaços é permitida somente a pessoas que compartilhem das mesmas noções de autenticidade e pureza em relação ao forró. Como tais noções foram construídas a partir de um movimento de paulistanos, considerados pelos próprios atores sociais envolvidos, de classe média, a distinção de classe social, baseada em um gosto de um tipo específico de música, passou a ser um fator de caracterização dos diversos bailes desse circuito.

A diferença percebida na forma musical é utilizada para acionar uma diferença social e de gosto. As classificações assumem, assim, uma lógica de tipo totêmica que relaciona séries musicais a séries sociais. Os frequentadores do forró universitário estabelecem as relações forró pé-de-serra/universitário *igual a* baile para a classe média e forró eletrônico *igual a* baile para a classe baixa. Para o forró eletrônico, no entanto, a distinção de classe social torna-se mais diluída e a referência central é se a festa é ou não animada. Assim, as relações passam a ser forró eletrônico *igual a* baile animado e forró pé-de-serra/universitário *igual a* bailes sem animação. E, se a dinâmica de produção dos bailes de forró eletrônico implica em agregar elementos, a idéia é promover um espaço frequentado por pessoas oriundas de todas as classes sociais.

É preciso considerar, nesse sentido, tal como aponta Eunice Durham (1984) que no contexto da sociedade ocidental moderna, as manifestações de heterogeneidade cultural não podem mais ser tratadas como simples inventários de diferenças, pois existem relações de poder e estas sinalizam que as diferenças não são apenas expressões particulares de um modo de vida, mas manifestações de oposições e aceitações, constantemente recolocando os grupos na dinâmica das relações de classe. Em outro texto, a mesma antropóloga sinaliza um momento da produção acadêmica, em especial na antropologia brasileira, em que, a despeito da influência das teorias marxistas, há quase ausência do conceito de classe, seja na

delimitação dos objetos empíricos ou como recurso analítico. A problemática das classes, deste modo, tornara-se mais uma referência que um devido enfrentamento da relevância específica de tal problemática para os resultados da pesquisa (Durham, [1986] 1997, p. 28).

Já Claudia Fonseca (2005), quase vinte anos depois de tal reflexão, identifica o mesmo silêncio no campo de análise antropológico contemporâneo quando se trata do tema das classes sociais, no qual as investigações orientadas por esse recorte pulverizaram-se sob diferentes formas, como gênero, etnicidade, religião etc. A proposta feita por Fonseca é a de manter aberta a hipótese de classe como um dos organizadores significativos de idéias e comportamentos na sociedade contemporânea, precavendo-se, contudo, dos riscos de reificar tal noção¹. Para tal, o investimento seria numa etnografia que capte as experiências cotidianas, as disputas e contradições implícitas à idéia de classe social. A diferença posta em termos de classe é que deve ser explicada na análise e não, ao contrário, dada como explicação às indagações do antropólogo. Durham estabelece conclusão semelhante ao afirmar que a constatação da existência de padrões culturais não explica um fenômeno social, “mas são em si fenômenos que devem ser explicados na análise do processo de transformação social” (1984, p. 34).

Deste modo, a questão principal da dissertação foi mostrar quais os processos e formas simbólicas pelas quais se faz a produção social da diferença nos bailes de forró em São Paulo. Visto que a diferença é pensada, sobretudo, pela idéia de distinção de gosto e de classe social, buscou-se nesta dissertação levar em conta tal noção e perguntar o que ela diz sobre o tema escolhido neste trabalho, assim como, num plano mais geral, sobre a dinâmica da produção cultural em nossa sociedade.

A guisa de conclusão, vale a pena retomar e organizar os significados atribuídos direta e indiretamente ao termo classe social, no contexto das práticas. Um primeiro ponto, discutido na introdução, tem a ver com diferenças não ditas, com “obstáculos microscópicos”, nas palavras de Alba Zaluar, para os quais as barreiras fazem-se presentes “nos menores gestos, nos olhares, nos rituais de dominação, nos hábitos diários de comer, falar e vestir” (1985, p. 11). O fato de eu ser paulista e universitária, juntamente com a minha maneira de falar, vestir e gesticular fazia com que eu fosse identificada como de classe média e supostamente, apreciadora dos bailes de forró universitário. Isso foi uma indicação de que as distinções

¹ Claudia Fonseca atenta, neste ponto, para a mesma discussão travada em torno do conceito de cultura, cujas definições foram postas em cheque ao se questionar a efetividade da totalização pedida por tal conceito.

sociais passavam por muito mais elementos do que os discursos sobre a música e as formas de dançar.

Em seguida, vale retomar a série de expressões usadas por muitos dos organizadores dos bailes de forró universitário para referir-se ao seu público privilegiado, a classe média. São elas, “gente bonita”, “universitária”, “de bom gosto”, “meus amigos”, “que entende de forró”, “que sabe apreciar a boa música”, “que tem cultura” ou ainda “que sabe reconhecer a cultura autêntica”. Os sentidos de tais expressões são completados quando postos em oposição a: “gente feia”, “nordestinos”, “porteiros”, “empregadas domésticas”, “de mau gosto”, “maloqueiros”, “baixo”, “risca faca”, “que não entende de forró”, “que consome cultura de massa”, “que não tem cultura”.

Mesmo que a distinção de classe não seja o principal norteador dos bailes de forró eletrônico, ela também está presente e é manifestada quando se pretende diferenciar espaços e públicos. Os termos “boyzinho”, “playboy”, “magnata” e “industrial” são contrapostos a “maloqueiros”, “povão”, “povo baixo”. Outra oposição é formada por “ambiente familiar” e “local para namorar”. A diferença em relação ao forró universitário, no entanto, é que a tais categorias de pessoas, no contexto do forró eletrônico, é permitida a circulação pelo mesmo espaço, isto é, não foram criados espaços exclusivos para um certo tipo de público. A pessoa é livre para escolher participar de uma festa ou de outra, sabendo que pode encontrar nesses espaços tanto ricos quanto pobres. Para se referir aos bailes de forró universitário, ouvi as expressões “forró de paulistas”, “forró de jovens” e até mesmo “forró da classe média”. Contudo, para freqüentadores do forró eletrônico, identificar um espaço como sendo da classe média não é considerado motivo de valorização de tal prática. Os bailes da classe média, sob tal ponto de vista, não são melhores que os bailes do povão. Ao contrário, são considerados menos animados.

É importante destacar que as distinções de classe não se referem apenas a uma desigualdade de condições econômicas. Nos termos do historiador T. J. Clark (2005), a divisão da sociedade em classes e as representações desses segmentos são pensadas como um modelo cultural trazido pela modernidade. Também nesse sentido, a definição do sociólogo Pierre Bourdieu ajuda a compreender o fenômeno, ao situar a classe social como um conjunto de agentes que, por apresentarem indicadores semelhantes de capital social, econômico e simbólico, ocupam posições semelhantes em uma determinada faixa de estratificação social. Essa condição de semelhança permitiria que atitudes, práticas e gostos se iguallassem, ou caminhassem numa mesma direção (Cf. Bourdieu, 1979; 1994). Nos bailes de forró, contudo, a condição de semelhança é dada mais pelo gosto a um estilo musical que pela quantidade de

capital econômico que uma pessoa possui. Em outras palavras, não é necessário ser da classe média, em termos econômicos, para freqüentar os forrós da classe média. É necessário conhecer suas regras, dançar e se vestir adequadamente e compartilhar das preferências musicais. O que não pode é parecer “mano”, vestir-se como tal e ir ao forró apenas por causa das “meninas bonitas” que o freqüentam. É o capital cultural e simbólico o determinante da posição de classe e, nesse sentido, do gosto de classe, nos termos de Bourdieu.

Foram as distinções criadas pelo forró universitário que me pautaram a explicitação de tal gosto. Como o forró é uma forma de lazer popular, ele sofreu um processo de apropriação ao sair de seu contexto de origem e passar a ser desfrutado por outro público. O elemento privilegiado, no caso, foi a música, mas não qualquer forma musical, e sim aquela dada por esquecida. Ao eleger o que é ou não a música de qualidade e a maneira correta de seguir a tradição, classes mais altas na pirâmide social distinguem-se usando do artifício que separa o “popular” como tradição cultural brasileira (assim como folclore, samba, maracatu) e o “popular” como cultura de massa alienante da população brasileira (assim como sertanejo, axé, pagode). Esse movimento está presente no forró e também em outros movimentos musicais no Brasil, como o samba².

O forró e sua inserção em setores da classe média está ligada ao consumo particular que estes fazem das formas populares de lazer em grandes centros urbanos. A idéia lançada por T. J. Clark (2005) de que a classe média estabelece o que é o popular a partir do controle e manipulação de um material fornecido pelas classes baixas, processo tornado possível devido ao tipo de indústria de lazer surgida no desenvolvimento capitalista, parece reverberar no tema desta pesquisa. O forró, seja ele tal como executado por Luiz Gonzaga nas décadas de 1940 e 1950, ou ainda recuperado por artistas como Elba Ramalho, Alceu Valença e Zé Ramalho na década de 1970, ou, mais recentemente, pelas bandas de forró universitário, como *Falamansa* e *Bicho de Pé*, a partir do ano 2000, só atinge os grandes meios de comunicação de massa, como programas de televisão, revistas de ampla circulação quando teve como agentes manipuladores setores das classes médias. Foi preciso, em momentos históricos distintos, tornar o forró mais palatável a um público que claramente se distinguia daqueles setores originalmente identificados com esse tipo de entretenimento. Isso significou afastar as músicas de duplo sentido ou de erotização explícita (apesar de esses elementos aparecerem,

² Sem aprofundar aqui a discussão, pode-se afirmar que, pelo menos na cidade de São Paulo, tal qual o forró, criou-se espaços, organizados por integrantes oriundos das classes médias, para ouvir e dançar o dito samba de raiz, ao mesmo tempo que se procura distanciar dos pagodes, como música e festa fruídos por uma classe considerada baixa.

ainda que de forma mais velada, nas canções do forró universitário), assim como as performances de dançarinos que fossem mais erotizadas e consideradas vulgares. Significou, na época de Luiz Gonzaga, fazer do popular, populismo, como se o forró cumprisse a única função de revelar as mazelas do sertão nordestino e o sofrimento de seu povo com as secas (Cf. Vieira, 2000). Isso significa, hoje, desvincular o forró como um lazer típico de migrantes nordestinos, formadores de boa parte da classe trabalhadora na metrópole, para atrair jovens para um baile que constrói tem a força de sua representação no que seja considerado como forró autêntico e seguidor da tradição, contrapondo-se a outro tipo de forró, vizinho da mesma calçada, para retomar a imagem das manchas no Largo da Batata, em Pinheiros.

Foi preciso criar uma imagística que recuperasse um sentido de pureza do forró, afastando-o, portanto, do modelo “risca faca”. Vale lembrar que faz parte dessa imagística recuperar um sertão original, lócus gerador dessas representações. E o local escolhido não foi o tradicional sertão, de terra seca e rachada de sol, de mandacarus e paus-de-arara, mas uma vila de pescadores, no litoral do Espírito Santo, rodeado de verde, sombra e água fresca: Itaúnas.

De outro lado, o forró eletrônico alimenta a sua imagística aproveitando-se da idéia de modernização na música e no espetáculo musical, escolhendo como representação do local de origem não mais o sertão símbolo da miséria e da seca, mas o nordeste moderno das grandes capitais. O forró eletrônico, por ter o centro de sua produção nos estados nordestinos, construiu uma rede de divulgação e comercialização autônoma em relação às gravadoras e produtoras situadas no sudeste do país, podendo-se chamar de uma “indústria cultural paralela” (Cf. Vianna, 2006).

A tentativa de entender as relações entre os forrós em São Paulo a partir de representações criadas e vinculadas a noções de classe social não significa reduzir a análise à mera dominação de uma classe por outra. “Classe social”, aqui, é um termo utilizado pelos agentes para fazerem a distinção de suas práticas, funcionando, portanto como um modelo cultural. Ambos têm seus modos específicos de fazer circular idéias, músicas, gostos, formas de lazer. O que auxilia essa compreensão e dá a organização do campo é a idéia de circuito (Magnani 1996; 2007).

Circuito, como proposto por Magnani, é uma categoria que descreve o exercício de determinada prática ou a oferta de um serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços. O circuito designa também um tipo de uso dos equipamentos urbanos que possibilita o exercício da sociabilidade. Esta dissertação, desse modo, buscou um ponto de vista que articulasse os comportamentos e as formas de usos dos espaços, tendo como pano de fundo a

a dinâmica de produção e circulação cultural que uma metrópole como São Paulo pode propiciar: aqui há de tudo um pouco (ou bastante), setores sociais se encontram e disputam representações, espaços e públicos. O que, no caso dos bailes de forró em São Paulo, poderia parecer como separado em manchas incomunicáveis numa primeira perspectiva, encontram-se, trocam e disputam bens, idéias e símbolos quando analisados em seus circuitos mais amplos. Tal é a dinâmica urbana, na escala da metrópole, e o forró é mais uma via de acesso para decifrar suas lógicas.

Referências bibliográficas

- ALFONSI, Daniela do Amaral. O forró universitário em São Paulo. In: MAGNANI, J.G. & SOUZA, B. *Jovens na metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade*. São Paulo: Terceiro Nome, 2007. p. 43 - 65.
- AMARAL, Rita de Cássia de Mello Peixoto. *Festa à Brasileira: significados do festejar, no país que "não é sério"*. 1998. 380 f. Tese (Doutorado) – USP, São Paulo, 1998.
- AZEVEDO, Mirandulina Maria M.; BAPTISTA, Dulce M. T.; VIDAL; Maria do Socorro C. CTN – um nordeste paulistano. *Revista Travessia*, São Paulo, p. 39 - 42., maio/agosto. 1999
- BATISTA, Josias Soares. *A música de Luiz Gonzaga: Literatura e Fonte de pesquisa*. 1987. 169 f. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro. 1987.
- BLACKING, John. Chapter 8: Music, Culture, and Experience. In: *Music, Culture & Experience – selected papers of John Blacking*; edited and with an introduction by Reginald Byron; with a foreword by Bruno Nettl. Chicago and London: University of Chicago Press, 1995. p. 223 - 242
- BOMENY, Helena. Os dezessete e setecentos. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José. (Org.). *Decantando a República – inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. V. II. p. 133 – 146.
- BOURDIEU, Pierre. *La Distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Ed. De Minuit, 1979, p. 672.
- _____. Gosto de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Ática, 1984 (Col. Grandes Cientistas Sociais, vol. 39).
- BRITO, Joaquim Pais de. O fado: etnografia na cidade. In: VELHO, G. (org.). *Antropologia urbana – cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. p. 24 - 42.
- _____. A escuta e as ressonâncias da alteridade. In: PAIS, José Machado; BRITO, Joaquim Pais de; CARVALHO, Mário Vieira de. (Coord.). *Sonoridades luso-afro-brasileiras*. Lisboa: ICS, 2004. Coleção Estudos e investigações, v. 32. p. 323 – 334.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros – crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Ed.34/EDUSP, 2000, 400 p.

CARDOSO, Ruth C. L. Aventuras de antropólogos em campo ou como escapar das armadilhas do método. In: CARDOSO, Ruth. (Org.). *A Aventura Antropológica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. P.. 95 – 105.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global.

CEVA, Roberta Lana de Alencastre. *Na batida da zabumba: uma análise antropológica do forró universitário*. 2001. 111 f. Dissertação (Mestrado) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2001.

____. Forró e mediação cultural na cidade do Rio de Janeiro. In: VELHO, G. & KUSCHNIR, Karina. (Orgs.). *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

CHIANCA, Luciana. *A festa do interior – São João, migração e nostalgia em Natal no século XX*. Natal: Edufrn. 2006. 1ª ed. 164 p.

CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna – Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras. 2005. 1ª ed. 471 p.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. *Festa na Cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará*. 2004. 263 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2004.

DANTAS, Sidnei Martins. *A matéria sonora nordestina brasileira e as imagens musicais na obra de Luiz Gonzaga*. 2004. 105 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes de Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense , Niterói. 2004.

DINIZ, Júlio. Sentimental demais – a voz como rasura. In: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia. (Org.). *Do Samba-Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/FAPERJ, 2003. p. 99 – 110.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e Perigo*. Tradução de Mônica Siqueira Leite de Barros e Zilda Zakia Pinto. São Paulo: Perspectiva. 1976. 1ª ed. 232 p.

DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: 34. 1996. 1ª ed. 349 p.

DURHAM, Eunice R. A pesquisa antropológica com populações urbanas- problemas e perspectivas. In: CARDOSO, Ruth. (Org.). *A Aventura Antropológica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. p. 17 – 37.

____. A dinâmica cultural na sociedade moderna. In: _____. *A Dinâmica da Cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. Cap. 07. p. 227 – 236.

____. Cultura e ideologia. In: _____. *A Dinâmica da Cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. Cap. 9, p. 255 – 280.

DURKHEIM, E. & MAUSS, M. Algumas formas primitivas de classificação – contribuição para o estudo das representações coletivas. In: MAUSS, M. *Ensaio de Sociologia*. São Paulo: Perspectiva, 2001 [or. 1903]. p. 399 - 456.

FARIAS, Edson. *Ócio e Negócio: festas populares e entretenimento-turismo no Brasil*. 2001. Tese (Doutorado) - Campinas, IFCH/UNICAMP. 2001

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser Afetado. *Cadernos de Campo – revista dos alunos de pós-graduação em antropologia social da USP*. São Paulo, ano 14, n. 13, p. 155-161, jan/dez. 2005.

FELD, Steven. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*. Filadélfia: Univ. of Pennsylvania Press. 1990. 2ª ed. 297 p.

____. From *Schizophonia* to *Schismogenesis* – The discourses and practices of World Music and World Beat. In: MARCUS, G. & MYERS, F. (Orgs.). *The Traffic in Culture – Refiguring Art and Anthropology*. Berkley: University of California Press, 1995. p. 96 - 126.

FERNANDES, Adriana. *Music, Migrancy, and Modernity: a study of brazilian forró*. 2005. 290 f. Tese (Doutorado) - Universidade de Illinois. Urbana, Illinois, EUA. 2005.

FONSECA, Claudia. La clase social y su recusación etnográfica. *Etnografías Contemporáneas*. Buenos Aires: Universidad Nacional de San Martín, ano 1, n 1, p.117-138, abr. 2005.

FRADIQUE, Teresa. Nas margens... do rio: retóricas e performances do rap em Portugal. In: VELHO, Gilberto (Org.). *Antropologia urbana – cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1999. p. 121 - 140.

GEERTZ, Clifford. A arte como sistema cultural. In: _____. *O saber local*. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 142 - 181.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. *A música e o risco – etnografia da performance de crianças e jovens*. São Paulo: FAPESP. 2006. 1ª ed. 256 p.

HOBBSBAWM, Eric. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBBSBAWM, Eric & RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

IKEDA, Alberto T. Pesquisa em música popular urbana no Brasil: entre o intrínseco e o extrínseco. In: *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Musica Popular*. Disponível em < <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>, s/d >. Acesso em: 13/3/2007.

_____. Pesquisa em Música: algumas questões. *Cadernos da Pós-Graduação*. Campinas: Instituto de Artes/UNICAMP, ano 5, v. 5, n. 2, p. 43 – 45, 2001.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. São Paulo: Ed. 34.1994. 1ª ed. 149 p.

LATOUR, Bruno. *Reassembling the social – An introduction to Actor-Network-Theory*. Nova Iorque: Oxford University Press. 2005. p 280.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Totemismo Hoje*. São Paulo: Abril. 1976.

_____. *O Pensamento Selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papyrus. 1989. 1ª ed. 323 p.

_____. *Olhar escutar ler*. Tradução de Beatriz Perrine-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras. 2001. 1ª reimpressão. 151 p.

MAGNANI, José Guilherme C. & TORRES, L. *Na Metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: Edusp.1996. 320 p.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no Pedraço – cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Hucitec/Ed. Unesp.1998. 2ª ed. 166 p.

_____. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. In: *Revista Brasileira de Ciências Social*. São Paulo, v. 17, n. 49, p. 11 – 29, jun. 2002.

MAGNANI, José Guilherme Cantor; SOUZA, Bruna Mantese de.(Org.). *Jovens na metrópole – etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade*. São Paulo: Terceiro Nome. 2007. 1ª ed. 279 p.

MARTINS, José Souza. A dupla linguagem na cultura caipira. In: PAIS, José Machado; BRITO, Joaquim Pais de; CARVALHO, Mário Vieira de. (Coord.). *Sonoridades luso-afro-brasileiras*. Lisboa: ICS, 2004. Coleção Estudos e investigações, v. 32. p. 189 – 226.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: _____. *Sociologia e Antropologia*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 401 – 423.

MERLEAU-PONTY, Maurice. De Mauss a Claude Lévi-Strauss. In: _____. *Textos Selecionados*. São Paulo: Ed. Abril Cultural. Coleção Os Pensadores, 1984.

MIRA, Maria Celeste. Ongueiros, festeiros e simpatizantes – o circuito urbano da “cultura popular” em São Paulo. In: FRÚGOLI JR, Heitor; ANDRADE, Luciana Teixeira; PEIXOTO, Fernanda Arêas. (Org.). *As cidades e seus agentes: práticas e representações*. Belo Horizonte: Ed. PUCMINAS; São Paulo: EDUSP, 2006. p. 353 – 376.

MORALES, Lúcia Arrais. *A Feira de São Cristóvão: um estudo de identidade regional*. 1993. 193 f. Dissertação (Mestrado) - P.GAS/MN/UFRJ, Rio de Janeiro. 1993.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica. 2005. 1ª ed. 117 p.

NAVES, Santuza C. Da Bossa Nova à Tropicália: contensão e excesso na música popular. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, v. 15, n. 43, p. 35 – 44, jul. 2000.

NEVES, Margarida de Souza. O sertão (en)cantado – cores e sonoridades. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José. (Org.). *Decantando a República – inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. V. III. p. 93 – 112.

NOGUEIRA, Martha C. *Estado, mercado e cultura popular no Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas*. 2004. 190 f. Dissertação (Mestrado) - P.CIS/UERJ, Rio de Janeiro. 2004.

OLIVEIRA, Francisco de. Nordeste – a invenção pela música. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José. (Org.). *Decantando a República – inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. V. III. p. 123 – 138.

OLIVEIRA, Gildson. *Luiz Gonzaga – o matuto que conquistou o mundo*. São Paulo: Letraviva Editorial. 2000. 7ª ed.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. Identidade e alteridade no Brasil – o contraponto norte-americano. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José. (Org.). *Decantando a República – inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. V. II. p. 73 – 88.

OLIVEN, Ruben George. O imaginário na Música Popular Brasileira. In: PAIS, José Machado; BRITO, Joaquim Pais de; CARVALHO, Mário Vieira de. (Coord.). *Sonoridades luso-afro-brasileiras*. Lisboa: ICS, 2004. Coleção Estudos e investigações, v. 32. p. 291 – 322.

PAIS, José Machado. Jovens, bandas musicais e revivalismos tribais. In: PAIS, José Machado; BLASS, Leila Maria da Silva. (Coord.). *Tribos Urbanas: produção artística e identidades*. São Paulo: Annablume, 2004. p. 23 – 42.

PAIS, José Machado; BLASS, Leila Maria da Silva. (Coord.). *Tribos Urbanas: produção artística e identidades*. São Paulo: Annablume. 2004. 1ª ed. 234 p.

PANDOLFO, Maria Lúcia Martins. *Feira de São Cristóvão – a reconstrução do nordestino num mundo de paraíbas e nortistas*. 1987. 208 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Estudos Avançados em Educação/FGV, Rio de Janeiro. 1987.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*. São Paulo: FFLCH/USP, v. 44, n. 1, p. 222 – 286, jan. – jun. 2001.

REZENDE, Claudia B. Os limites da sociabilidade: “cariocas” e “nordestinos” na Feira de São Cristóvão. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, n. 28, p. 1 – 15, jul. – dez. 2001.

RIBEIRO, Maria de Fátima. *Nem feira de Paraíbas, nem shopping dos nordestinos: um estudo sobre o Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas*. 2005. 180 f. Tese (Doutorado) – UFRJ, Rio de Janeiro. 2005.

RIGAMONTE, Rosani C. *Sertanejos contemporâneos, entre a metrópole e o sertão*. São Paulo: Humanitas/FAPESP. 2001. 1ª ed. 252 p.

SÁ, Sinval. *Luiz Gonzaga – O sanfoneiro do Riacho Brígida*. São Paulo: Realce. 2002.

SADER, Eder; PAOLI, Maria Célia. Sobre “classes populares” no pensamento sociológico brasileiro – notas de leitura sobre acontecimentos recentes. In: CARDOSO, Ruth. (Org.). *A Aventura Antropológica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. p. 39 – 67.

SAHLINS, Marshall. O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção (parte I). *Mana*, Rio de Janeiro: Contracapa, vol.3, n.1, p.41 – 73, abr. 1997a.

____. O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção (parte II). *Mana*, Rio de Janeiro: Contracapa, vol.3, n.2, p.103 – 150, out. 1997.

____. *La pensée bourgeoise: a sociedade ocidental como cultura*. In: _____. *Cultura na Prática*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004. p. 179 - 219.

SANDRANI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José. (Org.). *Decantando a República – inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. V. I. p. 23 – 36.

SANTOS, Elizete Ignácio. *Música caipira e música sertaneja – classificações e discursos sobre autenticidades na perspectiva de críticos e artistas*. 109 f. 2005. Dissertação (Mestrado) - P.GSA/IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro. 2005.

SANTOS, José Faria dos. *Luiz Gonzaga – a música como expressão do nordeste*. São Paulo: Ibrasa. 2004.

SANTOS, Nara Limeira Ferreira. *Mulher sim senhor – um estudo sobre a representação feminina no forró*. 2001. 145 f. Dissertação (Mestrado) - UFPB, João Pessoa. 2001.

SEEGER, Anthony. Ethnography of Music. In: MYERS, H. (Org.) *Ethnomusicology. An Introduction*. Londres: The MacMillan Press, 1992. p. 88 - 109.

SEEGER, Anthony. *Why Suyá Sing. A musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press. 1987. 1ª ed. 355 p.

SILVA, Expedito Leandro. *Forró no asfalto – mercado e identidade sociocultural*. São Paulo: Annablume/Fapesp. 2004. 1ª ed. 149 p.

SOUZA, Edneida Maria de. Carmem Miranda- do kitsh ao cult. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José. (Org.). *Decantando a República – inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. V. II. p. 73 – 88.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas – a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras. 1987. 1ª ed. 255 p.

SOUZA, Jessé. As metamorfoses do malandro. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José. (Org.). *Decantando a República – inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. V. III. p. 39 – 50.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular – os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Ed. Tinhorão. 1976. 1ª ed. 190 p.

TRAVASSOS, Elizabeth. A antropologia Musical de Anthony Seeger: uma proposta para os estudos etnomusicológicos. *Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes*. Rio de Janeiro: UNIRIO, n. 1, p. 69 – 79, 1997.

____. Música Folclórica e Movimentos culturais. *Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes*. Rio de Janeiro: UNIRIO, n. 6, p. 89-113, 2000.

ULHÔA, Martha Tupinambá. Nova História, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular. *Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes*. Rio de Janeiro: UNIRIO, n. 1, p. 80 – 99, 1997.

____. Método de pesquisa em música – a perspectiva da recepção da música popular. *Cadernos da Pós-Graduação*. Campinas: Instituto de Artes/Unicamp, ano 5, v. 5, n. 2, p. 47 – 59, 2001.

____. Pertinência e música popular – em busca de categorias para análise da música brasileira popular. In: *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Musica Popular*. Disponível em: < <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>, s/d >. Acesso em: 13/3/2007.

VIANNA, Hermano. Paradas dos sucesso periférico. *Periferia*. São Paulo, v. 8, n. 8, p. 19 – 29, 2006.

VIANNA, Letícia C. R. *Bezerra da Silva – Produto do morro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999, 165 p.

VIEIRA, Sulamita. *O Sertão em Movimento – a dinâmica da produção cultural*. São Paulo: Annablume, 2000. 1ª ed. 268 p.

YÚDICE, George. A funkificação do Rio. In: _____. *A conveniência da cultura – usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004. p. 157 - 186.

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta*. São Paulo: Brasiliense. 1985. 1ª ed. 265 p.

ZALUAR, Alba. Teoria e prática do trabalho de campo – alguns problemas. In: CARDOSO, Ruth. (Org.). *A Aventura Antropológica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. P.. 107 – 125.

Sítios eletrônicos consultados

www.ctn.org.br

www.planetaforro.com.br

www.forrobrasil.com.br

www.surforreggae.com.br

www.cantodaema.com.br

Créditos das imagens

Todas as imagens que não são de minha autoria estão com as respectivas fontes indicadas nas legendas.