



*INSTRUÇÃO TÉCNICA DA
SOLICITAÇÃO DE REGISTRO
DAS **MATRIZES TRADICIONAIS DO FORRÓ**
COMO PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO*

ASSOCIAÇÃO RESPEITA JANUÁRIO

RESPONSÁVEL TÉCNICO: **PROF. DR. CARLOS SANDRONI**

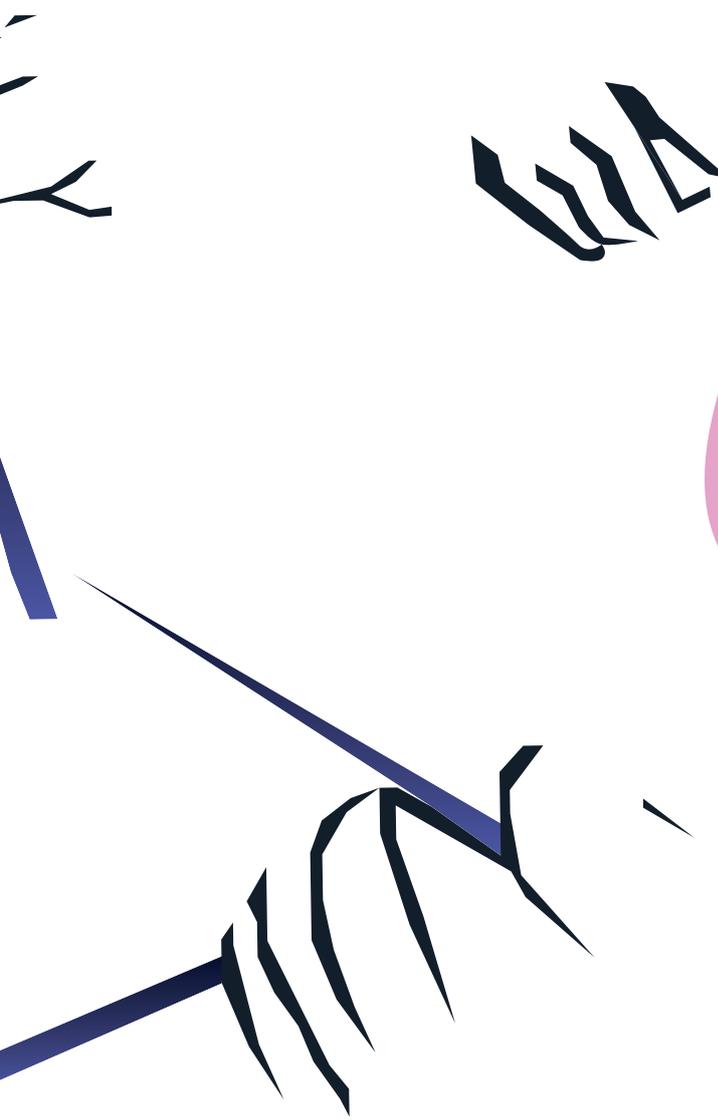




*INSTRUÇÃO TÉCNICA DA
SOLICITAÇÃO DE REGISTRO
DAS **MATRIZES TRADICIONAIS DO FORRÓ**
COMO PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO*

ASSOCIAÇÃO RESPEITA JANUÁRIO

RESPONSÁVEL TÉCNICO **PROF. DR. CARLOS SANDRONI**



INSTRUÇÃO TÉCNICA
DA SOLICITAÇÃO DE REGISTRO
DAS **MATRIZES TRADICIONAIS DO FORRÓ**
COMO PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO

Presidente da República do Brasil

Jair Bolsonaro

Ministro do Turismo

Gilson Machado Neto

Secretário Especial da Cultura

Mario Luis Frias

Presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Larissa Peixoto

Diretores do Iphan

Arlindo Pires Lopes

Arthur Lázaro Laudano Bregunci

Leonardo Barreto de Oliveira

Roger Alves Vieira

Tassos Lycurgo Galvão Nunes

Departamento de Patrimônio Imaterial

Roger Alves Vieira

Coordenação-Geral de Identificação e Registro

Marina Duque Coutinho de Abreu Lacerda

Coordenação-Geral de Promoção e Sustentabilidade

Cristiano Araújo Borges

Coordenação de Registro

Diana Dianovsky

Coordenação de Identificação

Pedro Gustavo Morgado Clerot

Coordenação de Apoio à Salvaguarda dos Bens Registrados

Natália Guerra Brayner

Coordenação de Projetos e Ações Transversais

Leidiane Ribeiro da Silva

Divisão Técnica da Diversidade Linguística

Marcus Vinícius Carvalho Garcia

FICHA TÉCNICA

Empresa responsável pela execução da pesquisa:

Associação Respeita Januário de Pesquisa e Valorização dos Cantos e Músicas Tradicionais do Nordeste (ARJ)

Coordenador Geral (2018 a 2020):

Dr. Amilcar Almeida Bezerra

Coordenador Geral (2021):

Dr. Lucas Victor Silva

EQUIPE DA PESQUISA

Coordenação Técnica

Dr. Carlos Sandroni, UFPE

Pesquisadores (Nordeste)

Alagoas:

Ms. Lucas Oliveira de Moura Arruda

Bahia:

Dr. Aaron Roberto de Mello Lopes, UEFS

Ceará:

Dr. Marcio Mattos, UFCA

Luiz Santos

Maranhão:

Alexandra Messier

Paraíba:

Ms. Erivan Silva

Dr. Henrique J. P. Sampaio, UFPB

Joana Alves da Silva

Pernambuco:

Dr. Amilcar Almeida Bezerra, UFPE

Dr. Clímério de Oliveira Santos, CPM/UFPE

Dr. Gustavo Alonso Ferreira, UFPE

Dr^a Jacira França

Piauí:

Dr. Marinaldo Sousa de Carvalho, UFPI

Rio Grande do Norte:

Dr. Tiago de Quadros Maia Carvalho, UFRN

Dr. Mário André Wanderley Oliveira, UFRN

Sergipe:

Ms. Marina Zacchi

Pesquisadores (RJ/SP/DF)

Brasília:

Dr. João Miguel Sautchuk, UnB

Rio de Janeiro:

Dr. Edilberto Fonseca, UFF

São Paulo:

Ms. Marina Zacchi

Dr. Claudio Altieri Campos

Historiadores:

Brunno Manuel Azevedo Pessoa

Luiz Henrique Costa dos Santos

Dança:

Ms. Leilane Pinto do Nascimento

Dr^a Maria Acselrad, UFPE

José Valdomiro Marques da Anunciação

Colaboradores (Textos):

Eduardo Monteiro (pífanos)

Ms. Fabiano de Christo (rabeca)

Gabriel Vila Nova (Pernambuco)

Dr. Jorge Ventura, UFPE (luteria da rabeca)

Ms. Leonardo Rugero (sanfona e sanfona de oito-baixos)

Lorena Louise Beleza Carneiro (Brasília)

Luiz Ribeiro (gêneros musicais, e Pernambuco)

Ms. Lucas Oliveira de Moura Arruda (gêneros musicais)

Maria Estela Capuano Villar (Brasília)

Dra. Paula Bujes, UFPE (rabeca)

Ms. Philipe Moreira Sales (pífanos)

Equipe de Audiovisual e Fotografia**Produtora de audiovisual Sempre Viva**

Eduardo Tavares Homem: Coordenação geral da Sempre Viva Produções.

André Gérard: Direção e Edição dos videodocumentários.

Edinho Moraes: Direção de fotografia e câmera.

Yuri Telles: Áudio e Iluminação

Apoio local:

José Lessa: Produção e direção das entrevistas em Alagoas

Marina Zacchi: Produção e direção das entrevistas em Sergipe

Amilcar Bezerra: Produção e direção das entrevistas em Pernambuco

Henrique Sampaio e Erivan Silva: Produção e direção das entrevistas na Paraíba

Tiago de Quadros Maia Carvalho: Produção e direção das entrevistas no Rio Grande do Norte

Captação de Vídeo e Áudio (Piauí) complementar: Luciano Klaus e Vivian Cardoso

Captação de Vídeo e Áudio (Bahia) complementar: Del Feliz

Captação de Vídeo e Áudio (Maranhão) complementar: Rui Mário Mendes Lima

Captação de vídeos (Ceará, Pernambuco e Paraíba) complementar: Luiz Santos (direção),

Carlos Henrique Soares (câmera) e Douro Moura (edição)

Fotografia

Fotógrafo: Luiz Santos

Assistente de fotografia: Carlos Henrique Soares

Captação de Áudio

Técnico especializado em captação de áudio e tratamento de sinal de áudio:

Dr. José Guilherme Allen Lima, UFPE

Produção e administração:

Produtora Executiva: Naara Souza Santos

Assistente de Produção: Ms. Rannier Venâncio de Asevedo Silva

Design: Isadora Melo

Administração: Camila Lopes

Contador: Note Contabilidade

**Agradecemos, por sua colaboração
inestimável para com a pesquisa:**

Alana Tereza da Costa Nunes (RN)
Anderson do Pife (PE)
André Zabumbeiro (Alagoinhas-BA)
Baby Zabumba (Gleibson Charles) (PE)
Carlos André Bezerra Batista (RN)
Jarbas Fonseca Silva (Jarbas do Acordeon) (RN)
John Murphy (EUA)
Karoline Beatriz da Silva (RN)
Leandro Zabumbeiro (PB)
Maestro Chiquito (PB)
Márcia Rossana de Oliveira (RN)
Paulinho Swing (PE)
Paulo Vanderley (CE)
Quartinha da Zabumba (PE)
Santanna, o Cantador (PE)
Scurinho Zabumbada (SE/SP)
Tereza Accioly (PE)
Thiago Eloy (PE)
Valdir Santos (PE)

Agradecemos também o apoio inestimável de:

Alessandra Gramacho (BA)
Antonia Amorosa (SE)
Antônio Carlos Batista (RN)
Bruno Jacob Wingerter Barros (RN)
Carolina Benigno (RN)
Cláudio Henrique Pereira de Araújo (RN)
Crispiniano Neto (RN)
Del Feliz (BA)
Djalma Alves da Mota (RN)
Gennaro (PE)
Giann Mendes Ribeiro (RN)
Herbert Lucena (PE)
Humberto Medeiros (RN)
Jaiminho de Exu (PE)
Leandro Fernandes de Oliveira (RN).
Marcos Lopes (RN)
Marizete e a Associação Asa Branca (BA)
Pedro George de Brito (RN)
Sidcléa Marques (PB)
Victoria Marques (BA)

SUMÁRIO

1. ASPECTOS INTRODUTÓRIOS - AS BASES PARA O REGISTRO	10
1.1 Forró e suas matrizes como patrimônio cultural	13
1.2 Histórico do processo no Iphan	14
1.3 Formação da equipe	16
1.4 Delimitação da abrangência	17
1.5 Pesquisando na pandemia	19
1.6 Organização do presente texto	21
2. AS MATRIZES TRADICIONAIS DO FORRÓ NA HISTÓRIA	24
2.1 Etimologia e origens: “forró” e “forrobodó”, do final do século XIX à burleta Forrobodó (1912)	27
2.2 “Forró” como festa, e a música do nordeste antes do “reino do baião”.....	33
2.3 Luiz Gonzaga e o “reino do baião”, 1946-1959	41
2.4 O forró, música, dança e festa do nordeste, 1950-1989	52
3. GEOGRAFIA DO FORRÓ TRADICIONAL (DE NORTE A SUL)	70
3.1 Maranhão	73
3.2 Piauí	81
3.3 Ceará	85
3.4 Rio Grande do Norte	90
3.5 Paraíba	101
3.6 Pernambuco	112
3.7 Alagoas	120
3.8 Sergipe	125
3.9 Bahia	130
3.10 Rio de Janeiro	134
3.11 São Paulo	141
3.12 Brasília	146



4. MÚSICA E DANÇA COMO MATRIZES DO FORRÓ	152
4.1 Gêneros de música e dança	155
4.1.1 <i>Baião</i>	155
4.1.2 <i>Xote</i>	157
4.1.3 <i>Arrasta-pé</i>	159
4.1.4 <i>Xaxado</i>	161
4.1.5 <i>Coco</i>	163
4.1.6 <i>Forró</i>	166
4.1.7 <i>Toada</i>	168
4.2 Considerações gerais sobre dança no forró	170
4.3 Considerações sobre relações de gênero no forró	197
4.4 Instrumentos musicais emblemáticos	203
4.4.1 <i>Sanfona</i>	203
4.4.2 <i>Zabumba</i>	213
4.4.3 <i>Triângulo</i>	220
4.4.4 <i>Sanfona de oito-baixos</i>	221
4.4.5 <i>Pifanos</i>	228
4.4.6 <i>Rabeca</i>	232
4.4.7 <i>Afinadores e construtores de sanfona</i>	240
4.4.8 <i>Luteria no forró tradicional: rabeca</i>	245
5. RECOMENDAÇÕES DE SALVAGUARDA	252
5.1 Apresentação de diagnóstico de riscos e ameaças à continuidade do bem	255
5.2 Indicação das primeiras medidas a serem adotadas	259
5.3 Linhas de ação de médio e longo prazo: subsídios para construção do Plano de Salvaguarda	261
6.REFERÊNCIAS CITADAS	264
ANEXO - Lista de Acervos relevantes para as matrizes tradicionais do forró.	277



The image features a white background with several abstract elements. In the top left, there is a series of diagonal stripes that transition from a light blue color to a dark blue, then to black. In the top right, there is a dark blue silhouette of a hand with fingers spread. In the bottom left, there is a solid black, irregular polygonal shape. The text is centered in the lower half of the page.

1. ASPECTOS INTRODUTÓRIOS
– *as bases para o Registro*



1.1 FORRÓ E SUAS MATRIZES COMO PATRIMÔNIO CULTURAL

O documento aqui apresentado traz elementos para a Instrução Técnica do processo de Registro das Matrizes Tradicionais do Forró como Patrimônio Cultural do Brasil (IT). Entendemos por “Matrizes tradicionais do forró”, para efeito desta IT, uma Forma de Expressão multimodal, cujo núcleo é a performance social de um leque de tipos de música e dança. Associado a este núcleo, encontramos um conjunto de elementos incluindo celebrações, ludicidade, saberes e objetos, sendo este conjunto parte integrante do escopo da IT.

“Forró” é uma palavra polissêmica, cujo sentido original, desde seus primeiros registros conhecidos, no início do século XX, remete a festa popular com música e dança. Na segunda metade do século XX, a palavra assumiu também o sentido de um tipo específico de música, cantada ou instrumental, para ouvir e para dançar. Também passou a designar um tipo de evento com música ao vivo e dança; um tipo de estabelecimento comercial onde eventos deste tipo se realizam; um repertório de músicas e gêneros musicais ouvidos nestes eventos e estabelecimentos; e tipos de dança associados a este repertório. Também é fundamental para a compreensão do forró notar que este conjunto de elementos tem forte ancoragem cultural e geográfica na região do Brasil que desde os anos 1930 veio a ser chamada de “Nordeste”.

A ideia de “matrizes tradicionais” remete à de “referências culturais”, proposta por Aloísio Magalhães na virada da década de 1970 para os anos 1980, quando criou o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), incorporado ao Iphan em 1979. Tal noção vem sendo adotada como pedra angular das políticas de patrimônio cultural, sobretudo a partir do advento do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI), em 2000. E a relação entre música e festa tem mostrado ser elemento fundamental da dinâmica cultural no país. O forró, assim como o choro, o frevo e o samba, definiu-se nos bailes e festividades populares, num ambiente de ampla participação e de contatos físicos e culturais. Este ambiente é tema de letras de sucessos fonográficos de meados do século XX, como “Forró de Mané Vito”, “Forró em Limoeiro”, e tantos outros. A própria existência destas gravações de sucesso mostra também que o forró se autonomizou em relação ao contexto mencionado. Tornou-se um gênero musical veiculado pelas sucessivas mídias, dos discos 78rpm à internet, do rádio aos serviços de *streaming*, passando pela TV, LPs e CDs.

Quando o Iphan abre, a partir de demandas da sociedade (como veremos a seguir), um processo de Registro em torno das “matrizes tradicionais do forró”, busca sobretudo valorizar o conjunto de referências culturais associado àquele amplo sucesso midiático, e lhe é também, em certo sentido, anterior. Observa-se aqui um paralelo entre o caminho adotado na abordagem patrimonial do forró, e a opção feita na patrimonialização do samba carioca, quando registraram-se também as “matrizes”. Em ambos os casos estas são definidas como aquelas práticas e valores mais próximas de vivências comunitárias, historicamente ancoradas: propulsão profunda das culturas populares brasileiras.

As “comunidades” atinentes às matrizes tradicionais do forró são amplas, e de contornos difusos. Englobam apreciadores de forró, especialmente os que “consomem” forró dançando ao som deste gênero, frequentando eventos e estabelecimentos ditos “forrós”, e também ouvindo seus discos e apreciando suas novas produções audiovisuais. Englobam também músicos de forró, desde os mais profissionalizados, até os que atuam apenas ocasionalmente. Finalmente, incluem conhecedores, pesquisadores, organizadores, professores de dança e de música e formadores de opinião no campo das matrizes tradicionais do forró.

Afirmamos que a ancoragem geográfica e cultural do forró está associada à região nordeste. A “invenção do nordeste”, com todos os seus percalços, belezas e contradições, tem sido amplamente problematizada desde a publicação do livro já clássico de Durval Muniz de Albuquerque Júnior (1999). Instigados pelo influente historiador, e após dois anos e meio de mergulho no mundo do

forró, podemos dizer que é mais difícil do que nunca afirmar se foi o nordeste que inventou o forró, ou se foi o forró que inventou o nordeste!

Em qualquer hipótese, porém, estamos bastante seguros (e esperamos que esta IT o demonstre) de que o forró nordestino tornou-se um incontestável patrimônio cultural brasileiro. Em parte, devido à própria diáspora dos nordestinos; não por acaso, a primeira referência que encontramos à palavra “forró” na imprensa, de 1914, é feita num jornal amazonense, e se refere a seringueiros... cearenses! E em parte, devido ao sucesso do forró também como “música popular”, como música difundida pelos suportes tecnológicos e ferramentas de comunicação massiva, cuja importância na nacionalização do Brasil está tão amplamente estabelecida na literatura acadêmica, quanto no senso comum.

Nordestino e brasileiro, brasileiro porque nordestino, o forró veio a tornar-se uma das modalidades mais disseminadas, influentes e valorizadas da música, dança e festa de um país que nunca foi avaro nestes itens. O texto desta IT pretende mostrar isso, recorrendo a narrativas históricas, a descrições específicas por estado, e a informações e esclarecimentos sobre aspectos da música e da dança. A IT se conclui com considerações sobre a salvaguarda do forró na atualidade, e com propostas para o futuro.

1.2 HISTÓRICO DO PROCESSO NO Iphan

No final dos anos 2000, a Associação Cultural Balaio Nordeste, com sede em João Pessoa, começou uma importante mobilização de forrozeiros¹. No bojo desta mobilização, a primeira colaboração entre a Balaio Nordeste e o Iphan ocorreu por causa do vídeo *Por amor ao forró*, sobre Pinto do Acordeon, importante sanfoneiro paraibano. Este vídeo foi fruto de parceria entre a TV-Cidade (João Pessoa) e a associação, mas a etapa final de sua produção foi apoiada financeiramente pelo Iphan. Tal apoio foi assim justificado pelo Iphan/PB, em um Termo de Referência:



¹ Agradeço a Emanuel Oliveira Braga pela disponibilização de documentos da Superintendência do Iphan na Paraíba, utilizados aqui.

“O forró é uma das grandes contribuições do Brasil para a diversidade musical do nosso planeta, e a parceria do Iphan torna-se fundamental no momento em que se discute os encaminhamentos para a solicitação do registro do forró como patrimônio cultural do Brasil”.

Poucos meses depois, em abril de 2011, foi a vez da Superintendência do Iphan em Pernambuco acolher uma reunião de forrozeiros e técnicos da instituição para discutir a inscrição do forró como patrimônio imaterial. Entre diversos forrozeiros residentes em Recife, marcaram presença o cantor Santana e a cantora Cristina Amaral. Representantes da Balaio Nordeste vieram de João Pessoa, e associações culturais pernambucanas como a Sociedade de Forrozeiros Pé de Serra e a Associação Respeita Januário também estavam representadas.

Menos de dois meses depois, uma nova organização criada em João Pessoa, o Fórum Forró de Raiz (reunindo a Balaio Nordeste e diversos forrozeiros), encaminhou ao Iphan, através da superintendência da instituição na Paraíba, um pedido de Registro das “matrizes tradicionais do forró”. Esta solicitação foi entregue no dia 16 de junho, em uma performance pública envolvendo mais de vinte forrozeiros, que se reuniram na sede do Iphan-PB no centro de João Pessoa, ao som de sanfonas, forrós, xotes e baiões. Em julho de 2011 o Iphan acolheu a solicitação dos forrozeiros, abrindo o processo 01450.008052/2011-50, referente ao Registro das “matrizes tradicionais do forró”.

A mobilização dos forrozeiros paraibanos se expandiu, impulsionada pela acolhida do Iphan ao pedido. A 24 de agosto de 2011, ocorre em João Pessoa a formalização do Fórum Forró de Raiz. Na ata da reunião de fundação, informa-se que um grupo de forrozeiros e simpatizantes já se reunia desde março daquele ano para tratar de interesses comuns. Também na ata de fundação, a patrimonialização aparece como um dos objetivos principais da entidade.

Um primeiro seminário sobre a patrimonialização do forró foi organizado pelo Fórum paraibano no segundo semestre de 2011. A mobilização em torno do tema se espalha pelo país, com a criação de diversos fóruns estaduais. Mas foi necessário esperar quatro anos até que se realizasse um evento de dimensões nacionais. Em setembro de 2015, finalmente, realiza-se em João Pessoa o “Encontro Nacional para Salvaguarda das Matrizes do Forró”, com participantes do Maranhão, Piauí, Ceará, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. O Encontro adota o texto da “Carta de Diretrizes para a Instrução Técnica do Registro das Matrizes do Forró como Patrimônio Cultural do Brasil”, documento que servirá de base inicial para a realização desta IT.

Uma nova rodada de Fóruns estaduais é realizada, incluindo as principais metrópoles da região sudeste, como o Rio de Janeiro e São Paulo, e a própria capital do país. Mas é em 2018 que, graças à mobilização dos forrozeiros, inclusive com idas a Brasília e conversas no congresso e no (então) Ministério da Cultura, são obtidos os recursos necessários para a realização da presente IT. O Iphan lança então, no segundo semestre, o edital de seleção de uma instituição habilitada a elaborar a IT



da solicitação. Este edital foi vencido pela Associação Respeita Januário (ARJ), organização cultural com sede em Recife, composta em grande parte por pesquisadores ligados à Universidade Federal de Pernambuco.

No primeiro semestre de 2019, enquanto se desenrolavam os trâmites administrativos para assinatura do termo de colaboração entre a ARJ e o Iphan, as duas instituições organizaram, com participação de vários Fóruns de Forró e da Balaio Nordeste, um Seminário Nacional sobre Forró como Patrimônio Cultural. O Seminário, que contou com ampla participação de forrozeiros, pesquisadores e interessados de diversos estados, das capitais e do interior, aconteceu no mês de maio no Cais do Sertão, importante equipamento cultural situado no antigo porto de Recife. Em julho de 2019 o termo de colaboração entre a ARJ e o Iphan foi assinado, e a pesquisa para a presente IT se iniciou oficialmente.

1.3 FORMAÇÃO DA EQUIPE

O forró, como ficará cada vez mais claro ao longo desta IT, é um fenômeno cultural amplo e diversificado, cujas matrizes se encontram espalhadas nas cidades, sítios e sertões do Nordeste, e em menor medida, em algumas cidades de outras regiões do Brasil, onde houve forte imigração de nordestinos. Encontram-se também - e esta talvez seja uma de suas grandes peculiaridades quando comparadas às de outras manifestações do patrimônio imaterial - em sulcos de discos, muitos deles agora digitalizados, e em letras de canções de sucesso nacional. A realização das pesquisas aqui apresentadas exigiu o concurso de equipe ampla, interdisciplinar, espalhada geograficamente, que trabalhou por um período de trinta meses. A equipe foi liderada por um etnomusicólogo com experiência no campo do patrimônio imaterial, e foi composta por integrantes residentes em dez estados da federação, com diversas formações profissionais, entre as quais: etnomusicólogos; especialistas em dança; antropólogos, historiadores, e outros cientistas sociais; técnicos das áreas de produção fonográfica e audiovisual; e uma equipe de produção e administração.

O maior contingente de pesquisadores se concentrou nos estados de Pernambuco, Paraíba e Ceará: nove no total. Nos outros seis estados do Nordeste, trabalhamos com um pesquisador por estado. As cidades do Rio, São Paulo e Brasília tiveram também um pesquisador cada uma. Todos os



pesquisadores envolvidos já tinham trabalhado com o tema do forró, e trouxeram para o projeto seu acúmulo de contatos, conhecimentos e registros prévios.

A participação dos próprios forrozeiros no processo de pesquisa se deu de diversas formas. Como vimos, partiu de associações de forrozeiros, e de lideranças reconhecidas no campo, a iniciativa de propor ao Iphan a patrimonialização do forró. A equipe de pesquisa, portanto, sempre se sentiu acolhida e apoiada em cada uma de suas iniciativas junto a forrozeiros, e foi diversas vezes convocada a participar de eventos, a entrevistar determinado sanfoneiro, certo rabequeiro ou zabumbeiro etc., por indicação de outros sanfoneiros etc., que já estavam em contato com os pesquisadores.

Além disso, as associações culturais e corporativas de forró, como a Balaio Nordeste, a Sociedade de Forró Pé de Serra de Pernambuco, a Associação de Forrozeiros de Alagoas, e os próprios Fóruns Estaduais e Nacional do Forró de Raiz, foram parceiras constantes de todo o processo, discutindo conosco diversos temas da agenda de pesquisas, nos “pautando”, como se diz, e facilitando a realização de todos os contatos necessários para o bom desenrolar da IT.

Finalmente, cabe notar que na equipe de pesquisadores reunida pela ARJ e pela coordenação da IT, diversos integrantes são também forrozeiros. O principal pesquisador associado, braço direito do coordenador técnico durante todo o processo, Climério de Oliveira Santos, é cantor e compositor de forró, com assídua atuação no São João de Recife e outras cidades pernambucanas. A pesquisadora responsável pelas informações do Maranhão, Alexandra Messier, é uma das mais ativas cantoras da cena forrozeira daquele estado. O pesquisador responsável pelas informações do Piauí, Marinaldo Carvalho, do mesmo modo, tem importante atuação como cantor de forró, principalmente em seu estado. Diversos outros participantes da pesquisa são praticantes de forró a tempo parcial, com variados níveis de atuação como sanfoneiros, pifeiros, rabequeiros, percussionistas e cantores.

Um caso à parte é o de D. Joana Alves, hoje reconhecida como importante liderança nacional da mobilização pelas matrizes tradicionais do forró, e que integra também nossa equipe, como uma das pesquisadoras responsáveis pelo estado da Paraíba. Deixamos aqui registrada a gratidão de todos os integrantes da IT a Dona Joana e sua maravilhosa disposição de luta pelo forró. Dentro e fora da pesquisa, sem ela, tudo teria sido muito mais difícil.

1.4 DELIMITAÇÃO DA ABRANGÊNCIA

Já ficou claro que as Matrizes Tradicionais do Forró são histórica e simbolicamente associadas antes de tudo à região Nordeste. Em concordância com isso, este dossiê se baseia principalmente em pesquisas realizadas nos nove estados da região. Em complemento, foram feitas pesquisas também nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, e no Distrito Federal, regiões com grande população de nordestinos, devido às intensas migrações interregionais ocorridas no período nos últimos cem anos. O Rio de Janeiro e São Paulo também figuram com proeminência na história e desenvolvimento do forró, devido a seu papel como catalisadores do gênero na indústria fonográfica e na grande mídia, dimensões, como veremos indissociáveis das repercussões assumidas pelo forró no século XX.

Esta delimitação não pretende dar conta de toda a abrangência do bem. Já foi dito que a primeira menção da palavra forró em letra de forma foi encontrada num jornal amazonense em 1914, e isso não é por acaso: mostra uma nacionalização mais precoce do que se imaginava. Cem anos depois, as matrizes do forró continuam sendo reforçadas também fora do Nordeste, e fora de zonas de migração nordestina. Grandes festivais como o FENFIT em Itaúnas no Espírito Santo, e o Rootstock em Belo Horizonte, são os exemplos mais notórios (abordados na seção sobre dança do forró). Dezenas de festivais de forró vêm acontecendo também fora do país, com dança e música ao vivo apresentando o repertório de Gonzaga, Jackson, João do Vale e outros ícones da tradição forrozeira. Ninguém negaria que aí também se encontram as matrizes do forró. Tendo em vista as dimensões do



tema, não há dúvida de que pesquisas futuras irão ampliar nosso conhecimento sobre as tradições do forró, tanto em âmbito geográfico, como na história e em outros âmbitos.

Mesmo nos atendo aos doze estados brasileiros que têm seções específicas nesta IT, outros recortes foram necessários, pois só o Nordeste se estende por mais de um milhão e meio de quilômetros quadrados. Na seção seguinte, iremos discutir algumas limitações mais específicas, impostas à pesquisa pelas circunstâncias dramáticas do período em que foi realizada. Concluiremos a presente seção assinalando que qualquer pesquisa realizada numa área tão ampla depara-se com severos limites materiais, espaciais e temporais.

Encaramos estes limites buscando informações confiáveis, abrangentes e atualizadas sobre a situação do forró em todas as capitais nordestinas, e fora destas, nas cidades e áreas de notória importância para as matrizes do forró. Ênfase especial foi dada aos estados de Pernambuco, Paraíba e Ceará, por considerar-se que historicamente estes estados representaram os primeiros focos de irradiação do forró. Luiz Gonzaga, que é como se sabe, o maior ícone da história do forró, nasceu em Pernambuco, a poucos quilômetros da fronteira com o Ceará, e mais especificamente, bem perto do importante polo cultural, econômico e religioso constituído pela região do Cariri cearense (cujas principais cidades são o Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha). Seus primeiros parceiros musicais, como Miguel Lima e sobretudo Humberto Teixeira, eram cearenses. E a Paraíba, além de uma plêiade de musicistas dos quais iremos falar, deu ao forró seu outro ícone maior, Jackson do Pandeiro. A cidade de Caruaru-PE, designada em canção famosa como “a capital do forró”, e a de Campina Grande-PB, a que se atribui

“o maior São João do mundo”, foram também focos privilegiados da pesquisa. Cada um dos outros estados do nordeste deu contribuições fundamentais às matrizes do forró em seus diferentes aspectos, e procuramos fazer jus a estas contribuições, na medida das nossas possibilidades.

Não se pretendeu em nenhum momento chegar a uma definição fechada ou exaustiva das matrizes tradicionais do forró. Em vez disso, demos espaço a temas que percebemos, ao longo do caminho, representarem valores matriciais para os forrozeiros.

1.5 PESQUISANDO NA PANDEMIA

Quando, no primeiro semestre de 2019, a Associação Respeita Januário submeteu ao Iphan um Plano de Trabalho para realização da presente IT, ninguém imaginava que, menos de um ano depois, estaríamos começando uma crise sanitária de dimensões trágicas. O Plano de Trabalho proposto e adotado previa intenso trabalho de campo, sobretudo nos períodos de maio a julho de 2020 e 2021, na temporada de festejos juninos, sempre o ponto alto da atividade forrozeira. A eclosão da pandemia de Covid-19, e a necessidade de isolamento social, levou como sabemos à suspensão dos festejos juninos, e mais radicalmente, de qualquer encontro musical e dançante público, impossibilitando a realização de forrós, e consequentemente, a pesquisa de campo sobre este tema.

Não há como evitar os prejuízos disso para pesquisas como as que se fazem em torno do patrimônio imaterial: este se define como patrimônio vivo, realizado na performance, em contexto coletivo e em tempo real. As pesquisas sobre este tipo de patrimônio têm no chamado “trabalho de campo” de tipo etnográfico uma de suas dimensões mais marcantes. Na impossibilidade de realizar tais pesquisas dentro do prazo disponível, alternativas precisaram ser mobilizadas, na certeza de que complementações etnográficas virão a ser feitas, em tempos menos turbulentos.

Quando as dimensões da crise sanitária começaram a ficar evidentes, e os festejos de São João do ano de 2020 foram suspensos, começamos, portanto, a redirecionar a pesquisa para outro modelo, centrado numa ampla gama de documentos, em bibliografia proveniente de diversas pesquisas prévias, e em “netnografia” (nome dado a “etnografias feitas na rede mundial de computadores”, baseadas em meios de comunicação via internet, alguns deles inventados ou aperfeiçoados exatamente para fazer face à imposição de isolamento social).

No entanto, durante alguns meses em 2020, havia ainda esperança de que tivéssemos festejos juninos no ano seguinte - o que, infelizmente, não se verificou. Assim, foi apenas no final de 2020, quando a continuidade da suspensão de reuniões públicas se tornou evidente, que tivemos que abrir mão de contar com quaisquer observações diretas de forrós, reconfigurando assim totalmente o plano inicial.

Detalhamos em seguida as estratégias de pesquisa utilizadas diante destes obstáculos. As limitações foram grandes, mas as possibilidades abertas foram muitas: entrevistas ou conversas coletivas usando aplicativos como Zoom, Google Meet, o próprio WhatsApp, e outros; gravação em celular de performances, depoimentos e informações diversas, transmitidas em seguida por WhatsApp ou email (no caso de arquivos muito pesados, usamos plataformas de compartilhamento como WeTransfer ou outras); pesquisas em sites, blogs e redes sociais de forrozeiros; reuniões de trabalho, planejamento e avaliação também via Zoom ou Google Meet.

Tais recursos foram amplamente usados nesta IT. Diversas entrevistas foram realizadas e gravadas de forma remota. Informações foram encontradas e compartilhadas, e registros foram disponibilizados usando ferramentas como as mencionadas. Para dar dois exemplos, grupos de WhatsApp de rabequeiros e de zabumbeiros foram fundamentais para reunir informações sobre práticas de forró com estes instrumentos. No caso dos zabumbeiros, solicitamos que, quando possível, os músicos gravassem nos seus celulares os padrões rítmicos realizados para os diferentes ritmos do forró, e nos enviassem o resultado para comparação e análise.



Cabe mencionar também o caso da preparação e realização do Festival São João na Rede, em 2020, que teve importante relação com a continuidade da pesquisa por meio remoto. A ideia de realização do Festival online surgiu em uma das primeiras reuniões remotas da qual participaram diversos pesquisadores da IT. No início de abril, integrantes da equipe de pesquisa participaram de conversas com integrantes dos fóruns de forró sobre medidas de apoio aos forrozeiros no quadro pandêmico, já que a renda anual destes músicos é em grande parte garantida justamente pela participação em apresentações nos festejos juninos.

Não podemos dar detalhes aqui de todo o imenso trabalho de realização do São João na Rede, do qual foi parceira a Associação Respeita Januário, e que foi coordenado por pesquisador da nossa equipe, Climério de Oliveira Santos. O que queremos registrar é que a mobilização dos forrozeiros para a realização do festival ampliou fortemente a nossa rede de contatos, e gerou um amplo conjunto de informações sobre o forró tradicional, que foi disponibilizado para uso nesta IT.

Outros recursos de pesquisa via internet têm relação com a dimensão histórica do forró. Esta dimensão se liga, como vimos, a que a palavra “forró” é registrada em sentido próximo ao atual desde o início do século XX, e que desde aquela época matrizes do forró se manifestam, seja em registros literários ou jornalísticos, seja através da música nordestina de inspiração tradicional gravada em disco. Para dar conta destes registros, dois recursos de pesquisa online foram particularmente relevantes: 1) A Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (HDBN). Este recurso dá acesso a textos completos de jornais brasileiros desde o século XIX, com mecanismo de busca de palavras. Através da HDBN foi possível localizar as primeiras menções em letra de forma de palavras como “forrobodó”, “sanfona”, e a própria “forró”. E, talvez mais importante, foi possível compreender o contexto discursivo em que cada uma delas estava inserida. 2) A Discografia Brasileira Nirez-IMS (DBNI). Este recurso se baseia na coleção de discos 78rpm do pesquisador cearense Miguel Angelo de Azevedo, conhecido como “Nirez”, que foi digitalizada e disponibilizada online pelo Instituto Moreira Salles. Graças à DBNI foi possível escutar o primeiro fonograma brasileiro que apresenta a palavra “forró” em seu título, “Forró na roça”, gravada pela dupla Xerém e Tapuia em 1937. Foi possível também acompanhar em detalhe o uso cada vez mais frequente, a partir de 1950, da palavra “forró” como designação de gênero musical.

Os recursos de acesso a textos completos de literatura acadêmica online também foram de grande ajuda, num período em que as bibliotecas estavam fechadas. Estes recursos já existiam antes da pandemia, mas em alguns casos, exigiam pagamento, e passaram a ser disponibilizados gratuitamente por causa da situação excepcional. O fato de que muitos dos pesquisadores que trabalharam



na IT são ligados a universidades federais ajudou, pois possibilitou que se fizesse amplo uso do Portal de Periódicos da CAPES (área de acesso restrito), que disponibiliza para estas universidades o conteúdo de bases de dados fechadas.

Como parte da estratégia de pesquisa, optamos por retardar ao máximo possível o período de gravações dos vídeos que acompanham esta IT. Acreditamos que a vacinação iria avançar ao longo de 2021 e assim seria possível fazer gravações com segurança no início do segundo semestre. A estratégia deu frutos. As gravações foram feitas em setembro, em todos os estados do nordeste, em boas condições de segurança e sem nenhum caso de contaminação reportado. Embora, devido ao prazo de entrega da IT (meados de outubro), o período que sobrou para edição tenha sido extremamente curto, valeu a pena pagar o preço desta “pressão” extra, para fazer um vídeo baseado em gravações em locações, em contato direto com entrevistados, e incluindo performances musicais.

Finalmente, cabe notar que o texto apresentado também se beneficia de pesquisas realizadas entre agosto de 2019 e fevereiro de 2020, ou seja, entre o início da vigência do convênio ARJ-Iphan e o início da pandemia. As viagens de observação de fóruns e festivais de forró realizadas no segundo semestre de 2019 pelo coordenador da IT, em companhia de diferentes pesquisadores resultaram em muitas informações, diálogos e contatos. Cabe mencionar os fóruns do forró de raiz em Alagoas, em Sergipe, em João Pessoa, no Rio de Janeiro, e o festival Rootstock em Belo Horizonte. Em 2020 e 2021, fóruns estaduais de forró continuaram a acontecer por meio virtual, e representantes da pesquisa participaram remotamente da maioria deles. Também foi fundamental para a realização da IT a viagem do coordenador, junto com outros pesquisadores, às festividades em torno do aniversário de Luiz Gonzaga, em 13 de dezembro de 2019, em Exu e arredores.

1.6 ORGANIZAÇÃO DO PRESENTE TEXTO

O presente texto se estrutura em tópicos, compostos por seções. O próximo tópico, “As matrizes tradicionais do forró na história”, começa por uma discussão sobre as primeiras menções conhecidas da palavra “forró” e sobre diferentes propostas já levantadas para sua etimologia. A seção seguinte deste tópico faz exposição histórica sobre usos da palavra forró em fontes literárias e em periódicos, e sobre música nordestina na indústria fonográfica antes do forró. A terceira seção aborda a trajetória de Luiz Gonzaga, o “reinado do baião”, e o aparecimento da palavra “forró” em títulos e letras de música. A

última seção do tópico trata dos usos iniciais da palavra como designação de gênero musical, e de sua consagração como termo “guarda-chuva” para um conjunto de músicas, danças e festas.

O tópico seguinte, “Geografia do forró tradicional (de norte a sul)”, adota abordagem geo-cultural, consagrando uma seção a cada estado do nordeste, e seções às cidades do Rio de Janeiro, de São Paulo e ao Distrito Federal. Estas seções apresentam de forma sintética as principais informações reunidas pela presente pesquisa, além de resumir o que já se sabia sobre o forró nesses estados e cidades.

O penúltimo tópico do texto, “Música e dança como matrizes do forró”, trata das dimensões performáticas do assunto. Suas primeiras seções são consagradas à dança do forró e aos principais tipos de dança-música que caracterizam o forró tradicional. Incluímos aqui um tópico consagrado à relações de gênero no forró, uma vez que estas se expressam de modo evidente na própria dança. As seções finais tratam de instrumentos de uso consagrado no forró tradicional em suas diversas vertentes. Incluímos como conclusão do tópico, seções sobre a luteria da sanfona e da rabeca.

O tópico final do dossiê trata da salvaguarda, trazendo seções sobre o diagnóstico da situação atual do forró, sobre a patrimonialização como ferramenta de apoio aos forrozeiros, e sobre perspectivas futuras para as matrizes tradicionais do forró.





2. AS MATRIZES TRADICIONAIS DO FORRÓ NA HISTÓRIA

2.1 ETIMOLOGIA E ORIGENS: “FORRÓ” E “FORROBODÓ”, DO FINAL DO SÉCULO XIX À BURLETA FORROBODÓ (1912).

A palavra “forró” aparece dicionarizada pela primeira vez no início do século XX. Ao que tudo indica, ela surgiu inicialmente como abreviação de “forrobodó”, cujo uso é atestado já nas últimas décadas do século XIX. Beurepaire-Rohan, no seu *Dicionário de Vocábulos Brasileiros*, registra “forrobodó” em 1889, no que parece ser a dicionarização mais antiga²:

Fórróbódó, *s.m.*, Rio de Janeiro. Baile, sarau chinfrim. O baile dado pelos carnavalescos não passou de um fórróbódó.

O autor escreve a palavra com quatro acentos nos “O”, como a ressaltar que a palavra se diz com todas as vogais abertas.

Dez anos depois, o dicionário de Cândido de Figueiredo registra de novo:

Forrobodó, *m.* (brasileiro do Rio), baile reles.

Mas já na segunda edição, de 1913, o mesmo dicionário acrescenta:

Forró, *m. Bras. do N.* Baile de gente ordinária.

Forrobodó, *m. Bras.* do Rio. Baile reles, forró.

A primeira dicionarização de “forró” surge, portanto, 24 anos depois da primeira dicionarização de “forrobodó”. As palavras são definidos, em seus primeiros registros oficiais, como “bailes”, festas com dança – o que deixa implícita a presença de música para dançar. Note-se também, desde o início, que tanto “forró” como “forrobodó” são associados a pessoas desfavorecidas economicamente (“sarau *chinfrim*”, “baile *reles*”, “gente *ordinária*”). Discutiremos mais à frente o fato de que em 1913 se registra “forró” como sendo “do Norte” (leia-se, na época: Nordeste), e “forrobodó”, desde 1889, como sendo do Rio de Janeiro.

Dicionários posteriores vão definir as duas palavras na mesma linha inaugurada por Beurepaire-Rohan e Cândido de Figueiredo. *O Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa* (o “Aurélio”) registra em sua edição de 1963: “Forrobodó: Bras., Gir. Festança, baile da ralé em que há grande comezaina. Confusão, desordem. Forma reduzida: forró.” Ao proposto anteriormente, acrescenta-se portanto as ideias de “comezaina”, ou “abundância alimentar”, e de “desordem”, ou “conflito, alteração”. A associação com abundância alimentar parece funcionar por antítese, já que a “gente ordinária” que participa do forró teria na festa um momento de, na expressão popular, “tirar a barriga da miséria”, compensando a falta de comida dos dias comuns. A associação entre “festa popular” e “desordem” também ocorre em referência a outras palavras do mesmo campo semântico, como “samba” e “maracatu”. Esta associação, como veremos, vai acompanhar a trajetória da palavra “forró” por muito tempo.

Se a origem da palavra “forró” pode ser explicada como redução de “forrobodó”, permanece a questão: mas de onde vem, então, “forrobodó”? Infelizmente, não dispomos de qualquer resposta conclusiva sobre isso. Antenor Nascentes, em seu *Dicionário Etimológico Resumido* (1966), propõe que se trata de palavra “expressiva”, isto é, inventada *ad hoc*, pelo poder evocativo da sonoridade. (O autor consigna também, na mesma obra, “forró” como proveniente de “forrobodó”). É bem possível que Nascentes esteja certo, mas não é tarefa da presente Instrução Técnica tomar posição no que se refere à etimologia de “forrobodó”. Cabe registrar, porém, que outras propostas etimológicas têm circulado, uma delas, inclusive, com apoio de proponente de alta qualificação, o filólogo Evaildo Bechara, da Academia Brasileira de Letras.

² O Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa propõe 1899 como data inicial de registro. Mas não apenas Beurepaire-Rohan já tinha dicionarizado a palavra em 1889, como há registros dela em jornais até na década de 1870, como veremos.

Bechara escreveu, por ocasião do lançamento do filme *For all: o trampolim da vitória* (1997), um artigo na imprensa criticando a popularização da etimologia “*for all* = forró”. O filme era uma comédia romântica brasileira sobre a presença de militares americanos na Base Aérea de Natal durante a Segunda Guerra Mundial. Usava em seu título e enredo a etimologia popular que tanto sucesso fez nos anos 1990, segundo a qual os bailes dados pelos americanos e abertos “a todos” (“*for all*”) seriam pronunciados em português como “forró”. Essa ideia foi adotada por muitos, e é bem possível que no momento em que escrevemos (2021) ela ainda circule (embora haja indícios de que não encontra mais muitos adeptos entre forrozeiros).

Bechara menciona, ademais, uma coluna jornalística de tipo “consultório de língua portuguesa”, onde também se criticava a origem de “forró” em “*for all*”, e se propunha com bom embasamento etimológico que “forró surge como abreviação de forrobodó”. A coluna prosseguia, porém, afirmando que esta última seria palavra “de origem africana”. Bechara descarta a etimologia africana, e sugere que “forrobodó” é palavra de origem galega. O galego é uma língua neo-latina muito próxima do português, falada na Galiza, região noroeste da Espanha, fazendo fronteira com Portugal ao norte deste país.

Bechara tem bases para descartar a origem africana da palavra “forrobodó”, pois estudiosos das influências africanas no português, como Renato Mendonça (1935), Yeda Pessoa de Castro (2001, 2002) e Nei Lopes (1995, 2015), nunca incluíram “forrobodó” (nem “forró” aliás) entre palavras a que se possa atribuir tal origem (diferentemente do que ocorre com outras palavras do mesmo campo semântico, como “samba”, “jongo” e “agogô”). A proposta de origem galega, porém, também é discutível.

Bechara se apoia em artigo do estudioso da língua portuguesa. Dr. Joseph M. Piel, “Forrobodó: um problema etno-etimológico” (1974). Este artigo, por sua vez, é um comentário sobre o artigo “*O forrobodó: un rito y un vocablo gallego do Bajo-Miño*” (Luiz Bouza-Brey Trillo, 1966). Este último é um relato sobre uma dança galega, da província de Pontevedra, cujo nome seria “*forbodó*”. Bouza-Brey Trillo (1905-1980), que não foi linguista nem antropólogo de profissão, dá três propostas de etimologia latina para a palavra “*forbodó*”. Não iremos nos deter sobre elas, pois são refutadas por Piel, ele sim linguista profissional, como “fruto de improvisação e imaginação” (p.381). Mas Piel não resiste a trazer também sua parte de imaginação etimológica ao tema: “Na minha opinião (...), tratar-se-ia simplesmente de uma variante popular do termo técnico-musical, antiquado, ‘fabordão’ (espanhol, ‘*fabordón*’), que remonta ao francês *faux-bourdon*” (p.381).

O *faux-bourdon* (literalmente, “falso bordão”) é uma técnica de contraponto vocal que remonta a polifonias usadas na música cristã do século XV. Na língua portuguesa, ainda no século XVIII tratados sobre contraponto se referiam ao uso da polifonia em “fabordão”, como referência a essa mesma técnica. Por designar uma técnica antiga e relativamente simples (já que no fabordão as vozes se movem sempre no mesmo ritmo e na mesma direção), a palavra foi às vezes usada em modo derogativo, como sinônimo de canto “monótono”, “sensaboria”. A conexão semântica proposta por Piel está em que Bouza-Brey Trillo descreve o “*forbodó*” galego como sendo “monótono”: em sua descrição, o povo «*danza con absoluta seriedad a golpe de bombo, los puntos monorrítmicos y monótonos de ese baile que se llama forbodó*»

Escapa à alçada desta Instrução Técnica discutir se o “*forbodó*” galego tem conexão com o *faux-bourdon* francês, pela via do fabordão/*fabordón* -- mesmo se este se refere a um tipo de polifonia vocal sem qualquer relação com danças, e aquele, a uma dança acompanhada de percussão (“*golpe de bombo*”). Mas será que há razões para acreditar que é do nome desta dança “monótona”, realizada como “absoluta seriedade”, em pleno século XX, numa região da Galiza, que derivou o nome “forrobodó”, com as conotações festivas, dançantes e musicais que, desde a segunda metade do século XIX, lhe são associadas no Brasil? E se alguma relação existe entre as duas palavras, porque ela não teria ocorrido no sentido contrário?

Piel apresenta em defesa de sua proposta uma observação empírica que vale a pena mencionar. Segundo o autor, a palavra “forrobodó” encontra-se, em meados do século XX, amplamente difun-

dida no português europeu: “deve haver poucos portugueses que ignorem a expressão ‘andar no forrobodó’ (...) O leque semântico respectivo oscila entre ‘vida divertida, despreocupada’, ‘reunião de gente do povo que se diverte’, ‘pouca vergonha’, ‘barafunda, confusão, caos’ “. (p.379 e nota 3). E prossegue o autor: “Tão larga difusão no português europeu já seria por si suficiente para fazer duvidar da informação, que se colhe nos grandes dicionários, de que se trataria de uma voz brasileira, que se infiltrou no português de Portugal.”

Os dados apresentados por Piel não sugerem, porém, a necessidade de duvidar dos grandes dicionários neste ponto. Não há, por acaso, outras vozes brasileiras também largamente difundidas no português de Portugal? Piel atribui ao dicionarista Antonio Moraes e Silva, que era brasileiro, o primeiro registro de “forrobodó”, e já como brasileirismo. No entanto, trata-se de engano, pois Moraes e Silva não incluiu “forrobodó” em nenhuma edição do seu dicionário -- a última (com ele em vida) é de 1823, pois faleceu no ano seguinte. O primeiro a dicionarizar “forrobodó” foi, como vimos, o brasileiro Beaurepaire-Rohan; Cândido de Figueiredo, que foi o primeiro português a registrar a palavra, consignou-a, em 1899, como brasileirismo.

O fato é que nossa pesquisa não localizou, nas fontes galegas, espanholas e portuguesas a que tivemos acesso por internet, sinal de difusão das palavras “forbodó”/“forrobodó” na Península Ibérica (embora a palavra “forrobodó” seja encontrada ocasionalmente nestas fontes, mas sempre na segunda metade do século XX). No Brasil, ao contrário, ampla difusão desta última é atestada desde os últimos decênios do século XIX.

Não há sinal de “forrobodó” nem de “forbodó” nem no Léxico da Galiza on-line, da Academia Galega da Língua Portuguesa, nem no *Dicionário de la Lengua Española* da Real Academia Española. Quanto aos dicionários portugueses, como já foi dito, quando apresentam a palavra “forrobodó”, registram tratar-se de brasileirismo.

Apesar da fragilidade da argumentação de Piel a favor de uma longínqua origem francesa, por via galega, da palavra “forrobodó”, esta proposta, endossada como vimos pelo acadêmico Evanildo Bechara, ficou consagrada no dicionário *Houaiss*. Como este dicionário representa hoje a maior autoridade lexicográfica do português no Brasil, é comum ouvirmos ou lermos como verdade estabelecida que “fórró vem de forrobodó, que vem de *fauxbourdon*”. Consideramos importante que esta pesquisa sobre as Matrizes do Fórró deixe claro que estas suposições dão margem a muitas dúvidas. A presente pesquisa encontrou inúmeros registros da palavra “forrobodó” na imprensa e na literatura brasileira da segunda metade do século XIX. Trouxe, assim, elemento que favorecem a hipótese de que “forrobodó” é uma palavra de origem brasileira, como já afirmavam os dicionários de língua portuguesa anteriores ao *Houaiss*.

Se a origem de “forrobodó” permanece misteriosa, parece haver consenso de que a palavra “fórró”, quanto a ela, surgiu no nordeste do Brasil, como abreviação da primeira. E cabe notar que tal abreviação se fez com a primeira parte da palavra da palavra original, e não a segunda: ou seja, a abreviação escolhida foi “fórró”, e não “bodó”. Esta escolha talvez não seja neutra, pois “fórró” tem importantes ressonâncias em palavras similares. Uma delas é relacionada a “alforria”, sendo “forro”/“forra” (com pronúncia de “Ô”, fechado) sinônimo de “liberto”/“liberta”, palavras aplicadas a pessoas escravizadas que conseguiram sua liberdade através da compra ou concessão da chamada “carta de alforria”. A outra é o substantivo “forro”, sinônimo de “preenchimento”, palavra muitas vezes usada metaforicamente no sentido de “preenchimento alimentar”, e também no sentido de “posse de recursos econômicos”. “Estar fórrado” se usa no sentido de “ter comido bem” (“comer à tripa forra”), e se usa também no sentido de “dispor de dinheiro” (“ter o bolso ou a carteira fórrados”).

Não se pretende que “fórró” provenha etimologicamente de “forro”, nem no sentido de “liberto”, nem no sentido de “preenchimento”. No entanto, é possível que as associações respectivas tenham contribuído para que se destacassem, de “forrobodó”, as duas primeiras sílabas, que faziam pensar em “liberdade”, em “alimentação”, em “recursos econômicos”. Estas associações estão presentes no uso inicial da palavra, que era o de festa popular, onde, com abundante comida e bebida, se gozava da “liberdade de saracotear, mais útil que a liberdade de pensar” (na expressão de um jornalista carioca, em 1914, citado por Jota Efege, 2009, p.169).

Usos de “forrobodó” na imprensa e na literatura, 1874-1912

Se a palavra “forrobodó” foi dicionarizada em 1889, supõe-se que ela já tenha sido usada desde antes. E foi de fato, como pode ser comprovado por dois tipos de registros escritos: obras literárias, e registros na imprensa, ambos, nas últimas décadas do século XIX.

O primeiro registro literário de “forrobodó” por nós encontrado está no romance *O homem*, de Aluísio de Azevedo (datas), publicado em 1887. A palavra aparece na descrição da festa de comemoração do casamento de Luiz e Rosinha, dois personagens de origem humilde, sendo ele trabalhador numa pedreira, e ela, filha de uma lavadeira:

Quando, ultimada a cerimonia religiosa, tornaram para casa, com a idéa no resistente almoço preparado, foram á porta da rua sorprendidos por um oficleide, um piston, um clarinete e um sax, que os perseguiram desd’ahi até á sala de jantar, tocando furiosamente; era uma ovação feita ao recém-casado pelos seus companheiros de trabalho, que lá se achavam todos, mais ou menos endomingados. A refeição correu de princípio ao fim muito alegre e animada; não havia cerimonia; era comer e beber à vontade; fizeram-se os brindes do estilo e trocaram-se entre risadas as clássicas chalaças, com que essa boa gentinha dos cortiços costuma frizar brejeiramente a vexada felicidade dos noivos. Rosinha teve de repetir, por várias vezes a frase de repreensão: “Este sem vergonha...” Depois da mesa engendrou-se um **forrobodó**, e foi dançar pr’ái até o diabo dizer basta! (...) Pela volta das nove da noite surgiram como por encanto as violas e as guitarras, e o pagode tomou novo character. Pegou-se então de cantar o Fado corrido, o Malhão, a Canninha verde e a Espadelada. Começava a verdadeira festa. (p.322-325)

O “forrobodó” aparece, então, como o momento, após o almoço, em que se dança “até o diabo dizer basta”. Não fica explícito, mas quase, que a dança se faz ao som dos instrumentos de sopro -- oficleide, piston, clarinete e saxofone, mencionados um pouco antes. São instrumentos amplamente mencionados na literatura sobre o “choro”, tal como era praticado na época, como música para dançar, no Rio de Janeiro. No romance, este conjunto de sopros é substituído, mais tarde, por instrumentos de cordas, que acompanham o canto, afirmando-se então que “o pagode [isto é, a festa] tomou novo caráter”.

Embora isso não esteja explícito no texto, pode-se supor que a palavra “forrobodó” já não seria adequada a esta nova etapa da festa. A dança ao som de instrumentos de sopro no Brasil das últimas décadas do século XIX, se fazia com danças “cosmopolitas”: danças como a valsa e a quadrilha, difundidas através de modas internacionais, com recurso à mediação das partituras impressas, e tendo geralmente Paris como polo irradiador. Estas danças cosmopolitas ou eram do tipo da quadrilha, em que os pares executam as chamadas “figuras”; ou eram de par enlaçado, como a valsa e a polca. Essa mistura entre danças “figuradas” (quadrilhas, lanceiros e similares) e “de par enlaçado” (valsas, polcas e similares) persistirá, como veremos, no forró ao longo do século XX.

Já as danças mencionadas na etapa seguinte da festa retratada por Azevedo (fado corrido, malhão, caninha-verde, espadelada) são danças tradicionais portuguesas, amplamente registradas na literatura folclórica e etnográfica daquele país, e que nunca foram moda internacional. Sua presença num romance brasileiro de finais do século XIX se explica pela presença marcante de imigrantes portugueses no Rio de Janeiro do período. É possível que a palavra “forrobodó” não fosse adequada como descrição daquele momento da festa.

O mesmo Aluísio Azevedo voltou a empregar a palavra “forrobodó” em seu romance seguinte, *O cortiço* (1890), seu livro mais famoso. A palavra aparece ao menos duas vezes no romance. Começamos pela segunda vez em que aparece, quando o sentido é bem específico, e mais uma vez contrastado à cana-verde:

(...) já se não faziam sambas ao relento com o choradinho da Bahia, e mesmo a canna verde pouco se dansava e cantava ; agora o forte eram os forrobodós dentro de casa, com três ou quatro músicos, ceia de café com pão ; muita calça branca e muito vestido engomado.—E toca a enfiar para ahi quadrilhas e polkas até romper a manhã! (p.313)

“Sambas” e “choradinhos” da Bahia e do Brasil, assim como a “cana-verde” portuguesa, são danças feitas ao ar livre, onde todos os participantes tanto dançam, como cantam. Diferentes são as festas dadas dentro de casa, com a dança de polcas e quadrilhas, e com a presença de “músicos”, palavra que aqui tem o sentido de “especialistas em tocar instrumentos musicais”. Quadrilhas e polcas não são cantadas; são música instrumental tocada por músicos que não dançam, e dançada por pessoas que não cantam. No romance, estas últimas festas é que são chamadas de “forrobodós”.

Na primeira vez em que a palavra aparece no romance, porém, esta distinção não é proposta. Ao contrário, no trecho que se segue, a palavra “forrobodó” é empregada para se referir a uma festividade que é também chamada de “samba”; que ocorre ao ar livre, e onde a música é cantada, acompanhada por violão, e onde a pessoa que dança não fica enlaçada ao par, e além disso, também canta:

A noite chegou muito bonita, com um belo luar de lua cheia, que começou ainda com o crepúsculo; e o samba rompeu mais forte e mais cedo que de costume (...). Foi um **forrobodó** valente. A Rita Baiana essa noite estava de veia para a coisa; estava inspirada; divina! Nunca dançara com tanta graça e tamanha lubricidade! Também cantou. E cada verso que vinha da sua boca de mulata era um arrulhar choroso de pomba no cio. E o Firmo, bêbedo de volúpia, enroscava-se todo ao violão (...). (p.177)

É possível que naquele momento a palavra “forrobodó” ora fosse usada num sentido mais geral, como festa popular de qualquer tipo, ora fosse usada num sentido mais específico, que seria o de festa do tipo “baile”, isto é, com dança de par enlaçado, e música instrumental principalmente de sopros, baseada em gêneros como a quadrilha, a polca, a valsa e similares. Como se percebe, é nesta segunda acepção que a palavra se aproxima mais da acepção moderna da palavra “forró”.

Os registros na imprensa começam antes, a partir dos anos 1870. O *Dicionário do Folclore Brasileiro* de Luís da Câmara Cascudo traz um erro que deve ser da tipografia, pois atribui uma menção de “forrobodó”, no verbete correspondente a esta palavra, ao jornal semanário *O Mefistófeles*, editado em Recife, supostamente de 1833: “Ao ator Guilherme, na noite do seu forrobodó”. Mas há digitalização d’*O Mefistófeles*, ano 1, n.37, no site da Companhia Editora de Pernambuco: a data é novembro de 1882. A edição que Cascudo cita, portanto, ou é “ano 1, n.15, 1882”, ou, mais provavelmente, “ano 2, n.15, 1883”. Assim, a data de 1833 que está no verbete de Cascudo é certamente um erro tipográfico. O registro mais antigo da palavra encontrado na imprensa de Pernambuco está no jornal recifense *A Província*, de 10 de novembro de 1874, que relata:

“Foi com antecedencia convidado este Sr. Delfino, que dizem ser juiz de direito da homérica, para assistir ao forrobodó do Sr. Tacaruna.[...]” Ao longo dos anos, o termo é empregado em ocasiões que fazem referências a festividades e reuniões sociais. Lemos no mesmo jornal, em 21 de março de 1875, narrativa sobre as desventuras de um certo Manoel da Cunha, a quem se atribui olfato apurado: “Nada lhe falta, Deus louvado, nem casa pintada a fresco, nem sedas, nem damascos, nem porcelanas, nem bronzes. Dá jantares, bailes, vae aos cavallinhos, aos theatros, a toda parte onde cheira a forrobodó, ou onde seja preciso metter o nariz.”

Os usos encontrados na imprensa até agora não enfatizam a possível componente musical da palavra “forrobodó”, mas seu uso festivo, e na verdade, um tanto irônico. São usos da palavra (que os dicionários informavam ter forte sabor “popular”, e mesmo um tanto vulgar) por órgãos de imprensa que tinha compromisso com a elite que era seu público leitor (num país com grande maioria de analfabetos).

O uso mais famoso da palavra “forrobodó” no início do século XX, que certamente contribuiu para que esta fosse ainda mais popularizada, foi o título da peça teatral, ou “burleta de costumes cariocas em 3 atos”, escrita por Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt, com música de Chiquinha Gonzaga, com estreia no Rio de Janeiro em 1912, e imenso sucesso. *Forrobodó* se passa num subúrbio do Rio de Janeiro, e retrata a realização de um baile popular. A primeira cena ocorre do lado de fora do “Grêmio Recreativo e Dançante Flor do Castelo do Corpo da Cidade Nova” onde acontece o baile, onde um grupo que não estava quites com as mensalidades tenta entrar “de penetra”, criando

conflito com o guardião da entrada: “- Que negócio é esse? Onde é que nós estamos? Aqui só entra sócio com recibo do mês *transáquito!*” Depois de idas e vindas, com intervenção do guarda noturno do bairro (que durante o dia é “professor de clarinete e sanfona”), e da porta-bandeira do clube, que toma partido dos penetras (“- Pois então fique sabendo: Só entro se o pessoal todo *entrá!*”), afinal as portas do clube são abertas, e todos entram cantando:

Forrobodó de massada,
Gostoso como ele só
É tão bom como a cocada
É melhor que o pão de ló!

O segundo ato se inicia com a rubrica:

“Salão de baile. Ao fundo, em plano elevado, o palanque da charanga composta de bombardão, clarinete, flauta, pistão de vara, caixa e violão. Executa-se uma quadrilha, marcada por Escandanhas [o secretário do Clube] e dançada por todos os presentes”.

A quadrilha, com sua conhecida marcação em reminiscências de francês, tal como ainda hoje presente em algumas festas juninas, é um dos três gêneros de música/dança mencionado no texto, sendo os outros, a valsa e o maxixe, como veremos. A colocação dos músicos em plano separado ao dos dançantes, e os próprios gêneros de música/dança mencionados, situam o “forrobodó” como um tipo de festa popular urbana, com dança de pares e música “externa”, isto é, onde quem dança não participa da realização sonora da performance, ficando esta a cargo de um grupo de especialistas destacados para tal.

Depois da quadrilha e de uma “...*varsa* chorosa/Na maior animação”, o segundo ato se conclui pelo convite ao farto repasto, componente indispensável de qualquer forrobodó:

Vamos ao vinho
À bagaceira
Às empadinhas
De camarão!
Vamos às papas,
Ao porco assado
E à feijoada
De estimação!

O terceiro e último ato se inicia com uma cena de amor entre o maestro do conjunto musical e sua musa, Rita, que canta:

Na noite do casamento
Vai haver forrobodó
Com a batuta em movimento
Si lá sol fá mi ré dó!

Entram novos personagens no baile, inclusive uma prostituta francesa que marca um rendez-vous com o guarda noturno, mas só “*après le forrobodó/Maintenant, je veux la danse/Viens comigo maxi-xê...*” Depois de um desafio cantado com versos improvisados, e de um leilão de prendas que termina em briga, a burlata se encerra com todos dançando o maxixe:

Pessoal, está na hora
Da festança terminar
Mas antes de irmos embora,
Toca tudo a maxixar

Ai, ai que forrobodó!
Bom como ele só!
Deixem lá falar!

Ai, ai meu forrobodó!
És o meu chodó [sic]!
Para que negar?

A burlata *Forrobodó* pode ser tomada como uma excelente pista sobre o que se entendia pela palavra, no Rio de Janeiro do início do século XX. Segundo o consenso dos especialistas, é como abreviação de “forrobodó” que surge a palavra “forró”. E seu primeiro sentido será o de uma festa popular, com música e dança, bebida e comida, e às vezes até com confusões de diversos tipos, como veremos na sequência.

2.2 “FORRÓ” COMO FESTA, E A MÚSICA DO NORDESTE ANTES DO REINO DO BAIÃO

Forró na literatura nos anos 1920 e 1930

Na primeira metade do século XX, a palavra “forró” já estava dicionarizada e tudo indica que fazia parte do vocabulário de parte da população. Diferentemente porém do que acontece com “forrobodó”, a palavra “forró” ocorre principalmente, desde os primeiros registros, na região que hoje conhecemos como “Nordeste”. Já em Cândido de Figueiredo, em 1913, ela vinha com a indicação, “Bras. do N”, isto é, “brasileirismo da região Norte”. Nas primeiras décadas do século XX, como se sabe, a região Nordeste era chamada de “Norte”; só depois esta palavra veio a adquirir o sentido atual, associado à Amazônia.

Em 1928, a palavra “forró” é empregada pelo escritor paraibano José Américo de Almeida (1887-1980), no livro que abriu o chamado Ciclo do Romance Regionalista, *A bagaceira* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1980 [1928]):

— Patrão, faz toda vida que não se entrosa um **forró** — intercedeu o feitor, com a fingida indiferença de quem pleiteia um desejo próprio em nome de outrem.
O senhor de engenho pusera termo a essas funções. Costumava dizer que a alegria do pobre era um mau agouro. De feito, não se dava um samba que não acabasse em sangueira. (p.42)

Tal como em *O cortiço*, vemos aparecer a sinonímia entre “samba” e “forró”. A palavra “samba” aqui é usada em seu sentido mais geral, até hoje válido no Nordeste, que é o de festa popular (“alegria do pobre”) com música e dança; e não no sentido do gênero musical carioca que nesta época (final dos anos 1920) já estava em pleno vigor. Veremos outros exemplos desta sinonímia. Em todo caso, “forró” neste contexto está longe de referir-se a um gênero musical, designando, em vez disso, um evento festivo.

Bem menos conhecido que *A bagaceira* é o livro de José Carvalho (1872-1933), *O matuto cearense e o caboclo do Pará: contribuição ao folclore nacional* (Carvalho, 1930). Uma parte do livro é dedicada a descrições e histórias sobre personagens da cidade do Crato-CE, onde nasceu o autor. Um destes personagens chamava-se “Zé Alves” e tocava rabeça (veja-se a seção sobre “Rabeça” neste dossiê). O trecho é o seguinte:

(...) a banda de música [do Crato] (...) sempre foi muito reputada. De fato, os cratenses, em todos os tempos, têm revelado grandes aptidões para a arte musical. Não há festas de casamento e de igrejas, para as quais não tenha sido convidada a conhecida banda. E o José Alves, desde o Crato até as margens do São Francisco, tem tocado a sua rabeça em festas de casamento de muitas gerações. (...) Mas o Zé Alves não toca somente nas festas de casamentos e de igrejas; toca, também, nos ‘forrós’. E... infinitas carreiras tem ele levado nos ‘sambas’, quando há ‘rolos’... E inúmeras vezes também, tem tido sua rabeça quebrada. E tanto isto é verdade, que ele adotou um expediente curioso para garantir-lhe o instrumento de semelhantes eventualidades. Quando vai ele a uma festa, avisa logo a todo mundo: - Esta rabeça não é minha! É do *gunverno*! Esta rabeça é do *gunverno*! (Carvalho, *O matuto...*, p.200 e 203).

Encontramos de novo a sinonímia entre “forró” e “samba”, e a referência a brigas (“rolos”, que resultam, entre outras consequências, na rabeça quebrada), traço marcante na imagem histórica do forró (n’*A bagaceira*, como vimos, fala-se de “sangueira”). Mas José Carvalho estabelece uma diferença sugestiva entre, de um lado, “festas de casamento e igrejas”, e de outro lado, “forrós”. Fica implícito que nas primeiras a rabeça não corria riscos. Embora também fossem, em certo sentido, “populares”, aquelas festas de casamentos, batizados e santos padroeiros se davam em contexto de maior controle moral e oficial; já a palavra “forró” parece indicar, nesta primeira metade do século XX, festas sem qualquer controle oficial. Daí, justamente, que o expediente de proteção da rabeça de Zé Alves passe por “oficializá-la” ficticiamente, numa patrimonialização *avant la lettre*: dizendo ao público que a rabeça “é do governo”, algum tipo de controle moral se instaura, e ela fica (se o músico tiver sorte) “mais protegida”.

Já a questão do controle moral popular, não-oficial, independente do governo, da igreja e da polícia, é mais delicada, e aqui não poderemos senão indicar os termos do debate. A questão é que o forró é retratado, não só nos livros de José Américo de Almeida e de José Carvalho, mas em inúmeras outras fontes literárias e musicais ao longo do século XX, como um espaço de conflitos, brigas e desordens. Seria fidedigno este retrato, ou antes enviesado pelos preconceitos das elites contra a cultura popular? Sabemos que o mesmo tipo de preconceito existiu contra o samba, o maracatu, o coco e outras manifestações culturais de origem afro-brasileira. No caso do forró, porém, como veremos, o tema do conflito e da desordem foi incorporado ao repertório, desde os anos 1950, momento em que a palavra começou seu deslocamento da “festa” para o “gênero” ou “estilo” musical. Se de preconceito se tratava, os ícones do forró, como Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro e outros, dele lançaram mão como recurso cômico, que ajudou a consolidar uma nova configuração da paisagem musical nordestina.

A palavra “forró” em periódicos, 1914-1942

O registro mais antigo da palavra “forró” em periódicos encontrado pela pesquisa é de 1914. Não no nordeste, como se imaginaria; mas no Amazonas:

No lugar Belmonte, no rio Madeira, reside em companhia de sua amásia Maria Raymunda do Espírito Santo, o agricultor Ignácio Martins de Mesquita. Na margem do igarapé do Sancho, fronteira a Belmonte, mora o seringueiro João Guedes que, convidado para tomar parte num “forró”, ali pelas vizinhanças, compareceu solícito, encontrando na “festa” Maria Raymunda, cuja posse, pelo casamento, em tempos desejara... (*Jornal do Comércio*, Manaus, 25 de setembro de 1914.)

A história prossegue relatando o crime passionai ocorrido dias após o forró, em que Mesquita, em defesa própria, mata Guedes que o ameaçava com uma faca. A palavra “forró” é usada no sentido de “festa”, algo *de que se participa* (“tomar parte num ‘forró’”). A cena se passa na Amazônia, mas mesmo assim existe alguma conexão com o nordeste, pois o mesmo artigo informa que os três protagonistas da história eram nativos do Ceará.

E o próximo registro encontrado refere-se justamente ao Ceará, embora publicado numa revista do Rio de Janeiro, a famosa *Fon-fon*. Trata-se de uma “cena popular cearense” escrita por Valdez Corrêa, publicada em 1929, cujo título é exatamente “Forró”. Vale a pena transcrever extensos trechos do conto:

Nos anos de bom inverno (...) ninguém mais do que o caboclo cearense é folgazão e feliz. A sua alma simples (...) então se expande em noitadas de terços, novenas e danças. E aos sábados, não há povoação, vila ou fazenda onde não se exalte um santo e se realize um *fórró*. Assim como os violeiros, há os tocadores célebres, afamados. Vêm escarranchados no lombo da piléca [cavalo pequeno] (...), a sanfona amarrada no saco, pendurada nas costas (...).

“Tocador” aqui aparece como abreviação para “tocador de sanfona”, em contraste com “violeiro” (que em outros contextos é dito também “tocador de viola”). Encontramos então, pela primeira vez, a sanfona designada como instrumento escolhido do forró. O autor descreve a cena:

O *forró* está fervendo. A sala apertada fervilha de morenas, numa alegria ruidosa e expansiva. Mas o caboclo [que veio participar] não entra logo: fica de fora, assuntando. Até que, galvanizado pelo entusiasmo envolvente da dança, se aproxima da porta, indaga: (...) ‘Quanto é a entrada?’ ‘Dois *mi rés*’. (...) Paga. Entra, encosta-se à parede. Naquele ambiente poeirento, sufocante, os corpos agitados tresandam um insuportável mau cheiro.

Este *forró*, portanto, acontece dentro de um espaço reservado, para entrada no qual se cobra um valor em dinheiro. O ambiente é “poeirento” porque o chão da sala é de barro batido, presume-se. A referência ao “cheiro” dos corpos não disfarça a aversão do autor, amenizada pelo “pitoresco” da cena, mas reforçada pelas observações de detalhe:

Sob a luz mortiça da lamparina o *forró*, no entanto, vai no auge. Aquilo é de um pitoresco inédito! (...) E no meio daquela coreografia bárbara, em que há passos bambos de batuque africano, até as danças modernas são executadas por pares mais ousados, numa emulação atrevida e grotesca. (...) [Após uma pausa...] A sanfona vai tocar. Os pares se alvoroçam.

Enquanto isso, do lado de fora...

Rondando o sereno, o chapéu caído de banda, o cacete de jucá na mão, a parnaíba [faca] na cinta, um indivíduo suspeito começa a despertar a atenção. De vez em quando se aproxima da mesa onde se vende cachaça, sacode um níquel, pede: ‘*Branquinha!*’ (...) É um valentão. É um desses tipos originais que não dançam, mas que vão a todas as festas só pelo prazer de acabá-las. São conhecidos, apontados; têm fama. Gabam-se citando *forrós* que esfriaram, à custa de cacete. A folhas tantas, quando a *branquinha* já principia a lhe escurecer a vista, invade a sala, a faca numa mão, o cacete na outra: ‘Vou acabar com essa festa!’ E é na lamparina que desfere a primeira pancada. No escuro, estabelece-se a confusão. Corre gente para todos os lados.

A bebida surge aí como parte incontornável do roteiro. O golpe na lamparina, e a escuridão que se segue, se tornarão também lugares comuns do repertório do *forró* (como em “*Forró no escuro*” e “*Derramaro o gai*”, de Luiz Gonzaga). No meio da confusão, o valentão é finalmente dominado e levado para longe. O salão fica calmo, mas todos fugiram. Um vulto se reaproxima:

É o tocador. Foi o primeiro que correu, é o primeiro que volta. Chega, puxa de novo o tamborete para perto da porta, prevenindo-se assim para uma nova arrancada. Toca. (...) Nos esconderijos, os *cunvidados* apuram os ouvidos, concluem: ‘A festa já começou de novo...’ Então vêm vindo, desconfiados, um a um... (...) O festeiro então bate palmas e anuncia: ‘O *cumpade* Victorino manda *avisá* que no *sabo* vai *tirá* uma novena. É uma promessa da *muié*. *Adespois* vai havê um *baile*. Fica todo o mundo *cunvidado*. Agora, a *menhã* vem nascendo e a festa vai se *acabá*. Vamo *dançá* o último *intreváu*’ [sic. “intervalo”?] E virando-se para o tocador: -- ‘*Cumpade*, um *onestrepe!*’ É a última contradança. A sanfona preludia. Os pares se movimentam. E o tocador, sonolento, apruma-se no tamborete, atacando o *one-step*...

A associação entre a novena religiosa e a dança que se lhe segue (associação mencionada no início do conto) volta a aparecer. E voltará em nossa pesquisa. Cabe sublinhar também o uso da palavra “baile”, que caracteriza a dança de par enlaçado: um *forró* é sempre um “baile”, quer dizer, quando se diz “*forró*”, desde estes primeiros registros e até hoje, se diz “dança de par enlaçado”. E é importante notar que o *forró* incorpora o *one-step*, dança moderna e de importação norte-americana.

Do Ceará, vamos para a Paraíba agora, mas de novo num periódico do Rio de Janeiro, *Nação Brasileira: grande revista ilustrada*. Em junho de 1930, aparece ali o conto “Vicente Peba, o do Capim”, de Orrim Barbosa, onde mais uma vez um divertimento com música, dança, cachaça e brigas é referido com a palavra “*forró*”:

Conto pra vocês uma desordem das muitas de Vicente Peba. Foi na bodega do Nesinho Pitomba (...) [que] era só mais para vender cachaça que outra coisa, ficando para um lado do povoado, beirando o caminho que corta direto para o Sapé. A matutada que vinha da feira de Rio Tinto fazia um descanso na bodega (...). Nesinho contratava uma sanfona para dar vida ao pessoal. E nas noites de sábado o arrasta-pé era pesado.

O conto dá referências geográficas que permitem situá-lo na Paraíba. Rio Tinto-PB e Sapé-PB ficam a cerca de quarenta quilômetros de distância, e Capim-PB fica no caminho entre as duas, aproximadamente na metade. Os três municípios ficam bem próximos da região metropolitana de João Pessoa, em direção ao norte. A presença da sanfona como instrumento para “dar vida”, e o termo “arrasta-pé”, fazem conexão óbvia com o forró tal como se entende desde as últimas décadas do século XX. O uso do adjetivo “pesado” fez pensar no “Forró pesado” (gravado pelo Trio Nordestino em 1975).

Numa dessas noites, quando o forró ia bem quente, apareceu o Vicente, todo lórde (...) aí foi que a sanfona se danou num choro rebolado, miúdo e malvadinho, dominado pelos dedos de Piné, tocador, caboclo de olho sabido (...). O povo que estava na sala de barro batido entrou firme no choro, cada bicho feio assim agarrando muita morena de atrapalhar a vida de um homem.

Tal como no texto anterior, o músico da sanfona é chamado de “tocador”, não de “sanfoneiro”. E o que ele toca não é ainda “forró”, nem “baião”, e nem mesmo “xote”, mas um “choro”. E na sequência, o conto relata, mais uma vez, um caso de briga num forró. Diferentemente do anterior, a briga desta vez tem um motivo, e trata-se do motivo clássico de brigas em relatos sobre danças populares: rivalidade entre homens por causa de mulheres. Vicente Peba gosta de Xanda, que está dançando com o soldado Ismael:

Vicente Peba se encostou, aproveitando a confusão, para Xanda. E quando a sanfona entrou a gemer, ele, sem quê nem pra quê, mais por provocação, puxou a mulher por um braço, sem dizer nada ao soldado, e saiu dançando.

O soldado reage, mas termina apanhando de Vicente Peba, que acaba com o forró (diferentemente do caso anterior, em que o valentão é dominado, e o forró é retomado após interrupção).

A próxima menção a forró registrada também tem sanfona e acaba em briga por ciúme. E como no primeiro caso mencionado, há conexão com festas religiosas. Trata-se do conto “Vingança de Zé Pinhôto”, que se passa no Piauí, mas foi publicado, mais uma vez, em periódico do Rio de Janeiro, *Vida doméstica*, em 1942³:

Chico Viola fizera promessa com o glorioso São Sebastião de rezar um terço e fazer um baile, se livrasse o seu povo da terrível bexiga que andava assolando toda aquela região do Piauí (...) Logo que passou o flagelo da epidemia, Chico Viola tratou de pagar a promessa feita ao santo. (...) Chegou, afinal, o dia 20 de janeiro, tão ansiosamente esperado pela caboclada da Fazenda Boa Sorte! A casa de Chico Viola ficava distante uns dois quilômetros da casa grande da fazenda e estava profusamente enfeitada de fitas, ramos de palmeira e bandeirolas. O altar, onde se via uma velhíssima imagem do santo festejado, era em forma de um presépio de natal (...). No terreiro, havia uma ‘latada’ para o baile, rodeada de bancos construídos de grossos troncos de embaúba e em cada forquilha via-se uma candeia de azeite para iluminação da festa.

“Latada” é um termo ao qual voltaremos. Designa um espaço coberto, um telhado sem paredes, erguido provisoriamente para a realização de danças ou outras atividades coletivas. O nome vem do fato de que usava-se cobrir este telhado com folhas-de-flandres. Observa-se no relato uma conexão frequente, entre festejos religiosos e divertimentos profanos. Após as rezas, o baile.

Pelas sete horas começaram a rezar. (...) A reza foi tirada por ‘nhá’ Ricarda, a única daquela redondeza que conhecia todos os ‘mistérios’ do terço. Terminada a oração e depois de servido café aos convidados, deram início ao baile. A orquestra, que era composta de uma sanfona, um reco-reco, e a viola de seu Chico, achava-se a um canto da ‘latada’ à espera dos pares. (...) Zé da Luz puxou a ‘mocha’, correu os dedos nos baixos, enquanto o Chico Viola afinava o pinho. Aos primeiros acordes de um ‘pulado’ Zé Pinhôto levantou-se (...) aproximou-se [de Raimundinha] e deu-lhe o braço.

Mas Raimundinha estava gostando de outro e recusou-lhe a dança, com trágicas consequências... O texto usa “môcha” como termo para “sanfona”, similar ao conhecido uso de “pinho” como termo para “violão” ou “viola”. O termo “pulado” para gênero musical é bastante raro, embora o diminutivo “pu-

3 Ribamar Milhomem, “Vingança de Zé Pinhôto”, *Vida doméstica*, n.286, janeiro de 1942.

ladinho” esteja dicionarizado com este sentido. A palavra “forró” aparece em seguida, na fala despeitada de Zé Pinhôto, enquanto bate com a ponta da faca “na mesa em que Manezinho vendia a pinga”:

“Daqui pra *mode acabá* este ‘forró’ eu *num* conheço um cabra pra *rodá* cum ela sem *passá pru* riba du Zé Pinhôto!” Dito e feito. Minutos depois, ao compasso de um alegre ‘pulado’ (...), Raimundinha saiu rodopiando nos braços do seu predileto, aos sons desafinados da sanfona de Zé da Luz.

Zé Pinhoto mata os dois namorados a golpes de faca. Assim acabam o forró e o conto, não sem antes evidenciar-se a pouca estima do autor do segundo, pela música do primeiro.

Concluímos estas referências a forrós em periódicos da primeira metade do século XX por duas ocorrências breves. A primeira foi encontrada no jornal *A Pacotilha*, São Luís, dezembro de 1929.

Que par adorável! Ele é um caso sério na arte de Josephine Baker. É um cientista da coreografia. Dança tudo. Desde o difícilimo *argentino* ao *carimbó* mais puxado. Nos salões faz sucesso. Nos arraiais, furor. [...] Uma noite destas ele estava a dançar num *forró*... Admirável no *maxixe*! (Grifos no original). (*A Pacotilha*, São Luís, 13 de dezembro de 1929)

A informação interessante a reter do texto acima é que a dança associada ao “forró” é o maxixe, dança popular urbana de má reputação, como mostra Jota Efegeê no livro clássico *Maxixe, a dança excomungada*.

Nossa última referência nesta seção vem do jornal *A Razão*, do Ceará, em dezembro de 1936:

“Novena, leilão e forró”

Assistimos na nossa rápida passagem pela ‘Aroeira’ [localidade no Ceará] ao encerramento do novenário em honra a Santa Luzia. (...) Finda a novena, tem efetividade o leilão (...) O ‘samba’ começa logo que finda o leilão. No alpendre largo e poeirento, os pares rodopiando alegres, depois de haverem pago cinco milréis, dinheiro esse com que se devem custear as defesas [sic. Seria “despesas”?] com o Raimundo Venâncio, hábil tocador de harmônica.

No título, lemos “forró”, mas no texto, o que aparece é “samba”, com aspas. De novo, temos a ocorrência de um pagamento para participar do forró, antes de dois milréis, aqui de cinco milréis. O instrumento do “tocador” é chamado de “harmônica”; trata-se certamente de uma sanfona, que até os anos 1940 aproximadamente era também conhecida por este nome. Como em referências anteriores, existe uma continuidade entre a parte religiosa da festa (“novena”) e a parte dita “profana”, de divertimento.

Assim, no Nordeste, e onde houvesse nordestinos, a palavra “forró” prevalecia cada vez mais, na primeira metade do século XX, para designar estas festas animadas principalmente por sanfonas (mas como vimos, também às vezes por rabecas e violas), onde se dançava em salas ou “latadas”, e com par enlaçado (em contraste com os cocos, dançados ao ar livre, e em roda, como se verá na seção correspondente deste dossiê), e ao som de música variada, incluindo choros, maxixes, “pulados” e até *one-step*. Mas ao mesmo tempo, no Sudeste do país, onde se concentravam a indústria de discos e as maiores rádios, o afluxo inicial de imigrantes nordestinos começava a influenciar de maneira profunda a vida musical brasileira. É só na segunda metade do século XX que estes dois aspectos do assunto irão se encontrar, quando a palavra “forró” irá assumir um sentido mais amplo, como veremos mais à frente.

As músicas do Nordeste no Rio de Janeiro e na discografia, 1913-1940

Antes que o forró se consagrasse como expressão nordestina de música e baile, e antes mesmo do sucesso de Luiz Gonzaga e de Jackson do Pandeiro no rádio e no disco, diversos músicos que vinham dos estados que hoje compõem a “região Nordeste” deslocaram-se em direção ao sul, trazendo consigo elementos da poesia e da musicalidade de sua região. Estes músicos pavimentaram o caminho da imagem musical do nordeste na mídia nacional, contando-se assim com destaque entre as matrizes do forró, embora esta palavra não apareça em suas produções.

Cabe mencionar, em primeiro lugar, o poeta e letrista Catulo da Paixão Cearense (1863-1946, nascido em São Luís do Maranhão)⁴, e o violonista e compositor João Pernambuco (João Teixeira Guimarães, 1883-1947, nascido em Jatobá-PE). Os dois traziam nos próprios nomes artísticos o pertencimento a estados do nordeste – no caso de Catulo, isso se devia a que residiu no Ceará entre os dez e os dezessete anos, com a família. Catulo chegou ao Rio de Janeiro em 1880, e suas primeiras produções eram modinhas em estilo de canção romântica, similares às que já vinham sendo compostas na capital desde meados do século XIX. Estas modinhas foram publicadas em coletâneas impressas desde 1887. Com o início da gravação de discos no Rio de Janeiro, em 1902, muitas delas foram também gravadas em disco: “Talento e formosura” (música de Edmundo O. Ferreira, primeira gravação em 1907) e “Rasga o coração” (música de Anacleto de Medeiros, primeira gravação em 1910) estão entre as mais famosas.

A carreira de Catulo deu uma guinada em direção aos temas do “Norte” no início dos anos 1910, quando ficou amigo de João Pernambuco. Este saíra de Jatobá-PE, no sertão do rio São Francisco, para Recife, em 1895 (com doze anos de idade, portanto). Em 1904, veio da capital pernambucana para o Rio, onde um de seus irmãos já morava. Analfabeto, ganhou a vida inicialmente como ferreiro e como calceteiro, mas sendo excelente violonista, e conhecedor da música tradicional pernambucana, foi aos poucos se entrosando com alguns dos mais importantes músicos do Rio de Janeiro, como Pixinguinha e Donga, os violonistas Sátiro Bilhar e Quincas Laranjeiras, e o que viria a ser o mais famoso deste grupo, Villa-Lobos.

Dois composições às quais os nomes de Catulo Cearense e João Pernambuco estão ligados foram marcantes na difusão de sonoridades “nortistas” na capital da República: “Caboca de Caxangá” (gravada em 1913, sucesso no carnaval de 1914) e “Luar do sertão” (gravada em 1914, e um dos maiores sucessos da canção brasileira desde então, no século XX e além). É consenso entre pesquisadores que a letra das duas canções é de autoria de Catulo, mas há controvérsias sobre a parte musical. Catulo, que na época já era uma celebridade, com várias coletâneas de modinhas publicadas, e ampla circulação entre elites cariocas, jamais reconheceu participação de João Pernambuco na criação das canções. Eles haviam travado conhecimento em data incerta, entre o final dos anos 1900 e o início dos anos 1910. Foram amigos até o final da vida (final que ocorreu com apenas um ano de diferença entre os dois, embora Catulo fosse vinte anos mais velho). Embora o próprio João Pernambuco jamais tenha reivindicado autoria nas produções assinadas por Catulo, ao longo dos anos diversas personalidades do meio musical carioca, como Villa-Lobos e o cantor e radialista Almirante, vieram a público afirmar tal autoria.

O próprio Catulo reconheceu em entrevistas que no contato com João Pernambuco aprendeu muito sobre as tradições poéticas e musicais da região de onde provinha o violonista. É sabido também que Catulo não era propriamente compositor musical, trabalhando geralmente como letrista sobre música de outros, ou como adaptador de temas folclóricos. A “Caboca de Caxangá” e o “Luar do sertão” estariam, segundo ele, neste último caso. O conhecimento hoje acumulado sobre estas canções sugere, porém, que houve importante participação de João Pernambuco, se não na criação destas melodias, certamente em sua adaptação a partir de material tradicional. (Tais adaptações de material musical tradicional também viriam a caracterizar, como veremos, parte do trabalho de Luiz Gonzaga).

Do ponto de vista sonoro, a “Caboca” e o “Luar” tinham em comum a estruturação em duas partes, sendo uma coral e curta, e a outra solista, e mais longa; e, ponto mais característico, a parte solista de ambas as canções se organiza num esquema poético típico da poesia popular cantada do nordeste, a “embolada”:

Laurindo Punga,
Chico Dunga, Zé Vicente,
E essa gente tão valente

4
Sabe-se que Catulo também cantava e tocava violão, mas não o fazia profissionalmente, e nem deixou qualquer registro fonográfico.

Do sertão de Jatobá⁵

E o danado
Do afamado Zeca Lima,
Tudo chora numa prima,
Tudo qué te traquejá

(“Caboca de Caxangá”)

Se a lua nasce
Por detrás da verde mata
Mais parece um sol de prata
Prateando a solidão

E a gente pega
Na viola que ponteia
E a canção é a lua cheia
A nascer no coração

(“Luar do sertão”)

“Caboca de Caxangá” tem referência explícita a lugares em Pernambuco, não só Jatobá, mas seu título, sendo Caxangá ainda hoje o nome de um bairro do Recife, cortado aliás pela avenida de mesmo nome, famosa na cidade pela sua grande extensão. A região é conhecida com este nome desde o século XVIII, quando não passava de um arrabalde distante da cidade.

“Luar do sertão” não apresenta referências geográficas tão claras: fala de um sertão genérico, não especialmente “nordestino”. Mas a forma da estrofe é idêntica à da “Caboca...”. Trata-se, nas palavras de Mário de Andrade, da

“...forma mais comum da embolada *nordestina*: três redondilhas maiores precedidas de um semiverso, de quatro sílabas. Às vezes a embolada poética é duplicada. Então acrescenta mais quatro versos exatamente construídos como essa quadra (...)” (Andrade, 1989, p.200, grifo nosso).

Estas duas canções de imenso sucesso representam pois uma marca de entrada da imagem sonora do que viria a ser chamado de “Nordeste” na indústria fonográfica nacional. E a forma da embolada continuaria, ao longo do século XX e além, a ser empregada em canções de sucesso (“Forró de Mané Vito” e “Dezessete e setecentos” são exemplos do repertório de Gonzaga), e também nas práticas populares de cocos tradicionais (o CD *Cocos, alegria e devoção* traz alguns exemplos gravados nos anos 1990 na região metropolitana de João Pessoa).

A trilha aberta por Catulo e João Pernambuco foi logo ocupada por outros músicos. Entre eles, podemos citar a dupla de cantores-humoristas Jararaca e Ratinho (José Luiz Rodrigues Calazans, 1896–1977, de Maceió; e Severino Rangel de Carvalho, 1896–1972, de Itabaiana–PB); Zé do Norte (Alfredo Ricardo do Nascimento, 1908-1992, de Cajazeiras-PB); Manezinho Araújo (Manuel Pereira de Araújo, 1913-1993, do Cabo de Santo Agostinho–PE), alcunhado *rei da embolada*; e o também cultor da embolada, mas menos conhecido (pois morreu jovem), Minona Carneiro (1902-1936, de Recife). Havia, portanto, uma recepção, uma escuta da música do “Norte” cimentada pelos agentes envolvidos (intérpretes, compositores, radialistas, públicos, etc.) e pela indústria fonográfica que os contratava.

Entre as gravações que seguiram a linha da “Caboca” e do “Luar”, podemos citar “O meu boi morreu” (gênero atribuído pelo selo do disco: “cantiga nortista”), gravada por Bahiano e Eduardo das Neves, 1916; “Capim mais mimoso” (“canção sertaneja”), gravada por Vicente Celestino, 1917; e “Coração de caboclo”, “samba” gravado por Mário Pinheiro e coro. Nesta, como notou o pesquisador Rodrigo Caçapa⁶, o refrão cantado pelo coro é muito parecido com a introdução de “Vida

5 Lembrando que Jatobá-PE é justamente o município do sertão do São Francisco onde nasceu João Pernambuco.

6 <<https://outros criticos.com/tag/discografia-nordestina/>>, consultado dia 5/10/2019.

do viajante” (Hervé Cordovil, 1953). Hervé Cordovil era mineiro, mas a introdução pode ter sido inserida na canção pelo próprio Gonzaga.

Esta presença de música e músicos vindos “do Norte” para o sudeste, onde estavam os estúdios de gravação e de rádio, influenciou profundamente, como não podia deixar de ser, o panorama da música popular brasileira. O sucesso da “Caboca de Caxangá” levou, por exemplo, à criação de um grupo de carnaval no Rio de Janeiro, o Grupo do Caxangá, no qual João Pernambuco interagiu com pioneiros do samba e do choro como Donga e Pixinguinha. Deste grupo se originaram, no início dos anos 1920, Os Oito Batutas, conjunto musical considerado pela historiografia como um dos mais importantes do período, e também integrado por Pixinguinha e Donga, entre outros. Um dos espetáculos protagonizado pelo conjunto tinha como título “Uma noite no sertão”. No repertório, tinham destaque “emboladas do Norte”, mas de sambas, só havia dois, sendo que um destes, o “Samba do urubu”, tinha como designação de gênero: “sapateado sertanejo”⁷. Embora os Oito Batutas sejam lembrados na historiografia como parte da história do samba carioca, estavam ligadas à ideia de “sertão”, isto é, ao ambiente rural do interior do país, e especialmente do “Norte” rural, e não à imagem do contexto urbano que se tornou característica do samba carioca. O pesquisador Sérgio Cabral transcreve a saudação em versos dirigida ao grupo por um fã entusiasmado:

Com seu belo repertório
De cantigas do sertão
Nos arrebatam, fascinam
E nos enchem de emoção
E depois, que bons artistas!
Como sabem trabalhar!
Neste gênero caipira
São mesmo de arreentar.⁸

O “nacional”, para os Oito Batutas e seu público, era o “sertanejo”, o que incluía “samba”, mas também emboladas e toadas, entre outras designações de gênero. Ainda no final dos anos 1920, fez sucesso no Rio de Janeiro o grupo pernambucano Turunas da Mauriceia, cujo repertório ia na mesma linha, incluindo sambas... mas sambas ditos “do Norte”, que pouco ou nada tinham a ver com os samba cariocas que dominariam o panorama da música popular do sudeste dos anos 1930 em diante. Sambas como o “Samba do caná”:

Eu perguntei ao meu mestre
Aonde era o caná,
Ele me arrespondeu
Que era do lado de lá,

Ou o “Pandeiro furado”:

Vamos sambá no Limoeiro
Cada quá com seu pandeiro,⁹

trazem na temática e nas formas dialetais do português referência ao ambiente sertanejo. Lembre-se também que foi dos Turunas da Mauriceia a música mais cantada do carnaval carioca de 1928, “Pinião”, também uma embolada.

Percebe-se que a palavra “forró” não aparece neste repertório discográfico “nortista/nordestino” dos anos 1910, 1920 e 1930. Mas há uma exceção conhecida. A primeira música gravada no Brasil onde a palavra “forró” aparece é “Forró na roça”, de Xerém e Manoel Queiroz¹⁰, gravada em 1937 pela dupla de irmãos Xerém e Tapuia. Xerém (Pedro de Alcântara Filho, nascido em Baturité-CE,

7 Cabral, *Pixinguinha*, p.53-4.

8 Cabral, *Pixinguinha*, p.54-5

9 Almirante, *No tempo de Noel Rosa*, p.32-3.

10 Uma palavra pode aparecer em um fonograma no seu título, na sua designação de gênero, e na sua letra. No estado atual das pesquisas, “Forró na roça” é o primeiro fonograma com a palavra “forró” pelo primeiro e pelo segundo critérios, e provavelmente também pelo terceiro.

1911-1982) foi compositor, instrumentista e ator de longa trajetória e vários parceiros. “Tapuia” era o nome artístico de sua irmã Nadir, que ao casar-se em 1938, desfez a dupla e encerrou a carreira artística. “Forró na roça” estava no primeiro disco gravado pelos dois, contendo do outro lado “Quadria no arraiá” (de Xerém e Pequeno Edson). Não se trata exatamente de uma composição musical, mas antes do que se chamava de “cena cômica”, um diálogo humorístico com fundo musical. O ponto comum em relação ao que depois se entendeu por “forró” é o emprego da palavra para designar uma festa rural, a utilização de uma sanfona na parte musical. Mas “Forró na roça” não fez sucesso, e só voltou a ser comentada por pesquisadores e apreciadores de forró por causa da sua prioridade histórica. Deve-se ter clareza, porém, de que a palavra “forró” neste título tem apenas o sentido genérico de “festa popular rural”, sem relação direta com a posterior criação do “gênero” forró.

Ainda faltava um pouco para o estabelecimento do forró em todo o país como síntese incontestável da festa, música e dança populares do nordeste. Antes de entrar nesse assunto, porém, é preciso falar de um personagem que se tornou também um ícone nordestino, mas que pouco falou de forró durante seus primeiros anos de sucesso radiofônico e fonográfico: Luiz Gonzaga do Nascimento, o Rei do Baião.

2.3 LUIZ GONZAGA E O REINO DO BAIÃO, 1946-1959

Início da trajetória profissional de Luiz Gonzaga: da música instrumental à canção

Luiz Gonzaga do Nascimento nasceu em Exu-PE, no sertão do Araripe, próximo à fronteira com o Ceará, em 1912. Tornou-se um marco na música brasileira e, ao longo da vida, um dos personagens mais importantes da história do forró. O que sabemos sobre sua trajetória se deve às diversas biografias escritas sobre ele, sempre com base em seus depoimentos e em entrevistas de seus parentes e pessoas que com ele conviveram (Sá, 2012; Dreyfus, 1996; Echeverria, 2006). Começou a aprender sanfona de oito-baixos com o pai, Januário, que tocava e consertava estes instrumentos. Saiu de casa com 17 anos, sentando praça no exército em Fortaleza. Viajou pelo país como militar, e no exército aprendeu a tocar corneta e violão, passando ao acordeão de teclado na etapa final de seu serviço militar. Em 1939, se instala no Rio de Janeiro, trabalhando como músico em casas noturnas da região do Mangue. Aos poucos, ganha reputação como sanfoneiro-cantor e compositor, sobretudo quando começa a gravar, no ano de 1941. Luiz Gonzaga permaneceu por quase toda a sua trajetória na mesma gravadora, que inicialmente chamava-se Victor e em 1947 passou a se chamar RCA Victor, em seguida, volta a empregar o nome original e, novamente muda para BMG. Ele passa a atuar na Odeon de 1972 a 1974 e, após esse curto período, volta a ser contratado pela RCA; no último ano da sua carreira, é contratado pela Copacabana.

Casou-se com Helena Neves Cavalcanti em junho de 1948 e, apesar de ter sido uma relação conturbada, a sua esposa administrou a carreira do marido, os bens adquiridos e agenciou artistas seguidores de Luiz Gonzaga que foram importantes na consolidação e multiplicação do rei do baião e da música popular do Nordeste brasileiro. A carreira de Luiz Gonzaga ficou menos intensa nos anos 1960, quando o baião, que o havia projetado, saiu de moda. A partir dos anos 1970 houve uma importante retomada para o sanfoneiro, não mais sob o signo do baião, mas sim do forró. Luiz Gonzaga faleceu em 1989, quando já desfrutava de amplo reconhecimento como clássico absoluto da música popular brasileira.

No início dos anos 1940, Luiz Gonzaga passou a expressar cada vez mais consciência de um “valor” socialmente atribuído à música da sua localidade de origem (do seu “pé de serra”) e ao que dela trazia no seu “matulão” (saco de couro para viagem, assim chamado no sertão de Pernambuco e de outros estados do Nordeste). Um indício dessa afirmação se apresenta no primeiro disco 78 RPM que Luiz Gonzaga lançou, em 1941, pela gravadora RCA, que tinha no lado A “Véspera de São



João”, categorizada como mazurca e assinada em parceria com F. Reis, e, no lado B, a valsa “Numa serenata”, assinada unicamente por ele. Atualmente, a mazurca não é uma música comumente tocada nos forrós, embora, como o coco, esteja certamente entre suas matrizes tradicionais. Mas a escolha de uma música associada à tradição do São João para carro-chefe do seu primeiro disco, deixa entrever que Luiz Gonzaga já estava orientado para as temáticas ligadas ao sertão, o que vai se confirmando aos poucos, como veremos.

A carreira de cantor vai tomar fôlego um pouco adiante. Nos dois anos que precedem o início de sua carreira fonográfica como cantor, Luiz Gonzaga lança, como sanfoneiro, 48 fonogramas de músicas instrumentais, com as seguintes categorias genéricas: valsa (22 fonogramas), choro (11), xamego (8), polca (3), mazurca (2), chorinho (1) e picadinho (1). Entre as composições, ele assina 25 sozinho, 19 em parceria com outros compositores, e as 4 restantes foram assinadas apenas por outros. Nesta primeira fase fonográfica, a categoria genérica identificada com o Nordeste e, portanto, distintiva, foi xamego, a qual, por sinal, não era conhecida no mercado de música gravada. Dominique Dreyfus (1996, p.89) conclui que xamego é uma categoria genérica criada por Luiz Gonzaga. Embora as demais categorias mencionadas já tivessem sido adaptadas e ambientadas nos rincões nordestinos, e Luiz Gonzaga as tivesse interpretado sob o teor vernacular da sua localidade de origem, tais categorias – principalmente choro, polca e valsa – eram muito comuns no mercado industrial da música, e por isso mesmo não eram identificadas com o Nordeste.

É notável, ainda nesta fase estritamente instrumental de Luiz Gonzaga, que, além de “Véspera de São João”, ele gravasse várias composições com títulos que vinculam as composições a elementos da sua localidade (sertão/Nordeste), tais como “Arrancando caroá” (o caroá é uma planta típica do clima semiárido nordestino, da qual se consegue uma fibra para confecção de barbante, esteiras, tecidos, etc. A família de Gonzaga vendia cordas de caroá na feira do Crato-CE); “Pé de serra” (referência à região mais baixa da Serra do Araripe, ou Chapada do Araripe, que faz a divisa entre os estados de Pernambuco e do Ceará, onde está localizado o município de Exu-PE); “Sanfonando” (tocando a sanfona, nome que era dado ao acordeom no sertão); “Seu Januário” (nome do pai do compositor) e “Sant’Anna” (nome da mãe dele); “Luar do Nordeste” (menção à região); “Xodó” (envolvimento amoroso, namoro, paixão ou outra forte afeição); “Aperriado” (agoniado, impaciente, muito preocupado); “Catimbó” (composição assinada por C. Filho e V. Gomes, homônima de culto religioso que combina a chamada magia branca europeia com elementos africanos, ameríndios e católicos). À exceção de “Catimbó”, as demais composições com títulos associados a sertão/Nordeste são assinadas apenas por Luiz Gonzaga. Essa primeira leva de fonogramas também apresenta três valsas que empregam o termo “saudade” no título e, apesar de estas referirem-se a cidades da região Sudeste, este é

um termo canonizado no forró, música que narra uma região caracterizada em grande parte por seca, flagelo, migração forçada e pela decorrente saudade que acomete os migrantes. Muitos desses termos referentes tornar-se-ão matriciais na cultura do forró gravado, pois passaram a ser recorrentes nos títulos de grupos musicais, de discos, de composições, em letras de canções e nas falas das pessoas envolvidas com essa música-dança.

Entrando no mercado das canções

A grande alavancada da “música do Nordeste” no mercado nacional vai ocorrer com a entrada de Luiz Gonzaga no mercado da canção popular, a mais massiva forma musical do século XX. Em 1945, Luiz Gonzaga lançou a sua primeira canção gravada, “Dança Mariquinha” (mazurca, assinada juntamente com Miguel Lima, tendo no lado B do disco a polca instrumental “Impertinente”, só de Gonzaga). À primeira escuta, “Dança Mariquinha” pode soar ingênua, mas a letra enseja a equivalência entre os termos “acordeom” e “sanfona”, numa tentativa evidente de familiarizar o público com o costume nordestino de assim chamar esse instrumento. Várias outras gravações desse período também vão nessa direção, como “Penerô xerém” (1945, xamego composto em parceria com o letrista Miguel Lima) e, no lado B do disco, “Sanfona dourada”, de autoria do intérprete. Apesar de ter continuado também gravando músicas dos gêneros não nordestinos estabelecidos no mercado, Luiz Gonzaga dá demonstrações do que que almejava ao tentar polarizar a sua música com o prevalente samba carioca:

Toca, toca uma polquinha
Que eu quero me espalhar
Toca, toca Malaquia
Para o baile melhorar

Para lá com este samba
Sambar não quero mais
Toca, toca uma polquinha
Do tempo do Pai Tomaz

(Trecho da letra de “Toca uma polquinha”, 1946, Luiz Gonzaga).

Ocupando a maior parte do mercado e da mídia, o samba carioca era o principal gênero rival daquele que Luiz Gonzaga buscava estabelecer. Em toda a sua trajetória, ele gravaria apenas uma música rotulada de samba, “Tenho onde morar (1947, dele com Dario de Souza). De fato, ele conseguiria durante um período marcante tirar os holofotes do samba, e para isso, valeu-se de encontros que modificaram o curso da música popular no Brasil.

Parcerias que vão mudar os rumos: Humberto Teixeira e Zé Dantas

Um grande impulso na música popular dos nordestinos aconteceu a partir de uma ambição de Luiz Gonzaga – a de tornar a “música do Nordeste” um gênero nacional – e do enfrentamento dos obstáculos que surgiram para tal, entre esses, a dificuldade que ele tinha em elaborar letras de canções. Essa “deficiência”, por assim dizer, fê-lo procurar parceiros que produzissem letras cada vez melhores. Ele procurou o cearense Lauro Maia (1913-1950), pianista-arranjador e compositor (com várias canções gravadas pelo famoso grupo Quatro Ases e um Coringa, também formado inicialmente só por cearenses) e lhe propôs realizar uma campanha para lançar a “música do Nordeste” em todo Brasil. Lauro Maia, que era mais afeiçoado à prática instrumental do que ao ofício de letrista, e que já não mais pretendia seguir carreira profissional na música, não aceitou a proposta, mas se incumbiu de apresentar Luiz Gonzaga ao seu cunhado e parceiro em composições, Humberto Teixeira (1915-1979), natural de Iguatu-CE. Radicado no Rio de Janeiro desde os 15 anos de idade, Humberto Teixeira teve instrução musical na infância, tocou flauta e bandolim, formando-se depois em Direito. Em 1934, com a marcha “Meu pedacinho”, ele vencera um concurso de música carnavalesca promovido pela revista *O Malho*, e quando conheceu Luiz Gonzaga, em agosto de 1945, já era um renomado letrista. Sobre o encontro com Luiz Gonzaga, o próprio Humberto deixou seu depoimento:

O Luiz estava à procura de um parceiro que o ajudasse numa empreitada, que seria desenvolver a música do Norte, como ele falava, algo genuinamente nordestino. O que ele queria — e eu também — era lançar a música nordestina no Sul. Ou seja, queríamos empreender uma verdadeira campanha para o seu lançamento [...] o Lauro não estava com disposição para uma empreitada de longo prazo, que era a proposta do Luiz. Então, indiquei a mim, e foi assim que o Luiz foi parar no meu escritório (Ferreira, 2008).¹¹

Embora Humberto Teixeira afirme que o desejo de Luiz Gonzaga coincidia com seu, o ímpeto de procurar o parceiro foi do pernambucano de Exu, município próximo da terra natal do cearense. Coube a Luiz Gonzaga, portanto, a atitude seminal da grande campanha para difundir a “música do Nordeste” em todo o Brasil. Naquele primeiro encontro, Luiz Gonzaga apresentou a Humberto Teixeira trechos musicais que trazia na memória, o que deixou o letrista impactado:

Quando eu quis me lembrar das coisas que tocava quando era menino, para Humberto Teixeira botar letra, eu tive certa dificuldade, não me lembrava muito. Até que toquei “Pé de serra”, “Juazeiro”, “Asa branca”. Humberto me perguntava: “Mas isso é seu mesmo?” [...] (Dreyfus, 1996, p.120).

A pergunta de Humberto Teixeira teve resposta. De acordo com Dominique Dreyfus, as mencionadas músicas, que Luiz Gonzaga havia aprendido com o próprio pai e então apresentava a Humberto Teixeira, eram criações coletivas/comunitárias. A autora relata um depoimento do próprio Luiz Gonzaga assumindo: “Aproveitei muito do folclore nordestino [...] ‘Asa branca’ era folclore, eu toquei isso quando era menino, com meu pai” (Dreyfus, 1996 p.121). Os dois parceiros se apropriaram dessa farta bagagem musical adquirida por Luiz Gonzaga em suas vivências e a adaptaram para o formato de canção estabelecido pela indústria do disco. No primeiro encontro, eles escreveram “No meu pé de serra”, que ficou quase finalizada, e rascunharam outras canções. Mas o planejamento de lançar uma campanha de fôlego para difundir a “música do Nordeste” os levou a adiar o lançamento da canção para o ano seguinte. No entanto, o ótimo resultado obtido provocara em Luiz Gonzaga a impressão de que encontrara o que buscava, um parceiro “culto”, alguém com nível “superior”, capaz de agregar o aspecto “sério” que pensava lhe faltar, e extrapolar o patamar até então alcançado por ele e por muitos nordestinos que atuavam no mercado musical. Enfim, o encontro de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira foi mais do que uma parceria, foi a soma de diferentes ímpetos e forças que se completaram, como também de duas redes de relações e contatos que se moviam dentro de uma rede maior, a dos migrantes nordestinos no Sudeste.

Dois anos depois de Luiz Gonzaga ter conhecido Humberto Teixeira, outro encontro significativo – com Zé Dantas – vai somar um incremento muito significativo na sua trajetória e na construção da “música do Nordeste” dentro do mercado fonográfico. José de Souza Dantas Filho, o Zé Dantas (Carnaíba-PE, 1921-Rio de Janeiro, 1962), residiu em Recife, onde estudou medicina. Na época, viajava frequentemente para o interior, e em diversas localidades do sertão ele observava, assimilava e recolhia (em gravador) músicas de tradição oral, de acordo com este verbete dedicado ao compositor:

Ele se destaca pelo seu interesse e disposição para pesquisar e registrar manifestações culturais populares nordestinas. São aboios de vaqueiros, histórias e mitos narrados por habitantes locais, poemas e desafios nos quais violeiros improvisam versos, muitos deles registrados em um gravador de rolo portátil com 14 kg de peso que o acompanha em suas viagens.¹²

Zé Dantas conheceu Luiz Gonzaga em 1947, num hotel em que o sanfoneiro estava hospedado, onde apresentou algumas de suas composições, como “Acauã”, “Vem morena”, “Forró de Mané Vito” e “A volta da asa branca”. Este repertório imediatamente impressionou Luiz Gonzaga, segundo relatos do próprio cantor, para quem esse era o parceiro que faltava na sua carreira (Sá, 2012, p.221-222; Dreyfus, 1996, p.119). A primeira canção assinada pela dupla Luiz Gonzaga e

11 FERREIRA, Lírío. *O homem que engarrafava nuvens* (documentário). Rio de Janeiro: Asylum Filmes, 2008.

12 “Zé Dantas”, in: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Como Zé Dantas morreu em 1962, não é certo que de fato usasse um gravador de rolo, tecnologia ainda nova na época, e caríssima. Pode ser que se tratasse de um gravador de fio, tecnologia anterior, e menos conhecida, sendo por isso muitas vezes confundida com a outra mencionada.

Dantas foi o baião “Vem morena” (1949), um dos clássicos do gênero; outros clássicos surgirão desse encontro, como veremos.

“Baião” – a grande campanha e a canção-manifesto que se tornou hit nacional

Luiz Gonzaga continuou fazendo parcerias com vários autores ao longo dos anos 1940. Entre os parceiros, o que mais marcou a sua produção nessa década foi Humberto Teixeira. Foi a segunda parceria da dupla, “Baião”, que alcançou um resultado com potencial para dar início à grande campanha pretendida. “Baião” era uma canção-manifesto, que propunha algo novo, tanto através do som como da letra:

Eu vou mostrar pra vocês
Como se dança o baião
E quem quiser aprender
É favor prestar atenção
Morena, chegue pra cá
Bem junto ao meu coração
Agora é só me seguir
Pois eu vou dançar o baião

Eu já dancei balancê
Xamego, samba e xerém
Mas o baião tem um ‘quê’
Que as outras danças não têm
Oi, quem quiser é só dizer
Pois eu com satisfação
Vou dançar cantando o baião

Eu já cantei no Pará
Toquei sanfona em Belém
Dancei lá no Ceará
E sei o que me convém
Por isso eu quero afirmar
Com toda convicção
Que sou doído pelo baião

(Letra de “Baião”, 1946, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira).

A letra se concentra na divulgação da dança como novidade e joga um certo fetiche ao afirmar que “O baião tem um quê / que as outras danças não têm”. O som da sanfona, a melodia no chamado “modo mixolídio”, e a base rítmica da música estão entre os principais elementos associados ao Nordeste. Em depoimento, Luiz Gonzaga afirma que o padrão rítmico de “Baião” vem das duplas de violeiros repentistas, que cantam e se acompanham com violas de dez cordas nas cantorias do Nordeste amplamente conhecidas. De fato, nos desafios ocorrentes em suas cantorias, os violeiros tocam um trecho instrumental que se chama ‘baião’, assunto que aprofundamos no capítulo deste dossiê que trata das sonoridades do forró.

“Baião” foi lançada em 1946, pela gravadora Odeon, interpretada pelos já mencionados Quatro Ases e um Coringa. Foi parte do planejamento dos autores da canção e mentores da campanha da “música do Nordeste” postergar a gravação por Luiz Gonzaga (ele só a gravaria três anos depois), pois o autor ainda não tinha grande fama, nem circulação nacional ou credibilidade na gravadora para obter a divulgação desejada. A articulação para lançar “Baião” pelos Quatro Ases e um Coringa não foi difícil, pois os integrantes do grupo tinham uma relação muito próxima com Lauro Maia – de quem o quinteto já tinha gravado várias canções – e com Humberto Teixeira. No ano de lançamento de “Baião”, Quatro Ases e um Coringa já era um dos grupos mais conhecidos no mercado de música na chamada “Era de ouro” do rádio (anos 1930 e 1940), ao lado do famoso sexteto Anjos do Inferno. Os Quatro Ases e um Coringa já desfru-

tavam de status elevado, alcançando um amplo público que tinha acesso ao consumo de entretenimentos pagos. Gravavam uma variedade de músicas, como sambas, marchas carnavalescas, choros, maxixes, etc., sem identificação especial com a região Nordeste, embora, como vimos, seus integrantes fossem cearenses.

Embora tivesse sido criada a partir de elementos de uma música originária do meio rural do Nordeste (o baião dos violeiros repentistas), a música-dança lançada através da canção homônima foi idealizada para se tornar moda urbana em todo o Brasil, a partir do Rio de Janeiro. O objetivo foi alcançado: o “ritmo”¹³ baião passou a ser cantado-dançado em todo o país, diga-se, em todos os lugares em que os aparelhos e as ondas de rádio já tinham chegado. Em 1942 a Rádio Nacional tinha instalado um transmissor de ondas curtas e um sistema de antenas que possibilitaram a transmissão para todo o território brasileiro, para a América e para os outros continentes. A Rádio Nacional agregou um grande elenco de artistas e através da sua programação cultural conquistou uma enorme popularidade, tornando-se modelo seguido por muitas outras rádios espalhadas pelo território brasileiro. Depois de ter sido contratado pelas rádios Mayrink Veiga e Tupi, o grupo Quatro Ases e um Coringa fora contratado pela Rádio Nacional em 1944, passando a alcançar um ótimo posicionamento no mercado nos anos seguintes. Por isso mesmo a escolha desse quinteto de jovens para lançar a canção-manifesto da “campanha da música do Nordeste” revelou-se acertada. Ao lançar “Baião”, tanto o Quatro Ases e um Coringa contribuiu para esta canção ter uma entrada no mercado em que o grupo já tinha alcançado êxito, como a música-dança virou moda nacional e estendeu o sucesso do grupo a um patamar superior ao que este tinha atingido até então.

Estabelecendo a música do Nordeste

Paralelamente ao sucesso da canção-manifesto “Baião”, eleva-se o status de Luiz Gonzaga, e a noção de “música do Nordeste” ganha força no mercado de música popular, tendo no sanfoneiro-cantor seu principal representante. Muitas das músicas que ele continua gravando e lançando vão agregando sons (ritmos, timbres, esquemas rítmico-melódicos e harmônicos), narrativas, personagens, elementos da geografia, da culinária e tantos outros que vão constituir o *cluster* de signos e de significações do sertão nordestino. Um exemplo de canção com essa força agregadora é o xote “No meu pé de serra”, composto em 1946, parceria com Humberto Teixeira, que traz a seguinte letra:

Lá no meu pé de serra
Deixei ficar meu coração
Ai, que saudades tenho
Eu vou voltar pro meu sertão

No meu roçado trabalhava todo dia
Mas no meu rancho eu tinha tudo o que queria
Lá se dançava quase toda quinta-feira
Sanfona não faltava e tome xote a noite inteira

O xote é bom de se dançar
A gente gruda na cabocla sem soltar
Um passo lá um outro cá
Enquanto o fole tá tocando
Tá gemendo, tá chorando
Tá fungando, reclamando sem parar.

(Letra de “No meu pé de serra”, 1946, L. Gonzaga e H. Teixeira).

13 “Ritmo” aqui se refere ao gênero; popularmente, é comum ouvirmos falar em baião, samba e outros como “ritmos”, tendo o termo, nesses casos, o significado de gênero musical.

Assim como “Baião” foi a primeira canção da indústria do disco rotulada com uma categoria homônima, “No meu pé de serra” foi a primeira canção vinculada à música do Nordeste à base de xote gravada em disco (o lado B trouxe “Pagode russo”, que, depois de décadas, receberia uma letra de João Silva [1935-2013] e também se tornaria um clássico). Como essas duas categorias – baião e xote – tornar-se-ão parte do cânone do gênero musical que viria a se chamar de forró, fica evidenciado que essas canções são seminais e, conseqüentemente, que se trata de um período fundador. O termo “chote/chótis/xótis” — que passou a ser escrito “xote” — vem da palavra *schottisch* (pronuncia-se “chótish”), nome de uma dança de salão de origem europeia, importada no século XIX para os salões da elite do Rio de Janeiro. Mais tarde, espalhou-se e foi adaptada pelas comunidades musicais de outras regiões brasileira, como os imigrantes alemães instalados no Rio Grande do Sul, onde essa música-dança foi associada à gaita (nome do acordeom de botão nesse estado), e os moradores do sertão do Nordeste, onde também adquiriu feições locais e foi associada à sanfona de oito-baixos.

A própria expressão “pé de serra”, que, como vimos, já tinha sido usada por Luiz Gonzaga no título de uma composição instrumental sob o rótulo genérico de xamego, passará a ter um potente significado simbólico. Como já foi dito, a expressão remete ao derredor da Serra do Araripe, onde se localiza a Fazenda Caiçara, no município de Exu, sertão de Pernambuco, terra natal de Luiz Gonzaga, e onde então viviam os seus familiares. Nos anos 1990, o termo “pé de serra” passará a ser empregado como sinônimo de forró tradicional por apreciadores do legado de Gonzaga. A “saudade”, que na citada letra da canção se refere tanto ao lugar (ambiente rural) e às pessoas, como à cultura que os envolve: o trabalho no roçado e a fartura resultante, a festa ao som da sanfona, o xote como música e dança de casal, etc. Portanto, se trata de uma saudade circunstanciada, especificada e que, como tal, será agregada aos elementos matriciais do forró. Nesse período de gestação e consolidação da “música do Nordeste” fonográfica, foram compostos diversos xotes que moldaram as características do gênero, e se mantêm no repertório do forró: “Cintura fina” (1950), “O xote das meninas” (1953), “Riacho do Navio” (1955) – essas, em parceria com Zé Dantas; “Respeita Januário” (juntamente com Humberto Teixeira); e “O cheiro da Carolina” (Amorim Roxo e Zé Gonzaga).

“Asa branca” - um clássico

Em 1947, Luiz Gonzaga lançou um 78 RPM com “Vou pra roça”, no lado A, com a indicação genérica de marchinha (descrita mais adiante), tendo no lado B do disco “Asa branca”, rotulada de toada, assinada juntamente com Humberto Teixeira. Vale salientar que é a primeira utilização dos rótulos genéricos “marchinha” e “toada” no trabalho gravado de Luiz Gonzaga, os quais serão recorrentes na música popular do Nordeste. A toada, que como podemos verificar no capítulo sobre as sonoridades do forró, não está estritamente vinculada a uma base rítmica, passou a ser a designação dada às canções melancólicas, que não raro extrapolam o saudosismo (ou “saudade alegre”) e entram no sentimento nostálgico, doloroso. Justamente por causa da melancolia da letra, Luiz Gonzaga, a princípio, não se entusiasmou muito com a canção. Com base em um de seus depoimentos, pode-se dizer que ele só a gravou em virtude da insistência de Humberto Teixeira. Este, por sua vez demonstrou estar ciente do potencial dessa canção e convenceu o sanfoneiro-cantor. Em resposta ao músico Canhoto, que desde-nhou da canção durante a gravação em estúdio, Humberto Teixeira teria afirmado: “Tome nota, isso aí vai ser um clássico” (Dreyfus, 1996, p.119-120). O título da canção se reporta à asa-branca (*Pata-gioenas picazuro*), ave da família dos pombos, que seria especialmente resistente à seca, e a última a migrar do sertão em busca de regiões menos áridas. A letra (que tem estrutura estrófica) narra a saga de um flagelado da seca no sertão nordestino, forçado a migrar, em busca melhores condições de vida:

Quando oiei a terra ardendo
Qua fogueira de São João
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação

Que braseiro, que fornaia
Nem um pé de prantação

Por farta d'água perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão

Inté mesmo a asa branca
Bateu asas do sertão
Intonce eu disse adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração

Hoje longe muitas légua
Numa triste solidão
Espero a chuva cair de novo
Pra mim voltar pro meu sertão

Quando o verde dos teus oio
Se espaiar na prantação
Eu te asseguro, não chore não, viu
Que eu vortarei, viu, meu coração

(Letra de “Asa branca”, canto tradicional do Nordeste adaptado por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira).

Utilizando termos do português arcaico, variações linguísticas e expressões locais, de modo a simular o linguajar da população camponesa, como também metáforas rebuscadas que denunciavam o letrista escolarizado, “Asa branca” narra a saga de um sertanejo que lamenta as perdas, faltas e o distanciamento (do seu amor “Rosinha”, da família e dos costumes, como o “São João”) causados pelo flagelo da seca e da migração forçada. Na voz de um cantor também migrante – embora não tenha sido um dos que partiram devido à seca –, o intérprete e o personagem narrador se misturam e conferem a credibilidade ao artista. “Asa branca” exacerba o “tom rural” que vai ao encontro de “uma lacuna a ser preenchida no empreendimento popular das emissoras: o grande contingente de público que migrava do Nordeste para trabalhar na capital” (Tatit, 1996, p.149).¹⁴

“Asa branca” foi a canção que inaugurou o tom “sério” na obra de Luiz Gonzaga, mudando também o espectro da música gravada dos nordestinos – que era quase sempre jocosa – no eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Depois da grande repercussão de “Asa branca”, Luiz Gonzaga foi lançando sucessivas toadas e alargando o repertório de canções em tom sério e lamentoso, muitas delas narrando e descrevendo o sertão do Nordeste e sua gente, uma grande parte se concentrando nos aspectos melancólicos e, dentre esses, no flagelo da seca. Entre as principais toadas, citamos “Légua tirana”, “Assum Preto” e a toada-baião “Estrada do Canindé” (a primeira de 1949 e as seguintes de 1950, todas de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira); “Boiadeiro” (1950, de Klécio Caldas e A. Cavalcanti); “A volta da Asa Branca” e “Vozes da seca” (respectivamente de 1952 e 1953, parcerias de Zé Dantas e Luiz Gonzaga); “Acauã” (1952, Zé Dantas); e “A vida do viajante” (1953, Luiz Gonzaga e Hervé Cordovil). Todas essas toadas mencionadas, e algumas das que foram gravadoras por Gonzaga nas décadas seguintes, tornaram-se clássicos do cancionário nordestino.

Mas, nesse ínterim, outras categorias genéricas ganharam voz, como “Quer ir mais eu?”, de Luiz Gonzaga e Miguel Lima, designada marcha-frevo. Lançada para o carnaval de 1948 com considerável repercussão, “Quer ir mais eu?” terá algumas particularidades dignas de nota: foi a primeira gravação em que Luiz Gonzaga utilizou o triângulo na percussão; e, mesmo tendo uma narrativa carnavalesca, ambientada no meio urbano, ao longo do tempo ela vai passar a ser tocada como marcha junina, ou arrasta-pé (categoria que se reporta à quadrilha e, habitualmente, ao meio rural), tornando-se assim um clássico do forró.

14 TATIT, Luiz. O cancionista. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

O reino do baião

Ainda em 1948, acreditando que a “coqueluche” do baião poderia se esgotar rapidamente, Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga compõem e tentam emplacar uma nova dança da moda, o siridó, através de uma canção de mesmo nome, também gravada pelos Quatro Ases e um Coringa na Odeon. Entretanto, “Siridó” não repercute e a atenção da dupla volta-se novamente para o baião.

A segunda canção do gênero midiático baião que Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira lançaram foi “Juazeiro” (baião, 1949; melodia de autor desconhecido, que o cantor aprendera com o pai), num disco que contém no lado B a regravação de “Baião”, agora com o próprio Gonzaga. “Juazeiro” – canção nostálgica, na letra da qual o cantor faz perguntas ao juazeiro (árvore típica no sertão) sobre um amor perdido – foi gravada por vários outros intérpretes, repercutindo inclusive além das fronteiras do Brasil. A cantora estadunidense Peggy Lee gravou a melodia de “Juazeiro” com uma letra em inglês, sob o título *Wandering Swallow* (Capitol, 1951), assinada por Harold Stevens e Irving Taylor.¹⁵

A partir de então, duas canções do gênero baião circulavam amplamente no mercado brasileiro de música popular do disco. Com o êxito comercial e midiático obtido, Luiz Gonzaga vai lançando cada vez mais músicas com designações genéricas associadas ao sertão nordestino, às suas raízes, ao passo que vai reduzindo os lançamentos de outros gêneros musicais. Muitos outros baiões que foram lançados por ele nos anos seguintes, se tornariam clássicos, como as seguintes parcerias: com Humberto Teixeira (“Qui nem jiló”, 1950; “Estrada do Canindé”, 1950; e “Paraíba”, 1952); com Zé Dantas, “Vem morena” (1949), “A dança da moda” e “A volta da asa branca” (1950), “Sabiá” (1951) e “ABC do sertão” (1953); com Marcos Valentim (“Baião granfino”, 1955); e com Onildo Almeida (“A feira de Caruaru”, 1957).

Outros elementos de identidade sertaneja

A busca de associar-se cada vez mais ao sertão nordestino passou a ser incessante na carreira artística Luiz Gonzaga. Em meados da década de 1940, Luiz Gonzaga conheceu um acordeonista gaúcho chamado Pedro Raymundo, que também circulava pelo Rio de Janeiro, tocando também músicas da moda e alguns gêneros adaptados à região sul, usando um figurino representativo dos pampas gaúchos (chapéu, bombacha, botas com esporas, guaiaca e chicote). Segundo Luiz Gonzaga, esse artista lhe serviu de modelo para que adotasse as vestes de couro – chapéu de cangaceiro, gibão e sandálias – e às vezes, alguns acessórios, como cartucheira, peixeira, etc. Ele passou a se apresentar usando este figurino, até fixá-lo como marca da sua persona. No transcurso histórico, a roupa de couro (e muito especialmente, o chapéu de couro) se tornaria um signo do forró, passando a ser usada por muitos cantores, cantoras, sanfoneiros e outros músicos, radialistas, apresentadores de shows e de programas de rádio/TV e foliões.

No campo musical, Luiz Gonzaga ampliou o leque abrangido pelo “reinado do baião”, recorrendo a outras formas musicais associadas com o imaginário nordestino. Foi o caso do xaxado, dança atribuída aos cangaceiros do bando de Lampião, que começou a ser adaptada para o formato de canção em 1950, por Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. Este começou a apresentar a dança nos palcos e a ensinar o público a dançar (xaxar/xaxear), arrastando os calçados no ritmo do xaxado. Em 1952, ele gravou um 78 RPM com os dois primeiros xaxados: “Vamos xaxear”, feito em parceria com G. Nascimento, e, no lado B, “Xaxado”, com Hervê Cordovil. A novidade provocou fascínio no público, principalmente entre as mulheres. Nos anos que se seguiram, Luiz Gonzaga gravou “Para xaxar” (1953, parceria com Sylvio M. Araújo), “Olha a pisada” (baião xaxado, 1954, parceria com Zé Dantas) e “Que modelo são os seus” (1958, L. Gonzaga).

Também a marchinha junina (referida às vezes como “arrasta-pé”), uma contrapartida à marchinha de carnaval, vai se distinguir desta por se prestar à narrativa rural, designando o repertório de canções alegres e saudosistas que animam as quadrilhas juninas e as festas de forró, nos momentos finais sobretudo.

15 Na ocasião, Humberto Teixeira moveu um processo judicial por plágio contra a gravadora Capitol, que se defendeu alegando que a música era de domínio público.

Em “Vou pra roça” (1947, Luiz Gonzaga e Zé Ferreira), a marchinha junina seminal, são citados elementos que tomam parte no simbolismo dos festejos juninos e que serão recorrentes no âmbito do forró, como a roça e o milho. (Há também uma frase irônica de cunho moral machista – “Mas lá na roça é tudo mais mió / Até as muié gosta de um só” –, que associa a possibilidade de a mulher gostar de mais de um homem a uma suposta degradação representada pela modernidade urbana. Preceitos morais similares povoam muitas canções de forró tradicional.) Nos anos seguintes, Luiz Gonzaga lança várias canções clássicas desse gênero, como a onipresente “Olha pro céu” (1951, assinada juntamente com José Fernandes), “São João na roça” (1952, juntamente com Zé Dantas), “Festa no céu” (1958, Zeca do Pandeiro e Edgar Nunes) e “Fogueira de São João” (1959, Luiz Gonzaga e Carmelina).

Entra em cena o “forró” gonzaguiano

Em 1950, o sanfoneiro-cantor lança “Forró de Mané Vito” (parceria com Zé Dantas), cuja letra apresentamos a seguir:

Seu delegado,
Digo a vossa senhoria
Eu sou fio de uma fãmia
Que não gosta de fuá
Mas tresantontem
No forró de Mané Vito
Tive que fazer bonito
A razão vou lhe explicar

Bitola no ganzá
Preá no reco-reco
Na sanfona Zé Marreco
Se danaram pra tocar
Praqui, prali, pra lá
Dançava com Rosinha
Quando o Zeca de Sianinha
Me proibiu de dançar

Seu delegado,
Sem encrenca eu não brigo
Se ninguém bulir comigo
Num sou homem pra brigar
Mas nessa festa
Seu dotô, perdi a carma,
Tive que pegá nas arma
Pois num gosto de apanhar

Pra Zeca se assombrar
Mandei parar o fole
Mas o cabra num é mole
Quis partir pra me pegar
Puxei do meu punhá
Soprei o candieiro
Botei tudo pro terreiro
Fiz o samba se acabar

(Letra de “Forró de Mané Vito”, 1950, Luiz Gonzaga e Zé Dantas).

A canção narra o que seria, na perspectiva do intérprete, um forró: uma dada modalidade de baile comunitário (note-se que o narrador mostra conhecer os demais personagens), no sertão nordestino (como se deduz pelo uso de palavras tidas por “tipicamente sertanejas”), e que ocorre numa residência particular (de “Mané Vito”). Dança de casal, sedução, ciúmes, briga, música ao vivo (tocada por

sanfoneiro e percussionistas), sob uma precária luz de candeeiro e – ainda que nesta letra isso não esteja explícito – bebida alcoólica. Outras características são inseridas nessa narrativa: moral familiar; violência justificada na honra; supremacia do gênero masculino (“cabra macho”); mulher como símbolo de sedução, mas passiva diante da contenda; etc.

Embora a palavra “forró” esteja no título da música, aqui não se tratava - como no caso de “Baião” - de lançar um novo gênero musical. Os autores não mencionam na letra um ritmo específico, e nem indicam – no rótulo do disco – a categoria genérica ao lado do título da canção. Em 1955, Luiz Gonzaga lança nova música como “forró” no título, “Forró de Zé Tatu” (Zé Ramos e Jorge de Castro); o gênero indicado no rótulo é rojão. Só em 1958, quando foi lançada “Forró no escuro” (Luiz Gonzaga), apareceu ao lado do título, pela primeira vez, a indicação genérica “forró”. Até aqui, o termo ainda não tinha o significado de super-gênero musical que a palavra viria a ter, ou seja, não era um “termo guarda-chuva”.

O trio: sanfona, zabumba e triângulo

Quando Luiz Gonzaga começa a se profissionalizar no âmbito das rádios e gravadoras, ele interage com as formações musicais mais usuais nesse contexto, como o conjunto chamado “regional”, formado por cordas dedilhadas, sopros e percussão, aos quais o acordeom vem às vezes se somar. Depois que ele deixa de ser apenas músico acompanhante e passa a desenvolver sua própria carreira de solista e cantor, e sobretudo, quando vai aperfeiçoando a noção de uma música representativa do sertão nordestino, ele sente a necessidade de definir um instrumental característico da sua região de origem. A gravação de “Calango da lacraia” (1946, Luiz Gonzaga e J. Portela), em gênero calango (ocorrente no Sudeste brasileiro), é uma das primeiras em que o som da zabumba aparece nitidamente. Já o seu emprego do triângulo parece ter sido inaugurado, como foi dito, em “Quer ir mais eu?” (1947, parceria com Miguel Lima). Doravante, os três instrumentos vão cada vez mais fazer parte do instrumental utilizado por ele. Nas gravações de “Que nem jiló” (Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga) e de “Vem, morena” (Luiz Gonzaga e Zé Dantas), os três instrumentos aparecem bem audíveis. Mas a gravação do baião “Dezessete légua e meia” (1950, Humberto Teixeira e Carlos Barroso) traz uma vinheta de abertura na qual Luiz Gonzaga apresenta (verbalmente) não um trio, mas um quarteto instrumental: “Cavaquinho, triângulo, zabumba e uma sanfona... Feito o baião, meus senhores”. Isso deixa transparecer que o trio ainda não estava “sacramentado”, como veio a ficar depois.

No início do ano de 1950, Luiz Gonzaga começa a se apresentar com os músicos Zequinha (triângulo, posicionado à esquerda do cantor) e João André Gomes, o Catamilho (zabumba, posicionado à direita), com o sanfoneiro-cantor no centro. Estava definido o conjunto que seria apresentado como típico do Nordeste, que futuramente seria chamado “trio pé de serra”, ou até mesmo “trio de forró”: uma formação econômica, fácil de agenciar e acusticamente equilibrada para a escuta musical humana e para a música popular. O trio passa a ser replicado por centenas de grupos no Nordeste e em outras regiões por onde o forró se espalhou, começando com conjuntos emblemáticos dos anos 1960, como o Trio Nordestino e Os Três do Nordeste. Em alguns casos, os elementos do trio, por seu valor simbólico e suas peculiaridades timbrísticas, são incluídos em conjuntos mais numerosos, em que se deseja manter uma forte ligação com o forró tradicional.

Expansão do baião

Como vimos, na medida em que as músicas de Luiz Gonzaga e seus primeiros parceiros repercutiam, novos compositores foram surgindo. Estes, tanto fizeram canções para Luiz Gonzaga, como para outros intérpretes que aderiram ao reinado do baião, ou que com ele competiam. Contudo, os proponentes da “música do Nordeste” incluíram mais uma ação extramusical, que foi a arregimentação de intérpretes para formar uma, por assim dizer, “dinastia” sob a égide de Luiz Gonzaga. Autointitulado – e reconhecido – como o “rei do baião”, ele e seus parceiros de campanha usaram o prestígio que acumularam para conceder títulos a vários artistas que incursionavam pelo novo gênero musical, como Carmélia Alves, coroada por Luiz Gonzaga como rainha do baião; Marinês, laureada como rainha do xaxado; Luiz Vieira, o príncipe do baião; e deu a alcunha de seguidores

do rei ao Trio Nordestino, grupo nomeado e agenciado por Helena Cavalcanti, esposa de Gonzaga. Humberto Teixeira tornou-se deputado federal e liderou a criação de uma política pública para levar artistas do baião outros países, como ocorreu com Carmélia Alves, que recebeu patrocínio e saiu em turnê pela Europa cantando e dançando o baião. As gravadoras agenciavam os seus artistas baseados em outros gêneros a incluírem baião em seus repertórios, como aconteceu com aqueles(as) que associaram baião e samba num mesmo disco, a exemplo de Nelson Gonçalves, Emilinha Borba, Isaura García, Carlos Galhardo, Dircinho Batista e já citada Carmélia Alves (Vieira, 2000, p.76-77).¹⁶

O sucesso do baião também se deu através do cinema. O filme *Arroz amargo*, do italiano Giuseppe de Santis, lançado em 1949, teve a participação da atriz Silvana Mangano cantando “Baião de Ana”, composto por V. Roman e F. Gioconda. Em 1953, “Mulher rendeira”, uma melodia de autor desconhecido, que tinha sido adaptada e assinada pelo paraibano Zé do Norte, foi arranjada ao modo do baião e fez parte da trilha sonora do filme brasileiro *O cangaceiro*, que foi premiado no Festival de Cannes (França). No filme estadunidense *Nancy vai ao Rio* (originalmente: *Nancy goes to Rio*), Carmen Miranda cantou uma versão da canção “Baião” em inglês. Em 1958, Luiz Gonzaga fez uma participação no filme *Hoje o galo sou eu* (dirigido por Aloísio Teixeira Carvalho¹⁷), no qual ele encena a dança do xaxado e canta acompanhado de mais quatro músicos. Segundo José Teles, em seu ensaio *O baião do mundo*, foram gravadas também versões de hits de Luiz Gonzaga em outras línguas, fundindo as músicas com diferentes os estilos (Teles, 2008: p.19-27).

Desde o disco que trouxe “Juazeiro” e “Baião”, em 1949, até o final de 1958, Gonzaga gravou 126 fonogramas, sendo 61 rotulados de baião, incluindo aí algumas hibridizações genéricas, como toada-baião, marcha-baião, coco-baião (e vice-versa) e baião-xaxado (sem contar a valsa-toada). Essa prevalência de baião no repertório, na performance, no discurso sobre a música e no “título” midiático de rei do baião, resultaram numa força metonímica que vigorou no termo: baião, além de um ritmo-dança específico, passa a agregar as diversas categorias genéricas arregimentadas pelo “rei”, entre as quais: xamego, xote, toada, marchinha junina ou arrasta-pé, xaxado, coco e... forró (que, como vimos, só começou a ser utilizada como designativo de gênero em 1958). Enfim, o reinado do baião foi constituído e se consolidou nas décadas de 1940 e 1950. Os brasileiros tinham mais um gênero musical “genuíno”, culturalmente centrado e ao mesmo tempo diversificado, que deu visibilidade ao Nordeste e aos nordestinos, que interagiu com o hegemônico samba carioca e com outros gêneros musicais, e que se tornou economicamente viável.

2.4 O FORRÓ, MÚSICA, DANÇA E FESTA DO NORDESTE, 1950-1989

A partir de meados dos anos 1950, o reino do baião começou a declinar. Deixou de ser “a dança da moda”, e paulatinamente foi perdendo força na mídia nacional. No final daquela década, surgia a bossa nova, e nos anos 1960 surgem a canção de protesto, a jovem guarda, o tropicalismo. Os interesses das grandes gravadoras e redes de difusão massiva se voltaram para estes outros gêneros e movimentos. Estes punham ênfase na modernidade urbana, no presente e no futuro; o baião, como produto fonográfico e radiofônico, embora fosse também fruto da moderna sociedade industrial, tinha uma narrativa que remetia ao passado rural, arcaico, pré-industrial.

Luiz Gonzaga saiu dos holofotes da mídia do sudeste, mas intensificou as viagens para shows em cidades pelo interior, principalmente do Nordeste e Norte do Brasil. Jackson do Pandeiro, como ainda era “novidade” e trazia, em parte, uma narrativa da modernidade urbana, estava em ascensão em meados dos anos 1950, mas a sua fama também não resistiu à mudança de ventos. Contudo, a música popular nordestina continuaria a sua construção: o estabelecimento de “forró” como síntese de música, dança e festa nordestina síntese tem seus primeiros passos nos anos 1950, vai se afirmando e expandindo nos anos 1960, e se consolida nos anos 1970 e 1980. Como

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

17 CARVALHO, Aloísio Teixeira de. *Hoje o galo sou eu*. Rio de Janeiro: Flama Filmes, 1958.

escreveu Antônio Barros em “Bom xaxador”, canção gravada em 1965 por Jackson do Pandeiro, “Depois do baião foi que veio o forró...”

Antecedentes do termo “forró”: letras e títulos de músicas e discos

Vimos nos itens 1.1 e 1.2 como a palavra “forró” surgiu e fez seu caminho no cotidiano e na linguagem brasileiras (e sobretudo nordestinas) durante a primeira metade do século XX. Mas é só depois do lançamento de “Forró de Mané Vito” (Dantas-Gonzaga, 1950), que o termo “forró” passa a ser utilizado com frequência em títulos de músicas, sobretudo nas dos nordestinos que surgiram na esteira do sucesso de Luiz Gonzaga. Entre 1913 a 1949, na Discografia IMS-Nirez só estão listados quatro fonogramas contendo em seus títulos o termo “forró” ou similar (três usam “forrobodó” e só um utiliza “forró”). Na década de 1950, porém, a referida discografia lista 35 fonogramas cujas composições usam o termo “forró” (com pouquíssimas regravações na lista). Assim, o número de menções a “forró” em títulos de músicas aumentou exponencialmente no período 1950-1959; continuaria crescendo bastante nas décadas seguintes. A palavra “forró” só começou a ser usada como designação de gênero em 1959; antes disso, ela apenas entrava no título das canções, na suas letras, ou em ambas. O conteúdo musical associado a estas canções variava muito: podiam ser maxixes, choros, como também xotes ou baiões (estando estes últimos entre os “ritmos” que depois seriam cobertos pelo termo guarda-chuva “forró”). No entanto, praticamente todos estes fonogramas dos anos 1950 que usam a palavra forró, referem-se a bailes e festas populares da região nordeste, descritos em suas letras.

Note-se que, em todo o período reportado na citada discografia, Luiz Gonzaga gravou apenas três dos fonogramas listados. Os demais foram compostos e gravados por diversos outros autores e intérpretes -- e devemos destacar um deles, cujo papel para consolidar o termo “forró” como festa nordestina e como tipo de música e dança, foi talvez ainda mais marcante que o de Luiz Gonzaga.

Jackson do Pandeiro

O paraibano José Gomes Filho (1919-1982), conhecido como Jackson do Pandeiro, alcançou grande sucesso no mercado fonográfico nos anos 1950. Jackson do Pandeiro nasceu em Alagoa Grande–PB, pequena cidade localizada a 58km de Campina Grande e a 110km de João Pessoa. Seu pai, José Gomes, era oleiro, e sua mãe, Flora Mourão (Flora Maria da Conceição), cantava coco (veja a seção sobre o “Coco” neste dossiê) e tocava ganzá, acompanhada de um tocador de zabum-



ba; Jackson assumiu este último posto com cerca de dez anos de idade. Em depoimento, Jackson do Pandeiro afirma que chegou a passar fome em sua cidade natal¹⁸, e que as dificuldades levaram a família a mudar-se para Campina Grande (que, na primeira metade do século XX, era um centro urbano e comercial talvez mais importante que a “Paraíba” nome de João Pessoa até 1930). Em Campina Grande, ele trabalha dos onze aos vinte anos de idade como ajudante de padeiro.

Enquanto isso, estimulado pela atuação musical da mãe, Jackson aprendeu a tocar pandeiro, bateria, bongô e outros instrumentos de percussão; aprendeu a tocar violão; atuou como palhaço em um pastoril (Campos, 2017, p. 52), o que contribuiu para o desenvolvimento da comicidade que marcará a sua performance; frequentou terreiros religiosos (afro-ameríndio-brasileiros); e tocou em diversos conjuntos de cabarés, bares, cassinos, boates e outras casas noturnas de Campina Grande, onde ficou inicialmente conhecido como Zé Jack.

Ainda em Campina Grande, as oportunidades de ganhar algum dinheiro com música, mesmo restritas, fizeram com que pudesse largar o trabalho na padaria. Em 1944 se muda para João Pessoa, onde a Rádio Tabajara promovia intensa atividades musical. A esta altura, já tinha focado sua atuação musical no pandeiro, e sua fama de virtuose no instrumento andava rápido. Até então, o pandeiro era um instrumento apenas de acompanhamento, que fazia quase estritamente a base rítmica, e quando muito, seguia a variação que comumente se chama de virada, entre as seções de uma música. Mas Jackson, empunhando o pandeiro, não apenas acompanhava, mas também dialogava com os demais instrumentistas, fazendo do pandeiro também um instrumento de contraponto e de criatividade musicais. Isso foi notado por Sivuca (1930–2006, Itabaiana–PB), ao recordar-se de quando o pandeirista lhe foi indicado como acompanhador durante apresentações na Rádio Tabajara, em João Pessoa:

Ele entrou, começou a tocar comigo e eu senti a diferença. Eu estava acostumado a tocar com pandeiristas, mas com Jackson foi uma coisa diferente. Foi mais um complemento do que um acompanhamento. Ele chegou, criou e ficamos brincando. Jackson com o pandeiro e eu com a sanfona. Ficamos dialogando. Foi o primeiro pandeirista que realmente me impressionou (Citado em Moura, Vicente, 2006, p.140).

O instrumento, visto então como de baixo perfil social, posto que era associado aos mais pretos e mais pobres da população de tocadores, ou seja, aos “ritmistas” (o termo “músico” era negado a estes), começou a passar por uma elevação de status e de função através do músico que subiria de posição e seria, ainda no final da década de 1940, o artista chamado Jackson do Pandeiro, nome que adquiriu depois que começou a atuar na Rádio Jornal do Comércio, no Recife. E se o pandeiro hoje pode contar sem dúvida como um dos instrumentos matriciais do forró, a contribuição de Jackson foi para isso decisiva.

Em 1948, Jackson resolve se mudar para Recife, pólo radiofônico e musical mais movimentado e promissor que a capital paraibana. Na capital pernambucana, ele começou a cantar sambas cariocas, tendo como referência o cantor Jorge Veiga (1910-1979, Rio de Janeiro), de quem também apreendeu traços performáticos da malandragem (Moura, Vicente, 2001, p.135). Entre 1950 e 1952, tornou-se conhecido na audiência radiofônica dessa capital e do estado, que então era um próspero mercado de música no Nordeste, contando com duas emissoras de rádio (a Jornal do Comercio e a PRA-8, futura Rádio Clube), cada uma delas com uma jazz-orquestra e os seus músicos exclusivamente contratados.

Mas Jackson do Pandeiro nunca deixara de tocar os cocos que herdara da mãe, e também adicionava ao repertório músicas cantadas por Luiz Gonzaga e outros intérpretes nordestinos. Assim, estava em seu elemento quando, juntamente com Luiza de Oliveira, apresentou no programa *A Pisada é Essa*, da rádio *Jornal do Comercio*, a canção “Sebastiana”, designada como coco. A performance impulsionou a carreira do pandeirista-cantor:

Convidei a cumade Sebastiana
Pra dançar e xaxar na Paraíba
Ela veio com uma dança diferente

18 Programa MPB Especial – Jackson do Pandeiro, TV Cultura (1972). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=r-Sq7v0jvL_w&list=PL3EC9B162B118F15E&index=4; acessado em 10/09/2021.

E pulava que só uma guariba – bis

E gritava: A, E, I, O, U, Ypsilon – bis

Já cansada e no meio da brincadeira
E dançando fora do compasso
Segurei Sebastiana pelo braço
E lhe disse: não faça sujeira
O xaxado esquentou na gafeira
Sebastiana não deu mais fracasso.

E gritava: A, E, I, O, U, Ypsilon – bis

(Letra de “Sebastiana” – coco, Rosil Cavalcanti).

A repercussão do número foi imensa, e em poucos dias, os produtores da emissora adaptaram o programa para o perfil cômico de Jackson do Pandeiro e deram-lhe o cargo de apresentador do programa, relançado com o nome de *A, E, I, O, U, Ypsilon*, no qual Almira Castilho de Albuquerque (1924-2011, Olinda-PE) substituiu Luiza de Oliveira. Professora, cantora de rumba e atriz do rádio, Almira Castilho era branca e alta, o que contrastava com Jackson do Pandeiro, de pele preta e estatura bem mais baixa do que a parceira, o que realçava a comicidade do casal matuto que os dois representavam. Mais do que uma parceira de palco, ela teve imensa influência na trajetória de Jackson do Pandeiro, compondo parte de seu repertório, dando-lhe assessoria em assuntos profissionais, e com ele mantendo relacionamento conjugal.

A entrada de Jackson do Pandeiro & Almira Castilho no mercado fonográfico ocorreu em 1953, quando empresários da futura gravadora Rozenblit e produtores da Rádio Jornal do Commercio selaram parceria para gravar artistas pernambucanos nos estúdios da emissora. A dupla gravou dez canções e duas delas foram selecionadas e lançadas pelo selo Copacabana¹⁹: “Forró em Limoeiro” (rojão, de Edgar Ferreira) no lado A e, no lado B, o coco “Sebastiana”.

Como vimos, Jackson do Pandeiro cantava até então mais sambas do que outras músicas. Entretanto, a escolha de “Sebastiana” e “Forró em Limoeiro” – duas canções vinculadas ao Nordeste – para compor o primeiro disco da dupla, deixa entrever o impacto da campanha da música nordestina liderada por Luiz Gonzaga, com Humberto Teixeira e Zé Dantas, no panorama musical da época. Desde então, Jackson do Pandeiro & Almira Castilho foram trilhando uma carreira bem sucedida em Pernambuco e não tardariam a alcançar o mercado nacional. No início de 1954, enquanto divulgava as músicas no Rio de Janeiro, a Copacabana lançou o segundo compacto da dupla, com “Um a um” (rojão, Edgar Ferreira) e “A mulher do Aníbal” (coco, Genival Macedo e Nestor de Paula), repetindo, portanto, as categorias genéricas do compacto inaugural.

Em abril de 1954, a dupla vai ao Rio de Janeiro para fazer uma temporada, onde as duas primeiras músicas lançadas já estavam divulgadas. A gravadora Copacabana preparou uma campanha em nível nacional, partindo para uma temporada na então capital do país, de onde se ditavam modas e partia o maior fluxo da produção musical fonográfica. Jackson do Pandeiro & Almira Castilho se apresentaram nos principais programas da Rádio Nacional, a mais importante do país, bem como de outras rádios, e foram veiculados também nos mais importantes jornais e revistas, tornando-se nacionalmente conhecidos. No mesmo ano, retornaram ao Recife, oficializaram o casamento, e continuaram os lançamentos: “Foi brabo” (coco, Rosil Cavalcanti) e “Êta baião” (baião, Marçal Araújo); “Dezessete na corrente” (rojão, Edgar Ferreira e Manuel Firmino Alves) e “O galo cantou” (batuque, Edgard Moraes); e, fechando o ciclo das dez primeiras canções gravadas, e do ano de 1954, lançaram “Micróbio do frevo” (frevo, Genival Macedo) e “Vou gargalhar” (samba, Edgar Ferreira). As duas últimas atingiram grande sucesso no carnaval pernambucano de 1955.

19
A Copacabana foi uma gravadora brasileira, fundada pela família Vitale, em 1948, no Rio de Janeiro. Foi transferida para São Paulo na década seguinte.

Logo depois do carnaval, o casal rompeu o contrato com a Rádio Jornal do Commercio e se mudou para o Rio de Janeiro. A dupla continuou gravando samba, coco, rojão, baião, batuque, xote, marcha, frevo, etc., não se restringindo, como se percebe, àquelas categorias genéricas canonizadas por Luiz Gonzaga. Em que pese a influência do *rei do baião*, Jackson vai realçar em sua atividade traços que o particularizam e o distinguem.

Demarcar o “terreno musical” não foi uma atitude despropositada. *O rei do ritmo*, como Jackson foi intitulado por executivos da indústria fonográfica, apostou no coco como o carro-chefe, como metonímia da sua música, embora tenha enfatizado também o rojão e, de certo modo, o termo “forró,” como veremos mais à frente. Assim como a associação do seu *reinado* ao ritmo e ao coco, ele marcou diferenças com Luiz Gonzaga ao se expressar através da combinação de elementos urbanos (como o samba carioca e a malandragem) com elementos da cultura rural nordestina. Muitos artistas que atuam hoje no forró – como Alceu Valença, Biliu de Campina, Silvério Pessoa e Herbert Lucena – se consideram seguidores de Jackson do Pandeiro, e costumam apontar contrastes entre este e Luiz Gonzaga.

Jackson foi reverenciado pela sua habilidade técnica, pela interpretação singular, e pela mente aberta para abordar elementos externos à sua música de origem. Isso ocorre, por exemplo, na canção “Chiclete com banana”:

Eu só boto *bebop* no meu samba
Quando Tio Sam tocar um tamborim
Quando ele pegar
No pandeiro e no zabumba
Quando ele aprender
Que o samba não é rumba
Aí, eu vou misturar
Miami com Copacabana
Chiclete eu misturo com banana
E o meu samba vai ficar assim:

Tuiururururi bop bebop bebop (3 vezes)
Eu quero ver a confusão
Bop bebop bebop
Tuiururururi bop bebop bebop (2 vezes)
Olha aí o samba-rock, meu irmão!
Mas em compensação,
Eu quero ver um *boogie-woogie* de pandeiro e violão!
Eu quero ver o Tio Sam de frigideira
Numa batucada brasileira

(Letra de “Chiclete com banana”, assinada por Gordurinha e Almira Castilho, lançada em 1959).

A letra de “Chiclete com banana” cita diferentes gêneros musicais e traços que a eles remetem. A canção combina a base rítmica do samba carioca com elementos de outras músicas, como o coco (dicção do canto) e o *jazz* (na harmonia à base de acordes com tensões e na melodia do refrão). É importante sublinhar que, à época (1959), era comum valorizar artistas que expressavam uma “autenticidade” brasileira em oposição à importação de elementos culturais estrangeiros. Mas essa canção é ambígua, ao propor uma condição (irônica) para a importação da cultura estrangeira: a de só assimilar a cultura dos Estados Unidos se estes aceitassem assimilar a brasileira. Na prática, porém, demonstra sonora e verbalmente uma importação de mão única, dos Estados Unidos para o Brasil. O cantor e compositor Gilberto Gil assim se referiu a Jackson e a esta canção:

[“Chiclete com Banana”] Era uma das músicas [de Jackson] que eu mais gostava de cantar. Me interessava muito o assunto comentado: as relações entre a música brasileira e a música americana, a menção ao rock, o samba-rock, que é caracterizado ali. O Tro-

picalismo foi uma época em que nós fizemos um trabalho de fusão, um trabalho difícil, um trabalho muito polêmico, contestado, de ritmos, de gêneros e tratamentos musicais variados, daqui e de fora... Essa música era emblemática disso tudo (Gilberto Gil citado em Moura, Vicente, 2001, p.318).

A performance de Jackson do Pandeiro, em que pesem os elementos do Nordeste “tradicional” (ambiente rural, passado, saudade, personagens e valores “arcaicos”, catolicismo, etc.), vai ressaltar o meio urbano “moderno” (a cidade, a praia, o samba e o malandro cariocas, menções a diferentes religiões, etc.). Em sua arte ocorrem ambivalências – rural-urbano, arcaico-moderno, nacional-internacional. Assim, ao “espaço da saudade”, ressaltado no sertão cantado por Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro acrescenta o espaço da alegria, da malandragem e das “mungangas”. Subvertendo o discurso instituído no reinado do baião gonzaguiano, produzindo uma performance virtuosa no tocante à habilidade com a dicção e com os improvisos vocais e instrumentais, Jackson do Pandeiro foi o primeiro artista nordestino de peso que transgrediu o *establishment* do reinado gonzaguiano.

O período que vai de 1956 a 1962 foi o mais intenso na carreira de Jackson do Pandeiro e Almira Castilho, como também o de maior popularidade. Em 1967, o casal desentendeu-se e se separou. Esse fato levou os dois artistas a passarem por momentos difíceis, e praticamente encerrou a carreira de Almira Castilho, sobre quem há pouca informação disponibilizada após a separação, o que é uma das lacunas nos estudos do forró. Mas Jackson também passou a gravar cada vez menos, embora continuasse a fazer shows. O seu penúltimo disco foi *Alegria, Minha Gente* (Alvorada/Chantecler, 1978), após o qual, só veio a lançar o último em 1981, *Isso é que é forró* (Polifar/Polygram).

Enquanto durou, a dupla Jackson do Pandeiro e Almira Castilho foi a maior referência da música popular nordestina entre os não-apadrinhados por Luiz Gonzaga. Isso não foi por acaso – Jackson e Almira foram convidados pelo rei do baião para se filiarem a ele no Rio de Janeiro, mas não aceitaram (Moura e Vicente, p.165-168). A dupla optou por seguir sem a tutela de Luiz Gonzaga e, portanto, sem ter que fazer concessões ou seguir diretrizes alheias. Essas decisões tiveram implicações na música, resultando em contribuições originais que se destacam entre as matrizes do forró.

Diversificação/multiplicação do forró

Assim que Luiz Gonzaga começou, em 1946, sua trajetória de sucesso, a expressão “música nordestina” tomou fôlego, o que deu impulso a outras carreiras artísticas que se instalaram no âmbito dessa música. Na medida em que a fama do sanfoneiro-cantor/*rei do baião* e a “música nordestina” era difundida na mídia, seu significado ia remetendo a uma coletividade: os músicos nordestinos (e os de outras regiões que aderiram) e o público da região, ou com ela identificado.

No Sudeste, essa comunidade musical se tornava paulatinamente mais numerosa e ia se diversificando. Além dos “reis” consagrados, entre muitos que faziam parte da popular “música nordestina”, os mais influentes foram os que gravaram/lançaram discos e se tornaram bem conhecidos. Carmélia Alves (1923-2012, Rio de Janeiro) tornou-se famosa cantando samba sobretudo, mas aderiu à moda do baião quando Luiz Gonzaga alcançou sucesso (e não hesitou em se retirar quando a música nordestina entrou em declínio). O seu prestígio possibilitava gravações com arranjos e orquestrações sofisticadas, e ela atendia a um público de música popular das classes médias da zona sul carioca, sendo, portanto, uma importante disseminadora da música nordestina entre tais grupos sociais. Não à toa, foi condecorada por Luiz Gonzaga com o título de *rainha do baião*.

O fole de oito-baixos é um instrumento que faz parte da história e das matrizes do forró tradicional (vide a seção sobre este instrumento neste dossiê). Como já foi exposto, o pai de Luiz Gonzaga, Januário, tocava este instrumento, e exerceu forte influência na música do filho (que também começara a fazer música tocando o instrumento). Mas apesar do acordeom de teclado, ao qual Luiz Gonzaga aderiu, ter o status mais elevado, vários artistas dos anos 1950 em diante fize-

ram carreira mantendo-se com a sanfona de oito-baixos. Entre eles, conta-se com destaque Gerson Filho (1915-1994, Penedo-AL), casado com a cantora Clemilda, e um dos maiores divulgadores do fole de oito-baixos. Outro que se destacou com o instrumento foi Zé Calixto (1933-2020, Campina Grande-PB), parte de uma importantíssima família de músicos. Alguns outros importantes sanfoneiros do fole de oito-baixos – como Pedro Sertanejo e Abdias – serão abordados mais à frente. O papel da sanfona de oito-baixos no estabelecimento do forró desde os anos 1950 não foi ainda plenamente apreciado (maiores detalhes sobre este ponto na seção específica sobre a sanfona de oito-baixos, neste dossiê).

O trio de forró, que mais tarde passaria a ser chamado de “trio pé de serra”, formado por sanfona, zabumba e triângulo, é uma criação importantíssima deste período. Além de Luiz Gonzaga, que utilizou essa formação e possivelmente a criou, muitos grupos foram formados, contribuindo para que este conjunto musical viesse a se consagrar como uma das matrizes do forró. Um dos grupos de maior relevância foi o Trio Nordeste, surgido em 1958, em Salvador, formado por três músicos negros: Lindu (Lindolfo Mendes Barbosa, 1941-1982, Entre Rios-BA; voz e sanfona), Coroné (Evaldo Santos Lima, zabumba) e Cobrinha (José Pedro Cerqueira, triângulo)²⁰. Um dos maiores ícones do forró, o Trio Nordeste gravou dezenas de LPs, e clássicos como “Procurando tu” (Antônio Barros e J. Luna), “Homem com H”, “Brincadeira na fogueira” e “Naquele São João (todas de Antônio Barros). O grupo continua ativo, mas sem nenhum integrante da formação original.

Os Três do Nordeste foi um trio formado por músicos de Campina Grande: Zé Cacau (voz), Parafuso (zabumba) e Zé da Ema (sanfona). Rivalizando com o Trio Nordeste, o grupo gravou o LP *É proibido cochilar* (Entré/CBS, 1974) e obteve grande repercussão através da canção de mesmo nome, composta por Antônio Barros. Os Três do Nordeste também fizeram outros *hits*, como “É por debaixo dos panos” (de Cecéu, gravada depois por Ney Matogrosso) e “Forró do poirão” (Antônio Barros). Lançaram 14 álbuns de carreira e continuam em atividade. O Trio Mossoró, cujo nome homenageia a cidade em que surgiu, no Rio Grande do Norte, formado pelos irmãos Oséas Lopes (sanfona e voz), Hermelinda Lopes (triângulo e voz) e João Batista Lopes (zabumba), gravou dez LPs. Alguns traços distinguem esse grupo, que gravou várias canções melancólicas, algumas das quais na linha de protesto de João do Vale, e aproximou-se de artistas da MPB. Longevo, em 2017, o grupo fez uma apresentação no Festival Nata Forrozeira, em São Paulo.

Outros artistas relevantes na multiplicação do forró foram os que enveredaram pela, por assim dizer, vertente sensual, maliciosa e cômica, e que lançaram mão de letras com *duplo sentido*. Essa vertente cresceu bastante no mercado brasileiro durante os anos 1960 e 1970. Entre os principais, destaca-se Genival Lacerda (1931-2021), nascido em Campina Grande, cantor e compositor, que tinha uma ligação com a verve dos palhaços de circos que frequentou. Incentivado pelo contraparente e amigo Jackson do Pandeiro, de quem recebeu forte influência musical, partiu para o Rio de Janeiro em 1964. Em 1975, gravou “Severina Xique Xique” (dele e de João Gonçalves), um xote que o tornou famoso em todo o Brasil. Ele produziu várias outras canções de sucesso nacional e lançou 38 álbuns de carreira. Faleceu em 2021, durante a pandemia do COVID-19, o que dificultou que recebesse as homenagens merecidas, que certamente ainda virão.

Uma artista que também fez longa carreira no forró de duplo sentido foi a cantora-compositora Clemilda (Clemilda Ferreira da Silva, 1936-2014, São José da Lage-AL). Lançou 33 álbuns de carreira, com destaque para forró “Prenda o Tadeu” (Antonio Sima e Clemilda, 1985), e “Forró cheiroso” (Miraldo Aragão e Clemilda, 1987). Numa linha distinta, mas também “maliciosa”, Messias Holanda (1942-2018, Missão Velha-CE) gravou “Pra tirar coco” (parceria com Hamilton de Oliveira), que se tornou duplamente clássica (no forró e no frevo), e “Pescaria em Boqueirão” (juntamente com João Gonçalves).

Assim como Luiz Gonzaga teve seus seguidores, Jackson do Pandeiro e Almira Castilho tiveram muitos seguidores nessa primeira geração da diversificação do forró, entre os quais, o já mencionado Messias Holanda. Entre os outros forrozeiros importantes que seguiram essa linha, devemos mencionar são Elino Julião (1936-2006, Timbaúba dos Batistas-RN), que traba-

20 A dificuldade em obter dados biográficos sobre Coroné e Cobrinha ilustra as inúmeras lacunas que ainda subsistem na historiografia do forró.

lhou por oito com Jackson do Pandeiro antes de emplacar sucessos como “O rabo do jumento” e “Cara de durão”; Ary Lobo (1930-1980, Belém-PA), que tornou clássico o coco “Eu vou pra lua” (assinada juntamente com Luiz de França); e Jacinto Silva (1933-2001, Palmeira dos Índios-AL), que se estabeleceu em Caruaru-PE, e cujo estilo de forró é também muito inspirado no coco, com sucessos como “Gírias do Norte” (com Onildo Almeida) e “Coco sincopado” (com Zezé da Lojinha).

Além dos mencionados, abordaremos a seguir Sivuca, João do Vale, Marinês, Abdias dos Oito Baixos, Dominginhos e Anastácia, que estão entre os que tiveram um importante papel na diversificação do forró posterior ao “reino do baião”.

Sivuca

Severino Dias de Oliveira (1930-2003, Itabaiana-PB), que ficou conhecido como Sivuca, foi sanfoneiro e multi-instrumentista, cantor, arranjador, maestro e compositor. Quando trabalhou no Recife, na rádio PRA-8 e a partir de 1948, na Rádio Jornal do Commercio, teve oportunidade de tocar uma grande variedade de estilos musicais. No período, ele interagiu com muitos músicos e maestros eminentes, como Nelson Ferreira, Jackson do Pandeiro, Clóvis Pereira, e Guerra-Peixe, sendo o último também seu professor por dois anos.

Sivuca gravou 36 álbuns de carreira e participou de mais de 300 discos de artistas brasileiros e estrangeiros. Além do forró, ele incursionou com desenvoltura por diversos gêneros musicais (e estilos): choro, *jazz*, bossa nova, MPB, *rock'n'roll*, música clássica, músicas de religiões afro-ameríndio-brasileiras, frevo, entre outras. Não foi um “seguidor” de Luiz Gonzaga e nem de Jackson do Pandeiro, embora tenha recebido influências desses artistas. A sua performance como um todo – seja ao vivo ou gravada, em som ou imagem – não se concentrou na ideia de música tradicional nordestina; não utilizou figurino “típico” (chapéu e roupas de couro), nem adereços que remetam ao sertão ou tradicionalismo nordestino. Entre todos os seus discos, gravou apenas dois que apresentam imagens referentes ao Nordeste na capa: *Orquestra Sinfônica da Paraíba e Sivuca* (Funesc, 1999) e *Sanfona e realejo–Sivuca e Rildo Hora* (3M, 1987).

Em seu repertório, destacam-se três clássicos: “Feira de Mangaio” (forró), em parceria com a sua esposa e parceira Glorinha Gadelha (n.1947); “João e Maria”, valsa que ele compôs aos 17 anos de idade e que, 30 anos depois, ganharia letra de Chico Buarque e faria sucesso na voz de Nara Leão; e “Frevo sanfonado”, peça instrumental que combina frevo e forró, cuja execução requer muita habilidade e tem sido desafiante para os sanfoneiros.

Do Recife, Sivuca mudou-se para o Rio de Janeiro (1955), e posteriormente residiu em outros países, extrapolando a sua projeção para o circuito internacional. Como Dominginhos, Sivuca é considerado um modernizador do forró. No entanto, embora tenha, como o primeiro, trilhado a carreira por um longo tempo como um autodidata e através do aprendizado “de ouvido”, Sivuca agregou a isso os recursos da notação musical clássica na elaboração dos seus arranjos e composições.

João do Vale

Um caso bastante singular foi o de João Batista do Vale, o João do Vale (1934-1996, Pedreiras-MA). Preto retinto, oriundo de família muito pobre, bem jovem saiu de sua cidade natal para São Luís, e de lá migrou para o Rio de Janeiro, onde trabalhou como ajudante de pedreiro até conseguir viver da música. Depois que várias de suas composições foram gravadas, lançou-se também como cantor. Em dezembro de 1964, estreou no Show Opinião, um espetáculo musical que tratou de questões sociais em um período de ditadura militar, ao lado de Zé Ketí e de Nara Leão; esta, posteriormente, foi substituída por Maria Bethânia, que ganhou projeção nacional ao interpretar a canção “Carcará” (de João do Vale e José Cândido). Entre 1965 a 2018, “Carcará” teve mais de 60 gravações por intérpretes consagrados(as). Entre as canções de João do Vale que se tornaram clás-

sicas, além de “Carcará”, citamos “Peba na pimenta” (João do Vale, José Batista e Adelino Rivera), “Pisa na fulô” (João do Vale, Ernesto Pires e Silveira Júnior), “A voz do povo”, “Na asa do vento” e “Estrela miúdas” (as três com Luiz Vieira), “Balancero da usina” (Abdias Filho e João do Vale), “Coroné Antônio Bento” (João do Vale e Luiz Wanderley) e “O canto da ema” (com Alventino Cavalcanti e Aires Viana). Em suma, João do Vale foi um dos primeiros elos importantes entre o forró e o diversificado grupo de artistas vinculados à sigla MPB (mais sobre João do Vale no item referente ao Maranhão neste dossiê).

Marinês

Inês Caetano de Oliveira Farias, ou Marinês (1935-2007), filha de um seresteiro e de uma cantora da Igreja Católica, nasceu em São Vicente Ferrer-PE. Ainda criança, mudou-se para Campina Grande-PB, onde, com 10 anos de idade, se apresentava em programas de calouros, num dos quais surgiu o nome artístico que utilizaria em toda a carreira. Desde cedo, ela já cantava choro, sambas-canção e músicas românticas. Pré-adolescente, venceu um concurso de música na Rádio Difusora de Campina Grande, onde foi contratada. Conseguiu também o 1º lugar – dividindo o prêmio com Genival Lacerda – de outro concurso, dessa vez Rádio Borborema, que também a contratou. Por volta de 1950, conheceu o também precoce Abdias, sanfoneiro com quem se casou e teve um filho (o também músico Marcos Farias). Com Abdias, começou a cantar músicas de Luiz Gonzaga e de outros artistas nordestinos. Em 1955, Marinês (voz e triângulo), Abdias (sanfona) e Cacau (zabumba) formaram o grupo Patrulha de Choque do Rei do Baião (que talvez tenha sido o primeiro “trio de forró” estabelecido profissionalmente, antes que a formação e a expressão fossem popularizadas). Usando chapéus de couro e adereços relacionados aos cangaceiros, o grupo passou a se apresentar em Campina Grande e logo ficou conhecido em outras cidades e estados nordestinos. Em 1955, em Propriá-SE, conheceram Luiz Gonzaga, o acompanharam em uma apresentação e foram convidados por ele a morar no Rio de Janeiro. No ano seguinte, a Patrulha de Choque já abria shows de Luiz Gonzaga, que ensinou Marinês a dançar xaxado, e gravou com ele a canção “Mané Zabê” (Zé Dantas e Luiz Gonzaga), baião que repercutiu bastante no Nordeste. A partir de então, Luiz Gonzaga a intitulou *rainha do xaxado*. Com sua experiência, seu talento irrepreensível, seu empenho e o apoio de Luiz Gonzaga, ela rapidamente se estabeleceu no mercado do Rio de Janeiro.

Em 1957, gravou o LP *Vamos Xaxar – Marinês e Sua Gente*, pelo selo Sinter, com oito canções, das quais duas se destacaram comercialmente e, ao longo do tempo, se tornaram clássicas: “Peba na pimenta” (João do Vale, José Batista e Adelino Rivera) e “Pisa na fulô” (João do Vale, Ernesto Pires e Silveira Júnior). Depois de alguns discos lançados, Marinês atingiu enorme sucesso, sendo a primeira mulher a alcançar um êxito dessa magnitude no âmbito do forró. Ela passou por várias gravadoras (Sinter, RCA, CBS, Copacabana, Continental, etc.), lançou 34 álbuns de carreira (31 LPs e 3 CDs), além de quatro coletâneas e onze compactos. Dois dos seus últimos CDs foram produzidos de modo independente.

Além das já citadas, muitas outras canções que ela gravou alcançaram sucesso nacional, entre as quais “Bate Coração” (Cecéu)²¹, “Só gosto de tudo grande” (Adolfo de Carvalho e Adélio Silva), “Eu sou o estopim” (Antônio Barros), “Siriri sirirá” (Onildo Almeida), “Desabafo” (Cecéu), “Balancero da Usina” (Raul Torres), e “Rainha do Xaxado” (Antônio Barros). No auge do sucesso, as vendas dos discos de Marinês superaram as de todos os outros artistas do forró, garantindo-lhe status equiparável ao dos mais famosos artistas brasileiros de então.

A voz de Marinês tornou-se uma referência para muitas cantoras brasileiras e para a maioria das cantoras de forró. Ela foi a primeira mulher a liderar um grupo musical de forró e a estabelecer o eu lírico feminino em um gênero musical dominado pelo discurso masculino. Teve que enfrentar o machismo no âmbito da indústria fonográfica, da sociedade em geral e, em particular, do forró, além de, na vida pessoal, ter enfrentado e superado violência doméstica advinda do próprio marido, Abdias (Marcelo, Rodrigues, 2012, p.290-291). Muitos(as) artistas renomados(as) a reverenciaram publica-

21 Seu nome completo é Mary Maciel Ribeiro, de Campina Grande-PB

mente: Nara Leão, Maria Bethânia, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Lulu Santos, Gal Costa, Amelinha, Elba Ramalho e Dominginhos estão entre os principais. Marinês tornou-se um símbolo de luta para mulheres que tocam forró, inspirando também grupos feministas, como o coletivo carioca de musicistas Marinês Unidas, significando, portanto, uma potencialização feminina nas matrizes do forró.

Abdias dos Oito Baixos

José Abdias de Farias, o Abdias dos Oito Baixos (1933-1991) nasceu em Taperoá-PB, a 216 km de João Pessoa, filho de Abdias Alípio de Farias e Isabel de Farias. Quando ainda tinha cerca de oito anos de idade, ele começou a aprender a tocar a sanfona de oito-baixos, sem o prévio conhecimento do pai. Já na infância, tornou-se um profissional, animando festas na sua cidade, tocando em feiras e em casas de fazendeiros. Aos doze anos de idade, foi contratado pela Rádio Difusora de Maceió, onde, com uma sanfona de teclado, substituiu Hermeto Paschoal. Pouco depois, voltou para Campina Grande, trabalhou na Rádio Difusora desta cidade e, como foi mencionado, conheceu Marinês, com quem se casou. Com a companheira e outros colegas, formou a Patrulha de Choque do Rei do Baião, tocou em vários estados do Nordeste e, a convite de Luiz Gonzaga, foi morar no Rio de Janeiro.

Muito jovem e já um virtuoso do fole de oito-baixos, com larga experiência musical, muito empenhado no trabalho e agenciado pelo rei do baião, foi rapidamente reconhecido na cidade que era o centro do mercado fonográfico brasileiro. Produziu o primeiro LP de Marinês, e o êxito do disco impulsionou seu trabalho de produtor musical, rendendo-lhe convite para assumir a direção artística e a produção musical do braço regional da gravadora CBS (hoje, Sony Music). À frente desse posto, ele foi um grande mediador, produzindo grande quantidade de discos, principalmente de artistas do forró, tomando muitas decisões pertinentes à música, arregimentando artistas para formar elenco, reformulando grupos/substituindo seus componentes (como fez com Os Três do Nordeste), modificando letras de músicas (como fez com “Procurando tu”, de Antônio Barros), etc. Além de ter alocado para a CBS o contrato de Marinês, que alcançou um elevado índice de vendas de discos, Abdias conseguiu desenvolver uma habilidade cara às gravadoras, que é a de perceber o potencial de artistas e de composições inéditas para o sucesso.

Abdias também construiu uma trajetória importante como solista do fole de oito-baixos, tendo lançado 25 LPs de carreira, além de uma coletânea e vários compactos. O seu primeiro LP foi *Abdias no forró* (Columbia, 1961), do qual assina a maior parte das músicas. O repertório dos seus discos é principalmente instrumental, mas Abdias canta canções em vários deles. Os discos, embora enfatizem o forró, incluem outros gêneros, como choro, samba, merengue, etc. Ele também gravou discos exclusivamente de outros gêneros, como: *Na ginga do merengue* (CBS, 1970) e *Abdias e seus sambas de sucesso* (Entré/CBS, 1971).

Dominginhos

José Domingos de Moraes (1941-2013, Garanhuns-PE), o Dominginhos, era filho de Maria e Francisco Moraes, este, um dos mais conhecidos sanfoneiros do agreste meridional de Pernambuco. Neném, como era inicialmente conhecido, começou tocando pandeiro, e aos seis anos de idade formava com os irmãos Moraes (sanfona) e Valdomiro (melê): um *trio*, mas não exatamente o tipo de trio que Luiz Gonzaga viria a consagrar. Eles começaram tocando em uma feira, iniciativa agenciada pela mãe; tocavam também em portas de estabelecimentos comerciais e animavam festas locais. Luiz Gonzaga os conheceu quando se hospedava num hotel, em Garanhuns, onde o trio tocava. Aproximou-se, os remunerou e prometeu ajudá-los, caso fossem para o Rio de Janeiro.

Seguindo a trilha do pai, José Domingos passou a tocar o fole de oito-baixos e ficou conhecido na localidade como Neném do Acordeom. Mal conseguindo recursos para matar a fome, Francisco Moraes e seus filhos partiram, num *pau de arara*, para o Rio de Janeiro, em busca de sobrevivência. Chegando ao Rio de Janeiro, Luiz Gonzaga de fato os ajudou, dando a Dominginhos um acordeom

de teclas, com oitenta baixos, e agenciando algumas apresentações para o grupo em bares, restaurantes e, em seguida, em boates e programas de rádios.

A primeira gravação de Neném do Acordeom, ocorrida em 1957, foi a do baião “A feira de Caruaru” (Onildo Almeida), com Luiz Gonzaga, na RCA Victor. Ali surgiu a ideia de formar um trio com mais dois músicos presentes: Zito Borborema e Miudinho. Então, o famoso sanfoneiro-cantor lhe deu o nome artístico de Dominginhos e batizou também o grupo como “Trio Nordeste” (mas esse, que não durou muito, não seria o Trio Nordeste famoso, formado posteriormente).

Em 1964, Dominginhos gravou seu primeiro LP, *Fim de festa*, através do selo Cantagalo, de Pedro Sertanejo, com músicas instrumentais e cantadas, à base de frevo, polca, choro, marcha junina e, principalmente, baião. Nesse período, conhece Anastácia, com quem faz uma longa e próspera parceria – 179 músicas gravadas até 2011²², além de outras inéditas – e com quem manteve um relacionamento amoroso. Até então, ele já tinha gravado três LPs com músicas instrumentais (exceto uma única canção), mas começou a cantar nos shows de Anastácia (Ferreira, Dias, p.148). Dominginhos reconheceu publicamente a importância de Anastácia em sua trajetória:

Eu descobri que eu era compositor através dela [...] Deus que botou essa mulher no meu caminho, que me descobriu, me levava pros forrós aqui [em São Paulo] e dividia os cachês comigo. Eu era sanfoneiro pra acompanhar ela, mas ela dividia o cachê. E isso nenhum cantor faz (Depoimento de Dominginhos durante a sua participação no programa Ensaio, TV Cultura, 31/05/2007).²³

Na década de 1970, Dominginhos se aproxima de artistas da MPB e dos tropicalistas. A cantora Gal Costa o convidou para gravar e para participar de uma turnê pelo Brasil; além disso, em parceria com Anastácia, ele compôs “Eu só quero um xodó”, lançada e transformada em *hit* por Gilberto Gil, em 1973. A interação de Dominginhos com os artistas associados à prestigiosa sigla MPB teve um impacto significativo no seu trabalho, o que se evidencia já no LP *Domingo: o menino Dominginhos* (Philips, 1976). O LP foi produzido e arranjado por Wagner Tiso, tendo a participação de Gilberto Gil, Toninho Horta, Perinho, Jackson do Pandeiro e outros. O álbum foi duramente criticado por Tárík de Souza (Santos, 2014, p.76) e José Ramos Tinhorão (Marcelo, Rodrigues 2010, p.176), que acusaram Dominginhos de inserir “harmonizações virtuosísticas” e de “entregar-se aos exercícios de jazz”. Os críticos acreditavam que a música nordestina estava sendo conspurcada pela modernidade urbana através de Dominginhos. Contudo, no contexto das músicas nordestina e brasileira popular, de modo mais geral, Dominginhos construiu a reputação de renovador do forró e de responsável, com outros artistas, pela diversificação dessa música. Luiz Gonzaga declarou várias vezes que Dominginhos era o seu legítimo “herdeiro”, o que o próprio retificava afirmando que era “um seguidor” do *rei do baião*.

Além de canções clássicas compostas em parceria com Anastácia (ver no tópico seguinte), Dominginhos também compôs clássicos com outros parceiros, como “Lamento Sertanejo” e “Abri a porta” (ambas com Gilberto Gil), “Quem me levará sou eu” (com Manduka), “Quando chega o verão” (com Abel Silva), “Pedras que cantam” (com Fausto Nilo), “Isso aqui tá bom demais” e “De volta pro aconchego” (ambas com Nando Cordel).

Anastácia

Nascida em 1940 no bairro da Macaxeira, periferia do Recife, Anastácia, inicialmente conhecida como Lucinete Ferreira (que é seu nome civil), inicia a sua importante biografia com a frase “Eu fui uma menina pobre” (Ferreira, Dias, 2011, p.21), resumindo o difícil período da infância. Sua verve lutadora, ela atribui à influência da mãe, Josefa Conceição Ferreira, “uma

22 Dado disponibilizado na biografia de Anastácia (Ferreira, Dias, 2011, p.372-376).

23 Disponível em: <https://cultura.uol.com.br/programas/ensaio/>, acessado em 21/09/2021.

guerreira com passado digno de filme”. Entrou em contato com a música muito cedo, ora em rodas de coco, ora com as lavadeiras de roupa no rio, ou participando de um pastoril e noutras ocasiões musicais que a comunidade local promovia. Quando criança, já ganhava cachês para cantar em festas do seu bairro e arredores e, aos 14 anos, foi contratada pela Rádio Jornal do Commercio, passando a ganhar o suficiente para arcar com a maior parte das despesas da família. Atuou também em rádio-teatro e começou a compor canções. O sucesso no rádio rendeu-lhe muitos shows em Pernambuco, sobretudo nos circos, então um dos principais espaços para apresentações musicais.

Em 1960, partiu para São Paulo, trabalhando na TV Record e no setor de contabilidade de uma cooperativa sindical. No mesmo ano, ainda com o nome Lucinete, ela gravou um compacto duplo pela gravadora Chantecler, com quatro músicas: “Noivado longo” (rancheira), de Max Nunes, Mário Brazini e J Maia, “Pijama de madeira” (indicada como samba-forró), “A dica do Deca” (samba gaiato) e “Chuliado” (baião), as três últimas assinadas pela dupla Venâncio e Corumba. Ela passou a ter um relacionamento com Venâncio, com quem teve duas filhas, mas o casal se separou em 1964.

O sucesso do primeiro compacto levou as gravadoras a forjarem uma rivalidade entre Anastácia e Marinês, até então a única voz feminina famosa no forró. O primeiro LP veio logo no ano seguinte, com um novo nome artístico escolhido pelo produtor Palmeira e com o consentimento de Venâncio, mas sem consultar a cantora. O disco foi intitulado *Anastácia no torrado* (Continental), com 12 faixas, a maior parte assinada por Venâncio e parceiros, tendo uma composição de Anastácia e Jean Haidar: “Forró de salão”. O sucesso do disco a fez aceitar o novo nome e deixar o emprego na cooperativa para se dedicar à música.

Nesse período, em que o forró tinha perdido espaço para a bossa nova e depois para a Jovem Guarda, Luiz Gonzaga decidiu sair em turnês pelas cidades do interior do Brasil – indo do Espírito Santo até o Ceará – e, além de zabumbeiro e triangleiro, levou na sua Rural Willys a cantora Anastácia e o sanfoneiro Dominginhos, que também era o chofer da empreitada. Anastácia abria os shows cantando e, depois, se encarregaria de vender o livro *O sanfoneiro do Riacho da Brígida*, biografia de Luiz Gonzaga escrita por Sinval Sá e publicada em 1966. Durante a viagem, que durou três meses, Anastácia escreveu algumas letras sobre melodias que Dominginhos improvisara. A primeira delas foi “Um mundo de amor”, gravada por Marinês. Assim começou a marcante parceria entre os dois, quando também iniciaram um relacionamento amoroso que duraria doze anos. Além do *hit* “Eu só quero um xodó”, lançado por Gilberto Gil, a dupla comporia outros clássicos, como “Sanfona sentida”, “Onde está você”, “Tenho sede”, “Doidinho, doidinho”, “Eu me lembro”, “De amor morrerei” e outras. Anastácia lançou 29 álbuns, além de compactos e muitas participações em coletâneas. Em 2021, Anastácia ainda mora em São Paulo e desfruta de amplo reconhecimento no contexto do forró tradicional.

A propagação do termo “forró”: canções, rádio e TV, LPs

A partir de 1950, o termo “forró” passou a ser paulatinamente difundido nos títulos e nas letras das músicas gravadas. Nessa mesma década, o termo também foi difundido através das casas de forró que surgiram no meio urbano e por meio dos programas de rádio e de TV, bem como dos LPs, como veremos a seguir.

Logo depois de “Forró de Mané Vito”, Gonzaga produziria “Forró de Quelemente” (xote-miudinho, Gonzaga, 1951), “Forró de Zé Tatu” (rojão, Zé Ramos-Jorge de Castro, 1955) e “Forró no escuro” (Gonzaga, 1958), esta última, *usando pela primeira vez a palavra “forró” também como designação de gênero*. Somente em 1962 grava uma música que não tem forró no título, mas que ainda assim recebe a designação de gênero “forró” (“O sanfoneiro Zé Tatu”, de Onildo Almeida)²⁴. Jackson do Pandeiro grava “Forró em Caruaru” (Zé Dantas, 1955), “Forró na gafeira” (chamego,

24 As informações discográficas sobre Luiz Gonzaga foram obtidas em Dreyfus, 2012, obra de referência sobre o cantor.

Rosil Cavalcante, 1959), “Forró de Surubim” (rojão, José Batista e Antonio Barros, 1959), mas é só em 1961 que começa a gravar músicas cuja designação de gênero é “forró”: “Aquilo bom”, dele e de José Batista, e “A mulher que virou homem”, dele e de Elias Soares²⁵. Outro personagem importante na transformação da palavra “forró”, de local e evento para “gênero musical”, é João do Vale. Com diferentes parceiros, entre 1955 e 1960 produziu três composições com “forró” no título: “Forró do Furtuoso” (João do Vale e Luiz Vieira, 1955), gênero: baião, “Forró do cafundó” (Luiz Bandeira e João do Vale, 1956), gênero: baião, e “Forró do beliscão” (João do Vale, Ary Monteiro e Leôncio Tavares, 1960), gênero: “chegança”.

A partir de 1950, o empresário Assis Chateaubriand começara a empreender a implantação de um novo veículo de comunicação de massas no Brasil, a televisão, que, aos poucos, se tornaria um novo mercado para os artistas. Em 1955, Jackson do Pandeiro foi convidado para apresentar o programa *Forró do Jackson* (veiculado pela TV e rádio Tupi do Rio de Janeiro, e pela rádio Record de São Paulo) e passou a difundir ainda mais, juntamente com a companheira Almira Castilho, sua performance musical e cênica, agora potencializada com o audiovisual, e endereçada ao público de classes sociais economicamente mais elevadas, que tinham acesso aos aparelhos de TV. E essa difusão se fazia, talvez de maneira pioneira quanto à escala e regularidade, com a denominação abrangente de “forró”.

Por outro lado, o surgimento do LP, um disco com capacidade de gravação de até 30 minutos em cada lado, possibilitou a inclusão de várias canções, e com isso fez surgir o conceito de “álbum”, em que os intérpretes puderam trabalhar uma temática com maior profundidade e mais abrangência do que num disco compacto de 78rpm (que só tinha a capacidade de gravar 2 a 3 minutos em cada lado). Essa mudança tecnológica foi importante para expressar o significado de forró como um baile onde se pode tocar certa variedade de músicas correlacionadas. O LP trouxe também ganhos no aspecto visual, pois permitiu a exposição de imagens (do artista, de paisagens rurais/urbanas, do baile/festa de forró, etc.) e de um título com caracteres em tamanho que possibilitou a leitura a uma certa distância, por exemplo, numa vitrine ou prateleira. Muitos discos tinham também encarte com as letras das canções. O LP possibilitou reunir uma variedade de gêneros musicais – como xote, baião, marcha junina, xaxado, coco, etc. – sob a égide de um “supergênero”: forró.

Lançando mão do formato LP, Jackson do Pandeiro foi um dos artistas que mais contribuíram com o início da difusão do forró como este “termo guarda-chuva”. O nome do programa que ele apresentou também foi utilizado para intitular dois LPs lançados pela gravadora Copacabana: *Forró do Jackson* (1956) e *Forró do Jackson – Vol. 2* (1958). Mais tarde, seriam lançados *Forró do Zé Lagoa* (Philips, 1963) e *O dono do forró* (CBS, 1971), este com uma foto de um baile de forró na capa. Outros artistas também lançaram LPs com o nome “forró” no título, como Ary Lobo (*Forró em Calcaia*, RCA Victor, 1964), Zé Trindade (*Forró no arraiá*, CBS, 1964), Gerson Filho (*O forró é meu*, RCA Victor, 1964), Abdias (*Forró ao vivo - Abdias e sua sanfona de oito baixos*, CBS, 1969), Pedro Sertanejo (*Forró do Luna*, DiscoLar, 1969; *Na onda do forró*, selo Tropicana, 1973; e *Forró da Casa Grande*, Musicolor, 1978); Baianinho da Sanfona (*Forró sem briga*, Beverly, 1972); Dominginhos (*Forró de Dominginhos*, Phonogram, 1975), entre muitos outros. Luiz Gonzaga resistiu a intitular discos com a palavra “forró”, mas, ante a consolidação do termo genérico nos anos 1980, ele cedeu e lançou o LP *Forró de cabo a rabo* (RCA/Camden, 1986).

As casas de forró

Como vimos na seção 1.2 deste dossiê, a palavra forró foi inicialmente usada em relação a bailes comunitários, na zona rural, frequentado por pessoas de classes pobres e que, de modo geral, ocorriam na própria casa do organizador da festa, ou num “puxadinho”, isto é, numa extensão da sua

25 As informações discográficas sobre Jackson do Pandeiro foram obtidas em Moura e Vicente, 2001, obra de referência sobre o cantor.

moradia, que muitas vezes era chamada de “latada”, por ser coberta com folhas de flandres oriundas das latas de querosene ou manteiga reaproveitadas.

Já nas cidades, as casas de forró com ênfase comercial surgiram depois do sucesso midiático da música popular nordestina. Muitas delas tinham nomes semelhantes aos forrós comunitários das zonas rurais nordestinas, narrados em canções como “Forró de Mané Vito” e “Forró de Zé Lagoa” (interpretadas por Luiz Gonzaga e por Jackson do Pandeiro, respectivamente): levavam o nome do dono da casa ou do lugar aonde elas estavam localizadas. Os títulos de canções de sucesso também foram usados como nomes de casas de forró (como “Asa Branca”, nome de espaços em São Paulo e no Rio de Janeiro). As casas de forró urbanas cobram o ingresso de uma clientela que se dispõe a pagar para dançar, beber, namorar, encontrar amigos e partilhar signos e valores culturais referenciados no sertão nordestino.

Um dos primeiros forrós urbanos conhecidos foi o Forró do Xavier, que, segundo José Ramos Tinhorão, foi fundado em meados da década de 1950, instalado “na subida do morro do Pasmado”, bairro de Botafogo, Rio de Janeiro (Tinhorão, 1974)²⁶. Mas é em São Paulo que surge a casa de forró que, por seu sucesso, provocaria a proliferação desse tipo de estabelecimento em cidades do Sudeste. Trata-se do Forró de Pedro Sertanejo — Pedro de Almeida e Silva (1927–1997), oriundo de Euclides da Cunha-BA, tocador e afinador de fole de oito-baixos que se mudou para São Paulo nos anos 1950. Depois de gravar seu primeiro disco pela gravadora Continental, ele começou a perceber o potencial do mercado musical constituído pelos migrantes nordestinos no Sudeste. Fundou o Forró de Pedro Sertanejo em 1961, no distrito de Utinga, município de Santo André (Região Metropolitana de São Paulo). Depois mudou-se para a Vila Carioca (São Paulo) e, logo em seguida, para a Rua Catumbi, no Brás, famoso bairro paulistano. O Forró de Pedro Sertanejo apresentava desde artistas iniciantes ou pouco conhecidos, até os mais famosos, como Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Abdias, Marinês, Dominginhos, Anastácia, Carmélia Alves e outros. Pedro Sertanejo também fundou uma gravadora própria (selos Cantagalo e Tropicana), passou a produzir e distribuir os seus próprios discos e os de muitos dos artistas que tocavam no seu forró. Ele também se tornou radialista e, através do programa *Coração do Norte*, promoveu e expandiu o seu empreendimento (FERNANDES, 2005, p.131). Mesmo tendo atingido sucesso como empresário e radialista, Pedro Sertanejo continuou a sua carreira artística e lançou dezenas de discos próprios.

O Forró de Pedro Sertanejo era um ponto de encontro de migrantes nordestinos e seus descendentes, como também de pessoas que com estes se relacionavam. O seu modelo de negócio tinha algumas especificidades: ele era conectado com o forró, tanto por ser um artista nordestino bem sucedido, como porque tinha uma forte inserção entre os forrozeiros; realizava um tipo de escambo musical, pois gravava discos de artistas em troca de shows que estes realizavam em sua casa; apesar da acentuada informalidade e precariedade do seu negócio — se comparado às grandes gravadoras —, atuava também nos ramos de edição e distribuição de discos, além do design das capas; arregimentava e revelava artistas que já tinham certo desenvolvimento técnico e musical, mas que ainda não tinham sido contratados por grandes gravadoras, a exemplo de Dominginhos, de quem Pedro Sertanejo gravou o primeiro disco solo e de quem chegou a gravar um total de sete LPs; apresentava artistas em início de carreira, que tocavam de graça, em troca da divulgação que a casa lhes proporcionava; chegou a irradiar a programação do seu forró em programa de rádio ao vivo; e não se restringiu ao forró, pois incluiu outros gêneros musicais (ver adiante). O catálogo da gravadora-editora foi vendida para a CBS em 1974, mas Pedro Sertanejo continuou atuando como diretor artístico e como proprietário e administrador de casa de forró.

Como administrador, Pedro Sertanejo estabeleceu regras e normas de conduta profissionais, musicais e morais (referenciado nos costumes de nordestinos), enfatizando o perfil de ambiente seguro e “familiar”, ensejando também a ideia de elevação de status social para o seu público, com o intui-

26 TINHORÃO, José Ramos. “A explosão nordestina dos forrós”. *Jornal do Brasil*. P. 2, Caderno B, coluna Música Popular. Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 1974.

to de viabilizar o seu negócio. Pagava cachês baixos, mas dava atenção e cuidados especiais aos artistas, o que o tornou querido na comunidade de migrantes nordestinos, e economicamente bem sucedido no contexto profissional da música (Marcelo, Rodrigues, 2010:153–55). A repercussão do forró de Pedro Sertanejo foi mencionada na já citada matéria do *Jornal do Brasil*:

Revelado o sucesso de Pedro Sertanejo, a partir da segunda metade da década de 60, foram surgindo novos salões de dança para nordestino [...] Espalhados pelos bairros proletários de São Pulo, exatamente onde se concentram a população de nordestinos, os forrós se multiplicavam em poucos anos, e ao iniciar-se este ano de 1974, já passam de meia centena” (Tinhorão, 1974).²⁷

Como evidencia o trecho da reportagem, o grande êxito alcançado pelo Forró de Pedro Sertanejo foi um dos principais motivadores da multiplicação de casas de forró em São Paulo. A divulgação que Pedro Sertanejo realizou do forró como ambiente com segurança contestou, desmistificou e suplantou a narrativa dominante de “forró como ocasião onde ocorre violência” (em geral, de brigas causadas por assédios sexuais, ciúmes e arruaças (Santos, 2013, p.99-102)) que predominavam nas letras de canções como “Forró de Mané Vito” e de “Forró sem Briga” (Amadeu Macedo e Garcia Santos), as quais, inclusive, foram gravadas pelo próprio Pedro Sertanejo e por muitos outros forrozeiros.

Em 1966, funcionava o Forró do Zé Nilton (no bairro da Mooca) e, em seguida, surgiram o Forró de Júlio Antônio e o Forró de Severino, o Salão Asa Branca (fundado em 1971, com uma unidade em Pinheiros e outra em Santo Amaro), o Viola de Ouro (no Ipiranga), s três fundados na zona sul de São Paulo pelo empresário e radialista Zé Lagoa (José Barros Lima), ex-motorista de ônibus nascido no estado de Alagoas; o Bailão do Zé, do também radialista Zé Bettio. Muitos desses estabelecimentos eram também usados para campanhas de políticos que faziam acordos comerciais com os proprietários para divulgar as suas candidaturas em períodos de eleições.²⁸

O sucesso das casas de forró reverberou rapidamente também em outros estados do Sudeste e em Brasília. No Rio de Janeiro surgiram várias casas. Uma matéria do *Jornal do Brasil* de 2 de dezembro de 1975 cita o empresário J. B de Aquino, cearense de Fortaleza, que teria acumulado cerca de dez casas de forró, entre as quais Na Sombra do Juazeiro (no Catete) e O Xaxadão²⁹ (Ilha do Governador). A matéria menciona ainda “...o forró do Moraes, na Rua do Bomfim; de Sebastião Rodrigues, no Orfeão Português; do cantor Anísio Silva, na sede velha do Flamengo”. Outras casas que também ficaram conhecidas foram o Forró Forrado (onde João do Vale era presença constante) e o Forró de Jaboação, que também era uma gafeira, além de outros. Em meados da década de 1960, Luiz Gonzaga tentou abrir uma casa de forró no bairro da Ilha do Governador (Rio de Janeiro), mas não foi bem sucedido. A proliferação de casas de forró, para além dos bairros periféricos, alcançou bairros de classe média, passando a entreter também, tanto os nordestinos que conseguiram ascensão social, como outras camadas da população das grandes cidades.

No Nordeste, é claro que não havia demanda por locais de afirmação identitária para migrantes e interessados em cultura nordestina, como eram as casas de forró cariocas e paulistanas. No entanto, forrozeiros contaram com vários espaços em cidades do interior e capitais dos estados do Nordeste. Devido à predominância do catolicismo no país, um dos espaços mais importantes foram as festas religiosas-profanas de santos padroeiros e santas padroeiras, parte do calendário oficial de diversos municípios. Destacam-se também, obviamente, as festas juninas, temporada anual em que ocorre um prolongado clímax do forró. Em todas essas festas, o forró fez o seu espaço cativo nas praças, bares, restaurantes e em teatros. Fora das temporadas de festas religiosas-profanas, outro espaço importante no Nordeste foi constituído pelos pequenos circos itinerantes, que faziam temporada nas cidades do interior sobretudo, o que se constata nos depoimentos da maioria dos cantores e cantoras

27 *Ibidem*, *Jornal do Brasil* (20/02/1974).

28 ZAN, Pedro. “Forró: da diversão ao comércio”. *Jornal O Estado de São Paulo*, 05/07/1976. Disponível em: <http://acervos-digitais.cnfcp.gov.br>; acesso em 16/09/2021.

29 RANGEL, Maria Lúcia. Forrós: a última fronteira do Nordeste. *Jornal do Brasil*, 2/12/1975.

de forró atuantes no período de 1950 a 1980 (Marcelo, Rodrigues, 2012; Dreyfus, 1996; Sá, 1966). Havia também bares, restaurantes e casas noturnas que não eram especializados em forró, mas definiam um dia da semana para consagrar ao forró.

Mas ao se tornar moda no Sudeste, região mais influente do Brasil, as casas de forró acabaram se espalhando por outros estados brasileiros, inclusive os do Nordeste. Muitas das casas de forró que surgiram adotaram códigos morais de “ambiente familiar” baseados naqueles estabelecidos por Pedro Sertanejo. Um exemplo disso foi uma casa fundada em Olinda, em 1979, por José Raymundo Ribeiro de Campos, ou Raymundo Campos, chamada *Forró Cheiro do Povo*. Segundo Raymundo, o seu interesse era elevar o status do forró e, portanto, o seu público-alvo era das classes média e alta. A casa evitava músicas de duplo sentido e o repertório era rigorosamente restrito ao forró tradicional, referenciado sobretudo em Luz Gonzaga e seus seguidores. No *Forró Cheiro do Povo* se apresentaram alguns dos forrozeiros mais prestigiados do Brasil, como Luiz Gonzaga, Sivuca e Dominginhos, e por onde também passaram muitos dos que se tornariam famosos forrozeiros, como Jorge de Altinho (Santos, 2014, p.74).

Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga se despedem

Vimos que, no final dos anos 1950, o início da substituição do baião pelo forró como síntese da música e dança do nordeste coincidiu com o eclipse temporário na carreira dos grandes ícones, Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro. O sanfoneiro chegou a cantar a sua retirada de cena com a canção “Hora do adeus” (Luiz Queiroga-Onildo Almeida, 1967): “Vou juntar tudo, dar de presente ao museu/É a hora do adeus/De Luiz, rei do baião”. Mas a retirada era provisória: ele logo voltaria aos holofotes nacionais, para ficar, como referência incontestável.

A Caravana Pau de Sebo, projeto da CBS dirigido por Abdias, que promovia shows pelo Nordeste, foi importante naquele período para a manutenção de vários artistas. Entre os principais artistas participantes da coletânea/caravana *Pau de Sebo* nos anos de 1961 a 1967 estavam Marinês, Jackson do Pandeiro, Elinó Julião, Coronel Ludugero, Abdias, Trio Nordestino, Osvaldo Oliveira, Jacinto Silva, João do Pife, Messias Holanda, Edson Duarte, Jacinto Limeira, Genário (Genaro), Os Três do Nordeste, Lenita Santos. Na esteira dessa iniciativa, em Caruaru-PE, a Rádio Difusora criou uma caravana de forrozeiros, que foi dirigida pelo radialista Ivan Bulhões (que também lançou coletâneas de discos de forró), o que também foi feito pela Rádio Liberdade, que teve a sua caravana dirigida pelo radialista Lídio Cavalcanti (Silva, 2017, p.70-71). Concorrendo com a CBS, a RCA produziu a coletânea *O fino da roça* (Philips, 1969), que obteve êxito e também se estendeu a um projeto de caravana com o mesmo nome.

Jackson Pandeiro também sentiu dificuldades pela queda da música nordestina na grande mídia, chegando a passar anos sem sequer dar uma entrevista no rádio ou na TV. No final da década de 1960, porém, uma sucessão de acontecimentos vai recolocá-lo na mídia e no mercado musical. Gal Costa incluiu “Sebastiana” (uma das músicas que mais identificam Jackson do Pandeiro) no seu primeiro LP solo, *Gal Costa* (Philips, 1969). Em 1972, a retomada de Jackson se confirma mais solidamente quando ele foi convidado por Adelson Alves para participar semanalmente do programa do radialista, uma temporada que focalizou o forró e colocou Jackson do Pandeiro em primeiro plano, como a estrela do programa, que culminou com um episódio em que o convidado foi Luiz Gonzaga. No mesmo ano, participa do Festival Internacional da Canção, a convite de Alceu Valença e Geraldo Azevedo, que defenderam a embolada “Papagaio do futuro”, do primeiro. Ainda neste ano, o seu exitoso álbum *Sina de Cigarra* (Entré/CBS), com uma canção homônima, canta o vigor do retorno e da continuidade: “Ei, ei, ei, eu nasci pra cantar eu cantarei”.

Novas e numerosas participações em discos e shows de outros artistas ocorreram, como a dos discos de Raul Seixas, *Há dez mil anos atrás* (Philips, 1976) e *Mata virgem* (WEA, 1979). Ainda em 1976, vários artistas da MPB participaram de uma temporada de shows de Jackson do Pandeiro no Teatro Gláucio Gil, em Copacabana, Rio de Janeiro, entre eles, Gilberto Gil, Dominginhos e Jards Macalé. Alceu Valença também volta a dividir o palco com o pandeirista-cantor no projeto

Seis e Meia. Jackson do Pandeiro seguiu participando de sucessivos projetos, entre os quais, o Nove e Meia e o Projeto Pixinguinha (em 1978 e 1979).

O forró ganhou, portanto, um novo impulso nos anos 1970, através do contato e, posteriormente, da mistura de sons de forrozeiros com artistas ligados à MPB, muitos deles, nordestinos, como Raimundo Fagner, Zé Ramalho, Elba Ramalho, Alceu Valença, Raul Seixas, Belchior, Ednardo, os tropicalistas baianos, Chico Buarque, Edu Lobo e vários outros. E essa mistura de sons também remete à mistura de gente oriunda de diferentes faixas etárias, posições e classes sociais. Um ponto notável desses contatos foi a aproximações entre Dominguinhos e os tropicalistas, com impacto na sua sonoridade e trajetória, como já exposto. No caso de Luiz Gonzaga, um dos momentos mais marcantes dessa aproximação foi a temporada do *show Luiz Gonzaga volta pra curtir*, produzido por Capinam e dirigido por Jorge Salomão, em 1972. As apresentações foram frequentadas por estudantes de classe média, intelectuais, e alguns dos artistas de maior prestígio do momento, como Gal Costa e Caetano Veloso.

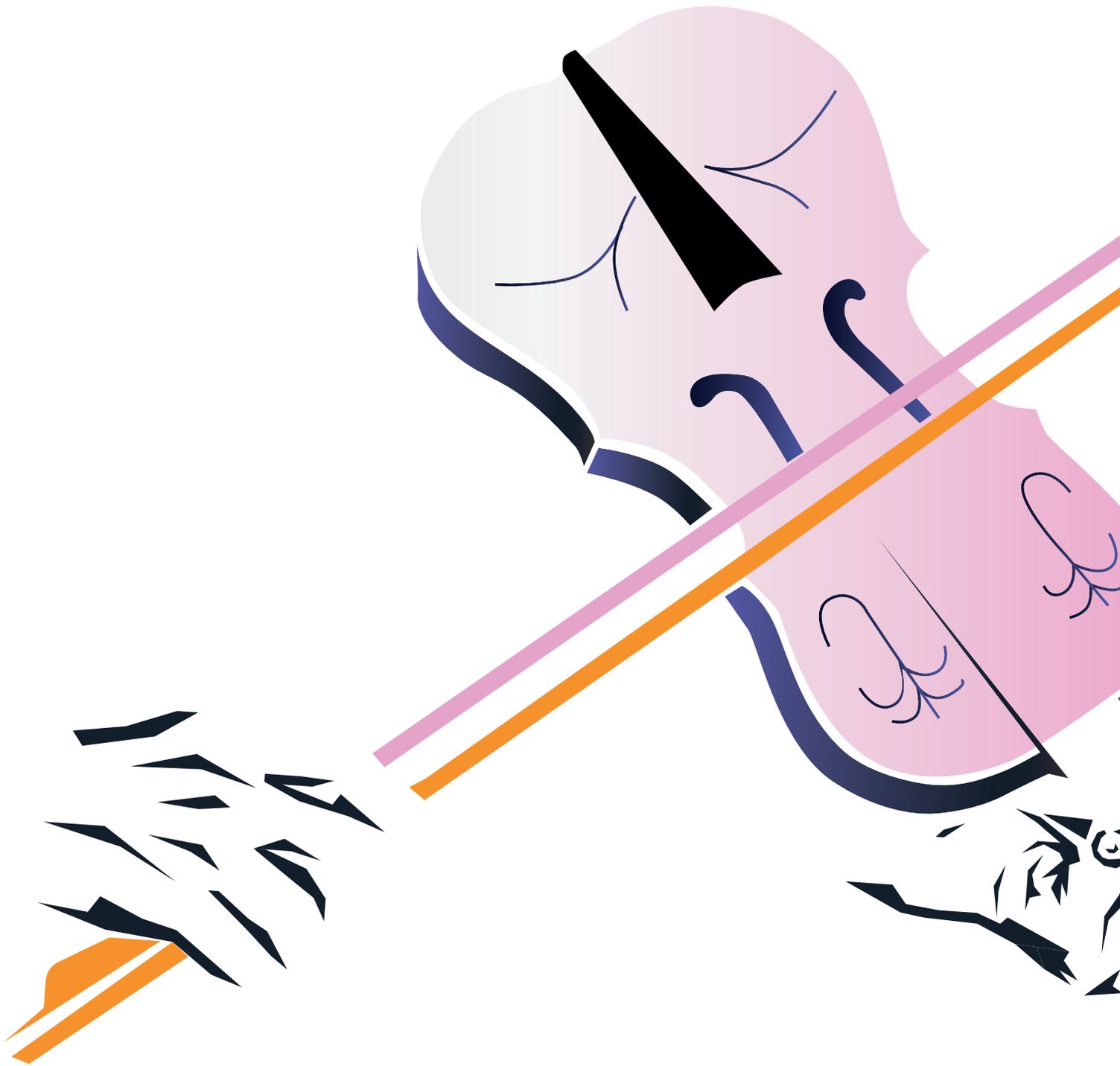
Na década de 1980 ocorrem mudanças significativas no forró. Vários artistas agregaram elementos considerados novos no forró, como Oswaldinho do Acordeom, que misturou elementos de MPB, rock e música clássica ao forró; Flávio José, paraibano de Monteiro, que utilizou uma formação semelhante às chamadas bandas de baile³⁰ e enfatizou o xote romântico; Jorge de Altinho (Altinho-PE), que acelerou o andamento das canções, apresentou letras com temas urbanos, usou instrumentos eletrônicos e naipe de metais, além dos instrumentos convencionais do forró; a cearense Eliane, além de incluir canções nos moldes gonzaguianos, fundiu o forró com músicas paraenses (carimbó, lambada e guitarrada). Por estes exemplos, percebe-se a diversificação construída pelo forró.

Nascido depois de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro parte antes, falecendo em 1983, mas deixa um legado incontornável de primeiro e maior diversificador do forró: *um reinado de ritmos*. Luiz Gonzaga grava, a partir de 1984, os seus últimos discos, com destaque para o álbum *Danado de bom* (RCA-Canden), cuja música de trabalho, homônima, tocou na maioria das rádios e em muitos toca-discos de todo o Brasil. Em especial, seu último parceiro, João Silva (de Arcoverde-PE), contribuiu decisivamente para que Gonzaga, em seus últimos anos, chegasse pela primeira vez ao Disco de Ouro. Duetos do veterano sanfoneiro com astros da MPB, então no auge do prestígio, se multiplicaram: Gal Costa, Fagner, Elba Ramalho e outros. Em 1984, Luiz Gonzaga ganhou o Prêmio Shell de Música Brasileira, e também o Nipper de Ouro, homenagem internacional da RCA a um artista da gravadora. Luiz Gonzaga logrou assim reposicionar sua carreira num patamar bem acima do que foi alcançado pelos demais intérpretes forrozeiros.

O *rei do baião* faleceu em 1989, plenamente reconhecido como pai criador da música nordestina que hoje chamamos de forró. Nos anos 1990, o forró que se estruturou e se diversificou a partir dele, de Jackson do Pandeiro, e dos demais artistas citados, voltará a perder espaço nos veículos de comunicação, ofuscado por novas modas. Mas resistirá, demonstrando sua pujante vitalidade nas duas primeiras décadas do século XXI.

30 Bandas que fazem cover, isto é, tocam os *hits* nacionais e internacionais de modo semelhante às gravações “originais” massificadas. Tais bandas animam casamentos, festas de quinze anos e outras celebrações. Costumam se apresentar com um casal de cantores, dois vocalistas de apoio, guitarras, baixo, teclado, bateria, e um ou mais instrumentos de sopros.







3. GEOGRAFIA DO FORRÓ TRADICIONAL, *de “Norte a “Sul”*

3.1 MARANHÃO

O forró do Maranhão é fruto do trabalho e da produção de pioneiros e mestres instrumentistas que incluem João do Vale, Eliesio do Acordeon, Seu Raimundinho, Antônio Neto, Índio do Acordeom e Cabo Zé. Hoje, uma nova geração de compositores, músicos e artistas perpetuam o legado do forró do Maranhão.

O cenário atual do forró tradicional do Maranhão (chamado por muitos forrozeiros maranhenses de “forró pé de serra”) consiste em diversos grupos, que se apresentam em diferentes ocasiões:

- Festas de São João promovidas pelo estado e municípios, onde geralmente há seleção de apresentações através de editais públicos.
- Eventos pontuais de forró ao longo do ano.
- Casas e estabelecimentos que incluem forró nas suas programações. Em São Luís: Rancho, Biroscaca dos Cumê, Openbar, Acasa, Nosso Canto, Flor de Vinagreira, Bumba meu Bar, Solar, Buriteco, Batucafê, Secreto Bosque, Gibas, Feijão de Corda, Grill Rei de França, Rodadus Prime, Tapera, Boteco Terra, Na Base do Comandante, Resenha.

Em Pedreiras-MA: Bar do Índio.

Em Imperatriz-MA: Jakaru, Madame Bistrô, Tio Zé e Toca de Palha

Todas as casas citadas acima têm em sua programação dias específicos para o forró tradicional, mesmo se nenhuma delas é exclusiva para o gênero.

- Festas particulares dos amantes do gênero.

João do Vale, ícone do forró maranhense

Conhecido como o “Poeta do povo”, eleito como “O maranhense do século XX”, João do Vale tem o nome de nascimento João Batista do Vale. Cantor, poeta e compositor, é uma das maiores referências do forró no Brasil. Filho dos lavradores Leovegilda Vale e Cirilo Vale, nasceu no dia 11 de outubro de 1934, no povoado de Lago da Onça - Pedreiras-MA.

Era uma vez um menino, um rio e o campinho de terra e uma cidadezinha desse tamainho. Lá havia uma pedra grande do tamanho de um prédio de seis andares, por isso se chamava Pedreiras. Um dia o menino deixou de ir para escola e passou a só vender os doces da mãe, a brincar no rio e a jogar bola, ah, mas de cantar ele não cansava. (OLIVEIRA, 2000, p.1)

Desde menino, já arriscava versos e prosas de forma intuitiva, e era conhecido por rimar tudo que via. Fazia música narrando a vivência do seu dia a dia simples. Era um menino expansivo e assertivo. Cantarolava suas próprias ações e atividades com tanta naturalidade que nem parecia improvisado. Fazia versos rimados até pra vender pirulito na porta da escola.

Neto de escravos, de família humilde, nem sequer teve condições de terminar os estudos, pois teve que dar lugar ao filho de um novo morador importante de sua cidade, fato de sua infância que o marcou pelo resto da vida, lhe dando ainda mais asas para seguir a direção da asa do vento.

O próprio João do Vale muitos anos depois de ser homenageado com nome de rua em Pedreiras declararia: “Na época que cursava o primário, foi nomeado um coletor novo pra Pedreiras, ele levou seu filho e na escola tinha uns trezentos alunos, mas escolheram logo eu pra dar lugar ao filho do ‘home’ e eu senti demais, resolvi que nunca mais ia estudar, de manhã pegava meu saco de merenda, enchia de pedra, ia pra cima do muro do colégio e na hora do recreio mandava pedra em todo mundo, tinha inveja dos meninos que estuda-

vam, tinha dia que botavam um inspetor lá, mas eu dava a volta e na hora do recreio mandava era pedra. Daí todo mundo dizia que eu num ia dar pra nada na vida, hoje ele botam música com meu nome, me homenageia, só pra desmanchar o que fizeram, mas nem Deus querendo eu esqueço” (Paschoal, 2000, áudio-livro).

Porém, o pequeno João tinha o dom de fazer música, que serviu de alicerce e o acompanhou para sempre. Com o pouco que estudou na escola, pode desenvolver a escrita para registrá-la.

Ganhar a vida com música sempre fez parte de seus planos. Sua primeira oportunidade em direção a esse sonho foi quando saiu da cidade de Pedreiras para ir à capital do Estado do Maranhão. Segue com a família para morar em São Luís em 1947. Chegando na capital começou a vender frutas, e desempenhando essa função foi que sua irmã detectou sua aptidão para compor, pois João vendia fazendo música de improviso. Fez amizade com artistas locais e juntou-se a grupos culturais de bumba-meu-boi, nos quais se fazia algo que João adorava: dançar... e daí nasceu um de seus apelidos, “Pé de Xote”.

Depois de dois anos vivendo em São Luís, João começou a sonhar em ir para o Rio de Janeiro. Só havia uma forma: fugir de casa. Tinha certeza que a família não o deixaria viajar, pois só tinha catorze anos. João então soube que um circo sairia de São Luís para Teresina. Seguiu com o circo em 03 de julho de 1949. Chegando em Teresina, João abandonou o grupo e arranhou um emprego de ajudante de caminhão. Seguindo as trilhas dos caminhões, passa por Fortaleza e Salvador, entre outras cidades, sempre como atento observador da vida do povo, o que o ajudaria bastante a compor seus baiões de protesto. Isso fica evidente em uma de suas canções mais marcantes, “Sina de caboclo”, gravada por Nara Leão no LP *Opinião de Nara* (Phillips, 1964).

Eu sou um pobre caboclo,
Ganho a vida na enxada,
O que eu planto é dividido
Com quem não plantou nada,
Se assim continuar,
Vou deixar o meu sertão,
Com os olhos cheios d’água
E dor no coração
Vou pro Rio carregar massa
Com os pedreiro em construção
Mas plantar pra dividir
Não faço mais isso não.

O destino de seu sonho era o Rio de Janeiro, e ali chegou, depois de longas paradas pelo norte e nordeste profundo. Lá arranhou um trabalho como ajudante de pedreiro num bairro da Zona Sul da Cidade.

João não desiste de sua carreira e segue compondo seus baiões. Inquieto, começa a mostrar suas composições para todos que convivem em sua volta e por fim começa a procurar os radialistas para mostrar seus versos. Nessas idas e vindas de longas esperas e muitos “nãos” dos programas de rádios, João se mostrou incansável. Um dia encontrou Luiz Rattes Vieira Filho (1928-2020) um cantor, compositor e radialista brasileiro, que se mostra interessado em seus baiões. Nasce ali um grande parceiro. Com Luiz Vieira compôs seu primeiro sucesso gravado por Marlene em 1953, “Estrela miúda”. Quando sua música começou a tocar no rádio, João do Vale ainda desempenhava a função de ajudante de pedreiro. Sua música virou sucesso nacional. Ninguém acreditava que poderia ser uma composição sua e ainda sofreu muito preconceito dos próprios colegas de trabalho. João também teve muita dificuldade em receber seus primeiros direitos autorais por ser menor de idade. Nesta ocasião, João receberia quarenta vezes mais do que recebia em um mês de trabalho. Ainda fruto da sua parceria conturbada, porém prolífica, com Luiz Vieira, uma de suas músicas mais famosas, “Na asa do vento” é gravada por Dolores Duran (1930-1959) em 1956, tornando João do Vale um compositor estabelecido, gravado por grandes astros da era do rádio, como Jackson do Pandeiro e Ivon Cury. Entre suas canções mais conhecidas estavam “Peba na pimenta” (com José Batista e Adelino Rivera), gravada por Ari Toledo, e também por Marinês e Sua Gente, que chega a

fazer álbuns inteiros só com suas composições. Jackson do Pandeiro registra um de seus maiores sucessos, “O canto da ema” (João do Vale, Aires Viana e Alventino Cavalcanti). Isso também o levou até o Zé Gonzaga, irmão de Luiz Gonzaga, que mais tarde gravaria sua canção “Madalena” (1953). E assim chega até Luiz Gonzaga, que em 1962, gravou “De Teresina a São Luis”, que retrata a ferrovia São Luís-Teresina.

Além de seu sucesso como compositor, João chega ao cinema. Primeiro atua como figurante, e por fim chega onde queria, que era compor músicas para trilhas sonoras de diversos filmes. Entre os filmes para os quais compôs, mencionamos *No mundo da lua* (Roberto Farias, 1958) e *Meu nome é Lampião* (Mozael Silveira, 1969).

Em 1959, João do Vale se casa com dona Domingas Rodrigues, uma viúva, que levou para a nova relação matrimonial três filhos: Raimundo Nonato Rodrigues Chagas, Fernando Castelo Rodrigues Chagas e Iara Alexandrina Rodrigues Chagas. Da relação com João vieram mais quatro filhos: Paulo Roberto Riva Rodrigues do Vale, Luiz Neiva Rodrigues do Vale, Lúcia Cleide Rodrigues do Vale, e João Aurélio Rodrigues do Vale.

Um dos fatos marcantes de sua carreira da sua carreira foi a participação no espetáculo musical *Opinião* em 1964. Estreou em dezembro daquele ano em um teatro em Copacabana, com um elenco composto de Zé Keti (1921-1999) e Nara Leão (1942-1989), entre outros. Desse musical, João do Vale colheu muitos frutos para sua carreira. Um deles foi a composição de maior sucesso do musical, “Carcará”, parceria com José Cândido. Essa canção era interpretada no musical por Nara Leão, posteriormente substituída por Maria Bethânia (n.1946), cuja carreira se iniciou no Rio de Janeiro com esta participação, e especialmente com esta canção. Carcará tem uma repercussão tão grande que no ano seguinte João do Vale é convidado a gravar seu primeiro disco, *O poeta do povo* (Philips, 1965).

Com o endurecimento do regime militar no final de 1968, a exposição pública de João do Vale nos grandes circuitos nacionais diminui drasticamente. Nos anos 1970, a vida de João no Rio de Janeiro é marcada por sua participação no Forró Forrado, estabelecimento de dança com música ao vivo, no bairro do Catete. João do Vale é ali uma atração regular e semanal, geralmente trazendo também convidados ilustres. Vale a pena transcrever as poucas informações que pudemos encontrar sobre o Forró Forrado:

Adélio da Silva, compositor mineiro, e Adolfo de Carvalho criaram, no Rio de Janeiro, nos anos de 1970, a Associação Recreio dos Nordestinos para promover as músicas regionais brasileiras. O baile acontecia no Clube Recreativo Gigante do Catete e era frequentado por “operários nordestinos e empregadas domésticas”. Quando João do Vale juntou-se aos criadores, o baile passou a se chamar ‘Forró Forrado’ e intensificou as participações dos convidados especiais nas festas das terças-feiras. João apresentou-se na casa até ser acometido pelo seu primeiro acidente vascular cerebral, em 1987 (BARRETO, 2018, p.85, nota 12, com base em artigos de jornal publicados no Rio de Janeiro, no final dos anos 1970).

Nos anos 1980, João do Vale viaja pelo Brasil com o Projeto Pixinguinha, organizado pela FUNARTE. Viaja também para fora do país, participando de caravanas artísticas para Cuba e Angola. O ano de 1981 é marcado por uma de suas grandes parcerias de produção com Chico Buarque. Produzido por este, o LP *João do Vale Convida* contou com a participação de Nara Leão, Tom Jobim, Gonzaguinha e Zé Ramalho, entre outros. Logo depois, protagoniza um programa especial para a televisão, uma “Sexta Super” sobre sua vida e obra (na Rede Globo, com direção de Augusto C. Vanucci, 1982).

No final dos anos 1980, João do Vale sofreu um derrame cerebral, deixando sequelas graves que o fizeram ficar três anos parado. Sua volta à ativa se deu com novo convite do amigo Chico Buarque que, em 1994, reuniu artistas como Alceu Valença, Maria Bethânia, Edu Lobo e Paulinho da Viola para, junto com o próprio Chico Buarque, gravarem o disco *João Batista do Vale*, que ganha o prêmio Sharp de melhor disco regional do ano.

A vida de João do Vale foi definitivamente marcada por sua vida no interior do Maranhão e suas

composições revelam isso nitidamente. João cantava a vida simples que levava e, mesmo morando no Rio de Janeiro por mais de trinta anos, nunca deixou o forró nordestino. Transmitia seu conhecimento da alma sertaneja através de suas letras brejeiras ou cheias de denúncias, marcadas por metáforas e duplo sentido a fim de driblar a censura da época.

Na composição “Minha história”, parceria com Raimundo Evangelista, ele aborda sua preocupação com questões raciais, sociais e políticas, frutos de sua origem humilde e ainda aborda o seu sucesso como artista “fazedor” de baião. Por terem origem na sua vivência, seus versos o afastam do discurso meramente ideológico. Falam da vida de um dos personagens do Brasil profundo: o lavrador nordestino.

João do Vale ficou conhecido nacionalmente por uma expressão que resumia sua personalidade: “mais coragem do que homem”. Tornou-se o pilar mais forte da música do Maranhão, demonstrou que era possível desbravar caminhos e se alimentar de seus sonhos. Em 2001, foi eleito por voto popular “O Maranhense do Século XX”.

João do Vale morreu aos 62 anos, em 06 de dezembro de 1996, quase tão pobre quanto quando saiu do povoado de Lago da Onça, mesmo sendo dono de uma obra registrada em seu nome com mais de duzentas canções, sem falar nas tantas outras que vendeu. Sendo um dos três artistas mais representativos da música nordestina, ladeado por Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, é certamente uma das grandes influências e personagens matriciais do forró no Maranhão e no Brasil.

Pioneiros do forró no Maranhão

Seu Raimundinho

Raimundo dos Reis Lima, mais conhecido como Seu Raimundinho (n.1948 em Bacabal-MA) é sanfoneiro. Se interessou pelo instrumento por influência do pai, que também era sanfoneiro, e pegava a sanfona escondido do pai, quando este estava na roça. Assim aprendeu a tocar sozinho, ouvindo e repetindo os acordes do pai.

Um dia, seu pai um dia o levou em uma festa para substituir o zabumbeiro. Durante um intervalo, o pai deixou a sanfona encostada e Seu Raimundinho a pegou e começou a tocar o instrumento. Seu pai, vendo que ele já sabia tocar o instrumento, liberou a sanfona para que pudesse continuar a aprender e tocar e, a partir daquele momento, não precisou mais tocar escondido.

Inspirou-se em Noca do Acordeom, instrumentista e acordeonista do choro (1940-1985) até conhecer Luiz Gonzaga em um show em Santa Inês-MA. Segundo suas palavras, desde então se tornou um “seguidor gonzaguiano”. Fundou um dos primeiros grupos de forró do Maranhão, Raízes da Terra. É idealizador do Forró do Rancho, evento que será explicado a seguir em Eventos Pioneiros do Forró do Maranhão (atualmente chamado de Tributo ao Rei do Baião). Seu Raimundinho já se apresentou ao lado de grandes nomes do forró como Abdias dos Oito-Baixos, Zé Calixto, Dominginhos, Sivuca, Eliesio do Acordeom, e Oswaldinho, entre outros.

Seu Raimundinho tem quatro filhos e dois netos, e todos seguem carreiras dedicadas ao forró. Sua filha Iva Lima é cantora desde muito cedo. Seu filho Tião é um dos zabumbeiros mais requisitados do Estado do Maranhão. Seu filho mais novo, Rui Mário, é sanfoneiro e produtor musical, e já dirigiu diversos discos de forró no Maranhão. Os netos de Seu Raimundinho, a quarta geração de forró da família, também seguiram a tradição musical da família e fundaram em 2012 o grupo Andrezinho e os Brotos do Forró, composto por Carlos André Mendes Lima, de 18 anos, na sanfona, Vinícius Lima Gomes, de 14 anos, na zabumba, David Lima no triângulo e Neto no pandeiro. André, Vinícius e David são netos de Raimundinho e sua neta Maria Eduarda Lima, filha de Rui Mário, já segue a carreira de cantora.

Neto do Acordeom

Antônio Neto da Silva, mais conhecido como Neto do Acordeon, e também como Mestre Antônio Neto, nasceu em 1957 em Lajes Pintadas-RN, mas reside no Maranhão há mais de 21 anos.

Seu interesse pelo instrumento veio do irmão, que consertava instrumentos e tinha uma sanfona. Iniciou sua carreira tocando fole de oito-baixos, e aprendeu a tocar sanfona olhando seu irmão e outros sanfoneiros. Caminhava mais de vinte quilômetros para ter acesso a uma sanfona emprestada por algumas horas. Aprendeu a tocar de ouvido.

No decorrer da vida, começou a ouvir Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e João do Vale, Ary Lobo e Noca do Acordeom. Começou a se apresentar em festas, nos sítios. Em uma dessas festas, pediu licença ao sanfoneiro para tocar. O sanfoneiro lhe cedeu o instrumento e ele tocou uma valsa chamada “Cidade de Ouro Preto”. O público gostou tanto do seu número que o dono da festa o presenteou com uma sanfona. Desde aquele dia se comprometeu com o instrumento.

Chegou a vender todos os porcos do pai em troca de um novo instrumento. Seu pai ficou tão zangado que quase desfez o negócio, mas a sanfona trouxe tanto dinheiro, que Neto pagou a dívida comprando um jumento com cangalha.

Antonio Neto fundou um trio de forró pé de serra chamado Forró Bom Demais, depois de um senhor abordá-lo em uma festa dizendo “Esse Forró é bom demais!” O trio conta com Antônio Neto na sanfona, Antônio Bispo dos Anjos na zabumba e Paulo Henrique Oliveira da Silva no triângulo.

Índio do Acordeom

Adaisio de Lima Gomes (n. 1965 em Pedreiras-MA), mais conhecido como Mestre Índio do Acordeom, é um sanfoneiro maranhense. Iniciou sua carreira na música como contrabaixista, acompanhando artistas em bailes, passeando por vários gêneros. Relata que quando fez seu primeiro contato com o forró foi amor à primeira vista. Logo, foi em busca de comprar sua primeira sanfona. Responsabiliza o cantor Damião Sousa pela sua entrega total ao forró e ao instrumento. Teve como exemplo o forró pé de serra do Mestre Raimundinho.

Participou do grupo Forrozão de Cabo a Rabo e depois fundou seu atual trio, Forró Pé no Chinelo. O trio conta com Índio do Acordeon na sanfona, Paulo André na zabumba e Zezinho do Vale no vocal e no triângulo.

Cabo Zé

Raimundo José Cantanhede (n. 1954 em Alcântara-MA), é mais conhecido como Cabo Zé do Acordeom. Seu interesse pelo forró surgiu aos 12 anos de idade, quando viu um sanfoneiro amigo da família tocando acordeom na sua casa. Encantou-se pelo instrumento e pediu para sua mãe comprar um. Ela retrucou que naquela região não existia professor que pudesse lhe ensinar, mas ele continuou insistindo, pois poderia aprender sozinho. Ela vendeu um porquinho e lhe comprou uma harmônica de quatro baixos. A chegada do instrumento gerou comoção na região e juntou muita gente para ver o instrumento. Após treinar sozinho por um mês, conseguiu tocar a primeira música, o bolero “Maria bonita” (Agustín Lara). Aos poucos começou a se apresentar em festas da região, e assim foi se tornando conhecido como Mestre Cabo Zé. Ao mesmo tempo, exerceu outras profissões, como estivador, e depois funcionário público. Sua inspiração musical sempre foi Luiz Gonzaga.

O Mestre Cabo Zé, além de fazer todo o calendário junino nos arraiais de São Luís, viaja pelas cidades do interior, levando o forró para Porto Franco, Imperatriz, Santo Amaro e Barreirinhas. Participa de eventos de forró como o Forró do Rancho (atual Tributo ao Rei do Baião), Segunda do Fole, Sabadão do Fole (estes eventos serão descritos à frente).

Criou a Noite Forrozeira na Churrascaria Morena, no bairro de São Cristóvão em São Luis, evento que durou dois anos. Tocou também na Feira do Gado, um evento de Forró que dura dois dias, em Porto Franco-MA. Já tocou com o Trio Nordestino e com Joquinha Gonzaga, entre outros forrozeiros de destaque. Em 2007, fez parte da gravação do disco *Encontro dos 13 Sanfonei-*

ros, com uma faixa de sua autoria intitulada “Maranhão Capital é São Luís”. Em 2021, trabalha para concluir a produção do seu primeiro disco que terá 15 faixas de músicas autorais.

Eliesio do Acordeom

José Eliesio de Sousa (n.1954 em Camocim-CE), mais conhecido como Eliesio do Acordeom, vive desde os anos 1980 no Maranhão, onde constituiu família. Iniciou sua vida musical aos seis anos de idade tocando cavaquinho. Pouco tempo depois, já ajudava seu pai nas noites forrozeiras. Seu pai era um músico virtuoso que tocava de ouvido diversos instrumentos, mas seu instrumento principal sendo a sanfona, não deixava o filho pegar nela. Mas sua mãe o ajudou a aprender a tocar o instrumento: quando o pai saía, ela lhe dava acesso à sanfona. Um dia, o pai chegou de surpresa e viu que ele estava tocando. Seu pai preparou o cinto para lhe dar uma surra, mas Eliesio começou a tocar uma valsa. O pai começou a chorar e disse que a partir de então ele poderia pegar a sanfona quantas vezes quisesse.

A banda que o projetou como um dos maiores sanfoneiros do Brasil foi Nonato e Seu Conjunto. Seguiu carreira nesse conjunto por muitos anos. Trabalhou com artistas de renome nacional, incluindo: Luiz Gonzaga, Sivuca, Dominginhos, Oswaldinho, Abdias dos Oito-Baixos, Alcymar Monteiro, Gilberto Gil, Fagner, Ednardo, Marinês, Amelinha, Elba Ramalho, Angela Maria Gilliard, Waldick Soriano, Almir Sater, Renato Teixeira, Silvio Caldas, Reginaldo Rossi, e tocou com João do Vale no Forró Forrado no Rio de Janeiro.

Ao lado de Dominginhos e Oswaldinho, passou por diversas casas de forró importantes fora do Maranhão, como o Forró Forrado no Rio de Janeiro, e em São Paulo, o Forró de Pedro Sertanejo, Remelexo, KVA e Canto da Ema. Também acompanhou grandes nomes do forró em turnês no Brasil. Relata em entrevista que o show de maior impacto da sua vida foi em Barretos-SP, ao lado de Dominginhos e Oswaldinho.

A Nova Geração do Forró no Maranhão

Rui Mário

Rui Mário Mendes Lima (n.1983 em Santa Luzia-MA) é o filho mais novo do Mestre Sanfoneiro Raimundinho Lima. Começou a tocar triângulo aos quatro anos, e sanfona aos sete anos. Foi autodidata nos instrumentos e atua profissionalmente desde os oito anos. É diretor musical de vários artistas em São Luís, e já produziu inúmeros discos de forró em seu estúdio.

Rui Mário acredita que hoje em dia o forró tem uma tendência para o estilo comercial. Por conta disso, as pessoas que tocam o forró pé de serra, para se sustentar, tem aumentado o tamanho de suas bandas. Cita o Trio Nordestino como exemplo, que era composto apenas por triângulo, sanfona e zabumba, mas atualmente acrescentou o baixo, guitarra e bateria, para poder ter um “peso” sonoro maior. Acredita que isso descaracteriza o forró tradicional.

Ele ainda acrescenta que Dominginhos modificou muito o forró, tornando-o mais clássico, mais orgânico e mais técnico. Diz ainda que atualmente os trios tentam ficar no meio do caminho, manter um pouco como era antes, manter a tradição, mas também se aproximar do forró das bandas, para tentar se manter no mercado. Aponta um crescimento em São Luís de grupos de forró, incentivado pelo governo, que passou a inserir o forró pé de serra na festa de São João.

Alexandra Nícolas

Alexandra Nicolas de Jesus Amate Ribeiro Messier (n.1973 em São Luís), mais conhecida como Alexandra Nícolas, é uma cantora maranhense. Seu primeiro contato com o forró foi através do pai, que era músico, e a incentivou a cantar nas festas para os colegas. Começou com o pai essa ligação com a terra, com a cultura. Costuma dizer, “meu tio tinha quatro mil LPs. A casa cheirava forró.”

Aos 12 anos, subiu pela primeira vez ao palco com uma banda da escola que tocava todos os ritmos, incluindo forró. Aos 13 anos abriu o show do Beto Guedes em um clube de São Luís. Alexandra relata que ficou impressionada com o público e nesse dia foi chamada para participar de outra banda, que tocava músicas regionais e outros ritmos. Aos 16 anos, realizou seu primeiro show profissional, com um público de 350 pessoas.

Em 1994, mudou-se para o Rio de Janeiro para fugir do assédio que veio com a fama em São Luís. Passa a estudar Balé Flamenco, canto e teatro. Em 1998, forma-se em Fonoaudiologia na Universidade Estácio de Sá.

De 1999 a 2007, de volta a São Luís, atuou como fonoaudióloga no seu consultório e no Colégio Santa Teresa. Em 2012, lançou seu primeiro disco, *Festejos*, no qual gravou treze composições inéditas de Paulo César Pinheiro. O disco gira em torno de canções sobre as festas do interior, incluindo forró, ladainhas, xotes, cirandas, coco e maxixe. Em 2016, iniciou o projeto “Eu Vou Bulir Com Tu”, no qual levou shows de forró para todas as praças públicas de São Luís.

Em 2017, Alexandra lançou seu segundo disco, *Feita na pimenta*, um trabalho inteiramente dedicado ao forró, com apresentações em quatro capitais brasileiras. Em São Paulo, se apresenta no tradicional Canto da Ema. Em Belo Horizonte, canta na Autêntica. No Rio de Janeiro, se apresenta no Forró de Bamba, do Clube dos Democráticos. Concluiu seu lançamento com seis shows nos arraiais de São Luís. Em 2018, Alexandra recebe o Troféu Gonzagão em Campina Grande-PB, como Artista Revelação do Forró Nacional. Seu disco foi sucesso da crítica nacional, recebendo resenhas de Tárk de Sousa e Mauro Ferreira, e sendo manchete de jornal nas cidades acima citadas.

Desde 2019, Alexandra desenvolve um projeto pedagógico voluntário nas escolas em homenagem aos três pilares da música nordestina: João do Vale, Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga. O objetivo é que os jovens conheçam e entendam um pouco da própria cultura. O projeto recebeu o nome de “Os Pilares do Nordeste como ferramenta de estudos nas escolas”, e vem sendo desenvolvido com sucesso, expandindo seu alcance.

Alexandra trabalha atualmente na biografia audiovisual digital infantil de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e João do Vale.

Memel do Acordeom

Ismael de Freitas Nogueira (n.1989 em Maceió), mais conhecido como Memel do Acordeom, reside em São Luís desde 1995. É sanfoneiro e cantor do grupo Forró com Mel.

O interesse pela sanfona surgiu quando criança, já que sua família era apreciadora de forró. Músico autodidata, aprendeu a tocar o instrumento por conta própria. O mestre Dominginhos sempre foi a sua maior inspiração, e por causa dele quis tocar o instrumento.

O primeiro São João em que atuou como sanfoneiro nos arraiais de São Luís foi sem dúvidas um grande marco em sua carreira.

Andrezinho do Acordeom

Carlos André Mendes Lima (n.2001 em São Luís), mais conhecido como Andrezinho do Acordeom, é sanfoneiro, pertencendo à quarta geração de uma família de tradição forrozeira.

Aos quatro anos de idade, teve o primeiro contato com uma sanfona. Aos cinco anos, já tocava “Asa branca”, e pouco depois se apresentou em público pela primeira vez no Tributo ao Rei do Baião, evento idealizado e realizado pelo seu avô, Seu Raimundinho. Aos seis anos, fez sua primeira apresentação no Teatro Municipal Arthur Azevedo. Aos treze anos, compôs a sua primeira música, “Fole de Cuíca”, faixa gravada no álbum *Confusão*, de Carlos Cuíca.

Participou de sete festivais de sanfona, e teve a oportunidade de tocar na presença de todos os

sanfoneiros do Maranhão. Participou de shows com o Trio Nordeste, Flávio Leandro, Cezzinha do Acordeom, Dominginhos e Chambinho do Acordeom. Andrezinho é um jovem sanfoneiro que tem se destacado como um virtuose na cena maranhense e nacional. Em 2020, gravou seu primeiro videoclipe, da canção autoral intitulada “Calmaria”, disponível em todas as plataformas digitais.

Jorge Baião

Jorge Ribeiro Marinho (n.1991 em João Lisboa-MA), mais conhecido como Jorge Baião, iniciou na vida musical quando criança, influenciado diretamente pelo seu pai, músico autodidata, violonista e cantor amador. Cresceu em um ambiente familiar musical no qual sua mãe e seus irmãos também cantavam e tocavam.

Jorge Baião começou desde criança a participar de festivais locais e na região, tocando e cantando solo ou acompanhado de seu irmão. Em meados de 2009, Jorge Baião iniciou sua carreira profissional, formando seu primeiro grupo de forró com amigos da escola quando se reencontraram na universidade. Criaram o grupo ‘Farol de Milha, no qual Jorge Baião era sanfoneiro e cantor.

Em 2014, Jorge Baião iniciou o projeto “Baião de Dois”, no formato sanfona e violão, para tocar exclusivamente em barzinhos e restaurantes nos quais não cabiam instrumentos percussivos. Em 2016, tocou no evento da passada da tocha olímpica em Imperatriz-MA. Em 2020, realizou uma live que agregou vinte mil visualizações e arrecadou cinco toneladas de alimentos.

Apresentações de Forró

Durante o período junino, os forrozeiros maranhenses ganham destaque em um espaço criado especialmente para o gênero, em todos os arraiais do Estado, chamado de “Barracão do Forró”.

Os forrozeiros do Maranhão percorrem também algumas festas e eventos promovidos em bares, restaurantes, choperias e churrascarias que realizam eventos pontuais de forró. Estes atraem um público cativo de apaixonados pelo gênero, e casais de dançarinos que seguem fielmente o calendário oficial através da divulgação pelas redes sociais. A dança é muito presente nas festas de forró do Maranhão. Existem casais que acompanham determinados grupos de forró duas a três vezes em um só dia de apresentações e só saem do salão uma vez que a sanfona fecha o fole.

Eventos de forró no Maranhão

Festival de Sanfona Lucindo

O Festival de Sanfona Lucindo (2001) é realizado anualmente em Lucindo, povoado do município de Poção das Pedras-MA (a 42 km da cidade natal de João do Vale, Pedreiras). Foi idealizado por Jonas Eloi da Luz (1959-2018) um admirador e defensor do forró. O evento reúne sanfoneiros de todo o estado do Maranhão, que além de mostrar seus trabalhos autorais, homenageiam compositores nordestinos, que têm suas obras lembradas neste evento. “É um belo encontro, reúne gente de todo lugar e a gente toca do início ao fim da festa que dura mais de dois dias”, diz Cabo Zé do Acordeom.

Encontro de Sanfoneiros

O Encontro de Sanfoneiros (2013), realizado anualmente na cidade de Pedreiras-MA com o tema “Voo da asa branca no ninho do carcará” João do Vale idealizado e coordenado pelo poeta Edivaldo Santos (n.1957 em Pedreiras-MA) recebe pessoas do Estado todo. Pedreiras é uma cidade emblemática do Estado do Maranhão por ser a cidade onde nasceu João do Vale. É considerada um dos grandes polos de forró do Maranhão. Alguns forrozeiros acreditam que em Pedreiras o forró é mais valorizado do que na capital, e ainda completam com palavras como, “dá gosto fazer forró em Pedreiras, pois parece que as pessoas entendem mais de forró e prestigiam o que a gente faz”.

Em 2021, Pedreiras inaugurou o Parque João do Vale, dentro do qual foi inaugurado também o Museu João do Vale, cujo objetivo é reunir um acervo de itens relacionados ao compositor.

Forró do Mangueirão

O Forró do Mangueirão era um evento que acontecia no bairro do São Cristóvão, em São Luís, até 1999. Idealizado por Seu Raimundinho, contou com presença de sanfoneiros como Abdias dos Oito-Baixos e Zé Calixto. Em 2000, o nome do evento passou a ser “Bailão do Bispo”, e passou a ser realizado no bairro da Cohama. Foi palco do melhor forró pé de serra do Maranhão, no qual se apresentaram diversos grupos pioneiros do forró.

Forró do Rancho

O Forró do Rancho é um evento realizado em São Luís desde 2004. Nasceu de uma conversa de Seu Raimundinho e de Lorivaldo de Moura (defensor do forró tradicional) com o dono da casa Rancho, onde se propôs fazer naquela casa um dia dedicado ao forró pé de serra. A proposta foi aceita, e o dia escolhido foi a quinta-feira, que depois se desdobrou para a sexta-feira também. O evento cresceu tanto que os organizadores resolveram dar-lhe o nome de “Tributo ao Rei do Baião”.

Sabadão do Fole e Segunda do Fole

Evento itinerante que faz parte da programação de algumas casas (Rancho, Picuí Tábua de Carne, Choperia Marcelo), também idealizado por Seu Raimundinho e Lorivaldo de Moura.

Fórum de Forró de Raiz do Maranhão

Em 2019 e 2020, o Maranhão realizou edições do Fórum de Forró de Raiz. O evento reuniu, entre outros, pesquisadores, produtores, gestores públicos, músicos, dançarinos, repentistas, poetas, compositores e artistas plásticos, para debater ações de proteção e preservação das matrizes do forró do Maranhão, além de promover políticas públicas que visem o reconhecimento das atividades da categoria. Contou com apresentações de mestres forrozeiros, e de vários grupos da nova geração da cena do forró do Maranhão. Desde 2018, a Coordenadora Estadual do Fórum de Forró de Raiz-MA é a cantora Alexandra Nícolas.

Festival da Sanfona

O Festival da Sanfona é um evento realizado anualmente em São Luís dentro da programação junina, com um dia dedicado aos sanfoneiros do forró pé de serra do Maranhão, e convidados nacionais e internacionais, no intuito de fazer intercâmbios e encontros desses sanfoneiros. O evento já contou com a presença de Dominginhos, Sivuca, Eliesio do Acordeon, Oswaldinho, e de vários nomes internacionais de virtuosos do instrumento.

3.2 PIAUÍ

O Estado do Piauí possui, de norte a sul, grande número de influências culturais, em virtude de limitar-se com quatro outros estados do Nordeste (MA, CE, PE e BA), e com o estado de Tocantins na região Norte, absorvendo assim culturas regionais com diferentes características. Estas influências culturais vão desde o bumba-meu-boi e o tambor de crioula, passando pelo reisado, dança de São Gonçalo, coco e várias outras danças populares, muitas ligadas a festejos

religiosos e à identidade cultural de cada localidade. O forró e seus ritmos tomam lugar de destaque em quase todas as regiões do estado, com destaque para eventos como o Festival da Sanfona na cidade de Dom Inocêncio-PI, a Procissão das Sanfonas em Teresina, a Missa de Santa Luzia em Teresina, o Festival da Rabeca de Bom Jesus-PI, o Festival Nacional de Folgedos em Teresina entre outros. Além disso, há grupos locais que se destacam pelo seu trabalho de preservação cultural, tais como: a Orquestra de Bandolins de Oeiras-PI, o Coral de Vaqueiros de União-PI, e as danças de São Gonçalo de José de Freitas-PI, e outros. Neste texto, apresentaremos um pouco da história do forró no Piauí, e em seguida, daremos detalhes sobre alguns dos eventos mencionados.

Forró no Piauí: tradições e na música popular

O Piauí abriga inúmeras tradições populares de dança e música, e o forró se integra a muitas delas. Daremos aqui alguns exemplos: em Boa Hora-PI encontraremos os reisados e o sapateado dos “caretas” empolgados pelo resfolego da sanfona de Zaqueu Sousa; em José de Freitas-PI, a roda de São Gonçalo de Zé Luzia; em São João do Piauí, a “Cabeça de Bale” do Quilombo de Curral Velho; em São Miguel do Tapuio-PI, o sapateado com rabeca; em Cecília Mendes-PI, o teatro de bonecos; em Campinas do Piauí, o Samba de Cumbuca da comunidade de Salinas; e em Teresina, o Forró de Candeeiro do Mestre Agenor e a banda de pífanos Caju Pinga Fogo... esses são só alguns exemplos da integração do forró a uma rica rede de brincadeiras e manifestações populares do Piauí.

Várias cidades do estado se destacam com seus festejos juninos, sendo as principais as cidades de Campo Maior-PI, São João do Piauí, São João do Arraial-PI, Bom Jesus-PI, Picos-PI e Floriano-PI. Entre os artistas do forró piauiense, podemos mencionar sanfoneiros como Inácio Botelho (Teresina), Zé Colméia (Campo Maior-PI), Isaac Prado (União-PI), Flávio Augusto (Teresina), Sandrinho do Acordeom e Raniel Souza, conhecido como “Pernalonga” (os dois de São Raimundo Nonato-PI), e tantos outros.

Entre zabumbeiros e triangleiros de destaque, podemos citar Zé Neto (União-PI), Pavarotti (Monsenhor Gil-PI), Vaqueiro Jeová (Demerval Lobão-PI), Kaleu Campelo (Teresina) e Tauana Queiroz (Teresina). Na rabeca, mencionamos Wânia Sales (Teresina) e Waldecir da Rabeca (Luzilândia-PI), e no pandeiro, Antônio do Pandeiro e Beto Boreno (os dois de Teresina) e Antônio Siara (Campo Maior-PI).

Sem esquecer luthiers como Daniel Leal, Raimundo Macambira, e a loja Britos Acordeons em Teresina, todos com grande destaque na confecção e conserto de acordeons.

As caravanas organizadas pelas gravadoras para divulgar os artistas de forró nos anos 1970 (veja item 2.4 deste dossiê) vieram também ao Piauí, graças ao incansável trabalho do produtor cultural piauiense Antoniel Ribeiro. Foi assim que grandes nomes do forró como Os Três do Nordeste, Elinó Julião, Marinês, Trio Nordestino, e tantos outros, puderam também ser vistos, ouvidos e dançados pelos apreciadores do forró em Teresina e em outras cidade do estado.

De 1973 até 1980, o espaço principal do forró em Teresina eram os clubes que apresentavam programação de shows musicais. Os principais eram o Círculo Militar do Piauí e o Clube das Classes Produtoras do Piauí, que programavam diversas bandas de forró. O Clube das Classes Produtoras, inclusive, trouxe várias vezes Luiz Gonzaga para tocar na cidade, o que facilitava que o sanfoneiro aproveitasse a viagem para percorrer também cidades do interior do estado. A partir da década de 1980, surgiram as casas especializadas forró em Teresina, entre as quais podemos citar o Forró do Ozéias Santos e o Forró do Lua.

Em 1992, a cena piauiense do forró ganhou relevo graças ao artista de maior destaque na época, Lázaro do Piauí, quando gravou “Agora é tarde”, música de sucesso nacional. Já no final dos anos 1990, teve destaque em Teresina o Forró da Terceira Via, localizada no bairro de São Cristovão, ao lado da igreja dedicada a este santo. Idealizado pelo cantor e compositor Gonzaga Lu, com seus amigos Vicente Visgueira e Zé Neto, o forró acontecia todos os domingos após a missa, segundo um

acordo estabelecido entre os organizadores, o padre responsável pela Paróquia, e a casa de shows Terceira Via. Chegou a receber mais de mil e quinhentas pessoas por domingo, com rodízio de público (pessoas esperavam a saída de outras para poder adentrar ao recinto). Por ali passaram os melhores trios de forró da época, e nomes nacionais como o zabumbeiro Quartinha, a cantora Eliane e o cantor Alcimar Monteiro. O Forró da Terceira Via existiu até 2002, sempre com grande sucesso.

Eventos e ações relacionadas às matrizes do forró no Piauí

Procissão das sanfonas, Teresina.

É um evento no qual se reúnem dezenas de sanfoneiros, juntando-se também zabumbeiros, triânguleiros, cantores, dançarinos, rabequeiros, pandeiristas, pifeiros e até violeiros. Em Teresina, evento se inicia com uma missa na Igreja de Nossa Senhora das Dores, na Praça Saraiva, no centro da cidade. Todos caminham, tocando e andando em procissão, até o Museu do Piauí, também no centro; o repertório é todo de músicas de autoria de Luiz Gonzaga, ou gravadas por ele. Este evento é realizado desde 2008, no dia dois de agosto, data da morte de Luiz Gonzaga. Os idealizadores e organizadores da Procissão das Sanfonas são Wilson Seraine da Silva Filho e Antônio Vagner Ribeiro Lima.

Outras importantes Procissões das Sanfonas são realizadas no Piauí, em moldes semelhantes, como a de São Raimundo Nonato-PI e a de Dom Inocêncio-PI (falaremos mais sobre Dom Inocêncio logo à frente).

Missa de Santa Luzia, Teresina

Esta cerimônia é realizada desde 2009, sempre no dia 13 de dezembro, dia de Santa Luzia, dia do nascimento de Luiz Gonzaga, e Dia Nacional do Forró (a Lei 11.176, de setembro de 2005, instituiu oficialmente a comemoração do Dia do Forró a 13/12). A missa ocorria inicialmente na Igreja de São Benedito, e depois passou a ser celebrada na Paróquia de Nossa Senhora de Lourdes, no bairro Vermeilha, em Teresina. Nessa missa, Luiz Gonzaga é homenageado. Na cerimônia, celebrada pelo pároco Antônio Cruz, a música é feita por sanfona, zabumba e triângulo. Instrumentos musicais e chapéus de couro são utilizados para decorar o altar da igreja. Após a missa, há apresentações musicais promovidas pela Colônia Gonzaguiana no Piauí (grupo de fãs do Rei do Baião, músicos e pesquisadores, criado pelo pesquisador Wilson Seraine). Estas apresentações contam com a participação de diversos artistas locais, músicos, adeptos do forró, sanfoneiros e fiéis católicos.

Acordes do Campestre, São Raimundo Nonato-PI e outras cidades

Acordes do Campestre é um projeto de educação musical desenvolvido de forma voluntária, sem fins lucrativos. Desde sua criação vem se mantendo graças aos esforços de um artista local, Sandrinho do Acordeon, e seu pai, Salvador Nunes. Iniciou-se por uma iniciativa cultural de Salvador Nunes no ano 2000, na cidade de Dom Inocêncio-PI, com a finalidade de incentivar e promover a cultura através do ensino da música, onde eram oferecidas aulas de instrumentos musicais para crianças e jovens, com destaque para a sanfona por ser o instrumento característico do nordeste, e por toda sua representatividade na região. A ideia era que os jovens pudessem aprender a tocar instrumentos musicais, criando condições e oportunidades para desenvolverem habilidades artísticas.

Com o passar dos anos, as ações do projeto foram crescendo, e em 2011, já em São Raimundo Nonato-PI, Salvador Nunes formalizou a criação da Associação Cultural Acordes do Campestre, visando expandir e desenvolver habilidades musicais promovendo a cultura nordestina. Atualmente, a associação é coordenada por Sandrinho, que juntamente com seu pai, vem lutando para manter as atividades, através da formação musical e do ensino de instrumentos musicais tradicionais do nordeste (sanfona, zabumba, triângulo), e também de violão e teclado. Estes instrumentos são vinculados à história e à vida de cada uma das crianças e jovens dos locais do projeto, e são ferramentas que promovem de forma lúdica o exercício de sua cidadania cultural.

Hoje conceituada e reconhecida nacionalmente graças ao alcance social de suas atividades, a associação atende cerca de 65 alunos a partir dos seis anos de idade, e vem se expandindo, tanto no que se refere ao número de crianças e jovens atendidos, como pelo número de municípios onde as ações são desenvolvidas. Até o presente momento, as ações do projeto já foram desenvolvidas nas cidades piauienses de Dom Inocêncio, São João, Campo Alegre do Fidalgo, Lagoa do Barro, Capitão Gervásio Oliveira, Coronel José Dias e São Raimundo Nonato.

Alunos do projeto já se destacaram em diversos concursos e festivais de sanfoneiros, entre os quais: Concurso de Sanfoneiros de Petrolina-PE, Festival Internacional da Sanfona em Petrolina-PE e Juazeiro-BA, Festival de Sanfona em Poção de Pedra-MA, Concurso de Sanfoneiros de Salgueiro-PE. O projeto criou também a Orquestra Mirim Acordes do Campestre, que realizou turnê nos estados da Paraíba e do Ceará em 2015, abrangendo as cidades de Catolé do Rocha-PB, Iraúna-PB, Sousa-PB, Crato-CE, Juazeiro do Norte-CE e Nova Olinda-CE. A Orquestra se apresentou também no Festival da Rabeca em Bom Jesus do Gurgueia-PI.

Encontro Nacional de Folguedos, Teresina

O Encontro Nacional de Folguedos do Piauí vem sendo realizado anualmente desde 1977 em Teresina. Em 2019, antes da pandemia de Covid-19, realizou sua 43ª edição. O “Folguedos”, como é conhecido, visa contribuir para manter vivas as músicas e danças que são passadas de geração em geração e permanecem presentes na cultura brasileira. Ao longo dos anos, veio se fortalecendo e consolidando no calendário festivo das manifestações que valorizam a cultura do estado, trazendo a cada ano temas relevantes relacionados às artes do povo. As apresentações com artistas locais e nacionais, acontecem durante todos os quatro dias de festança, algumas simultâneas, e envolvem música, dança, poesia, entre outros. Ocorrem também, no evento, concursos de quadrilhas com premiações. O Encontro de Folguedos é realizado pelo governo do Estado do Piauí através da Secretaria de Cultura (SECULT).

Festival de Rabecas de Bom Jesus-PI

Bom Jesus é um município do Estado do Piauí localizado no Vale do Gurgueia, a 635 km ao Sul da capital Teresina, sendo uma das cidades mais importantes do Sul do estado. O Festival de Rabecas de Bom Jesus vem se realizando, em parceria entre a Secretaria de Cultura do Estado do Piauí e a municipalidade, desde 2008. O Festival tem tido destaque no calendário de festivais do estado, incentivando ações de intercâmbio, divulgação e promoção dos mestres de rabeca da região, que são patrimônios vivos da cultura piauiense.

O Festival de Rabecas vem se superando a cada edição, com público da cidade e vindo de fora, de mais de vinte mil pessoas a cada ano. Apoiar nossos mestres rabequeiros é apoiar iniciativas coletivas, gerar novas oportunidades e novos artistas das culturas populares, e através das oficinas ministradas pelos mestres, possibilitar a difusão e fomento das artes de maneira continuada e gratuita a novas gerações, incentivando para que a arte permaneça com o sucesso de todas as edições.

Em outubro, devido ao Festival de Rabecas, a cidade fica mais movimentada, quando se desenvolvem várias ações culturais através das manifestações das diversas artes, como as oficinas de danças populares, de artes circenses, hip-hop, e com destaque para as oficinas de instrumento com mestres rabequeiros. Estudantes e jovens participam graças a parcerias com as escolas municipais e estaduais. O Festival de Rabecas se reinventa com a valorização das raízes culturais regionais, promovendo os artistas e suas diversidades de talentos seja em misturas de sons, seja nos poetas contadores de histórias, ou ainda nos artistas com performances voltadas para as danças.

Os mestres das rabecas representam um patrimônio a ser preservado, mas suas condições de sobrevivência são deficientes, estando alguns deles com saúde debilitada. Continuam porém preservando seu instrumento de toque peculiar e artesanal, a rabeca, como patrimônio imaterial. Mantendo esses patrimônios vivos, os mestres se dedicam ao ensino de sua arte e dividem seus talentos com as novas gerações.

Festival da Sanfona em Dom Inocêncio-PI

Dom Inocêncio é um município localizado ao sul do estado do Piauí e tem se destacado pela grande quantidade de sanfoneiros, bem como por movimentos e políticas públicas locais de valorização da sanfona como patrimônio cultural. O município é conhecido na região como “Terra dos Sanfoneiros” e corre na cidade um cálculo segundo o qual, entre os dez mil habitantes de lá, haveria quase trezentos sanfoneiros e sanfoneiras (o que resultaria em um sanfoneiro para cada 35 pessoas. Encontramos publicações na internet, porém, afirmando que há um sanfoneiro para cada dez pessoas no município).

O dia 20 de setembro é decretado oficialmente como Dia da Sanfona no município, e nesta data, em 2019, foi inaugurado o “Monumento à Sanfona”, uma imensa escultura em cerâmica também conhecida como “A Maior Sanfona do Mundo”. Em fevereiro de 2020, pouco antes da eclosão da pandemia, a Secretaria Estadual de Cultura entregou à população as instalações e equipamentos da Escola de Sanfona Raimundo do Mundico, cujo nome homenageia um importante sanfoneiro da cidade. A Escola conta também com um Memorial da Sanfona, com exposição permanente sobre o instrumento, estúdio para ensaios, alojamentos para sanfoneiros de outras cidades, e um auditório.

Por ocasião da inauguração do Monumento à Sanfona, foi realizada uma “Procissão das sanfonas”, e a primeira edição de um Festival de Sanfoneiros, que se pretende realizar anualmente, assim que as condições sanitárias permitirem. Nossa pesquisa esteve presente a estes eventos.

3.3 CEARÁ

Exu-PE, cidade de nascimento de Luiz Gonzaga, fica próxima da fronteira entre Pernambuco e o Ceará. A Chapada do Araripe é a fronteira natural entre o noroeste de Pernambuco e o sul do Ceará. No lado pernambucano, além de Exu, temos Bodocó (citada por Luiz Gonzaga em “Respeita Januário”) e Araripina, entre outras cidades; no lado cearense, estamos no Cariri, região cujas principais cidades são o Crato, o Juazeiro do Norte e Barbalha.

O Crato, especialmente, guarda lembranças importantes de Luiz Gonzaga. Ele frequentou a cidade quando criança, e principalmente sua feira, onde ia vender corda de caroá, um dos produtos da agricultura praticada por suas família (e tema da música “Arrancando caroá”). Depois que saiu da região no final da adolescência, só retornou à cidade já como artista conhecido, para fazer show no Cine Cassino Sul Americano, no dia 10 de julho de 1946. Em 29 de agosto de 1951, se fez presente na inauguração da Rádio Araripe, e em 1959, na da Rádio Educadora do Cariri. Em 1953 participou do Centenário da Cidade, quando fez um show na Praça da Sé. Fez shows também na Praça da Sé, no Crato Tênis Club e na AABB. Em 1964 ganhou o título de Cidadão do Crato, e a medalha Bárbara de Alencar, maior comenda do município.

O Cariri e a música

O Cariri apresenta, em relação a outras regiões do Ceará, algumas particularidades, no que diz respeito à presença do forró no ciclo anual da vida cotidiana. Os numerosos agrupamentos musicais tradicionais da região tornam esta vivência do forró mais regular, a partir das matrizes tradicionais deste gênero. Os ritmos musicais presentes nas festas e bailes, tais como o baião, o xote, a marcha, e o próprio forró (entendido aqui como “ritmo” e não como “festa”) reforçam esta associação.

No livro *Agrupamentos da música tradicional do Cariri cearense* (COOPAT; MATTOS, 2012) há o registro de mais de cento e cinquenta grupos tradicionais somente nos três municípios principais da região. Estes dados podem ser reafirmados também de outra forma. Em 2018 apresentaram-se na *Mostra Sesc Cariri de Culturas* cento e oito grupos de tradição. Isso demonstra a quantidade de agrupamentos musicais tradicionais em atividade na região. *A Mostra Sesc Cariri de Culturas* é realizada anualmente, em novembro, mês em que se comemora o Dia Nacional da Cultura. Em 2020 foi realizada a 22^a

edição. Trata-se de um pouco mais de uma semana de atividades, que engloba as diversas categorias artísticas, possibilitando à comunidade caririense uma aproximação de práticas tradicionais populares.

Também com o apoio do Sesc, a *Fundação Casa Grande*, com sede no município de Nova Olinda-CE, tem criado os *Museus Orgânicos dos Mestres de Cultura Tradicional do Cariri*. É um projeto muito interessante que transforma as casas dos mestres da cultura tradicional em espaços de visitação e troca de experiências.

A *Região Metropolitana do Cariri* é formada por vários municípios mas, como vimos, três são destacados: Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha. A proximidade geográfica dos três, juntamente com diversas outras características – culturais, econômicas, políticas etc. – deu surgimento ao que se convencionou chamar de *Crajobar*. Crato é um dos municípios mais antigos da região e durante muito tempo foi o polo cultural e econômico do Cariri. A estreita relação entre o Crato e Exu-PE é centenária, inclusive cantada e declarada diversas vezes pelo próprio Luiz Gonzaga. O músico, apesar de ter nascido em Pernambuco, sempre dizia que tinha uma metade cearense.

A relação de Luiz Gonzaga com o Ceará era muito estreita. Pela música, pela geografia, as relações de amizade, as atividades profissionais etc. Ao longo da sua vida, Gonzaga sempre manteve contato com a região. Quando saiu da casa dos pais, tomou o trem em Crato e foi em direção a Fortaleza e não para Recife. Foi em Fortaleza que se alistou no Exército. Os estudantes universitários que encontrou no Rio de Janeiro e o incentivaram a tocar as músicas do Nordeste, eram do Ceará, a exemplo de Armando Falcão, advogado cearense que se tornou Deputado Federal e depois Ministro. Sabemos do papel que teve o contato com Humberto Teixeira, cearense de Iguatu, no impulso dado a sua carreira. Quem lhe falou de Teixeira foi Lauro Maia, outro compositor cearense. É preciso lembrar também de seu contato com Patativa do Assaré (da cidade de Assaré-CE) e das parcerias musicais com Fagner e com o músico Hildelito Parente, de Crato. A última música gravada por Gonzaga, “O Juazeiro e a sombra”, é de Fausto Nilo, compositor cearense. A música foi gravada no disco *Veredas Nordestinas*, de Dominginhos. Antes, em 1981, Gonzaga havia gravado “Depois da derradeira”, também de Fausto Nilo.

Por ocasião da sua morte, o corpo de Gonzaga chegou ao Cariri pelo aeroporto de Juazeiro do Norte e, antes de ser levado para Exu, houve um cortejo com o seu corpo pela cidade de Crato.

Locais do forró no Ceará

Entre os estabelecimentos que no Ceará cultivam o forró com especial dedicação, podemos mencionar o restaurante *Arre Égua*, em Fortaleza. Cabe mencionar também o *Forrozin* e o *Homeless*, também em Fortaleza. E não é possível deixar de falar do *Pirata Bar*. O espaço foi criado em 1986, em Fortaleza, por Júlio Trindade, empresário português. Inicialmente, funcionava como um “bar normal”, somente com o tempo tornou-se um local para se dançar forró. Em 2019 foi reconhecido pela Prefeitura de Fortaleza como Patrimônio Turístico da Cidade.

Algumas casas de show ficaram famosas em Fortaleza e Região Metropolitana, tais como *Obá obá*, *Forró de Gafeira no Clube Santa Cruz*, *Kukukaya*, *Mela*, *Clube do Vaqueiro*, *Cajueiro Drinks*, *Cantinho do Céu*, *Forró no Sítio*, *Escondidinho*, *Três Amores*. Entre estas tem destaque o *Kukukaya*, criado na cidade de Fortaleza em 1996, na Avenida Treze de Maio, próximo ao Campus Benfica, da Universidade Federal do Ceará – UFC. Posteriormente, a casa de shows foi transferida para a Avenida Pontes Vieira. Inicialmente era um bar, com atrações diversas da MPB local e até alguns artistas reconhecidos nacionalmente. Posteriormente, tornou-se um espaço cultural mais especializado, dedicado à música nordestina – principalmente o forró e afins – inclusive com uma decoração bem característica, e com o slogan “o Nordeste tem sua tribo”.

O *Kukukaya* tornou-se um espaço frequentado por pessoas ligadas a associações culturais, movimentos, coletivos culturais etc., a exemplo da Associação Cearense de Forró (ACF), Associação Cearense dos Músicos (ASCEMUS), Associação Avoante, Movimento Pró-parque e o Grupo Folclórico Arte Popular. É um local que sempre abriu espaço para a cultura nordestina.

No Cariri, devemos mencionar, como espaços onde o forró tem destaque, o *Crato Tênis Club*, o *Texas*, a *PY Club*, a *Xoperia do Crato*. Devemos citar também o *Forró dos “Vêi”*, que funciona em Crato. É também chamado de *Forró da Terceira Idade*, mas é conhecido mesmo pelo primeiro nome. É uma festa semanal realizada aos domingos. O evento aconteceu por certo tempo no *Parque de Exposição* (onde ocorre a *ExpoCrato*), e depois foi realizado na AABB.

Eventos onde o forró é importante

No Ceará existem muitos eventos onde o forró é importante. Serão listados e comentados aqui apenas os mais relevantes. O *Aniversário de Luiz Gonzaga*, no dia 13 de dezembro, é comemorado todos os anos em Juazeiro do Norte. O evento acontece na Praça Beata Maria de Araújo, em frente à Basílica de Nossa Senhora das Dores. Há também o *Circuito Tem Forró no Cariri*. Trata-se de um evento realizado pelo Serviço Social do Comércio – SESC-CE, dentro da *Mostra Sesc Cariri de Culturas*, realizada anualmente pelo *Departamento Regional do Sesc Ceará*, instituição que integra o Sistema Fecomércio-CE. A proposta é valorizar a música regional e enaltecer o Cariri como *locus* de produção cultural.

Já o *Encontro Mestres do Mundo* é um evento anual realizado pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará – SECULT. Em 2019, o evento completou a 13ª edição. O encontro congrega os diversos mestres da cultura do estado e muitos outros, que vem de outras partes do Brasil e às vezes até do exterior. Trata-se de evento importante para o entendimento das matrizes do forró no Ceará, pois dele participam bandas cabaçais, grupos de reisado, cantadores, violeiros, repentistas, rabequeiros, pifeiros, sanfoneiros etc.

Um dos maiores eventos relacionados ao “meio rural” no estado é a *Exposição Centro Nordestina de Animais e Produtos Derivados – ExpoCrato*. É o maior evento agropecuário do norte-nordeste, com a duração de nove dias, e conta com atrações musicais entre as quais o forró tem participação de peso. A exposição acontece sempre no mês de julho, tendo sido porém suspensa devido à pandemia.

Há eventos também mais específicos, como é o caso do *Festival de Sanfoneiros de Limoeiro do Norte*, cuja 12ª edição aconteceu em 2019. Porém, desde a sua criação não manteve uma regularidade, conforme consta informações na página oficial da SECULT-CE.

Criado em 1968, a partir do programa de rádio “Vespéral do Volante”, do radialista Luiz Gonzaga de Freitas, na Rádio Educadora Jaguaribana, o festival chamou a atenção de muitos sanfoneiros. O tamanho da fila de músicos à porta da rádio motivou a criação de um evento competitivo, com premiação de vencedores, o que rendeu cinco edições consecutivas de Festival. Depois de uma pausa de 34 anos, o evento foi retomado pelo Instituto Brasil de Dentro, em 2006. As competições seguiram até a 9ª edição, quando tornou-se mostra musical e artística, com intuito de promover inserção cultural e gerar renda para artistas e cidadãos locais.³¹

Entre os eventos religiosos destaco a *Festa de Santo Antônio de Barbalha*, anunciada pela Prefeitura da cidade como “a maior festa de Santo Antônio do Mundo”. É reconhecida como *Patrimônio Cultural Brasileiro* e ocorre desde 1928. Tradicionalmente, a festa tem início do final do mês de maio. Um dos momentos marcantes da festa é o hasteamento do Pau da Bandeira, em geral, um tronco de angico de mais de vinte metros, e pesando mais de duas toneladas. A abertura do evento é um Cortejo Cultural pela rua do Vidéo, com os “grupos de tradição” da região do Cariri, e não apenas de Barbalha. A prefeitura da cidade tem dado apoio aos grupos para que participem do evento. O tradicional cortejo ocorre logo após a missa, pela manhã, na Igreja da Matriz de Santo Antonio, ocasião que reúne diversas autoridades do Estado.

E o *Projeto Terreirada da Tradição Cultural* é realizado no município de Barbalha e deveria acontecer a cada dois meses, com os grupos tradicionais locais. O evento tinha o apoio do *Centro Cultural Banco do Nordeste – CCBNB*. Os grupos/artistas, além do transporte e lanche

31 Disponível em: <https://www.secult.ce.gov.br/2021/03/25/lei-aldir-blanc-festival-de-sanfoneiros-de-limoeiro-do-norte-comeca-nesta-segunda-29/>. Acesso em: 25 ago. 2021.

recebiam cachês pelas apresentações. O município tem um rico patrimônio cultural e artístico. Em 2011, a *Secretaria da Cultura Municipal* tinha cinquenta e três grupos musicais tradicionais cadastrados.

Sanfoneiros

O Ceará é um celeiro de sanfoneiros importantes, alguns deles, inclusive, revelados e apadrinhados por Luiz Gonzaga. Testemunha disso é o livro *Velhos Sanfoneiros* onde a autora Sulamita Vieira aborda “aspectos do ‘mundo da sanfona e dos velhos sanfoneiros’.” (VIEIRA, 2006, p. 13).

Entre os sanfoneiros relevantes, de trajetória mais estabelecida, podemos mencionar Adelson Viana, César do Acordeom, Chico Justino, Messias Santiago, Otílio Moura, Zé Bandeira, Zé de Manu, Zé do Norte, Waldonys e outros. Entre sanfoneiros mais novos, cabe destacar como Raniel Oliveira, Rodolf Forte, Nonato Lima, Ítalo Almeida e Renno. E entre novíssimos, incluindo agora também sanfoneiras, cabe destacar Cecília do Acordeom, Cícero Paulo, Claudinho di Paula, Deisielly do Acordeom, Felipe e Rodrigo, Kayro Oliveira, Porfírio do Acordeom, Maria Luiza e Sarah Matias.

Detalhando o caso de alguns sanfoneiros de relevância para a música cearense, pode-se destacar Clementino Moura (1945-2017), sanfoneiro de renome no estado. Começou a tocar por influência do seu pai, Ozano Moura, que era sanfoneiro de oito-baixos. Ganhou a sua primeira sanfona no início dos anos 1960. Conhecido em Fortaleza como o “Rei da Gafeira”, foi taxista e policial militar, tendo integrado inclusive a banda de música da corporação. Morou em São Paulo, onde tocou no *Forró do Zé Nilton*, na Mooca, e no *Forró do Pedro Sertanejo*, onde conheceu Dominginhos, Oswaldinho, Zé Gonzaga, Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga. Depois voltou a Fortaleza, onde faleceu.

José Tomás Sobrinho (1939-2018), o Zé de Manu (“Manu” era o nome de seu pai), nasceu no sítio Varzinha, município de Cedro-CE. Começou a se interessar pela música aos seis anos de idade. Começou a tocar cavaquinho, depois banjo, violão, sanfona de oito-baixos, e finalmente o acordeom, já aos 14 anos de idade. Tocou por mais de dez anos na casa de show *Kukukaya*, em Fortaleza.

Já José Lázaro Rodrigues Santos, o Zé do Norte, nasceu em 1962, em Madalena-CE. Filho de Maria José Rodrigues e Abdon Lobo dos Santos, aprendeu a tocar sanfona aos 9 anos de idade, por influência do seu pai e irmãos (Antonio Lobo, Francisco Lobo e Wilson Lobo). Em 1980, com 17 anos de idade, passou a residir em Fortaleza. Estudou piano no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno e passou a viver profissionalmente da música. Tocou com diversos artistas, tais como Fagner, Ednardo, Belchior, Amelinha, João do Vale, Miúcha, Dominginhos e muitos outros. Criou a *Orquestra Sanfonas do Ceará*.

Rabecas

A rabeca tem grande importância para o forró. Está presente nos bailes populares conhecidos como “forrós de rabeca”, que são festas cuja dança é animada por rabequeiros. Há diversos relatos sobre o uso da rabeca na animação de bailes ou forrós. A rabeca, tal como a sanfona, permite ao músico tanto tocar música instrumental, como e acompanhar seu próprio canto, quando é o caso. E do ponto de vista técnico a rabeca apresenta ainda uma característica bem interessante. Assim como a sanfona, permite a utilização da técnica chamada “resfolego”. A denominação faz referência ao fole da sanfona de oito-baixos ou do acordeom, quando é movimentado rapidamente fechando e abrindo. Na rabeca, o resfolego acontece quando o músico movimenta o arco rapidamente para frente e para trás. O resultado são melodias ou notas em bloco (acordes), em ritmos de semicolcheias. Em entrevistas Gonzaga menciona, em alguns momentos, que tal técnica foi criada por ele. Não há, de fato, comprovação disso.

A rabeca está presente em praticamente todo o território cearense, embora em concentração maior ou menor em alguns lugares. O professor Gilmar de Carvalho falecido em 18/4/2021, vítima da Covid-19, foi um dos maiores pesquisadores da rabeca no estado. Possui duas importantes publicações: *Tirinete: rabecas da tradição* (2018) e *Rabeca do Ceará* (2006). É também criador do evento “Ceará das rabecas”, com duas edições.

Pífanos

Pífanos são instrumentos bastante presente entre as manifestações musicais tradicionais do Cariri, relacionados principalmente às *bandas cabaçais*, como são chamadas na região os grupos que entre outros lugares são conhecidos como *bandas de pífanos*. Entre os grupos desta formação, o que tem maior evidência no Ceará é a *Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto*. É um grupo originário do município de Crato. Com existência centenária, sua importância é reconhecida em todo o estado do Ceará. Membros do grupo são, inclusive, reconhecidos como “mestres da cultura”, título validado pela Universidade Estadual do Ceará – UECE.

A banda cabaçal, apesar de possuir uma formação instrumental aparentemente distante do forró mais difundido (dois pífanos, zabumba, caixa e pratos), foi indicada por Luiz Gonzaga como inspiração para o conjunto instrumental do baião. Especificamente, a zabumba, tambor grave utilizado na banda cabaçal, foi aproveitado por Gonzaga no “trio de forró”, o “trio pé-de-serra”, formado por sanfona, triângulo e zabumba. É possível notar a influência destes grupos na criação do baião e do forró também por meio do repertório e da sonoridade.

No repertório das bandas cabaçais estão baiões, valsas, marchas, xotes, forrós etc. É um conjunto presente nos forrós, nas festas ou bailes populares do Cariri cearense. A combinação instrumental garante ao grupo uma sonoridade bem característica de agrupamentos musicais cujos instrumentos são artesanais. A banda cabaçal tem intensidade sonora forte, que possibilita o grupo tocar em ambientes abertos, tais como ruas, terreiros e praças com aglomeração de pessoas e sem amplificação elétrica. Por isso a sua presença em festas da localidade ou dos municípios, casamentos, batizados, bailes, festas do ciclo de reis, festas de padroeira etc.

Acervos

No Ceará existem alguns importantes acervos musicais relacionados ao forró. Merecem destaque os de Paulo Vanderley e de Nirez, ambos em Fortaleza. O primeiro possui material (discos, fotografias, vídeos, objetos) sobre Luiz Gonzaga, Dominginhos e Gonzaguinha. Já Nirez (Miguel ngelo de Azevedo) possui um dos maiores acervos brasileiros de discos de cera e vinil e material relacionado. Fez e publicou importante entrevista com Humberto Teixeira, ainda na década de 1970, pouco tempo antes da morte do compositor.

Paulo Vanderley (n.1979) é um dos maiores pesquisadores e conhecedores de Luiz Gonzaga e sua obra. Mora em Fortaleza, mas é da cidade de Piancó-PB. Seu pai, Paulo Marconi, era gerente do Banco do Brasil e após trabalhar em várias cidades, acabou indo morar em Exu, onde conheceu o rei do baião tornando-se amigo dele. Paulo Vanderley, por intermédio do pai, conheceu Gonzaga e Dominginhos desde criança. A partir daí constituiu uma grande coleção sobre os dois artistas, e também sobre Gonzaguinha, incluindo discos, fotografias, gravações em vídeo, pertences pessoais etc.

Foi consultor para o *Museu Cais do Sertão*, em Recife-PE; para o filme *Gonzaga: de pai para filho* (2012), de Breno Silveira; para o enredo “O dia em que toda a realeza desembarcou na avenida para coroar o Rei Luiz do Sertão”, da *Escola de Samba Unidos da Tijuca*, que foi campeã do Carnaval Carioca, em 2012; e para o Especial em homenagem aos 70 anos de Dominginhos, para a Rede Globo Nordeste

Miguel ngelo de Azevedo (n.1934), o Nirez, é jornalista e pesquisador da história da música popular brasileira, e especialmente nordestina. Nos anos 1970, juntamente com Jairo Severiano, Alcino

Santos e Grácio Barbalha, organizou a *Discografia brasileira 78-rpm*, obra monumental em cinco volumes, e referência indispensável para o estudo histórico da música gravada no Brasil. Sua coleção de discos é hoje a base da Discografia Brasileira disponibilizada on-line pelo Instituto Moreira Salles, fonte de extrema valia para a história do forró.

3.4 RIO GRANDE DO NORTE

O Rio Grande do Norte, unidade federativa situada no nordeste da Região Nordeste brasileira, limita-se ao norte e ao leste com o Oceano Atlântico; ao sul, com o estado Paraíba; e ao oeste, com o estado do Ceará. Com 167 municípios e 52.809.601 quilômetros quadrados – correspondente a 3,42% da área do Nordeste e a 0,62% do território nacional –, o estado possui, conforme divisão do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2017), três regiões intermediárias: confinando com o litoral a leste, a de Natal, com 75 municípios em seis regiões imediatas; confinando ao sul com a Paraíba, a de Caicó, com 28 municípios em duas regiões imediatas; e confinando com o litoral ao norte, a de Mossoró, com 68 municípios em três regiões imediatas.

O estado possui uma pujante vida musical, da qual o forró, com seus territórios, práticas e sujeitos, participa ativamente. Esta manifestação é dotada de uma diversidade marcante, ligada à sua relação com diferentes localidades. Com base no levantamento inicial realizado para este dossiê, é possível vislumbrar a existência e pujança do forró em todas as regiões intermediárias supracitadas.

O levantamento se deu, inicialmente, a partir do contato com interlocutores influentes no âmbito do forró, que indicaram possíveis detentores de saberes. Estes, por sua vez, foram entrevistados em visitas *in loco*, dando pistas importantes para a configuração da manifestação em cada região visitada. Além disso, é importante constatar que o estado do Rio Grande do Norte possui pesquisas prévias que abordam o mundo do forró, bem como nomes proeminentes dessa prática, de forma direta e/ou indireta. Por conta disso, também foram contempladas – para consultas pontuais – fontes documentais, hemerográficas (matérias jornalísticas) e audiovisuais (vídeos, redes sociais e plataformas de *streaming*), o que tornou possível a conferência de informações obtidas, comparando os materiais bibliográficos e os empíricos.

Esta seção está dividida em três partes, correspondentes às três regiões do estado, já mencionadas.

Na/sobre a região intermediária de Mossoró

Conhecido como mestre Bebé, o radialista Francisco de Assis Silva (n.1955), toca pandeiro e é responsável por um dos grupos de “Caboclo”, manifestação cultural da região do Alto Oeste do Rio Grande do Norte. Nascido na zona rural de Luís Gomes-RN, é residente na cidade de Major Sales-RN, onde se consagrou como um dos grandes difusores do repertório do forró. Ambas as cidades ficam próximas à divisa do estado com a Paraíba e o Ceará. A partir de seu relato, foram identificadas interações entre os tocadores de fole que animavam as festas na região, com outras manifestações locais, como é o caso do já mencionado “Caboclo”. Mestre Bebé herdou do avô (que vinha da região do Seridó do Rio Grande do Norte, não longe de Campina Grande-PB) a liderança de um dos grupos de Major Sales, cuja primeira festa é atribuída por ele ao ano de 1924.

De acordo com o relato do mestre Bebé, o Caboclo é uma figura que usa uma fantasia feita, geralmente, com palhas de bananeira, cobrindo o rosto. A coreografia é conhecida como “pisada” ou “ginga”, e é atribuída pelo mestre à experiência do avô com grupos indígenas de Pernambuco. Além da fantasia, usam um bastão com uma ponta em que há um saco costurado, cheio de areia. A culminância da festa se dava com a matança do Judas, um boneco que ficava pendurado em uma forca, e era derrubado a tiros de espingarda. Nos dias de hoje, a matança continua realizada a tiros, mas de forma dramatizada, sem balas, apenas com pólvora.

Nos dias de hoje, o Caboclo está diferente da concepção do avô de Mestre Bebé, pois possui cantos que são compostos desde a década de 1990 (alguns dialogando com músicas famosas na

grande mídia). Ele relata que na década de 1920, as festas de Caboclo eram acompanhadas por um tocador de fole de oito-baixos (sem canto), conhecido como “Zéu”. O fole era acompanhado, geralmente, por dois outros instrumentos, no caso um reco-reco (uma mola esticada em uma tábua) e um surdo, ambos produzidos na própria região. Com o tempo, o fole de oito-baixos foi substituído pela sanfona de teclado. Apesar de não se lembrar de quais músicas eram tocadas, Mestre Bebé se refere ao repertório como “músicas dos mais antigos”, o que dá a entender que seria um repertório anterior ao sucesso de Luiz Gonzaga. O relato de mestre Bebé menciona um tocador chamado “Antônio de Vito”, que tocava algumas músicas cujas procedências não eram conhecidas. Mesmo sem conseguir indicar quais músicas eram tocadas, mestre Bebé afirma que o “forró de latada” (termo apresentado pelo próprio entrevistado) era recorrente na época da festa de Caboclo do seu avô, e que o repertório não era associado aos artistas que faziam sucesso midiático nas décadas de 1950 e 1960.

Ao final da festa de Caboclo, por volta das 19h, mestre Bebé relata que iniciava-se uma festa de forró. O nome atribuído por ele ao evento era “forró pé de latada” (termo atribuído à experiência do mestre em 1967, ano relatado por ele como a sua primeira festa de Caboclo). O termo “latada” era atribuído a um “puxado” construído nos alpendres das casas. A cobertura era feita de palha de coqueiro e a iluminação era feita por um candeeiro a querosene. O chão era muitas vezes de barro batido. Além da época da festa do Caboclo, essas festas também eram realizadas na época de São João, ou em ocasiões especiais, como casamentos, batizados, etc. Outro pretexto, já após a década de 1960, eram as festas relacionadas à época de campanha política. Cantadores, emboladores e forrozeiros eram contratados para compor músicas exaltando um determinado candidato.

Voltando às festas de latada, a estrutura do evento era montada de acordo com o pagamento de cotas, cobradas apenas de quem fosse dançar. O dinheiro da cota (pago apenas pelas pessoas que entrassem no local onde se dançava) servia para o pagamento dos tocadores da festa. Durante os forrós havia a venda de bolo, café e chá. O aluá era uma bebida fermentada de milho e conhecida nas festas, além da cachaça. O festejo era realizado até o amanhecer seguinte.

Geraldo Gomes da Silva (conhecido como Geraldo Inocêncio em Major Sales-RN, ou Geraldo Tocador em Jaguaribe-CE) é um sanfoneiro nascido em 1946, em São João da Serra-PB. Apesar de ter nascido em um sítio que pertencia ao estado da Paraíba, viveu parte da vida em Major Sales e fez carreira tocando no Ceará (na região de Jaguaribe), retornando ao Rio Grande do Norte apenas em 2002. Em sua estada no Ceará, Geraldo Inocêncio fez parte de um grupo chamado “Os Bambas do Forró”. Um relato que marca a sua carreira na década de 1970 envolve a aquisição de uma caixa de som usada em festas de forró. Na falta de energia elétrica, o equipamento era alimentado por uma bateria de carro. O mesmo Geraldo Inocêncio, ao relatar a sua infância como tocador, junto com seu irmão, revelou a existência de “sambas” em sua região, nome dado às festas populares da época. O samba era um nome comum dado a festas que envolviam os tocadores, como os bailes de latada, em épocas de casamentos, aniversários, ou quaisquer outros pretextos que envolvessem comemorações.

Maria Carlos (Maria Fernandes de Carlos Oliveira, nascida em Martins-RN em 1953 e entrevistada na cidade de Luís Gomes-RN) traz em seu depoimento outra motivação, de natureza comunitária, para a realização de festas com danças. Tendo crescido na cidade de Martins-RN, aponta a debulha do feijão como um ato coletivo em que, como culminância, se dançava em cima das palhas do feijão. Sobre o processo, que em suas memórias envolve o próprio pai, ela criou os seguintes versos:

Na época de debulhar,
Máquina não existia,
O feijão era espalhado,
Um lampião se acendia,
E todo mundo debulhava,
A safra da freguesia.
Havia em algumas fazendas,
Costumes variados,
Quando acabava a debulha,
O forró era animado.

Tocavam xote e baião,
Para quebrar os caroços,
Que ainda estavam espalhados.
Meu pai que não gostava
De dança e de confusão,
Contratava uma dupla
De cantador do sertão.
Para lá cantar o mote
Que falasse do cangaço
Do aboio e da cachaça
(MARIA CARLOS, 11/08/2021).

Francisco Severiano Filho (Chico Severiano, nascido em Major Sales-RN em 1950) descreve a existência de festas de forró parecidas com as trazidas por mestre Bebé, mas acrescenta – já que começou a tocar profissionalmente na década de 1970 – outros eventos. O forró de latada continua como um evento associado ao início de suas atividades, ao lado de festas de aniversário, comícios políticos, festas de quadrilha, bem como carnavais. Neste último, o tocador assume que fazia adaptações de marchas e frevos para o grupo de forró. Geraldo Inocêncio também relatou que tocou em festas de carnaval, essencialmente o repertório de frevo. O arrasta pé é o repertório comum relatado para as quadrilhas. Outro evento comum aos sanfoneiros de Major Sales é a vaquejada, animada com frequência por sanfoneiros.

Após a época do forró de latada, surgiram as “quadras de forró”, ou “salões”, locais com entrada paga para festas de forró e dedicadas à dança. Alguns sanfoneiros tinham os próprios salões e faziam animação com seus próprios grupos, ou convidavam outros artistas. O lucro estava na entrada ou na venda de produtos em um bar dedicado à quadra/salão. Esse foi o caso de Chico Severiano e de Geraldo Inocêncio. Reforçando a fala do mestre Bebé, é importante notar que Chico Severiano toca nas “festas de caboclo”, fazendo esta ligação entre grupos populares de Major Sales, e os sanfoneiros. O gênero mais comum, de acordo com ele, é o xote, associado à “ginga” dos caboclos. Ele também declara proximidade com a manifestação do “Rei de Congo”.

Julita Fernandes Vieira (Dona Julita) é animadora e puxadora de quadrilhas na cidade de Luís Gomes. De acordo com os seus depoimentos, as quadrilhas estavam associadas às escolas. Dona Julita também é conhecida como próxima das crianças, mobilizando-as e ensinando jogos e brincadeiras de seu tempo. Nascida em 1947 e morando em uma casa no centro de Luís Gomes desde 1949, ela relata um tipo de festa que ocorria quando não havia dinheiro para pagar tocadores. Além do uso do rádio, em um determinado momento, o pai de Julita, Zé de Fernando, ganhou uma radiola, comprada no Rio de Janeiro, acompanhada de vários discos. Cobrando uma pequena cota dos participantes para o pagamento do querosene para o lampião e das pilhas para a radiola e na porta de sua casa, o pai de Julita organizou uma festa de dança que era animada basicamente pelas músicas de discos, intitulada “tertúlia”. Não havia comida e, às vezes, as pessoas compravam cachaça nas vendas próximas.

É comum aos sanfoneiros entrevistados a circulação em outras cidades e outros estados, sobretudo considerando a relação com cidades próximas, mas em outros estados, como é o caso das cidades da região do Alto Oeste, próximas a fronteiras interestaduais. Chico Severiano relata que passou parte da sua vida tocando no Maranhão, em Goiás, Paraíba e, além disso, residindo em Major Sales, passou a tocar profissionalmente em cidades próximas, chegando até a divisa do Ceará. Chegou, na década de 1990, a tocar em um programa na TV Diário (emissora de televisão do Ceará).

Quando perguntado sobre a existência de outros sanfoneiros contemporâneos, Chico Severiano confirma, e cita os nomes de alguns: Zé Chagas, Antônio da Velha (falecido), Chico Fidélis. Contudo, fala com empolgação sobre a existência de sanfoneiros novos na cidade, muitos deles oriundos do projeto da “Orquestra Sanfônica” do município. Este projeto vem da iniciativa de um sanfoneiro e professor de música de Mossoró. Trata-se de um grupo artístico que se apresenta com frequência na cidade, envolvendo os sanfoneiros mais velhos e experientes, bem como crianças e jovens, ainda iniciantes no instrumento.

Geraldo Inocência relata a existência de vários tocadores de fole oito-baixos na região de Major Sales em sua infância: “Tinha um bocado: no Sítio Oliveira tinha um, na Arara também tinha outro que chamava Tonho Dácio, e mais alguns que eu esqueci o nome agora” .

A instrumentação de grupos de tocadores, além da já demonstrada composição de mestre Bebê (oito-baixos, reco-reco e surdo) também poderia ocorrer numa formação de sanfona, zabumba, triângulo e pandeiro (com um acompanhamento esporádico de violão). Além de Zéu, do grupo dos “caboclos”, e tocador de fole de oito-baixos, Chico Severiano relata que o seu pai, tocador de oito-baixos em época anterior a 1950, era músico nos bailes da região. Ele relata a existência dos colegas de seu pai, evidenciando a presença de outros tocadores de fole de oito-baixos à época. Com relação à instrumentação dos grupos, Chico Severiano fortalece, em seu depoimento, a presença do pandeiro:

O pandeiro é um instrumento que ele... [em] toda música ele é acolhido. É um dos instrumentos melhor (sic) que existe para acompanhamento, é o pandeiro. Porque a gente vai tocar sozinho, e o pandeirista faz do mesmo jeito. Do mesmo jeito que faz numa banda, faz só o pandeiro. Pode tá a banda completa, mas ‘cê junta um pandeirista bom, faz do mesmo jeito.

Ele também relata que o pandeiro faz parte dos conjuntos de forró desde a sua infância, e que alguns conjuntos o abandonaram pelo trio de zabumba, triângulo e sanfona. Porém, o pandeiro ainda é bastante recorrente entre as práticas dos sanfoneiros da região do Alto Oeste. O grupo de Geraldo Inocência, quando morava no Ceará, (“Os Bambas do Forró”), tinha uma instrumentação que envolvia o surdo, agogô, reco-reco, sanfona e vocais.

Como aconteceu em muitas localidades, ao longo do tempo o fole de oito-baixos foi substituído pela sanfona de teclas em muitas festas e por muitos instrumentistas. Esse foi o caso do pai de Chico Severiano, que comprou a primeira sanfona em 1950, na cidade de Campina Grande-PB.

A aquisição de sanfonas era algo complicado, fato confirmado pelas declarações dos entrevistados em Major Sales-RN. De acordo com Chico Severiano, os instrumentos eram “usados” (de segunda mão), e os novos só eram adquiridos em cidades maiores, como Campina Grande. A grande maioria das sanfonas de teclas e foles oito-baixos adquiridos e relatadas pelos entrevistados são de procedência inicial desconhecida, pois eram seminovos. Geraldo Inocência, por exemplo, declarou que o fole de oito-baixos do irmão foi adquirido com a venda de um roçado de mandioca. Com o tempo, o fole, que já estava velho, foi substituído por uma sanfona de teclas, que acompanhou Geraldo e o seu irmão. A sanfona, da marca Hering, foi adquirida de uma pessoa proveniente do município de Uiraúna-PB, o que ilustra a circulação desses instrumentos na região.

A aprendizagem dos sanfoneiros está ligada ao que muitos entrevistados chamaram de “inteligência”. Chico Severiano aponta para este quesito ao dizer que aprendeu “sozinho”. Além da influência radiofônica, o interesse por instrumentos utilizados nas festas de forró está associado à prática na família ou na comunidade. Chico Severiano relata que, em 1959, seu pai comprou uma sanfona para o que ele chama de “treinar”. Contudo, o pai de Chico já tocava fole oito-baixos anteriormente, o que corrobora a presença do instrumento na região do Alto Oeste do estado. Com o mesmo interesse do pai, ele passou a manipular o instrumento. Chico Severiano só veio a adquirir o seu próprio instrumento em 1970.

Aos oito anos de idade, Geraldo Inocência começou a tocar num fole de oito-baixos. Permaneceu com o instrumento por cinco anos, tocando em algumas festas em sítios. Assim como os demais tocadores entrevistados, Geraldo declarou que aprendeu por conta própria. A aprendizagem dele e de seu irmão era condicionada por observar outros tocadores nos forrós.

O repertório relatado pelo mestre Bebê, que compunha as festas de sua época, era composto por músicas de Luiz Gonzaga (década de 1960). Embora sem especificar, o mestre afirma que os grupos de forrozeiros também tocavam músicas de autoria própria. Outro repertório recorrente – a partir de 1969, no relato de mestre Bebê – eram as músicas do Trio Nordestino. O mesmo afirma Chico Severiano, acrescentando Jackson do Pandeiro e Os Três do Nordeste. Severino Januário e Abdias dos Oito Baixos aparecem no ideário musical de Geraldo Inocência como referência para o momento de sua vida em que tocava fole oito-baixos. Quando passou a pensar na sanfona, voltou-se para o repertório de Luiz Gonzaga, Zé Calixto, e Dominginhos.

Um dado interessante surge no depoimento de Geraldo Inocêncio. No momento em que solicitamos que tocasse algo em sua sanfona, escolheu a música “Saxofone, por que choras?”, de Ratinho. Tendo nascido em 1946 e começando a tocar aos oito anos de idade, Geraldo afirmou que tocava a peça ainda quando possuía o fole oito-baixos. A música de Ratinho foi gravada pela primeira vez em 1930. Isto confirma algo que vem sendo levantado em outros estados por nossas pesquisas: o choro circulava na região como parte do repertório dos tocadores.

As músicas circulavam, em grande maioria, através do rádio:

Com seis, cinco anos de idade [por volta de 1953], nós saía do sítio Betânia para o sítio Divisão, bem pertinho, não dava nem mil metros, eram oitocentos metros, pra nós ir pra casa de um vizinho lá que se chamava André Gomes, só tinha ele na região que tinha o rádio. Um rádio desse, só tinha desse tamanho assim, o rádio dele [gesticulando o tamanho do equipamento]. [...] Aí ele botava lá na noite de São João. Só foi um ano não, foi três anos nós fomos pra lá. Nós fomos pra lá uns três anos, na noite de São João. Passava lá até de madrugada lá. [...] Era só Luiz Gonzaga.

É provável que Mestre Bebê tenha vivenciado a programação de mais de uma emissora de rádio. No seu relato, diz que as músicas eram oriundas de transmissão da Rádio Difusora de Cajazeiras, na Paraíba mas, apesar desta existir como sistema de alto-falantes desde 1938, só passou a transmitir a sua programação para além da cidade em 1964. Mais uma vez, o repertório predominante era de Luiz Gonzaga e Trio Nordestino.

Geraldo Inocêncio também atribui a sua experiência musical com o repertório de Luiz Gonzaga ao rádio:

Eu conheci ouvindo! Nesse tempo [...] eu morava nos mato, eu saía [...] da nossa casa que a gente morava, quase uma légua [...] pra assistir o programa de rádio que tinha... o homem do sítio lá, ele tinha um radinho [...] a rádio Borborema de Campina Grandes [fundada em 1949], aí a gente ia pra lá, ficava ouvindo e só saía quando acabava. Aí tinha música que era só ouvir no rádio que eu aprendia.

Também na linha dos demais entrevistados, Dona Julita atribuiu parte da sua experiência musical com forrós e músicas de quadrilha a um programa de rádio em Cajazeiras-PB, chamado “Terreiro da Fazenda”.

Cláudio Henrique Pereira de Araújo é natural de Natal, mas foi residir em Mossoró-RN com poucos dias de nascido, em 1981. Além de professor de música e sanfoneiro, hoje exerce a profissão de advogado. Aos oito anos de idade, interessou-se pelo pífano, que ouviu pela primeira vez em uma missa na Igreja de São José. O acordeom só despertou o seu interesse aos dezesseis anos, na adolescência.

Depois de passar um tempo de sua vida no Ceará, no retorno a Mossoró, Cláudio conheceu uma senhora evangélica que tocava sanfona. O seu nome era Rita de Cássia, ainda viva e tocando, de acordo com Cláudio. A igreja dela era a Assembleia de Deus, e Cláudio relata que já houve um período em que havia cerca de trinta sanfonas tocando nesse local. O repertório era típico da igreja, geralmente hinos.

Cláudio aprendeu, a princípio, uma série de hinos, repertório tocado por sua professora. Com o tempo, interessado em outras músicas, conheceu Otaviano, nascido em 1912, que morava atrás da Igreja de São José. Neste momento, o forró se transformou no principal repertório de Cláudio. Otaviano, que começou a tocar, segundo Cláudio, aos 36 anos de idade, era conhecido por ter um ouvido muito apurado, e ser bom afinador de instrumentos, além de bom professor. Ensinava em casa, sem cobrar. Além do próprio Cláudio, estudaram com Otaviano sanfoneiros mais antigos, citados como: Oliveira, Evilázio, Pirrita, Sérgio Miranda, entre outros. Muitos já idosos, mas Cláudio disse que todos os citados ainda tocam. Pedimos a Cláudio que citasse nomes de sanfoneiros contemporâneos a Otaviano: Ermenegildo Felix da Silva (Muriçoca), Chico do Guarda Novo, Oliveira do Acordeom, José Pequeno, Manoel Belarmino, Neném Branco, João de Deus e Zélia. Quando perguntado sobre a existência de tocadores de oito-baixos em Mossoró, Cláudio enumerou Seu Novinho e Chico do Guarda Velho.

Cláudio menciona em sua entrevista uma relação de discípulo e mestre entre os sanfoneiros Carlos André (que adotou o nome artístico de Oséas Lopes) e Otaviano. Oséas Lopes é integrante do grupo formado na época da rádio Tapuyo, em Mossoró-RN, na década de 1950, quando trabalhava como sanfoneiro. Trata-se do Trio Mossoró. Ainda na década de 1950, o grupo se mudou para o Rio de Janeiro e lá despontou para o sucesso nacional. Em sua discografia, destacam-se o LP “Rua do Namoro”, “Transamazônica, o paraíso da esperança” (gravado na Copacabana), entre outros. O grupo era composto por Oséas Lopes, Hermelinda (nome original: Ana Paula) e João Mossoró (nome original: João Batista). Carlos André se tornou, com o tempo, produtor de discos da RCA. Chegou a produzir o disco “Danado de bom”, de Luiz Gonzaga, em 1984.

No Alto do Louvor, localidade em Mossoró, Cláudio relata um momento de auge da sanfona, sobretudo nas décadas de 1960 e 1970. Eram cabarés que recebiam trios de forró. A economia da cidade, na época, girava em torno da extração de sal, e parte destes recursos mantinha essas casas em funcionamento. Outro contexto em que os sanfoneiros tocavam eram os pastoris. Cláudio mencionou um sanfoneiro conhecedor deste repertório, de nome Oliveira, da mesma época que os já citados tocadores Chico do Guarda Velho e Chico do Guarda Novo.

Nesta época (décadas de 1960 e 1970), “Otaviano e Seu Conjunto” tinha o forró como repertório principal e era formado pela seguinte instrumentação: [...] “Seu Otaviano, de acordeom, Cabeleira de contra baixo. Ainda tá vivo Cabeleira; Seu João Marcelino tocava cavaquinho e acho que era só isso mesmo. E Altino, que era da banda de música, tocava saxofone. A formação era essa”. Sem lembrar o nome, Cláudio acrescenta como informação a existência de um baterista. Este relato evidencia, na década de 1960 e 1970, o que seria uma banda de forró na cidade de Mossoró. Esse foi o que Cláudio chamou de “o auge da banda”. Anteriormente, Otaviano tocava em um trio, que começou em Areia Branca-RN.

Batista (2016), em seu livro que traz a memória de grupos musicais de Mossoró, evidencia dois conjuntos de forró da cidade. “Regional Asa Branca” foi formado em 1969, tocando músicas de Luiz Gonzaga e do Trio Mossoró, entre outros, apresentando-se nas festas em clubes da cidade. Outro nome recorrente foi o de Neném do Baião, nome dado ao artista por Luiz Gonzaga no clube Thermas de Mossoró. O grupo foi batizado como “Neném do Baião e Seus Cabras da Peste”.

De acordo com Cláudio, Otaviano aprendeu o acordeom com um membro da família Salgadeira. A família Salgadeira era conhecida em Areia Branca por tocar “sanfona xadrez”, o que Cláudio dizia ser “um xadrez mesmo no lugar do teclado da sanfona”. (É possível que essa palavra “xadrez” se refira a algum tipo de sanfona cromática de botões, sem teclado, mas para esclarecer esse termo, que em nossa pesquisas só apareceu aqui, será necessário pesquisar mais.) Cláudio relatou que esta família chegou a compor músicas instrumentais próprias, alegando, inclusive, ter recordação de algumas. Otaviano começou no fole oito-baixos, mas transitou para a sanfona rapidamente. Também aprendeu a dar manutenção nas sanfonas. Com relação ao repertório da época em que Otaviano começou a tocar sanfona, prevaleceram as músicas de Luiz Gonzaga, apesar de Cláudio citar a existência de valsas, tradicionais na região. Uma das valsas citadas foi “Cascata de Lágrimas”, composta por Moacir Braga e gravada por Alberto Calçada em 1963.

A difusão dos repertórios foi realizada predominantemente pelo rádio. Nesse sentido, Dantas (2012) traz o caso da rádio Rural de Mossoró, criada no mesmo ano, mas alguns meses depois, que a rádio Rural de Caicó (1963). O livro traz uma foto de Luiz Gonzaga sendo entrevistado em um programa da rádio e a coloca como um espaço de grande importância para a divulgação de novos artistas, bem como a difusão de repertórios populares, como foi o caso do repertório do forró.

Cláudio também fez menção a sanfoneiros em outras localidades, como Assú-RN. De lá, como sanfoneiro antigo, ele citou Washington e Chiquinho. De Caraúbas-RN, o nome de Caçula Benevides, já falecido, veio à tona. De Areia Branca-RN, Zé Ribeiro. Raimunda Alves Moreira da Silva (conhecida como Raimunda do Cego, nascida em 1957 em Apodi-RN), a esposa do já falecido Cego de Apodi (nascido, provavelmente, em 1947), da cidade de Apodi-RN, quando foi entrevistada, contou a história do músico cego de nascença que, entre vários instrumentos que aprendeu, dominou o fole de oito-baixos, que recebeu como doação. Junto a sua esposa e outros tocadores, circulou a

região próxima a Mossoró tocando em festas de forró, geralmente o repertório de Luiz Gonzaga. Também era frequente a sua participação na rádio de Apodi.

Assú-RN é a cidade de onde veio Chico Elion, um compositor com proeminente produção musical, cuja relação com o forró é marcada pela gravação da música “Ranchinho de Paia” por Luiz Gonzaga no ano de 1981, para o disco “A Festa”. Dantas (2012) biografou Manoel Martins Benevides, conhecido como Caçula Benevides. Nasceu em Caraúbas-RN e teve uma carreira de mais de 50 anos como sanfoneiro. Dantas menciona em seu livro que Caçula Benevides acompanhou Luiz Gonzaga em shows realizados em sua cidade natal e em Mossoró.

Na/sobre a região intermediária de Natal

Marcos Fernandes Lopes (Conhecido como Marcos Lopes e natural de Nísia Floresta-RN), com 62 anos de idade (nascido em 05/02/1958) na data da entrevista, idealizador do “Forró da Lua”, bem como do “Museu do Vaqueiro”, em São José do Mipibu-RN, é um grande entusiasta da cultura do que ele chama de “forró autêntico”, Com trânsito constante por cidades como Recife, Exu-PE e Juazeiro do Norte-CE, Marcos Lopes fez ótimos contatos entre forrozeiros, incluindo alguns dos mais famosos. O Forró da Lua, quando começou em 2002, se chamava “Rela Bucho”, e já tinha como atrações poesia, cordel, “pega de boi”, além do “Forró em debate” (DANTAS, 2012), que colocava forrozeiros convidados para falar sobre as suas músicas, suas histórias, carreiras, entre outros. O Forró da Lua teve grande repercussão, chegando, inclusive a ser noticiado no *New York Times* pelo repórter Seth Kugel, no ano de 2006.

O Museu do Vaqueiro, concluído no ano de 2013, tem como objetivo a preservação e fomento da tradição dos vaqueiros e vaquejadas, além da cultura do forró. Há, em exposição, além de uma série de registros da participação de artistas no Forró da Lua, alguns foles de oito-baixos, cada um com a sua história, e adquirido em diferentes cidades da região Nordeste do Brasil. Um desses instrumentos pertenceu ao avô de Marcos Lopes, o que evidencia a presença do fole na cidade do Natal.

Médico psiquiatra, o pai de Marcos Lopes deu ao filho uma sanfona de vinte e quatro baixos Hering, no ano de 1966. Apesar de morarem em Natal, o pai de Marcos tinha uma propriedade em São José de Mipibu (local em que se encontra atualmente o Museu do Vaqueiro), onde muitos pacientes passavam os finais de semana em uma espécie de comunidade terapêutica. Entre os pacientes estava Francisco Belarmino da Silva, que tocava sanfona, cavaquinho e violão. Pacientes que eram músicos tocavam à noite na fazenda. Foi assim que Marcos Lopes começou a aprender sanfona. A sua mãe o encaminhou para uma escola de acordeom existente em Natal à época. Trata-se da Academia Mascarenhas, cujo ensino era baseado no método Mascarenhas de Acordeon, formando, inclusive, muitas mulheres na cidade. Em 1968, a Academia já existia há muitos anos.

Mas Marcos Lopes preferiu estudar com sanfoneiros locais. Em primeiro lugar, Marcos relata que aprendeu com um afinador da cidade chamado Acrísio, que tinha um irmão de nome Aprísio. Ambos eram sanfoneiros mas, um tinha mais a vocação da afinação, e outro, do ensino. Francisco Belarmino, o citado paciente do seu pai, também teve influência.

Um nome bastante recorrente em conversas sobre tocadores antigos em Natal é o de José Idelfonso Freire de Souza, ou “Zé Menininho”. De acordo com Câmara (2001), nasceu em Cascavel-CE em 1897, e mudou-se para Macau-RN em 1910. Também morou em Assú e Lajes-RN, chegando, posteriormente, a Natal. O nome foi dado por conta da sua profissão: barbeiro que atendia a domicílio, cortava os cabelos de muitas crianças. Câmara (2001) afirma que o primeiro fole de oito-baixos de Zé Menininho foi adquirido em 1924. Tocou em várias cidades e um dos registros de suas participações é o programa “Alvorada Sertaneja”, da Rádio Rural de Natal. Chegou a tocar em Recife e até nos Estados Unidos. Era compositor, mas nunca gravou. A única composição de Zé Menininho gravada foi “Caixão de Gás”, por Roberto do Acordeon e Seus Cabras da Peste, em um disco com o nome do grupo, em 1981.

Henrique Brito, reconhecido violonista natalense nascido em 1908, estudou no Rio de Janeiro com bolsa ofertada pelo governo do estado do Rio Grande do Norte. “Queixumes (Meu Sofrer)”,

gravada por Luiz Gonzaga, é de sua autoria, feita em parceria com o nacionalmente reconhecido compositor e sambista Noel Rosa.

Quando perguntado sobre as casas e festas de forró em Natal, Marcos Lopes citou “O Sanfoneiro”, criada por Roberto do Acordeom na década de 1970. Esta foi a ocasião em que tanto Marcos Lopes, quanto o próprio Roberto do Acordeon (SILVA, 2012) alegam ter sido realizada a última apresentação de Luiz Gonzaga, em 02/08/1989.

Com uma relação próxima a Luiz Gonzaga ao longo de sua carreira, Roberto do Acordeom nasceu no Rio de Janeiro em 1948 (C MARA, 2001). Passou boa parte da vida em Recife e reside, de 1975 (DANTAS, 2012) até os dias atuais, em Macaíba-RN, na grande Natal. Câmara (2001) registra em seu livro uma discografia composta por dez discos.

Outro local conhecido era a “Casa da Música”, que trazia muitas atrações de Pernambuco, na mesma época do forró “Cheiro do Povo”. Elino Julião, já relatado como um artista que começou a ser conhecido na cidade do Natal também através da Rádio Poti, compôs uma canção intitulada “Forró da Coréia”. A música relata a chegada do artista no Forró da Coréia. Ao Marcos Lopes, em um dos eventos de debate na programação do Forró da Lua, Elino declarou que o forró da Coréia acontecia onde está localizado, nos dias de hoje, o estádio Arena das Dunas, bem como o Centro Administrativo. Tratava-se de uma região pobre, sem infraestrutura, onde acontecia um forró. Por isso a letra da canção relata o arrependimento e descontentamento do compositor. Marcos Lopes também declarou conhecimento acerca de um forró no bairro do Alecrim (Alecrim Clube), na avenida 01, chamado “O Coice da Burra”, provavelmente na década de 1970.

No final da década de 1990, durante a Festa do Boi (um evento local de vaquejada), em Parnamirim, Marcos Lopes manteve uma casa de forró onde vários sanfoneiros renomados se apresentaram. Ele citou: Chiquinho do Acordeom, Nenê, João Pequeno (também afinador em Parnamirim-RN e tocador de oito-baixos), Zé Moré (sanfoneiro de São José de Mipibú e músico do Forró da Lua), Canindé de Dimas, entre outros. Esta casa provisória de forró de Marcos Lopes evidencia uma relação já apontada em outras localidades do estado: a ligação do forró com a vaquejada. Em suas memórias, Marcos Lopes apontou para a inauguração de um parque de vaquejada na cidade do Natal, em 1972, com a participação de Luiz Gonzaga e, de acordo com o seu relato, próximo às mesas com o público, havia sanfoneiros tocando para as pessoas, embaixo das arquibancadas. Além disso, Zé Moré é conhecido por tocar em carnavais desde a década de 1950. Ele é conhecedor de um vasto repertório de valsas e dobrados, que aprendeu por morar próximo à sede de uma banda de música. Outro personagem conhecido e já falecido foi o pandeirista Zé de Gorete, músico no Forró da Lua, bem como conhecido por acompanhar vários artistas em Natal e região. Chegou a gravar com Elino Julião. Também é comum o nome de Wicliff Gomes, natural de Areia Branca-RN (C MARA, 2001). Professor de sanfona no Museu do Vaqueiro, além de tecladista, tem ampla história musical no estado. Nascido em 1949, teve participação na banda “Os Inflamáveis”, em Mossoró.

Discípulo de sanfoneiros da cidade de Pedro Velho-RN, como “Antônio Casaca, Timbó do Acordeon, Luiz Preá” [...] (RIBEIRO, 2019), Zé Hilton, hoje residente em Parnamirim, na casa dos 40 anos de idade, é conhecido como um compositor de músicas de bandas de forró famosas, além de já ter tocado com Dominginhos, e com Elino Julião, quando este voltou a morar em Natal-RN.

Na/sobre a região intermediária de Caicó

Em entrevista concedida no dia 20/08/2020, o radialista e cordelista Djalma Alves da Mota (n.1964), da cidade de Caicó-RN, apresentou dados relacionados aos tocadores que conheceu a partir de sua experiência à frente de dois programas da Rádio Rural de Caicó que possuem grande influência na formação dos forrozeiros do Seridó, região que abrange vinte e quatro municípios no semiárido do estado. O irmão de Djalma apresentava um programa já longo, chamado “Violeiros do Seridó”, fundado por seu pai, o também violeiro Chico Mota, e no ar sem interrupções desde a sua criação, em 01 de maio de 1963. Com bastante experiência em outro programa e grande co-

nhecedor dos forrozeiros do Seridó, Lúzio Alves, em 1995, gravou um CD e decidiu se mudar para o estado de São Paulo (Luzio, na atualidade, trabalha na Rádio Rural de Caicó). “Nas quebradas do Sertão” também foi assumido por Djalma. Por conta da experiência com o programa, Djalma passou a pesquisar, além dos violeiros, também os forrozeiros.

A Rádio Rural de Caicó, ou Emissora de Educação Rural de Caicó, foi, conforme relato de Djalma Mota, fundada por Dom Manoel Tavares a partir de modelos de educação pelo rádio existentes no Chile. A rádio era ligada ao SAR (Serviço de Assistência Rural, organismo da igreja católica dedicado à educação rural). A emissora de Natal já existia desde a década de 1950 (Rádio Rural de Natal), a de Caicó veio na década de 1960, e a de Mossoró, logo após.

O projeto da rádio, segundo o depoimento de Djalma, envolvia a criação de uma escola radiofônica, ou seja, formação escolar a partir de transmissões radiofônicas. A rádio Rural de Caicó foi inaugurada em 1963, mesmo ano em que o programa “Violeiros do Seridó” fez a sua estreia. A história da Rádio Rural envolvia a distribuição de aparelhos receptores com o botão de sintonia fixados na frequência da emissora (830 Khz), que mediava aulas transmitidas a comunidades no interior. A programação religiosa, como a transmissão de missas, faz parte da vida da rádio. Antes da Rádio Rural de Caicó, havia uma rádio difusora (A Voz do Seridó), como afirma Djalma Mota, com alto-falantes distribuídos por vários locais da cidade. As músicas eram transmitidas, à época, a partir de discos de 78rpm que eram reproduzidos na central.

Além da programação religiosa e educativa, a Rádio Rural de Caicó tinha à disposição de seu público uma grade jornalística, e outra cultural, esta voltada, de acordo com o relato de Djalma Mota, às cantorias de viola, bem como ao forró. “Forró pela Rural” (ainda no ar) foi criado um ano depois de “Violeiros do Seridó”, ou seja, em 1964, pelo produto Moacir Maurício Dantas Outro programa relacionado ao forró, mas também à poesia é “Alvorada Nordestina”.

O programa “Forró pela Rural” foi citado, em outras entrevistas, como a de Gilvan Santos de Souza (Gilvan do Acordeom, nascido em São Paulo do Potengi-RN em 1963) de Acari-RN, como uma fonte musical de grande valor para o aprendizado da sanfona na região do Seridó. As primeiras edições do programa possuíam vários locutores, entre os quais Omar Dantas foi logo destacado por Djalma. Depois, o locutor Batista Azevedo também foi lembrado:

Olha a vivência dele [Omar Dantas]: ele sabia que o forró era muito ouvido em toda a região. [...] A Rádio Rural ia longe, ia no Pernambuco! Até no Ceará! Até nas Alagoas... a frequência aberta, de 830 Khz. [...] Então, ele começou a conhecer os personagens, ou os ouvintes, né, que escutavam o Forró pela Rural, como: na feira livre, na feira livre ele tinha o contato com esse público. As pessoas vinham sábado, para fazer a feira, ele encontrava essas pessoas: ‘Ah! Eu escuto vocês, eu escuto o Forró pela Rural!’ Então isso difundiu bastante. Realmente, se você pegar testemunho de quem viveu na década de 1960, 1970, 1980, 1990, todos eles vão dar testemunho: ‘eu aprendi a dançar no Forró pela Rural’ (DJALMA MOTA, 20/08/2021).

E continua:

Agora, o que foi que Batista Azevedo fez. Olha a criatividade do cara: ele ia para a comunidade, fazia uma pesquisa, pegava o nome do cidadão da casa, com o nome da esposa, os filhos, a circunvizinhança, o nome dos sítios ali ao redor, tudinho, ele mapeava tudo aquilo. Trazia pro rádio. Quando era no sábado à noite, os sanfoneiros vinham fazer o forró [na rádio], vinham de outras comunidades [...] e abria o programa como se estivesse naquela casa, naquela comunidade rural: ‘Estamos aqui na casa do cumpadre fulano de tal, hoje o nosso forró vai ser aqui, tem como convidado o sanfoneiro tal, o sanfoneiro esse, aquele’ [...] ele não dizia que tava no estúdio. [...] Rapaz, gente que não sabia, nas comunidades vizinhas, se mandava pra casa do fulano lá: ‘Cadê o forró?’ ‘Não, é no rádio, tá aqui no rádio!’ Meu amigo, isso foi um impacto grandioso na época!

A Rádio Rural de Caicó recebeu em seu estúdio muitos sanfoneiros da região, que viam nos programas uma oportunidade de ganhar visibilidade. Isso garantia convites para tocadadas em festas

de forró da região, ou mesmo a divulgação de festas que já estavam marcadas e que seriam animadas por eles. Em alguns casos, ouvintes ligavam para as rádios, pedindo para marcar festas com os tocadores. Um sanfoneiro conhecido que, de acordo com o relato de Djalma, buscou visibilidade no programa foi Amazan. Apesar de residir atualmente em Campina Grande-PB e ser o fabricante da sanfona de marca Leticce, Amazan é filho da cidade de Jardim do Seridó-RN e, em alguns casos, procurou oportunidades para tocar no Forró pela Rural, o que mostra o impacto da rádio na região. De acordo com Djalma Mota, até a década de 1980, a rádio possuía o auditório, o que permitia que o público pudesse dançar ao vivo. Ainda de acordo com o radialista, a prioridade era dada, sobretudo nos tempos de auditório, aos sanfoneiros convidados. Os discos com músicas de forrozeiros famosos, como Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, entre outros, também faziam parte da programação. Foram citados nomes de sanfoneiros e tocadores de oito-baixos como: Antônio do Fole, Titico Martins (companheiro de Antônio do Fole), Paulinho dos Oito-Baixos, Zé de Jada, Ciço Brejeiro, entre outros. Quando provocado a revelar mais nomes associados ao Forró pela Rural, Djalma Mota citou: Neginho Sanfoneiro (falecido), Geraldão de Caicó (ensina sanfona no município até os dias de hoje), Antônio Limoeiro, que tocou em um local chamado Palhoça Barra Nova (local em que ocorriam festas de forró), Joãozinho do Acordeom, Neto da Paraíba, Beíno, Brasilino, Calú, Antônio Nê, Zé de Elias, Manoel de Elias, Doca do Fole, Zé Romão. Antônio do Fole (que será descrito com mais detalhes a seguir) citou outros nomes, como Raul de Florânia, Chico Pequeno (Jucurutú-RN), entre outros.

Otacílio Irineu Antunes (Calú, nascido em Currais Novos no ano de 1950) foi entrevistado por nós na cidade de Currais Novos. Começou a tocar fole oito-baixos com oito anos de idade. Ganhou o instrumento de seu pai, que era rabequeiro. A aprendizagem se deu a partir da observação de outros tocadores de oito-baixos em Currais Novos. O repertório envolve músicas de Luiz Gonzaga, Severino Januário, entre outros. Além dos comícios, Calú tocava profissionalmente em festas de casamentos, quadrilhas e escolas.

De acordo com Câmara (2001), Zé de Elias foi sanfoneiro natural de Santa Cruz-RN e chegou a alcançar notoriedade como músico e compositor. Câmara registra em seu acervo três discos como produções independentes, da década de 1970. O último disco encontrado data de 2002, intitulado “O Choro Forrozado de Zé de Elias”, distribuído pela Acari Records, da cidade do Rio de Janeiro-RJ, local para onde o músico se mudou em algum momento de sua carreira. Manuel de Elias, irmão de Zé de Elias, falecido em 2009 no Rio de Janeiro, nasceu em Currais Novos-RN e foi compositor, além de instrumentista e tocador de oito-baixos, desde os cinco anos de idade (INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN, 2021, s.p.). Chegou a tocar em Natal, na rádio Poti. Teve participações em rádio e TV no Rio de Janeiro, chegando a gravar três LPs entre 1979 e 1981.

Francisca de Assis Germano, ou Chiquinha do Acordeon é filha de Zé de Elias (INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN, 2021, s.p.). Nasceu em 1938 na cidade de Santa Cruz-RN. Formou, de acordo com Câmara (2001), o grupo Irmãos Ferreira, atuando em programas de calouros. Casou-se com Zito Borborema, da Paraíba, e mudou-se para o Rio de Janeiro. Possui extenso histórico de participação em discos de seu marido.

Também citados nas falas de Djalma Mota, e com origem na região do Seridó estão alguns nomes recorrentes na literatura sobre o assunto no Rio Grande do Norte, que tiveram contato direto com Luiz Gonzaga. Dantas (2012), bem como Câmara (2013), apontam o nome de Frei Marcelino, que nasceu na cidade de Santana do Matos-RN no ano de 1934, apesar de sua formação e atuação profissional estarem ligadas aos estados da Paraíba (onde faleceu) e Alagoas. Frei Marcelino foi compositor da música “Meu Padrim”, gravada por Luiz Gonzaga em 1960.

Outro nome ocorrente é Severino Ramos. Apesar de ter sido registrado na cidade de Campina Grande-PB, nasceu em Caicó-RN em 1922 e faleceu no Rio de Janeiro em 2003 (CÂMARA, 2013). Em 1951, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde compôs músicas para Jackson do Pandeiro, Elino Julião e Luiz Gonzaga. Este último gravou, de acordo com Câmara (2013), doze músicas de Severino, além de terem sido parceiros em “Se Não Fosse Esse Meu Fole” e “Aquilo Bom”. Uma das canções mais conhecidas de Luiz Gonzaga, de autoria de Severino Ramos foi “Ovo de Codorna”.

Janduhy Finizola nasceu em Jardim do Seridó-RN em 1931 (C MARA, 2013). Contudo, sua vida profissional, como médico, bem como sua amizade e parceria com Luiz Gonzaga, acontecem em Caruaru-PE. Ele é autor das músicas da “Missa do Vaqueiro”, e foi parceiro de Luiz Gonzaga em uma série de composições, como “A Nova Jerusalém”, “Frei Damião”, “Jesus Sertanejos”, entre outras (C MARA, 2013).

De Timbaúba dos Batistas-RN veio um dos nomes com maior projeção fonográfica e artística no forró do estado do Rio Grande do Norte, chegando a obter projeção nacional: Elino Julião da Silva (1936-2006), ou Elino Julião. Na década de 1950, de acordo com Câmara (2001), fez sucesso na rádio Poti em Natal, interpretando a obra de Jackson do Pandeiro. Com uma extensa discografia e gravado por muitos artistas famosos do forró, como Genival Lacerda, Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro (que o apadrinhou no Rio de Janeiro, na década de 1960), Coronel Ludugero, entre muitos outros e outras, Elino ficou conhecido por músicas como “O rabo do jumento”, “Puxando fogo”, “Na sombra do juazeiro”, “Filho de guaiamum”, entre outras (C MARA, 2001). Faleceu no estado do Rio Grande do Norte. É importante destacar que foi sancionada, no dia 01/06/2021 a Lei Estadual 10.908, que institui o dia 13 de novembro como Dia do Forró no calendário do estado do Rio Grande do Norte. A data foi escolhida por ser o dia do nascimento de Elino Julião.

Djalma Mota traz em seu depoimento que o grande reforço à tradição do forró na região estava associado às práticas dos próprios tocadores. Segundo ele, a região do Seridó é um contexto de muitos tocadores de fole de oito-baixos, bem como sanfoneiros de teclado, sendo que muitos deles já chegaram a se apresentar na Rádio Rural. Quando se referiu aos sanfoneiros antigos, surgiu o relato da realização de festas de forró nas salas das casas, ou mesmo no antigo salão da prefeitura de Caicó.

A existência de tocadores de fole e sanfona na região também é marcante no sentido da aprendizagem do instrumento, que lembra, em certa medida, os dados coletados em Major Sales. Antônio Pereira da Silva, ou Antônio do Fole, do sítio Riachão em Caicó-RN, nascido em 1949, relata em seu depoimento que o seu interesse pelo fole de oito-baixos veio de seu pai, também tocador, mas também da experiência com instrumentos de cordas (violão, viola). Começando a tocar aos oito anos de idade, ainda numa “sanfoninha”, a influência musical, mais uma vez, era de Luiz Gonzaga, repertório conhecido nas rádios, bem como de seu pai, que atendia as demandas dos forrós da região. Além desses, Antônio relatou as músicas de Manoel Maurício, Jackson do Pandeiro e Trio Nordestino. Contou também que chegou a ter um toca-discos dos antigos, “de dar corda” (isto é, que fazia os discos girarem usando um mecanismo semelhante ao dos antigos relógios a que se “dava corda”), no qual ouvia os discos de seus ídolos.

O pai de Antônio, de acordo com seu depoimento, casou-se com vinte anos de idade e já tocava o fole de oito-baixos. Quando perguntado sobre desde quando o seu pai tocava, ele respondeu: “Luiz Gonzaga era de 12 [1912], meu pai era de 10 [1910]”, referindo-se ao seu pai como um tocador antigo da região de Caicó-RN. Relatou que o seu pai era conhecedor de chorinhos, além de repertórios anteriores a Luiz Gonzaga, sem grandes detalhes. Outro exemplo tocado por ele e reconhecido prontamente por Djalma Mota foi “O Carreté do Coroné”, de Manezinho Araújo (gravada em 1939, isto é, antes do sucesso de Gonzaga). Antônio atribuiu a memória dessa música ao seu pai.

A “inteligência”, mais uma vez, foi citada como caminho de aprendizagem. A experiência com a rádio Clube de Pernambuco e a observação de outros tocadores influenciou o modo pelo qual o fole é tocado. Ele relata que ouvia a música “Bodocongó”, de Zé Calixto, uma vez por semana, buscando aprendê-la. Os nomes das notas e as tonalidades foram aprendidos nos forrós, perguntando aos violeiros que também apareciam nas festas. O instrumento inicial de Antônio foi o ganzá, acompanhando o pai. Depois, aprendeu o pandeiro. A primeira festa tocada por ele no fole de oito-baixos foi aos quinze anos de idade. Como tocador, Antônio relata ter viajado com constância pela região, sobretudo na época de São João. As localidades incluem a sede de Caicó-RN, os sítios circunvizinhos, e Florânia-RN, São Bento-RN, Bom Jesus-RN, sítio Saco do Martins (Caicó-RN), sítio Saquinho do Padre (Jucurutú-RN), Lajinha (Caicó-RN), entre outras.

Djalma abordou os forrós relacionados a festas de casamento, que também contavam com a presença de violeiros. Festas de São João também eram comuns. Um nome comum às festas antigas

era o termo “assustado”, que também tinha uma versão análoga às “tertúlias”, com radiolas. O nome “samba” também aparece na definição das festas antigas na região do Seridó.

Com o tempo, os forrós passaram a ser executados nos terreiros, nas já citadas “latadas”. Das latadas, os forrós também passaram às quadras de cimento, com bares, fornecendo bebidas como a cachaça e o aluá. Panelada, buchada ou carne de sol eram comidas comuns nas festas das quadras, de acordo com o depoimento de Djalma Mota. Ainda na época das latadas, Antônio conta que a remuneração dos tocadores era feita pela cota, como relatado em Major Sales. As tocadas nas festas eram constantemente interrompidas, para que novas cotas fossem feitas, aumentando assim o rendimento dos músicos na noite, que tendiam a tocar até o dia amanhecer. A instrumentação dos grupos de forró na região incluía, além do fole, ou da sanfona, o reco-reco, além do pandeiro, ganzá e o melê, um tambor em que, ao invés da pele animal, tinha como membrana uma borracha de câmara de ar esticada, percutida com uma baqueta. Triângulo e zabumba apareceram depois. Antônio também relatou, em um momento, o uso de uma caixa de som que funcionava com uma bateria de carro (por volta da década de 1960), como também contou Geraldo Inocêncio (de Major Sales).

Os relatos de Djalma Mota incluem (considerando os repertórios de sanfoneiros antigos, anteriores ao sucesso de Luiz Gonzaga), festas ao som de valsas, mazurcas e rancheiras. Em conversa com os sanfoneiros e tocadores de fole mais antigos de Caicó-RN, Djalma afirmou que as festas acabavam, geralmente, ao som de valsas ou rancheiras. Uma canção citada por Djalma é “E o destino desfolhou”, de Gastão Lamounier e Mário Rossi, gravada pela primeira vez em 1937, mas que costumava ser apresentada de modo instrumental.

3.5 PARAÍBA

O Forró na Paraíba
Vige como tem Zé
‘Zé de Baixo, Zé de Riba
T’esconjuro, com tanto Zé
Como tem Zé lá na Paraíba.

(Composição: Manezinho Araújo, intérprete: Jackson do Pandeiro)

Em meados do século XX, o interesse nacional pela música nordestina, que veio com o sucesso de Luiz Gonzaga e do baião, criou oportunidades de trabalho e serviu de incentivo para despertar o interesse de compositores, cantores e músicos pelos gêneros que vieram a ser designados a partir dos anos 1960 como “forró”. Compositores residentes nos estados do nordeste, inclusive em cidades do interior, puderam ver seus versos e músicas gravadas por intérpretes famosos, como Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, e mais tarde, Dominginhos, o Quinteto Violado e tantos outros. Nesse quadro, uma imensa quantidade de músicos e intérpretes se formou. A maior parte dedicou-se a animar as festas nos seus municípios e a formar grupos eventuais ou permanentes para fazer pequenas apresentações artísticas em feiras e nas casas de comércio, como nos disse em entrevista o mestre Bastos do Acordeom.³² Alguns ainda conseguiram gravar discos e ter projeção local ou regional.

Os forrós, como eram chamados os bailes nos sítios, nas fazendas e nas cidades nordestinas, eram espaços procurados para dançar e paquerar, quando a despeito dos olhares severos dos familiares das moças, casais de namorados se formavam. Os motivos das festas eram variados como batizados, aniversários, casamentos, etc. Muitos casais e famílias se formaram a partir desses espaços de sociabilidade. Isso é mostrado na canção do paraibano Zé Marcolino, “Sala de Reboco”, que dá nome aos seu único disco, em que conta, na abertura desse xote, a situação que foi fonte de inspiração para a composição:

O dia de reboco numa casa do sertão do nordeste
É o dia da grande festa, a grande reunião

Há dois tipos de reboco de casa
Aquele de barro sacudido e o do sujeito que passa
A colher de pedreiro na parede pra ficar bem lisinha

Essa é a casa do sertanejo mais caprichoso
E um pai de família também caprichoso
Só leva suas filhas pra um lugar desse
Pra se divertir e gozar do momento mais significativo
Numa sala de reboco,

Então pra lá me dirigi
Pra encontrar a mulher amada
E esse pai de família era tão exigente
Que suas filhas, quem quisesse ver uma delas
Tinha que ser na igreja, dia de missa
Ou num reboco de casa

E pra lá me dirigi, já meio atravessado
Saí cortando o chão pelo pé, dançando com ela
Ladeando, chamei ela pra perto e disse
Oh minha fia, você gosta de mim.
Ela disse cuidado que o menino vem dançando por aí
Com essa advertência, me distanciei,
Chamei ela pra perto de novo e disse
Minha fia, quando é que a gente vai se ver de novo?
Ela disse, só sabo

E nessa conversa de esperança,
O fole tomando a atenção do povo
E eu me aproveitando e dizendo o que sentia
E a noite foi passando, barra quebrando,
O sol saía, ‘cabou-se a festa
Saí da casa com o tom da sanfona no ouvido
E a cor do vestido dela na lembrança
E foi a grande motivação do xote que fiz.³³

José Marcolino Alves, de nome artístico Zé Marcolino, foi um dos grandes parceiros de Luiz Gonzaga. Encontrou-se com Luiz Gonzaga num hotel de Sumé-PB, sua cidade, onde teve a oportunidade de mostrar suas canções. Ele mesmo conta:

Luiz foi se aproximando de mim, dizendo: “Eu prometi de lhe atender, não foi? Vamos entrar, para eu lhe ouvir”. Sentamos ao redor da mesa. Ele meio chateado com a aglomeração de pessoas que se aproximavam no momento, perguntou-me: “O que é que você tem para me dar em música?” - Vou cantar-lhe uma que fiz em réplica a “Moxotó”, feita por Jackson do Pandeiro. Nesse meu xote, eu mostro as bravuras de Piancó, que fica no meu Estado, com as bravuras dos cabras de lá. E comecei: *Você não pense que é só no Moxotó, que tem cabra extravagante, ele não está só, vou lhe provar, que também no meu estado, tem sujeito viciado, como bem no Piancó, se atirar pra burro brabo e segurar no mocotó.*

Nesse dia do grande encontro com o Rei do Baião, Marcolino cantou esse xote ainda sem título, e depois mais duas músicas, Pássaro Carão e Serrote Agudo. Gonzaga gostou tanto das músicas que resolveu convidar Marcolino para o Rio e, em 1962, foi gravado o álbum *Véio Macho* em que tinha metade das 12 faixas de autoria de Zé Marcolino. Mas foi Sala de Reboco que se tornou uma das músicas mais tocadas das gravações de Gonzaga e mais representativas do forró nordestino:

Todo tempo quanto houver pra mim é pouco,
Pra dançar com meu benzinho numa sala de reboco...

O pioneirismo de Gonzaga, suas qualidades como exímio sanfoneiro, compositor e dono de uma voz potente, aliadas ao seu carisma, fizeram uma legião de seguidores. Não foi diferente na Paraíba. A influência do Rei do Baião sobre os artistas paraibanos foi ampliada com as inúmeras passagens que fez por diversas cidades do Estado. Como resultado disso, vários paraibanos tiveram a oportunidade e o orgulho de tocar com ele, nas turnês de shows que realizava pelo Brasil. Francisco Ferreira Lima, o Pinto do Acordeom (1948-2020) foi um deles. Assistiu um show de Gonzaga ainda criança, numa das passagens do artista por Conceição do Piancó-PB, sua cidade natal. Iniciou seus estudos musicais com uma viola que ganhou de um tio, depois tocou tuba, pandeiro, bateria, órgão até começar a dar suas primeiras notas no instrumento de um sanfoneiro com o qual dividia algumas tocadas. Enquanto este descansava, Pinto, mesmo contra a vontade do músico, experimentava tocar a sanfona e já sentia que podia aprender a tocar.

Conta Pinto que a primeira vez que viu Luiz Gonzaga estava no telhado das casas, tentando ver a apresentação do músico, que acontecia na escola da cidade, Conceição do Piancó. A segunda vez, foi no dia seguinte na praça, que lhe rendeu uma surra do pai por deixar o trabalho para assistir à apresentação. A terceira vez foi na cidade de Patos, em meados da década de 1960, já na sua maioridade, numa festa universitária na noite nordestina.³⁴ Nessa ocasião, foi convidado para integrar a trupe do Rei do Baião. A partir de então ganhou respeito e fama na Paraíba.

Pinto do Acordeom teve uma carreira de mais de 50 anos, tendo o seu primeiro LP intitulado Gosto da Bahia, com doze faixas de sua própria autoria, gravado em 1976. A partir de então, gravou outros 19 discos, totalizando 480 músicas gravadas ao longo da carreira. Dessas, 280 são de sua autoria. Ainda compôs músicas para Genival Lacerda, Trio Nordestino, Os Três do Nordeste, Fagner e Elba Ramalho. Participou do documentário “O Brasil da Sanfona” do cineasta Sérgio Rozemblit e o documentário autobiográfico “Por amor ao forró”, em que conta a sua trajetória de músico, compositor e cantor. Teve ainda sua biografia também intitulada *Por amor ao forró* de autoria de Onaldo Queiroga lançada em livro em 2015. Pinto ainda gravou DVDs com grandes artistas do universo forrozeiro como o sanfoneiro Gennaro e o zabumbeiro Quartinha. Fez grande sucesso com a música “Arte culinária” e “Neném mulher”, tema da novela *Tieta*. Gravou DVD com o grupo de forró Clã Brasil e participou do festival de Montreux na Suíça em 2008.³⁵

Contudo, no cenário brasileiro do forró, a Paraíba não apresenta apenas grandes nomes, apresenta também traços bem específicos. Isso pode ser bem observado a partir da musicalidade de Jackson do Pandeiro, que tem como seu primeiro universo musical o coco de roda, manifestação tradicional de resistência negra. José Gomes Filho (1919-1982) nasceu em Alagoa Grande-PB, sendo filho de José Gomes e Flora Maria da Conceição, uma cantadora de cocos conhecida como Flora Mourão nas rodas do lugar (MOURA; VICENTE, 2001). A mãe de Jackson foi, portanto, a primeira grande transmissora desse conhecimento sonoro do coco de roda para sua vida musical. Ainda em tenra idade, o menino Zé Gomes acompanhava sua mãe em apresentações pelo território canavieiro do brejo paraibano, terra onde ainda hoje pulsa fortemente a batida do coco de roda dentro do quilombo da “Caiana dos Crioulos”. Desse modo, a primeira infância de Jackson é atravessada por essa vivência musical negra, sobretudo, pela prática musical de sua mãe (MOURA; VICENTE, 2001).

No ano de 1932, após a morte de seu pai, Jackson e sua família passam a morar na cidade de Campina Grande (MOURA; VICENTE, 2001). Daí então, o universo musical de Campina Grande passa a ser o segundo e vasto campo de influência para o menino José Gomes. Nessa nova cidade, José Gomes já adulto adota o pseudônimo de “Jack do Pandeiro” como primeiro nome artístico. Essa escolha provém de um apelido de infância que surge a partir de sua admiração por um ator americano conhecido por Jack Perrin (MOURA; VICENTE, 2001). Desse modo, na cidade de Campina Grande “Jack do Pandeiro” começa a desenvolver uma estética que se diferencia do “trio pé de serra” criado por Luiz Gonzaga. O jovem “Jack” tocou e cantou em múltiplos univer-

34 Depoimento gravado no documentário “Por amor ao Forró”, Direção Dina Melo, Produtora TV Cidade de João Pessoa, Associação Cultural Balaio Nordeste, DVD, s/d (2011).

35 PINTO DO ACORDEOM, 2015. Disponível em <<https://www.paraibacriativa.com.br/artista/pinto-do-acordeom/>>, Acesso em 05 de out. de 2021.

sos, desde a célebre “Feira de Campina Grande”, até as orquestras de baile que tocavam boleros, rumbas, foxtrot e jazz, a exemplo da Orquestra Tabajara que na época da década de 1940 pertencia à Rádio Tabajara da cidade de João Pessoa. Nessa orquestra, Jackson atuou como instrumentista e cantor (MOURA; VICENTE, 2001). Na segunda metade da década de 1940, Jackson se muda para a cidade do Recife, onde passa a trabalhar na Rádio Jornal do Comércio. Sobre todo esse percurso antes de iniciar a sua carreira solo, temos esse depoimento numa entrevista cedida a Grande Otelo na TVE no ano de 1979:

De lá pra cá eu fiquei... toquei bateria, tocava tamborim, tocava reco-reco, tocava pandeiro e tal e coisa...durante os tempo... esse 35 anos que eu passei tocando desde moleque de 13 ano, de 14, 15, tocando pandeiro e cantando samba por todo canto... cantando mais cego na feira, o diabo! Tudo eu fazia... meu negócio era... era gostar de ritmo, eu... eu queria fazer ritmo, num tinha conversa... então, depois de 35 anos... eu consegui achar o que eu devia gravar... e eu gravei! (JACKSON, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ELlqnGrxY_E, 00:30 seg)[2]

Jackson estava falando da década de 1950, ou seja, 35 anos depois de uma longa jornada de buscas. Mais precisamente em 1953, ele participou de um evento que marcou o início de sua carreira, e veio consolidar de vez seu modelo estético com base no coco de roda (MOURA; VICENTE, 2001). Tal evento foi o lançamento da “Primeira Revista Carnavalesca” da Rádio Jornal do Comércio da cidade do Recife/PE (MOURA; VICENTE, 2001). Segundo Jackson[3], o “Dr. Pessoa”, um produtor pernambucano, foi quem o convidou para participar do importante evento que marcou uma guinada em sua vida. Assim, durante o evento e em meio a uma expectativa para entrar no palco naquele dia, o Dr. Pessoa chama Jackson no canto do auditório e o incita a cantar os cocos que aprendera com sua mãe. Jackson primeiro hesitou, mas como tinha na manga a música “Sebastiana”, coco de autoria de seu amigo e parceiro Rosil Cavalcanti, resolveu se apresentar (MOURA; VICENTE, 2001).

Sobre esse momento ímpar, Jackson afirma: “É quando eu resolvi passar a cantar o ritmo que minha mãe cantava... parecido com o que a mãe cantava, que era coco...”[4] Nota-se que nessa fala, Jackson do Pandeiro deixa claro o *insight* que teve para o desenvolvimento de um estilo próprio, versado no batuque e na malemolência do coco de roda tão presente em sua formação. A música Sebastiana explode no carnaval de Pernambuco naquele ano de 1953 e se torna um grande sucesso nacional. Neste momento do lançamento de “Sebastiana” – considerada por ele sua primeira música gravada e início de carreira solo – ele já era “Jackson do Pandeiro”, pois já havia mudado de nome por sugestão de Hernane Sérgio, o então chefe de locução da Rádio Jornal do Comércio, que alegava ter uma melhor sonoridade na pronúncia deste novo nome artístico (MOURA; VICENTE, 2001). Com efeito, o delinear do artista Jackson do Pandeiro aglutina várias influências, mas sem nunca perder de vista a sua herança matricial do coco de roda. Essa herança negra no jeito de cantar, tocar e, sobretudo, improvisar com destreza, lhe deu certamente a alcunha de “Rei do Ritmo”.

A expansão da estética de Jackson do Pandeiro

A partir da entrada de Jackson na indústria fonográfica sua estética se expande e transborda para outros artistas paraibanos e nacionais. Um desses importantes artistas de visibilidade nacional é Genival Lacerda (1931-2021), que imortalizou a música “Severina Xique-Xique”, do também paraibano João Gonçalves. Genival, mesmo possuindo toda uma originalidade a partir da música de “duplo sentido” e de sua performance de palco, apresenta uma improvisação rítmica que traz deslocamentos tipicamente da estética “Jacksoniana”. Com efeito, Genival é mais uma personagem icônica da paisagem sonora do forró paraibano que prolonga a estética de Jackson do Pandeiro.

Portanto, após a consolidação nacional de Jackson do Pandeiro através de sua produção fonográfica e difusão midiática, irão surgir outros artistas versados em seu modelo estético. Um fato marcante é que os artistas que seguem esse modelo, normalmente não são sanfoneiros, ou seja, em sua maioria são percussionistas, e usam o pandeiro como instrumento central em suas performances. A sanfona é um instrumento que está presente em suas performances e obras, mas de certo modo, como um instrumento coadjuvante. Estamos falando, sobretudo, de artistas

paraibanos herdeiros dessa estética Jacksoniana, que são: Manoel Serafim (1940-2007), de Boqueirão-PB, que gravou vários LPs trazendo músicas que mantém a estética Jacksoniana; Biliu de Campina, de Campina Grande-PB, que é considerado um dos maiores herdeiros do Jackson do Pandeiro pela sua forma de cantar e improvisar com deslocamentos rítmicos inesperados; Parrá (1938-2019), de João Pessoa, Benedito do Rojão, de Campina Grande-PB, Baixinho do Pandeiro de Remígio-PB, e Derréis, de Patos-PB, forrozeiros que seguiram a estética Jacksoniana, mas que não obtiveram tanta visibilidade no cenário artístico nacional. Contudo, a estética de Jackson também transbordou para além da Paraíba, influenciando nomes da MPB, como o baiano Gilberto Gil e o mineiro João Bosco.

Outro expoente *sui generis* do forró paraibano é o compositor Antônio Barros. Nascido no ano de 1930 em Queimadas-PB, cidade próxima a Campina Grande, começou muito cedo a formação artística. Ainda na adolescência partiu para Campina Grande onde o irmão mais velho tocava nos cabarés da cidade. Juntou-se a ele e pouco tempo depois já estava tocando pandeiro. A agilidade com que tocava e cantava suas composições aproximou muito a sua produção artística de Jackson, com características de música bem animada e dançante. Arranjou emprego no regional da rádio Caturité, e muito cedo já compunha sambas que eram tocados pelas colegas nos bordéis da cidade. A convite de Jackson do Pandeiro em 1950, Antônio Barros foi para o Recife. Tocou na rádio Jornal do Comércio e pouco após a saída de Jackson para o Rio de Janeiro, foi também para a então capital federal. Hospedou-se na casa de Jackson até arrumar trabalho. Compôs músicas para Luiz Gonzaga, para Marinês, para Jackson do Pandeiro, para Genival Lacerda e para o Trio Nordestino. Chegou a gravar vários LPs, mas o seu maior sucesso foi de fato como compositor.

Em 1971, Antônio Barros volta para Campina Grande e lá conhece Mary Maciel Ribeiro, Cecéu, desde então sua companheira de vida e parceira de composições. Volta para o Rio de Janeiro e dá seguimento a sua carreira artística. Juntando a carreira solo e a parceria com Cecéu, compôs mais de 800 músicas e gravou dez LPs, além de alguns compactos. Com a parceira, emplacou diversos sucessos como Homem Com H, Por Debaixo Dos Panos, Bate Coração, Procurando Tu, Casamento da Maria, Sou o Estopim, Amor com Café, Forró do Poeirão, Forró do Xenhenhém, Óia Eu Aqui de Novo, gravadas por intérpretes famosos como Ney Matogrosso, Elba Ramalho, Dominginhos, Gilberto Gil, Alcione, Ivete Sangalo, Fagner, Gal Costa, MPB-4. São tantas músicas e tantos sucessos na coleção de ritmos que compõem o forró, que o casal está na lista dos autores que mais arrecadam em direitos autorais no período das Festas de São João, entre 2009 a 2018.³⁶ Com 91 anos de vida e mais de 70 anos de carreira, Antônio Barros embalou gerações e marcou definitivamente seu nome na história do forró, com sua inseparável companheira e parceira, Cecéu.

Portanto, juntos estes criaram uma das principais malhas da paisagem sonora forrozeira do Brasil. Um fator preponderante na obra de Antônio Barros que queremos destacar, é um jogo “rítmico onomatopaico” com que este desenvolveu suas músicas, que nos traduz uma estética de aproximação com Jackson do Pandeiro, onde as sílabas tomam uma forma rítmica que por si só já define o forró enquanto gênero. Trata-se de uma forma de composição que traz marcas de expressões icônicas, por exemplo, quando trazem a zabumba em onomatopeias para a poética, como podemos constatar na música “Bate Coração”: “oi! Tum, tum, bate coração, Oi, tum, coração pode bater, Oi, tum, tum, tum, bate, coração”. Outro exemplo desse efeito onomatopaico é a composição “Buli’ com Tu”: “eu vou buli’, buli’ com tu, eu vou buli’”. “Mais um exemplo onomatopaico é a música “Procurando Tu”: “Morena, diga onde é que tu tava, onde é que tu tava, onde é que tava tu, passei a noite procurando tu, procurando tu, procurando tu”. Isso pode ser entendido como um jeito jocoso e paraibano de fazer forró proveniente do sotaque, mas também dos batuques, onomatopeias e improvisos do coco de roda. Trata-se da utilização de combinações silábicas saltitantes, que nos faz perceber a aproximação poética cantada em imbricações com a instrumentação clássica do forró.

36 G1 PARAÍBA. Antônio Barros e Cecéu estão entre os 20 autores mais rentáveis no São João há 10 anos. João Pessoa: 22/07/2018, disponível em <<https://g1.globo.com/pb/paraiba/musica/noticia/2018/07/22/antonio-barros-e-ceceu-estao-entre-os-20-autores-mais-rentaveis-no-sao-joao-ha-10-anos.ghtml>>. Acesso em: 12/10/2021.

Papel de Campina Grande no forró paraibano

“Forró em Campina Grande”
Cantando meu forró vem à lembrança
O meu tempo de criança que me faz chorar.
Ó linda flor, linda morena
Campina Grande, minha Borborema.
Me lembro de Maria Pororoca
De Josefa Triburtino, e de Carminha Vilar.
Bodocongó, Alto Branco e Zé Pinheiro
Apreendi tocar pandeiro nos forrós de lá.

(Composição de Jackson do Pandeiro)

Alô Alô minha Campina Grande
Quem te viu e quem te vê
Não te conhece mais
Campina Grande tá bonita, tá mudada
Muito bem organizada, cheia de cartaz
Recebe turista o ano inteirinho
Ao seu visitante trata com carinho
Quem vai a Campina, pede pra ficar
Tem muita menina pra se namorar
E se amarra na garota, não sai mais de lá

(Composição: Severino Ramos, gravada por Jackson do Pandeiro)

Campina Grande é a grande referência do forró na Paraíba, em função de sua posição geográfica (entre o Sertão e o Litoral da Paraíba), de seu desenvolvimento econômico, e da riqueza cultural construída ao longo de sua história. A cidade, segundo Pereira (2016), surgiu de um entreposto comercial com base na criação de gado e agricultura de subsistência, localizada num entroncamento de estradas que ligava Pernambuco à Paraíba, e o sertão paraibano à capital. Ganhou esse nome por se localizar numa grande campina na Serra da Borborema. Elevada à categoria de cidade em 1864, alcançou rápido desenvolvimento no seu início com a ampliação da feira que promovia a venda de excedentes de produção e de produtos de couro e de carne.

Do final do século XIX até as primeiras quatro décadas do século XX, Campina Grande passou por uma revolução econômica, decorrente da cultura do algodão que atingiu preços atrativos no mercado interno e externo. O grande impulso para o desenvolvimento da economia algodoeira e da estrutura urbana foram a chegada da estrada de ferro (1907) e dos caminhões e automóveis, seguidas de abertura de estradas (1920), tornando-se a maior cidade do interior do Nordeste, chamada por alguns de Liverpool Brasileira (CABRAL FILHO, 2021). Como resultado do desenvolvimento econômico, Campina experimentou a iluminação elétrica pública em 1920. Isso permite ela tenha um grande crescimento populacional de tal modo que:

“Em 1936 a cidade contava com 14,6 mil prédios, 15 indústrias, 5 estabelecimentos bancários, colégios, cinemas, clubes etc., e uma população de aproximadamente 100 mil habitantes.”(2016)

Campina Grande teve no seu desenvolvimento a constituição de classes médias e abastadas com preocupações cosmopolitas que demandavam reformas urbanas de caráter higienista, tal qual já ocorrera em outras cidades. Depois de várias intervenções urbanas, desapropriação de prédios, demolição para abertura e ampliação de ruas, que empurraram os pobres e socialmente estigmatizadas para a periferia, as áreas centrais da cidade transformaram-se em espaços mais valorizados (2010). A conclusão da reforma urbanística se deu na gestão do prefeito Vergniaud Wanderley (1940-1945) (CABRAL FILHO, 2010).

A feira de Campina Grande foi um exemplo de intervenções e resistência. Sua proximidade com os casarões de luxo não foi bem aceita pela elite, o que provocou seu deslocamento para o bairro

de Piabas no ano de 1950, permanecendo nesse local até hoje. Os comportamentos desviantes da conduta moral da época, como a mendicância e a prostituição, incomodavam a vizinhança abastada, e foram o motivo alegado para essa mudança de local (Iphan, 2017). A feira recompôs-se e cresceu em seu novo bairro, tornando-se mais uma vez ponto de convergência de produtos e consumidores de toda a região.

A feira era e ainda é um ponto de encontro de trocas de informações. Nesses anos todos, sempre teve entre os seus frequentadores grande variedade de artistas populares, como poetas, repentistas, emboladores, pifeiros, cordelistas, trios de forró, dentre outros, cada qual buscando “fazer a sua freguesia”, e apurar algum recurso com sua arte. Os bares e a proximidade dos cabarés, ainda tornam esses espaços da feira como os mais propícios para a boemia e para as apresentações artísticas. São locais de intensas trocas culturais em que artistas estabelecem diálogos ricos em aprendizados. Nos cabarés de Sindá, Canarinho e no então famoso Cassino Eldorado, muitos artistas tiveram oportunidade de tocar e se aperfeiçoar.

Campina Grande, em função de ter se tornado um forte pólo de atração comercial e de ter intenso desenvolvimento econômico nas décadas de 1930 a 1950, exerceu grande atração para gente de todo o Nordeste que para lá se deslocava em busca de oportunidades. A família de Jackson do Pandeiro foi um exemplo disso. A morte do pai de Jackson, quando ele ainda era criança, jogou a família na miséria. A solução foi viajar a pé por vários dias, de Alagoa Grande para Campina, a fim de encontrar abrigo na casa de um parente. Jackson era o mais velho dos quatro filhos, e começou a trabalhar desde cedo. Analfabeto, o primogênito foi engraxate, ajudante de pedreiro, assistente de padeiro e tudo o mais que lhe rendesse alguns trocados. Suas habilidades musicais tinham se iniciado nas apresentações da mãe, nas festas em que ela era convidada para cantar coco. Essa convivência lhe permitiu aprender a cantar e a tocar zabumba, e ali despertou sua vocação e interesse pela música. Aos 17 anos, José deixou a padaria onde trabalhava e decidiu ganhar a vida como músico

Em Campina Grande, “Zé Jack” desenvolveu suas habilidades musicais tocando nos bares, feiras e cabarés da cidade. Na Feira Central ele encontrava ambiente fértil para conhecer músicos e tocar. Lá, conviveu com emboladores de coco, repentistas, violeiros, cegos cantores, declamadores de cordel e uma grande diversidade de artistas. Nos bordéis localizados ali perto, nas franjas da Feira, Zé Jack conheceu músicos e foi se formando como um multi-instrumentista³⁷, chegando a ser designado tempos depois na rádio Jornal do Comércio de “homem-orquestra”. No Clube Ypiranga, na Pensão Moderna, no Baile Azul e no Cassino Eldorado³⁸ tocou com diversos músicos como Paizinho, Luiz do Banjo, Zé Lacerda, Mauro Barros, Abdias do Banjo e diversos outros. Com Genival, irmão de Zé Lacerda e seu cunhado, formou a dupla Café com Leite. Iniciou na bateria e Genival Lacerda no pandeiro. Porém, não gostava de tocar o foxtrote e de nenhum ritmo estrangeiro.³⁹ Decidiu assim tocar pandeiro, e no momento em que ficou afiado neste instrumento, decidiram inverter, Lacerda na bateria e Zé Jack no pandeiro.

No princípio da década de 1940 Jackson aceita convite do maestro Nozinho para tocar na orquestra *Jazz Tabajara*, onde conviverá com músicos experimentados e completará a sua formação, desenvolvendo conhecimentos de arranjo e harmonia. Em João Pessoa, ainda toca nos cabarés da cidade para conseguir sustentar a família. Nesse período retoma a dupla Café com Leite, dessa vez, com Rosil Cavalcanti, servidor público, compositor e, posteriormente, radialista na rádio Borborema em Campina Grande. Em 1948 aceitou convite para trabalhar na Rádio Jornal do Comércio, fazendo parte da orquestra e do regional. No auditório lotado da rádio teve a chance de fazer uma apresentação com a atriz Luísa de Oliveira num programa em que apresentava a revista carnavalesca “A Pisada é Essa”,

37 Jackson que havia iniciado com o zabumba, aprendeu a tocar bateria, gaita, bongô, violão e o pandeiro que lhe deu o nome artístico.

38 Cassino Eldorado era o cabaré mais luxuoso de Campina Grande, um dos mais prestigiados do Nordeste. Por lá, os ricos da região frequentavam para ver as mulheres mais lindas e artistas famosos.

39 Entrevista concedida à Tv Educativa, constante do acervo do Arquivo Nacional (BR_RJANRIO_FS_0_FIL_0506_0001), disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Gkipiwm4qG4> acesso em 07_10_2021.

a música “Sebastiana”, de Rosil Cavalcanti. A performance com a atriz foi um sucesso tremendo, levando-o a gravar seu primeiro disco em 1953 pela editora Copacabana, fazendo sucesso nacional com Forró em Limoeiro e Sebastiana. O que foi começado com Luísa, foi aperfeiçoado com Almira Castilho. O sucesso o levou para o Rio de Janeiro, e a partir de então a desenvolver uma carreira vitoriosa com a nova parceira, que veio a se tornar sua empresária e esposa, e também aquela que o alfabetizou.

Jackson desenvolveu uma extensa carreira no Rio de Janeiro, dividindo com Luiz Gonzaga o posto de maior referência da música nordestina. Foram 37 álbuns gravados ao longo da carreira entre os anos de 1953 e sua morte, em 1981. Teve participações em vários filmes, dentre eles, a comédia “Cala boca Etelvina” em 1958. Teve ainda um programa dominical de TV chamado “Jackson do Pandeiro na Tupi”.

Campina Grande e a Paraíba sempre foram referências importantes para Jackson, sendo citadas em diversas músicas em “Forró em Campina”, “Bodocongó”, “Alô Campina Grande”, “Como tem Zé na Paraíba”, “Ralabucho”, “Cumpadre João”, dentre outras. Tal fato demonstra a importância da terra natal para Jackson, aquele que saiu de Campina e da Paraíba, mas de dentro de quem, estas nunca saíram. Estavam no domínio do ritmo sincopado, no modo de tocar, de cantar e na sua formação de multi-instrumentista, desenvolvida em um dos contextos culturais mais ricos do Nordeste. Não à toa, a Paraíba e, em especial Campina Grande, tornaram-se grandes referências para o forró tradicional, seja pela efervescência cultural, seja pela profusão de artistas de destaque no cenário nacional. Alguns foram contemporâneos de Jackson, como Geraldo Correia, Rosil Cavalcanti, Antônio Barros, Genival Lacerda, Abdias, Zé Calixto, Marinês, etc. Muitos outros vieram depois. O surgimento de tantos artistas atesta a importância desse território para as Matrizes Tradicionais do Forró.

Rosil Cavalcanti, nascido em Macaparana-PE, chegou à Paraíba em 1941 para assumir um cargo de servidor público. Em João Pessoa, conheceu Jackson e formou a dupla Café com Leite, cantando coco de embolada na rádio Tabajara, arrancando muito riso do público. A veia de letrista do pernambucano combinou bem com a vocação musical do Jackson, e rendeu muitas músicas de sucesso. “Sebastiana” foi o primeiro grande sucesso, determinante para o desenvolvimento da carreira artística de Jackson. Seguiram-se outros sucessos, como “Na Base da Chinela”, “Cabo Tenório”, “Coco do Norte”, só para citar as mais conhecidas. Mas Rosil foi gravado por muitos outros artistas, como Luiz Gonzaga (Tropeiros da Borborema, Festa do Milho), Marinês (Aquarela Nordestina, Saudades de Campina Grande, Meu Cariri), Genival Lacerda (Forró do Zé Lagoa), além de Clara Nunes, Dominginhos, Gal Costa, Elba Ramalho e Silvério Pessoa. Compôs em torno de 130 músicas nos ritmos tradicionais do forró, como baião, xote e coco.

Em 1943, Rosil chegou a Campina Grande, cidade que adotou como sua. Lá, foi radialista de muito sucesso com o programa de auditório na Rádio Borborema chamado “Forró de Zé Lagoa”. O programa era de notícias, brincadeiras, concursos e música. Os maiores expoentes do forró passaram pelo programa, e o auditório ficava lotado para assisti-los, e também ao performático Rosil (Zé Lagoa) apresentando suas atrações. Todas as músicas de forró que faziam sucesso eram tocadas nesse programa, adquirindo destaque os artistas paraibanos, como Jackson do Pandeiro, Marinês, Genival Lacerda, e Zé Calixto, mas sem esquecer Luiz Gonzaga, o Trio Nordeste e tantos outros forrozeiros de grande sucesso. A morte repentina de Rosil, vitimado por um ataque cardíaco fulminante, deixou os campinenses em choque. Foi uma grande comoção, parando a cidade.

Genival Lacerda, nascido em 1931 em Campina Grande, seguiu a mesma escola artística de Jackson do Pandeiro. Irmão de José Lacerda, cunhado e músico do grupo de Jackson, teve vivência semelhante. Passou pelos cabarés e pelas rádios Borborema em Campina, e Jornal do Comércio em Recife. Em Recife, gravou o seu primeiro disco em 78rpm, tendo como música de referência “Coco de 56”. Com esse coco, demonstrou ter o domínio de um dos principais

40 Foto publicada na página do Facebook de Retalhos Históricos de Campina Grande, disponível em <https://www.facebook.com/BlogRHCG/photos/cortejo-f%C3%BAnebre-de-rosil-cavalcante-passando-pela-rua-cardoso-vieira-em-frente-a/2262494963790546/>. Acesso em: 12/10/2021.

ritmos da Paraíba. Gravou todos os gêneros matriciais do forró (Baião, Xaxado, forró, arras-ta-pé), mas teve como características marcantes o rojão e o duplo sentido. Foi um dos artistas que mais teve apelidos. Ficou conhecido primeiramente como Senador do Rojão, depois como Rei do Duplo Sentido e, por fim, como Rei da Munganga.⁴¹ Compôs músicas em parceria com Rosil Cavalcanti, Jacinto Silva, Antônio Clemente e João Gonçalves. Em 1964, dirigiu-se para o Rio de Janeiro, onde a carreira deslanchou. Fez grande sucesso com as músicas Rock do Jegue, Radinho de Pilha, Galeguinho dos zói azul, e principalmente, Severina Xique-xique. Em 1975, quando começou a fazer muito sucesso, participou de programas de auditório de TV, ganhando a simpatia do público com seu jeito engraçado de dançar. Gravou 34 LPs/CDS. Ainda teve participação em 5 filmes, de 1979 a 2011. Ganhou um documentário específico sobre a sua vida: “É tudo verdade – O Rei da Munganga”^[4]. Ainda gravou uma música do pernambucano radicado na Paraíba Adilson Medeiros que faz uma bela homenagem aos artistas e festas de forró no Nordeste, intitulada “Se não fosse o Forró”

Se não fosse a sanfona, a zabumba, o triângulo
A rabeça, e o poeta na veia a sentir
Toda a força do verso daria o universo pra nunca sair
Dessa terra querida, morena e atrevida de gente alegre
Casarões e casebres quero um pé de parede pra gente curtir
O poeta e sua viola
São João, fogueira e folia
O inverno, a colheita de milho
Sem forró nada existiria
Se não fosse Jackson
Se não fosse Gonzagão
Se não fosse Marinês
E o Trio Nordestino
Se não fosse Jackson
Se não fosse Gonzagão
Se não fosse Antonio Barros
E o Trio Nordestino
E Lindú, sua voz de menino sabiá
Eita forró arretado
Forrozão pesado
Que é bom de dançar
Eita forró maneiro
Forró de Monteiro
Que é bom de escutar
Eita forró puladinho
Toca Dominginhos
Que o rei te escolheu
Pra nossa alegria.⁴²

Inês Caetano de Oliveira, mais conhecida como “Marinês”, natural de São Vicente Ferrer-PE, foi morar ainda criança em Campina Grande, cidade que adotou, e pela qual foi adotada. Começou a cantar aos dez anos de idade, primeiro nas retretas de rua, depois na rádio Borborema, após ganhar um concurso junto com Genival Lacerda. Começou cantando músicas românticas, mas após casar-se aos 14 anos com Abdias dos Oito Baixos e, com orientação deste, modificou seu repertório para cantar forró. No interior do Estado de Alagoas constituíram um Trio chamado Tropa de Choque do Rei do Baião, que tinha Abdias na sanfona, Cacau no zabumba e Marinês no triângulo e no vocal. O Trio se apresentava nas cidades em que Luiz Gonzaga iria passar para fazer seus shows, cantando seu repertório e avisando ao povo da passagem do artista (MARCELO; RODRIGUES, 2012).

41 PAIVA, Carolina. É tudo verdade – O Rei da Munganga (documentário), 2009, disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=ILwoRq5W4wI>>. Acesso em: 12/10/2012.

42 LACERDA, Genival. Genival Lacerda – Se não fosse o Forró. CD promocional, Xique-xique Music, 2007 (CD promocional), disponível em < <https://www.forroemvinil.com/cds/cd-genival-lacerda-se-nao-fose-o-forro/>>. Acesso em: 12/10/2021.

Na cidade de Propriá, o grupo encontrou-se com Luiz Gonzaga. Este achou tudo muito interessante e fez uma proposta para que estes fossem para o Rio de Janeiro. No Rio, ficaram abrigados na Casa de Luiz Gonzaga em Santa Cruz da Serra no município de Duque de Caxias, a 35 km do centro da capital carioca. Nesse sítio, onde haviam os ensaios, Gonzaga ensinou Marinês a tocar melhor o triângulo e a dançar xaxado. Ela aprendeu rápido e com a mesma destreza do professor. Fez inúmeros espetáculos com o Rei do Baião e quando estava bem “afiada” na dança quanto no canto, foi convidada pelo artista para gravar no estúdio a canção Mané e Zabé, cantando com Luiz Gonzaga. Gravou o primeiro disco em 1956 com Zé Dantas, João do Vale, Antônio Correia e Leopoldo Silveira Junior. Ao longo da carreira gravou músicas dos principais compositores de forró, como Rosil Calvalcanti, Onildo Almeida, Anastácia, Dominginhos, Nando do Cordel, entre outros. Fez sucesso com duas músicas já no primeiro disco com Peba na Pimenta e Pisa na Fulô. Participou de filmes da Atlântida e gravou mais de 45 discos. Teve o mérito de ser a primeira mulher a formar um grupo de forró. Foi batizada por Luiz Gonzaga como a Rainha do Xaxado. Ao longo dos mais de 50 anos de carreira, deixou uma vasta obra e influenciou diversas cantoras do forró e da MPB, como Elba Ramalho, Gal Costa e Maria Bethânia.⁴³ Faleceu em 2007

O forró instrumental e o fole de oito-baixos

O momento da chegada do fole de oito-baixos ao nordeste brasileiro é incerto, mas sabe-se que ele já está presente desde o último quarto do século XIX. É conhecido também por outros nomes, como concertina, realejo, harmônica e pé-de-bode. Popularizou-se no nordeste brasileiro como instrumento preponderante na animação de festas como batizados, aniversários, casamentos ou bailes rurais e urbanos. Dividia o cenário das animações com outros instrumentos como os pifes e a rabeca, sendo também um dos instrumentos predecessores na execução dos ritmos das matrizes do forró. A rápida aceitação no Nordeste deveu-se a seu tamanho pequeno, que facilitava o transporte, e pelo fato de ter um som forte, propício para a animação das festas. A contribuição da prática desse instrumento para o desenvolvimento dos ritmos tradicionais do forró, ao lado da trajetória vitoriosa da saga de Luiz Gonzaga na indústria do entretenimento, alcançando enorme sucesso com a música nordestina, incentivou muitos músicos populares do fole de oito-baixos a seguirem o mesmo caminho do ídolo. As apresentações em rádios e os espetáculos públicos foram as primeiras manifestações de reconhecimento artístico e de público dos folistas de oito-baixos que despertaram os produtores musicais para o potencial de mercado dessa prática musical. As gravações dos primeiros discos não tardaram a acontecer, dando surgimento, entre os anos de 1953 e 1964, a um período fértil de produções fonográficas baseadas no fole de oito-baixos (PERES, p. 150).

Na Paraíba, esse instrumento tem representatividade considerável a partir da inserção na indústria fonográfica de ilustres figuras como Zé Calixto, Abdias dos Oito Baixos, Geraldo Correia, Adolfinho, Zé do X, Bastinho Calixto, Luizinho Calixto. Estes se tornaram verdadeiras escolas de transmissão, pois do mesmo modo que ocorreu com a estética jacksoniana, os folistas de oito-baixos paraibanos invadem o Nordeste num processo de retroalimentação estética a partir das gravações e distribuições midiáticas. O repertório musical do fole de oito-baixos que era compartilhado no meio familiar ou comunitário com baixa circulação passou, com o advento do rádio e do disco, a circular em território nacional. A influência da indústria fonográfica e da radiodifusão foi imensa. Boa parte do repertório dos músicos formados nessa época foi constituído nessa esteira. Muitos tiveram o rádio e o disco como estímulo para o aprendizado, e se desenvolverem como músicos populares, profissionais ou não.

Com efeito, esse é um momento em que o advento da indústria fonográfica inaugura uma nova forma de transmissão, principalmente, através das “ondas do rádio”. A exemplo disso, numa pesquisa realizada recentemente no território paraibano sobre o fole de oito-baixos, encontramos depoimentos de exímios folistas que aprenderam a tocar e desenvolver seus repertórios através da escuta

43 PARAÍBA CRIATIVA. Marinês: biografia, publicado em 25 de maio de 2016, disponível em <<https://www.paraibacriativa.com.br/artista/marines/>>. Acesso em: 12/10/2021.

do rádio. No entanto, esse processo era bem trabalhoso. Segundo Seu Abel, tocador de fole de oito-baixos do Cariri paraibano:

Toda tarde quando dava quatro e meia da tarde eu saia correndo do roçado para ouvir Zé Calixto no rádio... a gente pegava as músicas assim... porque elas repetiam todo dia... a gente ia pegando aos poucos até conseguir montar elas todinhas... isso durava muitos dias no pé do rádio todo fim da barra do dia... acabava que as músicas às vezes ficavam diferente um pouco da original... os colegas tocavam de um jeito uma passagem ali, e eu de outro... umas notinhas diferentes... mas acabava dando certo (risos)... (entrevista cedida em 2017).

As influências artísticas antes restritas aos grandes tocadores antigos, que se conta ter visto em festas e bailes, como Zé Tempero e Dideus em Campina Grande, Alípio em Taperoá, etc., agora tinham os folistas que gravaram discos e que tocavam nas rádios como referências.

Assim, Zé Calixto, Abdias, Geraldo Correia, Zé do X, para ficar apenas nos paraibanos de grande expressão, serviram de inspiração das gerações seguintes de folistas. É em função da expressão do fole como uma música de traço nordestino e com tantos músicos que fizeram sucesso no cenário fonográfico brasileiro da música regional que um dos principais folistas hoje em atividade, Luizinho Calixto, afirma que a identidade cultural da Paraíba é o fole de oito-baixos. Ele diz:

“A sanfona de oito-baixos é o retrato do Estado da Paraíba. A Paraíba é o Estado que produziu a maior quantidade [...] e os melhores também. Zé Tempero, Cassiano, Zé do X, Zé Aragão, Sebastião Secundino, Geraldo Correia, Manoel Tambor, Abdias (pai e filho), Seu Dideus, Zé Calixto, Bastinho Calixto, Adolfinho, Sivuca e tantos outros.” (Comunicação pessoal)

A substituição da sanfona de oito-baixos pela sanfona de teclado, que vinha ocorrendo nas primeiras décadas do século XX, foi retardada, pois nos anos 1950 houve gravação de discos por diversos folistas. Ainda assim, muitos tiveram que aderir ao uso da sanfona de teclas para seguir com suas carreiras artísticas.

Passada essa época, o fole de oito-baixos praticamente desaparece dos meios de comunicação e entretenimento, e fica restrita a alguns praticantes no interior do Brasil.

No século XXI, com o uso massivo da internet, os tocadores de fole de oito-baixos e familiares têm feito sua própria divulgação e constituído novas redes de inserção, transmissão e trocas de experiência. É possível ver diversos praticantes na rede, mas encontram-se em sua maioria descontextualizados, sem indicações do repertório quanto ao título, autoria e território em que atuam.

Campina Grande tem especial importância também na tradição do fole de oito-baixos por ter na sua história e atualidade o prestígio dos grandes instrumentistas da família Calixto e da família Abdias. A família Calixto residia na cidade ou no entorno, representados por Luizinho, João e Wesley. A família Abdias tem na atual geração dois tocadores, os irmãos Abdias de Novo e Carlinhos, que residem em Campina e em São Vicente do Seridó, respectivamente.

O maior São João do mundo

Até a década de 1930, as festas de São João tinham um caráter privado e aconteciam nas fazendas, nos sítios com um caráter rural, ligado às colheitas. A partir da década de 1940, com a modernização da cidade, começam os registros, no meio urbano, de festas populares nos bairros, como o forró da Dona Mulata, e em clubes, como o Aliança 31, o Campinense Clube, e outros.

Em 1971 com a iniciativa de Dona Carmita Araújo, foi realizada uma festa de São João muito grande na antiga Rua da Floresta, atual rua Coronel João Lourenço Porto (no que é hoje, o Centro da cidade). A festa era comunitária, e baseada em apresentações de quadrilhas juninas, fogueiras e comércio ambulante que se instalava nas bordas. Nesse período, pequenas festas de São João já aconteciam nos bairros, com caráter vicinal e comunitário. À medida que a festa da Rua da Floresta cresceu, o poder público municipal entendeu que deveria

também organizar festejos juninos. A primeira festa organizada pela gestão municipal ocorreu em 1976, e se repetiu nos anos seguintes, crescendo paulatinamente. Ela aconteceu inicialmente no Centro Turístico de Campina Grande, a Estação Velha, atualmente Museu do Algodão. A prefeitura cadastrou as quadrilhas e concentrou as apresentações nesse espaço. Em 1977, na gestão de Enivaldo Ribeiro, a festa foi ampliada para dois pólos, a Estação Velha e a Ceasa, onde ocorreu a primeira Festa do Milho. Depois, houve a segunda Festa do Milho, a Corrida da Fogueira e a Corrida do Jegue.

Em 1980, a festa foi transferida para o local que é o atual Parque do Povo, que naquela época era apenas um grande terreno baldio. Foi pavimentada parte da área, onde se ergueu um grande pavilhão. Essa organização seguiu por mais dois anos. Em 1983, Ronaldo Cunha Lima batizou a festa de “O Maior São João do Mundo”, embora sem grandes mudanças. A festa continuou a crescer ano a ano até que em 1985 ela entra para o calendário de festas da Embratur, fazendo parte do circuito turístico nacional.

Em 1984, a festa passou a durar por todo o mês de junho, e em 1986 foi erguida uma estrutura que ficou conhecida como a Pirâmide do Parque do Povo. Na realidade era para essa estrutura ser compreendida como representando uma grande fogueira, e a área interna seria entendida como sendo um Forró-dromo. O nome não vingou. No mesmo local, também foi montado um grande palco para shows.⁴⁴

Em 1996, a festa sofreu um processo de modernização estilística a fim de incentivar a visitação turística. Outra grande inovação foi feita com a construção da Cidade Cenográfica, com a pretensão de narrar a história da cidade a partir dos grandes prédios e construções de diversos períodos históricos. A Cidade Cenográfica foi construída por trabalhadores especializados e com as mesmas técnicas utilizadas nas construções dos carros alegóricos das Escolas de Samba e de cenários de novelas televisivas. A necessidade de serviços de segurança para coibir o risco de violência levou ao cercamento total do espaço e à instalação de catracas com detectores de metais. Essa situação levou a empresa responsável a criar estratégias de controle de capacidade, uma vez que em caso de incêndio ou outro acidente, o espaço tinha baixa capacidade de evacuação.

Estas transformações na estrutura dos grandes festejos de São João, tanto na Paraíba como em outros estados do nordeste, tem direta incidência sobre as práticas do forró, música e dança emblemáticos do período. Este ponto voltará a ser discutido, em seus aspectos gerais, no último tópico deste dossiê, referente à salvaguarda do forró tradicional.

3.6 PERNAMBUCO

Quando se trata de forró, o estado de Pernambuco ocupa uma posição de destaque não apenas por ser o berço de grandes criadores do gênero, mas também por ser um lócus no qual muitos artistas mantêm vivas e ativas suas matrizes tradicionais. Bandas de pífanos, rabequeiros, sanfoneiros dos mais diversos naipes e grupos de forró pé-de-serra em profusão, espalhados do litoral ao sertão, levam adiante, com vitalidade, o legado do forró.

Pernambuco é berço de Luiz Gonzaga (1912-1989), rei do baião, principal artífice desta tradição que seria depois encampada por muitos de seus conterrâneos, a exemplo de Zé Dantas (1921-1962), Onildo Almeida (1928-), João Silva (1935-2013), Nelson Valença (1919-2012), Camarão (1940-2015), Dominginhos (1941-2013), Anastácia (1940-), Assisão (1941-), Accioly Neto (1950-2000), Jorge de Altinho (1952-), Maciel Melo (1962-), Petrucio Amorim (1959-), Ivan Ferraz (1946-), entre tantos outros parceiros e herdeiros do chamado forró gonzagueano. Além

44 G1 PARAÍBA. São João de Campina começou com improviso ; conheça a história, disponível em <<https://g1.globo.com/pb/paraiba/sao-joao/2018/noticia/sao-joao-de-campina-grande-comecou-ha-35-anos-com-improviso-conheca-historia.ghtml>>. Acesso em 12/10/2021.

destes, podemos ainda citar compositores como o potiguar Janduhy Finizola (1931-), o paraibano Zé Marcolino (1930-1987) e intérpretes como o cearense Santanna (1960-) que, embora não tenham nascido em Pernambuco, radicaram-se no estado e contribuíram com sua obra para enriquecer o legado do forró.

Pelos palcos e estúdios das rádios pernambucanas, entre as décadas de 1950 e 1960, também se notabilizaram importantes intérpretes da história do forró oriundos de outros estados antes de se tornarem nacionalmente conhecidos, como foi o caso dos paraibanos Jackson do Pandeiro (1919-1982), Antonio Barros (1930-), Sivuca (1930-2006) e Genival Lacerda (1931-2021), do alagoano Jacinto Silva (1933-2001), entre outros.

Além das rádios da capital pernambucana, as rádios do interior do estado, sobretudo as caruaruenses, desempenharam importante papel para a consolidação e disseminação do forró pelos rincões da região como emblema da nordestinidade a partir da década de 1960. Também foi importante o papel das rádios locais na transformação do São João de Caruaru numa festa urbana de grandes proporções, o que rendeu à cidade o título informal de “capital do forró”. No Recife, a fábrica de discos Rozenblit, fundada em 1953, viabilizou a estreia em fonograma de forrozeiros hoje consagrados, tendo sido uma das pioneiras na gravação de um trio de forró.

Todos os caminhos levam a Exu

Localizada a 630 quilômetros do Recife, a cidade de Exu, no sertão do Araripe, região de fronteira com o Ceará, foi onde nasceu e viveu até os dezessete anos Luiz Gonzaga, que viria a ser conhecido como o rei do baião. Lá ele teve seus primeiros contatos com as festas populares, com o repicar das violas, com a poesia sertaneja e com os acordes do fole de oito-baixos, instrumento tocado por seu pai, Januário. Em 2012, a pequena cidade de cerca de 30 mil habitantes foi palco de uma grande celebração comemorativa dos cem anos de nascimento do filho ilustre, com shows de Dominginhos, Elba Ramalho (1951-), Gilberto Gil (1942-), Santanna, Jorge de Altinho e outros herdeiros artísticos do rei do baião. Depois de consagrado, foi a Exu que Gonzaga retornou, e lá construiu uma casa na qual viveu até seus últimos dias. A casa se localiza no Parque Asa Branca que abriga na cidade, além de seu mausoléu, um importante acervo de objetos que pertenceram ao rei do baião. Sua manutenção, contudo, inspira cuidados, pois nos últimos anos vem sendo ameaçado de fechar por falta de recursos.

No caminho de Exu para a capital, as cidades sertanejas de Salgueiro-PE e Serra Talhada-PE abrigam duas lendas vivas do forró ainda em atividade. Zenilton (1939-), cantor, compositor e sanfoneiro conhecido por suas canções de duplo sentido, gravou dezenas de álbuns por selos como Cantagalo, Chantecler e Copacabana. Apesar de nascido em Afogados da Ingazeira-PE, foi criado em Salgueiro, cidade onde vive hoje. Um registro audiovisual da vida e da obra do sanfoneiro pode ser visto no documentário *Eu, Zenilton* (2017), produzido por Fabiano Veras. Assisão (1941-), natural de Serra Talhada, teve seu primeiro registro gravado pela Rozenblit em 1962, antes de lançar álbuns por gravadoras do Sudeste, como Copacabana e Continental. Como compositor, teve canções gravadas por Luiz Gonzaga, Trio Nordestino e Elba Ramalho, entre outros. Vive hoje na cidade em que nasceu.

Luiz Gonzaga e seus parceiros pernambucanos

A figura de Luiz Gonzaga é central não apenas para a criação do baião, ritmo que dá origem à moderna tradição do forró: sua imensa influência sobre contemporâneos, aliada à generosidade com que tratava os sucessores, deu origem a uma verdadeira escola de gêneros musicais nos quais é possível elencar marcas de uma identidade própria e comum à região Nordeste. Criado como produto fonográfico no Rio de Janeiro dos anos 1940, o baião expressa a condição do migrante nordestino, o deslumbramento e a inadequação à cidade grande e, sobretudo, aspectos nostálgicos de seu cotidiano rural. O termo “baião”, segundo o próprio Gonzaga, deriva do

ritmo característico do ponteado dos violeiros nordestinos. Incorporando influências diversas da música urbana em voga no Rio de Janeiro dos anos 1940, o gênero se torna a grande novidade da indústria fonográfica nacional com o lançamento da canção “Baião” (1947), fruto da parceria de Luiz Gonzaga com o compositor cearense Humberto Teixeira (1915- 1979).

Até a década seguinte, além da bem-sucedida parceria com Humberto Teixeira, Gonzaga também emplacaria uma sequência de sucessos com o compositor pernambucano Zé Dantas. Natural de Carnaíba-PE, no sertão do Pajeú, Dantas formou-se médico no Recife. Aproveitando uma viagem de Luiz Gonzaga à capital pernambucana, mostrou-lhe algumas de suas composições, verdadeiras crônicas do cotidiano sertanejo, que agradaram em cheio ao rei do baião. Em seguida, Zé Dantas se estabeleceria no Rio de Janeiro, onde faria sua especialização médica e se tornaria um dos mais recorrentes parceiros de Gonzaga. Morreria precocemente em 1962, aos 41 anos. São de sua autoria sucessos como “Acauã”, “Cintura fina” e “Xote das meninas”. O sertão do Pajeú é uma região conhecida por sua rica tradição em poesia popular e repente. Um panorama interessante sobre a poesia praticada ainda hoje na região pode ser conferido no documentário *O silêncio da noite é que tem sido testemunha de minhas amarguras* (2016), de Petrônio Lorena.

Outro grande parceiro de Gonzaga em Pernambuco seria o caruaruense Onildo Almeida. Em visita à cidade Caruaru-PE no ano de 1956, o rei do baião se preparava para cantar no auditório da rádio Difusora quando escutou nos bastidores, pela primeira vez, a gravação original de “A feira de Caruaru” interpretada pelo próprio autor, Onildo Almeida, então funcionário da rádio. No ano seguinte, Gonzaga lançaria “A feira” num compacto que traria no lado B a canção “Capital do Agreste”, composta por Onildo com outro caruaruense, Nelson Barbalho, em comemoração ao centenário de Caruaru. Segundo o próprio Onildo, o compacto vendeu mais de cem mil cópias, um recorde na carreira de Luiz Gonzaga. Daí em diante viriam sucessos como: “Sanfoneiro Zé Tatu”, “A hora do adeus” e “Aproveita gente”. Em 2017, o cineasta pernambucano Helder Lopes lançou o documentário *Onildo Almeida groove man*, sobre a vida e a obra do compositor. Onildo Almeida vive em Caruaru desde que nasceu, e em 2021, aos 93 anos de idade, recebeu o título de Doutor *Honoris Causa* pela UFPE.

Natural de Arcoverde-PE, cidade sertaneja localizada a 256 km do Recife, o compositor João Silva seria outro pernambucano de importante contribuição para a obra gonzagueana. Ambos se conheceram em 1964 no Rio de Janeiro, nos bastidores da rádio Mayrink Veiga, onde João Silva trabalhava como cantor e, a partir de então, firmaram longeva parceria. Silva seria responsável por canções que fariam dos LPs de Gonzaga grandes sucessos de público nos anos 1980. São de sua autoria canções como “Danado de bom”, “Nem se despediu de mim” e a letra de “Pagode russo” (originalmente um solo de sanfona), responsáveis por boa parte do êxito do rei do baião em seus últimos anos de carreira. Em 2017, teve sua vida e obra retratadas no documentário *Danado de bom*, dirigido por Débora Brennand.

Em Garanhuns-PE, cidade do Agreste localizada a 230 km do Recife, nasceu um dos principais herdeiros artísticos de Luiz Gonzaga, o sanfoneiro Dominginhos. Devido à sua habilidade como instrumentista e compositor, Dominginhos foi um dos principais inovadores do forró a partir dos anos 1970, quando atuou como músico na banda de Gal Costa e teve canções gravadas por Gilberto Gil. Compôs mais de duzentas canções em parceria com a recifense Anastácia, que havia iniciado a carreira como cantora e atriz na Rádio Jornal do Commercio, na década de 1950. Em 1960, Anastácia mudou-se para São Paulo e gravou seu primeiro disco pela gravadora Chantecler, quando recebeu da imprensa paulista o título de “rainha do forró”. Aos 80 anos (completados em 2020), continua a atuar profissionalmente, e sua trajetória é um exemplo raro de sucesso entre mulheres compositoras e cantoras de forró. Dominginhos faleceu em 2013 e está sepultado em Garanhuns, sua terra natal, que o homenageou atribuindo seu nome à esplanada na qual acontecem os principais eventos musicais do já tradicional Festival de Inverno de Garanhuns (FIG).

O forró gravado no Recife

Criada em 1954, no Recife, a fábrica de discos Rozenblit gravou pelo selo Mocambo importantes títulos para a história do forró. Artistas como Assisã, Manoel Maurício (exímio tocador de oito-baixos), Jacinto Silva e Coronel Ludugero (1929-1970) estrearam na década de 1960 em gravações da Rozenblit, antes de gravarem por grandes selos do sudeste. Foi pela Rozenblit que Camarão estreou em gravações com o Trio Nortista, formado, além dele, por Zé Cobrinha e Déo do Baião (1928-1997), nesta que é, segundo o DJ e pesquisador Ivan Dias, do importante site *Forró em vinil*, uma das primeiras gravações de um trio de pé-de-serra de que se tem notícia. Também pelo selo Mocambo, Camarão gravaria seu primeiro trabalho solo antes de ser contratado pela RCA Victor. Esta pesquisa que realizamos aponta para a necessidade de uma investigação mais profunda e detalhada sobre os fonogramas de forró lançados pela Rozenblit nos anos 1960, época em que a gravadora pernambucana disputava o mercado nacional de igual para igual com as *majors* instaladas no sudeste.

As rádios pernambucanas e o forró

No Recife, as rádios se tornaram, a partir dos anos 1930, uma das principais alternativas de atuação para músicos locais, devido às orquestras que mantinham e aos programas de auditório que promoviam. Em suas dependências, recebiam e divulgavam os mais diversos artistas, desde aqueles que faziam sucesso nacional no Rio de Janeiro e em São Paulo, até novos ou consagrados nomes da região. Anastácia, Genival Lacerda, Hermeto Pascoal, Jackson do Pandeiro e Sivuca são apenas alguns dos grandes nomes ligados ao forró que tiveram passagem marcante, no início de carreira, pela Rádio Clube ou pela Rádio Jornal do Commercio entre os anos 1940 e os anos 1950.

Em Caruaru, principal cidade do interior pernambucano, a primeira rádio comercial só foi instalada em 1950. A partir da década seguinte, já é possível observar o envolvimento dos radialistas locais com a divulgação de novos artistas ligados ao forró e a promoção das festas juninas na cidade. Ivan Bulhões e Lídio Cavalcanti, além dos irmãos Onildo e José Almeida, comandavam programas de rádio dedicados ao baião e a outros ritmos regionais. As rádios promoviam as chamadas “caravanas”, nas quais reuniam grupos de artistas para fazer apresentações em diversos bairros da cidade e até mesmo em outros municípios da região. Também é notório o papel das rádios caruaruenses na divulgação de artistas em início de carreira que viriam depois a se tornar importantes referências para o forró. É o caso de Camarão, Jacinto Silva, Azulão e Jorge de Altinho, e do próprio Onildo Almeida, dentre outros. Onildo, inclusive, além de compositor, sempre manteve uma carreira paralela como radialista. Foi a partir de seus contatos com Luiz Gonzaga e com Abdias dos Oito-Baixos (que tinha destaque como produtor de forró no Rio de Janeiro), que vários artistas atuantes nas rádios e caravanas caruaruenses puderam gravar fonogramas por selos do sudeste.

A Rádio Jornal do Commercio do Recife abrigou em seu *staff* personagens como Sivuca e Jackson do Pandeiro, antes de migrarem para o Rio de Janeiro. A passagem de Jackson foi marcante. No auditório da Rádio Jornal do Commercio, sua performance de “Sebastiana”, composição de Rosil Cavalcanti, na qual contracenava com a veterana atriz Luiza de Oliveira, causava *frisson*. No Recife, gravou seus dois primeiros sucessos: a supracitada “Sebastiana”, e “Forró em Limoeiro”, de Edgar Ferreira. As duas canções foram lançadas em compacto pelo selo Copacabana e fizeram sucesso nacional. Em 1954, após seis anos vivendo na capital pernambucana, Jackson se muda para o Rio de Janeiro. Gravou ao longo da carreira canções de diversos compositores pernambucanos, como Rosil Cavalcanti (1915-1968), Ruy de Moraes e Silva, Edgar Ferreira (1922-1995) e Almira Castilho (1924-2011), esta última, sua esposa e companheira de palco entre 1954 e 1966.

Já Sivuca (1930-2006) chegou ao Recife com quinze anos de idade para trabalhar na Rádio Clube. Durante o tempo em que viveu na cidade, foi aluno de Guerra-Peixe e em 1950 gravaria seu

primeiro disco pela Continental. Permaneceria como músico contratado pela Rádio Jornal do Comércio até 1955, quando se mudou para o Rio de Janeiro.

A presente pesquisa mostrou que a recuperação da memória sobre o forró em Pernambuco passa necessariamente por um mergulho na história das rádios locais, responsáveis tanto pela divulgação dos artistas quanto pela legitimação do forró como signo de identidade nordestina.

Lugares na Região Metropolitana do Recife

Na Região Metropolitana do Recife há inúmeros bares e restaurantes que promovem sazonalmente eventos com forró pé-de-serra. Destacaremos aqui alguns espaços em que há forró também fora do período junino, e considerados, até a eclosão da pandemia de Covid-19 em 2020, portos seguros para forrozeiros ao longo de todo o ano.

O restaurante Arriégua, no bairro da Várzea, era propriedade do professor aposentado Luiz Ceará, natural de Mamanguape (CE) mas radicado há décadas no Recife. Foi até pouco antes da pandemia um ponto de encontro de forrozeiros de todo o Brasil de passagem pela cidade. Amigo íntimo de Dominginhos, Ceará costumava ser anfitrião do sanfoneiro e promovia festas durante suas estadias no Recife. Mesmo depois da morte de Dominginhos, o local continuou a ser assiduamente frequentado por forrozeiros. Ceará faleceu em 2021, vítima da COVID-19.

O Forró de Arlindo dos Oito-Baixos (1942-2013), no bairro de Dois Unidos; o Corisco e Dadá, no bairro de Casa Amarela, com pelo menos um dia por semana dedicado ao pé-de-serra; a Sala de Reboco, no Cordeiro; a Casa da Matuta, em Jardim São Paulo; a Venda de seu Vital, no Poço da Panela, e a Bodega do Véio no Recife e em Olinda, são alguns dos locais que, até pouco antes da pandemia, mantinham viva e ativa a cena forrozeira na capital pernambucana.

Eventos

São João da Capitá, evento anual que acontece no período junino com foco em grandes atrações midiáticas, dedica um espaço ao forró pé-de-serra, chamado Espaço Sala de Reboco. O evento realizaria em 2020 sua 19ª edição, mas foi suspenso em virtude da crise sanitária.

Artistas e radialistas

Herbert Lucena (1965-), Ivan Ferraz, Josildo Sá e Silvério Pessoa (1962-) são alguns dos artistas radicados no Recife que se destacam com seu trabalho vinculado às tradições do forró. Josildo é conhecido por seu trabalho como intérprete de clássicos do forró e também como compositor do gênero. Em 2018, lançou o CD/DVD *Sons da latada*, comemorativo de seus vinte anos de carreira, produzido por Herbert Lucena, também intérprete e compositor de destaque, vencedor do prêmio Sharp em 2012 nas categorias cantor regional e álbum regional com o trabalho *Não me peçam já-mais que eu dê de graça tudo aquilo que eu tenho para vender*.

Silvério Pessoa se notabilizou a princípio como integrante da banda Cascabulho, e depois se consolidou em carreira própria, como intérprete de Jacinto Silva e Jackson do Pandeiro. Ivan Ferraz, também conhecido como “O embaixador do forró”, mantém há mais de vinte anos na Rádio Universitária do Recife o programa “Forró, verso e viola”, dedicado às tradições nordestinas. Atua também como intérprete e compositor de forró. Além do “Forró, verso e viola”, existe na Rádio Folha, do Recife, o programa “Forró do Abidoral”, que, mais recentemente, vem divulgando com humor as tradições nordestinas. Na internet, o portal ForrozeirosPE (www.forrozeirospe.com.br), capitaneado pelo produtor Claudio Rocha, se propõe a ser uma plataforma de divulgação da obra de artistas e de shows. O portal produz e disponibiliza coletâneas de forrozeiros locais, consagrados e novatos, para download em formato MP3. Entre os principais sanfoneiros do país, temos além dos jovens Beto Ortiz e Cezinha (1984-), o alagoano Gennaro (1956-), radicado há mais de 25 anos no Recife e

agraciado, em 2019, com título de cidadão pernambucano em solenidade realizada na Assembleia Legislativa do estado.

Entre as mulheres, destacamos Cristina Amaral (1962-) e Nádia Maia, ambas com bem-sucedida trajetória como intérpretes de forró, além de Irah Caldeira, mineira radicada em Pernambuco, que adotou o forró como o principal gênero condutor de sua carreira artística.

Entre grupos da nova geração que se destacam na cena recifense, podemos citar o Casoando, o Forropiando, o Regente Joaquim, Cláudio Rabeca (potiguar radicado em Recife), Júlio César Mendes (primeiro professor de sanfona do Conservatório Pernambucano de Música) e Alexandre Rodrigues (multi instrumentista que vem se destacando por seu trabalho com o pífano), entre outros.

Locais de referência em Caruaru, a capital do forró

A “Rua Preta” é como também é conhecido o bairro de São Francisco, em Caruaru, localizado entre a BR-104 e as margens do Rio Ipojuca. Na segunda metade do século XX, o bairro se estabeleceu como um lugar aglutinador de festas juninas e de artistas essenciais para a história do gênero na cidade: Juarez Santiago, autor da canção “A Rua Preta”, Azulão, Ezequias Rodrigues, Coronel Ludugero, dentre outros. Em 2003, o cantor e compositor Valdir Santos (1970-) lançou o álbum *Moleque da Rua Preta*, e uma canção homônima, em homenagem a essa espécie de matriz forrozeira em Caruaru. O bairro também exhibe, na praça Coronel Porto, uma estátua em homenagem ao Coronel Ludugero e a seu companheiro “Otrope”.

Já o Bar da Lúcia, de propriedade da senhora Lúcia Dias, é um bar e restaurante conhecido por oferecer comida típica e popular da região acompanhada de uma programação cultural semanal. Além disso, é ponto de encontro de artistas e grupos culturais ligados ao forró e a outras expressões musicais populares da região. Localizado no bairro de Indianópolis, abre de terça a domingo. Aos sábados, tem forró ao vivo com artistas da cidade e da região.

No bairro de Divinópolis, existe o Chalé do Bode que, além de funcionar como restaurante durante o dia, recebe à noite, nos finais de semana, tanto bandas de forró tradicional quanto derivações comerciais, como o “fornonejo”.

A Estação Ferroviária de Caruaru, localizada na região central da cidade, torna-se, no período junino, um pólo de apresentações de forró e outras manifestações tradicionais subvencionado pelo poder público. É nesse espaço que se concentram o Polo Infantil; o Polo Juarez Santiago, dedicado a apresentações de trios pé-de-serra; o Polo das Quadrilhas; o Polo do Repente e a Casa do Forró. A Estação Ferroviária era também o destino final do Trem do Forró, que, entre 1987 e 2001, consistia em uma viagem de trem entre Recife e Caruaru ao som de trios de forró pé-de-serra e bandas de pífanos.

A poucos quarteirões dali está localizado o Pátio de Eventos Luiz Gonzaga, também conhecido como Pátio do Forró. Com uma extensão de 41.500 metros quadrados, o Pátio abriga o Museu do Forró e do Barro, a sede da Secretaria de Cultura e Turismo de Caruaru, um pavilhão para exposições, uma estátua em homenagem a Luiz Gonzaga e uma área para atividades esportivas, que, durante o período junino, se transforma num espaço para shows ao ar livre. É aqui que se encontra o principal palco do São João de Caruaru, no qual se apresentam artistas conhecidos no país inteiro junto a alguns artistas da região. Cercado de camarotes, nas noites de apresentações o Pátio também abriga barracas e pontos de venda de comidas e bebidas alcoólicas. Além do palco principal da festa, o Pátio de Eventos abriga também o Palco Mestre Camarão, antigo Forró do Candeeiro, no qual se apresentam artistas ligados aos subgêneros mais tradicionais do forró e de menor projeção midiática quando comparados às atrações do palco principal.

Localizado no Parque 18 de Maio, na Feira de Artesanato de Caruaru (uma das seções que compõem a Feira de Caruaru), o Museu do Cordel foi criado em 1999 pelo cordelista Olegário Fernandes. Rapidamente se tornou, por um lado, um lugar para a venda da produção de poetas populares, e por outro, um espaço de movimentação cultural e eventos. Olegário Fernandes Filho e Maria Betânia, filhos de Olegário, mantêm desde a morte do pai, em 2002, o espaço em funcionamento. Os

dois irmãos procuram levar adiante o legado de um museu que possui importante acervo composto por cordéis raros, antigos e contemporâneos, dedicados a diversos assuntos da região, entre eles o forró. Também no espaço da Feira de Caruaru, apresentações de repentistas têm lugar aos sábados, desde a manhã até o fim de tarde, nos bares que ficam próximos à Casa de Cultura José Condé.

O Alto do Moura é um local já conhecido enquanto pólo de criação, venda e exposição de artes figurativas feitas com barro, cujo maior representante é o famoso Mestre Vitalino. Durante o período junino, o forró toma conta das ruas do bairro. Um dos palcos montados pela prefeitura, o Polo Mestre Vitalino, traz uma programação de grupos de forró tradicionais e bandas de pífanos, com forte presença de artistas locais.

Ao longo da avenida principal do Alto do Moura existem alguns bares e restaurantes com serviço de comida regional e temática cultural nordestina. Um deles é o Bar e Restaurante Lengo Tengo, que antes da pandemia da covid-19, além da comida típica, oferecia com frequência forró pé-de-serra ao vivo nos fins de semana.

Um importante “cartão postal” de Caruaru, o Monte Bom Jesus, às vezes é palco de eventos culturais de diversos tipos, entre eles, apresentações de forró. Já foi cenário para registros audiovisuais de artistas do gênero, como é o caso de Israel Filho, e é citado pelo cantor e compositor Azulão em uma das músicas que mais referenciam a cidade, “Caruaru do Passado”, de autoria de José Pereira, cujo refrão é marcado pelos versos: “Caruaru, do **meu Bom Jesus do Monte**/ pra quem vive tão distante por força do destino/ Ai, Caruaru, do meu tempo de menino”. Vale ressaltar que o Monte Bom Jesus, durante o São João de Caruaru de 2019, abrigou um palco destinado a expressões artísticas ligadas ao forró tradicional, como trios pé de serra, banda de pífanos, bacamarteiros e grupos de dança.

Caruaru também é sede do fã clube dos “Gonzaguianos”, formado por admiradores da obra de Luiz Gonzaga. Luiz Ferreira, seu fundador e coordenador, também organiza, em parceria com o Lions Club Vila Kennedy, o Encontro Nacional dos Gonzaguianos, que acontece anualmente desde 2012, no qual ocorre a premiação daqueles que mantêm vivo o legado de Luiz Gonzaga com o Troféu “Luiz Gonzaga Orgulho de Caruaru”. Uma boa amostra do que pensam e fazem os integrantes do grupo está registrada no documentário *Gonzaguianos* (2014), produzido por alunos de Jornalismo da Faculdade do Vale do Ipojuca (UNIFAVIP).

Em Bezerros, município vizinho a Caruaru, o povoado de Serra Negra oferece uma programação junina de shows e abriga uma filial da Bodega de Véio, que se destaca por oferecer comidas típicas da região ao som de forró de pé-de-serra nos fins de semana.

Artistas caruaruenses

Entre as manifestações culturais mais emblemáticas de Caruaru estão as bandas de pífanos, das quais a mais famosa é exatamente a que adotou o nome de Banda de Pífanos de Caruaru, liderada pelo centenário instrumentista e compositor Sebastião Bianco e radicada, desde a década de 1970, na cidade de São Paulo. Segundo o registro realizado pela produtora Página 21 e publicado em 2014 no livro *Pífanos do Agreste*, existem em Caruaru 14 bandas de pífano. Entre os principais tocadores e artesãos de pífanos, estão João do Pife, Anderson do Pife e Marcos do Pife. Em geral, tocadores de pífano sabem também construir e afinar seus próprios instrumentos, como é o caso até da geração mais nova, de pifeiros como Rennan Torres e Vitória do Pife.

Dentre os principais artistas atuantes em Caruaru, merece destaque Francisco Azulão. Além de cantor, também é compositor, com mais de sessenta músicas gravadas por cantores famosos como Genival Lacerda, Marinês, Trio Nordestino, Os Três do Nordeste e muitos outros. Em 2019, foi escolhido pela Fundação de Cultura da cidade como um dos patrimônios vivos de Caruaru. Azulinho, seu filho, segue se apresentando com o pai e mantendo ativo o seu legado. Já há alguns anos, o Pólo de São João dedicado a gêneros musicais alternativos é batizado de “Pólo Azulão” em homenagem ao artista. Joana Angélica, cantora, é contemporânea de Azulão, tendo lançado dois álbuns

pelo selo Esquema nos anos 1970. Exemplo raro de mulher protagonista no espaço do forró em sua geração, integrou recentemente o grupo Karolinas com K, formado apenas por mulheres forrozeiras. Em 2017, aos 50 anos de carreira, foi escolhida como artista homenageada do São João de Caruaru. Walmir Silva começou sua trajetória artística ainda nos anos 1960, aos onze anos, como percussionista da banda de Coronel Ludugero. Ao todo, gravou dezoito LPs em vinil, tendo recebido discos de ouro e de platina. Lançou seu último trabalho em maio de 2007, o CD: *Desabafo de artista*, onde demonstra sua insatisfação pela falta de reconhecimento por parte da prefeitura da sua terra natal. Em 2016, enfim, foi um dos homenageados do São João de Caruaru.

Nascido em Caruaru, no bairro Vassoural, Petrucio Antônio de Amorim tem mais de dez discos lançados com inúmeros sucessos como “Meu Cenário”, “Anjo Querubim”, “Tareco e Mariola” e muitos outros. Suas composições já foram gravadas e regravadas por outros artistas, como Alcymar Monteiro, Augusto César, Jorge de Altinho, Zé Ramalho, Flávio José, Chiclete com Banana, Falamansa, Fafá de Belém, Elba Ramalho, e Azulão, entre outros.

Israel Filho, vencedor do prêmio Sharp na categoria de música regional com o LP *Sonho vadio*, em 1990, é outro caruaruense de destaque no mundo do forró. Em paralelo à carreira de artista, à frente da Jaboticana Produções, já produziu trabalhos de Petrucio Amorim e Santanna. Hoje desenvolve um projeto em que adapta canções dos Beatles ao estilo do forró tradicional.

A Banda Flor de Mandacaru surgiu em 2001, fundada pelos irmãos Pingo Barros e Armandinho do Acordeon na época com dez e quinze anos respectivamente. Os irmãos, juntamente com o primo Diego César (que depois se desligou do grupo), se apresentavam em eventos de amigos e festas juninas na cidade de Caruaru, sempre trajados com vestimentas típicas nordestinas e com clássicos do forró em seu repertório. Ao longo de vinte anos, a banda fez várias turnês internacionais por países como França, Portugal, Bélgica, Alemanha e Suíça. No ano de 2016 veio a grande consagração da banda. Com uma sutil mudança no nome, a Fulô de Mandacaru participou do Programa Superstar da TV Globo e saiu campeã da edição, emplacando sucessos como “Só o Mie”, “Fulô de Mandacaru Chegou” e “São João de Outrora”, e passou a fazer aparições frequentes em programas de cadeia nacional. Logo em seguida, a Fulô assinou com a gravadora Som Livre; seu primeiro álbum, intitulado *Somos todos Fulô de Mandacaru*, foi gravado no São João de Caruaru.

Valdir Santos é cantor, compositor e musicoterapeuta caruaruense. Nascido em 1970, foi criado no bairro São Francisco, popularmente conhecido como o Bairro da Rua Preta. Começou a carreira como guitarrista e baixista acompanhando artistas locais como Ezequias Rodrigues, Elifas Junior e Azulão. Como produtor musical, co-produziu e fez os arranjos do CD *O Forró de Heleno dos Oito Baixos* (2002). Fez diversas excursões pelo exterior com Ivison Santos mostrando o tradicional forró de Pernambuco. Lançou, desde 1999, seis CDs, todos independentes. Apresenta semanalmente o quadro “Coisas da Terra” na TV Asa Branca, afiliada da Rede Globo, trazendo entrevistas com diversos artistas da região.

Em 2003 fundou com o percussionista Marconiel Rocha o PIM (Projeto de Iniciação Musical Jacinto Silva). Como o próprio nome diz, o projeto inicia crianças e adolescentes no caminho musical, e foi batizado com o nome de Jacinto Silva para valorizar o estilo de forró do cantor, que segundo Valdir e Marconiel estaria com a continuidade ameaçada. É um projeto sem fins lucrativos, que tem como um dos objetivos fazer com que crianças e adolescentes de Caruaru conheçam o máximo possível a arte dos mestres da música da cidade, e perpetuem a herança deixada por eles.

Em 2010, Valdir Santos fundou, em parceria com o empresário paulista João Bento, a primeira Escola de Sanfona de Oito-Baixos do Brasil, que tem como mestre Heleno Veríssimo de Moraes, o Heleno dos Oito Baixos. Este nasceu em 1960 no Sítio Boqueirão, em Ibirajuba-PE, a quarenta quilômetros da cidade de Caruaru. É mestre sanfoneiro, compositor, professor e afinador de sanfona. Aos quinze anos, migra para São Paulo onde inicia carreira artística apresentando-se no programa de forró comandado por Pedro Sertanejo. Pouco depois, por indicação de Luiz Gonzaga, sai em turnê e percorre diversas cidades brasileiras. Já de volta a Caruaru, com a experiência e conhecimento adquirido ao longo da carreira, foi incluído em 1991, no disco *Brazil: Forró - Music for maids and taxi drivers*, indicado para o Prêmio Grammy na

categoria Tradicional Folk, o que abriu horizontes para sua carreira em turnês internacionais. Em 1992, gravou com Duda da Passira um CD que foi lançado na Alemanha e recebeu vários elogios da crítica especializada daquele país. Lançou o primeiro trabalho solo em 1994. Já gravou em parceria com Valdir Santos e Ivison Santos (1990-), sanfoneiro da nova geração que o tem como mestre.

Ivison Santos Silva nasceu em 1990 no bairro Petrópolis, em Caruaru. No PIM – Projeto de Iniciação Musical Jacinto Silva, aprendeu zabumba, triângulo, tambores e o instrumento no qual mais se destacou, o pandeiro. Aos 14 anos, com apenas dois anos de estudo, estreou na banda de Valdir Santos, com quem fez inúmeros espetáculos, incluindo uma turnê pela França (2009) e outra na Alemanha (2010). Vem se dedicando nos últimos anos também a ensinar a sanfona de oito-baixos em iniciativas como a do PIM e da escola criada por Mestre Heleno em Caruaru.

3.7 ALAGOAS

Vários artistas do estado de Alagoas se fizeram presentes no processo de definição dos gêneros matriciais do forró, desde os inícios do século XX. Entre os nomes que se tornaram seminais para esse processo, encontram-se o cantor e compositor Augusto Calheiros e o multi-artista Jararaca. No início do século XX, ambos se deslocam para Pernambuco e depois para o Rio de Janeiro, onde são absorvidos pelo teatro e pelo mercado fonográfico, a partir do qual trabalham gêneros como a embolada e a toada, fundamentais para o que mais tarde vai surgir como baião, através do trabalho de Luiz Gonzaga (ALVES, 2017).

Pioneiros

Augusto Calheiros (1891-1956) fez parte do grupo Turunas da Mauricéia, formado em Pernambuco juntamente com os músicos Alfredo Medeiros e Romualdo Miranda, entre outros (ALVES, 2017, p. 57). Em 1927, o grupo chega ao Rio de Janeiro, e nessa época grava pela Odeon seus principais sucessos, com o gênero da embolada. Entre elas, ‘Pinião’ (de Augusto Calheiros e do bandolinista Luperce Miranda) e ‘Pequeno Tururu’. Calheiros era cantor, era conhecido como “Patativa do Norte”, e logo saiu dos Turunas para desenvolver uma bem sucedida carreira solo. Seu repertório compreende valsas, emboladas, baiões, serestas sertanejas e toadas, que exerceram influência sobre o trabalho de Luiz Gonzaga.

José Luiz Rodrigues Calazans (1896-1977), conhecido como “Jararaca”, foi compositor, cantor, violonista, ator e humorista. Também escreveu textos poéticos em formato de cordel. Ao lado do saxofonista, compositor e também ator Severino Rangel (1896-1972), o Ratinho, formou a dupla Jararaca & Ratinho, que ficou célebre por seus momentos humorísticos no rádio e por suas canções inspiradas na cultura popular. Jararaca gravou vários discos solo com suas canções, e Ratinho destacou-se como solista de saxofone, tocando choro.⁴⁵

Na década de 1930, Jararaca e Ratinho fundaram, junto com outros artistas, a Casa de Caboclo, no Rio de Janeiro. Lá eram representados espetáculos musicais com tipos regionalistas nordestinos e caipiras, e uma ambientação típica. Entre os artistas que participaram destes espetáculos estavam Pixinguinha, Noel Rosa, João de Barro e também Augusto Calheiros (RODRIGUES, 1983).

Entre os vários temas populares recriados e gravados em disco por Jararaca, alguns podem ser destacadas em sua relação com as matrizes do forró: ‘Sapo no saco’ (1929), embolada; ‘Catirina’ (1930), classificada inicialmente como “toada nordestina”, mas que tem características de embolada; e ‘Do Pilá’ (1938), rojão. Essas canções já possuem características melódicas, poéticas e formais daquilo que mais tarde seria chamado de “baião”, mas trata-se de gêneros musicais ainda em um processo de definição.

45 Jararaca também fez sucesso como compositor da marcha carnavalesca ‘Mamãe eu quero’, gravada por Carmen Miranda em 1939. Ratinho é autor de um clássico do repertório do choro, ‘Saxofone, por que choras?’. Ver o catálogo dos registros fonográficos de Jararaca e Ratinho em Rodrigues (1983).

Em ‘Catirina’, Jararaca conta com a colaboração do violão de João Teixeira Guimarães (1883-1947), o João Pernambuco, outro divulgador da poética e dos ritmos nordestinos no Rio de Janeiro. E na canção ‘Do Pilá’, há o encontro de Jararaca com seu conterrâneo Augusto Calheiros, além do acompanhamento do bandolinista pernambucano Luperce Miranda (1904-1977). Em todas essas canções, há uma forte presença do acompanhamento por instrumentos de cordas dedilhadas, particularmente o violão e o bandolim como solistas. Não há presença da sanfona.

Na década de 1950, Alagoas tem outras reverberações marcantes no mercado fonográfico. Uma delas é a marcha junina ‘Olha pro céu’, do compositor nascido em Maceió, José Fernandes, o Peterpan (1911-1983) em parceria com Luiz Gonzaga, gravada por este em 1951. Peterpan também ficaria conhecido pela valsa ‘Última inspiração’, número indispensável do repertório da música de seresta brasileira.

Nessa época, começa o trabalho de Gerson Argolo Filho (1915-1994), tocador de sanfona de oito-baixos que dedicou-se incansavelmente à inserção de seu instrumento na discografia brasileira, expandindo suas possibilidades para abranger os mais variados gêneros musicais. Sua primeira gravação em discos de 78 rpm (pela gravadora Todamérica), lançada em 9 de abril de 1953, trazia a ‘Quadrilha na cidade’ e o baião ‘Catingueira do Sertão’, e possivelmente inaugurou a era fonográfica da sanfona de oito-baixos. Gerson Filho é provavelmente o sanfoneiro que mais gravou músicas dentro do gênero quadrilha (RUGERO, 2013).

Outro pioneiro de origem alagoana é o pifeiro João Bibi dos Santos, o João do Pife (1932-2009)⁴⁶. Um dos primeiros registros do pífano em circuito comercial foi feito por esse músico, que lançou em 1966 o LP *Solista de pífano*, pela Continental. Teve a sua fase de maior produção artística entre as décadas de 1960 e 1980, quando viajou acompanhando a famosa caravana Pau de Sebo, que incluía Jacinto Silva, Marinês, Trio Nordestino e o Coronel Ludugero, artistas da gravadora CBS.

Anos 1960 e depois

A cantora Clemilda Ferreira da Silva (1936-2014) foi apresentada ao mercado dos discos por seu companheiro Gerson Filho, em 1965. Clemilda criou um repertório vasto e versátil, que inclui músicas inspiradas no folclore alagoano, músicas de autoria própria e composições de seus conterrâneos. Viveu no estado de Sergipe durante mais de duas décadas, sempre com Gerson Filho. Lá, ela passa a comandar o programa Forró no Asfalto, na TV Aperipê de Aracaju. Na década de 1980, passa a cantar músicas no estilo do forró de duplo sentido, o que lhe renderá grande difusão e vendagem de discos. Com Gerson Filho, Clemilda teve um filho, Roberto Ferreira da Silva, o Robertinho dos Oito-Baixos, que atualmente se dedica, em Aracaju, a difundir a obra do pai e as suas próprias composições.

Dois nomes de destaque na cena forrozeira nacional nessa época têm origens alagoanas, ambos alcançando projeção nacional a partir de uma carreira firmada na cidade de Caruaru-PE: Jacinto Silva (1933-2001) e a Banda de Pifanos de Caruaru, formada como a Zabumba de Manuel Clarindo Bianco em 1924 no povoado de Olho d’Água do Chicão, município de Mata Grande-AL, e que se estabeleceu em Caruaru na década de 1930. Sebastião Bianco, um dos integrantes dessa primeira Zabumba e filho de Seu Manoel, ainda está ativo na música em 2021, com 102 anos, e segue tocando pífano.

Outro nome da música nacional que tem sua origem em Alagoas é o multi-instrumentista e compositor Hermeto Pascoal. Nascido em Olho d’Água em 1936 e criado em Lagoa da Canoa, filho de sanfoneiro, Hermeto começou sua vida musical nas feiras do município de Arapiraca-AL, tocando sanfona de oito-baixos junto com o irmão. Na década de 1970, começou uma carreira internacional, apresentando uma música bastante pessoal, que envolve influências da música de concerto, do jazz e de suas vivências com a música do Nordeste, em particular com o forró. Em 2018, lançou o disco *Hermeto Pascoal e sua visão original do forró*.

.....
46 Importante não confundir com o artista homônimo João do Pife de Caruaru, nome artístico de João Alfredo Marques dos Santos (nascido em 1943 na cidade de Riacho das Almas, agreste pernambucano), outra referência da música de pifanos e da construção do instrumento.

Outros forrozeiros alagoanos

Luiz Wanderley (1931-1993) é o parceiro de João do Vale na canção ‘Matuto Transviado’, também conhecida por ‘Coroné Antônio Bento’. Também alcançou grande popularidade cantando ‘Baiano burro nasce morto’, composição do baiano Gordurinha, lançada em LP no ano de 1960.

Durval Vieira (19??-2014), cantor e compositor, nascido em Palmeira dos Índios-AL, é um dos pioneiros do chamado forró de duplo sentido. Seu xote ‘Tem pouca diferença’ foi gravado por Jackson do Pandeiro (LP *Isso é que é forró!*, Polyfar, 1981) e posteriormente por Gal Costa com a participação de Luiz Gonzaga (LP *Profana*, RCA, 1984). Durval era também instrumentista, incluindo em suas gravações o banjo. Lançou vários discos, entre eles, *O sapatão* (Rodeio, 1981) e *No dia que eu me casei* (Copacabana, 1985).

Joci Batista (1934-2012) foi um cantor e compositor muito ligado à tradição do coco. Em sua discografia, registrou composições de Tororó do Rojão, Durval Vieira, Jalon Cabral, Guriatã de Coqueiro, entre vários outros. Benedito Nunes (1937) lançou várias músicas de conteúdo humorístico e duplo sentido. É intérprete da canção ‘O rabo do jumento’ (de Dilson Dória e Elino Julião), registrada no LP *O Gozador* (1973). Benício Guimarães (1948), cantor e sanfoneiro, compôs ‘Herança de meu pai’, gravada por Jackson do Pandeiro (LP *Isso é que é forró!*, Polyfar, 1981). Ao lado de Durval Vieira, participou do grupo Os 3 do Brasil, lançando com eles o LP *Agora Sim* (Nortson, 1977).

O cantor e compositor Francisco dos Santos, o Chico Santos (1947) gravou seu primeiro LP em 1979, *Forró Nacional* (selo Take Play). Em 1983, gravou *Forró em Manaus* (selo RN), com arranjos de Oswaldinho do Acordeom. Gravou, até 2021, cerca de 10 discos. Viajou pelo Brasil e a América Latina cantando forró, chegando à Bolívia e à Venezuela. Antônio dos Santos, o Toninho Copacabana (1948) é cantor e sanfoneiro. Começou sua carreira em São Paulo, a partir de 1970, com o Trio Chapéu de Couro. O trio depois seria renomeado Trio Copacabana. Em 1972, o grupo vai para a cidade natal de Toninho, Penedo-AL. Toninho chegou a dividir o palco com Luiz Gonzaga, Gerson Filho, Clemilda e Genival Lacerda. Gravou até hoje cerca de 25 discos, entre LPs e CDs.

Erivan Alves de Almeida, o Mestre Zinho (1943-2010), foi um dos vocalistas mais conceituados de sua geração. Seu avô tocava sanfona de oito-baixos. Quando pequeno, fez parte, em sua terra natal, de um grupo de *guerreiro* (tipo de reisado, tradicional em Alagoas). Em 1980 foi chamado para assumir a vaga de vocalista do grupo Os Três do Nordeste. Nesse grupo permaneceu durante oito anos, e gravou vários discos de grande sucesso, entre eles *Da boca pra fora* (selo Uirapuru, 1980) e *Pra virar lobisomem* (selo Veleiro, 1981). Gravou vários discos solo, a exemplo de *Murro em ponta de faca* (selo Arco-Íris, 1985), *De documento na mão* (Polydisc, 1990) e *Extra* (Gogó da Ema, 1995).

Outro forrozeiro alagoano que foi integrado a um trio de sucesso nacional foi o acordeonista Gennaro. Natural de Marimbondó-AL, aos 14 anos foi para o Rio de Janeiro, onde acompanhou a cantora Marinês e conheceu Luiz Gonzaga. Em 1981, o Trio Nordestino perdia Lindu, seu vocalista e sanfoneiro. Gennaro foi então convidado para integrar o trio exercendo as mesmas funções. Passou onze anos no Trio Nordestino, tendo gravado, entre outros sucessos, ‘Neném Mulher’, de Pinto do Acordeom, no LP *Com amor e carinho* (Copacabana, 1984).

Estúdios e gravadoras no Nordeste

As carreiras de praticamente todos os artistas até essa época foram desenvolvidas a partir da migração para o centro do mercado artístico da época, o eixo Rio-São Paulo, situação comum aos nomes que tiveram projeção nas décadas de 1950 até meados da década de 1980. Os artistas precisavam fazer esse deslocamento para poder gravar e divulgar seus discos. Somente a partir dos anos 1980 é que começou a surgir a possibilidade de desenvolver a carreira musical sem sair do Nordeste, com o surgimento das gravadoras independentes Gogó da Ema, em Maceió, e Polydisc, em Recife-PE.

A gravadora Gogó da Ema foi fundada pelo empresário Avelino Torres no final da década de 1980 e teve atuação por cerca de uma década. Seu estúdio funcionava no bairro do Feitosa, em

Maceió, perto do terminal rodoviário da cidade. O técnico de som da gravadora era Dinho Oliveira. Na área do forró, havia a direção musical de Sebastião José Ferreira, conhecido por “Xameguinho”. Antes de ter seu próprio estúdio, o Gogó da Ema funcionava como um selo, e chegou a lançar discos gravados no Recife, nos estúdios Somax. Dirigido por Hélio Rozenblit, filho de José Rozenblit (da importante gravadora recifense Rozenblit, criada ainda nos anos 1950), o estúdio Somax também começou sua atuação nos anos 1980, com o selo Polydisc, que também lançou vários discos daquela geração.

Nas décadas de 1980 e 1990 começa a atuação de vários forrozeiros alagoanos que atualmente são referência. Sandoval Norberto Baltazar (1956) é cantor, compositor e percussionista. Lançou seu primeiro disco, *Colibri*, pela Gogó da Ema (1993). Seus filhos Gil Neves e Sol também se dedicam ao forró, em carreiras solo e também acompanhando o pai. Atualmente, Sandoval é administrador da casa de forró O Cortiço, em Maceió⁴⁷. Manoel Messias de Sousa, o Messias Lima, gravou o LP *Forró no miudinho* em 1988 nos estúdios da Somax em Recife (lançado pela RGE), com sua composição mais famosa, ‘Morando na Selva’. Messias Lima é também radialista⁴⁸.

Irineu Nicácio de Oliveira, Tião Marcolino, Lula Sabiá e Sebastião José Ferreira (o Xameguinho) são acordeonistas e compositores de referência na atual cena forrozeira de Alagoas, ao lado dos ritmistas Xexéu Zabumbeiro e Ernande da Silva (o Tobias). Todos gravaram no estúdio Gogó da Ema. São músicos frequentemente requisitados para fazer arranjos e acompanhar outros cantores. Tião Marcolino é de uma família de músicos, e seu filho Douglas Marcolino possui carreira internacional como sanfoneiro. Seu sobrinho Fernando Feijó, o Pinóquio do Acordeom, também tem uma carreira solo. Xameguinho tem seu próprio estúdio, o Studio Xamego, onde dezenas de artistas vêm gravando seus discos, e também dá aulas de acordeom.

Oito-baixos, pífanos e rabeca

A cena musical do forró em Alagoas também conta com vários músicos que seguem a tradição da sanfona de oito-baixos iniciada por Gerson Filho. Entre eles, podemos citar Edgar dos Oito-Baixos, Joelson dos Oito-Baixos e Negão dos Oito-Baixos, todos com uma extensa discografia, onde registram composições próprias. Edgar dos Oito-Baixos conta em seus shows com a participação do vocalista Antônio Oliveira da Silva, o Minhocão do Forró. Minhocão também desenvolve carreira como cantor, acompanhado geralmente por tocadores de sanfona de oito-baixos.

A música de pífano tem importantes representantes em Alagoas. José Prudente de Almeida, o Chau do Pife (n.1959), lançou seu primeiro disco, *Memória dos Pássaros*, em 2002, ainda usando o selo Gogó da Ema. José Cícero Gama dos Santos, o Mestre Gama (n.1953), gravou o disco *Músicas, histórias e pifes* (2016) no Studio Xamego. Em 2021, lançou seu disco *Alma de pife*. Chau do Pife e Gama contam sempre com a colaboração de Irineu Nicácio, Lula Sabiá e Xameguinho em suas gravações e apresentações. Mestre Gama também é reconhecido luthier de seu instrumento, usando também de inovações e criatividade no uso de materiais e maneiras de afinação.

Mestre Gama vem da tradição das bandas de música do município de Marechal Deodoro, onde também há uma significativa tradição das bandas de pífanos, que remontam à década de 1920 e antes (CAJAZEIRA, 2007). As principais bandas de pífanos registradas por Regina Cajazeira em sua pesquisa são a Banda do Mestre Zé Bispo e a Banda de Pífanos Esquenta Muié, liderada por José Cícero da Silva (1951-2020). A Esquenta Muié gravou três discos, sendo os dois primeiros em formato LP pela Chantecler (ambos em 1977), e o terceiro, um CD em produção independente (2003). No repertório, a tradição das marchas e dos dobrados (onde os pífanos atestam sua ligação com as “bandas de música”) convive com xotes e baiões que ligam os pífanos ao forró.

Também em Marechal Deodoro, vive um nome singular da música brasileira: Nelson dos San-

47 Na casa O Cortiço, acontecem shows de forró todos os domingos. É lá também que vêm sendo realizadas as reuniões da Associação dos Forrozeiros de Alagoas – ASFORRAL.

48 Nas rádios Correio AM, de Maceió e Rádio Palmares.

tos (1941), o Nelson da Rabeca. Compositor, rabequeiro e luthier, recebe encomendas de todos os lugares do Brasil e já tocou em diversos lugares do mundo. Sua maior parceira é a cantora Benedita dos Santos, sua esposa e compositora de cantigas executadas pela dupla em suas apresentações. As músicas de Nelson com solo de rabeca, e as canções de Benedita, são criadas com liberdade dentro dos gêneros musicais do forró, como o xote, o baião e a toada.

Articulação entre forrozeiros

Nas últimas décadas, duas iniciativas têm tido relevância para a união entre os forrozeiros em Alagoas: a criação do site Forró Alagoano (ocorrida em 2010) e a Associação dos Forrozeiros de Alagoas (ASFORRAL, criada em 2012), ambas por iniciativa do jornalista José Gama Lessa com o apoio de Rosiane Pedrosa. O site Forró Alagoano começou a disponibilizar um importante acervo fonográfico e iconográfico de forrozeiros do estado, incluindo discos produzidos pelo selo Gogó da Ema, além de gravações mais antigas em 78 rpm, programas de rádio e outros materiais.

A ASFORRAL tem desempenhado um papel de representação dos artistas, principalmente junto a instâncias do poder público, como as Fundações de Cultura da Prefeitura de Maceió e do Governo do Estado de Alagoas. A Associação se alinha com movimentos nacionais, como o Fórum Forró de Raiz e a Associação Cultural Balaio do Nordeste, a favor da valorização e continuidade do forró tradicional.

Por iniciativa da ASFORRAL, foi criado o Palco Móvel do Forró, que leva trios de forró para os bairros de Maceió. Na época do carnaval, acontece o Bloco dos Forrozeiros, tocando marchas e frevos com a instrumentação do forró. Através da Associação, os forrozeiros também conseguem espaço no Natal dos Folguedos, promovido pela Prefeitura de Maceió. Durante a pandemia do covid-19, que impediu o trabalho presencial de muitos artistas, a Associação conseguiu doações de cestas básicas e trabalhou nos editais públicos para a realização do São João a partir de transmissões ao vivo pela internet.

Alagoas conta com vários espaços para o desenvolvimento do forró. Na capital, há o Forró do Louro; a Tapiocaria Cumadre Fulô, administrada por Cláudia Rejane, onde acontecem shows de forró; O Cortiço, administrado pelo cantor Sandoval; e a Toca do Gaúcho, administrada por Onei Lima Medeiros. Em Marechal Deodoro, há o Forró do Rafael, administrada por José Rafael da Silva. Em Arapiraca-AL, até antes da pandemia do covid-19, o tocador de sanfona de oito-baixos, acordeonista e poeta Afrísio Acácio (1950-2021) promovia o evento Cultura na Praça, onde se reuniam músicos e público do forró. Em todos os espaços mencionados, o forró tradicional é praticado, às vezes em alternância com outros gêneros musicais, o que ajuda a diversificar o público pagador.

Outro local de convivência entre músicos, trocas de experiências, negociação e manutenção de instrumentos é a loja administrada no centro de Maceió por Arnaldo Vieira, o Naldo do Baião, cantor, sanfoneiro e compositor. É nessas lojas que aconteceu o aprendizado musical de músicos das gerações mais recentes, a exemplo de Anderson Fidelis (1989), cantor, sanfoneiro e compositor, que tem como principal referência o estilo de Luiz Gonzaga; e Abraão Batista da Silva, o Abraão dos Oito-Baixos. Abraão também faz parte do grupo Anderson Fidelis e A Cabrueira.

Forró de duplo sentido

Alagoas tem forte representação no estilo do forró de duplo sentido, em que se fazem alusões sexuais e picantes a partir de frases de conteúdo aparentemente inocente e de forma bem-humorada. Valendo-se de trocadilhos e jogos de palavras, as canções conseguiam driblar a censura da época da ditadura militar. Por exemplo, de Durval Vieira, ‘O chevette da menina’ e ‘A eletricista’ (1981); de Benício Guimarães, com ‘Vitamina tipo D’; Clemilda, com ‘Prenda o Tadeu’ (1985), ‘Um dedo só’ (de Durval Vieira, 1985) e ‘Forró cheiroso’ (1987); e Emanuel do Vale Trindade (n.1954), o Sandro Becker, com os sucessos ‘Julieta’ (1986) e ‘A velha debaixo da cama’ (1997), além da parceria com Clemilda em programas de TV e no disco *Sacradance* (1996).

Sandro Becker provavelmente teve o maior sucesso comercial com esse tipo de repertório. É notável em seu trabalho a recriação do estilo do personagem da cultura popular nordestina, o “Velho”, um tipo de palhaço dos pastores profanos. Uma canção como ‘Julietta’ faz citações de versos da canção ‘Cuidado cantor!’, registrada pelo Velho Faceta em seu disco de 1978. Sandro absorve e atualiza a “safadeza” dos velhos de pastoril para o público jovem de sua época, inclusive com relação aos arranjos, com influências eletrônicas. A canção ‘Rap da dúvida’, gravada com Clemilda, é um exemplo radical das diferentes camadas musicais trabalhadas: uma batida de rap sustenta uma canção de estrutura métrica, melódica e harmônica similar a uma embolada, ao mesmo tempo que a letra contém o duplo sentido.

3.8 SERGIPE

Na década de 1980 o cantor sergipano Rogério fez grande sucesso nacionalmente, com a canção Chamego Só, cunhando o qualificativo Sergipe é o país do forró, ainda acionado para designar pertencimentos e uma identidade local. Em entrevista, Rogério explicou que o que o inspirou à formulação desta frase foi perceber que, enquanto em outros estados do Nordeste o forró se destaca em localidades específicas, em Sergipe é relevante em todos os setenta e cinco municípios que constituem o território. As contribuições de Sergipe para o forró não são poucas, sobretudo quando pensamos o Nordeste enquanto redes, que devem ser compreendidas a partir de seus fluxos. Desde que o gênero musical foi introduzido no Estado, em cada momento novos perfis de adeptos e novos aspectos foram sendo incorporados, contribuindo para a conformação da cena multifacetada que atualmente observamos.

Pelo “oco do mundo” – a disseminação do forró enquanto gênero

O marco inicial do forró em Sergipe foi no ano de 1952, quando Luiz Gonzaga realizou sua primeira turnê por todo o Brasil. Passando pelo município de Propriá, esteve na Fazenda Cabo Verde, em que ocorriam concorridos arrasta-pés com a participação das boas famílias da sociedade local. Tendo se tornado amigo do Sr. Pedro Chaves, proprietário da fazenda e importante liderança local, o Rei do Baião retornou muitas vezes. No ano de 1955, estando em Propriá para a inauguração da primeira praça no Brasil a ser nomeada em sua homenagem, foi na Fazenda Cabo Verde que conheceu Abdias e Marinês, encontro que tornou possível que esta viesse a se tornar mais tarde a Rainha do Xaxado. Na canção Forró de Pedro Chaves, gravada em 1967, temos uma pista do que se ouvia, o “esquenta muié”, variação de nome para os cocos animados por flautas de taboca e zabumbas.⁴⁹

Como efeito da turnê, a fama de Luiz Gonzaga, que já estava bem estabelecida no sudeste do país, se espalhou pelo Nordeste – as rádios, os serviços de alto-falante e as casas de discos difundiam incessantemente suas músicas (DREYFUS, 2013: 173). O forró foi assim se estabelecendo como prática musical e poética também sergipana, para o que o programa Festa na Casa Grande, apresentado por Josa – o vaqueiro no sertão na então Rádio Difusora de Sergipe⁵⁰ foi determinante.

José Gregório Ribeiro (1929 – 2020) nasceu em Simão Dias/SE, terra de muito gado, marcada pela figura do vaqueiro. Mudou para o Rio de Janeiro para o serviço militar, entrando depois para a Polícia Militar do Distrito Federal, em que tinha a função de amansador, arte aprendida ainda na

49 Em acordo com SERGIVAL (2011: 70), esquenta muié é um similar das bandas de pífano e ternos de zabumba, formados por pífanos feitos de taboca, zabumba, caixa e prato. Em 1955, a pedido de Luiz Gonzaga, Pedro Chaves armou o encontro com a Patrulha de Choque de Luiz Gonzaga, trio formado por Abdias, Marinês e Chiquinho (DREYFUS, 2013: 194). Diz-se que foi na Fazenda Cabo Verde que Luiz Gonzaga elaborou os primeiros acordes da composição que leva o nome de outro município sergipano, Malhada dos Bois. Mais tarde, o município de Propriá seria referenciado na música instrumental Forró de Propriá (Pedro Sertanejo) e a Fazenda Cabo Verde e seu Pedro Chaves mencionados nas canções Propriá (João Silva) e Quadrilha em Propriá, gravada por Clemilda.

50 Atual Rádio Aperipê. O programa ‘Boa Noite Sertanejo’, apresentado por Josa na Rádio Difusora de Sergipe teve início no ano de 1962, posteriormente vindo a se chamar “Festa na Casa Grande”, que ia ao ar todas as manhãs e se manteve com a maior audiência da rádio por 25 anos. O programa é mencionado por muitos dos grandes sanfoneiros sergipanos como tendo tido importância fundamental para sua identificação com o forró.

infância. Foi dispensado após sofrer um grave acidente com um cavalo, e, decidido a retornar a sua terra, tratou de adquirir um acordeom. Um dia, ensaiando o instrumento em frente à casa em que morava em Aracaju, foi convidado a Carlito Melo e o Caboclo Jeremias, na Rádio Difusora. Em 1962 conseguiu ter seu próprio programa, o Boa Noite Sertanejo, mas foi só quando este passou a se chamar Festa na Casa Grande que introduziu a marca porque passaria a ser conhecido – Oôoi boiada negra, ôôo volta gado manso...” E ficou Josa vaqueiro. Os aboios entoados para o tanger do gado nos fins de tarde eram uma imagem forte nas paisagens de sua infância.

Em certa ocasião, estando em Caldas de Cipó, na Bahia, Luiz Gonzaga ouviu no rádio o programa e decidiu ir a Aracaju, conhecer pessoalmente o apresentador. No ano de 1965 fez no ‘Festa na Casa Grande’ uma participação ao vivo, que se tornou memorável. Depois, a seu convite, Josa gravou em Recife um primeiro compacto⁵¹, que saiu pelo selo Mocambo, da gravadora Rozemplit, e, em seguida, o acompanhou em turnê pelo Nordeste.⁵²

Desde o início do declínio do baião, as turnês haviam se tornado o principal recurso para os músicos de forró darem continuidade a seu trabalho. Tocando em circos de pano de roda, em carrocerias de caminhão, ou onde fosse possível, levavam aos moradores dos rincões do país a oportunidade de ver de perto os artistas que se habituavam a ouvir pelo rádio. Josa incursionava pelos interiores se apresentando com sua parceira artística, Maria Feliciano – “a mulher mais alta do mundo”, e levando ao público atrações variadas. Dessas incursões participaram também Dominginhos e Anastácia, e Clemilda e Gerson Filho.

Em 1969 o Estádio Estadual Lourival Baptista foi inaugurado em Aracaju, com a presença de Luiz Gonzaga, que entoou o Hino do Batistão (Hugo Costa/ Luiz Gonzaga). Da inauguração também participaram Josa, Maria Feliciano, Dominginhos e Anastácia. Pouco após terem partido de volta para o Rio de Janeiro, o casal decidiu retornar a Aracaju, aí residindo por cerca de um ano.⁵³ Nesse mesmo ano Clemilda e Gerson Filho, passando por Aracaju em uma de suas viagens para o Recife, decidiram ficar. E ficaram – adotaram a cidade como sua, e nela permaneceram até o fim de suas vidas. O programa Forró no Asfalto, apresentado por Clemilda na Rádio Difusora a partir de 1974, foi também fundamental para a disseminação do forró, dando oportunidade a um grande número de sanfoneiros e a grupos e trios que a essa altura já existiam espalhados por todo o Estado.⁵⁴

As passagens do Rei do Baião por Sergipe, os programas apresentados por Josa-vaqueiro do sertão e por Clemilda, as rádios ouvidas através dos serviços de difusão das Prefeituras Municipais, além da influência de um pai, mãe ou de avós, que cantavam ou tocavam oito baixos, pífanos ou zabumba, nos Reisados, Guerreiros e Pastoris, ou nos cocos ou arrasta-pés, são mencionados por toda uma geração de grandes sanfoneiros e músicos como fatores determinantes para seu envolvimento com o forró.

No arraial tem forró - vinculação entre forró e festas de São João

O forró acontece em Sergipe ao longo de todo o ano, em restaurantes, bares e casas de show, festas de aniversário e casamentos e em eventos variados, mas é no mês de junho que o gênero entra em evidência, podendo ser ouvido em festas de São João que mobilizam a vida social por todo o Estado – em pequenos arraiais familiares ou de vizinhança, em confraternizações institucionais, cor-

51 Um compacto com duas músicas: “No pátio da fazenda” e “Há boi no mourão”. Posteriormente gravou mais dois LPs, um em 1968 pela Interson Fonogramas LTDA e outro em 1969 pela Gravadora Cantagalo, ambos com músicas de própria autoria, direção de Pedro Sertanejo e pouca variação no repertório. Embora tenha sido autor de um grande número de canções autorais, tendo canções suas gravadas por inúmeros artistas do Estado, aborrecido com as dificuldades encontradas para gravar, não retornou mais ao estúdio.

52 Duas vezes Josa excursionou com Luiz Gonzaga pelo Brasil. Na primeira vez pelo sudeste, na segunda tendo ido até o Paraná.

53 Em Aracaju Dominginhos e Anastácia fizeram suas primeiras canções em parceria - Um mundo de amor e De amor eu morrerei. No período em que residiram na cidade assumiram na rádio Aperipê um programa, o Anastácia e Dominginhos. Foi também residindo em Aracaju que Dominginhos compôs a música instrumental Noites Sergipanas.

54 A partir de 1985 o Forró no Asfalto passa a ser apresentado também na TV Aperipê. Através de seu programa de rádio Clemilda passava a fazer parte da vida de seu público. Em razão das dificuldades de comunicação e de deslocamento que ocorriam naquele tempo, as pessoas mandavam mensagem através do programa.

porativas, associativas ou escolares - realizados em praças, na rua, residências, condomínios, paróquias, clubes, salões, sedes de associação e sindicatos etc. Esse é um período de grande importância social, simbólica e econômica para os forrozeiros.

Já no início do século passado nessa época do ano se viam as ruas decoradas com bandeiras coloridas, fogueiras acesas em frente às casas, os moradores se reunindo em novenas e trezenas em homenagem aos santos do mês – Santo Antônio, São João e São Pedro – a que se seguiam a soltura de fogos, os balões, adivinhas e simpatias, a troca de alimentos à base de milho ou macaxeira, e os sambas ou cocos dançados ao som dos pífanos e ternos de zabumba. Aos poucos, foram sendo incorporados o arraial e as quadrilhas, e a vinculação com o forró foi se estabelecendo de tal modo, que atualmente não é possível pensar em uns sem os outros.

A festa mais antiga de que se tem registro em Aracaju é a da Rua de São João, de que se sabe vir sendo realizada desde pelo menos o ano de 1910. Na festa da Rua de São João foi formada a primeira quadrilha associada ao período junino, a São João de Deus, em 1950. Não muito depois foi construído um tablado, e em 1955 foi realizado o primeiro concurso de quadrilhas juninas, que acontece ainda nos dias de hoje, sendo um dos mais importantes.

A partir da década de 1980, o Governo do Estado de Sergipe e as prefeituras municipais passaram a investir em ações de apoio à cultura, visando seu aproveitamento para a promoção do turismo ou para o desenvolvimento econômico e social. As festas de São João cresceram e se estruturaram. Em 1985 o Governo do Estado de Sergipe construiu no lugar da antiga Caixa d'Água da cidade um Centro de Criatividade, e desde então se retomou a realização de um antigo arraial que algumas décadas antes era realizado no local pelo Sr. João da Cruz, o Arraial do Arranca Unha, envolvendo um importante concurso de quadrilhas. Em 1988 a Prefeitura Municipal de Aracaju e o Governo do Estado de Sergipe investiram na construção de espaços para abrigar os festejos juninos e outras atividades, dentro os quais o Complexo Cultural Gonzagão, inaugurado em 1990 e em que vem sendo realizado anualmente o Arraial e o Concurso de Quadrilhas Juninas do Gonzagão.

São ainda importantes em Aracaju o Forrozão da Rua de Siriri, o Arraial do XVIII do Forte, dentre inúmeros outros arraiais, e, ainda, eventos com maior apelo turístico, como o Forró Caju, realizado desde 1993, o Arraial do Povo⁵⁵, realizado na Orla de Atalaia a partir de 1994; e o Forró Siri, no município de Nossa Senhora do Socorro, realizado desde 1993. No interior, embora as festas de São João sejam importantes em todos os municípios, em alguns recebem maior destaque. É o caso do São João de Paz e Amor, realizado no município de Areia Branca desde 1986; do município de Capela, com a Festa do Mastro e atrativos como a Sarandaia, a saída da baiana, os bacamarteiros e a festa da lama; do município de Estância, com os pisa pólvoras, batucadas, busca-pés e barcos de fogo.

As quadrilhas juninas mobilizam em torno de si toda uma rede de participantes, que inclui, entre outros marcadores, dançarinos, sanfoneiros e cantores. A partir do dia de São José, que abre os trabalhos do ciclo de São João, são realizados bingos, feijoadas e outras atividades para levantar recursos para os figurinos e a produção. Em geral, essas atividades são realizadas ao som de apresentações de forró. Acompanhando o movimento de crescimento dos arraiais, as quadrilhas se multiplicaram, e passaram por transformações, motivadas também pelos concursos, cada vez mais competitivos e com regulamentos mais rigorosos e exigentes. Além dos já mencionados, estão também entre os mais importantes de Sergipe o Arrasta Pé, promovido pela TV Atalaia (afiliada da Rede Record), de que participam as quadrilhas da Liga das Quadrilhas Juninas Sergipanas (Liquajuse); e o Levanta Poeira, promovido pela TV Sergipe (retransmissora da Rede Globo), de que participam as quadrilhas filiadas à Federação das Quadrilhas Juninas de Sergipe (Fequajuse).

Entre as quadrilhas mais antigas e importantes estão a Século XX, São João de Deus, Forrobodó, Chapéu de Couro, Arrasta Pé, Unidos em São João, Unidos em Asa Branca, Apaga Fogueira.

55 O Arraial do Povo foi criado em 2004 pelo então prefeito João Alves Filho (PFL), originalmente com o nome Vila do Forró Chapéu de Couro (Paulino, 2007: 149).

Tem de tudo – o forró sergipano ganha o Brasil

Muitos bons sanfoneiros e músicos já se dedicavam ao forró desde as primeiras visitas de Luiz Gonzaga, mas foi a partir da década de 1970, com a disseminação do acesso aos aparelhos de rádio e televisão de uso doméstico e aos produtos da indústria fonográfica, de que decorreu a consolidação de um mercado de bens culturais no Brasil, que o forró produzido em Sergipe teve seu alcance ampliado e passou a participar mais marcadamente do circuito nacional. A abertura veio acompanhada de um interesse pela cultura popular e tradicional e pela memória local, em que se buscavam os elementos para a criação de uma música autoral de que, por seus tons e temas, se pudesse dizer sergipana.

Mesmo antes dos investimentos em cultura visando à promoção do turismo, cantar o lugar costumava ser uma característica da música produzida em Sergipe. Nas canções de Josa, como em *Na Sombra da Jaqueira*, *Poeira Voando* e *Amor enchocalhado*, as paisagens do sertão e a vida cotidiana do sertanejo com o gado, dão forma a versos que falam de sentimentos muito gerais. O interessante é que, mesmo em canções que adotam a perspectiva de quem está distante da terra a que deseja retornar, como em *Valente é o bem te vi*, ainda que possuam alguma melancolia, não se tem a tristeza das toadas que se associava ao sentimento do migrante que precisou partir de sua terra em busca de oportunidade.

A década de 1980 foi marcada pela formação de grupos que tinham em sua concepção a proposta de conhecer, interpretar e difundir a cultura local, alguns tendo chegado a se apresentar fora de Sergipe, em iniciativas como a do Projeto Pixinguinha, promovido pela Funarte. O grupo Bolo de Feira, em um compacto duplo lançado em 1980, traz canções que expressam o contraste por que se buscava representar o Estado – em *Nordeste Modernizado* (Benet Nascimento) fala sobre a presença automóveis, faculdades e o petróleo, ao tempo em que a canção *Bolo de Feira* (Antônio Carlos do Aracaju) apresenta os produtos encontrados em uma feira tradicional. Outro grupo que marcou época com essa proposta foi a *Band' Auê*, formada em 1984, que depois deu origem à dupla *Sergival&Sena*.

A produção fonográfica não era ainda acessível à maior parte dos forrozeiros, muito do que se produzia então não chegou a ter fixada uma memória. Erivaldo de Carira gravou em 1984 o LP forró a Brasileira pela gravadora Fama Som Music, depois vieram muitos outros. Nele consagrou a canção *Fazenda Velha* (Erivaldo de Carira), em que descreve seu percurso, partindo da vida com a terra, o trabalho de motorista, até se tornar um grande sanfoneiro. Quase todo o repertório apresentado é autoral, valendo destacar também *Vou voltar a Aracaju* (Josa-vaqueiro do sertão/ Erivaldo de Carira), em que o lugar a que se deseja retornar é uma cidade litorânea, e em que Sergipe é abordado não apenas por aspectos rurais, ou por seus atrativos turísticos, mas também por elementos como o petróleo e o salgema.

Foi também na década de 1980 que o cantor Rogério (Estância/SE, 1957 – São Paulo/SP, 2014) fez grande sucesso com *Chamego Só*, mas também com outras canções, como *Cajueiro dos Papagaios*, projetando Sergipe em rede nacional. Em 1985 a cantora Clemilda estourou com *Prenda o Tadeu*, tendo ganhado naquele ano o disco de ouro da Gravadora Continental. Outros artistas sergipanos também se apresentaram em alguns dos mais concorridos programas de televisão veiculados em rede nacional, como a cantora Antônia Amorosa, que, após ganhar com “*Coco da Capsulana*” (João Alberto/ Ismar Barreto) o festival *Canta Nordeste* em 1993, promovido pela Rede Globo, alcançou boa projeção, e gravou o LP *Iluminada*, em 1994.

A partir da década de 1990, com os investimentos da indústria fonográfica em novas mídias, um número mais expressivo de artistas passou a gravar seus trabalhos. A busca por um forró que fale sobre Sergipe pode ser percebida na obra de grandes sanfoneiros, como: Edgar do Acordeon, com destaque para *De Aracaju a Propriá*, *Alegria do Vaqueiro*, *Lembrança do Nordeste*; Ararão do Nordeste; Correia dos Oito Baixos, com destaque para *Olha a Sarandaia*, que atesta sua relação com a *Festa do Mastro de Capela*, e *Forró no Litoral* (Antônio Correa/ Sergio Lucas).

Muitos abordam ainda seus municípios de origem, que alguns incorporam aos nomes artísticos que adotam: de Josa, temos a canção *Simão Dias no Clarão*, que registra a chegada de energia elétrica

ca ao município; Zé Américo do Campo do Brito; de Fábio de Estância, temos canções como Estância Tradição Cultural, Barco de Fogo, Flor do Piauitinga; de Azulão, a canção Barra dos Coqueiro; de Sérgio Lucas, Festa do Vaqueiro (Sergio Lucas).

Embora nas novas gerações de forrozeiros se observe uma tendência à reinterpretação dos clássicos e a predominância de xotes com temas amorosos, o mesmo compromisso em falar sobre e a partir de Sergipe pode ser vista em canções como Minha Bela Atalaia (Chiquinho do Além Mar); Cabrunco (Helber Matheus), gravada com a participação de Antônia Amorosa; Caminho do Forró (João da Passara/ Alberto Marcelino), que, representada pelo Balança Eu, venceu o prêmio de melhor letra no Fenfit 2017; Palco da Esperança (Evanilson Vieira); Forró de Aracaju (Zé Carlos de Porto da Folha).

Caminhos do forró – novos rumos e alguns desafios

Em um primeiro momento os investimentos do poder público na realização de eventos representou forte incentivo à profissionalização dos forrozeiros. A partir da década de 2000, no entanto, passaram a atrair públicos numerosos e o interesse de grupos empresariais, e, com eles, vieram as bandas formadas como grandes empreendimentos comerciais, em geral associadas a ritmos como arrocha, axé ou sertanejo. Os grupos e trios de forró – a que se passou a chamar pé de serra – foram sentindo uma progressiva perda de espaço, traduzida em seu deslocamento para palcos secundários e na remuneração por valores extremamente inferiores.

A reação veio em ações de valorização e fomento, de que são pioneiras o Fórum do Forró de Sergipe e a Marinete do Forró, ambos propostos pelo pesquisador e jornalista Paulo Corrêa e realizadas pela Fundação Municipal de Cultura de Aracaju (Funcaju), desde o ano de 2001. A formação em acordeom passou a ser incluída na programação da Escola de Artes Valdice Telles, da Prefeitura Municipal de Aracaju, e do Conservatório de Música de Sergipe, vinculada à Secretaria de Educação do Governo do Estado. Em 2007 foi criada a Orquestra Sanfônica de Sergipe, também com o apoio do Governo do Estado.

A estas, vieram se somar iniciativas protagonizadas por músicos e agentes da nova geração de forrozeiros, como o Forró na Comunidade, em que Chiquinho do Além Mar; o Movimento do Forró, o Forró no Rasgadinho, o Forró totó e a Virada Forrozeira, iniciativas de Alberto Marcelino que visam criar palcos para o forró ao longo de todo o ano; o Dominguinhas Através, de Lucas Campeolo, que leva ao palco inúmeros artistas para executar seleções específicas da obra de Dominguinhas; a Rural do Forró (Bob Lelis).

Mas é no engajamento dos músicos que a renovação se realiza, e é perceptível a adesão ao ritmo entre as novas gerações de forrozeiros.

Chama atenção em Sergipe a ocorrência de famílias em que o forró é transmitido de uma a outra geração. Grandes sanfoneiros e músicos atuantes no forró tem filhos e netos que já se apresentaram em turnês pelo Brasil ou em diferentes países – é o caso de Erivaldo de Carira, e seus filhos Erivaldinho, Mestrinho e Thaís Nogueira; de Ararão do Nordeste, de seu filho Scurinho Zabumbada, e de seu neto, Wagner Lima; da filha e da neta de Josa – Joseane dy Josa e Bruna Ribeiro; dos filhos dos integrantes do antigo trio os Boêmios do Nordeste, especialmente Cobra Verde e Tatuá-o mensageiro do forró; do filho do finado zabumbeiro Ismael – Glaubert Santos; de Agnaldo do Forró, e seus filhos Mimi do Acordeom e Robson do Rojão; do filho de Rogério – Pedro Luan, entre outros.

Tem sido também determinante para a abertura de espaço às novas gerações a ocorrência de eventos, festivais e prêmios não circunscritos ao Estado de Sergipe. Um que tem sido de particular importância é o Festival Nacional do Forró de Itaúnas (Fenfit). O Trio Juriti, formado por Mestrinho, Thaís Nogueira e Scurinho Zabumbada, foi o primeiro a participar, em 2006, tendo recebido o prêmio de Trio Revelação, o que impulsionou suas carreiras para além de Sergipe. Em 2009 todos os integrantes do Trio Forrobodó – Erivaldinho (sanfona), Vinicinhos (zabumba) e Luiz Feijoli (triângulo) – foram premiados como os melhores em seus respectivos instrumentos. Em 2015, foi a vez do Balança Eu, de Alberto Marcelino; em 2017, participaram o Balança Eu, Mimi do Acordeon e Erick Souza, que venceu com a música Cheiro de

Amor; Em 2018 participaram Glaubert Santos, Robson do Rojão e o Balança Eu, que recebeu o prêmio de melhor letra; em 2019 Mimi do Acordeon e o Forró Maturi, que venceu o Festival.

Se é certo que os grandes eventos vem apresentado como efeito a valorização do forró em circuitos específicos, muito precisa ser feito, ainda, no entanto, para que o gênero possa se colocar como uma prática sustentável para seus detentores.

3.9 BAHIA

A Bahia é o maior estado do nordeste. Possui 417 municípios, espalhados em quase seiscentos mil km² (IBGE, 2019)⁵⁶, o que corresponde a aproximadamente um terço de toda a área desta região. O conhecimento abrangente sobre o forró feito nesta imensa superfície, similar por exemplo à de um país com a França, demandaria mais anos e mais recursos do que estiveram disponíveis na presente pesquisa. Além disso, a Bahia é um estado que apresenta grande diversidade dentro de suas fronteiras. Um estudo da SEPLAN (Secretaria do Planejamento do governo da Bahia) dividiu o estado em nada menos que

...27 Territórios de Identidade, constituídos a partir da especificidade de cada região. [A metodologia do estudo] foi desenvolvida com base no sentimento de pertencimento, onde as comunidades, através de suas representações, foram convidadas a opinar. (SEPLAN, 2018)⁵⁷

Dentro das nossas limitações de tempo e recursos, e também das limitações específicas do período em que a pesquisa foi realizada, discutidas no início deste dossiê, foi feita a opção de concentrar nossas pesquisas em quatro dessas regiões: “Região Metropolitana de Salvador”, “Recôncavo”, “Portal do Sertão” e “Chapada Diamantina”.

A pesquisa se concentrou inicialmente nas histórias de vida dos mestres forrozeiros, coletadas através de entrevistas. Essas entrevistas abordaram os seguintes aspectos: formação, carreira, e panorama cultural geral do forró da região do entrevistado. Procuramos destacar os pontos de vista de cada colaborador sobre o que seriam as matrizes históricas do forró baiano, traçando assim um panorama geral sobre a situação atual do forró tradicional baiano.

Após a etapa das entrevistas com os mestres forrozeiros, foi iniciada a etapa de levantamento das festas de forró na Bahia e de espaços culturais onde o forró é realizado. Para cada evento e espaço, foi criado um perfil resumido, que será explicitado a seguir.

O perfil dos forrozeiros colaboradores

Buscou-se, para a realização de entrevistas, contato com forrozeiros que tivessem perfil compatível com as questões postas pelo estudo. Seriam forrozeiros com trajetória artística longa, em termos de anos de profissão e prática, uma vez que poderiam contribuir com suas histórias de vida para uma compreensão dessas matrizes em âmbito geral. Para tanto, fez-se o levantamento de contatos, a partir de parceria com a comissão organizadora do Festival de Sanfoneiros da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), evento que reúne forrozeiros de toda a Bahia, e que atualmente está em sua décima edição. Além disso, a pesquisa contou com o apoio da Associação Asa Branca (sediada em Simões Filho - Bahia), e da comissão organizadora do “Fórum Forró de Raiz da Bahia”, além de músicos e produtores culturais da cidade de Feira de Santana e cidades adjacentes.

Essas entrevistas se iniciaram no ano de 2020, e se deram em sua maioria de forma remota. Foram entrevistados, além de sanfoneiros, outros instrumentistas, como zabumbeiros, trianglei-

56 Dados disponíveis em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/ba.html>

57 Disponível em: <http://www.seplan.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=17>

ros, um tocador de pífano e um violonista, além de cantores e compositores das bandas. Seguem abaixo alguns registros fotográficos de algumas entrevistas.

Ritmos, instrumentos e conjuntos musicais

Com relação aos ritmos tradicionais do forró baiano, os entrevistados foram unânimes em concordar a respeito da suma importância da representatividade e valorização de ritmos como “xote”, “baião”, “arrasta-pé” (também conhecido na Bahia como “galope”, e em outros estados do nordeste, como “marcha” ou “quadrilha”), “xaxado”, “coco” e “forró” para a representação do forró tradicional enquanto matriz identitária. Na Bahia, como é usual, a formação instrumental mais veiculada para o forró tradicional é a do trio *gonzaguiano* (sanfona, zabumba e triângulo). Porém, como este dossiê tem deixado claro, o forró tradicional não se restringe a essa representação, incluindo também outros instrumentos e conjuntos musicais.

Entre esses conjuntos estão as bandas de pífanos, tradicionais em cidades como Chorrochó-BA, Macururê-BA e Rodelas-BA, além das cidades do “Território de Identidade” do Sertão São Francisco, como afirma Bahia (2016)⁵⁸:

No Território de Identidade do Sertão do São Francisco, especificamente nas cidades de Juazeiro, Canudos e Uauá, são encontrados diversos grupos culturais que têm bandas de pífano. Esses grupos simbolizam elementos de fé e devoção e também são denominados como bandas de zabumba ou calumbis e também são de extrema importância na região, pois servem para todos os tipos de manifestações da cultura popular. Eles tocam em romarias e enterros; em procissão, acompanham uma autoridade e participam de festas públicas e particulares.

Esses conjuntos são formados geralmente por dois pífanos, além de zabumba e caixa (veja a seção sobre “Pífano” neste dossiê). Sobre os gêneros musicais executados por essas bandas, Menegatti (2012) afirma que elas apresentam grande versatilidade e diversidade:

A nossa experiência em campo e os registros da bibliografia sobre o tema demonstram a versatilidade dos conjuntos de zabumba. Trata-se de uma manifestação cultural inserida em diversos contextos sociais, dos festejos religiosos aos cívicos, dos casamentos aos funerais. Esse aspecto também se justifica na variedade de gêneros musicais que os grupos analisados abarcam no seu repertório. Marcha, valsa, lundu, mazurca, baião, samba, entre outros, são exemplos de gêneros praticados pelos conjuntos de zabumba da região de Canudos. (MENEGATTI, 2012, p. 63).⁵⁹

Outro instrumento citado nas entrevistas pelos mestres forrozeiros é o pandeiro, tido como instrumento representativo, com destaque nas falas de diversos mestres da tradição. A presença do pandeiro, no entanto, é ainda mais constante em conjuntos e situações musicais não-profissionais, onde é comum também que substitua o triângulo.

Com relação ainda a instrumentos que integram conjuntos tradicionais de forró, um exemplo da flexibilidade do gênero é o conjunto “Jacinto Limeira e Os bambas do nordeste”. O grupo baiano, fundado em 1975, agregou o trombone ao trio sanfona-zabumba-triângulo.

É de Salvador um dos conjuntos mais referenciais da história do forró: o Trio Nordestino, criado em 1958 com Lindú, Coroné e Cobrinha, conforme abordado em tópico anterior. O grupo colecionou sucesso atrás de sucesso, e segue ativo até os dias atuais, com formação diferente. Ao todo, o Trio já gravou 44 discos, fazendo praticamente um lançamento por ano. Em 2017, seu disco *Trio canta o nordeste* foi indicado ao Grammy Latino como melhor álbum de raízes brasileiras. O Trio Nordestino foi um dos conjuntos que mais contribuiu para a popularização do formato sanfona-zabumba-triângulo.

58 Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/2016/08/12106/Bandas-de-pifano-sao-exemplo-de-fe-e-devocao-no-sertao-baiano.html>

59 MENEGATTI, Bruno Del Neri Batista. **Soprando a gaita**: Bandas de Pífano no Sertão baiano. Dissertação de mestrado, São Paulo: USP, 2012.

Outro formato de conjuntos instrumentais de grande relevância para o forró baiano são as “orquestras sanfônicas” – geralmente associadas a espaços educativos apoiados por prefeituras, escolas e ONGs. Apesar de não serem um tipo de conjunto tradicional (não conseguimos saber ao certo qual foi a primeira orquestra sanfônica a ser criada, e aonde, mas acreditamos que tenha sido depois de 1980), elas valorizam o instrumento mais emblemático do gênero, o acordeom de teclado, sendo por isso plenamente aceitas no contexto do forró tradicional. Cumprem também um papel educativo crucial para o ensino dos gêneros forrozeiros nas cidades e espaços formativos de onde fazem parte. Dentre esses conjuntos, na Bahia, é necessário destacar a “Orquestra Sanfônica da Bahia”, fundada em 2010 na cidade de Serrinha-BA, e que desenvolve, além de um trabalho socioeducativo, um projeto artístico que inclui shows e apresentações em cidades da Bahia e do nordeste.

A partir das décadas de 1970 e 1980, e acompanhando as transformações por que passa o forró no período, a Bahia começa a ter artistas que acrescentam ao conjunto tradicional do trio gonzagueano, outros instrumentos, como violão, guitarra, guitarra baiana, baixo, teclado e bateria. Porém, mesmo com esses acréscimos, estes grupos buscavam manter inalterados os ritmos tradicionais, como xote, baião, arrasta-pé, concentrando as suas mudanças apenas no conjunto instrumental e suas sonoridades. Nesse sentido, ocorre no forró desses novos artistas um processo de hibridação cultural, que amalgamou o tradicional pé-de-serra a estilos e linguagens próximos da MPB, do rock e da música pop. Nesse período, muitos artistas baianos identificados ao forró mas seguiram a tendência de artistas nordestinos dos outros estados, mesclando a música nordestina, e o forró em especial, ao que se entendia como “MPB”. Alguns artistas da Bahia de maior destaque dentro do mercado fonográfico nessa tendência são Carlos Pitta, Gereba Barreto e grupo Bendegó, Virgílio, Xangai, Diana Pequeno, João Bá e Elomar.

Nos dias atuais, forrozeiros baianos identificados com as matrizes tradicionais buscam manter os ritmos básicos do gênero, com alterações apenas quanto ao formato instrumental, que não segue mais exclusivamente o modelo do trio gonzagueano. Esse grupo de músicos, cantores e compositores dialoga com renovações do forró iniciadas nos anos 2000, relacionadas ao chamado “forró universitário”, que massificou e popularizou um forró tradicional, ao fazê-lo interagir com a cultura midiática da atualidade. Nesse período, diferentemente do período anterior (anos 1970 e 1980), dedica-se exclusivamente ao forró a numerosa geração de artistas e bandas identificada ao gênero na Bahia, incluindo destaques como Del Feliz, Targino Gondim, Adelmário Coelho, Zelito Miranda, Cicinho de Assis, Capitão Corisco e o Bando Virado no Mói de Coentro, Volante do Sargento Bezerra, Grupo Estakazero, Grupo Cangaia de Jegue, entre outros.

Em geral, para os forrozeiros entrevistados por essa pesquisa, a interação com a grande mídia tem sido bem vista, pois é algo inerente ao forró desde os tempos de Luiz Gonzaga, e ajuda no reconhecimento e revalorização do gênero junto às novas gerações.

Eventos, festivais e espaços de fomento do forró baiano

Na Bahia acontecem muitos eventos de forró nas cidades do interior. O período junino é obviamente um caso à parte, vamos então abordar aqui o que não se encaixa nesse período. Dada a grande quantidade de eventos relevantes para a cena baiana do forró tradicional, foi necessário elencar alguns critérios para essa seleção. Abordamos então:

- Eventos e festas com entrada gratuita para a população local e em espaços públicos das cidades em questão;
- Eventos que contam com artistas que apresentam forró tradicional (mesmo que as festas também apresentem outros artistas).
- Eventos promovidos ou produzidos pelo âmbito estadual ou pelas prefeituras, pelas próprias comunidades ou por empresários locais.

Devido ao fato de nos anos 2020 e 2021 não ter sido possível observar esses eventos *in loco*, já que foram cancelados devido à pandemia, a catalogação dos dados se deu através dos sites oficiais

dos eventos, notícias de jornais e conversas com mestres e produtores culturais. Nesse sentido, os eventos considerados mais relevantes foram:

a. Festival de Sanfoneiros da UEFS, em Feira de Santana-BA - Realizado no campus da UEFS, realizou a sua 10ª edição, de forma remota, no ano de 2021. O evento tem inscrições abertas para sanfoneiros de todo o país e, após feita uma seleção dos melhores sanfoneiros inscritos, são realizadas apresentações individuais que disputam um prêmio em dinheiro. A relevância desse evento é grande, pois além de atrair grande quantidade de forrozeiros e seus trios de forró, costuma movimentar a cultura local com a circulação de pessoas que vêm de outras cidades apreciar o evento.

b. Festival de Forró de Itacaré-BA - Evento tradicionalmente realizado na Semana Santa, reúne nomes consagrados tanto de forró, quanto da música nordestina em geral.

c. Festival de Forró da Chapada - evento anual que acontece desde 2017, na cidade de Mucugê-BA, na Chapada Diamantina. Além de shows, acontecem aulas de instrumento musical, com ênfase nos gêneros do forró. Também movimenta a região, atraindo músicos e artistas de cidades próximas.

d. Festa do Vaqueiro de Juazeiro - Realizada na cidade de Juazeiro-BA, contou a sua oitava edição em outubro de 2019. A festa é promovida pela prefeitura da cidade e conta com shows de forrozeiros, além de encontro de vaqueiros e celebrações religiosas católicas.

e. Festa do Vaqueiro de Boa Vista do Tupim - Evento tradicional da cidade de Boa Vista do Tupim-BA, realizada geralmente nos meses de novembro/dezembro, realizou a sua 38ª. Edição no ano de 2019. O forró tem destaque entre as músicas do evento.

f. Forró no Parque – Tradicional evento de forró que acontece em Salvador, começa logo após o carnaval e se estende até o São João. Produzido semanalmente pelo cantor e compositor Zelito Miranda, que a cada novo show recebe novos convidados – forrozeiros, mas também músicos de outros estilos e gêneros musicais – entraria em sua 11ª edição no ano de 2020, quando foi suspenso.

Estabelecimentos e espaços que programam forró tradicional

Também fizemos visitas a estabelecimentos comerciais e culturais onde o forró tradicional acontece na Bahia. Essas visitas ocorreram em Feira de Santana e Salvador, durante os meses de janeiro e fevereiro de 2020. Devido à limitação de deslocamento e produção cultural ocasionada pela pandemia de COVID-19, não puderam ser visitados mais espaços em mais cidades baianas. Foram visitados cinco locais que fomentam o forró tradicional: “Encontro dos Nordestinos”, “Casa da Cultura”, “Bar da Mangueira”, “Mercado Popular de Arte”, em Feira de Santana, e a “Chácara do China”, em Salvador. Estes espaços são iniciativas de músicos e produtores independentes, com exceção do Mercado Popular de Arte (gerido pela prefeitura de Feira de Santana). Todos tem como foco musical o forró tradicional. Esses locais atraem grande número de apreciadores e praticantes do gênero.

O Encontro dos Nordestinos é um bar que realiza, todos os domingos, encontro de forrozeiros e grupos de forró. No local, os artistas se apresentam espontaneamente e não há, portanto, pagamento de cachê para músicos. Segundo o idealizador e dono do espaço, o Sr. Renato do Triângulo, afirmou em entrevista para essa pesquisa, a ideia de criar um espaço para encontro dos forrozeiros veio da sua própria experiência. Renato é triangleiro, e ao comprar o espaço do bar, se juntou com o músico Baio do Acordeom para realizar um forró apenas como diversão para os participantes e clientes do local. Com o tempo, o espaço foi ganhando notoriedade e visibilidade, e hoje em dia é ponto de encontro de muitos músicos locais, atraindo um ótimo público.

A Casa da Cultura é um espaço de fomento às artes em Feira de Santana, com ênfase em gêneros musicais tradicionais e identitários como forró, mas apresentando também também gêneros musicais internacionais como rock e jazz. No local acontecem, pelo menos duas vezes por mês, shows

de grupos de forró, e os músicos recebem o valor do chamado “couvert artístico”. Diferente do Encontro dos Nordestinos, a Casa da Cultura é um espaço que estabelece relação profissional com os músicos que lá se apresentam; as datas das apresentações são programadas com antecedência, e apenas um grupo se apresenta por noite.

A Chácara do China é um ponto de encontro de forrozeiros em Salvador e segue o mesmo padrão do Encontro dos Nordestinos. Os músicos se apresentam no local de maneira espontânea e não recebem cachê. O espaço da Chácara é um espaço de realização de eventos por aluguel, e se tornou um local de encontro de forrozeiros devido à vivência do dono do local, o sanfoneiro Mauro Barbosa. Os encontros acontecem há cinco anos, todos os domingos e o espaço cobra entrada dos clientes. Na ocasião da nossa visita, foram feitos registros em fotos e vídeos.

Outros espaços de fomento do forró existem por todo o território baiano e pesquisas de campo de base etnográfica devem ser realizadas assim que a situação de crise sanitária for sanada.

Para concluir este breve resumo da situação do forró tradicional na Bahia, cabe acrescentar que durante os festejos juninos, muitas cidades baianas fazem grandes investimentos em infra-estrutura de lazer e contratação de grupos de forró tradicional, fazendo do estado, durante este período, um destino privilegiado para alguns dos principais músicos e cantores deste gênero. Entre as cidades que destacam o forró tradicional em festejos juninos públicos de grande porte, podemos citar Amar-gosa-BA, Santo Antônio de Jesus-BA, Cruz das Almas-BA, Senhor do Bonfim-BA e Eunápolis-BA, sem esquecer é claro de Feira de Santana e da própria capital, Salvador, cujo São João no Pelourinho apresenta programação intensa de forró tradicional.

3.10 RIO DE JANEIRO

Durante a primeira metade do século XX, o município do Rio de Janeiro assim como toda a região da então capital federal, se viram muito influenciadas pelo modelo de modernização e industrialização adotado no país. A hierárquica estrutura fundiária e agropecuária da produção econômica no norte e nordeste não permitia a absorção da mão de obra disponível nessas regiões, levando enormes contingentes populacionais à migrarem para o sudeste em busca de uma oportunidade de melhoria de vida. Esse fluxo se deu no sentido Norte-Sul, sendo o Rio de Janeiro visto, naquela ocasião, como um horizonte de progresso, desenvolvimento e modernidade.

Sendo também uma das motivações para essa mobilidade populacional, a aridez dos períodos de seca embasou a construção de todo um imaginário sobre o sertanejo nordestino, estando o canção popular recheado de exemplos, como em *Pau-de-Arara* (Guio de Moraes e Luiz Gonzaga) e *Asa Branca* (Humberto Teixeira & Luiz Gonzaga). Os meios de comunicação e programas da Rádio Nacional como o “No Mundo do Baião”, produzido por Humberto Teixeira e Zé Dantas foram fundamentais nesse processo, pois eram “produzidos e reproduzidos no rádio como uma espécie de pedagogia auditiva, [e] colaboraram para, paulatinamente, circunscrever os limites sonoros do sertão brasileiro, cada vez mais identificado e representado por um sertão em particular, o nordestino” (PATRICK, 2019, p. 82). Assim, “o Nordeste que reconhecemos, hoje, é, em grande medida, uma invenção musical, ou, no mínimo, uma reinvenção ampliada, a partir da base original, do que se chamou Nordeste Oriental” (OLIVEIRA, 2004, p. 127).

Todo esse contingente vindo do norte e nordeste, se espalhou por toda a cidade e a região da Baixada Fluminense, constituindo verdadeiros polos de nordestinidade (ALBUQUERQUE JR, 2011) e influenciando a formação sociocultural dessas localidades. Serão abordadas aqui três dessas localidades, as Feiras de São Cristóvão e de Duque de Caixas, e o o Forró do Parque União. Historicamente, se formaram como pontos de encontro, passando a constituir um circuito cultural que tem nas práticas artísticas, musicais e gastronômicas algumas de suas principais chaves de integração entre os migrantes, sendo hoje espaços representativos da cultura nordestina no sudeste do Brasil.

Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas - Feira de São Cristóvão

O Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas (CLGTN) conhecido como Feira “de São Cristóvão”, “dos Nordestinos” ou “dos Paraibas”, é o maior polo cultural do Norte-Nordeste fora dessas regiões, recebendo cerca de 300.000 visitantes por mês, segundo seu site oficial. Espaço de encontro e cultivo de tradições poéticas, musicais e gastronômicas, ocupa o pavilhão que fica no bairro de São Cristóvão, onde são comercializados diversos produtos nas setecentas barracas que agenciam cerca de 10.000 trabalhadores.

Em seus 75 anos de existência, a Feira conviveu com inúmeras transformações e periódicas intervenções do poder público. Ponto de encontro de repentistas, cordelistas, violeiros, emboladores e forrozeiros, marcado por certa informalidade nas relações entre artistas e audiência, a Feira acolhe uma diversificada programação cultural, que inclui eventos, shows de bandas, além de espaços para DJs e *Karaokês*. Vem se adaptando às mudanças, passando a fazer parte do rol de políticas de patrimonialização que visam sua promoção como espaço simbólico e turístico do município.

O intenso processo migratório na primeira metade do século XX, propiciou as condições de criação das feiras nordestinas na região do Rio de Janeiro. Pelas rodovias Rio-Bahia, BR-116 e BR-101, os chamados *pau-de-arara* chegavam com as famílias, empoleirados em precárias condições nas carrocerias de caminhões ao Campo de São Cristóvão, onde quase sempre ficavam à própria sorte. A rua Senador Alencar já era ocupada por uma feira livre municipal mesmo antes da presença de nordestinos. Ali se estabeleceram feirantes como o paraibano João Batista de Almeida, conhecido com *João Gordo* que, entre as décadas de 1940 e 1950, juntamente com Índio (Aluizio do Nascimento), Seu Dorge (Dorgival Severiano) e Macaco (Antonio Lourenço da Silva) (TEIXEIRA, 2011, p. 14), iniciaram a comercialização de produtos trazidos por eles e outros migrantes. No entanto, a data de origem da Feira é assunto controverso (NEMER, 2012), já que alguns afirmam que teria sido no ano de 1945 com o poeta e cordelista Raimundo Santa Helena recitando seus poemas de cordel naquele local em comemoração ao fim da Segunda Guerra Mundial (BORJA & DESTRI, 2017, p. 35). Já “segundo [o também poeta e cordelista] Azulão, a feira se originara em 1948, quando os ônibus chegados do Nordeste não tinham estação terminal e paravam no Campo de São Cristóvão” (BARROS, 2017, p. 15). O jornalista e cantor Gilberto Teixeira afirma serem quatro os primeiros comerciantes paraibanos da Feira: “João Gordo (João Batista de Almeida), Índio (Aluizio do Nascimento), Seu Dorge (Dorgival Severiano) e Macaco (Antonio Lourenço da Silva)” (TEIXEIRA, 2011, p. 14).

A gastronomia era central, indo do caldo de cana ao sarapatel, com os feirantes resistindo à repressão da fiscalização dos primeiros dias. Como em toda feira “tipicamente nordestina”, além de farinha, utensílios de metal e couro, feijão de corda e fumo de rolo, havia também literatura de cordel, teatro de bonecos, benzeções e cantadores entoando cantorias acompanhados de violas.

Em 1957, tem início a construção do Pavilhão de Exposições do Campo de São Cristóvão que só veio a ser inaugurado em 1962. O pavilhão tornou-se o principal centro de convenções da cidade, indo, contudo, de sua criação ao abandono e chegando até ao desabamento da cobertura na década de 1980. Esquecido pelo poder público, tornou-se um problema, sendo, durante algum tempo, lugar temido e evitado pela população, mesmo tendo a Feira se abrigado em seu entorno.

Desde seu início até o começo da década 1980, a Feira foi considerada clandestina ou ilegal pela municipalidade. Porém, os feirantes, se organizando em associações como a União Beneficente dos Nordestinos do Estado da Guanabara (1962) e a Associação de Proteção ao Nordestino do Estado do Rio de Janeiro, passaram a reivindicar melhores condições de trabalho. Localizados periféricamente à entrada da feira livre, os nordestinos consolidaram aos poucos um espaço diferenciado, até adentrarem o pavilhão. Em 1982, conseguiram a aprovação da Lei 353/82 que tornava a Feira “Utilidade Pública” (Rio de Janeiro, 1982). Já a Lei 2052/93 permitiu regulamentar o funcionamento da Feira, que passou a ocupar o entorno do pavilhão. Na década de 1990 foi criado o Fórum Gonzagão de Cultura que tinha o objetivo de “deixá-la dentro dos termos legais de funcionamento. Assim surge a ideia de deslocar a Feira para dentro do pavilhão de São Cristóvão, além de fazer com que ela se tornasse um centro de tradições nordestinas” (Iphan, 2011, p. 72).

Em 2003, com a Comissão de Organização e Administração da Feira Nordestina do Campo de São Cristóvão (COOPCAMPO), foi assinado o termo que “dava à Prefeitura o poder de financiar (...) a compra de novas barracas pelos feirantes, que seriam instaladas no novo espaço alguns meses depois” (BORJA & DESTRI, 2017, p. 45). A entrada no pavilhão redesenhou uma nova geografia para as expressões artísticas da Feira, formalizando uma inserção diferenciada no mercado de bens culturais do município.

Na Feira de São Cristóvão sempre foi possível ouvir vozes, cantorias, pregões, sons de animais, máquinas e equipamentos, buzinas e sirenes e o embate entre aparelhagens de som. Os migrantes fizeram dela lugar de comercialização de suas produções, embora circulassem por outros locais da cidade. “São os famosos ‘paraíbas’, que se reúnem, todos os dias à noite de preferência nas praças públicas da Guanabara ou nas tardes dos fins de semana – São Cristóvão, Largo do Machado, Praças Serzedelo Corrêa, Antero de Quental, Saens Peña, das Nações ou Jardim do Méier são os locais escolhidos”, anunciava o *Correio da Manhã* em 1972⁶⁰ (BNRJ). Esses circuitos foram se estendendo para outras localidades da Baixada Fluminense, se consolidando também em espaços como a Feira de Duque de Caxias (DIÁRIO DO RIO, 2019) e o Forró do Parque União na Maré (SILVA, 2016). Mesmo ainda fora do pavilhão, era possível encontrar na Feira muito repente, coco, cordel, as músicas “brega românticas” e forró, além de sucessos comerciais das rádios e TVs reproduzidos pelos equipamentos de som.

Foram os cordelistas, repentistas e emboladores, os primeiros a começar a sonorizar a Feira, sendo que os folhetos do poeta e cordelista paraibano Raimundo Santa Helena (1926-2018) rememoravam a terra natal e alegravam os migrantes. Em 1974, o também cordelista paraibano José João dos Santos, *Mestre Azulão* (1932-2016), contava que havia vendedores de folhetos, “mas cantador e poeta só eu e o Apolônio [Alves dos Santos]” da Paraíba (1926-1998) (1974, p. 48). No *Jornal do Brasil* de 21 de setembro de 1981, João de Oliveira Dantas, o *João Folheteiro*, dizia:

Era 1950 e eu tinha chegado da Paraíba, sem conhecer ninguém aqui. Em pouco tempo aparecia o **Azulão**, e ficamos nós dois a vender cordel. O rapa chegava e levava tudo, mas a gente não desistia. Somente em 1977, eu consegui um papel do Instituto Nacional do Folclore, dizendo que eu vivo honestamente do meu trabalho de poeta e que a literatura de cordel está isenta de impostos. Só aí os fiscais pararam de me perseguir. (BNRJ, p. 5)

Perseguições foram comuns até o final da década 1970. Em agosto de 1980, Santa Helena, então diretor da Ordem Brasileira dos Poetas da Literatura de Cordel condecorou o prefeito Julio Coutinho com a insígnia “Coração dos Poetas” por ter legalizado a situação: “Até agora poetas e cantadores eram tratados como camelôs, vivíamos fugindo do rapa e só podíamos trabalhar quando a polícia fazia vista grossa” (O FLUMINENSE, 1980).

Nas primeiras décadas, a Feira contava com repentistas e cantadores como Azulão, Expedito F. Da Silva (1928-1997), Zepraxedi (1916-1983), entre outros. O pagamento era - e ainda também é feito - com contribuições dos ouvintes. Em 1980, o cearense Miguel Bezerra (1951) dizia que “hoje melhorou porque o sulista inventou uma coisa diferente pra gente. Contrata o cantador por cachê, enquanto no Norte e Nordeste continuam na bandeja” (O FLUMINENSE, 1980). A cantoria e o repente continuam a ocupar lugar importante na geografia da Feira, mesmo com a substancial diminuição de artistas. “A Feira de São Cristóvão já teve quarenta repentistas no fim de semana, mas, agora, só tem quatro: o que se vê lá são coisas que nada tem a ver com a Feira, enquanto o repentista, verdadeiro dono do lugar, não tem vez” (CNFCP, 2001) declarava em 2001, o cantador potiguar Geraldo do Norte (1959-).

Assim como nas feiras de Caruaru-PE e Campina Grande-PB, também nas “feiras nordestinas” do sudeste é possível comprar e trocar objetos, equipamentos de som, toca-discos, vitrolas e rádios e discos de vinil, fitas cassete e CDs novos e usados. Até 2003, havia na Feira de São Cristóvão esse espaço de venda e troca de objetos, conhecida como “Feira do Rolo”. Porém, essa

60 Todas as referências a jornais foram pesquisadas nas hemerotecas da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BNRJ) e do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP).

modalidade de troca e venda não foi permitida com a entrada da Feira no pavilhão, em função da suspeita quanto à procedência dos itens comercializados. O Jornal do Brasil, já em 1976, revelava que “o ambiente é ruidoso não só pelos pregões dos vendedores, [...] como também das várias barracas onde se vendem discos de forró e até de novelas”. Os vendedores se localizavam na parte externa do pavilhão e “nessa lateral encontram-se ainda barracas de vendas de discos, novos ou usados, onde o possível comprador tanto pode ouvir os últimos sucessos de Roberto Carlos ou de Luiz Gonzaga como o ritmo movimentado do ‘rock’” (PANDOLFO, 1987, p. 93). Cordelistas, repentistas e cantadores precisaram criar um recanto chamado “Canto da Poesia”, para conseguirem se reunir num ambiente sonoro propício à escuta de seus versos, o “espaço artístico” da Feira. Essa peleja pelo espaço acústico, entre a reprodução fonomecânica e artistas, se estendeu para o pavilhão. Mestre Azulão era um dos que reclamava e preferia comercializar seus cordéis próximo a entrada denominada Padre Cícero (ver Mapa) e não no Palco Pinto do Monteiro situado na Praça Catolé do Rocha, destinada a esses artistas.

Na Feira, o cordel, o repente e a embolada sempre conviveram com outros artistas e gêneros musicais. O forró é hoje um fenômeno internacional e abrange gêneros como baião, xote, arrasta-pé, xaxado e coco. Se o repente inaugurou o espaço poético-musical da Feira, o forró chegou logo depois. “Na época em que comecei a cantar, improvisando meus versos na Feira, Zé da Onça ainda não havia chegado. Ele veio depois da gente. Depois do repente. O forró só começou mesmo após os versos dos cantadores do repente. É bom que isso fique claro!” (TEIXEIRA, 2011, p. 69) confirmava o paraibano José Herculano dos Santos, o *Zé Duda* (1932-2016). Ocupando lugar estratégico no espaço fora do pavilhão, os pioneiros trios de forró, como “Zé da Onça e seu Conjunto” de Ivo Amaral (1936-), recebiam cachês da audiência ou percentuais do faturamento pelos bailes nas barracas. Os primeiros e principais grupos de forró da Feira foram o Trio Forrozão, Grupo Brasileiro de Música, Seu Júlio, Zé do Gato, Zé da Onça, Canário do Acordeon, Téo, Trio Luar de Sertão.

Se a cantoria atua como um jornal, levando aos ouvintes entretenimento sobre diferentes temas, o forró apela ao corpo, convidando à dança e ao encontro. Tanto na Feira de São Cristóvão como todos os outros polos de cultura nordestina da região, também o gênero musical forró migrou de uma situação de marginalidade para, progressivamente, conquistar legitimidade junto à sociedade carioca, deixando de ser “coisa de paraíba” para ganhar maior afirmação como modelo de festa que integra música, dança e poesia. Mesmo com o sucesso de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, os forrós na Feira foram, por muitos anos, tidos pela imprensa carioca como excentricidades da “cultura nordestina”. Entretanto, nos anos 90, o “forró pé-de-serra” mais tradicional, baseado no instrumental sanfona-zabumba-triângulo criado por Luiz Gonzaga, mobilizará camadas jovens da sociedade carioca ao passar por processos de hibridização estética incorporando instrumentos, experimentações sonoras, poéticas e visuais, como reflexo dos fluxos midiáticos globalizados e de gerações de artistas da MPB.

O forró pé-de-serra se desdobrará então em gêneros que passaram a ser conhecidos como *forró eletrônico* e *forró universitário* (DRAPER III, 2014). O forró universitário, mesmo trazendo pequenas inovações, busca se apoiar musicalmente no mesmo tripé instrumental do forró tradicional. Mais ligado às classes médias e universitárias, cultiva a utopia de resgate do que consideram a “Era de Ouro” do forró, tendo Luiz Gonzaga como referência maior. “Esta utopia não é essencialmente orientada espacialmente [para o nordeste] como no caso do forró tradicional, ao contrário existe como limite da saudade de autenticidade folclórica” (Idem).

Já o forró eletrônico representaria uma aproximação do gênero aos contextos urbanos de ocorrência, sendo a lírica-discursiva do repertório focalizada “na subjetividade e na sexualidade individuais com temas como paixão, traição ou sentimento nostálgico” (Idem, p. 122). Em termos organológicos, não há foco no tripé instrumental tradicional, sendo possível encontrar ainda arranjos hibridizados com elementos incorporados de outros gêneros musicais.

A partir de 2003, como é possível ver no mapa, a geografia da Feira mudará radicalmente com a transferência para o pavilhão. A disposição espacial das expressões artísticas dentre os sete espaços de apresentação no pavilhão revela muito do valor simbólico atribuído à cada uma delas pelos pro-

dutores culturais que atuaram nesse processo. No centro do eixo principal do pavilhão, a “Avenida do Nordeste”, fica a Praça Catolé do Rocha dedicada à cantoria de viola, poesia de cordel, emboladores de coco e, eventualmente, grupos de forró tradicional. Nas extremidades, ficam dois grandes palcos: o João do Vale (Foto 1, à direita) e o palco Jackson do Pandeiro (Fotos 1, à esquerda). As alamedas, paralelas à “Avenida”, abrigam os palcos menores Frei Damião, Padre Cícero, Câmara Cascudo e Mestre Vitalino, dedicados a shows de grupos de forró tradicional.

As apresentações de forró se espalham hoje de forma difusa por diversos palcos. Contudo, ocupam lugar hegemônico no quadro da produção musical da Feira, pois “entre bandas, grupos e trios de forró, perfazendo 13 grupos, são em torno de 93 horas de música num único final de semana; ou seja, 372 horas de shows em um mês” (TEIXEIRA, 2013, p.15). Além dos grupos de forró, a Feira tem contratada ainda cerca de 4 duplas de repentistas e 17 artistas da música brega romântica. A programação iniciam-se sexta-feira às 10h indo até domingo às 21h, sem interrupções.

Os debates com feirantes, artistas e produtores culturais, em torno do ingresso no pavilhão, tinham o objetivo de valorização turística da Feira. O decreto nº 27.416 de 7 de dezembro de 2006, regulamentando o decreto 19.389 de 2012, dispôs sobre a autorização de uso do pavilhão para a instalação do CLGTN, deixando clara a vocação que deveria ser dada àquele espaço: reforçar que “é ponto de interesse turístico e foi criado para promover a divulgação de aspectos culturais, sociais e folclóricos do Nordeste brasileiro” (RIO DE JANEIRO, 2006).

Nesse sentido, a transformação envolveu a redistribuição da disposição espacial de cantadores, cordelistas, emboladores e forrozeiros mas também um reordenamento temporal a partir da formação de uma programação de eventos culturais a serem realizadas ao longo do ano. Esse rearranjo temporal incluiu apresentações de grupos de cultura popular em datas representativas, segundo um calendário cíclico de festividades. Embora não fossem sistemáticas, essas apresentações sempre ocorreram na Feira. Em 6 de junho de 1960, a Tribuna da Imprensa anunciava a participação do grupo de Bumba-meu-Boi do Maranhão por Teodoro Freire, então presidente da Sociedade Carioca de Folclore Maranhense, durante a Exposição Internacional de Indústria e Comércio (CNFCP, 1960). Três festividades mobilizam hoje o CLGTN, atraindo visitantes e ajudando a consolidar importantes marcos simbólicos. O São João da Feira, iniciado em 2007, tem papel central no calendário e celebra o período junino. O segundo evento, iniciado em 2003, é o dia 2 de setembro, data do aniversário de inauguração da entrada da Feira no pavilhão, momento onde ocorrem “diversas atividades, como shows de homenagem, recitação de cordéis, execução de repentistas, e uma missa que se realiza tradicionalmente no espaço central do local, a Praça dos Repentistas” (Iphan, 2011, p. 2). Embora a celebração do nascimento de Luiz Gonzaga, no dia 13 de dezembro, fosse comemorado na Feira desde pelo menos 1998, em 2003, foi incorporado ao calendário em consonância com a Lei 11.176 de 2001 que criou o “Dia Nacional do Forró” (BRASIL, 2005). Nesses, e em outros eventos, há a participação do Grupo Folclórico da Feira, agenciado pela CLGTN, que apresenta folguedos como a Quadrilha Gonzagão, o Bumba-meu-Boi, Autos de Natal, Frevo entre outros, ocorrendo preferencialmente à frente dos grandes palcos, chegando a percorrer as alamedas do pavilhão.

A Feira é hoje um espaço legitimado pelo poder público municipal, para onde desembocam políticas patrimoniais e de promoção do turismo, além de projetos ligados à iniciativa privada. A representatividade que alcançou se deu como fruto de luta e resistência contra o preconceito aos nordestinos, sendo que forrozeiros, cordelistas, repentistas, emboladores e comerciantes de discos, imprimido suas marcas sonoras, ajudaram a legitimar a narrativa vivenciada pela comunidade de migrantes que frequenta a Feira. Em diálogo com o poder público, produtores, artistas e feirantes criaram um ciclo anual de festividades que reafirma uma temporalidade afinada ao imaginário nacional em torno do nordeste.

Expressa na Feira, a presença nordestina delineou também uma outra paisagem sonora para a cidade. Se o forró pé-de-serra foi, por muito tempo, visto como excentricidade regional, o forró-universitário, reaquecendo a indústria fonográfica, trouxe à Feira nos anos 1990, jovens da classe média carioca interessados nas “tradições populares nordestinas”. Casas de espetáculos como Ballroom, Casa Rosa, Quebra-Mar e Malagueta foram espaços onde se apresentavam grupos de forró como

Falamansa, Trio Nordestino, Forroçacana, Raiz do Sana entre tantos outros.

O CLGTN é um território de nordestinidade consolidado na cidade, embora o processo de patrimonialização cultural do espaço ainda não tenha se completado, e tudo isso se deve ao forró e à paisagem sonora instaurada pelas práticas poéticas e musicais trazidas pela migração.

Forró do Parque União

O conjunto de cerca de dezesseis favelas que compõem o Complexo da Maré reúne hoje uma população de aproximadamente 140.000 pessoas, formando a segunda maior área favelizada da cidade do Rio de Janeiro. Historicamente, as áreas ocupadas pelas comunidades da Maré eram conhecidas por abrigarem moradias erguidas sobre uma região de extensos mangues próximos à Ilha do Fundão. Nove dessas áreas se consolidaram em decorrência de projetos habitacionais, sendo que os primeiros núcleos foram formados a partir das localidades do Morro do Timbau (1940), Baixa do Sapateiro (1947), Marcílio Dias (1948), Parque Maré (1953), Parque Rubens Vaz (1954), Parque Roquete Pinto (1955), Parque União (1961), Nova Holanda (1962), Praia de Ramos (1962), Conjunto Esperança (1982), Vila do João (1982), Vila dos Pinheiros (1983), Conjunto Pinheiros (1989), Conjunto Bento Ribeiro Dantas (1992), Nova Maré (1996) e Novo Pinheiros (2000). O Parque União se consolidou como resultado da abertura da Avenida Brasil em 1946 e conta hoje com cerca de 20.567 habitantes (REDES DA MARÉ, 2010).

O complexo é um mosaico de expressões musicais que vai do samba ao funk, passando pelo rock e práticas musicais religiosas diversas. O forró sempre foi uma prática local muito presente em função do significativo contingente de nortistas e nordestinos que para lá se dirigiram durante os períodos iniciais da migração e que coincidiu com a própria formação da comunidade pelo Morro do Timbau na década 1940.

O Forró no Parque União (conhecido como “Forró do PU”) começa a ganhar mais espaço a partir da década de 1970, com o Forró de Seu Luiz Fazendeiro. Migrante, o comerciante criou o grupo de forró “Sol e Magia”, que realizava apresentações em frente à sua padaria. Aos poucos, as apresentações se tornaram mais conhecidas e, com apoio dos comerciantes locais, Seu Luiz passou a custear a apresentação de outras bandas de forró na rua, conseguindo assim atrair mais fregueses. Até hoje esse modelo informal de cooperativa comunitária é o que dá suporte ao forró que acontece na Praça Esperança, ao lado da Avenida Brasil.

Tendo sido sempre um polo cultural importante, o local onde se realiza hoje o forró, abriga um palco de alvenaria recoberto com cerca de 4 metros de altura onde se lê Associação de Moradores do Parque União (AMPU), contando com sistemas de som e de luz para a realização de eventos. Nos dias de apresentações, os shows de bandas de forró mobilizam o comércio local e reúnem mais de quinze barracas espalhadas em seu entorno deixando livre o pequeno pátio central a fim de que frequentadores possam dançar o forró.

A organização geral dos shows de forró é realizada (...) com apoio da Associação de Moradores do Parque União –A.M.P.U. e custeado pelos comerciantes que cercam a Praça Esperança. – que fazem o show gratuito para a comunidade, além da equipe de seguranças – uniformizados de terno e gravata, divulgação, equipe de limpeza e equipe de som (SILVA, 2016, p.40).

Dominado pela culinária nordestina, os eventos mobilizam todo um comércio alimentício e de bebidas feito pelos quiosques, bares e lojas, particularmente ao longo de todo o final de semana no Parque União. Nos quiosques fica exposta a carne de sol para ser servida juntamente com aipim, linguiça, farofa e molho vinagrete.

Ainda antes das 20h, a movimentação têm início e o ambiente começa a ser organizado, tornando-se espaço de convivência entre os moradores locais e diversos frequentadores que para lá se dirigem. Potentes aparelhagens de sons são ligadas por volta das 22h, antes mesmo da chegada e acomodação dos frequentadores dos shows do dia. Embora centrado na música nordestina, repertório musical reproduzido cobre também uma grande variedade de músicas *pop* assim como aquelas que

estejam sendo mais tocadas nas mídias. A movimentação têm início por volta das 22h e as bandas, mesmo aos domingos, só dão início ao show por volta da 1 hora da manhã. A maioria das bandas que frequenta o palco da Praça Esperança utiliza como instrumentação teclados, guitarras, baixos e baterias, na linha do chamado forró eletrônico.

Miguel Bezerra, tradicional cantador e repentista da Feira de São Cristóvão, diz que tocou muitas vezes também no Parque União e na Feira de Duque Caxias. Porém, hoje há um predomínio absoluto de shows de forró eletrônico, sendo que inúmeras bandas nacionalmente conhecidas como, por exemplo Calcinha Preta, Frank Aguiar, Chicabana, Limão com Mel, entre outras, já se apresentaram lá. É comum que essas e outras bandas vindas do nordeste incluam o Forró do Parque União em suas apresentações no Rio de Janeiro, reforçando o circuito forrozeiro da cidade, que conta ainda com outros espaços, eventos e casas de shows, como as existentes em bairros como a Rocinha, Pedra de Guaratiba, Rio das Pedras, Jacarezinho e, principalmente, a Feira de São Cristóvão.

A divulgação desses shows ocorre prioritariamente por meio das redes sociais promovendo eventos pelo Facebook. Contudo, é feita também uma divulgação que é realizada através da *fanpage* do evento, onde são expostas fotos dos cantores e bandas, com indicação de local, data e hora dos espetáculos. Além disso, há ainda a propaganda feita através de carros de som que percorrem as ruas da comunidade divulgando as atrações que se apresentarão no final de semana, bem como por meio de cartazes e banners de lona que são afixados na Praça Esperança e também em lojas, espaços de convivência e pontos de ônibus. O consumo do forró eletrônico no Forró do Parque União não revela propriamente alguma preferência por um determinado vertente de forró, mas sim os arranjos da produção cultural local no sentido de atrair os frequentadores, que tem em elementos da cultura nordestina, como a música, a dança e a culinária, um eixo sociabilidade.

Feira Nordestina de Duque de Caxias

Toda a região da chamada Baixada Fluminense abrigou um enorme contingente de migrantes que se deslocaram para o sudeste nas décadas de 1940 e 1950. Entre as décadas de 1920 e 1940, o processo migratório na região fez com que houvesse um exponencial crescimento populacional da ordem de 870% (IBGE, 1960). O processo de emancipação dos municípios da região foi se dando de forma gradativa e chegou à Duque de Caxias em 1943. Atualmente, a cidade abriga uma população onde praticamente 50% é de origem do norte e nordeste, sendo a Feira Nordestina de Duque de Caxias, uma das expressões máximas do cultivo dessas tradições. Seguindo o perfil das grandes feiras do nordeste, já chegou a ter 3000 barracas conforme reportagem do Correio da Manhã de 13 de dezembro de 1969 (BNRJ), contando hoje porém com cerca de 1.600 barracas, se estendendo pelas avenidas Presidente Vargas e Duque de Caxias e chegando até à Rua Prefeito José Lacerda, no centro da cidade.

Com quase dois quilômetros de extensão, a feira de Duque de Caxias é conhecida por ser uma das maiores da Baixada Fluminense. Embora não haja consenso em torno do tema, a história de sua origem estaria vinculada à inauguração, em 1913, da estação de São João de Meriti, que teria propiciado sua formação por volta da década de 1920. Contudo, é a partir da década de 1940 que tomará características mais propriamente nordestinas. Em seu início a Feira era um ponto de convergência para o abastecimento da cidade. Entretanto, de hortifrutigranjeiros e produtos comuns como verdura, legumes, carnes e frutas, passou, aos poucos, a contar também com artigos de origem nordestina, tornando-se uma de suas principais características. Assim, passaram a ser encontradas nela uma grande variedade de produtos que ia de frutas, legumes e carnes até roupas, calçados, louças, ferragens e animais. Especialmente o comércio de aves - pássaros cantores, galos e outras - sempre foi uma característica marcante da Feira de Caxias. Na reportagem “Aqui se dopam os passarinhos”, em 30 de abril 1975, a Revista Cruzeiro (CNFCP) denunciava o comércio ilegal e pedia providências às autoridades municipais.

A presença da culinária, de artefatos e de elementos da cultura nordestina atraiu, ao longo dos anos, a presença de personalidades conhecidas do meio artístico e cultural como Luiz

Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Chico Anysio e Nelson Pereira dos Santos que, periodicamente, podiam ser vistos no local.

Desde 1996, o Forró na Feira ocupa um grande espaço na Avenida Presidente Vargas ao lado da estação ferroviária e conta com shows de forró e pagode que chegam a mobilizar por volta de cinco mil pessoas aos domingos. As atividades começam no fim da tarde de sábado e seguem pela madrugada, sendo retomadas às 10 horas da manhã de domingo com a feira. Em 1998, a Secretaria de Cultura do município apoiou a realização de apresentações de forró pé-de-serra aos domingos. Com o sucesso da iniciativa, a partir de 1999, passou a ocupar o palco de eventos musicais da Praça Roberto Silveira também aos sábados, mobilizando barracas de comidas nordestinas. Por décadas, cordelistas, cantadores e artesãos nordestinos ajudaram a conferir ao espaço a marca nordestina da Feira de Duque de Caxias. Hoje essas expressões se encontram diluídas em meio sonoridades diversas e à uma multiplicidade de barracas que comercializam produtos das mais diversas espécies e procedências.

Em 2010, a Prefeitura Municipal de Duque de Caxias, através da Lei no 2366, declarou a Feira como patrimônio cultural do município, sendo que somente em 16 de novembro de 2015, foi formalmente registrada. A Feira de Duque de Caxias passa então a ser o primeiro bem a ser registrado no Livro de Registro de Bens Culturais Imateriais do município. Um mês depois, agora no âmbito do Estado do Rio de Janeiro, a Feira Livre do Centro de Duque de Caxias foi registrada como patrimônio imaterial com a aprovação do Projeto de Lei No.1264 de 15 de dezembro de 2015.

3.11 SÃO PAULO

No início do século XX, o forte otimismo em relação ao progresso advindo dos avanços da ciência e da tecnologia alimentava um anseio por modernização, e o Brasil procurava deixar pra trás seu passado agrário e colonial, registrando acelerado processo de industrialização e urbanização, provocado por inúmeros fatores, entre os quais medidas voltadas à atração de mão de obra e capital estrangeiros, e pelos fluxos migratórios internos. As inovações tecnológicas se desdobravam em facilidades para a circulação da informação, com a multiplicação dos jornais e revistas, o advento do cinema, da indústria fonográfica e da rádio difusão, e a decorrente disseminação da produção musical.

No Rio de Janeiro, então capital federal e principal centro cultural do país, uma miríade de personagens circulava cotidianamente pelas ruas da cidade, o que se refletia na diversificação dos estilos estéticos e de vida. A cultura musical era composta por gêneros de origem europeia, norte-americana, africana, e os chamados regionais, sertanejos ou folclóricos – cocos, emboladas e modas de viola –, além de modinhas, lundus, choros, maxixes e o samba, tidos como os primeiros da música nacional (Vianna, 1998, p. 50).

Muitos nordestinos lá passavam a viver, incluindo nomes como os de João Pernambuco (Jatobá-PE, 1883 – Rio de Janeiro, 1947) e Catulo da Paixão Cearense (São Luís-MA, 1863 – Rio de Janeiro, 1946), compositores de clássicos como “Caboca de Caxangá” – que, de acordo com Almirante (2013, p. 26), foi “a primeira canção sertaneja de cunho folclórico” –, e “Luar do Sertão”, influenciando músicos importantes e inspirando a formação do “Grupo do Caxangá”, depois os “Oito Batutas”. Este, por sua vez, circulando com suas apresentações pelo país, inspirou a formação de outros grupos, como os “Turunas Pernambucanos” e o “Turunas da Mauricéia”.

No contexto urbano as fronteiras entre os gêneros se diluíam, em percursos como o do cantor e compositor botucatuense Raul Torres, que, em sua juventude, trabalhando como cocheiro, conviveu com migrantes do Norte e Nordeste que circulavam nas imediações da Estação da Luz, e com eles passava seu tempo de folga cantando modas de viola e aprendendo músicas nordestinas (Nepomuceno, 1999, p. 267). Tendo por base essa junção, criou o grupo “Turunas Paulistas”, e, posteriormente, o “Batutas Paulistanos”, com que, se apresentando em circos e cabarés, foi ganhando espaço na Paulicéia da década de 1930, antes de formar com Florêncio uma das mais famosas duplas de música caipira.

Em São Paulo a atividade econômica predominante era ainda a agricultura cafeeira, mas a cidade começava a abandonar seu ar provinciano e a adquirir os contornos de uma metrópole. Tinha início um acelerado crescimento industrial, que se intensificaria na década de 1950. Com a adoção de medidas pelo Governo Federal visando restringir a entrada de imigrantes estrangeiros, e de incentivo à migração interna, com a divulgação via rádio das vagas de trabalho disponíveis no centro-sul do país, entre as décadas de 1930 e 1950 cerca de dois milhões de nordestinos chegaram para viver na cidade (Paiva, 2004), número que foi ainda maior na década que se seguiu.

Com a presença de nordestinos se tornando cada vez mais expressiva, o vai e vem de músicos entre o Rio de Janeiro e São Paulo se tornou corriqueira. O próprio Luiz Gonzaga dividia seu tempo entre os contratos com a Rádio Nacional (RJ) e a Rádio Record (SP), tendo chegado a declarar “Instalei o QG do baião em São Paulo, onde a coisa ia bem, a colônia nordestina vibrando e dando apoio ao baião” (Sá, 2015). Em 1955 Jackson do Pandeiro e Almira Castilho, que acabavam de trocar Recife pelo Rio de Janeiro, e também Dominginhos, mantinham contratos com empresas de radiodifusão sediadas em ambos os Estados, para a participação em programas conjugados de rádio e de televisão, que acabava de ser implantada no Brasil.

Alguns artistas da música nordestina passavam mesmo a optar por se fixar em São Paulo. Entre os primeiros estiveram a dupla de repentistas Venâncio (Recife, 1909 - 1981) e Corumbá (Recife, 1914 -), que se formou em Recife e mudou para o Rio de Janeiro na década de 1940. Em 1950 a dupla passou uma temporada com uma peça teatral na capital paulistana, e decidiu lá residir, tendo sido contratada pela Rádio Nacional. Em São Paulo abriram a Venca Produções, empresa de representação que deu apoio a muitos músicos que chegavam do Nordeste. Venâncio e Corumbá se destacaram por mesclar a moda de viola com o repente e o desafio, e teve composições gravadas por grandes intérpretes, com destaque para o baião “O Último Pau de Arara”, que se tornou um clássico da música popular brasileira. (Peripato, 2008)

Entre os músicos representados pela dupla esteve Zé do Baião (Tacaratu-PE, 1930), um dos primeiros sanfoneiros a cair no gosto do público em São Paulo, que teve discos gravados por alguns dos mais importantes selos fonográficas da época, um de seus maiores sucessos sendo o baião “Ingratidão”. Na década de 1960, fez apresentações em rádios e viagens pelo Brasil e América do Sul, e chegou a participar no programa *O Astro do Disco*, na TV Record, e do filme *A Morte Comanda o Cangaço* (1961) de Carlos Coimbra.

Também a cantora Lucinete Ferreira (Recife-PE, 1940) foi por eles representada, recebendo da dupla o nome Anastácia, com que passou a ser conhecida como a “Rainha do Forró”. Recém chegando à cidade, em 1960, encontrou casualmente um conterrâneo, que a conhecia da Rádio Jornal do Comércio de Recife, e a recomendou a Venâncio e Corumbá. Não passou muito tempo para que fosse convidada a se apresentar em um show no Estado do Paraná, e, não muito depois, para um teste na gravadora Chantecler. Em dezembro do mesmo ano entrava em estúdio para gravar seu primeiro disco, o compacto duplo *Anastácia no torrado*, que foi de imediato um grande sucesso de vendas, a ele seguindo muitos outros. (Marcelo & Rodrigues, 2012)

Entre os anos 1950 e 1960 surgiram em São Paulo espaços denominados genericamente “forrós”, sendo um dos mais conhecidos o de Zé Pedro, na Vila Sônia. Mas foi no início da década de 1960, com a abertura da Casa de Forró de Pedro Sertanejo, que a cena do forró em São Paulo se consolidou e se revestiu de grande importância.

Anos 1960, 1970 e 1980 – Empreendedorismo nordestino e a consolidação do forró em São Paulo

Tocador de oito baixos, compositor, afinador de piano e sanfona, radialista, produtor musical e fonográfico, a importância de Pedro Sertanejo para os migrantes e músicos nordestinos foi tão grande que ele é muitas vezes apontado como o “criador do forró em São Paulo”.

O baiano Pedro de Almeida e Silva (Euclides da Cunha-BA, 1927 – 1997) chegou a São Paulo no

início da década de 1940, porém, não tendo encontrado perspectiva que o animasse a ficar, mudou para o Rio de Janeiro, onde atuou como afinador, tocou em programas de rádio, gravou seus primeiros discos e se aproximou de todos os mais importantes sanfoneiros da época. Estimulado por amigos, entre os quais o próprio Rei do Baião, retornou em 1960, já com o propósito de abrir uma casa de forró, que ainda não existia na cidade.

Em 1964 a Casa de Forró do Pedro Sertanejo foi instalada no endereço em que se tornou conhecida e se manteve por quase duas décadas⁶¹, na rua Catumbi, nº 183, no bairro do Brás. Mais que apenas um espaço de lazer, se constituiu como um ponto de referência para os migrantes do Nordeste, que para lá se dirigiam quando chegavam à cidade sem o endereço dos parentes que iriam encontrar. Para lá eram também enviadas correspondências postais a recém-chegados sem residência fixa, e, nos intervalos de descanso dos músicos, Pedro Sertanejo usava o microfone para chamar pelo nome os destinatários. (Marcelo & e Rodrigues, 2012, p. 150)

Pelo palco da Casa de Forró de Pedro Sertanejo passaram Luiz Gonzaga, Carmélia Alves, Zé Gonzaga, Marinês, Jackson do Pandeiro, Anastácia, Dominginhos, Zé Calixto, Genival Lacerda, Ary Lobo, Jacinto Silva, Noca do Acordeom, Coronel Ludugero, Messias Holanda, Elinio Julião, e muitos outros. Nenhum músico que ali chegasse saía sem dar uma palhinha, acompanhado pelo conjunto permanente da casa, de que fizeram parte nomes como Castanheiro (Recife-PE, 1949), Tio Joca (Euclides da Cunha-BA, 1958) e Tiziu do Araripe (Iguatu-CE, 1957). O zabumbeiro e percussionista Fubá de Taperoá (Taperoá-PB, 1942) tinha acabado de chegar à cidade, quando foi reconhecido no meio do público, passando a tocar por lá também. Muitos artistas iniciantes encontraram ali oportunidade de trabalho, e mesmo, muitas vezes, de gravar um disco.

No mesmo ano em que a casa de forró foi transferida para o endereço no Brás, Pedro Sertanejo fundou a Indústria de Discos Cantagalo, no início não mais que uma sala de representação por que ele buscava encontrar colocação para os músicos nordestinos nas gravadoras, mas que foi crescendo e se estabeleceu como selo independente, passando a funcionar no mesmo local em que à noite todos se encontravam para o forró (Paes, 2009). Durante o dia o endereço na rua Catumbi dava lugar às atividades de administração e de produção, gravação, prensagem, estoque e distribuição dos discos.

O primeiro disco da carreira de Dominginhos saiu pela Cantagalo, o compacto *Fim de Festa* (1964). Os lançamentos da gravadora incluíram trabalhos de Dominginhos, Jackson do Pandeiro, Ary Lobo, Carmélia Alves, Zito Borborema, Zé Gonzaga, Trio Mossoró, Zenilton, João do Pife, Negrão dos Oito Baixos, Marivalda, Benício Guimarães – só não gravaram pela Cantagalo Luiz Gonzaga, Marinês e Anastácia, que ficavam impedidos por contratos com outras gravadoras. Oswaldirinho do Acordeom, um dos filhos de Pedro Sertanejo, que veio a se tornar um dos maiores acordeonistas brasileiros, transitando inclusive pela música erudita, gravou ainda menino os primeiros compactos pela gravadora do pai.

A projeção do Forró de Pedro Sertanejo impulsionou o surgimento de outras casas do gênero, abertas por iniciativa de migrantes nordestinos. O empresário José de Barros Lima, conhecido como Zé Lagoa, tinha o forró Asa Branca, com filiais em Pinheiros e Santo Amaro, e o Viola de Ouro, no Ipiranga. O radialista paulista Zé Bettio abriu o Bailão do Zé, também na rua Catumbi. Em acordo com Tinhorão (1976) oito anos após a abertura do Forró de Pedro Sertanejo, a cidade já contava com mais de 50 casas de forró.

Na década de 1980 os tradicionais “forrós” passaram a dar lugar a grandes espaços de evento, com capacidade para um público de mais de dez mil pessoas por noite. Esses espaços agregam diferentes atividades, como bares e restaurantes de gastronomia regional, e, além do forró pé-de-serra, abrangem também o forró eletrônico e gêneros como o brega, o axé, o arroxa e, em alguns casos, o pagode, o funk carioca e o reggae. O Centro de Tradições Nordestinas (CTN), idealizado pelo

61 O Forró do Pedro Sertanejo foi inaugurado inicialmente em 1961, em Utinga, bairro de Santo André, sendo transferido pouco depois para Vila Carioca, no bairro do Ipiranga, em São Paulo, mas ainda com a realização de “forrós” por períodos definidos, não como um estabelecimento fixo. Em 1964 passou ao endereço na rua Catumbi, bairro do Brás, onde funcionou até 1988, quando foi transferida para o bairro de São Matheus, onde permaneceu até o falecimento de Pedro Sertanejo.

político José de Abreu, detentor da concessão da Rádio Atual, se tornou possivelmente a principal referência para a cultura nordestina em São Paulo. São também importantes espaços como o Centro de Lazer Patativa (em Santo Amaro, Zona Sul); e o Expresso Brasil, (em Aricanduva, Zona Leste) (Alfonsi, 2007).

1990 e 2000 – o Forró “Universitário” e as novas gerações do “forró paulistano”

No início da década de 1990 um movimento que se propunha de revalorização do forró tradicional passou a acontecer na cidade de São Paulo, concentrado, sobretudo, no bairro Pinheiros, Zona Oeste da cidade. Entre os promotores e frequentadores dos muitos espaços que foram se formando dedicados ao gênero, predominavam jovens paulistanos de classe média, estudantes de escolas da região ou de instituições de ensino superior, como a Universidade de São Paulo (USP), a Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), a Pontifícia Universidade de São Paulo (PUC/SP) e a Universidade Presbiteriana Mackenzie. O fenômeno ganhou espaço na imprensa, que passou a identificá-lo como “forró universitário”.

O primeiro espaço dedicado ao forró na região de Pinheiros foi o Projeto Equilíbrio. Criado pelo professor de educação física e capoeirista José Vagner de Souza para atender à demanda de uma escola em que dava aulas, durante o dia eram promovidas práticas esportivas e culturais, e, à noite, as quadras eram locadas para a realização de festas e eventos. No ano de 1994 os produtores culturais Carlos Magno e Paulo Rosa, que já realizavam festas em que incluíam trios de forró pé-de-serra na programação, foram convidados a assumir a produção de “forrós” no espaço. Por uma confluência de fatores, como o envolvimento de jovens que entravam em contato com o gênero musical em viagens de férias à Vila de Itaúnas/ES, em pouco tempo o público chegava a mil e duzentas pessoas por noite.

No ano seguinte, em 1995, surgiu o Remelexo Pinheiros (posteriormente Remelexo Brasil), maior e mais estruturado, e, a partir daí, o forró foi se disseminado por bares e casas de show da região. Os mais importantes foram o Centro Cultural Elenco (KVA), inaugurado em 1997, e o Canto da Ema, criado em 2000. Mas tiveram muitos outros, sendo mencionados com maior frequência pelos frequentadores do circuito o Galpão 16, o Bambu Brasil, o Radiola São Luís, o Danado de Bom (posteriormente Casa Dona Bella) e a sala Gonzagão,

O crescimento do movimento ensejou a realização de festas e eventos, que propunham restabelecer os contornos do circuito inicial, bem como a valorização do forró dito tradicional. Em 2002 o produtor Carlos Magno criou o “Forró Secreto”, acessível apenas a convidados que tivessem seu nome incluído em uma lista, para a qual cada membro podia indicar um amigo. No mesmo ano o produtor Ivan Dias, criador do site “Forró em Vinil”, promoveu a primeira edição do festival Rootstock, que seguiu sendo realizado anualmente, em sítios e fazendas próximos à região metropolitana de São Paulo, vindo a se tornar um dos mais importantes eventos dedicados ao forró pé-de-serra.

Na programação destes “forrós” figuravam músicos ligados à Casa de Forró de Pedro Sertanejo ou chegados do Nordeste durante a década anterior, como o Trio Virgulino, o Trio Sabiá (integrado por Tio Joca, irmão de Pedro Sertanejo) e o Trio Araripe (integrado por Tiziu do Araripe), além de Benício Guimarães, Lino de França, Oswaldinho, Fubá de Taperoá, entre outros. Foi também fundamental, desde o início do movimento, a participação de mestres da cultura popular, como Tião Carvalho, com sua atuação no Teatro Ventoforte, e a criação da Banda Mexe com Tudo e da Banda Mafuá.

Com o tempo, músicos consagrados como Dominginhos e Anastácia, passaram a se apresentar também nestes espaços. E entre os jovens frequentadores se formaram novos trios e bandas de forró, consolidando a renovação do gênero, alguns alcançando mesmo grande projeção, como o grupo Falamansa, cujos CDs venderam milhões de cópias, mas também outros, como o Trio Rastapé, a Banda Bicho de Pé e o Trio Dona Zefa.

Um aspecto que se destaca nesse movimento é a centralidade atribuída à dança – as casas de forró costumam dispor de professores e oficinas são sempre previstas nos eventos. Integram o circuito cursos dedicados especificamente ao forró, e este passou a ser ensinado em escolas de dança de

salão e em academias de ginástica no bairro de Pinheiros e em toda a cidade. No contexto paulistano a dança de forró é, em geral, percebida como fusão de corporalidades diversas, que incorporam referências das regiões Nordeste e Sudeste, e outras, que os dançarinos de diferentes procedências trazem também consigo. Os profissionais da área de dança se dedicam à identificação e tipificação de movimentos, bem como criam e propõem passos e giros, e estimulam discussões.

O momento atual – Forró Urbano

Na última década, o forró já tinha se difundido pelos mais variados pontos da cidade, conformando diferentes circuitos, cada um em si mesmo diverso. Para além das distinções estabelecidas entre o que inicialmente se denominou forró pé-de-serra, eletrônico e universitário, o que se vem observando é uma cena em que os trios formados por sanfona, zabumba e triângulo, e que tocam baiões, xotes, xaxados, arrasta-pés, bem como cocos, rojões etc, convivem com uma profusão de novos grupos que, sem abrir mão da ligação com esses elementos tidos como definidores da tradição, os fundem a todo tipo de referência que participam do contexto de uma metrópole com tal dimensão.

Os antigos e novos trios de formato tradicional seguem atuantes e sendo valorizados, a eles vindo se juntar propostas que inovam na diversificação dos instrumentos (bateria, baixo, guitarra, cavaquinho, viola caipira, e, em alguns casos, mesmo o teclado eletrônico), na aproximação a outros ritmos (mpb, ritmos regionais, ou mesmo jazz, rock etc), nas letras (com temas que abordam o contexto paulistano, que assumem posicionamentos consoantes com ativismos atuais, ou que propõem a adoção de uma poética diferenciada), ou no visual.

O que surgiu como uma busca por ouvir e dançar ritmos que remetem a nossas raízes culturais, foi adquirindo os contornos de um movimento político e social, formado pela articulação de diferentes coletivos voltados à promoção e valorização do forró – o Bloco do Baião, formado em 2012 para homenagear Luiz Gonzaga por ocasião de seu centenário, permanecendo depois ativo e atuante; o Forró da Quebrada, formado neste mesmo ano com o propósito de promover eventos e outras atividades ligadas ao forró no Jardim São Luiz e adjacências; o SP Roots, formado em 2015 a fim de dar visibilidade aos forrozeiros da zona leste da cidade; e, por fim, em 2017, da junção destes e outros grupos, o SP Forró.

O movimento SP Forró vem acumulando importantes conquistas, como a inclusão do forró nas políticas públicas do município e a ampliação do espaço que lhe é dedicado na programação das Casas de Cultura e em eventos realizados nas zonas oeste, leste, norte, sul e no centro da cidade, sendo a mais importante, a promulgação da lei 17.086/ 2019, que criou o Programa Municipal de Fomento e Difusão do Forró. A “Lei do Forró” foi um avanço no sentido de assegurar o compromisso com o apoio e fomento a essa prática cultural, que abrange música (composição, letra, instrumentos e voz), dança, lugares (casas de forró, eventos e espaço público), gastronomia, pesquisa, formação, difusão, mídias sociais, além de uma multiplicidade de outros agentes.

Entre as iniciativas de apoio e fomento ao forró que têm sido desenvolvidas, algumas são particularmente interessantes, na medida em que apontam para sua dispersão no território e para os sentidos que lhe vão sendo atribuídos: a busca do Bloco do Baião e do SP Roots pela reativação da “Praça do Forró”⁶², localizada no centro do bairro de São Miguel Paulista, bem como homenagens a seu fundador, Luiz de Nazaré; a participação do Bloco do Baião e do Bloco SP Forró no Carnaval de Rua de São Miguel Paulista e no Carnaval de Rua de São Paulo; o SP Mulher, com a participação de trios e bandas de forró que tem mulheres como protagonistas; o “Forró da Garoa”, realizado em 2018 pela Secretaria de Estado da Cultura, através da Associação Paulista dos Amigos da Arte (APAA), prevendo apresentações de forró nas estações de trem da CPTM, e em ruas e praças, além de um evento de encerramento no Vale do Anhangabaú.

O SP Forró destaca a importância da cultura nordestina para São Paulo, posto ser o Estado brasileiro que concentra o maior número de migrantes da região Nordeste, bem como seus descendentes.

62
A Praça Padre Aleixo Monteiro Mafra abriga a igreja mais antiga da cidade, a Capela de São Miguel Arcanjo, e ficou conhecida por ter sido ponto de encontro da comunidade nordestina ao longo das décadas de 1980 e 1990.

Outro aspecto mencionado é que o forró já se difundiu não apenas por todo o Brasil, uma vez que ocorrem atualmente cerca de cinquenta festivais de forró por ano em diferentes países. Vale ainda sem mencionada a tendência crescente à interpenetração dos diferentes circuitos, com a circulação dos trios e bandas de forró de diferentes regiões por espaços de toda a cidade, com tudo o que isto traz de novas possibilidades criativas e de reafirmação e experimentação do gênero musical.

3.12 DISTRITO FEDERAL

A história do forró no DF e também sua configuração atual estão ligadas aos processos de formação histórica do lugar, principalmente a imigração de trabalhadores nordestinos desde o início da construção de Brasília em 1956 e 1957 e os processos de exclusão urbana que se seguiram desde então. Durante décadas, os forrozeiros do Distrito Federal eram predominantemente nordestinos que vieram para o Planalto Central em busca de trabalho e estudo. A partir do final dos anos 1990, percebe-se uma crescente diversificação dos músicos de forró no que se refere à origem e trajetória de vida – o que é acompanhado por uma diversificação também dos públicos.

O Distrito Federal abriga Brasília, a capital federal inaugurada em 21 de abril de 1960. A construção do Plano Piloto – a área urbana projetada por Lúcio Costa – e de alguma infraestrutura circundante teve início em 1957. A região designada para a nova capital do país pertencera ao estado de Goiás e nela predominavam a ocupação rural e pequenas formações urbanas, não oferecendo mão-de-obra em quantidade suficiente para a construção. Em 1959, a população do DF somava cerca de 64 mil pessoas, 90% delas migrantes. Separados dos engenheiros, dos administradores das empreiteiras e dos servidores públicos, os operários (chamados de candangos) moravam nos acampamentos das obras ou na Vila Operária (atual cidade da Candangolândia), enquanto comerciantes e outros trabalhadores indiretamente envolvidos no contexto da construção residiam ou se hospedavam principalmente a Cidade Livre (polo comercial que deu origem ao atual Núcleo Bandeirante) (Ribeiro, 2008). Ainda no momento da construção, e nos primeiros anos da Nova Capital, era comum a vinda a Brasília de artistas renomados, como Luiz Gonzaga e Marinês, para se apresentarem para o Presidente Juscelino Kubistchek, para autoridades e trabalhadores (Francisco, 2012; entrevista de Marcus Farias, 2021).

A maioria desses migrantes, sobretudo dos candangos, era de nordestinos. Esse padrão migratório persistiu nas décadas seguintes, com intensa atividade da construção civil mesmo após a inauguração de Brasília. Entretanto, o projeto urbano da capital era desde a origem excludente, pois não havia previsão de locais para moradia de operários e outros trabalhadores que permanecerem na região ou para ali acorreram após a inauguração da cidade. Foram surgindo assim as “invasões”, favelas e vilas improvisadas à revelia do poder público. A principal delas foi a Vila IAPI, onde havia no início da década de 1970 mais de 80 mil moradores em aproximadamente 12 mil barracos. Em 1971, o governo deu início a Campanha de Erradicação de Invasões (CEI) que removeu moradores da IAPI para uma área a 30km do Plano Piloto (Cronologia do Pensamento Urbanístico, s/d). Surgia então a Ceilândia (que carrega no nome referência à sigla da campanha de remoção), até hoje a mais nordestina das cidades do Distrito Federal, concentrando a maior parte dos forrozeiros – e também dos cantadores repentistas. O caso de Ceilândia ilustra bem o modelo que foi seguido no desenvolvimento urbano do Distrito Federal, com a separação de classes socioeconômicas sendo reforçada por grandes distâncias espaciais. Ao redor do Distrito Federal cresceram e surgiram, na mesma dinâmica, muitas outras cidades, configurando posteriormente a região do Entorno.

Para mostrar o significado histórico do forró nesse contexto (Distrito Federal e seu Entorno), recorreremos às trajetórias de algumas de suas referências locais – deixando portanto de início a ressalva de que não se pretendeu realizar um levantamento completo ou exaustivo. O primeiro conjunto de forró do Distrito Federal surgiu em 1958, na Cidade Livre. Era o Trio Paranoá, liderado pelo cantor e compositor Nino de Braçanã (Eronides de Sousa) paraibano natural de Monteiro que trabalhava como motorista de ambulância do Hospital de Base de Brasília. O conjunto era na verdade um

quarteto e se apresentava com o nome de Nino e Seu Trio Paranoá⁶³. O grupo ganhou projeção com a participação semanal no programa dominical “Brasília Canta para o Brasil” na Rádio Nacional, que alcançava amplas regiões do país difundindo tanto músicas quanto notícias e recados enviados por ouvintes de Brasília para parentes e conhecidos no Nordeste. Nino e o Trio Paranoá tiveram também importantes incursões pelo disco, com as gravações de um 78rpm pela RCA em 1961, um compacto duplo e os lps *Brasília canta para o Brasil e Foguete baiano*, este último pela Chantecler em 1968 (Almanaque do Raimundo Floriano, 2016; Acervo Origens, 2010; Forró em Vinil, 2007; Arquivo Nirez, 2006; Entrevistas de Jamelo, 2021; Toninho Vieira, 2021; e Cacai Nunes, 2021).

Neste Lp, foi gravado o baião “Sombra do cajueiro”, parceria de Nino e Antônio Bispo, posteriormente apelidado de Jamelo, outra figura relevante desde nos primórdios do forró no Distrito Federal. Esse sanfoneiro e compositor nascido em Oeiras-PI em 1939. É filho de um tocador de fole de oito baixos que trabalhava como chefe de tropas na construção de estradas e açudes no Piauí. Na infância e na juventude, Jamelo ouvia pelo serviço de autofalantes de Oeiras gravações de cantores como Orlando Silva, Emilinha Borba e Luiz Gonzaga. Aos 12 anos, Jamelo passou a trabalhar com o pai nas obras e tornou-se também ritmista, acompanhando no pandeiro e na zabumba o pai e outros sanfoneiros do lugar. Em 1958, atendeu ao convite de seu pai para trabalhar na construção de Brasília, onde atuou como operador de máquinas na abertura de rodovias. O pai possuía então uma sanfona de 48 baixos e Jamelo pegava o instrumento nas poucas horas de descanso. Conta que seu aprendizado no instrumento foi ligeiro e logo estava tocando em meio aos candangos no alojamento em que vivia na Vila Operária. Ainda em 1958 e 1959, passou a tocar na zona boêmia da Cidade Livre.⁶⁴ Porém, não se dedicava exclusivamente ao forró. Como acordeonista passou a integrar conjuntos de baile e tocava repertório variado de bolero, tchã-tchá-tchá, rumba, samba, valsa, tango, rock e, às vezes, um baião. Já na década de 1960, foi contratado como carregador do aeroporto de Brasília (ofício pelo qual se aposentou posteriormente). Naquela época, conheceu Nino e foi o sanfoneiro do Trio Paranoá até as vésperas da gravação do LP pelo trio em 1968. Foi quando arregimentou seu próprio trio, Os Cobras do Baião, ainda em atividade. Na primeira formação, Jamelo contou com o cantor e triangulista Torres (José da Silva Torres) e o zabumbeiro Mocó (Manoel Marques), ambos paraibanos que em seguida formaram com o sanfoneiro Deja (Djair) o Trio Siridó (Entrevista de Jamelo, 2021).

Seu Torres nasceu em Campina Grande-PB, mas passou a infância em Caruaru-PE. Ouvia os principais expoentes do forró na década de 1950 pelo rádio (inclusive figuras como Jacinto Silva e Camarão, que atuavam nas emissoras locais). Aos 12 anos, sua mãe o levou a um show de Luiz Gonzaga, situação em que ele subiu ao palco para cantar o xote “Buraco de Tatu” junto com o Rei do Baião. Poucos anos depois, decidiu ser cantor de forró e procurou Jacinto Silva que então cantava na Rádio Cultura de Caruaru e passou a incentivá-lo, inclusive dando-lhe oportunidade de cantar no rádio. Chegou em Brasília em 1962 já com o intuito de estabelecer-se como cantor. Fixou-se na Vila IAPI, sendo depois realocado pelo poder público em um lote na Ceilândia Norte, onde reside até hoje. Em 1972, fundou o Trio Siridó, sendo ainda hoje o detentor do nome do conjunto. O Siridó é por muitos reverenciado como o principal conjunto de forró do Distrito Federal, tanto por sua profícua atuação nos forrós, shows e festejos da região quanto por sua projeção nacional, inclusive com o lançamento de 3 lps pela Copacabana (a principal gravadora do gênero nesse momento) e mais outros três em anos subsequentes (Entrevista de Torres, 2021).

Luizão do Forró (Luiz Gonzaga da Rocha, Sumé-PB, 1955) é de uma família de agricultores. O pai era também repentista e fã de Luiz Gonzaga (dando o nome do Rei do Baião ao próprio filho). Quando Luizão contava 13 ou 14 anos, o pai comprou para ele um acordeon “pequeno”, de 48

63 Vale ressaltar que até então havia no panorama nacional poucos artistas do forró que se apresentavam sob a alcunha de “trio”, sendo o Trio Paranoá um dos pioneiros na tendência que se consolidaria a partir dos anos 1960 – por exemplo, com dois conjuntos disputando o direito de usar o nome Trio Nordestino; com o Trio Mossoró, o Trio Siridó (também radicado no Distrito Federal), além de tantos outros que mantinham o formato do trio: “Os Caçulas do Baião”, “Os Três do Nordeste”, “Os Filhos do Nordeste” etc.

64 Nessa época, ele ganhou o apelido de Jamelão, em alusão ao famoso cantor de samba. Foi Luiz Gonzaga que numa passagem para um show em Brasília na década de 1970 o rebatizou de Jamelo.

baixos. Ele conta que foi aprendendo quase sozinho e evoluiu tão rapidamente que logo foi preciso substituir a sanfona por uma de 80 baixos (com maior extensão no teclado e mais recursos harmônicos nos baixos). Começou então a fazer forrós em casa mesmo

Era numa latada, [uma cobertura] feita de palha de coco, chão batido e minha mãe aguava o chão que era pras pessoas dançarem o forró. Isso já deu um pulo. Com a 80 baixos, já tava tocando aqueles forrozinhos.

Além das cantorias de viola, cresceu ouvindo pelo rádio Luiz Gonzaga, Sivuca, Dominginhos, Jackson do Pandeiro, Trio Nordestino, Marinês, Ary Lobo e Zito Borborema – os quais ele considera como seus mestres. Foi também importante o convívio e o aprendizado com outros sanfoneiros do Cariri paraibano. Ali, cada tocador tinha sua “praça”, isto é, seus locais de atuação e seus ouvintes fiéis. Aos 25 anos, a vontade de conhecer uma cidade grande o fez vender sua sanfona de 120 baixos e migrar para o Distrito Federal. Fixou-se na Ceilândia, onde já moravam outros parentes seus e passou a trabalhar na construção civil a convite de um conterrâneo que se tornara mestre de obras. Economizou para mobiliar sua humilde casa, mas logo vendeu a geladeira para comprar uma sanfona. Passou a levar o instrumento aos canteiros de obras em que trabalhava para tocar pros colegas no horário de almoço. Era hábito dos operários almoçar e tirar um cochilo pós-prandial nesse intervalo. Com a sanfona, porém, ninguém mais queria dormir. Até engenheiros e patrões passaram a apreciar sua sanfona. Com o tempo, ele foi inserindo-se no mercado da música, da noite. Ainda no início da década de 1980, reuniu outros paraibanos num trio e passou a atuar em casas noturnas (como a forrozando) e clubes (como as unidades do Serviço Social da indústria) primeiro em Taguatinga e Ceilândia e posteriormente em todo o Distrito Federal (Entrevista de Luizão do Forró, 2021).

Luizão, Jamelo e Torres relatam que os forrozeiros radicados no Distrito Federal eram contratados para acompanhar artistas vindos de fora (sobretudo os do forró, mas também cantores românticos como Waldick Soriano). Isso aponta para a credibilidade que eles conquistaram em meio a grandes estrelas da música brasileira. Por outro lado, Luizão relata que na década de 1980, o forró foi estigmatizado como coisa de trabalhadores (da “peãozada”). A partir de meados dos anos 1990 é que começou a tocar para outras plateias, incluindo jovens de classe média (principalmente estudantes).

O sanfoneiro, cantor e compositor Toninho Vieira (Antônio Soares Vieira, Crateús-CE, 1954) é da mesma opinião. Ele é filho de agricultores – sendo o pai também artesão – começou cedo a trabalhar no roçado. A partir dos 8 anos, Vieira passou a acompanhar diariamente o programa “Sertão do Ceará” na Rádio Educadora de Crateús. Lembra de ter conhecido por esse programa o repertório do Trio Nordestino (seu preferido naquela época), Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Marinês, Os 3 do Nordeste, Anastácia, Jacinto Silva, Coroné Ludugero e João do Pífano. Os primeiros sanfoneiros que assistiu ao vivo eram os que animavam as festas juninas realizadas pelas parentelas e vizinhanças do lugar. Eram festas comunitárias que iam do anoitecer ao raiar do dia e em que o dono da festa recolhia uma cota dos que dançavam para pagar ao tocador. Vieira já adolescente ia a esses festejos e ao invés de juntar-se aos amigos na corte às moças, ficava observando o sanfoneiro. Arrumou uma gaita de boca e aprendeu a tocar um pouco daquele repertório que o encantava. O pai percebeu seu interesse e em 1971 pegou o apurado de um roçado de algodão e comprou uma sanfona de 80 baixos da Todeschini (fabricada no rio Grande do Sul). Em poucos meses aprendeu a tocar e cantar xotes e baiões de seus ídolos do rádio, passando então a animar bailes nos arredores junto a um irmão no triângulo e um tio no zabumba. Porém, até então não havia frequentado a escola e a vontade de estudar o fez abandonar a sanfona e seguir um tio materno que possuía um comércio no Núcleo Bandeirante. Comerciante de dia e estudante à noite, só voltou a tocar sanfona em 1979, já com o secundário concluído. Descobriu um programa de rádio dedicado ao forró e foi conhecer os forrozeiros que se apresentavam no ar, entre eles o Jamelo. Comprou outra sanfona de 80 baixos (uma Scandalli italiana que possui até hoje) e Jamelo passou a convidar-lhe para se apresentar no programa. O mesmo tio que o acompanhava em Crateús havia também se mudado para o DF e passou a arranjar festas e clubes para tocar. Paralelamente ao grupo de forró, tocou em acordeon e teclado em bandas de baile. Para se aprimorar, estudou canto na Escola de Música de Brasília. Relata que nas décadas de 1970 e 1980, havia preconceito com o forró, que era considerado “brega”, coisa de “peão” e o forró não rendia muito dinheiro aos músicos. Isso inclusive o levou

a exercer diversos ofícios até ser aprovado em um concurso público em 1984 – sendo ainda hoje servidor federal (Entrevista de Toninho Vieira, 2021).

As histórias de vida que apresentamos até aqui para conhecer o universo do forró no Distrito Federal evidenciam um padrão comum. Todos eles são homens nordestinos – chama atenção a ausência da menção a mulheres artistas do forró no Distrito Federal nesse período – que possuíam alguma experiência com o forró antes da vinda para o Centro-Oeste e que passaram a fazer forró no Distrito Federal. Com exceção de Seu Torres, todos combinaram a música com profissões humildes (pedreiro, operador de máquinas, comércio, transporte de bagagens) e vieram para o Distrito Federal a convite ou com o apoio de outros parentes já instalados na região e fixaram-se nas então chamadas “cidades satélite”, principalmente a Ceilândia. Nota-se ainda uma prevalência da importância da influência paterna no pendor pelo forró (seja o pai músico seja a iniciativa do pai de comprar uma sanfona para o filho).

Entre as décadas de 1970 e 1990, outros forrozeiros se notabilizaram: o trio Forró-Quimbó (que lançou um Lp em 1976), Raminho do Baião, Araújo do Norte e seu Trio Asa Branca, Zé do Xaxado, Nivaldo do Acordeon, Anastácio de Oliveira, Trio do Nordeste e Forró Paraibola entre outros (Francisco, 2012; Acervo Origens, 2011; entrevistas de Jamelo, 2021; Torres; 2021; Luizão, 2021; Toninho Vieira, 2021, Cacai Nunes, 2021, Marques, 2021). Como já indicado, a partir de fins dos anos 1990, aumenta o interesse de jovens de classe média, dentre os quais estudantes universitários, pelo forró⁶⁵. Da paixão pela dança surgiu em muitos deles a vontade de tocar. O universo do forró se torna então nitidamente mais diversificado no Século XXI tanto no que se refere às origens e trajetórias dos artistas quanto às propostas estéticas. São representativos disso grupos como Zabumbazul (trazendo uma sonoridade mais pop), Pé de Cerrado (com um tempero das artes circenses), Trio Perfumado, Lorota Boa, Os 3 de Maria, Sabrina Vaz, Trio Balançado, Trio Buriti (em Alto Paraíso-GO), Trio Sanfona Nova, Zé do Pife e as Juvelinas, Chinelo de Couro e Forró do B (os três últimos com pífano ou rabeca ao invés de sanfona).

Um dos primeiros grupos dessa tendência foi o Trio Perfumado, que atuava no início dos anos 2000 em boates de Brasília. Faziam parte do grupo a cantora Claudia Daibert, o acordeonista norte-americano Robert Curto e Cacai Nunes (Carlos Eduardo Nunes, que veio a se tornar importante DJ e produtor de eventos de forró) na guitarra e na zabumba. Todos eles eram já nesse momento músicos com considerável experiência em outros gêneros, como jazz, rock, reggae e MPB. Entretanto, eram iniciantes no forró. Com a saída de Robert, que regressou aos EUA, procuraram Toninho Vieira, que até então não conhecia o grupo e ficou surpreso com o sucesso desses músicos jovens e com o grande público que passava a frequentar as noites de forró nas casas noturnas do Plano Piloto.

George Lacerda (Brasília, 1974) é filho de uma família classe média. O pai cearense, bancário; a mãe, baiana. Passou a infância e a adolescência no bairro do Lago Norte, numa casa que recebia frequentemente reuniões familiares em que se ouvia muita MPB e se tocavam samba e pagode. Nessas rodas, George aprendeu a tocar diversos instrumentos de percussão, dentre os quais o pandeiro. O forró aparecia principalmente nas visitas aos parentes paternos em Fortaleza-CE (quando frequentavam forrós nos arredores da cidade) e em Brasília na casa de sua avó paterna, onde se fazia todo ano uma festa junina (quase sempre com um trio ou banda contratada). Na juventude, tocava em diversos grupos de choro, samba e MPB. Frequentava forrós que ocorriam regularmente em bares e clubes do Plano Piloto, nos quais assistia Trio Siridó, Paraibola, Corindó, Toninho Vieira, Charlin e Vavá. Aos 21 anos, ingressou no curso de música da Universidade de Brasília, concluindo a licenciatura. Desde esse momento, leva a vida como percussionista, cantor e professor. Em 2005, junto ao violão e DJ Cacai Nunes, formou o grupo Lorota Boa. Cacai conhecia um vastíssimo repertório de forró e foi o principal responsável pelo repertório do grupo. Os demais músicos contavam com alguma escolarização musical e atuavam nos círculos do rock, MPB, choro, jazz etc. Cacai possuía contatos de sanfoneiros, mas nenhum deles podia participar do projeto. Até então, havia pouco acordeonistas de forró no DF fora do círculo dos nordestinos de cidades como Ceilândia e Núcleo Bandeirante. Por isso, optaram por fazer o forró sem sanfona, contando com gaita de boca e bando-

65 Vale ressaltar que esse foi o momento em que o “forró universitário” despontou no sudeste do país.

lim como instrumentos solistas. O Lorota Boa atuou por 11 anos como um dos grupos de forró mais requisitados de Brasília e contou com sanfoneiros tarimbados como Toninho Vieira, Junior Ferreira (baiano e Marcus Farias integraram o conjunto).

Dois músicos muito elogiados e respeitados pelos colegas são o zabumbeiro Charlin e o Sanfoneiro Vavá, que são primos e tocam juntos no Trio Balançado desde 2013. Vavá é filho de Nivaldo do Acordeon, piauiense de Bom Jesus, que se tornou referência do forró no DF. O pai de Nivaldo era tocador de fole de 8 baixos e outros homens da família também tocam ou tocaram acordeon. Nota-se aí a importância da influência paterna na trajetória desses músicos. Vavá (Edvaldo Gomes) nasceu na Ceilândia em 1986, onde mora ainda hoje. Em casa, só se ouvia forró, seja pelas mãos do próprio pai seja nos discos que o pai ouvia. Na rua e na escola, era o gosto e as conversas giravam em torno do rap. Vavá conta que tinha um pouco de vergonha de dizer que ouvia forró em casa. Contava 9 anos quando o pai começou a ensinar-lhe a tocar o acordeon. Como o pai só possuía um instrumento de 120 baixos, demasiado grande, Vavá colocava a sanfona no colo e tocava somente no teclado com a mão direita enquanto seu irmão menor, Dadá (que também se tornou sanfoneiro), movimentava o fole. Foi um aprendizado lento e constante até que na adolescência perdeu a vergonha do forró quando passou a ser requisitado a tocar na escola, seja em trabalhos seja em festividades. O orgulho que veio desse reconhecimento pelos amigos e colegas pesou para que escolhesse ser sanfoneiro profissional como seu pai. Embora tenha como referências maiores os sanfoneiros ícones do forró pé-de-serra como Luiz Gonzaga, Dominginhos, Sivuca, Oswaldinho, Severo, Genaro e Camarão, reconhece uma contribuição do forró universitário, que segundo ele retomou um jeito mais lento e cadenciado de tocar e dançar que ficou por um tempo um pouco esquecido pelos forrozeiros no Nordeste.

Charlin (Charlton Alves de Souza) nasceu em Lima, município de Santa Luz do Piauí em 1983. Além da influência do avô, do pai e dos tios sanfoneiros (entre eles Nivaldo), um irmão mais velho tocava zabumba. O forró foi trilha sonora, e música ambiente de sua infância, embora os amiguinhos do lugar onde morava não apreciassem muito. Ia com o pai aos forrós e aos sete ou oito anos de idade começou a tocar triângulo e zabumba – aos 12, já participava das apresentações em bares, festas juninas e festas de casamento. Mudou-se para a Ceilândia no início dos anos 2000 a convite de Nivaldo. Passou a viver da zabumba acompanhando sanfoneiros e integrando trios de forró. Chegou a integrar o grupo do alagoano Mestre Zinho, indo residir no Rio de Janeiro nesse período. Atualmente, além do Trio Balançado em que toca zabumba, é o sanfoneiro do Trio Chililique. Entre os forrozeiros que despontaram no Distrito Federal no século XXI, Charlin e Vavá se distinguem por terem trilhado um caminho mais parecido com os sanfoneiros mais antigos, tendo a vivência familiar e contínua do forró como característica principal de suas formações na música e na vida.

Um rumo que se tornou relevante no forró feito no Distrito Federal foi o uso de pífano e rabeca como instrumentos solistas em grupos de forró. Trata-se de grupos que valorizam alguns elementos originários do forró, tecendo releituras de matrizes do forró anteriores à configuração gonzagueana do gênero. Uma importante influência nesse sentido foi a atuação na década de 2010 do mestre Zé do Pife (Natural de São José do Egito-PE), que passou a ministrar cursos e oficinas de construção e toque dos instrumentos que compoões as tradicionais bandas cabaçais do Nordeste. Seu público majoritário foi de estudantes da Universidade de Brasília (instituição em que chegou a ministrar cursos de extensão), de onde adveio boa parte das componentes do conjunto Zé do Pife e as Juvelinas. Uma delas, foi a estudante de música Maisa Arantes, cantora, rabequeira e tocadora de pífano. Brasileira e sem origens nordstinas na família, formou-se em Oboé na Escola de Música de Brasília (um conservatório público) e em licenciatura em música na UnB. Foi durante o curso universitário que participou de oficinas com Zé do Pife e, diz ela, passou por uma conversão para a cultura popular. Conheceu a rabeca a partir de gravações do mestre pernambucano Luiz Paixão e recorreu a técnicas da viola clássica que estudou na universidade para aprender a tocar o novo instrumento. Participou como instrumentista do grupo de teatro de bonecos Mamulengo Fuzuê e do grupo de forró Chinelo de Couro. Integra o forró do B, que encabeçou eventos semanais de forró durante três anos – que está interrompido desde o início da pandemia de Covid-19. Marisa percebe alguma resistência de forrozeiros mais tradicionalistas que dizem que “forró tem que ter sanfona, triângulo e zabumba”,

ao que ela responde: “o forró de pífano e de rabeça é tão mais antigo que o de sanfona”

Muitos músicos atuais percebem diferenças na composição das plateias do forró nas diversas cidades do Distrito Federal e Entorno. Dizem que o público do Plano Piloto (ou seja, Brasília) é, em geral, mais jovem e apreciador do forró mais tradicional, inclusive conhecendo mais e apreciando repertório de discos das décadas de 1940 a 1970. Isso se deve em parte à atuação de colecionadores que, enquanto DJs ou músicos, atuam como divulgadores corpus de canções em bailes. Já o público das demais cidades do Distrito Federal e do Entorno costuma preferir um repertório mais recente e tende a ser mais tolerante ou mesmo entusiasta de outros estilos que carregam a designação de forró (por exemplo, o “forró cearense” ou “das antigas” de bandas como Mastruz com Leite e o “forró estilizado” de Aviões do Forró e Wesley Safadão). Há, por outro lado, redutos do forró pé-de-serra, como Ceilândia, em que forrós atraem públicos (Entrevistas com Cacai Nunes, 2021; Vavá, 2021; Charlin, 2021; Vieira, 2021; Marques, 2021; Lula Andrade, 2021; Máisa Arantes, 2021).

A observação de forrós realizados em vários locais do Distrito Federal antes da pandemia de Covid-19 e as entrevistas realizadas para esta pesquisa mostraram uma diferenciação entre músicos que tiveram o forró como início e centro gravitacional de sua trajetória e os que fizeram forró em algum momento, mas tiveram uma formação mais diversificada (frequentemente com algum tipo de escolarização musical) e experiência mais definitivas em outros gêneros musicais e que acabam em algum momento fazendo também forró. É frequente a exposição dessa distinção pelas palavras “forrozeiro” e “músico”. Essa diferença não parece acarretar nenhum demérito a nenhuma das partes. Muito pelo contrário, um “forrozeiro” tende a admirar as qualidades que reconhece num “músico” (boa capacidade de leitura musical, conhecimentos abrangentes sobre ritmo e harmonia de diversos estilos) enquanto um “músico” costuma enaltecer o conhecimento profundo e aparentemente natural de tão fluido que o “forrozeiro” tem do forró. Além disso, essas duas categorias são descrições relativas e aproximadas, como tipos ideais, sendo difícil encontrar (pelo menos no Distrito Federal) um forrozeiro que não tenha absorvido nada do que caracteriza um músico ou um músico que faça forró sem nada ter de forrozeiro. Existindo a diferença, trata-se por outro lado de uma relação caracterizada muito mais pela troca e reciprocidade que pela oposição e tensão.

Ainda assim, essa diferença é marcante na composição da única entidade coletiva ligada especificamente ao forró no distrito federal, a Associação dos Forrozeiros do Distrito Federal (ASFORRÓ). Criada em 2004 por 22 forrozeiros, mas passou a ter uma atuação mais representativa e a partir de 2010. Atualmente, a associação congrega 346 artistas e possui 42 trios de forró cadastrados, sendo quase a metade (18) na Ceilândia e outros espalhados por cidades como Taguatinga-DF, Riacho Fundo-DF, Gama-DF, Núcleo Bandeirante-DF, Paranoá-DF, São Sebastião-DF, Planaltina-DF e Águas Lindas-GO.

A principal linha de atuação da ASFORRÓ consiste no desenvolvimento junto ao poder público de projetos que proporcionam oportunidades de apresentação para os músicos e trios de forró do DF e também para divulgação do forró tradicional nas feiras permanentes e pontos centrais e equipamentos culturais das cidades do DF. Segundo Marques (Marques Célio Rodrigues de Almeida, Morada Nova/CE, 1961), presidente da associação desde 2011, a associação acaba sendo representativa dos “forrozeiros” das periferias do Distrito Federal, despertando pouco interesse ou mesmo sendo desconhecida dos músicos de classe média que fazem forró (Entrevistas de Marques, 2021; e George Lacerda, 2021).





4. MÚSICA E DANÇA COMO MATRIZES DO FORRÓ

4.1 GÊNEROS DE MÚSICA E DANÇA

4.1.1 Baião

O baião, definido por Luiz Gonzaga e seu parceiro Humberto Teixeira no mercado da música popular industrializada no final da década de 1940, é o gênero musical que ficou mais ligado à carreira de Gonzaga. Embora ele tenha trabalhado com diversos gêneros musicais, ficou popularizado como o Rei do Baião. Elder Alves (2016) mostra como o gênero foi sendo construído desde inícios do século XX por artistas nordestinos que fizeram carreira no Rio de Janeiro, a exemplo de João Pernambuco e Jararaca, até chegar à síntese feita por Gonzaga e Teixeira, e que se tornou sua marca identitária.

Climério Santos (2013) comenta que a palavra baião se relaciona com diferentes tradições da cultura nordestina, como as músicas dos grupos de Caboclinho de Pernambuco, das bandas de pífano, do bumba-meu-boi. Baião é também o interlúdio instrumental executado na viola pelos repentistas. Climério nos mostra, através de uma leitura de Câmara Cascudo e Pereira da Costa, a relação entre as palavras baião e baiano, que teriam uma relação com um tipo de dança de fins do século XIX. Provavelmente essa dança, assim como o ponteado feito pelos violeiros, estariam entre as vivências e memórias afetivas de Gonzaga e Teixeira, no momento de síntese do novo gênero musical. Ele não foi criado pela dupla, mas tomou forma definitiva na música popular brasileira a partir de sua parceria. Como diz Climério Santos, foi uma codificação. Antes deles, aconteceram vários outros trabalhos de recriação e difusão da poesia e música rural para o mundo urbano.

Carregando todos os elementos linguísticos trazidos por músicos nordestinos que vieram para a então capital do país, como João Pernambuco, Jararaca, Augusto Calheiros e os Turunas da Mauricéia, Luiz Gonzaga trabalha de forma mais sistemática, com uma intenção afetiva mais direcionada aos espaços de saudade dos migrantes nordestinos. Elder Alves e também Albuquerque Jr. (1999) mostram como a definição do baião tem a ver com a migração nordestina para o Sudeste no início do século XX. Definir um gênero seria também definir a identidade para um público migrante.

O baião surge, então, como esse novo projeto estético que procura sintetizar várias visões do passado, um processo de atualização, de “recriação das reminiscências lúdico-orais e os nexos complementares e tensos entre memória e mercado” (ALVES, 2016, p. 207). A poética de Humberto Teixeira tem papel central nessa recriação linguística. Ele apreende e evita alguns percursos de exotismo, humorismo e fragmentação discursiva trilhados por seus antecessores, procurando um lirismo que não só tivesse na cultura popular fonte literal de versos, melodias e palavras diferentes, mas todo o seu fundamento.

Em 1946, a nova codificação do baião, feita por Gonzaga e Teixeira, é lançada, com a canção “Baião”, interpretada pelo grupo vocal Quatro Ases e um Coringa (Odeon 12724-b). A canção seria gravada por Luiz Gonzaga em 1949 (RCA Victor 80-0605-b). O baião se torna um gênero musical cosmopolita, é gravado em diversos países do mundo e se torna um ícone da música e da cultura nordestina. A ideia é divulgar uma dança nacional, que ao mesmo tempo é nordestina, como interpreta Santos (2013).

Climério Santos nos mostra que existem diversos padrões rítmicos para o baião gonzagueano, que podem ser observados na execução feita pelos zabumbeiros, e também andamentos mais rápidos ou lentos. Quando em modalidade mais acelerada, é destinada à dança de casal. Quando desacelerado, é associado a temas mais melancólicos, e Gonzaga chamava de baião-toada. A primeira canção desse gênero é “Asa branca” (RCA Victor 80.0510-b), lançada em 1947.

Dentro desse universo do baião, que se torna “a dança da moda” no Rio de Janeiro, começam então a surgir ramificações. Cantoras e cantores de música popular passam a gravar canções no novo gênero, a exemplo de Carmélia Alves, conhecida como Rainha do Baião, Ivon Curi e Jair Alves. Compositores nordestinos compõem baiões no estilo gonzagueano e passam a ser também gravados por Gonzaga, a



exemplo de Onildo Almeida (“A feira de Caruaru”, RCA Victor 80-1793-a, 1957), Luiz Bandeira (“Viola de Penedo”, LP Dengo maior, RCA Camden 107.0147, 1977), Anastácia e Dominginhos (“Sanfona sentida”, LP Capim novo, RCA Camden 107.0240, 1976), Luiz Ramalho (“Daquele jeito”, LP Daquele jeito, EMI EMCB-7003, 1974), Janduhy Finizola (“O caçador”, LP Eu e meu pai, RCA Victor 103.0297, 1979), José Marcolino Alves, o Zé Marcolino (“Pássaro Carão”, LP Ô véio macho, RCA Victor BBL-1175, 1962), e João Silva, que será o principal parceiro de Gonzaga na década de 1980.

Nos anos 1950, quando Humberto Teixeira se afasta da atividade musical para se dedicar à política, Gonzaga inicia suas parcerias com José de Sousa Dantas Filho, o Zé Dantas, com quem compõe novos baiões que se tornam referência, a exemplo de “Vem morena” (RCA Victor 80-0643, 1950) “Sabíá” (RCA Victor 80-0827, 1951) e “A letra I” (RCA Victor 80-1145-a, 1953).

O baião teria a característica de uma memória daquilo que não se viveu, mas que se compreende através da música. Um passado distante, uma ligação com o campo, o bucolismo, seria também uma maneira de atrair o público urbano. O baião, além do caráter de saudade, também possui um caráter de observação crítica e intervenção na realidade social, como no caso de “Vozes da seca”, de Zé Dantas, gravada por Gonzaga em 1953 (RCA Victor 80.1193-b). Uma observação do trabalho e seus instrumentos, como nos baiões de Zé Dantas, “Algodão”, gravado por Luiz Gonzaga em 1953 (RCA Victor 80.1145-b) e “Farinhada”, gravado em 1955 por Ivon Curi (RCA Victor 80.1473-a). Uma observação quase antropológica e documental do trabalho.

Nas décadas de 1950 começam a se destacar artistas e grupos que constroem seu repertório inspirados no baião, no estilo e na indumentária de Gonzaga, a exemplo do Trio Nordestino, formado por Lindu, Cobrinha e Coroné, amigos do compositor Waldeck de Macedo, o Gordurinha; Inês Caetano de Oliveira, a Marinês; José Domingos de Moraes, o Dominginhos; Lucinete Ferreira, a Anastácia.

Dos anos 1960 em diante, o baião sai do centro da cena, pois a palavra que passa a sintetizar a música e dança identificadas com o nordeste passa a ser “forró”.

4.1.2 Xote

Em 1947, quando já havia tido início a divulgação do gênero musical baião, por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, começa a ser popularizado no mercado musical mais um gênero da música nordestina: o xote, que em registros mais antigos aparece grafado como “xótis” ou “chótis”, e às vezes como substantivo feminino, “a xótis” (por ser uma dança). Lançado em março de 1947, três meses antes de “Asa branca”, o novo disco de Luiz Gonzaga trazia mais uma parceria com Humberto Teixeira, o xote “No meu pé de serra” (RCA Victor 80.0495-a). A canção aborda a temática da saudade da terra natal, enumerando as coisas boas do seu sertão situado na base da Chapada do Araripe; e faz a documentação sonora de uma maneira nova de dançar, trazendo inclusive palmas e instruções na letra da música.

O termo xote é um abasileiramento da palavra *schottisch* (que se pronuncia em alemão mesmo “xó-tish”, e não “scótish”, embora haja uma vaga referência à Escócia neste nome). O nome vem de dança de salão de origem europeia, importada no século XIX para os salões da elite do Rio de Janeiro e, mais tarde, pelos imigrantes, sobretudo alemães instalados no Rio Grande do Sul. Essas músicas foram inseridas no repertório dos sanfoneiros de oito baixos, e faziam parte das festas do interior do Nordeste.

O xote é um dos gêneros mais lentos do forró, por isso mais propício ao romantismo e o aconchego dos casais. Na década de 1950, Zé Dantas vai desenvolver junto com Luiz Gonzaga o xote mais ligado aos temas do amor. “Cintura fina”, lançada em agosto de 1950 (RCA Victor 80.0681-b) vai tratar diretamente de sensações e sentimentos envolvidos no momento de uma dança de casal. Mais tarde, o “Xote das meninas”, também de Zé Dantas e Gonzaga, lançado em 1953 (RCA Victor 80.1108-a) vai procurar, aprofundando o olhar romântico de Zé Dantas, adentrar na psicologia feminina, expondo delicadezas de uma adolescente que sonha com suas realizações amorosas.

Gonzaga vai continuar desenvolvendo o xote em torno das temáticas amorosas, sensoriais e sensuais, como na icônica canção “O chêro da Carolina”, de Zé Gonzaga e Amorim Roxo, gravada no mesmo ano por Luiz Gonzaga (RCA Victor 80.1645-a) e por seu irmão Zé Gonzaga (Copacabana 5601-a). Nessa canção, Luiz Gonzaga começa também a incorporar um aspecto que aproxima ainda mais o público da narrativa da canção: a fala coloquial, contando uma história dentro daquela música, aproveitando uma pequena sequência de acordes, repetida no decorrer da narrativa.

Luiz Gonzaga vai utilizar esse recurso do discurso narrativo em outras de suas músicas: “O juumento é nosso irmão” (com José Clementino, LP O sanfoneiro do povo de Deus, RCA Victor BBL-1416), “Karolina com K” (LP *Chá Cutuba*, RCA Camden 107.0265-b), “Samarica Parteira”, de Zé Dantas (Odeon S7BD-1282, de 1973), e em versões ao vivo de “Respeita Januário”. O cantor passa a ser também contador de histórias.

O romantismo e sensualidade do xote de Zé Dantas vão servir de referência para um outro tipo de xote, mais malicioso e com conotações eróticas e humorísticas, que vai surgir na década de 1950 a partir das composições de João do Vale, a exemplo das icônicas “Pisa na fulô” e “Peba na pimenta”, gravadas pela cantora Marinês em 1957 (78 rpm Sinter 568; LP *Vamos xaxar*, Sinter 1105). “Pisa na fulô” seria também gravada, no mesmo ano, pelo cantor Ivon Curi (RCA Victor 801811). Marinês gravou também, de João do Vale, “Chote da Pipira” (RCA Victor 80-2471-a, 1962).

O xote malicioso será desenvolvido na discografia de Jackson do Pandeiro (“Cremilda”, de Edgar Ferreira, LP Copacabana, de 1955), Genival Lacerda (“Severina Xique Xique”, dele e de João Gonçalves, gravada no LP *Aqui tem Catimberê*, SOM, 1975); do Trio Nordestino (“Arte culinária”, de Pinto do Acordeom e Lindolfo Barbosa, LP *O alegríssimo Trio Nordestino*, Copacabana, 1976); de Durval Ferreira (“Duas bandas” LP *Lambi na bochecha*, selo Esfinge 11.514, sem data); Benedito Nunes, Benício Guimarães, Clemilda (“Um recado pra Zetinha”, LP *Forró Cheiroso*, Chantecler, 1987).

Nas letras dos xotes maliciosos, são usadas palavras aparentemente inocentes, em trocadilhos e jogos sonoros, que, quando falados ou cantados, provocam o riso e o entendimento de segundas intenções. A própria entonação vocal também se encarrega de deixar essa malícia. João do Vale fala, no “Chote da pipira”: “O que é menina? – Foi a pipira de Mané que beliscou!”... Genival

Lacerda fala numa tal boutique comprada por Severina Xique-Xique. Pedro Carço estaria de olho nessa boutique. E Pinto do Acordeom, em “Arte culinária”, narra a história de um rapaz que casa com uma moça que é boa cozinheira: “Eu gosto do cozido dela!”. Os nomes dos personagens, sua sonoridade e o uso de outras palavras engraçadas também contribuem para a graça e o riso desses xotes.

O xote continua desenvolvendo sua vertente romântica e saudosa, através das composições de Anastácia e Dominginhos. A dupla realiza um interessante trânsito entre xote e arrasta-pé em sua criação, tanto que algumas de suas músicas mais conhecidas seriam arrasta-pés interpretados como xotes. Gal Costa gravou “De amor eu morrerei” (Philips 6069.089-a, 1974). Gilberto Gil gravou “Eu só quero um xodó” (Philips 6069.072-b, 1973) e “Tenho sede” (LP *Refazenda*, Philips 6349.152-a, 1975). Dominginhos participou das três gravações como sanfoneiro.

Em seu trabalho, Gilberto Gil faz uma interessante aproximação entre o xote e o ritmo jamaicano do reggae. A composição dele e de Dominginhos, “Abri a porta”, foi gravada em ritmo de reggae pelo grupo A Cor do Som, no LP *Frutificar* (Warner, 30.107-a, 1979). Gil também faz releituras que aproximam xote e reggae em discos como *Kaya N’Gan Daya* (Warner, 2002). Sua versão para “Woman no Cry”, sucesso internacional na voz de Bob Marley, também se aproxima do xote.

Essa proximidade rítmica entre xote e reggae pode ser observada ao se analisar a pancada do zabumba e do triângulo no xote. Climério Santos (2013) nos ensina que no decorrer da música, as pancadas da baqueta no zabumba coincidem com as pulsações, tendo o primeiro tempo uma acentuação natural. No segundo tempo, a baqueta toca na parte forte, mas destacando a parte fraca, dando-lhe uma acentuação. O bacalhau (baqueta fina) faz um contrarritmo ao toque da baqueta maior. O triângulo e a sanfona enfatizam notas nas partes fracas das pulsações. É essa ênfase nas notas de contra-tempo – executadas no triângulo e na sanfona – que faz com que o xote se assemelhe ao reggae. Tal semelhança ocorre em alguns padrões sonoros, mas o ambiente, a dança e a maioria dos significados desses dois gêneros musicais são bem distintos.

A aproximação entre xote e reggae também pode ser percebida nos trabalhos de Alceu Valença, a exemplo de “Como dois animais” e “Tropicana”, esta parceria com Vicente Barreto (LP *Cavalo de Pau*, Ariola 201.647-a, 1982). Alceu introduz o xote num mundo paradisíaco e fantástico, em que a mulher possui todos os atributos e sabores de frutas do Nordeste, ou as qualidades selvagens, intuitivas e defensivas de uma onça. Os temas do amor e do contato físico já não são tratados através do duplo sentido, mas de forma fantástica.

Geraldo Azevedo também fez essa aproximação em composições como “O princípio do prazer” e “Dona da minha cabeça”, parceria com Fausto Nilo (LP *De outra maneira*, RCA 109.0157-a). As gravações de xotes de Alceu e Geraldo muitas vezes se distanciam da instrumentação tradicional do forró, deixando de usar o acordeom e dando destaque para a guitarra elétrica.

Em finais dos anos de 1980 e começo dos anos de 1990, vários compositores e intérpretes alavancaram suas carreiras através do xote, a exemplo de Flávio José, Petrucio Amorim, Maciel Melo, Aciolly Neto e Irah Caldeira. Nessa época, o xote passa a ter também um caráter de narrativa de trajetória de vida e de crítica social, algo que até então era mais associado ao gênero baião. Isso é notável nas composições gravadas pro Flávio José “Caboclo sonhador”, de Maciel Melo (LP *Caboclo sonhador*, Polysom 60.002-a, 1992), “Tareco e mariola”, de Petrucio Amorim (LP *Tareco e mariola*, LBC 101.809-a, 1995) e “Filho do dono”, também de Petrucio Amorim (CD *Filho do dono*, LBC 101.303, 1996).

O xote continua se desenvolvendo em seu aspecto romântico nas composições de Accioly Neto, que se tornaram referência na voz de Flávio José, Irah Caldeira e Raimundo Fagner, como “Espumas ao vento”, “Asas da ilusão”, “Quando bate um coração”, “A natureza das coisas” e “Chororô”. Outro compositor que desenvolve uma série de composições no universo do xote é Xico Bizerra, que tem um registro na série Forroboxote. Entre suas centenas de composições, “Se tu quiser” faz parte do repertório mais popular do xote contemporâneo.



4.1.3 Arrasta-pé

O arrasta-pé é um dos gêneros musicais mais antigos do forró. De início era tocado pelos conjuntos chamados zabumba, que mais tarde seriam conhecidos como bandas de pífano. Como comentado anteriormente, o arrasta-pé também recebe outros nomes, como “quadrilha” e “marchinha junina”, sendo este último, historicamente, a primeira denominação do gênero na indústria fonográfica. O gênero foi popularizado para o meio urbano por Luiz Gonzaga, quando lançou as marchas “Vou pra roça” (1947) e “Quer ir mais eu” (1948). No começo da década de 1950, Gonzaga lança duas marchas juninas que fariam ainda maior sucesso, e se tornaram exemplos: “Olha pro céu” (1951), do alagoano José Fernandes de Paula (o Peterpan), e “São João na Roça” (1952), de Zé Dantas.

O arrasta-pé é um gênero ligado à evocação dos santos católicos, da fertilidade da terra, dos amores que acontecem na festa do forró e da própria dança da quadrilha. Como diz Climério de Oliveira Santos (2013), o arrasta-pé é um gênero que reforça os laços entre o sagrado e o profano.

O nome do gênero remete ao arrastado do pé no piso do salão no momento da festa. Este é também o gênero mais alegre e extrovertido do forró, pelo seu andamento rápido e sua ligação com temáticas de celebração e alegria. De forma paradoxal, as letras possuem um sentimento de nostalgia e saudade. A dança da quadrilha também tem caráter animado, sendo possivelmente ligada à quadrilha francesa. Nela, há um puxador, que ordena os passos do grupo, e a formação é feita por casais agrupados em duas fileiras, fazendo alguns passos separados e outros juntos, de mãos dadas ou abraçados. De início, a dança era improvisada e bastante participativa. Como comenta Climério Santos (2013), com o passar do tempo as quadrilhas juninas passam por uma sofisticação cada vez maior, passando a ter uma separação cada vez maior entre quem dança e quem assiste.

Entre as temáticas abordadas, estão a própria festa de São João, a fertilidade da terra, o arraial, os balões, os fogos no ar, as brincadeiras (“Na emenda”, de Manoel Euzébio e Juarez Santiago, gravada pelo Trio Nordestino) a noite de São João e os amores (“São João no Quintal”, de Anastácia e Dominginhos, gravada pelo Trio Nordestino); o virtuosismo e da macheza dos sanfoneiros (“O maior tocador”, de Luiz Guimarães).

Em suas gravações entre 1945 e 1947, Luiz Gonzaga já tinha registrado várias marchas e quadrilhas, mas ainda com temáticas urbanas, e com características das marchas cariocas, inclusive na instrumen-

tação, que usava metais e palhetas. Claro que a sanfona estava presente, mas esta tinha menor destaque. Em 1945, Gonzaga lança a “Dança do Macaco”, tema instrumental de sua autoria, uma quadrilha.

1946 é o ano de gravações que mostram uma experimentação com relação aos gêneros musicais relacionados à marcha, mas ainda com um caráter urbano: “Pão Duro” (marcha, parceria com Assis Valente), “Festa napolitana” (marcha tarantela, de autoria de Sereno), “Ovo azul” (marcha de Miguel Lima e Pedro Paraguassu), “Eu vou cortando” (parceria de Gonzaga com J. Portella e Miguel Lima). Dois outros números desse mesmo ano mostram uma interessante passagem entre ritmos diferentes. “Perpétua”, tema popular adaptado por Gonzaga e Miguel Lima, faz uma fusão entre marcha e valsa. “Caí no frevo”, de autoria de Gonzaga, faz uma passagem entre três ritmos carnavalescos: marcha, samba e frevo.

Em 1947 e 1948, Gonzaga continua com sua experimentação, conseguindo uma precisão ainda maior no recorte. Em 1947, no mesmo disco do baião “Paraíba” (parceria com Humberto Teixeira) consta a marchinha “Vou prá roça” (parceria com José Ferreira). A canção representa uma virada nas marchas de Gonzaga para o tratamento dos temas rurais e da família. Até antes, as marchas eram voltadas para os temas urbanos. 1947 é o ano de muitas definições na música de Gonzaga. É quando a parceria com Humberto Teixeira dá origem a “Asa Branca”, toada-baião que se tornaria uma das canções nordestinas mais emblemáticas de toda a história da música popular. De maneira diferente das marchas anteriores, lançadas no fim do ano ou no começo, antes do Carnaval, “Vou prá roça” já é lançada em maio de 1947, pouco antes das festas juninas. A partir da década de 1950, as marchas juninas de Gonzaga serão lançadas nessa época. Em 1947, Gonzaga lança também, de Peterpan e José Batista, a marcha-frevo “Todo homem quer”.

1948 é o ano de “Quer ir mais eu”, marcha-frevo em parceria com Miguel Lima, que trata de temas carnavalescos, e da marcha “Pau de sebo”, mais uma vez retratando temas rurais e a festa junina. O pau de sebo, brincadeira muito comum nas festas de São João, décadas mais tarde seria utilizado como símbolo identitário para os artistas de forró da gravadora CBS, que, em meados da década de 1960, organiza as coletâneas Pau de Sebo, que são lançadas também em uma caravana que viaja por todo o Nordeste, levando o Trio Nordestino, Marinês e Sua Gente, Jacinto Silva, Abdias dos Oito Baixos, Coronel Ludugero e Jackson do Pandeiro.

A instrumentação dessas primeiras marchas gravadas por Luiz Gonzaga mostra a maneira como ele experimentava as sonoridades de suas músicas, e como ela foi se definindo na prática, e cada vez mais se distanciando da marcha carioca, até chegar a um formato que se tornou referência definitiva, na década de 1950. Ao mesmo tempo, podem mostrar a maneira com a qual Gonzaga foi adaptando seu trabalho ao mercado da música no Rio de Janeiro, e como foi sutilmente incorporando cada vez mais elementos trazidos da música nordestina.

Um exemplo disso está em “Eu vou cortando” e “Caí no frevo”, que não possuem sanfona em sua instrumentação. Há a presença dos metais e palhetas, além da percussão carnavalesca. “Vou prá roça” já não possui os sopros, a sanfona passa a predominar, junto com o regional de cordas. “Pau de sebo” possui clarinete e trombone, fazendo discretamente fraseados e contracantos.

Em 1949, ano do lançamento da canção “Baião”, parceria com Humberto Teixeira, Luiz Gonzaga não grava nenhuma marcha, lançando, também com Humberto Teixeira, o baião “Juazeiro”, a valsa-toada “Légua Tirana”, o xote “Mangaratiba”, a polca “Lorota Boa” e a canção “Seridó”, canção-manifesto de um gênero pouco conhecido, o seridó, próximo do baião.

Com o sucesso do baião, Gonzaga lança, em janeiro de 1950, antes do Carnaval, a marcha-baião “Gato Angorá”, mais uma parceria com Humberto Teixeira. O ritmo do baião aparece, mas há a predominância dos sopros.

1951 é o ano de lançamento de “Olha pro céu”, marcha “joanina” composta em parceria com José Fernandes de Paula, Peterpan. A partir desta canção, toma forma definitiva em letra, melodia, harmonia e instrumentação, a marcha junina gonzagueana. O saudosismo, a nostalgia, os elementos românticos do São João serão definidos à máxima potência na marcha de Gonzaga e Peterpan. A partir desta canção, as marchas juninas de Gonzaga serão lançadas nos meses de maio e junho.

A partir daí, Gonzaga continua lançando marchas que se tornam referência e definem todo o imaginário em torno do São João como identidade do Nordeste. Em 1952, “São João na Roça”, de Zé Dantas; em 1958, “Festa no Céu”, arrastapé de Zeca do Pandeiro e Edgard Nunes; em 1959, “Fogueira de São João”, marcha, parceria de Gonzaga com Carmelina Albuquerque; em 1960, “São João no Arraiá”, marcha junina de Zé Dantas; em 1961, “Faz força Zé”, marchinha de Rosil Cavalcanti. Esta música vai apresentar uma instrumentação que se tornará referência – a introdução é feita pela sanfona em uníssono com a flauta transversa.

Em 1965, Gonzaga lança o disco *Quadrilhas e marchinhas juninas*, voltado para a temática junina e a dança em quadrilha. O disco registra vários temas instrumentais, resgatando o lado virtuosístico da sanfona de Gonzaga, e também várias canções clássicas de seus parceiros Peterpan, Zé Dantas e Carmelina (no lado A) além dos novos parceiros Zé Marcolino (“Fogo sem fuzil” e “Quero chá”), Luiz Guimarães (“O maior tocador”), João Silva (“Piriri”) e o filho Gonzaguinha (“Boi Bum-bá”). As músicas recebem a denominação de polcas, polquinhas e marchas juninas.

Jackson do Pandeiro, Marinês, Trio Nordestino, Jacinto Silva e muitos artistas que vieram depois de Gonzaga gravaram marchinhas juninas ou arrasta-pés. O gênero passou a fazer parte do repertório do forró e foi gravado por Gonzaga até o fim de sua discografia, em 1989. Compositores como João Silva, Assisão, Anastácia e Dominginhos são responsáveis pela criação de marchinhas e arrasta-pés que se tornaram clássicos da música nordestina.

Nos anos 1950, houve muitas gravações de arrasta-pés instrumentais sob o rótulo “quadrilha”. O artista que mais se notabilizou por estas gravações foi o tocador de sanfona de oito baixos alagoano Gerson Argolo Filho, o Gerson Filho. Como já comentado, Gerson foi provavelmente o tocador de sanfona de oito-baixos que realizou o maior número de gravações de quadrilhas. Suas primeiras gravações em discos de 78rpm do começo da década de 1950, lançadas pela gravadora Todamérica, já incluem quadrilhas com instrumentação, forma, harmonia e melodia bem definidas: “Quadrilha na cidade” (maio de 1953) e “Maracanã” (agosto de 1953), “Casa velha” (polca, agosto de 1954), “Quadrilha na roça” (maio 1955, incluindo uma marcação feita por Antônio Carlos).

Em 1967, Gerson Filho lança um de seus discos que tiveram maior sucesso comercial, *Quadrilha Brasileira*, dedicado ao gênero, com composições de sua autoria, de Penedo, João Silva, Aguiar Filho. É nele que está registrada “Quadrilha Brasileira”, de autoria de Gerson e Aguiar Filho. Em sua carreira, que vai durar até a década de 1990, Gerson sempre incluía quadrilhas em seus discos.

4.1.4 Xaxado

Como foi visto anteriormente, o xaxado, dança atribuída por Luiz Gonzaga aos cangaceiros do bando de Lampião, começou a ser adaptada para o formato de canção em 1950, por Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. Este começou a apresentar a dança nos palcos e a ensinar o público a dançar (xaxar/xaxear), arrastando os calçados no ritmo do xaxado.

Em 1952, a partir dessa adaptação, Luiz Gonzaga lançou no mercado fonográfico mais um gênero para compor seu guarda-chuva musical: no lado A de um disco 78rpm distribuído pela gravadora RCA-Victor, Gonzaga cantava e tocava “Vamos xaxear” (L. Gonzaga/Geraldo Nascimento). No lado B, apresentava “Xaxado”, em parceria com Hervê Cordovil.

Na música homônima do gênero, Gonzaga declara que, primo do baião, o xaxado

vem do sertão
É dança dos cangaceiros
Dos cabra de Lampião

Ao longo da letra, Gonzaga canta a onomatopeia com que se forma o nome do gênero (e o seu estilo de dançar), e reforça a ligação entre xaxado e cangaço: presente das décadas de 1910 a 1930, o banditismo social estava atrelado a questões sociais e fundiárias da época. Através de inúmeros

bandos, o cangaço fez vítimas, e também conquistou admiradores. Líder do bando mais famoso, o cangaceiro Lampião passou a ocupar, ao lado de Maria Bonita, sua esposa e parceira, um lugar de destaque no imaginário popular nordestino, passando às vezes por justiceiro social. De acordo com a opinião popular, o cangaceiro costumava tocar e dançar a melodia de “Mulher rendeira”, canção que Luiz Gonzaga viria a gravar sob o nome de “Olha a pisada” (1954), assinada em parceria com Zé Dantas e classificada como um “baião-xaxado”.

Ôô mulher rendeira
Ôô mulher rendá
Chorou por mim não fica
Solução vai pro borná

Apesar de ter gravado poucos xaxados ao longo de sua extensa discografia, Gonzaga consagrou uma de suas discípulas mais conhecidas, Marinês, como Rainha do Xaxado. O simbolismo do “batismo” e da relação com o cangaço é evidente na descrição de Marcelo e Rodrigues (2012, p. 52): para Luiz Gonzaga, seja em shows pelo país, seja em performances midiáticas, a exemplo da participação no programa *Caleidoscópio*, da Rádio Tupi, “chegava o momento de evocar Lampião e Maria Bonita, e de xaxar com Marinês: xaxado cruzado, xaxado por trás, xaxado dançado ao contrário...”.

Acompanhada do conjunto que formava com o sanfoneiro Abdias, seu marido, e o zabumbeiro Cacau, a coroação de Marinês como Rainha do Xaxado desembocou no lançamento do álbum *Vamos Xaxar com Marinês e Sua Gente*, em 1957. Neste primeiro LP de sua carreira, Marinês canta “Quero Ver Xaxar”, de João do Vale, Antônio Correia e Silveira Júnior, e ensina um pouco sobre como o xaxado deve ser tocado e dançado:

Bate o bumbo zabumbeiro quero ver palha voar
Bate o bumbo zabumbeiro pra moçada xaxear
Essa dança é gostosa que nem mé
Quem quiser aprender tem como ver
Veja bem a pancada do zabumba
E o dedinho que eu bato no pé

Mas além da dança, o que diferencia a performance do xaxado daquela de outros gêneros do forró, a exemplo do baião ou do xote? Como aponta o pesquisador Climério de Oliveira Santos (2014), com um metro binário (2/4) e um andamento que vai, geralmente, de 100 a 114 bpm, o xaxado possui um modo específico de se tocar. A zabumba apresenta menos variações, e o triângulo produz um *swing* especial, acompanhado pelo agogô, que possui destaque nas gravações deste gênero.

Por outro lado, a junção entre letra e música no xaxado apresenta uma série de variações guiadas pela voz: existem canções do gênero em que as melodias se sustentam com o ritmo e a entonação de um canto mais “melódico”, e existem outras em que o canto se aproxima da fala, de maneira semelhante à embolada (SANTOS, 2014).

Esta última maneira de cantar o xaxado pode ser exemplificada na canção “Dance o xaxado”, composta por Manoel Avelino e Genival Lacerda, e gravada por este último em um compacto do selo Mocambo lançado em 1956.

Canto xaxado
Muito bem ritmado
E no meu sapateado
Vou cantando no rojão

No que concerne à dança, os grupos de xaxado dançam em pares ou em fila indiana. Sempre com sandália de couro, os passos transitam entre bater o ritmo com os pés, e arrastá-los, criando sonoridades acompanhadas pelos instrumentos.

A partir do lançamento do gênero em 1952, Luiz Gonzaga ainda “xaxou” em “Que modelos são os seus” (1958). Na canção, há breques entre as estrofes e a presença do coro que responde ao canto de Gonzaga. Durante a canção, o eu-lírico reclama da mulher que o abandonou, e reflete sobre a solidão decorrente de um término.

Mulé danada que modelos são os seus
Fugindo da minha casa
Com tudo que era meu
Ai ai ai,
Com tudo que era meu

Na década de 1960, outros forrozeiros como Zé Calixto (1933-2020) se aventuraram no gênero: em parceria com Jackson do Pandeiro (1919-1982), o sanfoneiro lançou a instrumental “A pisada é essa” (1962).

Em 1967, Luiz Gonzaga gravaria o álbum *Óia eu aqui de novo*, cuja faixa título (composta por Antônio Barros), além de deixar claro que estava voltando aos grandes centros brasileiros (DREYFUS, 2012), se tornaria um dos xaxados mais conhecidos do artista. Acompanhado do coro, Gonzaga cantava

Óia eu aqui de novo, xaxando
Óia eu aqui de novo, para xaxar
Vou mostrar pr’esses cabras
Que eu ainda dô no couro
Isso é um desaforo
Que eu não posso levá

A partir dos anos 2000, a fama impulsionada por Luiz Gonzaga em torno da figura de Lampião como pai do xaxado fez com que Serra Talhada-PE, município do Sertão do Pajeú apontado como o local de nascimento do cangaceiro, passasse a ser considerada como a “Capital do Xaxado”, sediado, desde 2005, o Encontro Nordestino de Xaxado, que reúne grupos de diversos estados em uma série de celebrações pela cidade.

Promovido pela Fundação de Cultura Cabras de Lampião, autarquia vinculada ao governo municipal, e com o apoio da Lei de Incentivo à Cultura, do Governo do estado de Pernambuco, o Encontro Nordestino de Xaxado contempla, além da música, linguagens como dança e artesanato, e atividades essencialmente turísticas ligadas ao cangaço, a exemplo da visita ao Sítio Passagem das Pedras, onde Lampião nasceu (CULTURA-PE, 2019).

A mais recente edição do evento, ocorrida em 2019, contou com a participação de grupos de xaxado como Zabelê, As Belas da Vila, o tradicional Cabras de Lampião, e o grupo Herdeiros do Xaxado, formado por crianças de quatro a onze anos. De acordo com a Fundação de Cultura da cidade, o grupo mirim “assegura a perpetuação da dança de guerra dos cangaceiros, e mostra que desde pequeno os serra-talhadenses cultivam suas manifestações artísticas” (CABRAS, 2019). Ao Encontro estiveram presentes também grupos de fora de Pernambuco, como o Grupo de Teatro e Xaxado Pisada de Lampião, de Poço Redondo-SE, e a Companhia Teatral Estrelas do Cangaço, de Piranhas-AL.

Diferentemente do xote, do arrasta-pé e do forró, o xaxado não é, até onde esta pesquisa conseguiu saber, uma dança usualmente praticada nos atuais bailes de forró, seja no nordeste ou em outros lugares. Ainda assim, permanece como uma matriz tradicional do gênero, não apenas historicamente, mas ainda hoje cultivada por grupos de danças folclóricas e outros grupos de cultura popular.

4.1.5 Coco

Em 1955, Jackson do Pandeiro gravou, de Rosil Cavalcanti, “Coco do norte”, que tem refrão em forma de pergunta e resposta:

Solista: Responde esse coco com palma de mão...
Coro: Isso é coco do norte, nunca foi baião!

O título da música diz que se trata de um coco, gênero de música e dança amplamente conhecido no nordeste, região do país que em 1955 ainda era às vezes referida como “norte”. A estrutura em



forma de “pergunta e resposta” é de fato típica do gênero, a ponto de, na prática popular, a parte cantada pelo grupo ser chamada de “resposta”, e não de “refrão”, como escrevemos acima. A própria letra da canção também diz, e repete, que o está sendo cantado é um coco; e contrapõe o “coco do norte” ao “baião”, gênero que, como vimos, tanto marcou a trajetória e o sucesso de Luiz Gonzaga e do forró.

O início da gravação dá destaque ao pandeiro, em batida muito próxima ao que ainda se escuta hoje nos cocos de embolada, tanto em suas performances de rua, quanto em gravações de “emboladores” de sucesso, como Caju&Castanha e outros. A letra descreve uma cena de coco de roda. As estrofes são na métrica ternária do galope, também usada pelos repentistas de viola:

No coco do norte
Tem caracaxá,
Zabumba, ganzá,
Poeira no chão!
Coqueiro fazendo
Improvisação...

Aqui, a palavra “coqueiro” designa o que hoje se chama geralmente de “coquista”, ou seja, o “tirador”, cantor, compositor ou improvisador de cocos. “Coqueiro”, aliás foi a forma encontrada por Mário de Andrade em suas pesquisas de 1928 e 1929 no nordeste, e registrada no seu livro póstumo *Os cocos*. Quanto aos instrumentos citados na letra, só o caracaxá (um tipo de chocalho tocado em pares) não corresponde ao que atualmente encontramos nos diferentes tipos de coco do nordeste.

Jackson do Pandeiro volta a contrapor coco e baião em “Boa noite” (Tito Neto-Jackson do Pandeiro-Alventino Cavalcânti, 1958). O refrão da música ainda hoje é escutado, com pequenas variantes, em performances de coco de roda em diversos estados do Nordeste:

Dono da casa boa noite, boa noite, boa noite!
Dono da casa boa noite, boa noite, boa noite!

Mas o gênero atribuído à gravação pela *Discografia Brasileira Nirez-IMS* é “baião”. Em uma das estrofes, os dois gêneros são comparados no que se refere à sua difusão:

Falam que o doutor baião
Viajou o mundo inteiro
Só o coco é que não foi
Conhecer o estrangeiro

O baião faz jus ao título de “doutor” e a viagens internacionais. O coco fica em posição mais modesta. Mas qual a diferença afinal entre coco e baião?

O coco é um gênero de música e dança tradicional sobre o qual se encontram referências na região nordeste desde o século XIX. Ao longo do século XX, foi tema de diversas pesquisas, sendo a primeira delas, como já mencionado, de Mário de Andrade em 1928-1929. Também ligada a Mário de Andrade, a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938 teve no coco um de seus temas principais. Na segunda metade do século XX, pesquisadores da região nordeste publicaram importantes obras sobre o coco em Alagoas (Vilela) e na Paraíba (Altamar Pimentel). Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala, pesquisadores da UFPB, também realizaram importantes pesquisas sobre o coco na Paraíba. Já no início do século XXI, o Iphan promoveu pesquisas com vistas ao registro dos cocos do nordeste como patrimônio cultural brasileiro, processo que até o momento não foi concluído.

Este conjunto de pesquisas permite estabelecer que o coco é um tipo de dança de roda, em que um par separado dança no centro da roda, e um “tirador de coco” canta estrofes tradicionais ou improvisadas, enquanto os demais participantes dançam formando roda e cantando um refrão (ou “resposta”), muitas vezes batendo palmas no conhecido padrão rítmico assimétrico afro-brasileiro “3-3-2”.

Já falamos sobre o baião neste dossiê. Acrescentemos apenas que, embora o “Baião” de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira se apresente logo de saída como uma dança (“Eu vou mostrar pra vocês/Como se dança o baião”), a posição etnográfica do baião como dança popular não é, nem de longe, comparável à do coco. A mesma letra de Gonzaga e Teixeira faz entender que o baião - ou, ao menos, o baião deles - se dança com par enlaçado (“Morena chegue pra cá/Bem junto ao meu coração”), ou seja, é uma dança tipo “baile”, e não uma dança de roda como a grande maioria das danças populares brasileiras tradicionais. Mas apesar da ênfase desta letra seminal no tema da dança, o baião de Gonzaga e Teixeira é um tipo de canção, mais que um tipo de dança. Diferentemente do que ocorre com o “baião”, ou “baiano”, dança popular registrada por pesquisadores desde o século XIX, e presente no cavalo-marinho pernambucano, por exemplo, em pleno século XXI.

Com o coco ocorre o contrário do que dissemos sobre o baião de Gonzaga e Teixeira: foi e continua sendo fundamentalmente um tipo de dança cantada, ou seja, quase sempre que se canta coco, se dança também. A principal exceção a isso é o coco de embolada, bem diferente da descrição dada acima. Neste, geralmente não se dança, estando a atenção de quem participa dirigida à capacidade de improvisação poética dos emboladores, que alternam suas estrofes ao som de pandeiros por eles mesmos tocados. Mas, de roda ou de embolada, o coco é sempre uma performance participativa, uma atividade de grupo. Sua produção e repercussão fonográfica é pequena, se comparada à do baião.

Mas ela é significativa, e deve ser levada em conta. Em primeiro lugar, porque alguns sucessos do próprio Luiz Gonzaga, para não falar de Jackson do Pandeiro (e de forrozeiros posteriores, principalmente quando seguidores de Jackson), podem ser caracterizados sonoramente como cocos (e muitas vezes receberam nos discos esta atribuição de gênero). Em segundo lugar, porque a rítmica, os instrumentos, a poética e o contexto cultural do coco estão intimamente ligados aos do forró.

Alguns cocos estão entre os grandes sucessos de Gonzaga, como “Derramaro’ o gai’ “ (Luiz Gonzaga e Zé Dantas, 1956):

Solista: Eu nesse coco não vadeio mai’ [mais]!

Coro: Apagar o candeeiro, derramaro’ o gai’ [gás]!

O refrão em forma de “pergunta e resposta” não ocorre nunca, salvo engano, nos baiões. “Vadiar no coco” significa participar do coco dançando e cantando em grupo. O “candeeiro” e o “gás” são os recursos de iluminação da festa, que sem eles, ficou no escuro. O tema é pois similar ao de “Forró no escuro”, composição um pouco posterior, também descrição de uma festa popular onde a iluminação é interrompida. Mas “Forró no escuro” não tem a estrutura “responsorial” típica do coco.

O acompanhamento rítmico de “Derramaro’ o gai’ “ também assinala a relação com o coco popular. Nas estrofes, os instrumentos tocam juntos um padrão raro (ou talvez único) nas

gravações de Gonzaga, que consiste em marcar apenas a cabeça do primeiro tempo, e a quarta semicolcheia “sincopada”, configurando uma figura “3-5”, associada a contexto musicais afro-brasileiros.

Tanto “Forró no escuro” como “Derramaro’ o gai’ “ descrevem um evento festivo, “forró” ou “coco”. Também é disso que fala “O delegado no coco” (Zé Dantas, 1957, gravada por Gonzaga), e também usa o esquema de pergunta e resposta:

Solista: Nesse coco, poliça não tem vez!
Coro: Se acaba no pau, se falar em xadrez!

As estrofes são, como em “Coco do norte”, em métrica de “galope” (termo usado na poesia popular do nordeste para endecassílabos em ritmo dáctilo):

Nós tava no coco
Cantando repente,
Dançando embigada,
Bebendo aguardente,
Brigado e amando,
Que nem, sempre é,
Nas festas que tem
Cachaça e mulher...

Um último exemplo de coco no repertório de Gonzaga, “Siri jogando bola” (Luiz Gonzaga e Zé Dantas, 1957), não fala de festa:

Solista: Vi dois siri’ jogando bola
Coro: Lá no mar...
Solista: Vi dois siri’ bola jogar
Coro: Lá no mar...

As estrofes são em forma de embolada: cada estrofe é composta por duas quadras, cada uma com um verso de quatro sílabas e três versos de sete sílabas. O segundo e o terceiro verso de cada quadra rimam em “-ola”, e o último em “-a”. Aliás, já foi notado que a primeira menção a “*coca-cola*” numa canção popular foi esta, e não a de Caetano Veloso em “Alegria, alegria”, como às vezes se afirmou:

Vi um jumento
Tomar vinte coca-cola
Ficar cheio que nem bola
E da’ um arrote de lascar!

O arranjo em ritmo de marchinha se afasta da sonoridade do coco. Mas a canção é sem sombra de dúvida um caso de aproveitamento, por Gonzaga e Zé Dantas, de coco popular. A Missão de Pesquisas Folclóricas enviada ao nordeste por Mário de Andrade gravou o coco “Eu vi dois siris jogando bola” em Pombal-PB no dia 10 de abril de 1938 (CHF-DOA, p.48).

Para além de Gonzaga e Jackson, a influência do coco dentro do forró continuou e continua marcante. Interagindo com os dois, devemos mencionar Almira Castilho, Rosil Cavalcanti, Edgar Ferreira, como compositores(as) que contribuíram para trazer o coco para o forró. Mencionamos aqui também nomes fundamentais nesta conexão, como Jacinto Silva, Genival Lacerda, Biliu de Campina... e certamente há muitos outros ainda a mencionar. Mais recentemente, podemos citar Silvério Pessoa, que fez um disco consagrado a Jacinto Silva, e cujo primeiro trabalho, com a banda Cascabulho, era consagrado a Jackson do Pandeiro).

4.1.6 Forró

Como dissemos no início, a palavra forró é polissêmica, sendo usada no sentido de evento, local, estabelecimento, dança, música, e também síntese de tudo isso. Nesta seção, apresentaremos o forró

como um gênero musical específico, o que às vezes gera problemas de entendimento, pois o mesmo termo fica com dois sentidos musicais, um mais geral, outro mais específico.

Falamos de forró antes de tudo como de um conjunto de danças e músicas que reúne baião, xote, coco, xaxado e assim por diante. Mas a este conjunto - ao qual às vezes nos referimos como “forró, o supergênero”, ou “forró, o fluxo” (Santos, 2014), ou “forró, o complexo performático” (adaptando aqui a expressão criada por Alejandro Madrid e Robin Moore em seu livro sobre o *danzón* do Caribe) -, a este conjunto pertence também um gênero (ou subgênero) específico, também chamado de forró.

Esta proposta não é consensual entre praticantes de forró. Como diz o sanfoneiro Seu Raimundinho, do Maranhão, “forró é muito parecido com baião. Só mesmo quem toca a coisa é que sabe que tem uma diferencinha” (entrevista à pesquisa, setembro de 2021). Nossa pesquisa sugere que é mais comum sanfoneiros e zabumbeiros fazerem esta “diferencinha” entre forró e baião. Mas há quem discorde, e muitos praticantes do forró (no sentido amplo) dirão que, como gênero musical, o que existe é o baião, devendo a palavra “forró” ser reservada para o local, o evento e a síntese. Um sanfoneiro importantíssimo como Sivuca defendia este ponto de vista, e discordava quando lhe pediam para “tocar um forró”, o que seria diferente de “tocar forró” (no sentido amplo de tocar baião, xote, arrasta-pé, etc.)

Não cabe a esta instrução técnica tomar partido nesta discussão. Decidimos porém abrir uma seção para tratar do forró como gênero ou subgênero musical específico, pela razão de que Gonzaga, Jackson e tantas outras referências musicais nordestinas atribuíram a algumas de suas composições o gênero “forró”. Esse é um ponto de vista, se não “verdadeiro”, certamente legítimo dentro do mundo do forró, e é por esta razão que dedicamos este espaço para tratar dele.

Enquanto gênero musical, portanto, o forró começou a ser definido na década de 1950 por Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro. Em 1950, quando já fazia sucesso como Rei do Baião, Luiz Gonzaga lança sua primeira gravação com a palavra “forró” no título: “Forró de Mané Vito”, dele e de Zé Dantas (RCA Victor 80.0668-b). Em 1953, em seu primeiro disco 78rpm, Jackson do Pandeiro grava o “Forró em Limoeiro”, de Edgar Ferreira (Copacabana 5155-a).

Essas primeiras canções de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro com a palavra “forró” apresentam ao público urbano um documentário poético e sonoro de um ambiente de baile comunitário. Neles se retratam músicos do forró, com destaque para o sanfoneiro, valentões, danças e brigas. A melodia é segmentada e trabalha com a tematização, como se a ação estivesse acontecendo no momento da canção. Mesmo descrevendo situações de briga e violência, a música do forró apresenta-se animada e alegre.

O forró definido por Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro foi também, inicialmente, chamado de rojão. Segundo Câmara Cascudo, haveria duas definições para esse termo. Na primeira, o rojão seria um “pequeno trecho musical tocado na viola ou rabeca” no sertão nordestino, por volta de 1910. Essa definição teria mais a ver com o baião gonzagueano. Na segunda definição, que surgiria por volta de 1918, o rojão teria a ver com “duração, medida, forma, estilo de cantoria numa extensão e modelo”. O termo rojão possui aqui o significado de velocidade constante. É nessa segunda definição que se encaixa o forró cantado por Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro. A segmentação dos versos da melodia em sílabas curtas aproxima o forró do coco de embolada.

Quando começava sua carreira, na década de 1950, Jackson do Pandeiro usou a designação rojão para várias de suas músicas, como o próprio “Forró em Limoeiro”. Nos seus primeiros discos, o estilo do rojão ficou muito associado ao compositor Edgar Ferreira, parceiro de Jackson. Em sua predominância, o rojão teria o caráter de valentia, narrando brigas e confusões acontecidas, por exemplo, em uma torcida de futebol na cidade do Recife, como no rojão “Um a um”, de Edgar Ferreira (Copacabana 5234-a, 1954).

Como explica Climério Santos (2013), Jackson do Pandeiro queria produzir em seus rojões e cocos uma batida diferente daquela do baião de Gonzaga. Foi então que o seu irmão, Cícero, criou uma nova batida de zabumba, que seria usada no forró. Como mostra o pesquisador, outros dois zabumbeiros importantes para definir a batida do forró foram Coroné, do Trio Nordestino, e Borel,

que tocou com Dominginhos por mais de uma década e com Zé Ramalho, na gravação de zambumba para “Admirável Gado Novo” (LP *A peleja do diabo com o dono do céu*, Epic/CBS 235.030-a, 1979).

Ao usar a palavra “forró”, Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro colocam duas maneiras diferentes de representação da força e da macheza. Luiz Gonzaga afirma a macheza pela atitude, pela palavra, a própria puxada de fole reflete isso. O discurso do narrador de “Forró de Mané Vito” mostra a atitude cuidadosa de Gonzaga: “Seu delegado, digo à Vossa Senhoria, eu sou filho de uma *famia* que não gosta de fuá”. Jackson, por sua vez, coloca a valentia para o enfrentamento braçal, a briga: “Gosto de sambar na ponta da faca, sou nego de raça e não quero apanhar!”

A mulher também possui representação diferente nestas canções de Gonzaga, e nas de Jackson. No primeiro, a mulher tem um papel de ocasionadora do ciúme e do conflito, mas sempre em um papel passivo. Em Jackson, a mulher chega a dizer: “Eu brigo com cabra canalha!” A parceria de Jackson com a cantora e compositora Almira Castilho contribuiu para a representação ativa e valente da mulher nos forrós cantados por ele.

A produção posterior a Gonzaga e Jackson vai acrescentar outras temáticas e observações sobre a festa do forró. Produções do Trio Nordestino, como “Forró pesado”, de Assisão e Lindolfo Barbosa (LP *Forró pesado*, Copacabana 40.568-a), vão se concentrar numa descrição do balanço dos corpos, do suor e do contato físico entre os casais, na alegria da festa.

Algumas canções vão também fazer observações curiosas e da dança, como em “Chinelo de Rosinha”, de José e Paulo Clementino, gravada pelo Trio Nordestino (LP *Os roxinhos da Bahia*, Copacabana 40.815-a, 1978), ou “Forró desarmado”, de Cecéu e Lindolfo Barbosa, no mesmo disco. O duplo sentido também vai entrar no gênero forró com Clemilda, em “Prenda o Tadeu”, dela e Antônio Sima (LP *Prenda o Tadeu*, Continental, 1985) e “Forró cheiroso” (LP *Forró Cheiroso*, Chantecler, 1987). O forró representa também os costumes, como a feira, em “Feira de Mangaio”, de Sivuca e Glorinha Gadelha, gravada por Clara Nunes (LP *Esperança*, EMI 31C.062.421168-b, 1979).

O gênero forró também vai ter uma vertente instrumental, representada pelos tocadores de sanfona de oito-baixos e acordeonistas solistas. Estes vão criar todo um repertório virtuosístico. Há como exemplo, no fole de oito-baixos, Gerson Filho, cuja composição “O casamento da raposa” faz parte do repertório de tocadores de oito-baixos e acordeonistas. Os sanfoneiros pernambucanos Camarão e Arlindo dos Oito Baixos deixarão sua marca em discos como *Lá vai brasa* (Mocambo, 40.211, 1958). Entre os acordeonistas que se tornaram referência do forró instrumental, estão Dominginhos, Sivuca e Osvaldinho do Acordeom. Um trabalho que une os três virtuosos é o disco *Cada um belisca um pouco* (Biscoito Fino, 2003).

4.1.7 Toada

Com canções lentas e temáticas que abordam questões relativas ao sertão e seus habitantes, as narrativas da toada dentro do universo do forró têm como motes a seca, o êxodo nordestino, a saudade criada pela partida, e o conseqüente desejo de voltar.

A palavra “toada”, de etimologia latina e antigo uso no português, é comum na música tradicional do nordeste. Em Pernambuco, tanto no maracatu quanto no cavalo-marinho, boa parte do repertório é composto de “toadas”. No Maranhão, fala-se de “toadas de bumba-meu-boi”. O *Dicionário Musical Brasileiro* de Mário de Andrade (1989) assinala: “Toada, s.f. Cantiga. Sem forma fixa. Se distingue no geral pelo caráter melancólico, dolente, arrastado.” (p.518).

“Asa branca”, lançada em março de 1947 no lado B de um compacto 78rpm distribuído pela gravadora RCA-Victor, é considerada a primeira gravação deste subgênero que passaria a compor o forró. A mais famosa parceria entre Gonzaga e Humberto Teixeira, e uma das mais conhecidas canções populares brasileiras, foi classificada como “baião-toada”. Embora em seu primeiro registro

apresentasse um andamento mais acelerado do que depois se tornou padrão, “Asa branca” refletia em sua letra a nostalgia e a saudade que o migrante nordestino sentia do sertão e de Rosinha, sua amada, considerada pela escritora Dominique Dreyfus (2012, p. 123) como o “arquétipo da cabrocha sertaneja”.

Inté mesmo a asa branca
Bateu asas do sertão
Entonce eu disse, adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração
Hoje longe, muitas léguas
Numa triste solidão
Espero a chuva cair de novo
Pra mim voltar pro meu sertão

Em outras gravações do gênero, a exemplo de “Boiadeiro”, parceria de Klécio Caldas e Armando Cavalcanti gravada em 1950, e “Légua Tirana” (1952), composição de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, também é possível perceber, na letra, a nostalgia em relação às dores e alegrias do sertão. Mas do ponto de vista musical, é interessante perceber que “Boiadeiro” é um xote, e “Légua tirana”, uma valsa - aliás classificada no disco como “valsa-toada”.

“Boiadeiro” narra o dia a dia do vaqueiro, sua relação com o trabalho, os animais e a rotina. Com um andamento na zabumba que se tornou a referência da toada para os forrozeiros (SANTOS, 2014), a canção é aberta apenas pela sanfona e voz de Luiz Gonzaga. Aos poucos, outros instrumentos, como triângulo, zabumba e pandeiro, se somam ao arranjo.

Vai boiadeiro que a noite já vem
Guarda o teu gado e vai pra junto do teu bem
De manhãzinha quando eu sigo pela estrada
Minha boiada pra internada eu vou levar
São dez cabeça é muito pouco é quase nada
Mas não tem outras mais bonitas no lugar

“Légua tirana”, por sua vez, é executada em andamento ternário e com um instrumental composto por sanfona, cavaquinho e voz. Marcado pelo retorno ao mesmo sertão que teve que abandonar, o eu-lírico de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga se mostra, embora empobrecido, feliz por voltar.

Quando o sol tostou as foia
E bebeu o riachão
Fui inté o Juazeiro
Pra fazer minha oração
Tô voltando estrupiado
Mas alegre o coração
Padim Ciço ouviu minha prece
Fez chover no meu sertão

Outros artistas e grupos, ao longo das décadas de 1970 e 1980, regravariam as toadas lançadas por Gonzaga: em seu LP de 1971, Caetano Veloso interpreta “Asa branca”, adaptando-a ao formato voz e violão e transformando a dor do nordestino desterrado na do artista exilado pela ditadura militar. No ano seguinte, o Quinteto Violado, em LP homônimo, rearranjou as toadas “Acauã” (composta em 1952 por Zé Dantas) e “Vozes da seca” (parceria entre Luiz Gonzaga e Zé Dantas).

Se “Acauã” narra a vinda do pássaro que, em uma espécie de retrato da estiagem, apresenta um canto amedrontador, “Vozes da seca” assume a primeira pessoa e denuncia o descaso do país com a intempérie enfrentada no sertão. Gravada por Gonzaga em arranjo clássico de baião, composto por triângulo, zabumba e sanfona, a canção ganha, com o Quinteto Violado, um andamento mais lento, e passa a contar com instrumentos como a viola de 10 cordas e a flauta transversal.

É por isso que pidimo proteção a vosmicê
Home pur nós escuído para as rédias do pudê
Pois doutô dos vinte estado temos oito sem chovê

Veja bem, quase a metade do Brasil tá sem cumê
Dê serviço a nosso povo, encha os rio de barrage
Dê cumida a preço bom, não esqueça a açudage

Em suma, os aspectos rítmicos da toada não possuem um padrão fixo, transitando entre as bases do baião, do xote, ou mesmo da valsa. De acordo com Climério de Oliveira Santos (2014), o subgênero pode ser considerado uma espécie de “não-forró” dentro do cancionário gonzaguiano, pois não é pensado como um tipo de dança, se caracterizando mais a partir do assunto, que da base rítmica.

Com a toadas, concluímos nosso percurso pelos gêneros de música e dança que, no momento da pesquisa, nos pareceram ser os mais proeminentes na história e na prática contemporânea do forró. Mas de modo nenhum esta pequena lista se pretende exaustiva ou exclusiva. O forró é movimento, e suas matrizes tradicionais certamente comportam outros aspectos da música e da dança, não mencionados aqui. Nas seções seguintes do tópico, iremos nos deter sobre aspectos gerais da dança do forró, e das relações de gênero que nela estão implicadas, antes de concluir com um percurso pelos principais instrumentos musicais emblemáticos do forró.

4.2 CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE DANÇA NO FORRÓ

Além de gênero musical amplamente estudado e reconhecido, o forró é uma forma de expressão que agrega dança, estética, poesia, comunicação: “Não é possível pensar sobre o gênero sem considerar sua funcionalidade como música para dança. E todas as questões associadas ao forró estão imbricadas com o espaço físico e simbólico do salão de dança” (TROTТА, 2014, p. 78). Esses lugares, territórios da dança, podem se configurar (e se denominar) como sala, salão, arraial, latada, terreiro ou, simplesmente, “forró”.

Desde os primeiros registros, seja da palavra ou da própria história desta forma de expressão, forró é sinônimo de encontro, de farra, de movimento. Conforme Ikeda: “[...] o forró inicialmente designava a reunião dançante (baile, festa) e o local da dança, passando posteriormente a caracterizar a dança e um gênero musical específico” (2011, p. 123). Lugares de encontro, dança, romances, brigas... os bailes ou, simplesmente, “forros”, aqueceram a vida social das comunidades, das cidades; abrigharam as experimentações do que hoje conhecemos como gênero.

Antes de abordar aspectos contemporâneos dessa dança “a dois”, vamos ressaltar algumas referências históricas abordadas por Santos (2013, p. 30) em seu livro *Batuque Book - Forró*:

Entre 1841 e 1889, o processo de urbanização e de internacionalização da cultura das elites brasileiras provocou modificações profundas no panorama musical do país e as danças de salão importadas da Europa, entre elas: quadrilha, polca, valsa, schottisch, redowa e mazurca. Essas danças, intensamente praticadas pelos grupos da elite urbana, começaram a sofrer modificações no final do século XIX, fundindo-se ao lundu, ao maxixe e a outras músicas urbanas brasileiras. As danças de salão espalharam-se também pelos ambientes rurais, fundindo-se às musicalidades das diversas localidades e, desse modo, ganhando expressão local. Em inícios do século XX, na região em que Gonzaga nasceu, várias danças com nomes idênticos (quadrilha, mazurca) ou semelhantes (xotes) aos de dança da moda urbana do século anterior conviviam e se mesclavam a outras tradições musicais, como coco, fandangos, reisados, bois, bandas de pife, baião de viola, repente, entre outras.

Por meio de algumas composições, é possível acessar o ambiente em que se configura a dança (que nesse momento nem era “batizada” ainda). “Alegria de Pé de Serra”, composta por Anastácia e Dominginhos, retrata a alegria provocada pelos “tocadores” para quem mora em cidades pequenas e sítios do interior [transcrição abaixo]. O termo “pé de serra” remete à beira da Serra do Araripe – no Sertão Pernambucano, onde Luiz Gonzaga nasceu – e é adotado atualmente para designar o



forró tradicional, seja na música ou na dança. No segundo trecho da música, abaixo, Luiz Gonzaga relata uma “festa de arromba” na fazenda do amigo Mandelli Tardolo, após cantar “Alegria de Pé de Serra” no LP *Dengo Maior* (1978):

Em todo pé de serra tem um sanfoneiro
Tem um zabumbeiro, tem um tocador
Mesmo que seja ruim
Tocando um tantinho assim
Traz alegria a todo morador
Quem mora lá no pé da serra
Vive numa terra
Que a tristeza não passou
Que seja noite, ou seja dia
Se vê alegria em todo morador

São João gostoso é na fazenda Rancho Grande
Também pode ser rancho alegre
Do meu amigo Mandelli Tardolo
Ali vão os melhores artistas
Trio Nordestino, Luiz Gonzaga e muitos outros
É festa de arromba mó' fí'
Vai matar oito boi
Três caminhão de cerveja
Comida como o diabo
Nego bebo pra todo lado até de manhã
É cerveja rolando
O arrasta-pé comendo no centro
É, ali é festa de lascar

Outras duas canções que retratam a dança no seu sentido primeiro, espontâneo, festivo, são: “O sanfoneiro só tocava isso” (composta por Haroldo Lobo e Geraldo Medeiros, lançada em 1949 na voz de Dircinha Batista) e “Sala de Reboco” (composta por Zé Marcolino em parceria com Luiz Gonzaga em 1964):

O baile lá na roça foi até o sol raiar
A casa estava cheia mal se podia andar
Estava tão gostoso aquele reboição
Mas é que o sanfoneiro
Ele só tocava isso.

De vez em quando, alguém vinha pedindo pra mudar
O sanfoneiro ria, querendo agradar
Diabo, é que a sanfona tinha qualquer enguiço
Mas é que o sanfoneiro só tocava isso
(O sanfoneiro só tocava isso)

Todo tempo quanto houver pra mim é pouco
Pra dançar com meu benzinho numa sala de reboco (2x)

Enquanto o fole tá fungando tá gemendo
Vou dançando e vou dizendo meu sofrer pra ela só
E ninguém nota que eu estou lhe conversando
E nosso amor vai aumentando
Pra que coisa mais melhor?
[...]
Só fico triste quando o dia amanhece
Ai, meu Deus, se eu pudesse acabar a separação
Pra nós viver igualado a sanguessuga
E nosso amor pede mais fuga do que essa que nos dão.
(Sala de Reboco)

Ao interpretar essa música em seus shows, Gonzaga costumava contar causos sobre os sentidos da dança nas casas ou “salas de reboco”: uma dança comemorativa pelo casamento que está por vir, pela construção da casa feita pelos amigos e, ao mesmo tempo, para “assentar” o chão de terra batida. No disco *Volta pra curtir – ao vivo* (1972), ele relata:

...É tão bonzinho o samba numa sala de reboco, ainda mais quando a gente tá dançando com uma danada que a gente gosta dela. Negócio é assim: caboclo vai casar, então, ele resolve convidar os companheiros pra ajudar a fazer a casinha dele. Lá na feira, ele se desocupa mais cedo e vem esperar os companheiros cá na ponta da rua, onde ele costuma guardar a faca dele. Os companheiros vão aparecendo e ele vai fazendo os convites: ‘Pois é colega... Vou dar uma casada, já falei com o padre, vai ser de hoje a 8 dias. Vou fazer minha casinha amanhã [...] já encostei os matériá, cipó, caibro, as vara... o barreiro já tá encaminhando... vou matar um bode, fazer um pirão pra gente almoçar. Se a gente fizer a casa amanhã, se ela ficar pronta, de noite mesmo a gente dança nela que é pra ir encaicando o chão da sala’. Prático, né?! E de noite tá todo mundo lá. E eu, minha cooperação foi tocar. Mas eu fui recompensado, que na hora da dança eu tô vendo uma mulher diferente lá no meio das outras, mulher alta, lazarina, morena, com duas fulô no cabelo... Aí eu pedi a meu primo pra tocar uma coisinha, cheguei perto dessa mulher e meti o ípsilone nela: ‘Vosmicê que é a Carolina?’. Sabe o que é que ela fez? ‘Acho que sou’... ‘Quer dançar mais eu?’

Silva (2013) traz em sua monografia *Numa sala de reboco: a representação de sertão nas músicas de José Marcolino* um depoimento do próprio Zé Marcolino, parceiro de Gonzaga nessa canção (entrevista concedida a Abílio Neto, citado em sua página Overmundo, 2012):

O que me levou a compor *Numa Sala de Reboco*, por exemplo, foi o seguinte: no sítio, no dia em que a casa é rebocada, sempre há uma festa. O pai da moça, por mais severo que

ele seja mesmo não permitindo o rapaz pegar na mão de sua filha, não fará objeção que eles dançam o forró, permitindo, assim, uma aproximação maior.

Nos dois depoimentos, para além da festa e da intenção de “firmar” o chão da casa como a pisada da dança, estão presentes o sentido da paquera, do romance, da oportunidade que a dança confere de se aproximar do/a pretendente que, na vida cotidiana, não era facilitada ou permitida. A própria música “O Cheiro de Carolina”, que Gonzaga segue cantando após o depoimento/causo acima, ilustra bem essa relação. Nesse caso, de dançar com Carolina pra sentir o seu cheiro:

Carolina foi pro samba (Carolina)
Pra dançar o xenhenhém (Carolina)
Todo mundo é caidinho (Carolina)
Pelo cheiro que ela tem (Carolina)
Hum, hum, hum
Carolina, hum, hum, hum
Carolina, hum, hum, hum
Carolina
Pelo cheiro que ela tem (Carolina)
Gente que nunca dançou (Carolina)
Nesse dia quis dançar (Carolina)
Só por causa do cheirinho (Carolina)
Todo mundo tava lá (Carolina)
Hum, hum, hum
Carolina, hum, hum, hum
Carolina, hum, hum, hum
Carolina
Todo mundo tava lá (Carolina)
Foi chegando o Delegado (Carolina)
Pra oiá os que dançava (Carolina)
O Xerife entrou na dança (Carolina)
E no fim também cheirava (Carolina)
Hum, hum, hum
Carolina, hum, hum, hum
Carolina, hum, hum, hum
Carolina
E no fim também cheirava
Carolina

Aí chegou dono da casa
O dono da casa chegou com a mulesta
Chamou atenção de dona Carolina e
- Dona Carolina venha cá. O povo anda falando aí que a senhora tem um cheiro diferente, é verdade?
- Moço, sei disso não, é invenção do povo.
- Ah, é invenção do povo, não é?
- É sim senhor
- Então dá licença...

Hum, hum, hum
Carolina, hum, hum, hum
Carolina
Eu quisera está por lá (Carolina)
Pra dançar contigo o xote (Carolina)
Pr'eu também dá um cheirinho (Carolina)
E fungar no teu cangote (Carolina)
Hum, hum, hum
Carolina, hum, hum, hum
Carolina, hum, hum, hum
Carolina

E fungá no teu cangote
Carolina

(Composição de Amorim Roxo e Zé Gonzaga, 1957)

Diversas letras de forró retratam a dança no salão, o escurinho, o chamego, o cheiro, o dançar agarradinho... Em “Forró no escuro” (Luiz Gonzaga, 1958), o forrozeiro é capaz de “pegar o sol com a mão” para impedir que o dia amanheça e a dança acabe:

O candeeiro se apagou
O sanfoneiro cochilou
A sanfona não parou
E o forró continuou
Meu amor, não vá simhora
Fique mais um bocadinho
Se você for seu nego chora
Vamos dançar mais um tiquinho
Quando eu entro numa farra
Num quero sair mais não
Vou até quebrar a barra
E pegar o sol com a mão

Já em “Forró no claro” (de Antônio Barros, gravado pelo Trio Nordestino, 1978), o desejo é “apagar o lampião” pra dançar no escurinho:

Nesse forró a gente tem vergonha de dançar agarradinho
Aqui tem muito lampião aceso
Apaga o lampião, esconde o lampião
Que a dança só é boa na escuridão
A mulherada tá pegando fogo
Tá que nem uma fogueira pra queimar meu coração
Acesa pra queimar meu coração
Apaga o lampião, esconde o lampião
Que a dança só é boa na escuridão
A gente dança, mas cadê a coragem?
De pegar você, morena, e lhe dar beijo no salão.
Morena, e lhe dar beijo no salão.
Morena, e lhe dar beijo no salão.
Apaga o lampião, esconde o lampião.
Que a dança só é boa na escuridão.

Espaços de socialização por natureza, nos forrós cabiam danças e romances, mas também desavenças, muitas vezes provocadas pela reunião em si e suas relações. As canções “Forró de Mané Vito” e “Forró em Limoeiro”, já citadas neste dossiê, ilustram brigas e até uso de armas (punhal, peixeira, navalha).

Com o estudo de Eulálio (2014), que traz diversas matérias dos anos 1970 e 1980 do jornal *Gazeta do Sertão*, identificamos que muitas brigas eram ressaltadas pela imprensa, com o objetivo de encerrar tais atividades. Sobre as casas de forró que havia em Campina Grande-PB e as notícias veiculadas sobre elas, comenta a autora:

A nomenclatura utilizada pelos autores das notícias, sempre remetem [sic] ao forró entre aspas e como festa dançante ou casa de danças, chamam a atenção para o tom pejorativo o qual essas palavras são colocadas no contexto das matérias. Direcionam ao espaço onde dançava, ouvia e, muitas vezes, tocavam a música forró como lugar desordeiro e música chinfrim. [...] Esses espaços faziam parte da dinâmica da cidade e da vida social das pessoas que (os) frequentavam. Geralmente, pessoas comuns, moradores vizinhos ao forró aproveitavam o tempo livre para ouvir e dançar a música nordestina com todo sentimento de festejar a vida. [...] Dos bairros mais populares aos mais luxuosos podiam encontrar forrós (2014, p. 52 e 88).

“Eu vou mostrar pra vocês como se dança o baião...”

Curiosamente, o grande sucesso que impulsiona a carreira de Luiz Gonzaga em âmbito nacional (“Baião”, composta em parceria com Humberto Teixeira em 1946) lança e descreve a dança: Eu vou mostrar pra vocês, como se dança o baião / E quem quiser aprender, é favor prestar atenção / Morena chegue pra cá, bem junto ao meu coração / Agora é só me seguir, pois eu vou dançar o baião. Com alcance nacional, Gonzaga propaga a dança como uma expressão que caminha lado a lado com o gênero musical. Santos ressaltava essa abordagem:

O baião “criado” por Gonzaga e Teixeira foi lançado nessa canção homônima, como uma música-dança da moda para jovens citadinos. Gonzaga agiu de modo industrioso, pensando não só numa música de dança, mas estabelecendo um discurso sobre a mesma, bem como planejando o seu lançamento (2013, p. 47).

Sabemos que esse gênero produzido no Nordeste brasileiro, em meados do século XX, era designado de nortista, “posteriormente tudo passou a ser Baião, na fase áurea desse gênero; chegando-se aos últimos vinte anos [anos 80 e 90] onde tudo era forró, seja na realidade xote, baião, xaxado, coco, embolada e o próprio forró, naturalmente” (IKEDA, 1990, p.10).

Entre a população de migrantes nordestinos, a vivência da dança destes gêneros foi adotada plenamente, ganhando ainda mais impulso com o sucesso de Luiz Gonzaga no mercado de entretenimento brasileiro, que abriu um novo nicho para a atuação de inúmeros artistas, desde a segunda metade da década de 1940.

Com essa repercussão de Gonzaga (seguido por Jackson do Pandeiro e Almira Castilho), acompanhando a forte migração nordestina entre as décadas de 1950 e 1970 – especialmente para as cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília –, esse baile-ritmo-dança foi bastante difundido Brasil afora. Com os temas abordados nas músicas, as indumentárias, a performance como músico/intérprete e “o formato em trio musical (zabumba, sanfona e triângulo, atualmente chamado trio pé de serra), Gonzaga potencializou as batidas rítmicas destacando tais instrumentos e passou a produzir uma sonoridade mais alinhada com uma música de dança” (SANTOS, 2013, p.53).

Jackson do Pandeiro e Almira Castilho traziam para o espaço dos programas de auditório das rádios e, especialmente, para a televisão (na segunda metade da década de 1950) as músicas características da cultura nordestina (cocos, rojões e baiões); seus figurinos e movimentos corporais apresentavam aspectos de danças da cultura popular (como o coco de roda, o pastoril profano, o maracatu). Entre 1956 e 1962, a dupla atuou também no cinema, participando de nove filmes, mais uma vez, divulgando para todo o país aspectos da cultura nordestina que integram o que denominamos atualmente como as Matrizes Tradicionais do Forró.

A dança era uma das formas de expressão mais significativas nas apresentações do casal, especialmente nos seus anos de maior projeção na carreira, que compreendem aproximadamente seus primeiros dez anos de atuação midiática no mercado musical brasileiro, após o lançamento de seus primeiros discos. Tanto o repertório de Luiz Gonzaga quanto o de Jackson do Pandeiro, entre outros inúmeros artistas do campo da música nordestina, estava normalmente vinculado à dança a dois.

A música e a dança de gêneros como o baião, o xote e o xaxado constituíam uma identidade cultural entre a população de migrantes nordestinos, sendo praticadas em ambientes familiares e em festas e locais públicos onde se reuniam. Ao longo do tempo, surgiram casas de dança voltadas especialmente para este público, que foram denominadas genericamente como “forrós”, denominação já utilizada e difundida em estados do Nordeste para designar os locais de festa e danças populares. Sobre a profusão das casas de forró no eixo centro-sul, comenta Tinhorão:

Surgidos durante a segunda metade da década de 1950, quando a migração de nordestinos para o Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília tinham chegado ao seu auge, na esteira da eufórica construção da nova capital e da correria imobiliária paralela à explosão industrial na região Centro-Sul, os forrós constituíram um curioso exemplo de acomodação de interesses e expectativas culturais no âmbito das camadas mais humildes daquelas três cidades (2005, p. 215).

Ainda segundo o autor, a primeira casa deste tipo a funcionar no Rio de Janeiro teria sido o Forró do Xavier, durante a segunda metade da década de 1950, no bairro do Botafogo. Ao longo do tempo, o sucesso da casa teria levado à multiplicação dos “forrós” pela cidade. O Forró do Xavier foi registrado, inclusive, como música –composta por João Silva e Sebastião Rodrigues, gravada por “Marinês e sua gente” no LP de 1966 *Meu Benzim* (RCA Victor):

Sou sertaneja, nordestina eu sou matuta
Deixa a terra bruta e vim pro rio trabalhar
Conheço tudo, vou a praia, vou ao Prado
No domingo e feriado tem a donde farrear

Vou pro forró do Xavier, que formigueiro mano
Gente de qualquer estado, lá tem conterrâneo
É Xavier fiscalizando até de madrugada
E o sanfoneiro ouvindo o grito da rapaziada

Xavier, o tocador quer cochilar
Xavier, trás outro fole pro lugar
Xavier, bota a moçada pra suar
Xavier, ai quanta gente quer dançar

Nas décadas seguintes, o fenômeno das casas de forró chegaria com força à São Paulo: “Em 1974, apenas na capital paulista, existem mais de cinquenta casas específicas. [...] Em 1980, o sucesso dos forrós alcança a classe média como exótica novidade e opção de lazer” (TINHORÃO, 2005, p. 219-222).

As casas de forró se popularizam como espaços de encontro, diversão e saudosismo. A música, a dança e a estética remetem a discursos e sentidos de pertença, evocam uma “tradição nordestina”, juntamente com questões midiáticas e comerciais; os/as artistas, identificados/as como “nordestinos/as migrantes” que representam um povo e sua cultura.

Ao longo dos anos, o forró passou por transformações das mais diversas, próprias à dinâmica da cultura popular, sendo apropriado e ressignificado no decorrer de sua história. Porém, um aspecto parece permanecer até os dias de hoje: a memória afetiva, a identidade nordestina que essa música-dança invoca. Por meio de alguns depoimentos concedidos a Alves (2013), divulgados na sua dissertação *Um quê que as outras danças não têm: o forró pé de serra na cidade de São Paulo*, podemos acessar o sentimento de uma forrozeira e um forrozeiro paulistanos:

Por ser filha de nordestina, sempre tive contato nas festas de família, já tinha simpatia pela dança desde pequena. [...] Eu presenciava a preocupação da minha mãe com a vida dos meus parentes no Nordeste. Ela sempre me contava sobre os problemas que estavam acontecendo na região e eu fazia uma ligação direta com as músicas que ela mesma me ensinava (Caroline Mota, 26 anos, estilista, SP)

Como minha família tem raízes nordestinas, fui apresentado ao forró ainda menino. [...] As músicas me comovem e me identifico muito pois meus avós saíram do nordeste para tentar uma vida melhor. [...] Quando penso em forró, antes de todo esse movimento que acontece em várias regiões do país, antes das casas de forró, dos festivais, antes de tudo isso, vem na minha cabeça o sertão e seu povo. Vem na mente minhas raízes, meus avós, meu sangue nordestino. (Luis Gustavo Campos, 28 anos, engenheiro, SP).

Quando o “lugar de fala” é o próprio Nordeste, questionamos sobre esse “quê que as outras danças não têm” e diversos depoimentos apontam para o forró como um resgate da ancestralidade, que tem uma relação com a terra, com a família, com o interior do estado, com o “pé no chão” - o arrastar dos pés típico dos passos básicos. Ao dançar, portanto, se estabelecerá uma conexão com sua própria história, permitindo também a conexão consigo mesmo. A seguir, alguns depoimentos do público dançante do evento *ForReivi for all*, organizado por produtores independentes e músicos de bandas de forró da cidade do Recife, obtidos em novembro de 2019 durante a pesquisa de campo:

Tenho com o forró uma relação afetiva, musical, harmoniosa, melódica. Me move a dança, a batida, a letra, é uma coisa meio saudosista, que reflete o que a gente sente sendo nordestina. Enquanto gente preta, que carrega o swing no corpo, acho que o forró tem muito da música africana, você vê pelos instrumentos. Você faz um forró com um triângulo e um ganzá. O instrumento melódico é só o molho. (Juliana Lima, cineasta, 40 anos, PE)

Sou caruaruense, sou da capital do forró. Eu danço desde criança. Meu pai fala que quando eu era criança já chamava as pessoas pra dançar, sempre forró. O forró tem raiz, lembrança de infância muito forte, associação com São João. Chega junho, é um ar diferente. (Débora Gomes, enfermeira, 29 anos, PE)

Sou pernambucano, nordestino. O forró é a música que traduz melhor o sentimento do nordestino: a saudade da terra, do amor, são várias as emoções. (Túlio Carneiro, radialista, 40 anos, PE)

Minha família toda é de Arcoverde. Sempre gostei de dançar forró. Me sinto regionalista, forró é minha identidade. É um ritmo diferente. (Pedro Albuquerque de Araújo, formado em psicologia, atua como motorista de Uber, PE)

Ao longo da história, o saudosismo e o sentimento de pertença parecem nortear os sentidos de quem dança, de quem ocupa os bailes, as festas, as casas de forró... atualmente, também os shows e festivais: “Eu acho que a gente busca interagir com pessoas que estão nesse mesmo clima e, de uma certa forma, se sentir acolhido num espaço que... é da sua cultura, né? Da sua cultura que não tá no seu dia a dia, na vida urbana, é aquele resgate mais interiorano”. (Raquel Gomes, servidora pública, frequentadora do Forró Astral – zona norte do Recife). Nesse caso, mesmo “nascida e criada” no Nordeste, existe um sentimento de busca da “sua cultura”, um resgate de algo que parece guardado e que buscamos “no interior”. Sobre essa relação interior-cidade, Hercília compartilha sua visão:

O forró no interior acontece num determinado contexto, dentro de uma casa que passa o dia organizando as comidas pra uma festa, que o forró toca na feira, toca na praça, que o forró toca num barzinho de esquina, que toca na rádio, na casa de um vizinho, na sua casa, na casa mais humilde da cidade... Bem diferente do forró como ele tá na capital, numa cidade mais urbanizada. Querendo ou não, isso acaba contribuindo com a nossa dança porque é um ritmo que você escuta o tempo todo. Acaba que a dança vai ter alguma coisa muito especial. Isso vai atrair subjetivamente e intuitivamente você pra gostar. Eu acredito nesse resgate, nesse interesse emocional e não só técnica. (Dançarina, professora e produtora do *Forró Daqui* – João Pessoa/PB)

“Chegue pra cá, bem junto ao meu coração...”

Que dança é essa que também é ritmo e o baile em si? Como descrever seu movimento, sua relação com o tempo e o espaço? Tarefa difícil quando se trata de uma forma de expressão tão diversa, viva, pulsante, em constante processo de mudanças, apropriações e difusão (não somente em todo o território nacional, como também no exterior).

Antes de abordar a denominação de passos, a escolarização e os estilos do forró-dança, vamos buscar identificar alguns aspectos que observamos em qualquer corpo, em qualquer localidade. No senso comum, afirmamos que o forró é uma dança realizada “a dois”, normalmente com uma pessoa de frente para a outra, com movimentos mais concentrados “da cintura pra baixo”. Alguns passos são considerados básicos, como o “dois pra lá, dois pra cá”, quando se dança xote; ou “um pra lá, um pra cá” quando se dança baião (mesmo quando não se reflete ou se fala sobre esses termos).

O tempo da dança, que acompanha a música, pode ser mais lenta ou mais ligeira, conforme as diversas classificações também descritas no estudo da música (forró tradicional ou pé-de-serra, eletrônico, universitário etc.). Sobre o espaço que o corpo toma, observamos movimentos de “rotação” e “translação” realizados nos salões de dança. Dependendo do diálogo da dança com a música, ou seja, da “leitura” dos arranjos, como: paradinhas, mudanças de ritmo, batidas mais fortes ou mais fluidas... Podem surgir giros, aberturas, poses, transferências, elevações... e até uma mescla com outras danças. Não existe “certo” ou “errado” quando se dança forró; espontânea por natureza, é uma dança livre, nutrida pela criatividade de quem se lança e se balança.

Dependendo do/a parceiro/a, do estilo de cada localidade, da intenção (e até da iluminação do espaço), o contato corporal do tronco pode ser total, parcial ou um pouco mais distanciado (apenas com contato entre os braços e mãos). As formas de “abraçar” para a dança também são diversas: pode ser uma pessoa com os dois braços por cima dos ombros e a outra com os dois braços abraçando pela cintura; também é comum um dos braços abraçados (normalmente ela abraçando nos ombros, ele abraçando nas costas ou cintura) e o outro braço de mãos dadas. Essa última forma segue um padrão da dança de salão, herdado das danças palacianas e presentes em diversas outras danças a dois, como o tango, a salsa, o paso-doble, a valsa... assim como em referências da dança popular brasileira, como o samba de gafieira, o maxixe, o “balancê” da quadrilha junina.

Ao conversar com Yone Sanchez e Daniel Barros – que transitam entre o forró “espontâneo”, como frequentadores de casas e shows de forró; e o universo do forró enquanto dança de salão, ministrando aulas e participando, inclusive, de festivais e competições –, eles abordaram algumas características do forró classificado como tradicional:

O forró tradicional é você dançar com o seu corpo por inteiro, com seu pé no chão, de sandália de couro, no terreiro. O cenário, a vivência nordestina como um todo se torna tradicional. Então a gente fala que é um forró tradicional na dança. A gente costuma dizer que é um forró que não se abre muito o parceiro e a parceira, costuma dançar juntinho. E a diferença que eu sinto muito é o corpo, o corpo fala muito no forró tradicional. As pessoas pisam no chão, não ficam de meia ponta [na ponta dos pés, com o calcanhar fora do chão]. Então isso faz com que o quadril mexa, que o tronco mexa, reverbera... e tudo isso tem o seu jeitinho. E cada local tem uma forma de dançar forró tradicional diferente (Daniel Barros – dançarino e professor de forró, Recife/PE).

A questão da gente tem uma base, que a gente chama de ‘base de guerra’, que a gente vê muito na dança popular: joelho flexionado, nada de muito encaixe porque a gente precisa ter agilidade (o quadril solto), aproveitar essa energia que o chão dá pra gente... a postura em si é mais pra dentro, pro chão, mais arqueada... (Yone Sanchez – dançarina e professora de forró, Recife/PE).

Nesse forró espontâneo – dançado por pessoas que não se preocupam com uma técnica, mas com a diversão em si, com o dançar livremente – também há espaços para improvisos, giros e brincadeiras que permitem a interação entre os pares (com movimentações da quadrilha junina, por exemplo), conforme relatam Raquel Gomes e Fernanda Pizzato (frequentadoras do Forró Astral, Recife/PE):

O forró é uma dança dinâmica, que você gira, faz uma paradinha, faz movimentos pra acompanhar o instrumento, pra ficar dinâmico... É muito bom isso, de você ter várias possibilidades, não é uma mesmice. Claro que tem gente que gosta, mas não sabe conduzir e aí fica naquele passo único, porque não aprendeu a fazer outras coisas e aí não quer se arriscar... Ou então tá com outras intenções. Quando a pessoa passa duas músicas só no ‘dois pra lá, dois pra cá’, certamente ela tá falando um monte de coisa no seu ouvido, aí não tá muito ligado na dança não. (Raquel Gomes - funcionária pública, Recife/PE)

Na verdade, pra mim é difícil dissociar música e dança quando se trata de forró. Porque não costumo escutar forró. Então pra mim forró é dança, de modo geral, e é o que mais gosto no forró. Existem características bem marcadas como as proporcionadas pelas quadrilhas juninas e como os elementos dessas quadrilhas vão fazendo parte do forró de encontros, não organizado, como: “balancê”, “cumprimentou”, “olha chuva”, “cavaleiros seguem as damas”, então parece haver uma narrativa que sempre faz parte do forró dança. Por mais que na casa de forró que frequento existam outros elementos, estes mais tradicionais estão sempre presentes. (Fernanda Pizzato - psicóloga, Recife/PE)

Na dança popular, as formas de participação também são diversas. Nesses forrós, não é preciso estar necessariamente com um par, dançando, para viver a experiência. Enquanto se observa quem dança, ou assiste ao show, ou canta/dança sozinha, você está vivenciando a festa, participando do ritual da dança, de alguma forma. Assim afirmam as entrevistadas:

Eu nunca fiz aula de forró, eu gosto muito de observar as pessoas dançando. E aí sempre tem um casal ou outro que dança muito bem, eu fico observando. Então, além de conhecer pessoas, eu gosto muito de ver elas dançando. (Raquel Gomes - funcionária pública, Recife/PE)

O frevo, quando a gente dançava antigamente, a galera descalça, no sol do meio dia, cheio de “quequel” no juízo [embriagado], querendo brincar, querendo brigar, querendo fazer tudo ao mesmo tempo e ainda dançar. E isso vai contagiando... É onde a gente chega nesse denominador comum. Imagina quando a gente tá numa roda de capoeira, mesmo se você não sabe jogar, você bate palma, você bate o pé... porque a energia é comunitária. Isso também se aplica ao forró. (Yone Sanchez – dançarina e professora de forró, Recife/PE)

Depois de uma longa conversa com Yone Sanchez e Daniel Barros (Recife/PE), sobre os passos, os tipos, os métodos, as diversas possibilidades da dança... Daniel conclui: “O que unifica tudo é o abraço”. Essa é, portanto, a principal característica do forró-dança: dançar abraçado, bem junto ao coração do outro/a, independente do estilo, do tempo, dos passos, do espaço.

Forró-dança e São João

A celebração de maior expressão – onde o forró se propaga enquanto festa, dança e música – é o São João. Especialmente no Nordeste brasileiro, as festas juninas são amplamente celebradas, com ênfase nas vésperas e nos dias de Santo Antônio (12 e 13 de junho), São João (23 e 24 de junho) e São Pedro (28 e 29 de junho). Sua simbologia agrária, em princípio voltada para as colheitas, expandiu-se para os grandes centros urbanos, onde a festa se constitui de sentidos simbólicos, comunitários, econômicos. Fogueiras, mastros, bandeirinhas, balões, comidas à base de milho, quadrilhas, forró... são signos dessa festa.

Cidades como Caruaru-PE e Campina Grande-PB são referências dessa celebração que toma conta das ruas e se torna a principal atividade econômica destes municípios, mobilizando inúmeros artistas, comerciantes e um complexo de empresas ligadas a eventos e turismo. Também podemos citar as festas juninas de Mossoró-RN, Aracaju, São Luís, Amargosa-BA e Ceilândia-DF que, juntas, integram o Projeto “Brasil Junino” da EMBRATUR, desenvolvido pelo Instituto de Integração Nacional – IBI em 2017. Porém, são inúmeras as celebrações espalhadas pelos municípios brasileiros, cada uma com seu formato, público, modos de fazer... algumas com maior vínculo religioso, outras com maior vínculo festivo, algumas unindo profano e sagrado.

No Nordeste, nessas celebrações normalmente há shows, onde sanfoneiros, cantadores, violeiros, trios e bandas de forró apresentam suas músicas e poesias; gastronomia, incluindo comidas consideradas “típicas”, especialmente com base no milho e no coco (como mungunzá, arroz-doce, bolos, pamonha, canjica, milho cozido ou assado); decoração, parques infantis e/ou cenografia representando arruados, fazendas, igrejinhas...; e apresentações culturais, com grupos de coco, xaxado, quadrilhas etc. Nos espaços onde ocorrem os shows, além do palco, normalmente há uma ampla área reservada para o público, para a dança; já os palhoções ou arraiais são cercados para a apresentação das quadrilhas e contam com espaço para o público e comissão julgadora (no caso dos concursos).

Além do circuito “oficial” da festa, quase sempre promovido pelo poder público com patrocínio de grandes empresas, também há iniciativas independentes; indivíduos e grupos que se reúnem e realizam festas particulares e arraiais comunitários. O São João ocupa cidades, distritos, sítios, subúrbios... onde a dança está presente no sentido mais espontâneo, sem coreografias, sem ensaios, executado por pessoas comuns que buscam nessa celebração momentos de diversão e prazer:

Eu não sei nem explicar o que é a dança do forró pra mim... Eu gosto tanto, eu me sinto tão à vontade, mas não sei bem colocar em palavras. Eu acho que é aconchego, é um movimento de aconchego, de prazer, a satisfação é essa (Raquel Gomes - funcionária pública, Recife/PE).

O caso do Recife: São João e forró na capital

Em Pernambuco, a festa é intensa em cidades do interior como Serra Negra, Bezerros, Condatado, Salgueiro, Arcoverde, Caruaru, Garanhuns, Cumaru, Exu... e também no Recife e Região

Metropolitana. A programação oficial do São João do Recife, promovida pela Prefeitura, é gratuita e distribuída em “polos de animação”, como Sítio da Trindade, Pátio de São Pedro e Praça do Arsenal.

Fora os polos oficiais, nas ruas da periferia do Recife podemos observar o caráter comunitário da festa: onde vizinhos se reúnem para enfeitar as ruas, construir arraiais (palhoças onde há concursos de quadrilhas juninas ou shows de forró), acender fogueiras, trocar ou vender comidas em frente de suas casas... Práticas que alimentam o discurso e o desejo de “manter viva a tradição do São João”. Em alguns bairros, há festas (ou arraiais) que ocorrem há tantos anos e mobilizam um público tão representativo que são reconhecidos e apoiados pela Prefeitura do Recife como “Arraiais Tradicionais”:

NOME DO ARRAIAL	BAIRRO
Arraial Tradicional Bom Jesus	<i>Campina do Barreto</i>
Arraial Tradicional Chapéu de Palha	<i>Morro da Conceição</i>
Arraial Tradicional da Cidadania	<i>Campo Grande</i>
Arraial Tradicional Deixa Falar	<i>Alto do Mandu</i>
Arraial Tradicional de Todos da Mustardinha	<i>Mustardinha</i>
Arraial Tradicional do Cajueiro	<i>Cajueiro</i>
Arraial Tradicional Estrela de São João	<i>Iputinga</i>
Arraial Tradicional do Ouro	<i>Córrego do Euclides</i>
Arraial Tradicional Flor de Cheiro	<i>Ur 02 – Ibura</i>
Arraial Tradicional Forró Fácil	<i>Alto José Bonifácio</i>
Arraial Tradicional Luar do Sertão	<i>Ambolê</i>
Arraial Tradicional Mirim na Roça	<i>Ibura</i>
Arraial Tradicional Sempre Alerta	<i>Mangabeira</i>
Arraial Tradicional dos Forrogodeiros	<i>Madalena</i>
Arraial Tradicional Dezesseis de Julho	<i>Arruda</i>
Arraial Tradicional do Alto José do Pinho	<i>Alto José do Pinho</i>
Arraial Tradicional do Novo Detran	<i>Iputinga</i>

(Informações cedidas pela Secretaria de Cultura do Recife em fevereiro de 2020, com base no último São João, em 2019)

O organizador do *Arraial Dezesseis de Julho*, Jango Barros, que dá continuidade à festa comunitária iniciada por seu pai, comenta sobre a presença do forró nesse palhoção – situado no bairro do Arruda, zona norte do Recife:

Esse arraial tem uma tradição longa, né!? Esse arraial tem mais de cinco décadas e é muito conhecido, com todo esforço e carinho da gente. E aí a gente não faz o arraial sem a tradição que é o forró, né!? A gente sempre ganha pela Prefeitura, pela Secretaria de Cultura, a gente sempre ganha atração. E nos intervalos, enquanto a atração não chega, a gente também bota forró pra tocar. O tema é forró, o ritmo é forró, em qualquer estilo, mas que seja forró. E todo mundo adora e todo mundo dança.

Além da programação dos polos e arraiais, com destaque para shows e apresentações culturais,

também ocorrem na cidade: o *Desfile das Bandeiras*, a *Caminhada do Forró*, a *Procissão dos Santos Juninos*, a *Exposição da Culinária Afro-Brasileira* e a *Procissão Marítima de São Pedro*. Esses festejos, mesmo com sua vocação religiosa, são embalados pelo forró, com muita música e muita dança. Sobre a presença do forró nessa programação festiva e devocional, comenta Mika Silva (brincante, fundador, costureiro e professor do *Balé Deveras*, Recife/PE):

O ritmo que toca é forró, é o que embala. Com exceção da procissão marítima, que acontece com os cânticos da igreja, mas no final da procissão também tocam músicas que é pra arrastar o pé. Toda a programação realmente... a Procissão das Bandeiras, em Casa Amarela, também é acompanhada por música... O que é mais forte o coco é na Comida de Terreiro, mas também já toca forró, porque ultimamente também tem os trios. E, sendo o forró-dança, as pessoas se movimentam baseados na dança do forró mesmo, no dois pra lá - dois pra cá, no arrastar do pé... Até a procissão, a caminhada, vai se arrastando também. Então é tudo alimentado pelo forró.

Na pisada do forró eletrônico e da música sertaneja, também ocorre no Recife (há quase 20 anos) o *São João da Capitá*, um evento de grande porte realizado normalmente no final de semana que antecede o São João. Com sede na área externa do Classic Hall, além do palco principal, também conta com o palco “Sala de Reboco”. Em entrevista para o G1 em 2019, a cantora Nádia Maia/PE comenta: “É maravilhoso estar na programação do *São João da Capitá*, um dos maiores eventos voltados para o ciclo junino de Pernambuco [...] O diferencial do palco *Sala de Reboco* é o calor humano, onde o público fica mais perto dos artistas e aproveita para dançar agarradinho”.

São inúmeros os eventos/shows que ocupam o calendário junino, especialmente em locais que já ocorrem “forrós” ao longo do ano, como a Casa da Rabeca, a Sala de Reboco, o Forró Astral, o Clube Bela Vista, o Clube da Sudene; e bares/restaurantes ou mercados, como Bodega do Véio, Corisco e Dadá, Jabar, Bar da Curva, Parraxaxá, Ximxim da Baiana, Mercado da Madalena e Mercado da Boa Vista. Seja o forró pé de serra, eletrônico, rabeçado... ao vivo ou mecânico, em todos esses espaços a dança a dois, o forró-dança agarradinho do “dois pra lá, dois pra cá”, são protagonistas da festa.

Forró-dança o ano inteiro

Além do forró no âmbito da festa junina, as casas de forró continuam ativas e potentes Brasil a fora, com funcionamento ao longo de todo o ano. São clubes, bares e restaurantes, casas de shows, bailes... em sua maioria com locais reservados para a dança. De forrozeiros renomados, a bandas, ou trios de forró, esses espaços têm o forró como trilha sonora e a possibilidade de dançar forró como um “atrativo” que mobiliza o público (até mesmo quando o principal objetivo do estabelecimento é a venda de comidas e bebidas). O produtor do evento *Forró Daqui*, em entrevista para essa pesquisa, comenta sobre a força dos forrós em João Pessoa/PB atualmente:

Hoje está forte o movimento de forró em João Pessoa, quase todos os dias tem forró na cidade. É o Forró do Turista, Forró da Cevada, Forró dos Fulano, a Resenha do Forró que acontece na praia. Acontece mais na época de férias, no verão, quando a cidade está cheia de turistas. Por isso, nosso evento é uma oportunidade de compartilhar o forró nessa época. Campina Grande também tem uma cena muito favorável. Como tenho vinte anos na dança de salão e o forró foi abraçado por ela, a gente tá num momento inédito de uma parceria de dança e música. A gente vê uma troca muito boa entre músicos e dançarinos. Os músicos se aproximam do público, através dos dançarinos, sabendo o que eles gostam de dançar. E a dança fica muito mais rica com o conhecimento da música. O pessoal que faz aula de dança vai pras festas e dança com todo mundo. Antes, o pessoal ia só pros bailes específicos das escolas (Soneca, 26 anos, dançarino, professor e produtor do Forró Daqui, João Pessoa/PB).

De modo geral, nesses espaços é possível observar que, mais do que executar figuras de dança, movimentos virtuosos, passos elaborados, o prazer da dança passa, possivelmente, pela oportunidade de mover o corpo em contato com o corpo do outro, ao som da música, muitas vezes cantarolada pelo casal, estabelecendo naquele momento uma relação de intimidade e alegria. Os depoimentos a seguir ilustram tal afirmação:

Pra mim o forró é um ritmo envolvente, que tem esse som gostoso, que faz mexer o corpo todo e dá uma vontade danada de dançar, sem muita ‘firula’, só agarradinho no dois pra lá e dois pra cá. O que me leva a frequentar o forró é o ritmo. Pois sei que chegando lá de todo jeito eu vou dançar (João Paulo Lira - artista plástico, músico e dançarino, Camaragibe/PE).

O que me leva a frequentar as casas de forró é a dança, quase que exclusivamente a dança. Eu gosto de ouvir aqueles instrumentos do forró raiz, do forró pé de serra, mas eu sinto vontade mesmo é de me balançar, de dançar aquele som. Fora isso, é bom fazer amizade em lugares assim, encontrar pessoas que gostam das mesmas coisas. E eu observo que quando você gosta muito de forró, você vai pra lugares realmente dedicados a isso, você encontram os mesmos rostos, de pessoas que estão ali naquele dia, quinze dias depois, um mês... você encontra meio que as mesmas pessoas. (Raquel Gomes - funcionária pública, Recife/PE)

A movimentação predominante alterna passos básicos, como o que desloca, alternadamente, um pé e outro à frente e, em seguida, um pé e outro para trás; o que desloca os pés para as laterais, no estilo “dois pra cá, dois pra lá”, além de giros simples em torno do próprio eixo da dupla, sem soltar as mãos ou com a soltura de uma das mãos, permitindo que um dos componentes gire em torno do eixo, por debaixo do braço do/a outro/a. Sobre a execução de passos, ao mesmo tempo em que se dança de forma espontânea (sem ensaios ou coreografias), comenta Raquel Gomes, Recife/PE:

Engraçado que ao mesmo tempo que eu vejo o forró como uma dança muito livre, ela também tem seus passos marcados, só que acontece automaticamente. Parece algo ensaiado, mas nunca nem dancei com aquela pessoa. Então eu me sinto ao mesmo tempo livre, e ao mesmo tempo encaixado, ensaiado. Parece que todo mundo quando se encontra, já sabe como vai dançar junto. É o que eu acho mais legal, uma linguagem não falada, né!?

É uma prática intuitiva da dança, envolvendo conhecimentos ligados à percepção sensorial e rítmica; códigos observados, copiados e transmitidos (mesmo de forma inconsciente e não verbal), amparados/as em outras justificativas como nostalgia, paquera, diversão/brincadeira, entre tantas outras motivações. Em pesquisa de campo, além do saudosismo apresentado anteriormente, o forró também foi descrito como uma dança que aproxima palavra e corpo, e através da dança e da música, promove o contato íntimo entre os parceiros/as:

O carinho, o amor e essa coisa quente. Da alma, do coração, dos pés. Tudo se move no forró”. (Petrus Brandão, administrador, 31 anos, PE)

Frequento pelo prazer, pela vontade de dançar esse ritmo que é tão nordestino. Acho que as pessoas buscam conhecer outras pessoas nos forrós, curtir esse ritmo quente que aproxima. Forró pra mim é dançar colado, malícia gostosa das letras que proporciona prazer e contato. (Eliane Aguiar - advogada, PE)

O conhecimento que eu uso pra dançar o forró é o de sarrar. Encostar o corpo em outro corpo. Se esfregar. É quase sexual a dança. Conversando com minha namorada, estudando a dança, parece que o homem tem que conduzir. Mas eu tento me mover pela minha namorada. É toda uma tensão”. (Pedro Albuquerque de Araújo, formado em psicologia, atua como motorista de Uber, PE)

Lustrar a fivela, fazer o xenhenhém, dançar agarradinho. O forró tem essa questão da aproximação. É uma dança quente. Tem o suor, o calor dos corpos, da música, do ambiente. Tudo isso proporciona uma paquera. Geralmente, danço uma música só, mas quando sinto tesão quero dançar mais músicas com a parceira. (Túlio Carneiro, radialista, 40 anos, PE)

Assim, uma vez que o dançar forró implica protocolos de aproximação, onde uma certa intimidade é necessária para a execução da dança, emerge daí um limite tênue, que pode dar margem a episódios de assédio, além da manifestação de machismo e racismo. Para Juliana, mestra em dança pela UFBA, professora e pesquisadora do grupo *Terceira Categoria*, Salvador/BA: “É uma questão bem complicada. Eu acho que a sexualidade na dança não está resolvida. Como a gente ignora, a gente não sabe lidar direito”.

De acordo com Karen Cabeluda, dançarina e professora formada em Dança pela UFPB, João Pessoa/PB: “Isso acontece bem menos na dança de salão, graças aos professores. O respeito é estimulado entre os alunos. O contato com o corpo do outro precisa existir, mas com respeito”. Ela relata que existem muitos casais fazendo aula de forró (marido e mulher) e que se não houver um rigor sobre o respeito com o corpo do outro, podem surgir conflitos e constrangimentos:

Por isso, trabalhamos muito a questão do abraço. Tanto que são duas, três, quatro aulas, às vezes, dez aulas só de abraço. Com exercícios educativos pra isso. Não é só o abraço físico que existe. Têm dinâmicas de toque. Regras que preparam pra dançar com respeito. Abraçar é ter cuidado com a outra pessoa. Se eu cuido, eu respeito” (Karen Cabeluda, João Pessoa/PB).

Quem convida? Quem conduz?

O forró dançado espontaneamente, em casas de forró, clubes, festas, shows... não acontece necessariamente em pares ou casais pré-definidos. Normalmente quem frequenta esses espaços dança com várias pessoas diferentes ao longo do “baile” (a menos que a pessoa já vá acompanhada e opte por manter a dança com aquele/a parceiro/a). Para que a dança a dois aconteça, tem que ser precedida de um convite; e esse convite pode ser realizado de diversas formas: por contato visual, estendendo as mãos, se apresentando e convidando verbalmente... conforme descrevem Raquel Gomes e João Lira:

O convite acontece de várias formas... Só o fato de você estar dançando sozinha, você já tá indicando que tá a fim de dançar, né!? O convite... às vezes a pessoa só estende a mão pra você. Tem gente que pergunta o nome, se apresenta, pergunta se você quer dançar... Ou então de uma forma mais automática ali... você tá dançando sozinha, a pessoa tá dançando sozinha em frente a você... Se a pessoa e você se encontrar no olho ali, não precisa nem de palavra. (Raquel Gomes - funcionária pública, Recife/PE)

Geralmente quando eu vou pro forró e toca aquelas músicas gostosas entro no salão e logo aparece uma ‘pareia’ querendo o mesmo que eu: dançar! Às vezes só no olho já nasce o convite. O código sem dúvida é o olhar, às vezes as pessoas chegam no salão observam umas as outras e percebem quem está sem parceiro, aí os olhos logo dizem: bora dançar? Dificilmente vem o não, até porque quem entra no salão já vai certo do que quer. (João Paulo Lira - artista plástico, músico e dançarino, Camaragibe/PE)

Também existe uma questão sobre quem convida no forró. Normalmente dançado por casais, o convite pode ser feito pelo homem ou pela mulher; mas ainda há códigos que, no senso comum, apontam como uma iniciativa masculina:

Percebo que os homens convidam mais para dançar, infelizmente. E acho que eles conduzem, talvez faça parte da tradição da dança em pares homens e mulheres, mas penso que isso faz com que as pessoas se prendam a alguns códigos que restringem essa dança. (Fernanda Pizzato – psicóloga, Recife/PE)

Mesmo quando se afirma (e se espera) que esse convite seja naturalizado e praticado por homens e mulheres, as relações nos forrós refletem, naturalmente, questões vivenciadas na sociedade, como o machismo que reverbera nos convites, em possíveis constrangimentos ou assédio:

Antigamente eu acho que era mais homem que chamava mulher pra dançar, hoje em dia eu percebo que tem muito convite também da mulher. Pra mim ainda é um pouco difícil, há um certo constrangimento, porque você sempre fica naquela de achar que a pessoa vai pensar numa segunda intenção. [...] O forró é um lugar de paquera também, as pessoas aproveitam o forró pra se aproximar de outras, lógico. Tem gente que chama porque tá paquerando e tem gente que só quer dançar mesmo, então gera essa dúvida. (Raquel Gomes, Recife/PE)

O homem é detentor de boa parte das escolhas dentro do baile e isso oprime as mulheres, em várias situações. E eu acho que isso facilita muito o assédio do homem para com a mulher. [...] Se a gente for pensar na história da dança, os bailes de corte foram feitos

para cortejar. Ou seja, a sexualidade sempre esteve presente. A gente começou a apagar o discurso porque não sabemos nem lidar com a heteronormatividade, que dirá com a homoafetividade. Se vem uma menina me chamar pra dançar, não vou dançar, porque ela tá dando em cima de mim. Se vem um cara, não necessariamente. [...] Infelizmente, a gente vive num mundo machista. (Juliana Freire - professora e pesquisadora, mestra em dança pela UFBA, Salvador/BA)

Juliana comenta, ainda, sobre convite e racismo que vivencia nos forrós em Salvador e no Sudeste:

Dependendo de onde eu estou, sou mais chamada ou não. Quando dou aula, as pessoas me chamam mais. Em Salvador, eu sou bem mais chamada pra dançar. Aqui no Sudeste sou considerada negra, lá não. Tem professoras negras em Salvador que dançam belissimamente bem e passam a noite inteira sem dançar, porque ninguém chama pra dançar. Elas dizem isso.

Na condução da dança, ou seja, no direcionamento do movimento, do passo, na decisão de executar um giro ou a circulação pelo salão... também é comum afirmar que é um papel masculino. Mais uma vez, esse “lugar de comando” reflete as relações de gênero que vivemos até os dias de hoje: onde se espera que o homem monopolize, controle, defina o caminho; e a mulher tenha leveza e prontidão para acompanhá-lo. Felizmente, essa questão tem sido discutida e transformada, especialmente no âmbito do forró escolarizado, entre pessoas que estudam e ensinam a dança.

Curiosamente, a busca pela “aula de forró” cresceu a partir dessa demanda: de homens que buscam aprender a dançar (e a conduzir) para “cumprirem” bem essa função nos forrós. E é exatamente o período que antecede o São João que o público masculino mais busca escolas de forró: “É muito comum no período de abril a junho lotar as aulas de homens” (Yone Sanchez – dançarina e professora de forró, Recife/PE).

Na pesquisa de campo, ao longo do evento *ForReivi for all*, notou-se que as mulheres vêm assumindo um papel protagonista em relação ao ato de convidar, assim como em relação ao ato de conduzir a dança. Já em relação à formação do casal, mesmo que a possibilidade de dançar entre mulheres ou entre homens tenha sido defendida pelos entrevistados, o que se viu, predominantemente, foram casais heterossexuais, dançando no salão.

Devido à multiplicidade dessa dança, vivenciada em praticamente todo o território nacional, de diversas maneiras, gingas, códigos... Não é possível (e nem queremos aqui) classificar ou definir formatos. Apresentamos o que foi apreendido no campo, na bibliografia estudada e na rede que se amplia com cada depoimento, ricos em experiências e estudos, como a reflexão e indicação de Yone Sanchez (Recife/PE):

Se diz: ‘normalmente o homem conduz e a mulher é conduzida’, mas antigamente não era assim, muito pelo contrário. As nossas avós, as avós dos nossos amigos dizem que eram elas que abraçavam ‘os cabras’ e balançavam eles. Hoje a gente tem um discurso muito forte sobre condução compartilhada... a gente tá muito numa perspectiva sobre mulheres também conduzirem... tem o *Forró Delas*, o *Mulheres que Conduzem*...

Existe, então, um movimento de mulheres que propõem a condução compartilhada, ou a condução feminina, assim como, a possibilidade de dançar mulher com mulher, ou homem com homem, ou mesmo de dançarem sozinhas. O coletivo *Mulheres que Conduzem*, por exemplo, criado por quatro mulheres em 2014 na cidade de São Paulo, tem o intuito de “criar um ambiente reflexivo, aulas feministas e uma rede de apoio contra o machismo que possibilite a vivência, a pesquisa do forró e a profissão da dança a dois de forma mais igualitária! Dançar é um ato político e uma forma de transformar o mundo!” (Definição retirada no site <mulheresqueconduzem.com.br>).

Ainda segundo o site desse coletivo, “*O Mulheres que Conduzem* foi um dos projetos pioneiros na cena do forró urbano a oferecer aulas de condução alternada, cursos só para mulheres (principalmente de condução), bailes livres de gênero e a acolher o público LGBTQi+”.

Entre as múltiplas formas de se expressar ou “curtir” um forró, também identificamos a possibilidade de dançar sozinho/a:

As pessoas dançam em par, mas também separado. Eu boto os braços pra cima e danço só também. Até fecho os olhos. É muito bom você fazer do seu jeito, não depender que a pessoa entenda o passo que você tá fazendo... dançar livre também é muito bom (Raquel Gomes - funcionária pública, Recife/PE).

Em grande parte das casas de forró, também se toca e se dança o coco, o xaxado... aliás, já presentes nos repertórios de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e alguns outros/as artistas contemporâneos a eles; e, portanto, componentes das Matrizes Tradicionais do Forró. Esses “momentos” das apresentações musicais são vivenciados pelo público de forma individual ou coletiva (rodas ou pequenos grupos que interagem), se desfazendo um pouco os “pares”, quando, muitas vezes, se abrem rodas e se ampliam as possibilidades corporais:

Gosto do local que frequento por também possibilitar que ocorram danças separadas. Elas trazem elementos do coco, do cavalo marinho... Então, na Casa Astral e em alguns polos como o Sítio da Trindade, como em Olinda... existem mais possibilidades de expressão do corpo, eu acho, e também tira essa ideia de que pra dançar forró é preciso de um par. Então as pessoas dançam de todo jeito, juntas e separadas. E isso é maravilhoso (Fernanda Pizzato – psicóloga, Recife/PE).

Escolarização do forró dança

Como diversas outras danças que eram praticadas apenas de forma espontânea (no contexto de festas ou celebrações), o forró dança também passa por um amplo processo de escolarização. Identificamos diversos métodos, professores/as, escolas, estilos, passos... que se estruturam ao longo dos anos e se expressam de acordo com contextos culturais, sociais, regionais.

Em entrevista concedida para esta pesquisa (em São Paulo/SP, 2020), o dançarino, professor e pesquisador Vladimir Udiloff relatou que uma das primeiras escolas de dança a ensinar passos de baião e xote, já nas décadas de 1940 e 1950, foi a escola de Madame Poças Leitão – que atuou primeiramente no Rio de Janeiro, mas que se mudou em seguida para São Paulo, onde fixou residência e ensinava dança “de salão” e “etiqueta de boas maneiras”. O entrevistado afirma que a professora já lecionava em São Paulo por volta de 1915, ensinando dança de gêneros europeus como a valsa e o minueto para pessoas das classes mais abastadas da cidade; na década de 1940 incluiu o samba em suas aulas e tentou fazer o mesmo com o baião e o xote, mas sem muita receptividade por parte dos alunos. Seria apenas na década de 1980, sob a direção da nora e sucessora de Madame Poças Leitão, que sua escola de dança passaria a ensinar passos de forró, por solicitação dos próprios alunos.

Já em entrevista com o professor e dançarino Valdeck Farias (Recife/PE, 2021), o entrevistado afirma que ele fundou a primeira escola de forró do Brasil e do mundo, em 1986, no município de Jaboatão dos Guararapes/PE, formada inicialmente por amigos/as, que posteriormente compuseram o elenco de sua companhia de dança.

Independentemente do pioneirismo, sabemos que a dança do forró foi apropriada ao longo dos anos por escolas de “dança de salão” e, assim como aconteceu com outras danças praticadas em “sala de aula”, muitos de seus passos foram estudados, classificados e receberam denominações específicas.

As técnicas na dança passam a ser acessadas como recursos capazes de auxiliar os indivíduos nas relações consigo e com as demais pessoas. Segundo Alfonsi (2007) a dança comunica diferentes usos dos corpos, a partir de distintas técnicas corporais, e tais recursos são aprendidos pelos “novatos” dos bailes de forró a partir da frequência às aulas de dança, sendo este o principal meio de aprendizagem das técnicas por este público.

Como um recurso ensinado ou transmitido a um coletivo receptor, a técnica é um elemento que, para ser ensinado, é relevante considerar o prestígio social do seu transmissor (ALFONSI, 2007). A pesquisadora sugere que para pensar a dança nos forrós, é interessante refletir sobre o prestígio social de quem ensina. E complementa:

Ao dançar com quem “sabe mais”, o parceiro ou 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 aprendizado situam-se nas áreas periféricas dos salões, longes dos palcos e próximos a corredores; os que apresentam maior domínio da técnica ocupam o centro e as áreas mais próximas ao palco (ALFONSI, 2007, p. 118).

Acrescentando elementos a essas reflexões, o dançarino, professor, pesquisador e produtor do *Forró do ULTRA*, Célio Rocha (Recife/PE, 2021), revela que sua motivação para aprender a dançar era o forró (festa, baile) e acreditava que buscando esse estilo de dança em uma escola específica, conseguiria não só dançar no forró, como também superaria a timidez, a partir do aprendizado da dança. Atualmente, além de formar dançarinos/as de forró e dança de salão, Célio desenvolve uma pesquisa que trata de um estilo denominado “forró popular” ou “forró urbanizado”, conforme depoimento:

Através do forró, foi que eu tive acesso pras danças de salão, com aquele anseio, aquela vontade de poder aprender a dançar pra ir pro forró, porque eu ia pro forró e não dançava com ninguém, tímido, deu ruim né? Então, fui lá buscar o forró. Mas conheci outros ritmos na dança de salão, depois de dois anos foi que eu voltei, de fato pro forró, e venho trabalhando, desde então, com ele. [...] Hoje eu já consigo formar outras pessoas, não só para o forró, mas assim pra o gênero danças de salão, mas quanto a forró eu formo novos profissionais. [...] E hoje tenho trabalho de pesquisa voltado ao resgate das culturas populares junto com o forró. E também mostrar para as pessoas da dança de salão que o forró é cultura popular, né?

O relato de Célio confirma o que Souza (2020, p. 43) informa a respeito dos benefícios da dança inserida na escola:

Podemos dizer que a dança presente em âmbito educacional não está resumida apenas a técnicas e aquisição de habilidades, mas sim pode contribuir para competências básicas, no desenvolvimento humano e no relacionamento com o outro e com o mundo. Ainda, ajuda no processo de construção de conhecimento.

Para profissionais da dança, suas aulas e estabelecimentos são ambientes que contribuem com a técnica, capaz de empoderar sujeitos nos forrós, assim como, com a comunicação e consciência corporal, como nos relata o dançarino e professor de dança Dan Forrozin (Salvador/BA, 2021): “[...] a galera que faz aula mesmo, cria um pouco mais de consciência nas movimentações, né? E dá pra sentir até na própria dança, quando eu danço, eu consigo sentir que a pessoa já fez aula”.

A escola enquanto espaço de aprofundamento pode também contribuir no trabalho auditivo de quem dança, desenvolvendo a compreensão das nuances e singularidades rítmicas dos estilos de forró, uma habilidade indispensável a ser trabalhada em uma escola de dança, segundo depoimento de Aneska França (professora, bailarina, pesquisadora e proprietária do Aneska Studio de Danças, Recife/PE, 2021):

[...] A gente segue a marcação musical. O xote, né, ele tem uma marcação específica e a gente, bailarino, dançarino, vai seguir aquela marcação. [...] E quando eu danço o baião que eu vou marcar assim: forte, fraco-fraco, forte, fraco-fraco. E eu vou fazer quatro tempos. A marcação do xote que eu posso contar um, dois, três e pausa – essa pausa seria o quarto tempo. Então, a gente dança de uma forma, por isso que existe a base mais deslocada no xote, não está relacionado com a música ser rápida ou ser lenta, mas sim essa questão das transferências de peso, da pulsação musical, quantos compassos tem, quantas pulsações tem pra poder fazer essa diferenciação.

Tal habilidade auxilia alunos/as e profissionais da dança do forró a não se perderem do ritmo, identificarem o estilo tocado e a corporalizarem a música, através de formas específicas de mover o corpo. Além da marcação do tempo musical no forró dança, empoderar-se de suas técnicas significa a possibilidade de demarcação de territórios culturais e geográficos como observado no relato de Célio ao descrever sobre o forró *roots*:

“O nome *roots* é forró raiz, né? É *raiz*. Mas só que é raiz do Sul, da forma de se dançar no Sul, da forma de se dançar abraçado, mas utilizando algumas coisas de milonga, algumas coisas de samba, que eles trabalham muito com sacada de perna, tu entendeu? Às vezes, solta-se pra um giro ou outro.” (CÉLIO ROCHA, Recife/PE, 2021)

Contrapontos a respeito da aprendizagem do forró dança em ambiente tradicional escolar, a partir do prisma daqueles que, embora não tenham frequentado aulas da dança tenham sido também contemplados com o prestígio de bons dançarinos, podem ser identificados no trabalho de Alfonsi (2007), como segue:

[...] quem aprende a dançar nos cursos fica com movimentos “mecânicos” demais, isto é, “sem criatividade, parece um robô na pista”, segundo Paulo, frequentador do Remelexo. O excesso de rodopios e passos que exige muita coordenação entre os parceiros na troca de movimentos com os braços também é motivo de tensão entre os frequentadores dos bailes. Para alguns, isso descaracteriza a dança, cujo fundamento é manter os corpos juntos, e não separados como ocorre nos momentos dos rodopios (ALFONSI, p. 119).

De acordo com o professor, historiador e mestre em história social Luiz Antônio Simas (2019, p. 55): “a educação está também fora dos muros da escola”. Neste sentido, ampliar a compreensão do “espaço escola” para o aprendizado do forró dança reflete na superação da ideia de uma aprendizagem realizada apenas entre “quatro paredes” de uma instituição de ensino. Os bailes de forró, pelo o que foi até aqui apresentado, também podem ser, além de contextos de entretenimento e lazer, espaços onde os saberes dos/as mais experientes são analisados, validados e replicados por outros/as frequentadores/as.

Sobre o aprendizado do forró além dos muros das escolas, academias e estúdios, Dan Forrozin comenta: “O forró espontâneo e o forró de escolas... tem diferença, né? [...] Já tive contato com dançarinos mais ‘de rua’, aquela galera que não faz aula, dança mais nos forrós e vai aprendendo ali na prática da vida, né?” (Salvador/BA, 2021).

A vivência do forró fora do ambiente escolar formal permite sua aprendizagem de forma espontânea, por isso nomeada de “dança empírica” por Aneska, uma dança que, no Nordeste, é vivenciada pela população de forma despreziosa ainda na infância, segundo a professora, que também reconhece tal experiência vivenciada quando criança como uma base de aprendizado para a dança em geral, e para a dança a dois:

E aí o forró acaba sendo uma base pra dança aqui no Nordeste, pra dança a dois aqui no Nordeste, por quê? Porque é nossa dança empírica, é uma dança que a gente começa a dançar, que a gente escuta nas ruas desde pequeno, tudo. Porque muitas pessoas aqui do Brasil, que não fazem aula especificamente em academia, mas tem ritmo que aprendeu empiricamente que a gente não pode tirar esse mérito, né? Porque é Forró. Forró empírico. Um forró que vem da nossa tradição de dançar quadrilha, de desde criança ter as festividades dentro do colégio, né? Então, todo mundo vai aprendendo a se movimentar nessa batida, nesse som, nesse ritmo, como a gente queira chamar, do forró, e vai aprendendo. [...] O forró é uma música dançante, é uma música pulsante a pessoa começa a se balançar e vai seguindo o fluxo daquele movimento das pessoas que estão ali, que não necessariamente as pessoas sabem que é um *dois pra lá-dois pra cá*; que é um *balanço*...” (Aneska França, Recife/PE, 2021)

O ensino-aprendizado do forró dança ocorre, então, nas escolas – com métodos e passos específicos –, mas também em outros espaços não comprometidos com a formação, como bailes, festas, shows... ambientes ricos em troca de saberes, também validados por seus/suas fazedores/as, enquanto espaços importantes para fomentar, produzir e multiplicar o conhecimento.

Segundo Célio Rocha e Aneska França, é inevitável que os acontecimentos “fora da escola” influenciem diretamente o que se pratica em sala de aula. Seus depoimentos revelam o impacto de diferentes manifestações culturais nos conteúdos partilhados em suas escolas e cursos de dança:

E aí a gente utiliza dessas células de coco, cavalo marinho, frevo pra poder utilizar no forró. Tem outras pessoas hoje em dia que, graças a Deus, também tão trabalhando nessa linha, tu entende? Que isso tudo é um resgate do que já existia, tu entende? Então, quem tá trabalhando hoje com o forró fazendo o resgate, abrindo o leque, incluindo tudo o que é de cultura popular, tá enfrentando uma barra danada aí. Mas tá valendo. (Célio Rocha, Recife/PE, 2021).

Agora a gente tá incluindo um pouquinho dos piseiros, né? Porque é influencia, a música tá mudando, mudando não né, se popularizando e isso vai influenciar no meu forró tradicional. Então, a gente acaba colocando, né, pra poder experimentar, ver como é que tá funcionando no corpo (Aneska França, Recife/PE, 2021).

O fato de que “antes mesmo do forró ser dançado em sala de aula, ele já era dançado nos interiores, na capital, e cada lugar tinha sua forma de dançar” dificulta uma “catalogação” do forró, segundo Célio. E a liberdade dessa dança, com sua pluralidade de passos e sotaques, reflete também na diversidade nominal de movimentos semelhantes:

[...] a “abertura”... tem gente que chama “atrás e no lugar”. Como a gente não tem uma nomenclatura específica, você vai encontrar o mesmo movimento com vários nomes... No baião, a gente tem a “base diagonal”, que tem gente que chama de “base de lambada”. Tem a base do “cacau” ou posso chamar a “base do coco” também, que é a base do coco dentro do baião. O “valsadão” que é mais do Sul... então, a gente vai ter vários “cacau”, “amassa cacau” (Aneska França, Recife/PE, 2021).

Assim como, essa liberdade e diversidade permitem a criatividade de professores/as que desenvolvem técnicas próprias, de acordo com suas experiências, expectativas e histórias de vida, conforme depoimentos a seguir:

E aí você vai acabando tendo seu próprio método. Eu acho que todo o professor, querendo ou não, é... passa um método. Tem professores que não gosta muito dessa palavra, mas eles acabam criando o próprio método. (Dan Forrózin, Salvador/BA, 2021)

A minha metodologia é já do início ensinar: a partitura, ensinar a marcação, o tempo, a espera, a condução, o contratempo... então a gente já começa ensinando, desde criança os alunos, como se comportar, como entender a musicalidade (Valdeck Farias, Recife/PE, 2021).

A escola não é o único espaço em que o processo ensino-aprendizagem acontece, tal processo se faz, em tempo integral, em todo contexto de relação social (SOUZA, 2020), contudo, nas escolas de dança as pessoas buscam um conhecimento mais aprofundado sobre ritmos, passos e técnicas, que muitas vezes resultam em estilos de dançar forró. Finalizamos, então, com trecho de Simas (2019, p. 56), sobre o diálogo entre o saber escolarizado e as vivências cotidianas em que reconhece a necessidade:

[...] da sabedoria dos mestres das academias, mas também das ruas e de suas artimanhas de produtores de encantarias no precário. [...] Que se cruzem notebook e bola, tambor e livro, para que os corpos leiam e bailem na aventura maior do caminho que descortina o ser naquele espaço que chega a ser maior que o mundo: a rua.

O par música-dança

A fim de compreender a trajetória do forró dança, sua diversidade e especificidades, atentamos aqui para a própria dinâmica histórica e cultural do país, acompanhando a produção musical e suas variações, assim como as influências e os “sotaques” de cada região. Tais fatores, naturalmente, reverberam em modos diversos de se dançar forró, conforme explica Alfonsi (2007, p. 13):

Qualificações como *pé de serra*, *cearense*, *raiz*, *romântico*, *sem vergonha*, *malícia*, *pop*, *moderno*, *estilizado*, *de plástico*, *eletrônico* ou *universitário*, dentre outras, acompanha a palavra forró, sendo uma classificação lógica 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.

A impossibilidade de se pensar sobre o forró – aqui gênero musical – sem considerar sua funcionalidade como música para a dança (TROTA, 2014) surge como viés para compreender as formas

distintas de dançar forró e suas denominações. Para tanto, é necessário recorrer aos gêneros musicais das matrizes tradicionais do forró, como o baião, o xote, o arrasta-pé, o xaxado... estilos musicais que também identificaram/identificam seus modos de dança.

Além da música “Baião” (1946), na qual Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira lançam e descrevem a dança homônima, posteriormente Gonzaga e seus parceiros abordam (em suas letras e performances) outros gêneros musicais e “orientações” para a dança, a exemplo do xote, do arrasta-pé e do xaxado. Sobre o xote e sua marcação rítmica com palmas na canção “No meu pé de serra”, Santos comenta:

O enunciador já tinha procurado jogar o público na dança do xote e agora pretende trazê-lo para bem perto, para que ele escute o som de um fole que toca, geme, funga, chora e geme sem parar. A melodia vai ficar ainda mais marcada, intercalada com palmas que chamam atenção para a rítmica do xote e os correspondentes passos de dança (2013, p.80).

Enquanto o arrastado do pé no salão durante a dança é a referência para o nome da música-dança *arrasta-pé*, sua musicalidade relaciona-se aos festejos juninos, sobretudo no Nordeste do país, em que a música evoca os santos católicos celebrados no mês de junho, o tempo chuvoso, a colheita, o amor romântico e a dança da quadrilha. A dança da quadrilha é a referência imagética do *arrasta-pé*. Tradicionalmente, a quadrilha é composta por casais, dispostos em fileiras, e tem um “puxador” (ou marcador) que ordena os passos do grupo. Quadrilha é também equivalente do estilo de dança *arrasta-pé* em várias localidades do Brasil (SANTOS, 2013).

Sobre a música-dança *xaxado*, caracterizada pelo arrastado dos pés e suas batidas no chão, com sandálias de couro, o autor acrescenta:

Em 1952, Gonzaga lança, entre tantos outros, um disco com as canções “Vamos Xaxear” (Luiz Gonzaga e Heraldo Nascimento) e “Xaxado” (Luiz Gonzaga e Hervê Cordovil), inaugurando essa música-dança na sua obra. No ano subsequente, ele lança “Paraxaxá”, em parceria com Sylvio de Araújo, popularizando o xaxado. Embora não seja numerosa no seu repertório, tocará um importante papel em sua carreira. A letra Paraxaxá menciona os três instrumentos e o termo forró como significado de dança. (SANTOS, 2013, p. 57).

Tais gêneros musicais e estilos de dança, nos dias de hoje, são normalmente compreendidos como “simplesmente” forró. Inseridos nesse repertório, também podemos citar o coco e o cavalo marinho, que podem ser dançados por pares dentro da marcação do gênero musical forró, durante um “show de forró”, por exemplo, pois se essa música está sendo executada em um território específico:

[...] antigamente não tinha escola de dança e como é que as pessoas dançavam? Tu entende? Eu pego um rabequeiro bom desse, com um zabumbeiro, um triângulo arretado, os cara toca, vai lembrar cavalo marinho. Tu acha mesmo que os cara vai ficar dançando dois prá lá, dois pra cá? Num vai. O cara só sabe dançar cavalo marinho, o cara vai dançar cavalo marinho, tu entende? Vai puxar um coco... Tu tá num vilarejo, uma vila onde todo mundo só dança coco. Tocou um forró que tem uma batida de coco, a galera vai dançar o quê? Coco, tu entende? (Célio Rocha, Recife/PE, 2021).

De acordo com a fala do professor, percebe-se que independentemente dos gêneros musicais tocados, cada local dialoga de uma maneira, a partir de suas referências, revelando modos distintos de dançar o mesmo gênero musical. Da mesma forma, veremos adiante, por meio da pesquisa de Alfonsi (2007), que coexistiram estilos diferentes de dançar forró, vindos de outros estados, em um determinado momento em Itaúnas/ES e esses influenciaram no jeito de dançar forró na cidade atualmente.

O relato de Vevéio, em entrevista para a pesquisadora Daniela Alfonsi (2007), morador de Itaúnas/ES, aponta para uma mistura de dança de salão com samba-rock e xote. Logo, gingas, trejeitos e expressões de danças já consolidadas e identificadas em seus espaços, ao entrarem em contato entre si, transformam-se e ganham outras intensidades e estilos, que atualizam a identidade da dança local.

Dentre os jeitos de dançar forró também se destacam outros que podem receber nomes originários dos gêneros musicais que, por sua vez, são denominados pela dinâmica identitária dos grupos que

nele estão inseridos, o que impede a fixação destes ou daqueles estilos como únicos existentes. Neste sentido, Alfonsi (2007, p. 47) contribui:

[...] 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 diálogo ou mistura pode ocorrer, então, com outras múltiplas danças – nem sempre inseridas no “escopo” do forró – a exemplo do “forró cabrueira”, abordado na matéria “Cabrueira é uma nova dança de forró”. Divulgada no jornal “Leia Mais BA” em junho de 2013, a matéria revela a fusão de passos de danças como o samba, gafieira, chá-chá-chá, bolero, salsa e capoeira, surgindo “como uma modalidade nova de dança, contemporânea e diferente, em que é possível ser praticada no gênero musical forró” (Cristiana Serra, autora da matéria).

Diante dessa ampla dimensão do forró dança, consideramos os estilos e características identificadas ao longo da pesquisa, seja por meio de referências bibliográficas ou dos depoimentos dos/as dançarinos/as entrevistados/as.

Classificações e estilos de forró dança

Zabumba, sanfona e triângulo, atualmente chamado trio pé de serra, foram instrumentos que ganharam destaque com Luiz Gonzaga resultando na produção de uma sonoridade mais alinhada com uma música para dança (SANTOS, 2013). Este trio musical é referência para alguns frequentadores de casas de forró denominarem tal produção musical como “forró tradicional”, sendo interessante destacar que a formação do trio é uma constante na representação que os forrozeiros fazem do forró pé de serra (ALVES, 2013).

O dançarino e professor Valdeck Farias (Recife/PE, 2021) também usa o termo “tradicional” para falar da formação do trio musical e do estilo “pé de serra” de dança, apresentando características como: espontaneidade/facilidade, comparando a possibilidade de andar com a possibilidade de dançar, reconhecendo que qualquer pessoa pode dançar esse estilo; intimidade, trazendo a imagem de corpos bem próximos (coladinho, cheiro no cangote); ausência de giro; e execução do passo “dois prá lá e dois pra cá” e do “frente e trás”.

No leque do “forró tradicional” ou “forró pé de serra”, o “dançar agarradinho” é a principal característica do baile visitado por Alfonsi (2007) durante sua pesquisa. A autora exemplifica trazendo a letra de Forró do Miudinho, de Frederico Letro e interpretada pelo Trio Lampião: *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.*

Segundo a dançarina e professora Aneska França (Recife/PE, 2021): “o tradicional xote a gente vai ensinar o abraço, a dança junta. Então, você vai ter todo esse momento de dançar, vai ter um laço, vai ter evoluções, mas tudo muito juntinho, tudo muito aterrado, flexão, pro chão”.

A formação musical composta por zabumba, sanfona e triângulo até aqui apresentada, teve a intenção de conduzir e localizar uma classificação adotada por alguns forrozeiros/as. Com a inserção e influência de outros elementos musicais, o gênero forró transforma-se e, concomitantemente, a dança executada em sua sonoridade. Além da influência musical, a própria escolarização passa a influenciar a dança (ao ensinar e dialogar com outras técnicas/modalidades de dança) e, assim, surgem outras denominações que identificam modos diferentes de dançar o gênero.

O “forró universitário” teve início na primeira metade da década de 1990 em São Paulo, onde um grupo de jovens universitários, promotores de festas e eventos, começam a promover festas dançantes, com música ao vivo. Nessas festas, trios nordestinos –acrescentados, normalmente, de baixo

elétrico, percussão de efeito ou a própria bateria – tocavam um repertório dançante divulgado principalmente por Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, nas décadas de 1940 e 1950. (FERNANDES, acesso em 2021). Segundo a autora:

Um dos grupos mais requisitados e que participou deste processo desde o início foi o Trio Virgulino, formado por migrantes nordestinos e reverenciado por aquele público como âncoras do forró tradicional, pé-de-serra. Mas, eles não tocam música iminentemente instrumental e nem sanfona de botão, como o pai de Luiz Gonzaga! No entanto, sua música é considerada a mais próxima do estilo Gonzaga e Jackson e os jovens universitários os reverenciam como mantenedores do forró “de raiz,” que passa a ser sinônimo de forró pé-de-serra, “tradicional”. Ocorre aqui uma compactação de tempo onde se une o forró instrumental do pai de Gonzaga, o forró de Gonzaga e Jackson e ainda o forró do Trio Virgulino. Portanto, manifestações diferentes, separadas no tempo diacrônico, passam a ter a mesma denominação no meio universitário paulistano (FERNANDES, p. 7).

O estilo “*forró universitário*” de dançar é composto por “passos suaves, com os corpos dos dançarinos bem próximos alternados com pequenas coreografias de giros e rodopio” (REBELO, acesso em 2021, online). A escolarização do estilo *Forró Universitário* ganha força com o sucesso do gênero musical, o gestual é mais contido, porém alegre, o balanço dos quadris ganha destaque. Os movimentos são realizados em par com a junção dos corpos intercalando-se as pernas, a música orienta o balanço dos quadris que inspira o movimento do tronco. Logo, se a música for lenta, mais acentuado será o movimento e caloroso o “chamego”. Em geral, o homem abraça a mulher na cintura, e ela abraça nuca do parceiro, mas a posição das mãos e braços podem variar a depender do par, da música ou do passo. O tronco do homem, como se estivesse por cima da mulher, inclina sobre ela e os rostos colados, na maior parte do tempo. O passo mais comum é o “dois pra lá, dois pra cá”, que pouco a pouco ganhou passos de dança de salão como o *rockabilly*, a salsa, o samba-rock e o samba de gafieira. A alternância entre corpos colados e “separados” por giros, voltinhas e rodopios em torno de si, constituem um jeito de dançar forjado das misturas dos bailes paulistanos com o de Itaúnas (ALFONSI, 2007).

Segundo informações divulgadas no site da Assembleia Legislativa do Espírito Santo (2021) o forró dançado em Itaúnas é um estilo de dança típico e referendado que existe desde 1985 e ganha força com a criação do Festival Nacional de Forró (FENFIT) em 2001. Trata-se de um estilo de dança experimentado a partir do gênero musical forró pé de serra; ou gênero de raiz, “forró de raiz” em reverência e referência ao legado musical deixado por Luiz Gonzaga.

A reverência ao forró “de raiz” pelos universitários acontece em meio a “prática do gênero com outros instrumentos, outra dança, outra indumentária e ainda cruzando influências entre forró, lambada, reggae e xote” (FERNANDES, 2021, online). Caracterizando uma festa, música, banda, maneira de se vestir, uma pessoa ou uma dança, surge o termo “roots” no contexto do forró em referência a um forró de raiz, logo um *Forró Roots*, no sudeste do Brasil (ALFONSI, 2007).

Célio Rocha (Recife/PE, 2021) ao falar sobre a dança no estilo *Forró Roots*, identifica como um forró de raiz, modo de dançar, vivenciada no sul do Brasil, em que a partir do abraço são executados passos de milonga, de samba, alguns giros e muitas “sacadas de pernas”. Aneska França (Recife/PE, 2021) informa que o samba de gafieira e outras danças foram estilos que influenciaram a criação do estilo *Roots* de dançar forró, em que as meninas dançam na meia ponta dos pés.

O professor e dançarino Dan Furrózin (Salvador/BA), que já vivenciou, dentre alguns estilos, o estilo *Cabruêira* de dançar forró, atualmente pratica o estilo *Forró Roots* que na sua perspectiva resume os movimentos do estilo como “movimento de quadril com perna”, como informa em entrevista: “Tô há três anos já praticando muito *Roots*, que é os passos de quadril com perna”.

Foi citado, ainda, o “forró popular”, uma mescla do forró com outras danças populares, como o frevo, o cavalo marinho, o coco, o maracatu..., conforme comentam os parceiros (professor/a e dançarino/a) Daniel Barros e Yone Sanchez (Recife/PE, 2021), respectivamente:

A gente começou a entender que a gente estava no caminho de realmente colocar o que sempre foi, no lugar que sempre deveria ter ficado. Então, assim, o que a gente faz é levar Pernambuco dentro do forró, não só Pernambuco, mas o Nordeste. Tudo que tem

no Nordeste, tem sim como colocar dentro do forró. Agora existe uma resistência muito grande. Não da aceitação do aluno, mas do corpo mesmo. Ficam procurando os passos, os tempos... e a dinâmica é outra.

Essa ideia de pensar num corpo brincante, num corpo que dança e não reproduz o passo, não tá ali articulando uma movimentação, a articulação se torna uma possibilidade pra você criar mais ou pra você descobrir. E a gente se volta pra essa questão da didática. Se a gente for ver uma “diagonal atrás”, na linha do tempo, a gente vai var ele no xaxado, no próprio coco, na capoeira... então muda a ginga, mas o movimento é esse. E aí o mergulhão do cavalo marinho eu posso fazer no lugar do giro. A tesoura do frevo eu posso fazer no lugar da diagonal atrás... a partir dessa suposta superficialidade a gente foi assim... ‘não é forró, tá bom, então é minha variação’.

Concursos e Festivais de forró

Além de todos os aspectos abordados até aqui, a diversidade do forró dança se manifesta também em forma de eventos (seminários, fóruns, concursos, festivais...) que contribuem com a difusão do forró, em vários aspectos.

Atualmente, artistas dançarinos/as e professores/as de forró assumem o protagonismo na produção de concursos e festivais, dividindo essa missão, algumas vezes, com produtores de eventos. Também há concursos de dança ou de talentos realizados na televisão brasileira, que dão visibilidade e motivam esses/as profissionais e difundem o forró em sua diversidade de expressão.

Enquanto o rádio, para o forró de Luiz Gonzaga, foi o veículo de comunicação importante para impulsioná-lo nacionalmente, a televisão, com seus concursos de talentos e de danças, surge como espaço de projeção nacional para o forró dançado, a exemplo de Valdeck Farias. Nestes concursos, de acordo com o professor, o diferencial de sua dança (“forró estilizado”, como se identifica) foi fator decisivo para suas conquistas em programas como *Domingão do Faustão*, *Programa Silvio Santos*, *Programa da Xuxa*, *Programa Qual é o seu talento?* e *Programa Se ela dança, eu danço!*.

Já os campeonatos específicos de forró dança como o “Reciforró” e a “Copa Brasil de Forró” produzidos por Karol Wojtyla e Ivan Ribeiro, respectivamente, surgem nas falas de entrevistados/as, como oportunidade de motivação, principalmente para os alunos. Na perspectiva de Célio Rocha (Recife/PE, 2021), as competições aqueceram a rotina das escolas de dança que ensinam o forró, pois as conquistas nas competições refletiram no reconhecimento profissional perante outras escolas e seus professores. Para Célio, as conquistas fomentaram o interesse de outros professores e escolas pelas competições, estimularam a abertura de turmas, e induziram outras escolas a analisarem suas didáticas e qualidades de aulas. A disputa, segundo o professor, foi saudável, pois, em suas palavras, “quem acabou ganhando foi o forró, os alunos e as demais pessoas, o público no geral”.

Campeonato de Dança Reciforró

O campeonato de dança Reciforró, realizado na cidade do Recife desde 2017, foi idealizado pelo professor de dança de salão Karol Wojtyla. Conforme Regulamento Oficial, traz como objetivos principais: valorizar a dança, do gênero musical forró, descobrir talentos regionais, bem como difundir a arte e a cultura nordestina para as novas gerações. Poderiam participar qualquer pessoa, desde que atendessem aos requisitos necessários para cada categoria: alunos de escolas de dança, monitores, bolsistas, *personal dancers*, dentre outros. Contudo, se fazia necessário que estes não fossem professores de dança.

As categorias do Reciforró se dividiam em: amador, incluindo pessoas iniciadas em geral, que não frequentassem escolas de dança; alunos, bolsistas e *personal dancers* de escolas de dança que não ministrassem aulas; e semiprofissional, onde se enquadravam alunos e dançarinos intermediários e avançados, bolsistas com títulos de assistente, monitor ou instrutor e que não se divulguem como professor. O concurso possuía as colocações: primeiro, segundo e terceiro lugar com premiações em troféu e medalhas.

Musicalidade, Técnica/Equilíbrio, Desenvoltura no Salão, Figurino e Presença Cênica, Harmonia eram os critérios que, descritos um a um, orientou o júri em suas avaliações pontuadas entre 05 e 10.

Em 2021, diante do cenário pandêmico provocado pelo novo coronavírus (COVID-19), o concurso deixou de ser realizado. Entretanto, ao acessar as redes sociais do perfil @reciforroforro em 26 de setembro de 2021, já há divulgação da edição 2022, com inscrições a partir de 01 de setembro, através do site www.reciforro.com.br/ e data de realização do campeonato em 25 de Abril de 2022, no clube dos oficiais do Recife.

Festival Copa Brasil de Forró

O Festival Copa Forró, como também é conhecido, organizado pelo professor Ivan Ribeiro, seria realizado em 2020 com o objetivo de contribuir com o registro do Forró como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. Objetivos: reconhecer talentos e difundir o vasto e criativo repertório de movimentos presente na dança; intercambiar experiências; colaborar para a valorização e disseminação de cultura popular ligada ao forró, enquanto dança social e dança arte; e ser referência para estudiosos e praticantes do forró dança.

Com o advento da pandemia, o evento que estaria na sua 11ª edição em 2020 não pôde ser realizado, entretanto, para uma compreensão geral da filosofia e estrutura do festival e conhecimento de sua contribuição e importância para o cenário do forró no Brasil, utilizaremos o regulamento mais recente como referência para esta pesquisa.

As modalidades do Festival, subdivididas em Xote e Baião “Pé de Serra Estilos”; Xote e Baião “Pé de Serra Salão” e em Músicas Tocadas por Forró Eletrônico, assim são descritas:

Xote e Baião “Pé de Serra Estilos” são para os candidatos que se identificam com a forma de dançar dos grupos que surgiram a partir do movimento forró universitário, podendo apresentar formas e estilos diversos no Brasil e no mundo de dançar o xote e o baião, assumindo suas estéticas, fundamentos e conceitos.

Xote e Baião “Pé de Serra Salão” seria a categoria em que a diversidade de formas de dançar o xote e o baião existentes no Brasil, poderiam se apresentar, expressando estéticas, fundamentos e conceitos próprios.

E estimulados pelo surgimento das bandas eletrônicas, os competidores da categoria Músicas Tocadas por Bandas Eletrônicas, poderiam expressar a diversidade brasileira de dançar o gênero musical “forró eletrônico” apresentando passos mais performáticos, visual chamativo e repertório de bases.

Os candidatos competiriam em duplas, conjuntos e em batalhas profissionais. Algumas inscrições em categorias deveriam passar pela aprovação da organização da Copa Forró, como as de “Forró Cênico Livre – Grupos” e “Forró Cênico Profissional - Duplas”, enquanto as categorias “Improviso Profissional, Semiprofissional e Amadora” não possuíam esta exigência. A experiência dos profissionais, a qualidade e a proposta de dança eram aspectos importantes para autorização e localização das propostas nas categorias.

No ato da inscrição, recomendou-se a indicação do professor responsável pela dupla competidora, e para os profissionais se solicitou a indicação da principal referência responsável por sua formação, com o intuito de reconhecer a formação e os referenciais.

As classificatórias aconteceriam através de avaliação dos trabalhos coreográficos gravados em vídeo e regionais presenciais, estas últimas, possíveis a partir de parcerias entre produtores de eventos locais e a organização da Copa Forró, a exemplo da parceria com o professor de forró e produtor Roberto Nascimento para a realização, em Recife, da etapa Nordeste da Copa de Forró. A etapa final do festival acontece presencialmente em São Paulo, com premiações em dinheiro, troféus e medalhas.

Ritmo e Expressão corporal na música; Harmonia; Técnica; Repertório, Criatividade e Originalidade; Figurino, Maquiagem, Adereços e Presença cênica foram os critérios que, descritos no regulamento, auxiliariam a avaliação da comissão julgadora.

A importância e contribuição do Festival Copa Forró para o cenário do forró no Brasil pode ser percebida nos depoimentos dos participantes, da edição 2019, extraídos do vídeo disponível no site do festival como segue (nomes não identificados):

A Copa Forró foi incrível esse ano. Como sempre a gente sempre aprende muita coisa. Eu acho que o principal do evento é a evolução que a gente tem na dança e, principalmente, as relações que a gente cria aqui dentro, fazendo com que a gente evolua.

A Copa Brasil de Forró é um evento que une o Brasil inteiro em todas as suas formas de dançar, esse ritmo tão nosso, tão brasileiro, né? Não só nordestino, mas extremamente brasileiro, que cultiva nossa raiz e valoriza o nosso povo.

Copa Brasil de Forró esse ano de 2019, foi a edição de 10 anos. Uma energia incrível. Então, eu que tô aqui já há... na sexta edição. Sou produtor da etapa Nordeste, pelo quinto ano consecutivo... Vem aí Copa Brasil de Forró 2020, a edição de 11 anos...

Convidem seus amigos, seus familiares. Aqui é o encontro de artistas e a oportunidade que todo mundo precisa pra poder se mostrar nesse cenário.

Os possíveis reflexos dos concursos e festivais em escolas e eventos relacionados ao forró são corroborados com a ação de Célio Rocha (Recife/PE, 2021) que, ao organizar o Congresso Forró do ULTRA 2021, convida alguns destaques da Copa Forró para a realização do congresso com o intuito de fomentar o diálogo entre estes e outros profissionais participantes do evento, fortalecer a união destes – reconhecendo suas diversidades de dançar o gênero musical –, contribuir para o crescimento e visibilidade da dança forró, e atualizar informações sobre os estilos de forró através do diálogo com outras danças, a exemplo da dança popular e o, então, “forró popular”.

Festival Rootstock Brasil

Reunindo expressões e pessoas em um coletivo que se identifica com o forró de raiz, no Sudeste do Brasil, o termo “Roots” ou “Raiz” passou a designar, além de um “jeito” de dançar, uma festa (ALFONSI, 2007) que, atualmente, ocorre no estado de Belo Horizonte: o Festival Rootstock Brasil.

Ao acessar o site Festival Rootstock Brasil (2021) a tela principal nos apresenta uma nota oficial sobre a impossibilidade de realização do evento em 2020, diante da evolução mundial da pandemia, contudo os dias 09, 10, 11 e 12 de outubro de 2021, aparecem como datas que sinalizam a possibilidade de “preparar uma fantástica edição” em comemoração dos 20 anos do festival neste ano.

O nome do festival, Rootstock, também faz alusão ao Festival Woodstock – festival de rock da década de 1960, realizado numa fazenda nos arredores de Nova Iorque. O Festival Rootstock teve sua primeira versão em 2002 e, desde então (exceto em 2005), acontece anualmente, reunindo por três dias, bandas, DJs e trios de forró pé de serra em um sítio ou fazenda, nos municípios de Bragança Paulista, Cabreúva e Itaquaquecetuba, próximos à Região Metropolitana de São Paulo (ALFONSI, 2007).

Até 2013 o Rootstock foi realizado no interior paulista, com ingressos vendidos como pacotes de viagens, por valores que cobrem as despesas do *camping* e alimentação para os três dias. Entretanto, na consulta ao site Festar Muito (acesso em 2021), em 2017 o festival foi realizado, sob nova organização, em Belo Horizonte, representando um novo conceito de festival urbano, a partir das experiências das edições anteriores, de produtores locais e produtores da Europa.

O Rootstock Brasil, que reúne anualmente forrozeiros do Brasil e do exterior para curtir e dançar ao som de importantes ícones do forró pé de serra, (BHAZ, acesso em 2021; CULTURALIZA BH, acesso em 2021), na edição de 2017 trouxe uma programação com aulas de danças conduzidas por 12 professores e direcionadas aos profissionais da dança, além dos shows ao vivo, exposições e oficinas de músicas (CULTURALIZA BH, 2021).

A influência que as primeiras edições do festival exerceram sobre o aumento do número de bailes em São Paulo, identificado na pesquisa de Alfonsi (2007), revelam sua importância para a cadeia produtiva do forró. Nesse sentido, Silva (2013, p. 22) contribui com a descrição do evento:

A personalidade do Festival Rootstock é construída com base na ideia que caracteriza e qualifica o gosto dos forrozeiros do movimento do forró pé de serra, a ideia de raiz e origem. O evento se posiciona como um festival de origens, que resgata artistas e músicas antigas. Por isso, o nome do festival adota a palavra *root*, que significa raiz; a arte gráfica do Rootstock tem uma atmosfera tida como rústica, explora paisagens rurais e elementos retrô; o ambiente do evento é um sítio ou fazenda; o camping é a principal acomodação ofertada; a programação costuma apresentar, além das atrações mais comuns, aquelas que estavam sumidas do cenário; e os DJ's de vinil que discotecam no evento priorizam músicas bem antigas. Desta forma, o Festival Rootstock procura oferecer ao público mais que shows de forró, mas uma experiência diferenciada, fundamentada na ideia de raiz.

Festival Nacional Forró de Itaúnas (FENFIT) - Bar do Forró

O Forró de Itaúnas, gênese do Festival Nacional Forró de Itaúnas, tem seu início com as apresentações do sanfoneiro Luiz Geraldino, no Bar Forró, com a intenção de transformar o cenário comercial que, apesar da realização de bailes comunitários, haviam poucos estabelecimentos comerciais. O ano foi 1988, marco do nascimento do Forró de Itaúnas no Bar do Forró, onde, com o tempo, ganha destaque pelo forró dançado e tocado por zabumba, sanfona e triângulo. O que antes era visto como confusão, transformou-se em sensualidade na perspectiva atual, revelando um jeito novo de dançar e conquistando outros corpos (FORRÓ DE ITAÚNAS, 2021).

Em visita ao Festival Nacional Forró de Itaúnas, Alfonsi (2007) traz a fala de Vevéio (morador da Vila de Itaúnas) na qual se identifica um jeito de dançar – por influências, cruzamentos de danças e sotaques corporais locais – expressando-se em passos como a “viradinha”, conforme citação abaixo:

Esse jeito de dançar veio aqui da vila, 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 o verão e você via uma figura dançando de uma maneira diferente. A hora que ele ia embora todo mundo tava dançando daquele jeito, então o tal passinho, a viradinha, essas coisas todas foram introduzidas, na verdade, por pessoas que vinha de fora (entrevista realizada em 27/07/2002, citada em ALFONSI, 2007, p. 117).

Figueiredo (2015, p.13) contribui com mais informações a respeito do Festival Nacional Forró de Itaúnas, conforme citação:

O Festival Nacional de Forró de Itaúnas (FENFIT) é realizado anualmente desde 2001, na penúltima ou na última semana de julho, com duração de oito dias. O evento acontece no Bar Forró de Itaúnas, na Vila de Itaúnas (ES) durante o período de férias das principais universidades públicas do Brasil. As edições possuem uma programação com atrações de renome e apresentações de novos nomes do forró pé-de-serra, proporcionando um encontro de gerações entre os que participam do evento.

Concluimos aqui, identificando a importância dos festivais e concursos para a cadeia produtiva do forró em suas diversas linguagens, influenciando uma construção e reconstrução coreográfica, seu tratamento pedagógico, sua performance e sua potencialidade dialógica - através do movimento, do corpo em movimento. Tais encontros fomentam e movimentam o forró dança que, de maneira cíclica, contribui para o fortalecimento e a divulgação do forró no Brasil e no mundo.

Forró no mundo

A difusão do forró no exterior, especialmente na Europa, iniciou nos anos 1950 com a turnê de cantoras brasileiras como Linda Batista, Marlene e Dalva de Oliveira, ao incorporarem sambas-canções, marchas e baiões em seus repertórios (MARCELINO, 2021). Segundo o mesmo autor, em sua pesquisa *Forró na Europa*:

Com o passar dos anos, o Baião é apreciado pelos amadores de danças de casal e se torna uma das danças latinas em evidência nesse tempo. Na França em particular, ele é lançado em 1952 e atinge seu apogeu entre 1955 e 1956, fazendo parte do repertório de orquestras de dança, dos grupos *musettes* e de cantores, e sendo gravado tanto por artistas locais, quanto por brasileiros (2021, p. 1).

Nas décadas seguintes, o samba e a Bossa Nova se consolidam como os gêneros musicais brasileiros mais populares na Europa, ocorrendo apenas eventos pontuais de forró. Somente nos anos 2000, com o sucesso do “forró universitário” no Brasil, o gênero volta a ocupar a cena no continente europeu e, com isso, a dança se desenvolve em prática e ensino. De acordo com Marcelino (2021, p. 3), que desenvolve tal pesquisa desde 2017: “O Forró na Europa é particularmente vinculado aos professores de dança. Com efeito, eles têm desempenhado um papel fundamental no processo de difusão e na manutenção dessa cena no continente”.

Ao longo da pesquisa de campo, a dança foi apontada como canal de propagação do forró pelo mundo. São diversos/as profissionais, escolas, bailes, festivais... alguns com programação fixa semanal, outros em formato de evento anual, inclusive com intercâmbio entre professores/as de países distintos, o que vem consolidando uma rede de conhecimento e colaboração. De acordo com Anax Caracol, pernambucano que vive em Londres, entrevistado no festival *Forró Daqui* (realizado em janeiro de 2020 em João Pessoa/PB):

Já estive no Japão, nos Estados Unidos... Em Londres, o forró tem vinte e um anos. Tem festas semanais de forró, de terça a domingo, em *pubs*, em escolas de dança e festivais. Este ano foram setenta festivais. Tem final de semana que tem três festivais, um na Alemanha, outro na França, como este [*Forró Daqui*], é o formato europeu de festival.

Os “forrós” podem acontecer em escolas de dança, bares/restaurantes e casas noturnas, mas também ao ar livre. Especialmente no verão, a dança ocupa praças, parques, coretos e até mesmo salões de embarcações estacionadas (MARCELINO, 2021). Sobre o formato desses bailes, o pesquisador Paulo Marcelino comenta:

Um baile ordinário geralmente se divide em duas partes distintas. Em um primeiro momento, normalmente acontece uma aula de iniciação ao forró ministrada pelo professor. [...] Em seguida, se realiza a sessão livre de música e dança, que é frequentemente animada inteiramente por um DJ ou uma parte por um DJ e outra por um grupo musical convidado (2021, p. 4).

Já os festivais normalmente são eventos anuais fixos, com duração de três a quatro dias (incluindo um final de semana) e apresentam, quase sempre, a seguinte programação: “Ao longo do dia priorizam-se as aulas de dança que são ministradas por professores renomados do Brasil e da Europa. [...] Em todas as noites desses eventos acontecem os bailes animados por DJs e por conhecidos grupos musicais dos dois lados do oceano” (MARCELINO, 2021, p.6). Sobre o surgimento e propagação desses festivais na Europa, o autor relata:

O primeiro evento desse tipo no continente é o *Forró de Domingo Festival*, que aconteceu em abril de 2008, na cidade de Stuttgart na Alemanha. Esse evento pioneiro de certa forma tornou-se uma referência para outros que viriam a se realizar posteriormente. Nos anos seguintes surgiram outros festivais anuais de Forró em cidades como Aachen, *Forró Aachen Festival* (2009); Paris, *Festival Ai que Bom* (2011); Lisboa, *Baião in Lisboa Festival* (2011); Amsterdam, *Forró Amsterdam Festival* (2011); Londres, *Forró London Festival* (2012); e outros.

Sobre o público participante, a pesquisa aponta que a maioria das pessoas que frequentam as aulas, bailes ou festivais são europeias, de idade jovem ou adulta. Ainda que brasileiros/as integrem esse público, são minoria e, portanto, “os bailes não são propriamente espaços de sociabilidade da comunidade brasileira” (MARCELINO, 2021, p. 4).

O estilo de dança difundido na Europa é o “forró escolarizado”, com mesmas práticas e métodos aplicados, sobretudo, em escolas da região sudeste do Brasil (com destaque para São Paulo, Minas Gerais, Espírito Santo e Rio de Janeiro). Há, inclusive, um fluxo de professores/as brasileiros/as que

participam de tais aulas/eventos no exterior, assim como, profissionais estrangeiros/as que frequentam eventos realizados nessa região do Brasil, a exemplo do Festival Nacional Forró de Itaúnas/ES e do Festival Rootstock, Belo Horizonte/MG.

Além da difusão do forró no continente europeu, esse ritmo-dança, seus encontros e eventos têm rompido as fronteiras do Brasil e da Europa: “Existem eventos voltados para esse gênero em países como Israel, Estados Unidos, Canadá, Japão, Argentina” (MARCELINO, 2021, p. 7).

Notadamente, a propagação do forró-dança no exterior contribui para a divulgação e valorização do forró em si, suscitando novos/as profissionais, formando plateias, gerando intercâmbio e uma rede internacional de forrozeiros/as. Por outro lado, esse mercado, com foco na sistematização de passos e métodos vinculados a um determinado “estilo” de forró, tem gerado uma padronização, criticada por alguns professores/as entrevistados/as. Anax Caracol é profissional do forró-dança em Londres e tem oferecido um método diferenciado, o “forró brincado”:

A gente traz um pouco mais de diversão pra dentro da dança, porque ultimamente está muito robótico. Hoje em dia tem muitos estilos, entrou uma técnica e uma base, as pessoas ficam na zona de conforto. O que a gente trabalha é tirar as pessoas da zona de conforto, tirar da base do 1, 2, 3, pra frente, pra trás. A gente trabalha o olho no olho, sorrir, brincar, o ombro, a cabeça, os dedos. Base lateral que aqui não tem, lembro dos meus pais dançando. Menos técnica.

Assim, a depender de quem dança, do que se prioriza e quais são os objetivos dos/as profissionais envolvidos/as, é natural que a dança ganhe novas formas e métodos, criadas e recriadas por seus fazedores/as. A divulgação e a prática do forró no Brasil e no exterior – por meio de escolas, cursos, festas, bailes ou festivais – favorece classificações, denominações de passos, novas criações, novos modos de fazer e ensinar... e, naturalmente, essas designações e formas irão variar de local para local, assim como, alguns modelos serão consagrados e, conseqüentemente, reproduzidos em detrimento de outros. A dança é feita por quem dança, ou seja, quem define o que deve ser dançando. Daí a importância do papel dos/as professores/as, como importantes difusores do forró no mundo.

4.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE RELAÇÕES DE GÊNERO NO FORRÓ

O forró tem se caracterizado, enquanto tipo de música, como um ambiente predominantemente masculino. Não obstante, em sendo as mulheres poucas em termos numéricos, sua participação foi e tem sido não apenas marcante, mas definidora também deste aspecto do forró. Gradativamente, as relações entre masculino e feminino vão se modificando, com as mulheres assumindo, cada vez mais, variadas inserções – intérpretes, compositoras e letristas, instrumentistas, DJs, produtoras, técnicas, comunicadoras, pesquisadoras e tantas outras. Do mesmo modo, de maneira cada vez mais consciente e proativa, passam a problematizar e a rever a construção de sua identidade enquanto artistas, o modo como os gêneros são representados nas letras das canções, a compor e privilegiar canções que adotam em suas letras uma perspectiva feminina, e a assumir na dança o papel de quem conduz.

Mulheres no advento do baião e do forró

Desde muito cedo a participação de mulheres foi fundamental para o estabelecimento do baião e do forró como uma das mais representativas expressões culturais do Brasil. Embora as mulheres que alcançaram projeção e notoriedade por sua atuação no gênero musical não sejam muitas, há inúmeras outras dispersas pelos interiores e recônditos do país. De modo geral, o forró é um universo amplo, com um número grande de artistas e um vasto repertório de músicas e canções, mais ou menos conhecidos. Possivelmente também por esta razão, é comum vê-lo ser abordado a partir da trajetória de seus principais ícones – Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e Dominginhos

–, cada um sendo responsável por um aspecto que passou a ser dele constitutivo. Mas a obra de nenhum destes ícones teria se tornado o que é e adquirido tanta expressão, não fosse pela atuação de artistas do gênero feminino.

Na década de 1940, quando Luiz Gonzaga iniciou sua trajetória na música regional, a atuação de musicistas estava ainda prioritariamente associada ao ambiente privado, mas a vida artística e a indústria fonográfica e radiofônica já se colocavam como possibilidade de trabalho para as mulheres, contribuindo para a emancipação feminina. A primeira intérprete de Luiz Gonzaga foi Carmem Costa, que gravou em 1944 as canções “Xamego”, e, pouco depois, “Mulher do Lino” (Luiz Gonzaga/Miguel Lima), e, no ano seguinte, o choro “Bilu Bilu”, e o maxixe “Sarapaté” (DREYFUS, 2013, p. 138). Após o sucesso alcançado por canções resultantes da parceria entre Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, como Baião (que atingiu boa repercussão em gravação do grupo 4 Ases e um Coringa), o xote “No meu pé-de-serra” e a toada “Asa Branca”, um grande número de intérpretes passaram a gravar o Rei do Baião, entre os quais estiveram Marlene, Emilinha Borba, Carmélia Alves, Carolina Cardoso de Menezes, Carmem Miranda, Isaura Garcia, Ademilde Fonseca, Dircinha Batista, Adelaide Chiozzo, Stelinha Egg e Dalva de Oliveira.

A cantora Carmélia Alves (Rio de Janeiro 1923 - idem, 2012) teve importância destacada para a difusão da obra do Rei do Baião, tendo sido por ele coroada a Rainha do Baião. Na ocasião, Luiz Gonzaga afirmou “Você vai com a elite, no *society*, e eu vou com o povão, pé no chão”. A cantora foi o prolongamento de Luiz Gonzaga nos “salões da alta”, possibilitando que este permanecesse em seu terreno, mas atingisse também um público mais elitizado. Em 1951 Carmélia Alves, acompanhada por Sivuca no acordeom, gravou o 78 RPM *No Mundo do Baião*, trazendo um pot-pourri de músicas de Luiz Gonzaga (DREYFUS, 2013: 172).

Outra participação de mulheres que precisa ser mencionada na trajetória de Luiz Gonzaga é a de suas irmãs. Quando estiveram no Rio para acompanhar seu casamento com Helena, em 1950, Muniz, Chiquinha e Socorro (Geni nunca quis cantar) chegaram a fazer um corinho de acompanhamento para ele e Zé Gonzaga. Em 1952 o grupo Os Sete Gonzagas, formado por Januário e seus filhos – Luiz Gonzaga, Severino, Zé Januário, Chiquinha, Socorro e Aloísio –, para uma temporada na Rádio Tupi-Tamoio, foi a grande atração dos festejos juninos. O grupo logo se desfez, mas Chiquinha, que desde pequena gostava de mexer no fole do pai, sendo sempre repreendida pela mãe, quis dar continuidade à carreira na música, vindo a se estabelecer como cantora, compositora e tocadora de fole de oito baixos (DREYFUS, 2013). Na década de 1970 se apresentava no Forró de Pedro Sertanejo, em São Paulo, e chegou a gravar dois LPs - *Chiquinha Gonzaga – Filha de Januário*, pelo selo Tropicana em 1973, e *Chiquinha Gonzaga e Severino Januário*, em 1978 –, e dois CDs – *Pronde tu vai Luiz*, produzido por Gilberto Gil e, em 2006, aos oitenta anos, por iniciativa de seu filho, o CD *Oito & Oitenta*.

Após os cantores Luiz Vieira e Jair Alves receberem os títulos, respectivamente, de “príncipe do baião” e de “barão do baião”, foi a vez de Claudete Soares (Rio de Janeiro, 1937), que integrava o programa Salve o Baião, apresentado na Rádio Tamoio, ser também titulada “princesinha do baião”. Mas foi com a descoberta de Marinês (São Vicente Férrer/PE, 1935 – Recife/PE, 2007), a futura Rainha do Xaxado, que a participação das mulheres no forró foi alçada a outro patamar.

Primeira mulher a integrar a banda de Luiz Gonzaga, Marinês iniciou sua trajetória ainda nova, após vencer um concurso de calouros na Rádio Cariri, de Campina Grande, em que ganhou, além de um prêmio em dinheiro, um emprego com carteira assinada na emissora. Por volta de 1948, na Rádio Borborema, conheceu Abdias, que, assim como ela, tinha sido recentemente contratado pela rádio, e estava retornando a Campina Grande após temporada em Alagoas

Em sua turnê pelo Nordeste de 1955, Luiz Gonzaga tomou conhecimento da existência de um trio denominado Patrulha de Choque de Luiz Gonzaga, formado por Marinês (voz e triângulo), Abdias (sanfona) e Chiquinho (zabumba), e armou um jeito de conhecê-los. Gostou do que viu, e os convidou a irem para o Rio de Janeiro, prometendo ajudá-los. O casal mudou no ano de seguinte, e o Rei do Baião cumpriu sua promessa, inclusive integrando-os a sua banda, que passou a se chamar Luiz Gonzaga e seus Cabras da Peste. (DREYFUS, 2013, p. 198). Pouco tempo depois Marinês formou

o trio que passaria a se chamar Marinês e Sua Gente. Em razão do figurino por ela adotado, mais inspirado na indumentária dos cangaceiros que no de suas companheiras, ficou conhecida como “o Luiz Gonzaga de saias”. Em 1957 gravou pela Sinter o LP *Vamos Xaxar*, todo com repertório de João do Vale, consagrando sucessos como “Peba na Pimenta” e “Pisa na Fulô”. A este se seguiriam muitos outros, em mais de cinquenta anos de uma notável carreira artística, em que inspirou e teve seus sucessos regravados por muitos dos grandes artistas da música brasileira.

Também na trajetória de Jackson do Pandeiro as mulheres tiveram importância determinante, a começar por sua mãe, Flora Mourão, grande cantora de coco, de quem recebeu a base rítmica que marcou sua atuação. E foi ao lado da cantora, compositora, dançarina e atriz Almira Castilho (Olinda/PE, 1924 – Recife/PE, 2011), que conheceu em 1952 na Rádio Jornal do Commercio de Recife, em que ela atuava como rumbeira e rádio-atriz, que o grande ritmista foi para o Rio de Janeiro em 1954, a convite da gravadora Copacabana, e ganhou o Brasil. Ex-professora, alfabetizou Jackson do Pandeiro, e, ainda, organizava a agenda de shows do artista, determinava os cachês e cuidava da contabilidade. O relacionamento não se estendeu por muito tempo, e após a separação a artista seguiu com a carreira, tendo tido destacada atuação no cinema nacional e realizado turnês pelo Brasil e pela Europa.

Na década de 1960 seria a vez da cantora e compositora Anastácia (Recife, 1940) estabelecer com muito brilho seu lugar nesse rol, vindo a se tornar conhecida como a Rainha do Forró. Também ela começou a atuar na música muito cedo, aos treze anos, e tendo integrado o cast da Rádio Jornal do Comércio do Recife – cantava, participava de programas humorísticos e se apresentava em circos, clubes e cinemas em cidades do interior de Pernambuco e nos Estados vizinhos. Quando a rádio entrou em declínio, com a migração de parte de seu elenco para as emissoras de televisão, decidiu mudar para tentar a vida em São Paulo. Chegou a São Paulo em 1960, e, por algumas circunstâncias fortuitas, conseguiu gravar, em dezembro daquele mesmo ano, pela gravadora Chantecler, seu primeiro disco, um compacto duplo, que fez grande sucesso. No ano seguinte lançou o LP *Anastácia no Tornado*, que estourou no Nordeste com a canção “Uai uai” (Venâncio e Corumba).

Nos anos seguintes lançou outros LPs, se tornou ainda mais conhecida atuando no programa humorístico “Seu Cazuzza e dona Severina” e já emplacava suas composições. Em 1966 Luiz Gonzaga a convidou para acompanhar sua turnê pelo Nordeste, e para acompanhá-la, chamou o promissor, mas ainda iniciante, Dominginhos – teve então início o relacionamento e a parceria que nos daria algumas das mais belas obras do cancioneiro do forró. Anastácia ajudou a revelar o lado compositor de Dominginhos e o incentivou a cantar, e, com ele, pode desenvolver seu grande talento como letrista, tendo canções gravadas por todos os grandes artistas do gênero. Aos 80 anos Anastácia tem dezenas de discos gravados, entre LPs, CDs, DVs e EPs, compôs algumas centenas de canções, e segue sendo uma das artistas mais atuantes e queridas pelo público.

Além destas, há ainda outras que não podem deixar de ser mencionadas quando falamos sobre artistas mulheres cuja participação foi definidora para o forró como o conhecemos: a cantora e compositora Hermelinda (Mossoró, 31 de outubro de 1945), que formou com os irmãos em 1956 o Trio Mossoró, trio que adotava o formato e a estética regionalista gonzagueana, e, seguindo depois carreira solo, gravou alguns LPs de forró e teve canções suas gravadas por importantes intérpretes, com destaque para a canção “Toque de fole”; a cantora Lucimar (Campina Grande/ PB), que aos dezesseis anos fugiu para o Rio de Janeiro acompanhando Elino Julião, e chegou a gravar alguns LPs; a grande cantora e compositora Cecéu (Campina Grande/ PB), que estabeleceu em 1971 uma parceria com o cantor Antônio Barros que permanece ainda hoje, e que, além da brilhante atuação como cantora, é autora de centenas de canções e de alguns dos grandes sucessos do cancioneiro do forró; a cantora Amelinha (Fortaleza, 1950), que iniciou sua carreira artística na década de 1970, época em que a MPB redescobria os ritmos regionais, e cujo repertório flerta com o forró de diferentes maneiras; a grande cantora Clemilda, que estourou na década de 1980 com as canções “Prenda o Tadeu” e “Talco no Salão”, tornando-se uma das maiores expressões do forró de duplo sentido; e a cantora Elba Ramalho (Conceição/ BA, 1962), que, com um grande número de produções e sucessos, tem tido importante papel em fazer com que o forró permaneça sempre entre os ritmos preferidos por um público geral.

Chama atenção a frequência com estas mulheres estabeleceram parcerias artísticas com seus companheiros e maridos, , bem como irmãos ou pais, apontando para o forró enquanto alternativa de trabalho e de empreendimento familiar, mas também para os múltiplos sentidos que possui em suas vidas. Embora se observe uma tendência nas abordagens sobre o forró a privilegiar as trajetórias e a obra de seus grandes ícones, em seus oitenta anos de ocorrência o gênero musical acumula repertório vasto e um grande número de artistas, com maior ou menor projeção e alcance. Do mesmo modo, embora tenhamos tentando abordar brevemente a vida e a trajetória artística de grandes artistas mulheres que se destacaram neste universo, há muitas outras em todo o Brasil, cada uma com particular importância.

Protagonismo feminino e o forró tornado movimento sócio cultural

O número de mulheres que participam no forró, como vimos, embora pequeno em termos numéricos, é, em todo caso, maior do que pode parecer, e há sobre essa participação muito ainda a se descobrir e conhecer. E nas últimas décadas essa participação tem se tornado cada vez mais expressiva, e as mulheres vem assumindo um protagonismo através da revisão dos tipos de inserção que costumavam estar a ela reservados.

Representações sobre o masculino e o feminino em canções de forró

A desproporção entre o número de homens e de mulheres atuando em um gênero musical não é uma particularidade do forró, mas, no que diz respeito a este gênero musical, é frequentemente tomada como expressiva da construção de uma ideia de nordestinidade, que envolve entre outros aspectos, uma determinada aceção de masculino (a do macho viril) e de feminino, e uma sonoridade específica. O cancionário do forró é amplo e diversificado, tanto assim que, embora aqui e ali se façam algumas tentativas de tipificação temática, não se tem senão a indicação de algumas recorrências - o sertão (a seca, a paisagem), a saudade, o amor (e suas variações), a valentia do sertanejo, a honra, a morte etc. Não obstante, alguns estudos acadêmicos têm sido dedicados a demonstrar os modos por que as relações de gênero se expressam em suas letras.

Algumas artistas ligadas ao forró mencionam sentir dificuldade para encontrar músicas no repertório clássico do cancionário do gênero para gravar, e que algumas canções chegam mesmo a fazer com que se sintam desconfortáveis, em razão do modo como se referem às mulheres. Novas compositoras vêm buscando reverter esse aspecto, elaborando letras que adotam o eu lírico feminino. Algumas reflexões interessantes que poderão ser ainda desenvolvidas seriam: de que modo a representação de masculino e feminino se coloca nos repertórios selecionados pelas grandes intérpretes do forró? E nas composições com letras de autoria feminina? Na performance vocal das grandes intérpretes do forró, canções cujo teor é, em princípio, machista, podem ter seu sentido modificado?

Forró por elas

Uma dimensão talvez ainda pouco conhecida do forró é a participação das mulheres como compositoras e letristas. Mencionamos anteriormente algumas artistas que tiveram atuação destacada nesse sentido, as mais importantes sendo, por certo, Anastácia e Cecéu.

Mas há, ainda, muitas outras, de que citamos aqui mais alguns exemplos: Chiquinha Gonzaga, de que a canção “Tem dó” (Chiquinha Gonzaga) pode talvez ser pensada como uma abordagem feminina de um tema recorrente em canções de forró, a ocorrência de brigas nos bailes; a própria Marinês chegou a compor canções como “No teu cheiro me acabar” (Nadgy, Andrade, Marinês) e a aparentemente autobiográfica, “Cidadã do Mundo” (Nino/ Marinês); Glorinha Gadelha, de quem é a autoria de uma dos monumentos do cancionário forrozeiro, a canção “Feira de Mangaio” (Sivuca/ Glorinha Gadelha), e de “Onça Caetana”, que traz uma abordagem bastante forte sobre a beleza feminina;

Almira Castilho, que pouca gente sabe que é também compositora de “Forró em Limoeiro” (Jackson do Pandeiro/ Almira Castilho) e de “Chiclete com Banana” (Gordurinha/ Almira Castilho); e Graça Góes, compositora de alguns dos sucessos de Genival Lacerda, como “Radinho de Pilha” (Nicéias Drumont/ Graça Goes).

Nas novas gerações, a atuação das mulheres como compositoras e letristas tem sido ainda tímida, mas crescente, e com expressões importantes, como a da cantora Janayna Pereira, com canções como “Nosso Xote” e “Recado aos Meninos”, que se destacaram pela adoção de um eu lírico claramente feminino, tendo sido gravadas por alguns trios e artistas de forró; essa preocupação com a adoção de um eu lírico feminino pode ser também percebida em canções gravadas pela cantora Mariana Aydar, como “Condução” (Julio Estrela/ Marcio Arantes/ Gabriela Nogueira), que tem como tema a condução pela mulher na dança e na vida; Vem se destacando como compositoras, como Isabela Moraes, Bernardete França, Monique D’Angelo, Flávia Wenceslau e muitas outras.

Trios de forró de mulheres

A formação de grupos e trios de forró exclusivamente por mulheres não é um fenômeno propriamente recente – na década de 1970 trios como As Cangaceiras foram pioneiros neste tipo de proposta. Mas foi por volta de 2000 que o formato começou a se estabelecer como tendência.

Formado em 1997, a banda Comadre Fulozinha, de Recife, marcou uma época, interpretando cantigas e ritmos regionais, como coco, baião e ciranda. Em 1999 surgiu na Paraíba o grupo As Bastianas, criado por seis estudantes da Universidade Federal da Paraíba UFPB, que, com nova formação a partir de 2004, permaneceu ativo até 2013, após muitas apresentações por todo o Brasil. Em 2000 a sanfoneira Suzete Sales criou em Natal o grupo As Potyguaras, que por nove anos tocou também em muitos Estados, e que foi recentemente reativado com nova formação. Em 2001 foi a vez do grupo Clã Brasil – não apenas de mulheres, mas quase –, formado por José Hilton, sua esposa e três filhas, que se desfez em 2013, a partir de quando apenas a cantora, compositora e sanfoneira Lucy Alves seguiu na carreira artística. Com o grupo Mana Flor (que surgiu como Sinhá Flor e teve também o nome Mana Flor, antes de se decidir pelo atual), formado em São Paulo em 2005, a proposta começou a adquirir maior visibilidade, e, a partir daí, surgiram muitos outros, em diferentes Estados do Brasil.

Entre os que mais presentes e atuantes nas mídias sociais mencionamos: Trio As Severinas (de Pernambuco, formado em 2011 e ainda ativo, mistura à reinterpretação dos clássicos, poesia de poetas regionais, ou mesmo autorais), Chinelo de Couro (trio feminino de forró de rabeca, formado em 2016 em Brasília/ DF), Trio Beijo de Moça (SP), Trio As Favoritas (PB), As Kunhãs (SP), Nãna Trio (SE), As Fulô (Caruaru), Na Base da Chinela (CE), Fulô Mimosa (PB), Januárias (PE), As Fulô do Sertão (PI), Maria Sem Vergonha (PB), Domingas (Campinas/ SP), Severinas (Alter do Chão/ PA).

Mulheres sanfoneiras e instrumentistas

Em um artigo em que aborda a construção de continuidades semânticas entre as noções de identidade nordestina e masculinidade viril no forró, partindo do LP Sanfoneiro Macho gravado por Luiz Gonzaga em 1985, Trotta (2012) observa que “é a sanfona tocada de determinada maneira e associada a um conjunto temático nas letras que irá sedimentar uma sonoridade ligada à nordestinidade”. Não obstante a sanfona ser frequentemente mencionada como estando associada ao gênero masculino, desde a década de 1950 se tem registros de mulheres sanfoneiras atuando no forró, e nas últimas duas décadas o número tem crescido significativamente. Além das já mencionadas – Chiquinha Gonzaga, Suzete Sales (responsável pela formação de algumas centenas de sanfoneiros) e Lucy Alves, podem ser destacadas Terezinha do Acordeom, e, mais recentemente, Cimara Frois, Nanda Guedes, Livia Moraes, Carol Benigno, etc.

Iniciativas de apoio e fomento à participação feminina no forró

Além das inserções como compositoras, intérpretes, instrumentistas, DJs, produtoras, comunicadoras, e outras, as mulheres têm empreendido iniciativas voltadas à valorização e visibilização de sua participação no forró, e ao empoderamento feminino em geral. Entre estas iniciativas mencionamos, a título de exemplo, a produção pela cantora Mariana Aydar, como parte do projeto *Veia Nordestina*, de um documentário dividido em episódios, o Episódio II sendo dedicado ao tema *Mulheres no Forró*, e o Episódio III, ao tema *A nova dança do forró*, que traz, entre outros pontos, uma reflexão sobre a revisão no papel da mulher na dança que, assim como em suas vidas, passam a também conduzir; e o Coletivo *Frente de Mulheres do Forró*, com tem o objetivo de melhorar a equidade de gênero no forró.

Vale mencionar, ainda, o protagonismo assumido pelas mulheres no Fórum do Forró de Raiz, com a participação destacada em todo o processo da produtora cultural Joana Alves, e com diversas coordenações estaduais tendo cabido a mulheres; e, por fim, a ocorrência cada vez mais frequente de eventos dedicados às mulheres do forró – o Festival de Forró de Itaúnas (Fenfit), o movimento SP Forró, o Centro de Tradições Nordestinas de São Paulo (CTN), o Canto da Ema, o programa *Vira e Mexe* apresentado por Paulinho Rosa, são exemplos de organizações que vem dedicando espaço especial às mulheres.

Inclusão LGBTQIA+

Esse processo de revisão das representações sobre o masculino e o feminino e dos papéis de gênero no forró vem abrangendo, em acordo com ativismos atuais, o próprio princípio binário que organiza essa divisão, e começam a surgir, embora ainda timidamente, movimentos e iniciativas voltadas à inclusão LGBTQIA+ e ao combate à homofobia. À problematização do estereótipo do macho viril vem se somar, nesse caso, o questionamento e a recusa de canções que veiculam algum tipo de discriminação.

Entre as canções do forró tradicional que têm sido problematizadas figuram: “Xote dos Cabaludos” (José Clementino/Luiz Gonzaga) - gravada por Luiz Gonzaga em 1967, momento em que o baião e o forró tinham sido suplantados pela Bossa Nova, pelo rock estrangeiro e nacional e, sobretudo, pela Jovem Guarda, e em que os músicos do forró enfrentavam dificuldades para trabalhar, essa canção expressa a alteridade em relação aos costumes e valores propagados pelos novos movimentos culturais. Entretanto, em colocações como “cabra com esse jeitinho” se tem apontado traços de homofobia; e “Homem com homem não dá” (Genaro/ Edson Duarte), gravada pelo trio “Os Três do Nordeste” em 1979. Outras canções clássicas que abordam a temática são “A Mulher que Virou Homem” de Jackson do Pandeiro, e “Homem com H” (Antônio Barros), que fazem um uso do humor bem característico da cultura popular, evidenciam, o que o tema tem de tabu. No caso de “Homem com H”, vale notar que sua gravação por Ney Matogrosso em 1981 parece ter tido um sentido de crítica ao machismo, e portanto, anti-homofóbico. Aliás, o próprio autor, Antonio Barros, conta em entrevista disponível na internet que a intenção da música era crítica desde o início (BARROS, S/d).

Mais recentemente, já no circuito do dito forró universitário ou urbano, são também problematizadas canções como “Suor de Pele Fina” (Cachaça/Duani), gravada pela banda Forró-çacana em 1999, que enquadra o homossexualismo feminino como espécie de fetiche sexual masculino, ou “Quem tá parado é veado” (Miltinho Edilberto), gravada em 2001, e que fazia sucesso como um chamado para que os homens tirassem as mulheres pra dançar. O próprio compositor, cantor e violeiro Miltinho Edilberto situa a canção no contexto de época e se tornou depois um defensor da diversidade de gênero no forró, que é hoje representada por artistas como a compositora, cantora e sanfoneira Nanda Guedes, com sua performance engajada. Também a canção “Caçador”, gravada por Dorgival Dantas em 2013, que traz as colocações “Corre veado, corre veado/ Se não eu te como/ Cozido ou assado”, provocou um grande número de reações contrárias.

De pouco em pouco também o forró vai absorvendo essa revisão de valores – protagonismos LGBTQUIA+ vão sendo destacados, eventos específicos começam a ser realizados e, de modo mais geral, os casais formados por pessoas do mesmo sexo e com orientações sexuais e identidades de gênero diversificadas vão se tornando cada vez mais comuns nas pistas de dança.

Procuramos destacar a importância da participação das mulheres na constituição do forró como gênero musical, bem como para a conformação de uma cena atual, apontando para um crescimento, tanto em termos numéricos, como nas possibilidades de inserção. Não podemos deixar de observar, contudo, que as dificuldades enfrentadas por estas mulheres não foram poucas, e seguem, ainda, mesmo em tempos atuais, vigentes – as mulheres encontram, em geral, maior resistência por parte da família, têm maior dificuldade de acesso à aprendizagem dos instrumentos, seja informal ou formalmente; encontram também resistência, muitas vezes, por parte de produtores ou contratantes, que atribuem ao público o desinteresse ou não aceitação; como em outras profissões, costumam precisar se dividir entre a carreira artística e as tarefas domésticas e familiares, o que muitas vezes acaba por afastá-las dos palcos; enfrentam assédio, maledicências, preconceitos, e inúmeras outras com que seus colegas do sexo masculino não têm que lidar, ou, ao menos, não na mesma proporção. Em todo o caso, o forró feito por mulheres, para todos, vai arrebatando o gosto do público, e já está claro que veio pra ficar.

4.4 ALGUNS INSTRUMENTOS MUSICAIS EMBLEMÁTICOS

4.4.1 Sanfona

O acordeom foi patenteado pelo construtor de órgãos e pianos de origem armênia, Cyrill Demian (1772–1847), em 23 de maio de 1829.

A invenção despertou o interesse de outros fabricantes, suscitando o surgimento de diferentes modelos e formatos, atendendo às exigências e necessidades de intérpretes e repertórios, ainda que o funcionamento tenha permanecido inalterado: em cada tecla ou botão tocado por um instrumentista enquanto movimenta lateralmente o fole de um acordeom, é impulsionada a corrente de ar que produz a vibração das palhetas livres que se dispõem dentro da caixa do instrumento.

O pesquisador e acordeonista francês Pierre Monichon descreveu poeticamente o sistema de *palhetas livres* como a “alma” do acordeom, evocando a imagem do “vento soprando nos galhos de uma árvore”, para que possamos compreender esse fenômeno.⁶⁶ Por essa característica, o acordeom é classificado na musicologia como um instrumento aerofone de palhetas livres.

O acordeom inventado por Demian só tinha botões, não teclas. Foi só em 1852 que o construtor francês Philippe Joseph Button patenteou o *acordeon-piano*, quando “anexou um teclado de órgão à um acordeom”⁶⁷ (DOCKTORSKI, 2013, p.3), desencadeando o surgimento de diversos modelos semelhantes: em 1853, o *acordeon-orgão*, patenteado pelos construtores Auguste Alexandre Titeux e Auguste Théophile Rousseau, a *klavierharmonika* de Matthaus Bauer, patenteada em 1854, e a *harmoniflute*, patenteada no ano de 1855, por Mayer Marix (HERMOSA, 2012, p.26).

Mas é apenas em 1880 que o acordeom de teclado adquire, através do construtor italiano Tessio Jovani, na cidade de Stradella, contornos semelhantes ao instrumento nos moldes atualmente conhecidos. A característica principal desse modelo de acordeom é o teclado de mão direita e o sistema de botões da mão esquerda (que correspondem aos baixos - notas graves e acordes). Por ter se originado em torno da cidade de Stradella, este modelo de disposição de notas para os baixos e acordes de mão

66 MONICHON, Pierre. L’Acordeon. Payot, Lausanne, 1985.

67 Também é atribuída a Button a criação do sistema de ação única, no qual o instrumento produz o mesmo som ao abrir e fechar o fole. Até então todos os acordeons produziam, como as sanfonas de oito-baixos, sons diferentes ao fechar e ao abrir o fole.



esquerda ficou conhecido como sistema *stradella*. O acordeom de teclado moderno se consolidaria como um aprimoramento do modelo sistematizado por Jovani, no início da década de 1920.

Hipóteses de Difusão

O termo acordeom-piano não se popularizou no Brasil, sendo substituído por outras designações. Na região Sul, *gaita-piano* ou *gaita-pianada* (em oposição à *gaita-ponto*) e nas regiões Nordeste, Sudeste, Norte e Centro-Oeste, o termo “sanfona” se tornaria recorrente para designar o instrumento, apesar de outras denominações terem sido utilizadas em métodos, gravações e músicas impressas, como *acordeon*⁶⁸ e *harmônica*⁶⁹.

Ainda não foram localizadas provas e referências que possam descrever de forma detalhada a difusão do acordeom de teclado na região Nordeste. Compreendendo uma vasta área geográfica, é provável que essa difusão tenha ocorrido de diversas formas, com diferentes pontos de irradiação, de acordo com relatos históricos e narrativas da memória oral, embora ainda não tenham sido encontrados documentos factuais que atestem algumas dessas hipóteses.⁷⁰ Provavelmente, os primeiros modelos de acordeões que se popularizaram no Nordeste foram os modelos de acordeões diatônicos, à exemplo da sanfona de oito-baixos. Luiz Gonzaga descreve os modelos de acordeões que eram usualmente encontrados no Araripe, PE, na oficina de seu pai, José Januário (1888 – 1978) durante sua infância.

(...) me aproveitava das velhas *harmônicas* que meu pai consertava. E, com pouco, o instrumento não tinha mais mistério p’ra mim. Tocava qualquer marca, qualquer tipo, fosse

68 A utilização da grafia “acordeon” em detrimento da terminação em língua portuguesa com a letra “m”, se tornaria uma constante, vindo a constituir o nome artístico de renomados instrumentistas como Julinho, Chiquinho e Oswaldinho (“do Acordeon”).

69 Derivado da palavra italiana e alemã para acordeom (*fisarmonica* e *handarmonika*), o termo “harmônica” foi constantemente utilizado por professores em métodos e partituras.

70 Um breve levantamento dessas narrativas se encontra no livro *Com Respeito aos Oito Baixos* (PERES, 2012, p.48).



simples, Si bemol ou semitonada, Até no três carreiras eu dava meus tons, sem quebras de ritmo (SÁ, 2002, p.44).⁷¹

Entre os instrumentos conservados por herdeiros de instrumentistas e pesquisadores, podemos ressaltar a presença maciça dos acordeões *Koch*, fábrica alemã em atividade entre 1903 e 1929. Ainda não conseguimos apurar de forma detalhada de que maneira estes acordeões se espalharam na região Nordeste, tendo sido uma sanfona de oito-baixos *Koch* o primeiro instrumento de Luiz Gonzaga, atestando a influência desta marca na difusão do instrumento.

Os mascates se tornam uma peça fundamental na difusão do acordeom nas áreas afastadas do litoral ou dos centros comerciais. A presença destes vendedores itinerantes como figuras centrais na difusão de mercadorias se faz presente no seguinte relato: “Luiz Gonzaga contou-me (...) que Januário havia lhe dito que primeira vez que as pessoas de sua região na Chapada do Araripe – entre Pernambuco e Ceará – haviam visto uma sanfona, tinha sido por meio de um mascate judeu”. O autor descreve que o ambulante “tocava numa *sanfoneta* os temas das danças regionais do Além-Tejo”, e que teria ensinado sua arte “a outros, que, por sua vez, ensinaram a Januário” (FONTELES, 2010, p.39). Alguns autores relacionam narrativas semelhantes a uma possível influência portuguesa na gênese do acordeom nordestino.⁷² Entretanto, outras influências são apontadas, ainda que alvo de controvérsia entre pesquisadores e praticantes.

A fabricação de instrumentos no Sul do Brasil e os artesãos

Existe uma relação clara entre a fabricação de acordeões no Brasil e a migração ítalo-germânica na região Sul do Brasil. Embora o instrumento tenha adquirido representatividade em toda a extensão continental do país, devemos ressaltar que a indústria de acordeões se concentrou nessa região, tendo sido recente o processo de emancipação de outros estados neste contexto, como podemos sinalizar através da fábrica de acordeões *Letitice*, em Campina Grande-PB. Por outro lado, o sur-

71 Os termos utilizados por Gonzaga fazem referência à sistemas de afinação característicos da sanfona de oito-baixos. *Si-bemol* é utilizado como sinônimo de afinação transportada, assim como *três carreiras* se refere ao modelo com três fileiras de botões.

72 Sobre este aspecto, ver DIAS, Lêda, 2012, p.)

gimento de artesãos, afinadores e construtores adquiriu extrema relevância em outras regiões nas quais o instrumento se propagou, tendo sido um processo que se estabeleceu paralelamente à expansão da prática musical em torno do instrumento.

O italiano Túlio Cesare Veronese migrou com os pais ao Sul do Brasil com a idade de 10 anos, em 1885, e vindo a residir em Veranópolis-RS, edificaria uma das pioneiras fábricas de acordeões da América Latina, a Veronese, em 1900, que se consolidaria em 1930, com a inauguração da *fábrica de acordeões Irmãos Veronese*. De acordo com dados históricos, supõe-se que o primeiro acordeom de teclado construído no Brasil foi obra do construtor gaúcho Luiz Matheus Todeschini (1906–1996) no ano de 1925. Todeschini se torna uma figura exponencial na construção de acordeões de excelência técnica no país, ao inaugurar, em 1932, a *Grande Fábrica de Instrumentos Musicais a Foles de Luiz M. Todeschini* no município de Bento Ribeiro-RS⁷³.

No auge da empresa, na década de 1960, seus instrumentos eram representados por eminentes acordeonistas, a exemplo dos Irmãos Bertussi e de Luiz Gonzaga, que receberia de presente da fábrica a famosa *sanfona branca* descrita em canções e narrativas.

Os artesãos, um tesouro na afinação e manutenção de acordeões

A propagação do acordeom em todo o território nacional, inclusive em áreas distantes dos centros industriais, suscitaria o surgimento de habilidosos artesãos, que se tornam exímios técnicos em afinações e reparos. Chegam à condição de verdadeiros peritos, capacitados a desvendar complexas tramas que envolvem a mecânica do instrumento. Não devemos deixar de mencionar a presença de Januário, pai de Luiz Gonzaga, como um eminente representante deste processo, no início do séc. XX. Em sua atividade, na fazenda Araripe, PE, dado à escassez de acessórios adequados e recursos técnicos disponíveis, Januário se torna conhecido por reciclar objetos descartados como sucata em peças de reposição. “Improvisei vozes com cordas de relógios velhos, de despertadores imprestáveis, enxertos que lhe custavam muito trabalho, para chegar ao ponto de afinação. O velho suava para ajustar tudo aquilo” (SÁ, 2002, p.44). Relatos semelhantes colocam em evidência a inventividade do artesão, como figura que desempenha um papel fundamental na difusão do acordeom na região Nordeste. Entre os sanfoneiros da primeira metade do séc. XX, as noções básicas de conservação e manutenção do instrumento eram praticamente indissociáveis da formação dos instrumentistas, como podemos observar no trajeto de figuras exponenciais do instrumento, tal como o próprio Luiz Gonzaga, que mantinha uma oficina improvisada onde realizava serviços e concertos de manutenção de acordeões no Morro de São Carlos, no Rio de Janeiro, antes da virada em sua carreira profissional.

O início das gravações fonográficas

Como observa o pesquisador norte-americano Marion Jacobson (2012), o ano de 1914 representou um divisor de águas na divulgação do acordeom, devido a fatores técnicos de construção que ampliaram suas possibilidades, estimulando o surgimento de uma variedade de intérpretes e a edificação de novas metodologias e repertórios.

Isso não teria ocorrido se não fosse pela indústria de plásticos, avanços em manufatura e o desenvolvimento de muitos aspectos do acordeom – nova disposição das teclas e botões que tinha uma quantidade expandida de notas acessíveis aos dedos e mais apropriadas às necessidades de solistas virtuosos. (...) a chegada do rádio e das gravações sonoras tiveram um papel significativo em despertar mais atenção ao acordeom. Ainda assim, o familiar *design* do acordeom de teclado que se tornou consagrado em meados da década de 1930 – assim como suas técnicas específicas e repertórios – é um descendente direto do que *Paolo Soprani* e a indústria italiana de acordeões desenvolveram (2002, p.16).

73 Atribui-se a Todeschini, a construção do primeiro acordeom de teclado fabricado no Brasil do qual se tenha localizado em pesquisas históricas realizadas até a presente conclusão deste laudo, em 1925.

Consoante ao aprimoramento técnico do instrumento, o Brasil viria a constituir uma representatividade em meio à irradiação do instrumento no continente. O acordeonista José Rielli⁷⁴ - pseudônimo de Giuseppe Aurelio Rielli (1885 – 1947), foi um pioneiro em estúdios de gravação, performances ao vivo nas emissoras de rádio e na divulgação da imagem do acordeom através dos meios de comunicação. Natural de Toscana, Itália, migrou ao Brasil com a família em 1891, na cidade de Itu, São Paulo. Em 1913, no contexto de ebulição da embrionária indústria de discos no Brasil e em meio ao aperfeiçoamento técnico da indústria de acordeões, Giuseppe Rielli é contratado como solista pela Odeon brasileira, subsidiária da gravadora alemã, vindo a gravar uma quantidade notável de fonogramas de 78rpm. Nestas gravações, o artista realizaria os primeiros registros de peças musicais que refletem a adaptação de danças europeias ao novo contexto cultural, como polcas, rancheiras, mazurcas e schottisches (xotes). Entre as curiosidades de sua vasta fonografia, podemos mencionar a gravação de um ritmo nordestino na faixa “Coco de Indaiá” em 1930.

Os métodos de acordeom, as academias e a música impressa

A formação teórica em música proporcionou a Rielli a oportunidade de ingressar em outro mercado que então se expandia no país: a edição de músicas em partituras impressas, que eram vendidas nas lojas de música, em exemplares avulsos, através da *Edição Impressora Moderna*.

A edição de partituras impressas e métodos para acordeom adquire prestígio com a influência exercida por dois acordeonistas italianos radicados nos Estados Unidos da América, os irmãos Guido Deiro (1886 – 1950) e Pietro Deiro (1888 – 1954). Ao lado de notáveis instrumentistas como Pietro Frosini e Charles Magnante, desempenharam um papel crucial na propagação do acordeom de teclado na América do Norte, e por extensão na América do Sul, devido ao legado da extensa obra que produziram para o instrumento e a margem de influência que exerceram na primeira metade do séc. XX. Além de exímios instrumentistas, ambos dedicaram considerável tempo e energia à produção de um imponente material didático e artístico – métodos, partituras originais, adaptações, transcrições, gravações fonográficas em 78rpm e filmes com performances ao vivo, tornando-se referências fundamentais do acordeom nas primeiras décadas do séc. XX. A criação de um selo editorial destinado ao instrumento, a *Acordeon Music Publishing Company*, uma inovadora Orquestra de Acordeões – *The Frontalinni Orquestrarmonica* e a organização da A.A.A. (*American's Accordionists Association*) em 1938, foram alguns dos alicerces fundamentais para a sistematização do ensino do instrumento, estabelecendo, por exemplo, uma notação musical padronizada, ainda em vigor, destinada à grafia musical para o acordeom de teclado no sistema *Stradella*. (veja Anexos 1 e 2).

O maestro italiano Agib Franceschini (1900 -?) foi um difusor da pedagogia de A.A.A no Brasil. Tendo iniciado seus estudos na Itália, ruma para a Alemanha, e, em seguida, se dirige à América do Norte, para estudar com Pietro Deiro. A experiência nesta academia serviu de base para a vasta obra que veio a edificar no Brasil, com a publicação de métodos e partituras impressas pela editora *Irmãos Vitale*, de São Paulo. Em 1940, o acordeonista Mário Mascarenhas (1919-1992) lançaria seu *Método de Acordeom Mascarenhas*. Nascido em Cataguazes-ES, Mascarenhas edificou no Rio de Janeiro uma prestigiosa academia de acordeom. De forma análoga a Franceschini, obteve o diploma de formatura em acordeom no *Pietro Deiro Accordion Conservatory* em 1947. Junto a eminentes editoras de música como a *Casa Carlos Whers*, *Todamérica* e *Ricordi*, foi editor responsável por uma quantidade significativa de métodos e partituras impressas. O lendário concerto que reuniu mil acordeonistas (sobretudo estudantes em diferentes níveis e faixas etárias) no Teatro Municipal, é um exemplo significativo do alcance de seu método de ensino, que se irradiaria por todo o Brasil, sobretudo durante o ápice do modismo em torno do acordeom, em meados da década de 1950. (Fig 10). O mineiro Alencar Terra (1919 – 1963), a exímia acordeonista paulistana Edy Meirelles e o campeão mundial de acordeom radicado no Brasil, Dante D’Alonzo, que teve entre seus discípulos Oswaldinho do

Acordeon (1954), são exemplos notórios de eminentes professores de acordeom que desenvolvem intensa atividade na década de 1950, quando o acordeom atinge o ápice de sua popularidade no país.

O aprendizado tradicional

Luiz Gonzaga teve como primeiro instrumento a sanfona de oito-baixos, por influência de seu pai, Januário. Além de seu pai, Luiz Gonzaga se referia ao Mestre Duda como um tocador influente do Araripe. “Mestre Duda era famoso, tinha até composições, algumas que eu tocava, que aprendera ouvindo os outros assobiar” (2002, p.66). Embora saibamos relativamente pouco sobre alguns personagens deste “passado mítico” da sanfona de oito-baixos, a herança por eles deixada através da música se estenderia no tempo, tendo sido adaptada e modificada por seus sucessores, vindo a influenciar a própria técnica do acordeom de teclado na região Nordeste, como observa Oswaldinho do Acordeon. Não devemos deixar de mencionar que parte significativa dos principais solistas de acordeom de teclado que despontaram no forró, eram músicos que tinham o passado diretamente associado à sanfona de oito-baixos, a começar por Oswaldinho (1954), filho de Pedro Sertanejo (1927 – 1997), assim como Dominginhos (1941 – 2013) - filho de Mestre Chicão (?), Sivuca (1930 – 2006) e Hermeto Pascoal (1936).⁷⁵ A relação entre a sanfona de oito-baixos e o acordeom é uma evidência na trajetória de instrumentistas, que contextualiza a formação artística de Luiz Gonzaga no contexto de uma época de transição entre dois modelos de acordeom. Portanto, um capítulo importante da história do acordeom de teclado na região Nordeste é o encontro de Luiz Gonzaga com aquele que viria a ser seu mestre e fonte de inspiração, o sanfoneiro Domingos Ambrósio, conhecido como Dominginhos, em Minas Gerais. Seu aprendizado com o professor e instrumentista mineiro representa simbolicamente a transição entre a sanfona de oito-baixos e o acordeom de teclado na trajetória de Gonzaga. Ao referir-se ao mestre, desponta a admiração por encontrar alguém que lhe revelaria novos caminhos na música: “(...)como tocava! Macio, puxava o fole com carinho. O instrumento tinha uma “*macharia*” perfeita, que nunca imaginei”. Mais adiante, Luiz Gonzaga se refere ao estudo do instrumento, “sozinho, me aprimorando nas *lições* que ele me dava” (SÁ, 2002, p. 111). De tal modo a influência de Domingos Ambrósio na formação musical de Luiz Gonzaga, que, anos mais tarde, tal como num espelho, encontraria aquele que seria condecorado pelo *rei do baião* como seu *herdeiro artístico*, o jovem pernambucano José Domingos de Moraes (1941 – 2013) que receberia de Gonzaga, o nome artístico de “Dominginhos”, em homenagem ao mestre mineiro que tanto o influenciou, do qual, infelizmente, pouco sabemos.

A moda do acordeom em meados do século XX - o aperfeiçoamento técnico da indústria fonográfica e a consagração do acordeom brasileiro

Na década de 1930, o efervescente mercado de música para acordeom se intensifica com o crescimento dos pátios industriais de acordeões no Sul do Brasil e a ampliação da distribuição do instrumento em escala nacional. Fábricas europeias de renome internacional como *Paolo Soprani*, *Scandalli* e *Hohner*, se interessariam por esse mercado em expansão, com a construção de instrumentos mais leves e com menos recursos, que, conseqüentemente, se tornavam modelos econômicos, ampliando o acesso ao instrumento por parte de estratos sociais menos privilegiados economicamente. Com isso, não apenas o mercado de música impressa bem como a fonografia e o rádio começam a investir na consolidação de um segmento específico para o acordeom. O aperfeiçoamento das gravações fonográficas com o advento das gravações elétricas no Brasil em 1927 e o surgimento da Rádio Nacional do Rio de Janeiro em 1936 - que foi a primeira emissora a ter alcance em vasta extensão do território brasileiro, serviria como uma alavanca aos primeiros fenômenos nacionais em torno da

75 Salientando que Hermeto Pascoal manteve a prática de ambos os modelos de acordeom que se disseminaram no Nordeste ao longo de sua carreira artística.



música popular. Portanto, as gravações também seriam modificadas com as novas possibilidades. Nesse contexto, o acordeonista mineiro Antenógenes Silva (1906 – 2001) se tornaria uma figura emblemática, recebendo a alcunha de *magô do acordeon*, tornando-se uma referência estética aos acordeonistas que se consagrariam posteriormente, entre os quais, o pernambucano Luiz Gonzaga do Nascimento, que viria a conhecer pessoalmente Antenógenes Silva no Rio de Janeiro, na década de 1930, quando a cidade se tornaria um centro irradiador da produção musical brasileira, concentrando parte significativa de estúdios de gravação e auditórios de emissoras de rádio.

O aprimoramento técnico na construção de acordeões também acompanhava a efervescência em torno do instrumento na década de 1930. O acordeonista paulistano Arnaldo Meirelles, em entrevista concedida em 1938, descreve com exaltação seu novo acordeom: “Minha nova *harmônica* é uma coisa louca...é o mais recente instrumento do gênero e tem uma infinidade de recursos, registros e som quase semelhante ao órgão. Além disso, é de rara beleza e ostenta meu nome em seu frontispício”.

Deste modo, as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo se tornam centros de irradiação da indústria musical, propiciando oportunidades aos jovens intérpretes provenientes de diferentes localidades do país que aspiravam a consolidação de suas carreiras artísticas. Aliado a isso, o aprimoramento técnico da fotografia e do cinema também abriria cena à imagem dos artistas em performances e na divulgação das músicas de trabalho das gravadoras, unindo a música e a imagem, o que estimularia a ampliação dos mercados *regionais*, com o surgimento de artistas que moldaram suas identidades artísticas entrelaçadas com suas regiões de origem, deixando para trás o traje à rigor e gradualmente adquirindo as vestimentas que caracterizariam, muitas vezes de forma idealizada, aspectos locais. Neste contexto se edificariam as carreiras artísticas de acordeonistas que exerceriam um impacto midiático e uma influência estética marcante, como o catarinense Pedro Raymundo (1906 – 1973), o paulista Mario Zan (1920 – 2006) e o pernambucano Luiz Gonzaga.

De onde vem o baião

Com a chegada de Luiz Gonzaga ao Rio de Janeiro, em 1939, se consolida seu trabalho profissional como acordeonista. Através de um repertório baseado no estilo preconizado por Antenógenes

Silva, com ênfase em gêneros de música popular urbana, como a valsa e o choro, empreende a árdua luta do músico da noite, entre as serestas e rodas de choro. Como observa Climério de Oliveira Santos (2013), essa fase de sua carreira é caracterizada pela música instrumental e o acompanhamento é executado pela formação instrumental do *regional de choro* – violão de sete-cordas, violão de seis-cordas, cavaquinho e pandeiro (2013, p.7). Inicia sua carreira radiofônica e fonográfica, em 1941, pela RCA – Victor, com a gravação de seus primeiros fonogramas como solista de acordeom, depois de ter obtido êxito no programa de calouros de Ary Barroso, tocando a primeira música representativa de seu repertório, o *Vira e Mexe*, também identificado como *Xamego*, que viria a ser gravado nos estúdios da RCA-Victor em 14 de março de 1941, acompanhado pelos prestigiosos músicos de estúdio, Poly e Garoto⁷⁶. O uso da técnica de oscilação rítmica do fole para subdividir o tempo musical, denominado pela metodologia ítalo-americana como *bellow shake* (BAKER, 1935, p. 100) e italiana como “trêmolo” (ANZAGUI, p.206) foi de tal modo impactante, que se difundiu o mito que se atribui à Gonzaga como inventor dessa técnica. Por esse motivo, esse efeito característico do acordeom passou a ser denominado *xamego* entre os acordeonistas brasileiros contemporâneos de Luiz Gonzaga. O impacto de Luiz Gonzaga desencadeou composições emblemáticas inspiradas neste jogo de fole, como podemos observar na profusão de chamegos gravados e editados por outros acordeonistas de sucesso da época, como *Bicho Carpinteiro* de ngelo Reale, *Elétrico* de Mario Zan e *Fandango na Cinelândia* de Mário Mascarenhas. (Fig. 13) Posteriormente, o efeito empregado por Gonzaga recebeu outras denominações técnicas entre os praticantes e professores de acordeom, como *jogo de fole* e, eventualmente, *resfolego* ou *resfolegado*, sendo, este último, o termo que tem sido empregado coloquialmente por sanfoneiros nas últimas décadas, tendo se tornado um dos efeitos peculiares ao estilo do acordeom de teclado no contexto do forró.

Gradualmente, seu trabalho artístico adquire lentamente um outro viés, quando Luiz Gonzaga se assume definitivamente como intérprete vocal, com a troca do traje à rigor pelo figurino inspirado no cangaço e a consolidação de uma formação musical de acompanhamento em torno do *trio nordestino* (ou *trio pé de serra*) – sanfona, triângulo e zabumba.⁷⁷ As narrativas poéticas sobre o deslocamento do migrante nordestino ao Sudeste devido às vicissitudes da seca em *Asa Branca* (1947), e o convite à uma nova dança em *Baião* (1949), seriam alguns trunfos comerciais das composições em parceria com Humberto Teixeira. Entretanto, jamais deixaria de evocar essa paisagem imagética sem o destaque de seu instrumento nos arranjos instrumentais, com o uso de intrincados jogos de fole, arpejos e acordes oitavados de mão direita, contracantos entre os baixos e a mão direita e a estilização de acompanhamentos rítmicos sobre danças como o arrasta-pé, o xote e o baião, perfilando um estilo de acompanhamento que se torna o alicerce fundamental do *forró pé-de-serra*, que é apresentado o público na música *Dezessete Léguas e meia* (1950), conforme observa Climério Santos (2013, p. 52), de certo modo, constituindo uma referência fundamental para a *codificação* do forró.⁷⁸

Natural de Itabaiana, PB, o albino Severino Dias de Oliveira (1930 – 2006), despontaria como um reflexo da influência de Luiz Gonzaga, se tornando um dos eminentes representantes do acordeom de teclado que se estende além das margens do forró. Iniciando o aprendizado na infância, assim como Gonzaga, tem seu percurso entre a sanfona de oito-baixos e o acordeom de teclado.

A harmônica de dois baixos foi trocada por uma sanfona de oito baixos. Depois, por outra de vinte e quatro baixos, comprada ao sanfoneiro Babi com o dinheiro de Severino. Nessa sanfona de marca alemã, com teclado de madrepérola, Severino iniciou a carreira de músico profissional em Recife (BARRETO, 2011, p.63).

Iniciando a carreira ainda jovem, Sivuca se torna um instrumentista destacado, devido à habilidade técnica, despontando como solista de acordeom no rádio e, posteriormente, no disco. Apesar de sua natural aproximação com o forró, seu trabalho agrega influências que eclodiam na década de 1950, como o frevo pernambucano, a harmonia moderna da bossa-nova e a influência da música de

76 Informações obtidas através do pesquisador de discos de 78 rotações, Eduardo Paz Fraga.

77 Sobre a formação do trio nordestino, ver SANTOS, 2013, p. 53.

78 O cavaquinho, citado por Gonzaga, junto ao zabumba e ao triângulo, não se torna presente na imagética construção posterior da formação clássica do forró.

concerto advinda de seus estudos com o maestro César Guerra-Peixe. Em 1951, inicia sua profícua carreira fonográfica, com a antológica gravação do frevo *Vassourinhas*, em disco de 78 rotações.

O impacto fonográfico de Luiz Gonzaga consolida o segmento do acordeom de teclado como um instrumento representativo da música nordestina. Neste contexto profissional propício, surgem outros acordeonistas que despontariam na época, como solistas que contribuíram nesse processo de codificação de um estilo nordestino, identificado com a trajetória de Luiz Gonzaga, independentemente de uma origem nordestina. Essa circulação de instrumentistas nos estúdios de gravação, nos palcos e nas rádios, pode ser exemplificada por renomados intérpretes, entre os quais podemos destacar pelo legado e pela aproximação com o mundo do baião: Zé Gonzaga (1921 – 2002), Julinho do Acordeon (1922 – 2008), Manoel Macedo (1923 -?), Orlando Silveira (1925 – 1993), Romeu Seibl (1928 – 1993), Mario Gennari Filho (1929 – 1989), Martins da Sanfona (1930 -?), Abdias (1933 – 1991), João Donato (1934), Hermeto Pascoal (1936), José Neto (?) e Xinoca⁷⁹ (?). (veja Anexo 3)

Embora fosse um instrumento direcionado ao público feminino, sobretudo no âmbito da educação musical (Ver Fig.10), o ingresso de mulheres ao mercado de trabalho como acordeonistas era extremamente limitado, ao contrário do piano, que sempre revelou talentos femininos no contexto profissional da música brasileira. No entanto, podemos citar o exemplo de Adelaide Chiozzo (1931 – 2020), Dilú Mello (1913 – 2000). Ambas, por intermédio do talento vocal e cênico, conseguiram se destacar, , impulsionadas pela efervescência em torno do acordeom com o sucesso de Luiz Gonzaga.

A bossa-nova e o eclipse do acordeom no rádio e no disco

Em meados da década de 1950, o *regionalismo*, que havia sido um elemento propulsor de ascensão de diferentes segmentos do acordeom brasileiro no contexto midiático, se tornava o fator principal de seu declínio. A perda do potencial atrativo da temática regional, mediante o impacto de um projeto de urbanização e a consolidação mercadológica de novas vertentes de temática urbana (SANTOS, 2004).

No plano propriamente político, o país atravessava um momento de crise aguda. A intensificação do processo de industrialização dos anos 50, as pressões de “uma nova modernidade” colocadas pelo capitalismo monopolista internacional, parecem causar problemas para um país acostumado a funcionar com estruturas moldadas por uma economia agrário-exportadora (HOLLANDA, 1980, p.16).

Mesmo os acordeonistas que dialogavam com a harmonia dissonante da bossa-nova, com a instrumentação e arranjos trazidos pela influência do *jazz* e com os novos padrões estéticos e repertórios, não conseguiriam deter a mudança e a associação do acordeom ao Brasil agrário. A indústria nacional de acordeões foi um termômetro deste processo, que se consumou com a falência do maior pátio industrial de acordeões do Brasil, a Todeschini, depois de um fatídico incêndio, em 1971. Alguns destes instrumentistas migrariam para o piano ou para o órgão eletrônico na virada da década de 1960, instrumentos que se apresentavam mais influentes nos novos repertórios da bossa-nova e do samba-jazz, a exemplo de Ely Arcoverde, João Donato e Hermeto Pascoal, que atuavam como pianistas e/ou organistas em casas noturnas. Estes músicos são notórios exemplos de instrumentistas que deixaram o acordeom em segundo plano no processo de profissionalização. Outra tendência que pode ser apontada neste momento de fastígio é o deslocamento de acordeonistas para o exterior, à exemplo de Sivuca, que desenvolve carreira na França, Suécia e, posteriormente, Estados Unidos. Porém, a produção de discos fonográficos, os programas de rádio e os forrós como espaços de irradiação da música prosseguem com certa intensidade neste período de retração comercial.

O retorno de Sivuca ao Brasil na 2ª metade da década de 1970, marca o reencontro do músico com suas raízes musicais nordestinas e a conquista do almejado êxito comercial com o forró *Feira de Mangão* (1980), em parceria com sua companheira, a cantora e compositora Glorinha Gadelha. A descrição

79 A reconstituição da cena do acordeom de teclado na década de 1950 em torno da consolidação do forró, se tornou possível, graças à colaboração de Enoque Lima. Que foi assistente de Luiz Gonzaga, retém informações precisas (e preciosas) sobre a década de 1950. Também devo mencionar o pesquisado Antonio Francisco Costa pelo prestimoso resgate da fonografia de Hermeto Pascoal na década de 1950.

de hábitos e personagens de uma feira característica do interior da Paraíba se tornaria uma um retrato simbólico do ambiente do forró tradicional. Entre os personagens descritos na letra de forte apelo imagético, está presente o “sanfoneiro no canto da rua, fazendo floreio p’ra gente dançar”, reiterando a relação entre música e dança que se impõe novamente ao acordeom brasileiro em sua veiculação comercial e que permeia a construção afetiva que se estabelece ao redor do instrumento. Também pode ser apontado simbolicamente como um dos sinais de gradual revitalização do acordeom de teclado ao palco da representatividade da música brasileira. Em 1980, na gravação do xote *quando chega o verão*⁸⁰, há um diálogo introdutório entre Luiz Gonzaga e seu discípulo Dominginhos, que evidencia os novos ventos trazidos por uma nova geração de músicos, que teria como um de seus pilares, o sanfoneiro pernambucano José Domingos de Moraes (Garanhuns, Pernambuco, 1942 – São Paulo, 23 de julho de 2013):

- “ - Dominginhos?
- diga, seu Lula!
- Você abra o olho que seu compromisso com o Nordeste é muito sério!
- E eu não sei?
- Você urbanizou o forró! Daqui pra frente, tem que ser tudo mais melhor!

A *urbanização* à qual se refere Luiz Gonzaga, se deve ao fato de que Dominginhos trouxe novos elementos ao estilo nordestino, fruto de uma vivência profícua de experiências com outras práticas musicais. Sua vida foi permeada por encontros marcantes que situaram este acordeonista no centro da revitalização do acordeom. A inserção da sanfona no contexto da música popular brasileira através de Gal Costa (1945) e Gilberto Gil (1942), em 1973, trouxe à Dominginhos (1942 - 2013) a possibilidade de traçar um novo percurso para o acordeom, absorvendo a influência das tendências que permeavam a música brasileira desde a renovação apontada pelo tropicalismo e sua *geleia geral*, no caldeirão de influências de uma canção popular em plena mudança.

O primeiro encontro marcante foi com Luiz Gonzaga, ainda menino, quando Dominginhos tocava com os irmãos na porta do hotel em que o *rei do baião* estava hospedado. O menino despertou a atenção de Gonzaga, que prometeu presenteá-lo com uma sanfona, caso algum dia fosse ao Rio de Janeiro visitá-lo. Isso motivou a família a reservar economias e ir ao encontro de Gonzaga. Daí foi apenas o começo de uma longa travessia, que começa em Nilópolis, em 1954.

“com uma mão na frente e outra atrás, a cara e a coragem”, como ele [Dominginhos] mesmo define, “sem ter onde morar, sentindo o tempo fechado” para ele, o pai e o irmão Valdo, que era mecânico e organista. Desde que chegou até hoje enfrentou muita coisa. Tocou em dancing, em baile, nas domingueiras com conterrâneos, nos programas de calouros da época, até que foi descoberto por outro tipo de público no show da Gal em 1973. (JORNAL DE MÚSICA, 1976, p. 16)

A sonoridade singular da sanfona de Dominginhos trazia o impacto exercido por acordeonistas sofisticados da década de 1950 que haviam se embebido dos novos ares que soavam com a bossa-nova e o choro moderno e a influência absorvida pelo cenário clássico e jazzístico do acordeom norte-americano, que trazia inovadoras concepções harmônicas e melódicas e uma técnica instrumental avançada. Essas influências se fundiriam no irrequieto caleidoscópio musical de Dominginhos, que, ao mesmo tempo em que seguia os passos de seu “mestre de verdade”, Luiz Gonzaga.

(...)vim sempre aprendendo, desde que cheguei aqui (no Rio de Janeiro). Aprendia com os músicos da época, como o **Sivuca**, o **Chinoca**, o **Mário Gennari Filho** e o **Gonzaga**, que foi meu primeiro mestre de verdade. Depois dele vieram outras pessoas que tocavam em outro estilo, assim, vamos dizer, um pessoal da vanguarda, como o **Chiquinho** e o **Orlando Silveira**, que era maestro, mas que tocava acordeom muito bem. De fora, tinha uns caras americanos muito inovadores, como o **Tommy Gumina**, que era um verdadeiro monstro com o instrumento. Eu comprava os discos e ia tocando. Depois, com o desaparecimento do acordeom, sumiram os discos também (1976, p 16).

Porém, a história de um forró urbano se irradiava com Dominginhos havia sido construído lentamente, no contexto da maciça migração nordestina nos grandes centros urbanos e o surgimento de “forrós”

como espaços de confraternização de conterrâneos nas capitais de Rio de Janeiro e São Paulo, onde o projeto moderno de país se erguia entre os arranha-céus e viadutos que entrecortavam as cidades.

Pedro Sertanejo (Euclides da Cunha, BA, 1927 – São Paulo, SP, 1997) foi um renomado sanfoneiro baiano radicado no Sudeste, que empreendeu um trabalho ímpar na estruturação de uma rede de praticantes. Como observa Jurema Paes (2010), através da observação da cidade de São Paulo, Pedro Sertanejo “percebeu na música uma possibilidade de sobrevivência e inserção” (2010, p.142), não apenas em sua atuação como solista, mas através da edificação de uma casa noturna, o *Forró do Pedro*, e uma gravadora, a *Cantagalo*, criada em 1964, onde Dominginhos trabalhou como solista na 1ª fase de sua carreira fonográfica. Também na Cantagalo seria a estreia de Oswaldo de Almeida e Silva (Duque de Caxias, RJ, 1954), com o disco *Evolução* em 1969. Oswaldo Silva, que depois passaria a assinar seu nome artístico como Oswaldinho do Acordeon, se tornaria, ao lado de Dominginhos e Sivuca, uma das referências fundamentais do acordeom brasileiro que trariam novamente o instrumento à cena musical no clima efervescente da década de 1970, que ainda revelou nomes fundamentais para o acordeom de teclado no contexto do forró, tais como o pernambucano Camarão (1940 – 2015), o alagoano Gennaro (1955), o paraibano Severo (1950 – 2015).

O acordeom na contemporaneidade

A aproximação de jovens músicos com “mestres” criou uma linha de continuidade no fio da história do acordeom de teclado no Brasil. Esse cenário possibilitou a edificação de correntes artísticas na década de 1990, como o *mangue beat* em Recife, e o *forró universitário* no Sudeste.

A princípio nas cidades de Rio de Janeiro e São Paulo, e depois se expandindo para outras capitais, o fenômeno do forró universitário trouxe não somente o forró novamente ao centro de irradiação da música brasileira, como propiciou o encontro de jovens músicos e pesquisadores com mestres e detentores da tradição. O forró, então circunscrito à uma rede estabelecida por vínculos socioculturais, se propagaria em outros ambientes, formado por praticantes oriundos de outros contextos e que nem sempre tinham ligação direta com a cultura nordestina. Consequentemente, o acordeom se redimensionaria nos grandes centros urbanos, inicialmente em torno de uma prática musical específica, com a ressignificação de artistas consagrados com as novas tendências musicais. Neste sentido, podemos apontar algumas evidências que ilustram este processo: a retomada da produção literária voltada para acordeom, através de livros de partituras em formato de *songbooks*, trabalhos de caráter técnico, historiográfico e biográfico; o reaquecimento do mercado de venda e troca de acordeões propicia o ressurgimento da fabricação, que se consolida novamente no Sul do Brasil – a exemplo das marcas *pampiana*, *fábrica de gaiteiros* e *minuano* e no Nordeste, a *lettice*; c) o processo gradual de redescoberta de eminentes instrumentistas do passado, condecorados na categoria de mestres; e, por fim, a possibilidade de profissionalização faz com que músicos optem pelo acordeom como escolha de primeiro instrumento. Neste contexto, podemos citar significativos acordeonistas, que, devido à margem de influência de seus trabalhos, se tornam referências estéticas do instrumento, como Toninho Ferragutti (1959), Chico Chagas (1961), Marcos Farias (1969), Adelson Viana (1971), Waldonys (1972), Chambinho do Acordeon (1980), Cezinha do Acordeon (1985), Lucy Alves (1986) e Mestrinho (1988) são apenas alguns dos instrumentistas que compõe a diversificada cena do acordeom de teclado no Séc. XXI, revelando caminhos e vertentes que se abrem continuamente e contribuindo para a continuidade e renovação deste instrumento indissociável do forró.

4.4.2 Zabumba

Meio de produção de sons musicais que estão entre os que mais identificam o forró tradicional, a zabumba é um instrumento que ganhou notoriedade nessa música, tornou-se parte da sua história e transita no forró da atualidade com muito vigor. Embora Luiz Gonzaga tenha tido um papel impor-



tante na divulgação da zabumba forrozeira, a trajetória desse instrumento na região que passou a ser chamada de Nordeste antecede o *rei do baião*. E se com ele a zabumba ganhou conceituação e enorme impulso, ela o sucede e extrapola os seus domínios, tanto no transcurso da música popular nordestina em geral, como no do forró em particular, como será visto mais adiante, onde abordamos os zabumbeiros que fizeram “escola”. Além de elemento identitário, a zabumba tornou-se uma especialidade profissional do forró, tanto no tocante à sua execução musical, como à sua confecção por artesãos, o que é discutido no tópico sobre a organização dos zabumbeiros. Ademais, a zabumba também se fez um elemento de paixão dos forrozeiros: muitos zabumbeiros e zabumbeiras são apaixonados pelo ofício e constituíram um público aficionado pelo instrumento.

Luiz Gonzaga e o trio de zabumba, sanfona e triângulo

Ao ouvirmos as gravações de Luiz Gonzaga desde o início da sua carreira, percebemos que ele começou a utilizar um tambor com som semelhante ao da zabumba⁸¹ já em meados de 1940. Um dos primeiros fonogramas dele em que se escuta o som desse instrumento é o de Calango da lacraia (Luiz Gonzaga J. Portela), canção lançada em 1946. Dois anos depois, surge o triângulo, e uma das primeiras gravações em que se pode escutá-lo é a da marcha-frevo “Quer ir mais eu”, assinada por Luiz Gonzaga e Miguel Lima. Até então Luiz Gonzaga estava juntando a sanfona, o triângulo e a zabumba com os instrumentos utilizados no choro: cavaquinho, violões e 6 e de 7 cordas, pandeiro e, eventualmente, flauta, outras percussões etc. (Santos, 2013, p.38). Portanto, os três – zabumba, acordeom e triângulo – já faziam parte do instrumental utilizado por Luiz Gonzaga, mas não eram pensados como um trio.

A caminhada para o trio estava em curso, o que se desenhava na vinheta de abertura do baião “Dezesse sete légua e meia” (H. Teixeira e Carlos Barroso), gravada em 1950, na qual Luiz Gonzaga apresenta, falando, um quarteto instrumental – “Cavaquinho, triângulo, zabumba e uma sanfona... feito o baião, meus senhores” –, de modo que cada instrumento vai entrando sucessivamente, de acordo com os respectivos nomes ditos pelo intérprete. Uma vinheta semelhante a esta tinha se tornado conhecida no Rio de Janeiro, em 1944, na instrumental “Escadaria”, de Padro Raimundo (1906-1973, Imaruí-SC), o sanfoneiro sulista que vestia trajes representativos da sua região, o qual Luiz Gonzaga declarou ter sido sua inspiração para definir uma indumentária que também representasse a sua própria região. Em inícios da década de 1950, o trio gonzaguiano acaba sendo apresentado como um conjunto instrumental representativo do Sertão/

81 Muitas pessoas falam “o zabumba” (substantivo masculino) em Pernambuco e, mais ainda, na Paraíba. Na canção “Chiclete com banana” (Gordurinha e Almira Castilho), grande sucesso na voz de Jackson do Pandeiro, há o verso “Quando ele tocar no pandeiro e no zabumba...”.

Nordeste. O primeiro trio formado contou com Luiz Gonzaga (voz e sanfona, ao centro), Zequinha (triângulo, à esquerda do sanfoneiro-cantor) e João André Gomes, apelidado de Cata Milho (zabumba, à direita). No que tange à estruturação sonora é um quarteto (voz mais 3 instrumentos), mas, no que concerne à quantidade de músicos, é um trio. Os músicos que formavam o trio com Luiz Gonzaga não eram sempre os mesmos. Além de ter excursionado com esses músicos, ele também viajou com Salário Mínimo no triângulo, adicionou outro sanfoneiro e uma vocalista, além de ter muitas vezes viajado sozinho e arregimentado músicos da localidade onde se apresentava, como ocorreu com o garoto Quartinha, no Recife, e com o sobrinho de Gonzaga, Piloto (Fausto Luiz Maciel, Exu-PE), que lhe acompanharam em apresentações. Ademais, Luiz Gonzaga não costumava gravar utilizando apenas esses três instrumentos e nem se divulgava ou assinava os discos/shows com o nome “trio”, mas sim, com o seu próprio nome. A assinatura como um trio caberia aos grupos que se formariam na esteira no rei do baião.

Primeira proliferação de trios e o campo do zabumbeiro

Compacto, com um bom potencial de emissão de frequências (graves, médias e agudas) adequadas à produção musical popular, economicamente viável e apresentando uma estética que representava genuinamente o Sertão/Nordeste, o trio de zabumba, triângulo e sanfona acompanhava Luiz Gonzaga em suas performances ao vivo, e com tantos atributos fortes, essa formação instrumental acabou arregimentando adeptos e ganhando personalidade artística e empresarial. Em 1955, Luiz Gonzaga, em passagem por Propriá-SE, conheceu um trio que levava o seu nome, a Patrulha de Choque do Rei do Baião, formado por Marinês (voz e triângulo), Zé Cacau (zabumba) e Abdias dos Oito Baixos (Sanfona). Esse trio foi morar no Rio de Janeiro, a convite de Luiz Gonzaga, que os hospedou em aposentos dos fundos da sua residência. Marinês tornou-se a maior referência feminina do forró; Abdias fez carreira como tocador de sanfona de oito-baixos, e também se fez um dos maiores produtores musicais do forró, trabalhando como diretor artístico da vertente nordestina na gravadora CBS; Zé Cacau acompanhou, além de Luiz Gonzaga, outros intérpretes, se profissionalizou como músico de estúdio e, posteriormente, integrou um importante trio arregimentado por Abdias. Outros três músicos – Dominginhos, Zito Borborema (Manuel Valdivino de Souza) e Miu-dinho (João Batista de Lima Filho) – formaram um grupo chamado Trio Nordestino, assim batizado por Luiz Gonzaga e agenciado por ele e sua esposa Helena. Este não tardou a se desfazer, em razão das diferentes trajetórias profissionais dos seus integrantes. Contudo, dada a viabilidade econômica do compacto conjunto, outros trios foram surgindo, entre os quais, o Trio Mossoró, da cidade homônima (RN), formado pelos irmãos Oseás Lopes (sanfona e voz), Hermelinda Lopes (triângulo) e João Batista Lopes (zabumba). O Trio Mossoró passou a utilizar um figurino urbano e teve uma certa inserção no público jovem da época. O grupo não desenvolveu uma carreira contínua, mas projetou os três irmãos: Oséas tornou-se um bem sucedido produtor musical da RCA, Hermelinda fez carreira solo sob o codinome Ana Paula e João Batista tornou-se um representante comercial e ainda se apresentava musicalmente como João Mossoró.

O mais famoso grupo com tal formação foi o segundo a usar o nome Trio Nordestino, dessa vez formado pelos baianos Lindu (Lindolfo Barbosa, voz e sanfona), Cobrinha (José Pedro Cerqueira, triângulo) e Coroné (Evaldo Santos Lima, zabumba). Eles foram vistos na cidade de Salvador por Gordurinha, que já era um compositor exitoso e agenciou o grupo no ambiente industrial fonográfico do Rio de Janeiro. Como foi exposto no tópico que trata da diversificação e multiplicação do forró, o Trio Nordestino emplacou várias canções de forró. Quando o Trio Nordestino saiu da gravadora CBS, o produtor Abdias arregimentou o Trio Estrela do Norte, oriundo da Paraíba, formado por Parafuso (Carlos de Albuquerque Melo, falecido em 2016), Zé da Ema e Zé Pacheco. Abdias substituiu o cantor Zé Pacheco por Zé Cacau e, para fazer frente ao Trio Nordestino, rebatizou o grupo com o nome Os Três do Nordeste, que obteve muito êxito, embora não tanto quanto o trio liderado pelo cantor Lindu.

Em muitos casos, devido ao teor simbólico que agrega na identificação do forró tradicional, o trio é empregado como uma parte de um grupo musical maior, pois a sua presença garante “tradicionalidade” na performance de quem o utiliza. Com o sucesso desses trios, esse tipo de conjunto se multiplicou e se popularizou tanto que passou a ser o principal conjunto-modelo referencial do forró

tradicional, tornando-se inclusive uma das matrizes da cultura do forró. A multiplicação dos trios estabeleceu, em grande medida, a especialidade e o campo de trabalho dos zabumbeiros, os quais oferecem mão de obra especializada para o forró.

A história dos zabumbeiros do forró está estreitamente ligada à dos trios formados a partir do modelo que Luiz Gonzaga declarou ter criado, e que ele difundiu. No entanto, houve uma diferença entre o trio formado por Luiz Gonzaga, para acompanhá-lo, constituído de músicos que lhe eram subalternos, e os trios cujos integrantes eram sócios e, portanto, eram grupos até certo ponto autônomos. Algo semelhante ocorre ainda hoje. Nos trios autônomos, em que pese a liderança de um músico – o cantor-sanfoneiro, via de regra – sobre os demais, o status de cada músico e a divisão da renda costumam ser menos desiguais do que nos trios acompanhantes. Sendo assim, os outros dois músicos (sobretudo o zabumbeiro), quando donos do trio – isto é, da marca artística – ganham cachês melhores e não apenas: têm vozes mais ativas, participam mais da criação musical, enfim, são reconhecidos como artistas e não apenas como instrumentistas que “acompanham o/a artista”.

Os trios, de um modo geral foram fundamentais para estabelecer as funções ligadas ao triângulo e à zabumba e, os grupos autônomos sobretudo, agregaram valor ao especialista que chamamos de zabumbeiro. A batida rítmica é um dos elementos centrais que identificam uma dada música popular. No forró tradicional, o(a) zabumbeiro(a) adquiriu o status de condutor das batidas rítmicas características do gênero guarda-chuva forró. No entanto, os zabumbeiros não acharam essa especialidade gratuitamente, eles tiveram um papel importante na construção desse ofício.

Banda-de-pife ou zabumba: uma referência do forró

Além do instrumento musical, o termo “zabumba” também designava um conjunto musical, conforme identificou o pesquisador Guerra-Peixe no ano de 1951, em Caruaru, estado de Pernambuco:

Por toda uma área que compreende os estados do Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Alagoas, Pernambuco e pelo menos o norte da Bahia atua uma “banda” típica, ou melhor, uma orquestra, cuja denominação mais usual é “Zabumba” [sic], o mesmo nome do bombo popular [...] (ARAÚJO, 2007:91)

Esse conjunto, segundo o mencionado pesquisador, “consta de um quarteto constituído de duas flautas de bambu, denominadas *pifes* (corruptela de pífanos ou pífaros); *zabumba*; e *tarol* ou *taró*” e, nos grupos que ele identificou em Caruaru à época, também usavam “um par de pratos” e eram designados também pelos termos: tabocal, banda-de-pife, terno, terno-de-oreia, esquentamulher, entre outros (*ibid.*). Com o tempo, o designativo mais empregado passou a ser “bandas de pife” (ou de pífano) e, até hoje, elas se apresentam em festas populares, como as novenas e os festejos juninos. Já tendo também designado – há décadas atrás – os bombos/alfaias dos maracatus, a palavra “zabumba” teve a sua difusão maior em todo o Brasil através do forró.

Além da importância que a figura do zabumbeiro passou, outras ocorrências iriam somar no processo de codificação da zabumba e do zabumbeiro no forró. Em 1972, o contato do cantor baiano Gilberto Gil com os músicos da Banda de Pífanos Zabumba Caruaru (que depois ficou conhecida como Banda de Pífanos de Caruaru) levou esse grupo a gravar o seu primeiro disco pela gravadora CBS. Gilberto e Caetano Veloso, ambos em plena ascensão e posicionados como vanguarda na mídia brasileira, exaltaram a Banda de Pífanos de Caruaru, reconhecendo a sua importância para a cultura brasileira e para o movimento tropicalista (liderado por esses dois cantores). Esse fato e os seus desdobramentos levaram o grupo a atingir uma projeção nacional. No mesmo ano, Luiz Gonzaga propalou a sua conexão com as bandas de pife em uma entrevista a outro artista ligado aos tropicalistas, e publicada pela revista Rolling Stone, como expresso no seguinte trecho:

Da minha vida musical? As bandas de pife, a Zabumba, que tocava chegava no mês de Maria, as festas de São João nosso padroeiro (...) Quando menino, eu assistia todo dia os tocadores ali, tocando pife, zabumba e caixa, e naquela hora que entravam na igreja tocando, pra beijar os pés do santo, então aquela zabumba entrava dentro do meu coração, meu peito. (...) E essa foi uma grande influência que eu tive, tanto que posteriormente eu

copiei a zabumba autêntica de lá do mato, e lancei aqui, e que até hoje é conhecida como instrumento do meu ritmo. Esta foi uma grande influência, e também as cantigas de noites de novena cantadas pelas cantadeiras de lá” (Gonzaga, 1972).⁸²

Essa “influência” foi narrada por Luiz Gonzaga para referir-se ao uso que ele fez do instrumento aqui focalizado e do trio formado por zabumba, sanfona e triângulo, que se tornou um signo do forró tradicional.

Zabumbeiros que fizeram escola: Coroné, Cícero, Borel...

Na acepção dos especialistas, usar uma zabumba não quer dizer ser um zabumbeiro. Um percussionista não especializado em zabumba terá mais facilidade e resistência para tocar esse instrumento do que um não percussionista. Mas, como todo instrumento musical, o músico que se especializa na zabumba do forró – tal como ocorre com o caixista de frevo ou o pandeirista de samba/choro – adquire habilidades técnicas e interpretativas, além de tônus muscular e resistência, as quais não podem ser acessadas de súbito por um músico não especializado, durante uma apresentação em que tal músico se põe a (ou é posto para) tocar. Cada subgênero do forró – xote, baião, forró, samba matuto, xaxado, marchinha junina, etc. – tem os seus padrões rítmicos básicos, as suas viradas, os seus swings específicos, aos quais cada zabumbeiro adiciona as nuances do seu estilo pessoal. Artistas de frente (cantores e cantoras) e grupos experientes do forró tradicional sabem que o(a) zabumbeiro(a) não pode ser substituído repentinamente por um percussionista não especializado, pois já passaram por essa situação... E então perceberam que o não zabumbeiro tocará com irregularidade (atrasos e adiantamentos no andamento), ficará cansado durante a apresentação de um bloco/medley de forró, fará viradas demais ou de menos durante as mudanças de partes de uma música, produzirá uma pancada/toque “frouxa(o)”, deixará “sobrar” uma pancada quando deveria silenciar e assim por diante. Nessa perspectiva, obviamente, um não zabumbeiro que se atreve a tocar zabumba num grupo de forró passará longe daquilo que se costuma chamar de *suingue*, que é um elemento caro ao grupo e principalmente aos cantores(as) que costumam variar a melodia. Para realizar variações rítmico-melódicas – o que Jackson do Pandeiro chama de “sincopar” –, é necessário que músicos toquem com uma tal segurança rítmica e um grau de entrosamento que permitam que o/a cantor(a) “saia” (do padrão) e “volte”, ou seja, que canto e acompanhamento se reencontrem em pontos específicos da música executada. Um zabumbeiro conhece um amplo repertório de cada subgênero e tem aquelas habilidades mencionadas, portanto, conhece a, por assim dizer, “linguagem do forró”.

Alguns zabumbeiros do passado são citados pelos instrumentistas do presente, principalmente por zabumbeiros que alcançaram reconhecimento nas praças em que estão em atividade, a exemplo de: Quartinha (Reginaldo Pereira de Melo, Recife, n1950), Raminho, Thiago Eloy, Baby Zabumba e Paulinho Suingue (Recife-PE); Scurinho Zabumbada (Aracaju e São Paulo); Zito Menezes (do Trio Sabiá, São Paulo); Durval Pereira (Rio de Janeiro); Leonardo Ferreira de Araújo (João Pessoa); André Santos (Alagoinhas-BA); além de muitos outros. Os zabumbeiros mais citados de gerações anteriores são Cícero, Coroné e Borel.

Cícero (Geraldo Cícero Gomes), o irmão de Jackson do Pandeiro, foi um zabumbeiro que se tornou muito habilidoso, desenvolto, para o que, muito contribuiu o grau de exigência do irmão, que costumava improvisar e necessitava de um “ritmista” extremamente seguro na condução das batidas rítmicas. Quando Xerém e Tapuya lançaram “Forró na roça” (em 1937), não havia indicação de que forró era um tipo de música com as suas especificidades. Mesmo quando Luiz Gonzaga lançou “Forró de Mané Vito” (1950), embora essa canção narre um baile e tenha uma configuração rítmico-melódico segmentada que se tornaria referência, na gravação não aparece uma batida rítmica específica de forró. Entretanto, uma parte dos músicos do forró, sobretudo zabumbeiros (como Quartinha e seus seguidores, Durval Pereira, Zito Menezes e outros) e sanfoneiros (como Dominginhos e Genaro) apontam batidas diferentes para os subgêneros “baião” e “forró” (ver na parte deste dossiê os ritmos). Alguns músicos afirmam que o desenvolvimento dessa batida teve uma forte influência de Jackson do Pandeiro, enquanto outros a atribuem a Cícero.

82 GONZAGA, Luiz. O rei do baião. Entrevista concedida a José Carlos Capinam. ROLLING STONE, Edição Brasileira nº5, Rio de Janeiro, abril de 1972.

A ideia de que existem duas batidas distintas – uma do baião e outra do forró - não é unívoca no contexto do forró, pois há músicos, principalmente cantores, que não as reconhecem. Esse é um assunto que ainda precisa ser mais pesquisado.

Coroné é responsável pelo suingue do Trio Nordestino. Além de ter sido um dos primeiros zabumbeiros a se destacar pela batida segura, regular, ele desenvolveu variações das batidas rítmicas dos principais subgêneros do forró e foi um dos mais criativos zabumbeiros, o que pode ser constatado no LP *Renovação* (Entré-CBS, 1972), no qual ele emprega muita inventividade, colocando o forró em diálogo com outros gêneros musicais, como ocorre nas batidas roqueiras de “Meu Pai É Um Homem Bom” (Chico Xavier e Roberto Bittencourt) e “Eu Vou Até de Manhã” (Lauro Maia). Coroné também agregou o suingue da sua zabumba em trabalhos de outros artistas, como no LP *A terceira lâmina* (Sony Music, 1981), de Zé ramalho.

Borel (Francisco Nonato de Souza) é o zabumbeiro mais aclamado do Brasil. Ele gravou com muitos artistas do forró e se destacou por ter participado de modo inventivo nos trabalhos de artistas que se tornaram famosos, como Dominginhos, Zé Ramalho, Elba Ramalho e Oswaldinho, entre muitos outros. Ele ganhou muita notoriedade depois do lançamento do álbum *A peleja do diabo com o dono do céu* (Sony Music, 1979), um dos mais bem sucedidos da carreira de Zé Ramalho; gravou zabumba na canção que intitula o disco e ainda em “O mote das amplidões” e “Admirável gado novo”, sendo a última um dos maiores hits do cantor. Nos arranjos dessas três canções, em vez da bateria, que é frequente na obra de Zé Ramalho, a zabumba ganhou amplitude através da mixagem (equilíbrio entre os volumes de som) e se sobressai ante os demais instrumentos. Ainda hoje, curtidores de forró e da música brasileira popular em geral, cantores, instrumentistas e principalmente zabumbeiros, comentam a batida da zabumba nas músicas de Zé Ramalho, sobretudo em “Vida de Gado”, da qual muitos artistas copiam a levada rítmica. Borel também é lembrado por ter criado uma variação do xote, incrementando a batida desse subgênero, trazendo uma nuance que é amplamente compartilhada pelos zabumbeiros nos dias atuais, a qual pode ser vista numa oficina de zabumba apresentada online pelo zabumbeiro Zito Menezes.⁸³

Enfim, Cícero, Coroné e Borel são reverenciados como mestres que estabeleceram a zabumba, são referências, os legados deles constituem as “escolas” da zabumba no forró. Alguns zabumbeiros de hoje também já construíram uma reputação de mestre, como Quartinha, Durval Pereira, Zito Menezes e Scurinho Zabumbada (os dois últimos são mais jovens que os dois primeiros). Desses, Quartinha é o que tem obtido mais reconhecimento entre os zabumbeiros de vários estados brasileiros. Ele desenvolveu algumas técnicas, como o abafamento da pele com o dedo indicador de um modo delicado e preciso; o incremento das pancadas do bacalhau (a baqueta fina), cuja quantidade ele duplicou para controlar melhor a duração de cada pancada da maceta; e desenvolveu as batidas de outros gêneros musicais na zabumba, como frevo, sambas, choro, bolero, tango, carimbó, etc. As mudanças que ele desenvolveu têm repercutido entre muitos zabumbeiros brasileiros. Assim como Durval Pereira, Quartinha também passou a solar e a dançar no palco, quando os cantores(as) permitem. Isso tem ajudado os zabumbeiros a constituir um público da categoria, de modo que já se percebe em apresentações musicais que algumas pessoas manifestam uma afeição especial pelos zabumbeiros.

Formato, diversificação, organização e performance

O instrumento

Nos registros da Missão de Pesquisas Folclóricas no Norte e Nordeste, ano de 1938, encontram-se fotos e gravações de grupos musicais que utilizaram zabumba com bojo de madeira e também de metal (Andrade, 2006). As imagens do primeiro trio formado por Luiz Gonzaga mostram uma zabumba com um diâmetro bem maior do que as atuais e com altura/profundidade menor, empregando pele de animal (Santos, 2013, p. 75), do que se depreende que a zabumba do forró sofreu transformações ao longo do tempo. Os autores Carlos Marcelo e Rosaldo Rodrigues afirmam que o zabumbeiro Cícero, irmão de Jackson do Pandeiro, reduziu o tamanho da zabumba e tornou o seu timbre menos grave

83 Disponível em: www.youtube.com. Acessado em 10/10/2021.

(Marcelo, Rodrigues, 2012, p. 189). Biógrafos de Jackson do Pandeiro, Fernando Moura e Antônio Vicente sinalizam que “Jackson manda fabricar o bombo com a afinação que desejava, permitindo total controle sobre os graves e agudos [...]” para que Cícero desenvolvesse uma batida rítmica mais suingada para o forró (Moura, Vicente, 2001, p.241-242). Estes apresentam fotos do grupo Borborema (que acompanhou Jackson do Pandeiro e teve Cícero ou Tinda como zabumbeiro) com uma zabumba mais compacta (p. 265; 329). Mas os autores mencionados não apresentam fontes acerca desse processo. Mais tarde, a zabumba ganharia um bojo bem mais profundo (altura entre as duas peles), tal como o das mais usuais de hoje, que são feitas artesanalmente.

A zabumba é um tambor membranofone de pele dupla e comumente tem diâmetro de “16, 18, 20 ou 22 polegadas e profundidade variando entre 8 e 13 polegadas” (Dantas, 2011, p.62). A maioria delas tem o bojo de madeira, raramente encontra-se com bojo confeccionado em metal. A maioria delas é afinada com parafusos, mas ainda há grupos, como algumas bandas de pífano, que fazem afinação utilizando corda. Utiliza-se frequentemente peles industrializadas e, com menos frequência, peles de cabra. Utilizam-se duas baquetas: a que toca na pele superior e produz o som grave, muito conhecida como *maceta* (bastão de madeira, com entre 20 e 45 cm de comprimento; 1,5 a 3 cm de diâmetro; com a extremidade que toca a pele revestida de flanela ou uma combinação de tecidos macios) e a que toca na pele inferior, chamada *bacalhau* (uma vareta fina, com entre 35 e 40 cm, feita de galho de árvores (como goiabeira) ou de material sintético, como nylon/plástico). Quase sempre os(as) zabumbeiros(as) do forró tocam em pé, usando uma correia de couro ou material sintético para pendurar a zabumba no seu corpo.

Transitando em diversos gêneros musicais

Desde as primeiras fases da multiplicação do forró, a zabumba vem sendo utilizada em outros gêneros musicais. Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, assim como outros forrozeiros, dialogaram com outros gêneros musicais, ampliando assim o campo de trabalho no mercado. Eles gravaram músicas carnavalescas (marchas cariocas, frevos, etc.), sambas, choros e várias outras músicas, e quando as performavam, os zabumbeiros muitas vezes os acompanhavam e, portanto, tinham que aprender as respectivas batidas rítmicas. Nos últimos anos, com o diálogo que roqueiros estabeleceram com as culturas populares tradicionais – a exemplo dos envolvidos no movimento *Manguebeat* – vários zabumbeiros passaram a atuar no campo do rock, assim como alguns bateristas roqueiros se tornaram zabumbeiros.

As zabumbeiras - mulheres

Paulatinamente, mulheres foram se tornando zabumbeiras, especialmente nos últimos anos, sintonizando-se com os movimentos emancipatórios feministas. Andreza Karla, ou Negadeza (assim apelidada pela sua mãe, Aurinha do Coco), é uma percussionista pernambucana que desenvolveu a habilidade de pandeirista e de zabumbeira; ela tocou por muitos anos com o cantor Josildo Sá. Nas últimas décadas, grupos de forró formados exclusiva ou majoritariamente por mulheres deram relevo às zabumbeiras, que já são muitas, entre as quais: Thais Nogueira, que tocava no Trio Juriti, passou a fazer carreira-solo como cantora e ainda toca zabumba no grupo Forró Delas (São Paulo); Bia Ramos (Trio Beijo de Moça, São Paulo); Dani Virgulino (toca com Enok Virgulino, São Paulo); Vitória Rodrigues (grupo Forrozinas, Rio de Janeiro); e Sandra Rosário (grupo Lydias Brasileiras, Rio Grande do Norte). As atividades relacionadas à zabumba ainda são majoritariamente ocupadas por homens, mas, em face da proliferação de grupos femininos que parece estar apenas em seu início, provavelmente a inserção das mulheres zabumbeiras crescerá muito nos próximos anos.

Organização e performance

Vários zabumbeiros e zabumbeiras têm desenvolvido protagonismo organizacional, seja liderando a formação de grupos musicais, realizando eventos, como o Encontro de Zabumbeiro que ocorre em Recife (organizado por Nino Zabumbeiro). Os zabumbeiros, como já foi colocado, também têm uma especialidade que remonta aos primeiros mestres da zabumba, que é a confecção de zabumbas e de componentes relacionados, como as correias de pendurar o instrumento no ombro, as baquetas (*maceta* e *bacalhau*) e os cases/bags (estojos para guardar ou transportar instrumentos e acessórios. Coroné fazia a sua própria

zabumba, assim como faziam outros zabumbeiros. Atualmente, há muitos zabumbeiros que confeccionam zabumbas e acessórios e a maioria consegue com isso complementar a sua renda. Ao final deste dossiê, nos anexos, encontra-se uma lista com nomes desses zabumbeiros-artesãos.

Vários zabumbeiros também têm se dedicado ao ensino da zabumba, oferecendo oficinas/cursos presenciais e online, a exemplo de Scurinho Zabumbada, que ministra aulas para alunos(as) do Brasil e de outros países interessados em tocar esse instrumento. Desse modo, os zabumbeiros têm dinamizado a comunicação da categoria, através de redes sociais e plataformas de streaming, onde costumam postar seus trabalhos. O zabumbeiro Thiago Eloy, de Olinda-PE (ele também tem um estúdio de gravação, é produtor musical e técnico de gravação) criou o grupo virtual Zabumbadas Brasil, através do aplicativo WhatsApp, o qual conta com 70 participantes que trabalham nas atividades relacionadas à zabumba, oriundos de vários estados brasileiros, especialmente do Nordeste. Além da troca de informações e de conversas informais, o grupo, que até agora é constituído apenas por homens, é uma vitrine para muitos profissionais que nele divulgam os seus produtos e serviços.

A performance musical dos(as) zabumbeiros(a) não se restringem a tocar o instrumento num canto do palco e gravar. Os cantores e cantoras costumam, em alguns momentos da apresentação, interagir com os zabumbeiros. E isso se intensificou nos últimos anos, os zabumbeiros se tornaram mais “performáticos”, por assim dizer, e certamente essa ocorrência tem a ver com a atuação do zabumbeiro Durval Pereira, que desenvolveu passos de dança no palco enquanto tocava com artistas famosos, como Dominginhos, Oswaldinho, Elba Ramalho, Zé Ramalho, só para mencionar alguns. Em certos momentos, Durval Pereira chamava tanto a atenção que “roubava a cena” do cantor(a) e era aclamado pelo público. Com o tempo, os próprios cantores(a) passaram a conceder um espaço em seus shows para Durval performar e, às vezes, para solar com a zabumba tocando-dançando. Quartinha é outro zabumbeiro que também consegue fazer “um show à parte”, como alguns dos seus fãs relatam, pois, nos últimos anos ele vem tocando-dançando enfaticamente. Com mais de 60 anos de experiência profissional e tendo gravado zabumba em centenas de discos de artistas famosos, ele se tornou um músico muito requisitado e os cantores(as) com quem ele toca – como Santanna ‘o cantador’ – têm concedido um curto espaço de tempo para que o zabumbeiro faça a sua intervenção na performance e seja aclamado pelo público. Recentemente, outros zabumbeiros têm desenvolvido performances individuais que os singularizam na performance geral do grupo em que tocam, um fenômeno, ao que parece, que tende a se multiplicar.

4.4.3 Triângulo

O triângulo é um instrumento da família dos idiofones, feito de uma barra de metal curvada duas vezes, na forma de um triângulo equilátero (ou eventualmente, de um triângulo isósceles). Um dos ângulos do triângulo fica “aberto”, ou seja, é formado pelas duas pontas da barra curvada, que ficam próximas mas não se tocam. O triângulo é percutido com uma barra reta, também de metal.

Há registros de uso musical de triângulo metálico similar ao que acabamos de descrever desde a Idade Média, na Europa. Como afirma o verbete “Triângulo” do dicionário *Grove* de música: “Sabemos que triângulos eram usados com finalidades religiosas nas igrejas medievais, pois são frequentemente mostrados, nas imagens sacras da época, nas mãos de anjos, que cantam enquanto os tocam”.

O uso musical do triângulo continuou, na Europa, durante o Renascimento e depois. Mas o instrumento também era conhecido no Oriente Médio. As bandas militares do Império Otomano (atual Turquia) tornaram-se muito conhecidas na Europa no século XVIII, e usavam triângulos em sua percussão. Pesquisadores consideram possível que esta influência tenha sido determinante para seu uso em orquestras ocidentais. No século XIX, o triângulo foi incorporado aos instrumentos do naipe da percussão das orquestras sinfônicas. Foi usado em obras de Beethoven, Liszt e Wagner, e já no século XX, de Olivier Messiaen, William Walton e muitos outros.

Na música popular portuguesa, o triângulo e sua baqueta são chamados de “ferrinhos”. No arquipélago do Cabo Verde, colonizado pelos portugueses, o instrumento também é chamado assim, e é usado nas versões rurais do gênero de dança “funaná” (Ilha de Santiago), acompanhando a sanfona

de oito-baixos, lá chamada de “gaita”. O *Dicionário Musical Brasileiro* de Mário de Andrade não tem verbete para “triângulo”, mas em seu verbete “Ferrinhos”, assinala: “Substantivo masculino plural. Instrumento de percussão. O mesmo que triângulo.” E faz a abonação com Mello Morais Filho, *Festas e tradições populares do Brasil*, o que sugere que, de fato, esta maneira de chamar o instrumento podia ocorrer também no Brasil. Segundo a *Enciclopédia da Música Brasileira* em seu verbete “Triângulo”, o instrumento foi introduzido no Brasil pelos portugueses:

“Usado na folia do divino, é considerado um instrumento sagrado: segundo os foliões, o instrumento tem três lados porque representa a Santíssima Trindade. Também aparece no acompanhamento de diversos gêneros de música nordestina, principalmente o baiano ou baião”.

Como este verbete foi escrito nos anos 1970, é possível que sua autora (talvez Oneyda Alvarenga), ao falar do uso do triângulo no baião, tivesse Luiz Gonzaga em mente. Mas o próprio Gonzaga jamais reivindicou ter inventado o triângulo, nem seu uso na música do nordeste. O que reivindicou - com justiça, ao que tudo indica - foi a invenção de seu uso com sanfona e zabumba, em forma de trio permanente.

Tradições musicais que adotam o instrumento usam diferentes tipos de suporte para manter o triângulo no ar, deixando-o capaz de vibrar. Podem também introduzir um elo intermediário entre a mão do tocador e o triângulo, geralmente uma fita ou fio pelo qual o instrumento é suspenso. Nas tradições populares brasileiras, e especificamente no forró, o triângulo é segurado diretamente pela mão secundária do tocador ou tocadora. O instrumento é posicionado verticalmente um pouco abaixo do peito do tocador ou da tocadora; o plano do triângulo fica em posição ligeiramente inclinada, um pouco acima de 45 graus, em relação ao plano frontal do corpo de quem toca. O primeiro vértice fechado fica apontando para cima, o vértice aberto aponta em direção ao corpo de quem toca; aponta em direção ao salão de baile ou auditório o segundo vértice fechado. A barra de metal percute o instrumento perto deste último, usando suas faces internas.

Os ritmos usados no triângulo são, geralmente, baseados nas pulsações mais rápidas do forró (transcritas na pauta musical como semicolcheias). Percutir o instrumento em suas faces internas permite ao triânguleiro (como geralmente é chamado este músico) ganhar em velocidade, pois assim, a cada ida e volta da mão, a barra percute duas vezes, uma em cada lado do ângulo. Quanto mais perto do ângulo fechado a percussão se faz, menor o trajeto entre a ida e a volta da mão, e mais rápido é possível tocar.

Em posição aberta da mão de apoio, o dedo indicador se ajusta ao vértice superior do triângulo para sustentar o instrumento. O polegar e demais dedos são usados para abafar o som, fechando a mão. A alternância produz um timbre mais agudo (triângulo “aberto”) e um timbre mais grave (triângulo “fechado”), diferença de timbres que é usada em boa parte dos ritmos usados no universo do forró. Bons triânguleiros obtêm diversas nuances na velocidade da transição entre as duas posições, e no abafamento, usando ora o polegar apenas na contraposição ao indicador, ora o polegar e demais dedos, ora dedos e a mão inteira, com a palma. Triângulos de maiores dimensões facilitam a obtenção de tais nuances.

Quando Gonzaga criou seu famoso trio, ele próprio, como sabemos era o sanfoneiro e o cantor. Mas em outras formações pioneiras do reino do baião, e depois, do forró, não é raro que o cantor ou cantora fosse também quem tocava o triângulo. Este é o caso, notoriamente, de Marinês, e também o de Zé Cacau, de Os Três do Nordeste

4.4.4 Sanfona de oito-baixos

Pertencente ao ramo dos acordeões diatônicos,⁸⁴ a sanfona de oito-baixos se constitui basicamente por duas fileiras de botões para a mão direita: uma fileira externa com onze botões e outra fileira interna com dez botões – responsáveis pelas notas melódicas, e oito botões para a mão esquerda, dispostos em duas carreiras paralelas de quatro botões, onde se encontram os baixos e acordes, ou seja, as notas

84 A característica principal dos acordeões diatônicos é o fato de que cada botão emite duas notas distintas: uma nota no sentido de abertura do fole e outra, no sentido de fechamento. O termo também é empregado devido ao fato de que originalmente a afinação destes instrumentos era construída em torno da escala diatônica.

graves utilizadas no acompanhamento.⁸⁵ Uma das principais características deste instrumento é o fato de que ele produz duas notas distintas no mesmo botão, de acordo com a abertura ou fechamento do fole - parte intermediária do instrumento, que, ao ser pressionada, “converte energia pneumática, na forma de ar pressurizado e velocidade, em ondas sonoras” (FUKS; FABLE, 2002, p.319).

Como vimos no tópico sobre “Sanfona” (onde falamos sobre o acordeom de teclado), os primeiros instrumentos de fole manual com palhetas livres foram criados no final dos anos 1820. Mais especificamente, a definição dos aspectos gerais de construção da sanfona de oito-baixos, tal como existe no Brasil desde o início do século XX, tem seu ancestral no modelo construído pelos vienenses Drollinger e Hermann, em 1836 (MONICHON, 1985, p.64).

“Luiz, respeita os oito baixos do seu pai!”

Em 1950, Luiz Gonzaga, no auge de seu êxito fonográfico e radiofônico, ao lado de seu parceiro, Humberto Teixeira, lançaria uma canção que se tornaria emblemática, sobretudo por elucidar a relevância da sanfona de oito-baixos como uma das matrizes do forró, o xote “Respeita Januário”. A letra da canção descreve o retorno de Luiz Gonzaga à sua terra natal de Exu-PE, depois de um longo período de ausência, tendo como eixo central, o antagonismo entre dois instrumentos musicais: o acordeom-piano (sanfona de cento e vinte baixos), àquela altura, percebido como uma “novidade” dos centros urbanos, e a sanfona de oito-baixos, que foi o primeiro instrumento de Luiz Gonzaga em sua infância, por influência de seu pai, José Januário dos Santos (1888–1978), reconhecido afinador e sanfoneiro da Chapada do Araripe. A relação de ancestralidade entre estes dois instrumentos pode ser observada numa frase atribuída a Luiz Gonzaga, na qual ele reiterava que “a sanfona de oito-baixos é o pai do acordeom de cento e vinte baixos” (ABDIAS, 1987). De certo modo, essa sentença sintetiza a relação destes instrumentos no tempo, devido ao fato de que a invenção do acordeom de teclado é posterior à sanfona de oito-baixos. A patente do protótipo do acordeom de teclado é atribuída por alguns historiadores ao construtor francês, M. Busson, em 1852, quando “anexou um teclado de órgão a um acordeom”⁸⁶. Entretanto, o instrumento “somente se popularizaria no final do séc. XIX” (DOKTORSKY, 2013, p.3). Há muitas expressões para designar ambos os instrumentos na linguagem coloquial; utilizaremos aqui os termos *sanfona de oito-baixos* e *acordeom*.⁸⁷

Indissociavelmente associada aos símbolos imagéticos que envolvem o mítico passado rural e a ancestralidade do instrumento na relação estabelecida entre duas gerações, a sanfona de oito-baixos tem sido observada como uma das matrizes do forró.

O caminho do fole de oito-baixos

A sanfona de oito-baixos foi introduzida no Brasil no século XIX. A presença do instrumento está associada à consolidação de tradições musicais que envolvem festividades, adquirindo características peculiares, através do compartilhamento de repertórios específicos. Esse processo adaptacional pode ser observado em aspectos que envolvem mudanças estruturais, técnicas específicas, concepções estéticas, repertórios característicos, sistemas de afinação,⁸⁸ terminologias nativas e o papel simbólico deste instrumento na construção de uma identidade cultural, representado pela emblemática figura do sanfoneiro no contexto das festividades em torno dos bailes populares. Compreendendo uma vasta área geográfica, é provável que essa difusão tenha ocorrido de diversas formas, com diferentes pontos de irradiação, de acordo com relatos históricos e narrativas da memória oral, embora ainda não tenham sido encontrados documentos factuais que atestem algumas dessas hipóteses.⁸⁹

85 Embora possam existir modelos variados, com diferentes quantidades de botões e fileiras, para ambas as mãos, o modelo de duas carreiras para mão direita e oito baixos para mão esquerda é o formato mais disseminado tradicionalmente na música nordestina.

86 Também é atribuída a Button a criação do sistema de *ação única*, no qual o instrumento produz o mesmo som ao abrir e fechar o fole.

87 Sobre a nomenclatura, ver Apêndice 1

88 Sobre os sistemas de afinação, ver Apêndice 2.

89 Um breve levantamento dessas narrativas se encontra no livro *Com Respeito aos Oito Baixos*, PERES, 2012, p.48).

Os vestígios concretos da presença da sanfona de oito-baixos na região Nordeste remontam à virada do séc. XX, através de instrumentos remanescentes, sobretudo da marca *Koch*. Essas sanfonas foram fabricadas pela *Koch Company*, sediada em Trossingen, Alemanha, entre 1903 e 1929, quando foi absorvida pela *Hohner*. Muitos exemplares de sanfonas de oito-baixos *Koch* importados para o Brasil traziam uma insígnia em língua portuguesa, com a inscrição *Marca Veado*⁹⁰ e o termo *harmônica*,⁹¹ o que justifica o eventual uso desta do termo para descrever o instrumento

Não foi por mero acaso que uma sanfona *Koch Marca Veado* se tornaria o primeiro instrumento adquirido por Luiz Gonzaga, com o auxílio do Coronel Manuel Aires de Alencar, mais conhecido como Sinhô Aires, o *Barão de Exu*, que era o proprietário da Fazenda Araripe, onde o jovem Luiz residia com seus familiares. Em sua mocidade, Gonzaga acompanhava Sinhô Aires em viagens de trabalho, e, como descreve o sanfoneiro, “Foi numa dessas viagens ao Ouricuri que vi uma bela *harmônica* amarela, *Marca Veado*, na loja de Seu Adolfo. (...) E tive um pensamento: - Vou falar com Sinhô Aires para ele ser fiador dessa bichinha.” (SÁ, 2002, p.65).

Podemos encontrar no início do séc. XX relatos históricos que atestam a presença da sanfona de oito-baixos nos *sambas de pé-de-serra*, como Luiz Gonzaga frequentemente se referia aos bailes no sertão do Araripe. De acordo com o musicólogo paraibano Baptista Siqueira (1906–1992), a sanfona de oito-baixos teria gradualmente substituído a *viola-de-arame* nos sambas (bailes rurais) na virada do séc. XX (SIQUEIRA, 1977, p. 53). Por ser um instrumento pequeno, leve, facilmente transportável, resistente, além do fato de conservar a afinação por um longo período de tempo, a sanfona de oito-baixos parece ter sido facilmente assimilada à vida itinerante de tropeiros, mascates, cangaceiros, assim como os jagunços e vaqueiros a serviço dos latifúndios, de forma semelhante ao que se descreve na propagação do instrumento na região Sul do Brasil (LESSA & CORTES, 1975, p.62). Por intermédio da sanfona de oito-baixos poderia se extrair um som de forte intensidade, capaz de ser ouvido à distância, sendo ideal para os bailes “nas salas das choupanas, em danças animadas, nas vivendas dos pés-de-serra” (SIQUEIRA, 1977, p.53). Através da história oral e a conservação de repertórios tradicionais e linhagens familiares, podemos identificar o trajeto da sanfona de oito-baixos do início do séc. XX, sobretudo em torno dos praticantes que atuavam profissionalmente nos bailes, festas de casamento, batizados, quermesses e toda sorte de festividades na qual o instrumento se torna parte fundamental.

Decerto, a primeira influência de Luiz Gonzaga foi seu pai, Januário. Além de sanfoneiro, era um artesão conhecido na Chapada do Araripe, confluência dos estados de Pernambuco e Ceará. “Gostava de ver meu pai naquele trabalho, desmontando velhos foles, de cujas entranhas saíam melodias inesperadas” (SÁ, 2002, p.32). Além de seu pai, Luiz Gonzaga se referia ao Mestre Duda como um tocador influente do Araripe. “Mestre Duda era famoso, tinha até composições, algumas que eu tocava, que aprendera ouvindo os outros assobiar” (2002, p.66). Embora saibamos relativamente pouco sobre alguns personagens deste “passado mítico” da sanfona de oito-baixos, a herança por eles deixada se estenderia no tempo, seguindo uma linhagem dinástica patrilinear, tendo sido adaptada e modificada por seus sucessores. O sanfoneiro paraibano Luizinho Calixto (n.1956) descreve o valor simbólico atribuído à herança imaterial perpetuada pelos saberes compreendidos nessa tradição musical: “meu pai, hoje, não existe. O que existe é a lembrança do que ele deixou. Coisa que o tempo nunca vai engolir”.⁹²

Meus pais eram muito pobres. Não tinham absolutamente nada de material para deixar de herança aos filhos. Mas o meu pai deixou uma coisa que é uma verdadeira fortuna, é um baú de coisas maravilhosas, mais valiosas até do que o ouro. É uma coisa que não se desmancha nunca, que é a arte, a profissão de tocar sanfona de oito-baixos.

A narrativa de Luizinho Calixto em torno de sua herança familiar exemplifica o processo de profissionalização e o deslocamento de uma prática musical predominantemente agrária de populações desfavorecidas economicamente para a consolidação de um segmento no mercado do forró urbano. No

90 A Marca Veado foi uma fabricação de fumos e charutos sediada no Rio de Janeiro, na primeira metade do séc. XX. Possivelmente, também era uma importadora de produtos diversos, que eram comercializados com a marca acrescida ao fabricante. Deste modo, Koch Marca Veado são os acordeões da Koch distribuídos no Brasil entre as décadas de 1910 e 1930.

91 O termo *harmônica* é a tradução em língua portuguesa para *Fisarmonica* e *Handharmonika*, termos utilizados na Itália e Alemanha para designar o acordeom, considerando que ambos os países exerceram liderança no mercado de construção de acordeões.

92 Comunicação pessoal, 2009.

caso da família Calixto, de forma análoga a muitas famílias sertanejas da primeira metade do séc. XX, a estruturação se molda em torno da figura hierárquica de um patriarca, do qual os discípulos herdaram os saberes que são gradualmente renegociados no processo de mercantilização da música, até então cultivada como um dos elementos que permeiam a cultura familiar e a economia doméstica.

1ª geração	2ª geração
Alípio Abdias de Farias (1903 – 1980)	José Abdias de Farias (1933 -1991)
Mestre Aureliano (1905 – 2007)	Pedro Sertanejo (1927 – 1997)
João de Deus Calixto (1912 – 1989)	Zé Calixto (1933 – 2020) Bastinho Calixto Luizinho Calixto João Calixto
Severino Correia (?)	Geraldo Correia (1926 – 2020)

Quadro representativo com alguns exemplos significativos de famílias de tocadores de oito-baixos. Na 1ª geração, a fase rural, enquanto que a 2ª geração é constituída por sanfoneiros que se profissionalizam no contexto do rádio e do disco durante o ápice do instrumento à nível midiático.

Forró instrumental

Ao contrário do acordeom-piano, a sanfona de oito-baixos é um instrumento essencialmente melódico, com escassos recursos de acompanhamento harmônico, o que, de certa maneira, delineou um repertório solista de música predominantemente instrumental. Bráulio Tavares ressalta esse aspecto na música praticada nos bailes.

Os forrós sertanejos eram quase sempre animados por música instrumental. (...) Além dos temas instrumentais, também surgia um grande número de canções folclóricas, que estavam na memória de todos, e eram cantadas em conjunto (2009, p.82).

De maneira esquemática, podemos dividir o repertório tradicional do instrumento em três grupos distintos: a) ritmos decorrentes do processo de assimilação e adaptação de danças de origem europeia - xote (schottisch), arrasta-pé (quadrilha), polca, valsa, rancheira (mazurca); b) ritmos tradicionais – coco, xaxado, baião; c) incorporação do repertório do choro urbano e do samba. Evidentemente, influências de ritmos efêmeros foram incorporados de maneira eventual, sem constituir, entretanto, algo permanente nos repertórios.⁹³

O acompanhamento característico da sanfona de oito-baixos é um conjunto semelhante ao *regional* de choro, formado por cavaquinho (ou banjo) como centro harmônico, o violão de sete-cordas (eventualmente em parêntese com o violão de seis-cordas), desempenhando os contracantos na região grave e os instrumentos de percussão - pandeiro, reco-reco, agogô, triângulo e zabumba. Eventualmente, esse conjunto é denominado de *pau e corda* pelos praticantes. Portanto, essa formação instrumental tem sido predominante, pelo menos desde meados dos anos 1950, no contexto fonográfico e nas apresentações profissionais. Eventualmente são utilizados conjuntos menores, a exemplo da formação conhecida como *trio pé de serra*, composto sanfona, triângulo e zabumba. Em narrativas de sanfoneiros em atividade na primeira metade do século XX nos bailes rurais, a formação de dupla era comum, normalmente em torno de vínculos familiares. Zé Calixto se apresentava nos bailes

93 10 – A efemeridade dos modismos radiofônicos e televisivos se refletem nos repertórios, sem que sejam definitivamente incorporados. Assim, a assimilação de fenômenos como o merengue, a lambada e mesmo a bossa-nova sugerem composições inspiradas nestes gêneros, que, no entanto, não foram incorporadas aos repertórios como algo permanente.

de Campina Grande, PB, ao lado de seu pai, Seu Dideus. Ambos se revezavam entre a sanfona e o pandeiro. Conforme explicava Zé Calixto, “a grana era curtinha e só dava para dois”.⁹⁴ De forma semelhante, Hermeto Pascoal descreve sua atividade como tocador de oito-baixos durante a infância, em Arapiraca-AL, onde se alternava com o irmão, José Neto.⁹⁵ Essa formação de dupla, nas festas e nas feiras, foi uma constante em tempos passados, em que a atividade dos sanfoneiros era discreta e itinerante, em torno dos festejos interioranos.

O instrumentista especializado na sanfona de oito baixos é normalmente designado como *tocador*, sendo também utilizado o termo *sanfoneiro*.⁹⁶ No Estado da Paraíba, o termo *folista* (ou *foleiro*) é a designação usual ao tocador de oito-baixos.

A sanfona de oito-baixos no rádio e no disco

A década de 1950 trouxe uma mudança de perspectiva profissional na prática musical da sanfona de oito-baixos, em consequência do êxito fonográfico e radiofônico de Luiz Gonzaga e da consolidação de um segmento fonográfico destinado aos solistas de música instrumental praticada nos bailes nordestinos. Essa produção fonográfica foi realizada majoritariamente no Rio de Janeiro e em São Paulo, onde se concentrava a indústria fonográfica brasileira e a complexa estrutura que envolvia as gravações profissionais, constituída pelos estúdios de gravação, departamentos de criação, selos fonográficos e fábricas de discos. No entanto, esses fonogramas eram direcionados principalmente à comunidade de nordestinos emigrados na Região Sudeste e também para a Região Nordeste.

Em 1952, Luiz Gonzaga reuniu sua família para a formação de um grupo de sucesso efêmero, “Os Sete Gonzagas”. O grupo realizaria uma temporada nas rádios Tupi e Tamoio, no Rio de Janeiro. O impacto dessas apresentações viria em parte com a revelação do personagem central que havia sido descrito por Gonzaga em “Respeita Januário”: a sanfona de oito-baixos, representada por Januário e seus filhos Severino Januário (1918–1989), Zé Gonzaga (1921–2002) e Chiquinha Gonzaga (1927–2011), que podem ser apontados como precursores do instrumento no contexto midiático.

Na ocasião, parte dessas apresentações foram filmadas pela *Crawley Films*, de Ontário, Canadá, para a realização de um filme documentário. Entretanto, esse material não foi comercializado, permanecendo, por décadas, no esquecimento.⁹⁷

De acordo com o levantamento de acervos disponíveis que foram acessados até o momento de conclusão deste dossiê, as mais remotas gravações comerciais de sanfona de oito-baixos são creditadas ao sanfoneiro alagoano Gerson Filho (1915–1994), sem desconsiderar a relevância de registros etnográficos realizados anteriormente. Em 09 de abril de 1953, o eminente tocador alagoano iniciaria sua intensa atividade nos estúdios de gravação com o baião “Catingueira do Sertão” e o arrasta-pé, “Quadrilha da Cidade”, através da gravadora Todamérica, no Rio de Janeiro.

A repercussão das apresentações dos “Sete Gonzagas” e o êxito da canção “Respeita Januário”, possibilitaria que o *vovô do baião* – como, por vezes, Januário é descrito em letras de canções, viesse a gravar dois fonogramas, acompanhado por seus filhos, em 03 de agosto de 1955 pela RCA-Victor. Embora tenham obtido discreta repercussão, as gravações de Januário são registros preciosos dessa figura central na genealogia do forró.

A definição de um segmento fonográfico voltado ao repertório instrumental de sanfona de oito-baixos seria impulsionada em 1956, com o êxito alcançado por Pedro Sertanejo (1927–1997), com

94 Comunicação pessoal, 2007

95 Depoimento concedido ao autor, 2012.

96 Em alguns casos, acrescenta-se “oito-baixos”, tal como *tocador de oito-baixos*. Eventualmente, *instrumentista*, também é um termo utilizado.

97 Embora os áudios tenham sido editados pela gravadora Collector’s, as filmagens destas apresentações não foram divulgadas para o público brasileiro. No filme “O Homem que Engarrafava Nuvens”, de Lírio Ferreira, há um pequeno fragmento desta apresentação.

a gravação do xote “Roseira do Norte”, em parceria com Zé Gonzaga. Severino Januário, por sua vez, despontaria com o “Xaxadinho das Alagoas”, que se tornaria um tema emblemático do repertório tradicionalmente cultivado pelos praticantes.

O aperfeiçoamento da qualidade técnica das gravações fonográficas na virada da década de 1960, estimulou a criação de selos direcionados especificamente à música nordestina, possibilitando a profissionalização de um número significativo de instrumentistas. Sem esquecermos os pioneiros Gerson Filho, Pedro Sertanejo e Severino Januário, que se manteriam como destacados solistas do instrumento, esse processo de profissionalização viabilizaria a trajetória profissional de tocadores de oito-baixos na história fonográfica do forró, a exemplo de Zé Calixto (1933–2020), Abdias (1932–1991), Geraldo Correia (1926–2020), Adolfinho (1934–1989), Arlindo dos Oito Baixos (1941–2019), Manuel de Elias (1914–2009), Negrão dos Oito Baixos (1941–1994), Luizinho Calixto (n.1956) e Heleno dos Oito Baixos (n.1960). Dentro desse quadro hegemonicamente masculino, não devemos deixar de mencionar Chiquinha Gonzaga (1926 – 2011), que desafiou a interdição familiar e, com o apoio do irmão Luiz Gonzaga, se tornou a única representante feminina da cena da sanfona de oito-baixos a alcançar o ambiente profissional.

O impacto dessa produção se torna significativo, através do êxito de solistas que se tornam referências estéticas, por meio de repertórios, estilos de performance e padrões técnicos, apontando para uma tendência em que a música gravada se constitui na “forma mais comum de aprender música” (SLOBIN, 1999), influenciando a prática do instrumento e a formação de jovens solistas.

A primeira metade da década de 1960 pode ser considerada o período áureo da sanfona de oito-baixos. O destacado acordeonista Camarão (1940 – 2017) descreve uma experiência profissional ilustrativa dessa fase propícia ao instrumento. Sendo um sanfoneiro dedicado ao acordeom de teclado, ao receber sua primeira oportunidade de gravação profissional, pela gravadora Rosemblyt em 1964, os produtores impuseram que ele tocasse sanfona de oito-baixos, instrumento que havia abandonado em sua adolescência. Segundo o sanfoneiro, os selos fonográficos “queriam oito-baixos, era na época em que estava naquela febre de Zé Calixto, Geraldo Correia, que vendiam muito. As fábricas não queriam acordeonistas, queriam sanfoneiros de oito-baixos”.⁹⁸ Luizinho Calixto relata um episódio da mesma época, que ratifica a narrativa de Camarão, ao recordar sua primeira apresentação pública, aos dez anos de idade, em um grande evento promovido por Rosil Cavalcanti na rádio Borborema, que foi uma noite dedicada aos tocadores de oito-baixos da Paraíba, que despontavam no mercado fonográfico: Zé Calixto, Geraldo Correia e Adolfinho. De acordo com Luizinho, “(...) o auditório da rádio Borborema ficou lotado com gente em pé e ainda teve mais duas sessões. E as sessões ficaram lotadas”.⁹⁹

Além das apresentações em programas de rádio e televisão e as gravações de discos, a eclosão dos “forrós” se constituiria no principal meio de atuação profissional do tocador de oito-baixos, sendo um dos aspectos de adaptação dos bailes interioranos ao contexto urbano, em virtude do denso deslocamento migratório.¹⁰⁰ Neste contexto, a sanfona de oito-baixos adquire papel de relevância, como podemos observar em depoimento de Luiz Gonzaga: “O forró mesmo, começou aqui no Rio de Janeiro com o aparecimento dos tocadores de *fole* lá do sertão.” (GONZAGA apud ALMEIDA, s/d). Portanto, os forrós urbanos no eixo Rio-São Paulo seriam o palco principal dos tocadores de oito-baixos no contexto de profissionalização, algo que pode ser compreendido em narrativas de sanfoneiros que consolidaram suas carreiras profissionais neste período. Não devemos deixar de mencionar como exemplo, o *Forró de Pedro Sertanejo*, no bairro de Catumbi, em São Paulo, que se tornou um espaço fundamental na cena da sanfona de oito-baixos.

O declínio da sanfona de oito-baixos

A década de 1990 é apontada como um momento crucial na retração comercial do instrumento, que mesmo em um momento de drástica mudança estética no mercado profissional do forró,

98 Comunicação pessoal, 2009.

99 Comunicação pessoal, 2009.

100 Sobre o tema, ver (PERES, 2021, p.261).

não deixou de ser praticado nos bailes rurais e nas periferias urbanas. O disco *Music for maids and taxi drivers*, coletânea produzida por Zé da Flauta em 1989 e indicada ao Grammy de melhor álbum de música tradicional em 1991, trazia duas faixas com o sanfoneiro pernambucano Heleno dos Oito-Baixos, sendo que uma dessas músicas, o xote “Começo de verão” se tornaria muito difundida. O destaque internacional conferido pela indicação, que trazia a revelação de um jovem solista, contrastava com o desprestígio da sanfona de oito-baixos. O fortalecimento de novas tendências midiáticas no forró, deslocariam determinados segmentos do eixo-central da representação desta prática musical, conduzindo ao afastamento do interesse dos selos fonográficos neste segmento específico, que já não exercia o mesmo poder atrativo. Os limites gradualmente impostos à música instrumental nos bailes de forró – até então, o principal espaço de representação dos tocadores de oito-baixos – enfraqueceria a rede de sustentação dessa prática musical. A escassez de espaço de trabalho prejudicaria a renovação do mercado de tocadores de oito-baixos, inibindo gradualmente a visibilidade e reduzindo o fluxo de surgimento de novos intérpretes, considerando a complexidade técnica que envolve a formação técnica do instrumentista e a dispendiosa manutenção deste instrumento. O gradual afastamento dos solistas de apresentações radiofônicas ou televisivas contribuiu para o obscurecimento de intérpretes que outrora haviam se consagrado.

Nesta seção, fizemos um pequeno resumo do rico processo histórico que envolveu a musicalidade da sanfona de oito-baixos no nordeste brasileiro ao longo do século XX. Apesar de sua relativa invisibilização, a sanfona de oito-baixos foi inegavelmente parte ativa do processo de consolidação do forró no século XX.

O aspecto mais intrigante relacionado ao seu desprestígio junto ao grande público parece ser o estigma que se coloca sobre este instrumento como um artefato rústico e desprovido de recursos, apesar de sua complexa técnica, que envolve a habilidade e especialização do instrumentista em um repertório eminentemente instrumental.

A despeito de sua dificuldade [de execução], a sanfona de oito-baixos simboliza o rústico passado rural para muitos ouvintes do forró. Seu apelido, pé-de-bode, remonta aos dias em que o instrumento possuía apenas dois baixos; a analogia parece estar relacionada com a divisão dos pés do bode em duas partes (MURPHY, 2006, p.104)

Um balanço atual da sanfona de oito-baixos

No início do século XXI, circulava entre jornalistas, pesquisadores e instrumentistas a ideia de que a sanfona de oito-baixos fosse um “instrumento em extinção”. Zé Calixto, durante entrevista realizada em 2007, afirmava que “a sanfona de oito-baixos é um instrumento em extinção”. Segundo o eminente sanfoneiro, a ausência de interesse no aprendizado do instrumento seria um dos fatores que justificariam a afirmação.¹⁰¹

A visão da sanfona de oito-baixos como um artefato arcaico, obsoleto ou rudimentar, e a escassez de perspectivas para a continuidade dessa tradição sonora, trouxe, em contrapartida, o impulso à criação de novas propostas com o intuito de revalorização da sanfona de oito-baixos. Entre os dobramentos de maior impacto, podemos apontar a transmissão de saberes a novas gerações através de mestres representativos; a produção de CDs ou DVDs com eminentes sanfoneiros em atividade profissional; o estímulo à pesquisa científica direcionada especificamente ao tema; organização de eventos para a divulgação de mesas-redondas e apresentações musicais relacionadas à sanfona de oito-baixos; e a utilização da internet e das mídias sociais para promover a divulgação do tema.

Algumas dessas medidas, ainda que rarefeitas, têm suscitado impacto no cenário da sanfona de oito-baixos. A idealização de metodologias de ensino do instrumento, através de mestres conceituados, tem modificado a linha de transmissão, ampliando o alcance dos saberes que envolvem essa prática, propiciando o surgimento de novos intérpretes, a exemplo do caruaruense

101 Depoimento concedido ao autor, 2007.

Iverson Santos, discípulo de Heleno dos Oito Baixos, que foi mestre da *Escola de Sanfona de Oito-Baixos de Caruaru*.¹⁰²

A rede de praticantes e apreciadores do instrumento, estabelecida pela internet, se apresenta como outro meio eficaz de contribuição ao fortalecimento dessa prática. O compartilhamento de material referente ao instrumento propicia a interação de seu público-alvo, revelando, por vezes, audiências quantitativamente significativas, que contrariam os discursos sobre falta de interesse pelo tema.

Portanto, podemos considerar que a sanfona de oito-baixos, ao contrário dos prognósticos que apontavam ao desuso do instrumento em décadas recentes, continua seu percurso no interior de uma prática musical em constante mudança.

4.4.5 Pífano

Pífano, pífaro, ou simplesmente pife, é uma flauta transversal pequena, contendo seis orifícios para os dedos, e um orifício um pouco maior para a embocadura. Sua matéria-prima varia entre tabocas ou taquaras (tipos de bambu usados tradicionalmente), tubos de metal e, mais recentemente, tubos de plásticos de PVC, tais como os usados nas tubulações caseiras. Atualmente muitos grupos utilizam o PVC ou o metal como alternativa à escassez de bambu, mas tocadores mais velhos preferem pífanos feitos de taboca, às vezes ornamentados de anéis de latão ou da própria madeira. Existem comumente três tipos de tamanhos de pífanos, variando de acordo com os métodos de construção de cada região. São eles: meia-régua (regra), três quartos de régua (regra) e régua (regra) inteira. Pesquisadores como Caneca (1993) e Pires (2005) relatam um quarto tipo, o pife “aproveitado”, instrumento de sonoridade mais aguda confeccionado com as sobras das tabocas e taquaras.

Com relação às origens do instrumento existem controvérsias. Muitos dos mestres pifeiros dizem categoricamente que o pífano tem origem indígena. Seu uso é de fato comum entre indígenas do nordeste, como os Pankararu, que usam pífanos em rituais como as “corridas do umbu”, que ocorrem anualmente na aldeia do Brejo dos Padres (próxima a Tacaratu-PE). Mas, de acordo com Pires (2005, p. 66), o pífano, por ter uma configuração de frequência próxima da escala diatônica, parece trazer importantes elementos europeus em sua feitura. Dos povos ibéricos também parecem ter vindo características musicais como as melodias em terças paralelas, muito frequentes entre as *parelhas* ou *pareias* de pífanos nos repertórios tradicionais. Quanto a influências afro-brasileiras nas bandas de pífanos, podemos mencionar ritmos como o caboré e o coco; e devemos lembrar que populações de origem quilombola presentes no nordeste também usam bandas de pífanos.

A formação instrumental destas bandas é composta, em muitos casos, por apenas quatro integrantes: dois pífanos (que formam a chamada *parelha* ou *pareia*), zabumba e caixa. Guerra-Peixe, ao pesquisar em Caruaru em 1951, observou conjuntos de pífanos com esta formação. Mas existe uma fotografia dessa mesma época do famoso ceramista Mestre Vitalino (Caruaru-PE, 1909-1963), que também tocava pífano, com a Zabumba do Mestre Vicente¹⁰³, que já apresentava, em sua formação, sete integrantes, incluindo pratos, maraca e contrassurdo. Atualmente é comum a presença de seis integrantes, com uma formação instrumental que engloba dois pífanos, zabumba, pratos, caixa e contrassurdo (este último nome é usado em Caruaru para um tambor menor que a zabumba, e cuja membrana, ao contrário desta, se posiciona na horizontal). As formações também variam de acordo com os costumes regionais e repertórios locais que os grupos passaram a tocar ao longo dos anos. No agreste de Pernambuco, por exemplo, o coco e o forró estão muito presentes, sendo muito

102 Projeto desenvolvido em parceria pelo publicitário João Bento e o músico Valdir Santos, a escola manteve atividades entre 2010 e 2015.

103 Vicente Tenório da Silva, mas conhecido como Vicente Zabumbeiro. Nascido em 1914 na cidade de Caruaru-PE, Vicente era uma figura popular na cidade, principalmente pela sua presença nas festividades locais com seu conjunto de pífano. Além de músico, Vicente também construía seus próprios instrumentos. Atualmente se tem pouquíssimos registros dele na cidade, as poucas citações sobre ele e seu trabalho encontramos nos artigos escritos por Guerra-Peixe para a Revista Brasileira de Folclore, em que relata sua pesquisa de campo em Caruaru no ano de 1951.



comuns formações que usam pandeiros e triângulos. No sertão de Pernambuco e da Paraíba, porém, a formação com quatro integrantes continua a ser bastante usual.

Os conjuntos de pifanos também recebem denominações variadas, de acordo com o período e com a região. Nomes como Zabumba,¹⁰⁴ Tabocal, Terno-de-oreia, Quebra-resguardo, Esquentamulher, Cabaçal, entre outros, estão presentes em diversas localidades do nordeste do país. É comum a relação dos nomes “Cabaçal” com a Paraíba e Ceará, “Esquentamulher” com Alagoas, e “Zabumba” com o agreste de Pernambuco. Alguns outros nomes estão relacionados com períodos antigos da história. Por exemplo, Guerra-Peixe (2007, p.92) cita o termo “Matuá” - que segundo o pesquisador, nos anos de 1950 já era considerado antigo - para esse tipo de formação, em Caruaru. Desde as últimas décadas do século XX o termo “banda de pifanos” se popularizou em todo o país, sendo a mais conhecida denominação desse tipo de conjunto.

Os conjuntos de pifanos desempenharam, e ainda desempenham, papel fundamental na vida social e coletiva do Nordeste (Guerra-Peixe, 2007). Isso ocorre nas festas de santos, novenas de igrejas ou de casas particulares, procissões, e também em festas populares sem cunho religioso. O repertório executado é vasto, dentro de gêneros mais ou menos comuns a todos eles. Nas festas religiosas não podem faltar os toques de alvorada e meio-dia com marchas, dobrados, benditos e valsas; já nas procissões, tocam-se hinos e benditos de romaria. Nas festas populares civis e após os novenários, o repertório é bem variado, incluindo os gêneros já mencionados além dos baiões, forrós, sambas, boleros e peças características como a “Briga do cachorro com a onça”, o “Cabore” e a “Pipoca”, das quais cada banda tem uma versão própria. Um desses gêneros, a “Pipoca”, a equipe do Projeto “Tocando Pifanos”, da produtora Página 21, teve a oportunidade de registrar com a Banda de Pifanos Santa Bárbara, de Araripina-PE. Aparentemente, hoje são poucos os tocadores que ainda conhecem este gênero e sabem executá-lo.

As bandas de pifanos do Agreste de Pernambuco, sobretudo as de Caruaru, têm no repertório os ritmos do forró e seus subgêneros, até porque a cidade respira os festejos juninos que envolvem toda a população fazendo jus à alcunha de “Capital do Forró”. São muitas as bandas de pifano e pifeiros individuais que se destacaram focando, em suas trajetórias, o forró como o gênero principal. Foi assim com João Bibi dos Santos, ou simplesmente, Joao do Pife de Alagoas (Porto Real do Colégio-AL, 1932 – 2009). Sendo um dos mais famosos entre os pifeiros já falecidos, foi considerado por músicos

104 Por muitos anos o termo Zabumba foi usado para denominar os conjuntos de pifanos, principalmente no agreste pernambucano. Provavelmente a denominação Zabumba provém do toque cadencial do zabumba instrumento. Guerra-Peixe (2007), explica a diferença entre os dois termos “o zabumba” – instrumento percussivo de membrana; e “a zabumba”, conjuntos populares do Nordeste.

consagrados – como Hermeto Pascoal, Luiz Gonzaga e Dominginhos – como um dos maiores representantes desse instrumento. João do Pife inicia sua vida artística em Arapiraca-AL, porém seu ápice também foi em Caruaru – de 1960 a 1980 – onde acompanhava a Caravana do Coronel Ludugero. Fez história deixando um legado e diversos seguidores, como o pernambucano Edmilson do Pife (Lajedo-PE, 1960 – 2020) e o alagoano José Prudente de Almeida, o Chau do Pife (Boca da Mata-AL, 1959), além de diversos jovens que se iniciam no instrumento tendo o músico como referência.

Edmilson Ferreira da Silva, o Edmilson do Pífano que acabamos de mencionar, foi outro exemplo de pifeiro solista que dedicou sua carreira ao forró. Considerado pelos pares como um exímio instrumentista, Edmilson do Pífano construiu sua carreira em Caruaru e viveu exclusivamente de música. Vindo de uma família de tradição no pífano, montou nos anos de 1970 a Banda Flor de Taquary, incorporando uma formação de trio pé-de-serra (sanfona, triângulo e zabumba) e uma voz feminina, mantendo o pífano como o principal instrumento solista. Até recentemente, Edmilson se apresentava como solista acompanhado sempre por uma base de forró, reafirmando ainda mais a relação do pífano com esse gênero nordestino. Das centenas de composições dançantes de Edmilson do Pífano, duas se destacaram no repertório do forró de pife: “Soprando canudinho” e “Forró dos dois amigos” que até os dias atuais, servem de teste para pifeiros iniciantes: quando conseguem tocar bem essas músicas, podem saber que estão no caminho certo. Em 2017, Edmilson foi um dos homenageados dos festejos juninos do Recife organizados pela Prefeitura. Na ocasião, ele mostrou o entusiasmo e não titubeou ao definir seu repertório:

“Estou muito emocionado e realmente eu não esperava por isso. Vamos fazer muito forró e muita coisa bonita para as pessoas que vierem aproveitar o São João do Recife, que é uma festa maravilhosa”¹⁰⁵ (EDMILSON DO PIFE, 2017).

Com relação aos conjuntos de pífanos que têm destaque no forró, podemos citar a famosa Banda de Pífano de Caruaru. Liderada pelo mestre Sebastião Biano, o grupo foi pioneiro ao entrar na indústria fonográfica, sendo responsável também pela popularização da crescente associação entre a cidade de Caruaru e o forró. Antes mesmo de gravar o primeiro disco, a família Biano se apresentava nas feiras de Caruaru, nas lojas e restaurantes da cidade, tocando baiões, como aponta Pedrasse (2005). O baião e o forró estão presentes ao longo dos sete discos da Banda de Pífano de Caruaru (seis LPs e um CD). Nos primeiros LPs, gravados pela multinacional CBS, muitas canções são acompanhadas em baião, principalmente as que fazem alusão a cidade de Caruaru. Exceto o disco gravado pela Marcus Pereira em 1979 – em que se destacavam as músicas mais tradicionais do repertório dos conjuntos de pífanos, como, por exemplo, as marchas de novena – os discos mais comerciais, principalmente os lançados pelas grandes gravadoras, tinham uma ligação maior com o forró, gênero, como se sabe, bastante popular também na indústria fonográfica. No disco *Raízes dos pífanos*, gravado em 1982 pela Copacabana, uma novidade na formação instrumental chamou atenção: a presença de contrabaixo, cavaquinho e a sanfona, instrumentos comuns nos arranjos de forró, presentes nas músicas que não são de autoria do grupo. Já no primeiro CD gravado por eles, em 1999, o forró já predomina entre as músicas gravadas, e a sanfona também está bem presente como elemento que une ainda mais os conjuntos de pífanos ao universo do forró. Com um leque de músicas do repertório clássico do forró, a proposta do disco foi direcionada aos apreciadores desse gênero, e até mesmo o título do disco, *Tudo isso é São João*, remete diretamente à festividade em que o forró predomina.

Outro grupo que também anima as festividades com o forró e seus subgêneros é a Banda de Pífanos Dois Irmãos de Caruaru, que tem como líder João Alfredo Marques dos Santos (Riacho das Almas-PE, 1943), conhecido como João do Pife de Caruaru. A ‘Banda de Pífanos Dois Irmãos’ teve seu primeiro CD produzido profissionalmente pela produtora Página 21 em 2005; nele, a banda acompanha, numa das faixas, um ícone do forró: o cantor Francisco Bezerra de Lima, conhecido como Azulão (Caruaru-PE, 1942). Ao perguntar a João do Pife de Caruaru quem ele gostaria que participasse do seu disco, ele não titubeou: “Azulão!”. O cantor aceitou o convite, e ainda escolheu

105 <http://www2.recife.pe.gov.br/noticias/07/06/2017/cristina-amaral-e-edmilson-do-pifano-sao-os-homenageados-do-sao-joao-do-recife>

a música que queria interpretar, sendo essa a primeira vez que gravaria acompanhado por uma banda de pífanos. A música gravada foi “Caruaru do passado” de José Pereira e D. Matias.

Em relato ao documentarista Amaro Filho (da Página 21), João do Pife de Caruaru fala sobre sua experiência com o gênero forró e com as festividades de São João no Nordeste. Na abertura das festas juninas em Natal-RN, ele cita sua participação, relatando a interação do público com o repertório ligado ao forró e aos subgêneros como xaxado, arrasta pé, baião, xote, entre outros. Ele relata também o seu encontro, após viagem a Natal, com Dominginhos, que também fizera uma apresentação naquela cidade. No dia seguinte, no caminho de volta para Caruaru, João do Pife encontrou o sanfoneiro em um restaurante de beira de estrada. Dominginhos então exclamou: “É a banda de pife!” e levantando-se da cadeira em que estava, cumprimentou-os, assim falando: “Seu Luiz gostava muito das bandas de pife! A ideia do forró pé de serra, zabumba, triângulo e sanfona vem daí. Essa sonoridade criada por ele, foi de tanto escutar as bandas de pife”¹⁰⁶. De fato, a formação instrumental dos conjuntos de pífanos influenciou Luiz Gonzaga (Exu-PE, 1912) na criação do trio (zabumba, sanfona e triângulo), conhecido também como trio pé-de-serra. A biógrafa de Luiz Gonzaga, por exemplo, relata um depoimento do próprio Gonzaga afirmando essa influência (DREYFUS, 2000, p.152).

Em Caruaru-PE, a Banda de Pífano Zé do Estado também se destaca no universo do forró, primeiro por ter em sua formação apenas um pífano – diferentemente dos outros conjuntos que sempre trabalham com *parelha* – depois, pela introdução do pandeiro desde sua formação inicial, compondo a percussão junto com o zabumba do mestre Sebastião Feliciano, o Basto da Zabumba (Caruaru-PE, 1961). A Zé do Estado é uma banda diferenciada, devido à experiência que acumulou ao acompanhar artistas de cenas distintas na cidade, indo do rock à MPB. Durante anos acompanhou o cantor e compositor Jacinto Silva (Palmeiras dos Índios-AL, 1933–2001), outro forrozeiro que teve profunda conexão com Caruaru. A Banda Zé do Estado teve seu primeiro álbum gravado pela produtora Página 21 em 2015, com participação especial do guitarrista Paulo Rafael (Caruaru-PE, 1955-2021). Uma dessas composições, chamada “Caboré”, é um clássico do repertório das bandas de pífanos. Atualmente sua formação, além da família de Zé do Estado na percussão, é composta por dois pífanos, sendo um deles tocado por uma mulher, Vitória Maryellen Batista Santos, a Vitória do Pife, (Caruaru-PE, 1999), o que não é muito comum em bandas de pífanos. Vale ressaltar que a Zé do Estado é uma banda de formação familiar e tem na raiz o patriarca José Feliciano, conhecido em Caruaru e redondezas como “Zé do Estado”, por trabalhar em repartições públicas. O nome da banda é uma homenagem a ele, que também era tocador de sanfona de oito-baixos.

Nos últimos anos houve crescente interesse, por parte de jovens músicos urbanos e da comunidade acadêmica, pela tradição das bandas de pífanos. A partir desse interesse surgiu uma profusão de fontes escritas, trabalhos acadêmicos, fonográficos e audiovisuais sobre esses conjuntos. Recentemente também foram criados eventos reunindo diversos grupos de pífanos de várias localidades do Brasil. O encontro de bandas de pífanos “Tocando Pífanos”, por exemplo, reuniu em cinco edições – quatro em Olinda-PE, (2009, 2010, 2012, 2015), e uma em Caruaru-PE (2013) – apresentações de trinta e duas bandas de diversas partes do Brasil (BA, SE, PE, AL, PB, MG, CE), e uma internacional com integrantes vindos da África (Níger) e França. Esse evento juntou mestres, pesquisadores, acadêmicos e músicos interessados no tema; realizou shows, rodas de conversas com mestres, palestras temáticas, oficinas práticas de confecção do instrumento, lançamentos de audiovisuais, livros, DVDs e CDs, além de cortejos pelas ruas de Olinda.

Em meados de 2010, um trabalho mais aprofundado e minucioso sobre os pífanos inicia-se sob a coordenação da produtora Página 21, (Recife-PE, fundada em 2000), intitulado “Bandas de Pífanos – do mapeamento à salvaguarda”. A pesquisa surgiu a partir da indicação dos participantes do encontro, mapeando oitenta e duas bandas só em Pernambuco. Quinze mil quilômetros foram percorridos nas regiões do Agreste Central e do Sertão, incluindo o Sertão do Moxotó, do Pajeú, Central, do São Francisco, de Itaparica e do Araripe. A equipe de pesquisadores recebeu apoio técnico de músicos e do Iphan-PE, e suas pesquisas resultaram em duas publicações, *Pífanos do Sertão e Pífanos do Agreste*, e um site (www.tocandopifanos.com). Com apoio do Funcultura-PE e do programa Rumos

106 Depoimento dado pelo músico para o documentarista Amaro Filho (Página 21), gravado em vídeo.

Itaú Cultural, a pesquisa subsidia o pedido de reconhecimento das bandas de pífanos como patrimônio cultural imaterial, pedido que se encontra atualmente com os processos abertos em Pernambuco (Fundarpe) e nacionalmente (Iphan).

No encontro “Tocando Pífanos” de 2015 (V Edição), o mestre Sebastião Bianco, então com quase cem anos, e decano do pífano nordestino, entregou ao Iphan o pedido de reconhecimento das bandas de pífanos como patrimônio cultural imaterial do Brasil. Como vimos, as bandas tem no forró parte importante de seus repertórios, mostrando que a história do forró passa também pela tradição das bandas de pífanos, assim como a história dos pífanos também passa pelo forró.

4.4.6 Rabeca

A rabeca brasileira é um tema amplo e, apesar de cada vez mais difundido, ainda mal conhecido. Instrumentos de cordas friccionadas existiram no Brasil desde o século XVI, tanto trazidos pelos europeus, como pelos africanos. Sabemos pouco, e só por vias indiretas, sobre as características destes instrumentos. Nesse sentido, a rabeca é um instrumento antigo e já fazia parte de festejos dentro e fora do ciclo junino em diversas partes do Brasil muito antes de termos a formatação de sanfona, zabumba e triângulo sedimentada por Luiz Gonzaga na década de 50. Por isso, quando se fala em “matrizes tradicionais do forró”, é essencial trazer um pouco da história das rabecas, dos rabequeiros e rabequeiras de antigamente e da atualidade, tanto pela importância da tradição das origens do gênero, quanto pelo renascimento e inovação que seguem fazendo com que a rabeca ocupe um lugar de protagonismo na cena do forró em diversas partes do Brasil.

Grande parte da produção artística e crescente pesquisa sobre rabeca está contextualizada nos folguedos e manifestações da cultura popular; na construção do instrumento; ou ainda - e mais recentemente - na transmissão oral e institucionalização desta prática. Apesar de grande parte da literatura sobre rabeca não ter o forró como tema principal, ela fornece informações sobre como forró de rabeca permeia esses outros assuntos.

Para além da pesquisa bibliográfica, as fontes musicais disponíveis no meio digital nos mostram uma efervescência tanto no âmbito da produção artística e discográfica, quanto no da promoção de bailes de forró de rabeca nos centros urbanos, com destaque para Recife e Olinda, a partir dos anos 1990. Esta seção do texto do dossiê se propõe a trazer um panorama sobre o forró de rabeca como uma prática viva através dos tempos, incluindo sua sazonalidade, seus hibridismos e seus êxodos geográficos, com base nas fontes acima mencionadas e entrevistas com pessoas ligadas ao forró de rabeca.

Permeando as tantas práticas nas quais a rabeca se insere na cultura popular em todo o Brasil - entre elas o cavalo-marinho, o boi-de-reis (Pernambuco e Paraíba); o reisado de caretas, e a dança de São Gonçalo (Ceará), o mamulengo (Pernambuco), as folias de reis (Minas Gerais), o fandango caiçara (litoral sul de São Paulo e litoral norte do Paraná); as cantorias e os repentes presentes em diversas partes do Brasil - está o forró de rabeca. Grande parte dos rabequeiros que têm relação com estas outras manifestações têm também alguma ligação com o forró. Em muitos casos é possível identificar semelhanças idiomáticas, rítmicas e melódicas entre o forró de rabeca e a música executada nessas outras manifestações. Nesse contexto tem destaque, como um dos celeiros de rabequeiros ligados ao forró, a região de Pernambuco chamada de Zona da Mata Norte (cuja maior cidade é Goiana, que fica a cinquenta quilômetros ao norte de Recife).

Os Bailes de Forró na Zona da Mata Norte em Pernambuco

Estou lembrando duma noite na zona da mata, em Pernambuco. Depois dum Bumba-meu-Boi de cinco horas, eu me aproximara dos instrumentistas pra tirar um naco de conversa. Um deles trazia um violino, feito por ele mesmo, duma sonoridade a um tempo tão esganada e mansa que nem sei! E o violinista era compositor também (...) compunha baianos



e varsas, feito os outros! (...) a peça (...) tinha frases aproveitáveis e invenções descritivas engenhosas. E principalmente comovia. (ANDRADE, 1984, p.388-89)

Os antigos bailes de forró (principalmente no Crato e da Zona da Mata Norte) são mencionados na literatura como uma prática musical antiga dentro da cultura popular, na qual a rabeca sempre teve sua função. Assim como o relato acima citado do encontro de Mário de Andrade com um “violinista” (que nesse contexto sabemos ser um rabequeiro), há outras fontes sobre a presença da rabeca antigamente nos bailes de forró em Pernambuco:

Aconteciam a qualquer época do ano, por motivos variados, que podiam ser desde um casamento à simples vontade de dançar. Eram festas que varavam a noite e reuniam uma grande quantidade de pessoas dos arredores, sítios e engenhos. O forró era tocado na rabeca e aprendido de ouvido através de sanfoneiro ou de rádio (...) A combinação dos instrumentos variava muito, sendo eles: zabumba, melê, triângulo, pandeiro, mineiro, reco-reco, tamborim, agogô, e dependia tanto da disponibilidade de instrumentos quanto de músicos.” (OLIVEIRA, 1994, p.3)

Dentre vários rabequeiros que atuavam na época como trabalhadores rurais das plantações de cana e participavam nos bailes de forró desta região, são citados Manuel Severino Monteiro, conhecido como Mané Pitunga (1930-2002), Luiz Alves Ferreira, conhecido como Mestre Luiz Paixão (n.1949) e João Salustiano, conhecido como João Salu (1918-2015). Estes rabequeiros, juntamente com Manoel Salustiano (1945-2008) – filho de João Salu e conhecido como “Mestre Salu” – foram escolhidos dentre uma lista de rabequeiros para integrar esta parte do dossiê porque eram atuantes nos bailes de forró da Zona da Mata Norte na segunda metade do século XX e influenciaram as gerações posteriores na prática da rabeca como um todo, e no forró de rabeca especialmente.

Mané Pitunga (1930-2002) foi rabequeiro e luthier (além de trabalhador rural, carpinteiro, marceneiro e barbeiro). Em 2001, a história de vida e as rabecas de Mané Pitunga foram tema da exposição “Rabecas de Mané Pitunga” na Sala do Artista Popular no Museu de Folclore Edison Carneiro da FUNARTE, no Rio de Janeiro. Aprendeu a tocar rabeca observando outros rabequeiros da região, como Zé Nanô, seu Manu, Luís Soares e Didui (ABREU e PACHECO, 2001, p.19). Pitunga traz a importância de se ter uma boa memória para tocar rabeca, e compartilha histórias do seu processo com o instrumento:

Às vezes eu vinha num caminho assim e as mulheres tavam medonhas cantando, limpando as bordas das roupas na beira do rio, e quando ela cantava duas vez, eu chegava em casa e pegava a rabeca, afinava a rabeca, era botar nos ouvidos e chegava o forró que elas tava cantando. (ABREU e PACHECO, 2001, p.19).

Pitunga tinha preferência declarada pelo forró, e também um nível técnico mais apurado nesse gênero que no cavalo-marinho (OLIVEIRA, 1994, p.9). Isso pode ser explicado pela vivência de anos que Mané Pitunga teve com o forró antes de ser convidado para tocar cavalo-marinho:

Antes d’eu casar, já sabia tocar muito. A minha vida era tocar baile direto, não tocava cavalo-marinho não, tocava era baile, diretamente (...) Lá era assim, a gente tocava na casa dos amigo, quando a gente ia tocar que chegava no meio da sala era, doze cavalheiro dançando, com a rebecca tocando, uma batucada mais bonita do mundo. (ABREU e PACHECO, 2001, p.19).

A herança que Mané Pitunga deixou, tanto na sua construção de rabecas quanto no seu toque de forró, frevo e cavalo-marinho, foi registrada na pesquisa de John Murphy (1997) através de transcrições das músicas e vídeos. Pitunga também compartilhou seus saberes com outros rabequeiros como Maciel Salú (sessão sobre ele mais adiante) e Murilo Silva, que ajudou a manter viva a já aquecida cena dos bailes de forró em Olinda durante final dos anos 90, com atuações semanais com o grupo *Trio Só Nós Três* e convidados. Murilo relata que Pitunga o recebia pelo menos uma vez ao mês em sua barbearia em Ferreiros/PE onde conversavam, ouviam música e tocavam rabeca. Segundo Murilo, Pitunga tinha o costume de escutar um repertório de forró de sanfona de oito baixos (que Murilo chama de “forró AM” ou “forró lado B”), como os forrós de Abdias dos oito baixos, que Pitunga transpunha com habilidade para a rabeca (SILVA, 2021). Maciel Salú atribui a Mané Pitunga a mudança da afinação que seus familiares utilizavam (G-D-A-E, da mais grave para a mais aguda, semelhante ao violino) para a afinação hoje conhecida como afinação da rabeca do cavalo-marinho, ou afinação pernambucana (D-A-E-B), uma quarta abaixo da anterior. Em função da sua construção de rabecas, Pitunga preferia utilizar esta afinação mais grave para que a rabeca ficasse com um som mais cheio, em função também do forró e da semelhança de tessitura com a sanfona de oito-baixos (SOARES, 2021).

Há algum tempo que Mestre Luiz Paixão é uma referência para tocadores e aprendizes de rabeca dentro e fora de Pernambuco. Luiz Paixão é amplamente reconhecido na cultura popular por sua trajetória de 60 anos de rabeca, entre o forró e o cavalo-marinho. Este ano aconteceu sua candidatura a Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco. Seu toque tem identidade própria e ajudou a moldar o que se tem hoje como o som da rabeca e do forró de rabeca pernambucano. Nesse sentido, o próprio artista conta em entrevista à *Folha de Pernambuco*: “Eu vejo a rabeca agora no mundo inteiro, teve uma época que não era assim” (01/07/2021). Luiz Paixão começou a se dedicar à rabeca aos 15 anos no banco de cavalo-marinho do Mestre Batista em Aliança-PE após o falecimento de seu primo, já reconhecido como um excelente rabequeiro, Zé Alves. Desde então, Luiz Paixão passou a representar a herança direta de Zé Alves no cavalo-marinho. Além disso, seu avô Severino Paixão, e os tios Antônio Paixão “Mané Quei” também tocavam rabeca (OLIVEIRA, 1994, p. 12). Paralelamente à profissão de trabalhador rural passava os finais de semana tocando forró e coco nos ‘cabarés’ e nas noites de festa dos engenhos da mata norte de Pernambuco e Paraíba. Mestre Luiz Paixão participou de dois álbuns da banda Mestre Ambrósio (*Mestre Ambrósio*, 1996 e *Fuá na Casa de Cabral*, 1998). Em 2002 participou também do álbum *Zunido da Mata* de Renata Rosa, com quem recebeu premiações e fez turnês internacionais. Foi Renata também quem produziu o primeiro álbum do Mestre, *Pimenta com Pitu*, em 2005. Em 2013 lançou seu segundo álbum, *A Arte da Rabeca*, onde o forró também aparece entre outros gêneros da cultura popular. Seu mais recente trabalho se chama justamente *Forró de Rabeca*. O CD foi lançado em 2021 pelo selo SESC, e é um grande festejo à influência da rabeca de Luiz Paixão sobre rabequeiros mais jovens, como Siba Veloso e Renata Rosa, que participam do álbum com seu mestre. Um dos recursos utilizados por muitos rabequeiros para tocar forró é a utilização de acentuações que acompanham o padrão rítmico (ou clave rítmica) dos instrumentos de percussão, feitas por uma articulação mais firme do arco nas cordas e também pelo uso de cordas duplas na rabeca (quando se toca duas cordas ao mesmo tempo). Segundo a pesquisadora Laís de Assis Valeriano, Luiz Paixão chama esse recurso das cordas duplas nesse contexto de “tom cheio” (VALERIANO 2021, p.48). A técnica é muito utilizada também no cavalo-marinho e também no forró, o que garante uma maior projeção do som da rabeca frente aos instrumentos de percussão que a acompanham.

João Salustiano nasceu em Aliança-PE, onde “trabalhou, viveu e brincou cavalo-marinho, baile e mamulengo na região entre essa cidade e Nazaré da Mata.” (OLIVEIRA, 1994, p.8). Segundo Maciel Salú (seu neto) em entrevista, João tocou muito baile de forró de rabeça, e sempre contava que tinha tocado no baile de seu próprio casamento (mais detalhes sobre isso abaixo).

Filho de João Salustiano, Mestre Salustiano (Mestre Salu) se mudou de Aliança-PE para Recife em 1964, quando trouxe muitos elementos da cultura popular para a região metropolitana da capital e “conseguiu construir uma carreira com raízes no popular, mas com grande trânsito pela cultura hegemônica, alcançando destaque em nível nacional e internacional” (MESQUITA, 2003, p.80-81). Dentre as tantas manifestações da qual era mestre, o forró figurava em um lugar especial, e era o gênero no qual mais demonstrava “suíngue” e habilidade na rabeça. Mestre Salu ficou conhecido pela sua vasta atuação na cultura popular e na sua habilidade em negociar a estética dessas manifestações no campo artístico mais amplo. Nercolini e Bezerra (2013) nos mostram como a figura de Mestre Salu destacou-se tanto pela sua ligação ao Movimento Armorial de Ariano Suassuna - que tem na erudição sua conexão com a cultura popular - quanto com o movimento Mangue. Foi com essa habilidade de dialogar com diferentes vertentes políticas e artísticas no ambiente urbano que ele realizou muitos eventos promovendo a cultura popular. Entre eles, destacam-se dois encontros de rabequeiros: o *I Encontro de Rabequeiros do Estado de Pernambuco* aconteceu no dia 27 de maio de 1995 e teve como convidados Manoel Salustiano, João Salustiano, Luiz Paixão, Mário de Prancha, Mané Pitunga, Manoel Pereira, Didui, Geraldo Idalino e Siba, que tocaram com acompanhamento de zabumba, triângulo, ganzá e reco-reco. O grupo realizou uma apresentação no Clube Atlântico (em Olinda) e fez turnê por vinte cidades da Zona da Mata e do Sertão. O Encontro, assim como a turnê, incluía apresentações individuais, e terminava com uma apresentação em grupo (MURPHY, 1997, p.163-164).

Em abril de 2002 Mestre Salu criou a Casa da Rabeça no terreno do sítio da família Salustiano, situado no bairro de Cidade Tabajara, município de Olinda. Tornou-se rapidamente um dos grandes polos de apresentação de grupos de maracatu, cavalo-marinho, mamulengo e forró. A Casa é em espaço amplo em estilo rústico, coberto por fibra vegetal (estilo “arraial” ou “palhoção”). Abrigava forrós de rabeça e de sanfona todos os domingos à tarde. Maciel Salu conta que Mestre Salu sempre contava com muitos convidados, mas fazia questão de abrir e fechar o forró com sua rabeça. Os festejos de forró culminam nos festejos de São João, com a realização, entre outras atividades, de um grande Forró de Salu.

Maciel Salú nos conta que tanto João Salu como Mestre Salu (entre outros rabequeiros) utilizavam a afinação do violino (G-D-A-E, da corda mais grave para a mais aguda). Segundo Maciel Salu, “como o cavalo-marinho tem muito essa coisa de duelo de voz, ele [Mestre Salu] gostava muito de cantar essa primeira gritando lá em cima, aquela aguda alta, ele e meu avô.” (SOARES, 2021). Conforme texto acima sobre Mané Pitunga, sabemos que com suas rabeças esta tradição se modificou com a consolidação da afinação (D-A-E-B), usada por muitos rabequeiros como o Mestre Luiz Paixão, por exemplo, e foi adotada pelo próprio Maciel Salu, em função de ser uma melhor tessitura para as toadas de voz no cavalo-marinho, (que exigem que se cante por horas no folguedo) além de oferecer uma sonoridade mais grave e cheia quando se toca forró.

Nos anos 1990 houve um renascimento do forró de rabeça nos centros urbanos. Alguns rabequeiros em especial colaboraram para esse renascimento. Maciel Salustiano Soares (n.1974), conhecido como Maciel Salú é rabequeiro, cantor e compositor conhecido pela sua ligação à cultura popular através da vivência familiar com o maracatu rural, cavalo-marinho, coco, ciranda, mamulengo e forró. Junto à sua primeira banda, *Chão e Chinelo*, fazia temporadas entre 1997 e 1998 tocando forrós de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro em locais como a Soparia de Roger (Pina, Recife) e Pernambuteco (Zona Norte de Recife). Em 1999 lançaram o álbum *Loa do Boi da Meia-Noite*, no qual Maciel se destaca como rabequeiro. Em 2000, Maciel Salú começou sua carreira solo, que já conta com diversos CDs. O mais recente, *Baile de Rabeça* (2016) foi dedicado aos seus falecidos avós, João Salustiano e Maria Tertulina: “Ele [João Salustiano] falava com orgulho da festa do seu casamento e do baile de rabeça que ele mesmo, o noivo, tocou a noite inteira para alegrar e fazer dançar os convidados!” (SOARES, 2021) As dez faixas do CD trazem a voz e a rabeça de Maciel em um baile que mistura forró com outros ritmos de matrizes africanas como a cumbia e o samba.

A pesquisadora Catarina Rossi, amparada por referenciais teóricos da antropologia e dos estudos culturais, relaciona o conceito de tradição com não só à conservação de elementos de memórias do passado, mas também ao presente, ao elemento da mudança e da inovação. Um dos fatores que a autora traz é a transformação no timbre da rabeça ao deparar-se com o ambiente urbano: “Maciel, junto a Siba, é um dos pioneiros nesta expansão dos limites timbrísticos a músicas da rabeça em Pernambuco, deixando consideráveis reflexos na performance dos rabequeiros que atuam no meio urbano atual”. (ROSSI, 2019, p.66). O trabalho de Rossi se propõe a contar parte da história da rabeça no Brasil através de pessoas que fazem de uma forma outra parte dessa tradição. Seu trabalho é uma contribuição importante porque oferece um panorama desse movimento de urbanização e hibridismo da rabeça dos canaviais nordestinos aos centros urbanos brasileiros. Esta análise oferece-nos um terreno fértil para pensar em uma das vias possíveis pela qual o forró de rabeça se inseriu dentro da música urbana, à medida que se incorporava ao trabalho de tantos artistas e rabequeiros brasileiros residentes nas metrópoles ou em suas proximidades.

Siba (Sérgio Veloso de Oliveira, n.1969) teve um papel importante na difusão mais acentuada da rabeça no meio artístico através do trabalho realizado com a banda Mestre Ambrósio no final dos anos 1990, na qual a rabeça era seu instrumento principal. O contato de Siba com a rabeça se deu pela aproximação que teve com a cultura musical da Zona da Mata Norte, influenciada também pela pesquisa realizada por ele na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) para um trabalho de Iniciação Científica (ver OLIVEIRA, 1994), onde contou também com apoio do etnomusicólogo norte-americano John Murphy. Deste trabalho, nasceu o “Forró Pé de Calçada”, música incluída no primeiro CD da banda Mestre Ambrósio e que, segundo o próprio Siba, é uma “interpretação da música dos antigos bailes de rabeça” (OLIVEIRA, 1994, p.16).

A pesquisa de Siba, mais de 25 anos atrás, teve efeito na difusão da cultura popular da Zona da Mata pernambucana como um todo, mas também da releitura que ele fez, através de um trabalho artístico, sobre os relatos e a sonoridade dos bailes de rabeça. Com isso abriu caminhos para que jovens rabequeiros pudessem ressignificar essa prática:

(...) se tocou muito forró de rabeça lá em Pernambuco, mas quando aprendi a rabeça esse era um discurso de saudade. O pessoal não tocava mais forró, os rabequeiros sabiam tocar forró mas não tocavam mais, eu nunca vi forró de rabeça acontecendo lá, a não ser com a geração jovem, de Rafa [da Rabeça], de Cláudio [Rabeça], de Maciel Salú (SIBA, 2019 em entrevista a ROSSI, 2019)

Nesse sentido, a projeção nacional da rabeça de Siba em Mestre Ambrósio despertou a curiosidade de muitas pessoas e instigou a ampliação da prática do forró de rabeça e o aprofundamento de pesquisas sobre rabeça no Brasil e no exterior. A estética da rabeça de Siba influenciou e ainda influencia muitas pessoas que fazem e ensinam forró de rabeça (e outros gêneros) profissionalmente em diferentes regiões do Brasil nos seus processos de aprendizagem, como Marcos Moletta (Rio de Janeiro/RJ), Marcelo Portela (Rio de Janeiro-RJ/Florianópolis-SC), Fabiano de Cristo (Fortaleza/Crato-CE), Cláudio Rabeça (Natal-RN/Olinda-PE) e Filpo Ribeiro (São Paulo-SP).

Marcos Moletta (Rio de Janeiro) atua desde 1998 como rabequista na banda *Forroçacana*. Em uma conversa sobre forró de rabeça (2021), ele conta que, após um primeiro contato com a rabeça de Siba na *Mestre Ambrósio*, passou por uma imersão na cultura de Pernambuco, quando visitou a Zona da Mata Norte e adquiriu uma rabeça de Manuel Pitunga. Ele conta quando a Forroçacana começou o intuito deles era divulgar “essa matriz tradicional do forró pé-de-serra de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Trio Nordestino” como forma de manter viva esta tradição frente ao destaque da grande mídia a novos grupos que começaram a desviar dessas matrizes. Foi ao lado da sanfona e de forma empírica que Moletta se viu desenvolvendo a sua linguagem do forró de rabeça com base nas suas influências e a rabeça passou a fazer parte da identidade sonora da banda.

Enquanto isso, nesse movimento de resgate do forró de rabeça em Pernambuco, além de Maciel Salú com a banda *Chão e Chinelo*, alguns rabequeiros passaram a impulsionar a cena de forró de rabeça em Recife e Olinda, como Rafa da Rabeça (nascido em Caruaru em uma família de forrozeiros), Murilo Silva (rabequeiro no *Trio só Nós Três* nos anos 90, hoje no *Trio os Bonecos*), Gustavo Azevedo (rabequeiro e pifeiro nas bandas *Azabumba* e *Rabecado*), e Cláudio Rabeça.

Cláudio Rabeca (Cláudio Sergio Ribeiro Correia, n.1974), rabequeiro e luthier, iniciou seus estudos de rabeca com Mestre Salustiano e teve no Cavalo-Marinheiro Estrela de Ouro sua principal escola. De 2005 a 2016 atuou no grupo *Quarteto Olinda*, ajudando a consolidar um público que hoje frequenta bailes de rabeca em Recife e Olinda. Lançou em 2019 o disco *Rabeca Brasileira*, transitando em vários gêneros da música brasileira, com destaque para o forró. Cláudio produziu o CD duplo *Rabequeiros de Pernambuco*, lançado em 2011, apresentando mais de vinte rabequeiras e rabequeiros atuantes no estado.

O forró de rabeca no Ceará

O Ceará tem um grande número de rabequeiros registrados em pesquisas, livros e sites especializados. O site *rabeca.org* conta atualmente com o registro de 84 rabequeiros cearenses, em 204 mídias, sendo 66 gravações de áudio, 83 textos, 12 vídeos, 42 fotos e 01 partitura. Grande parte desses registros se deve às pesquisas de Carvalho (2018; 2006). O livro *Rabecas do Ceará* apresenta 104 rabequeiros, já *Tirinete - Rabecas da Tradição* apresenta 184 rabequeiros homens e uma mulher, Dona Ana da Rabeca, de Umari-CE, no Cariri cearense. Esse número não contempla jovens artistas ligados ao contexto da música urbana, figurando na pesquisa apenas o que os autores consideram como “rabequeiros da tradição”.

Quatro manifestações têm a rabeca como instrumento central: cantoria, reisado, danças de São Gonçalo e forrós de rabeca, com maior expressão nas regiões do Sertão dos Inhamuns (com 67 rabequeiro), Serra Grande (com 33) e Cariri (com 08 rabequeiros e 01 rabequeira) (CARVALHO, 2018). Os Forrós de Rabeca estão muito presentes no Sertão dos Inhamuns e Serra Grande, mas outras manifestações da diversidade cultural cearense trazem ritmos como baiões, xotes e marchas executados na rabeca.

A cena alternativa do Ceará foi fortemente inspirada pelo Movimento Manguebeat de Pernambuco. Bandas como *Dona Zefinha*, *Zabumbeiros Cariris* e *Fulô da Aurora*, levaram aos palcos a rabeca como instrumento solista, fazendo uma música com múltiplas influências estéticas locais, nacionais e internacionais e acreditando na força do forró de rabeca recentemente apresentado pelo grupo *Mestre Ambrósio*, mas esse formato já estava no cotidiano de muitas comunidades cearenses.

Rabequeiros virtuosos como Mestre Totó (Novo Oriente-CE), Antônio Barroso, Toinho Barroso, Zequinha Nóbrega (Independência-CE) e Quincas da Rabeca (Tianguá-CE), encontram-se ativos em suas comunidades, onde vinham, até antes do início da pandemia do COVID-19, realizando bailes sistemáticos. Esses mesmos rabequeiros têm em comum sua escola de aprendizagem do instrumento ligada também ao reisado de caretas. Os baiões de careta, tocados para performances de dança com sapateados vigorosos, são compostos por melodias aceleradas e bem elaboradas, de difícil execução. Já os Forrós de Rabeca são ricos em melodias e harmonias bem construídas, uso de arpejos, cromatismos e padrões rítmicos que mesclam as síncopes características, semicolcheias e graus conjuntos fluando em desenhos criativos.

Na comunidade Cachoeira do Fogo, distrito de Iapi, município de Independência-CE, é comum os relatos de festas dançantes em meados do século passado animadas por banjo, clarinete, saxofone e rabeca. Segundo Lima (2004, p. 88), os rabequeiros mais idosos demonstram que, em um passado recente, a rabeca foi um instrumento tão popular quanto a sanfona, nos “forrós de pé-de-serra”. Barroso (2000, p. 11) diz que a diversão do sertanejo, pelo menos até meados do século passado, era cachaça e samba. Samba de terreiro ou latada, baile rústico ao som da rabeca, da viola e, mais recentemente, da sanfona.

Antônio Martins é um nome sempre lembrado na Cachoeira do Fogo, sendo atribuída a ele a autoria de muitos baiões de reisado e forrós de rabeca executados ainda hoje na comunidade ou nas sedes dos municípios de Independência, Tauá, Crateús e Novo Oriente. O rabequeiro mais antigo da Cachoeira do Fogo, Antônio Barroso tem o falecido músico como uma referência e destaca sua atuação nos antigos bailes:

Antônio Martins, é o seguinte, todas festa que tinha era com ele. Ele tocava nesse mundo inteiro, no município de Independência, Novo Oriente. Por todo canto ele tocava, Crateús, Independência. Num tinha esses conjunto como tem hoje não, era ele e pronto. E não tinha uma caixa de som, era tudo natural e era bonito.

O mestre também lembra que a rabeca era sempre o instrumento principal, sendo acompanhada por banjo ou cavaquinho, na função de acompanhamento harmônico, mais um instrumento de sopro como saxofone ou clarinete fazendo contrapontos melódicos à voz da rabeca. Os bailes de forró de rabeca ainda têm forte importância social na região, onde rabequeiros como Zequinha Nóbrega, Mestre Totó e Toinho Barroso são as referências mais atuantes.

Zequinha Nóbrega, natural da Várzea do Toco, também é rabequeiro de reisados e danças de São Gonçalo, mas é nos chamados “forrós da terceira idade” que ele faz profissão. Iniciou nos reisados com treze anos e juntamente com seu irmão que tocava sax, formou o conjunto *Os Nóbregas*, acompanhados também de banjo e pequenas percussões (CARVALHO, 2006, p. 324) confirmando a formação instrumental descrita por Antônio Barroso. Atualmente faz shows e comercializa discos em diversas localidades do Sertão dos Inhamuns, acompanhado de guitarra e teclado.

A configuração normalmente associada aos trios pé-de-serra, formada por sanfona, triângulo e zabumba não parece ser um cânone nessa região, nem nos relatos dos antigos bailes e muito menos hoje em dia. Se antes tínhamos conjuntos de sopros, banjo e pequenas percussões, hoje são comuns o teclado, guitarra, contrabaixo, bateria ou mesmo programações rítmicas dos teclados como prefere Toinho Barroso, virtuoso músico, multi-instrumentista que nos relatou a criação de seu grupo *Forrozão Dez Mil*:

Eu disse: agora, Luís, como é que nós faz? (...) Aí ele disse: rapaz, compra um teclado pra você. Aí você vai ganhar um zabumbeiro e vai ganhar o baixista, que realmente o teclado tem tudo, o Luís fica na guitarra e eu no violino (...) Aí deu certo (...) Tamo tocando direto com o Forrozão Dez Mil. Modifiquei o nome, né? Forró e seresta.¹⁰⁷

Toinho Barroso não lançou mão dessa modernização apenas na formação instrumental de seu conjunto, mas também na escolha de repertório. Seus bailes mesclam melodias tradicionais difundidas entre os rabequeiros da região, e os sucessos cada vez mais efêmeros da indústria cultural do forró.

O teclado tem a mesma batida do zabumba, nós toca a mesma coisa, mas o forró moderno também. Eu toco assim uma meia hora só de pé de serra, forró solado. Aí tem aquele pessoal atual, novo, jovem – agora nós vamos fazer aqui meia hora de forró pros jovens que tão presente – é assim. Num deixei de tocar meu estilo não.

Toinho Barroso é reconhecido na região como o sucessor de grandes músicos mais idosos, ainda em atividade, como o Mestre Totó de Novo Oriente. Totó também demonstra facilidade em renovar seu acervo sem perder a segurança do lugar que quer estar como relata Carvalho (2006):

“Eu sou mais ensaiado é em forró que eu criei mesmo” (...) Suas composições diluem ou parodiavam o que toca no rádio, os sucessos das novas bandas das quais ele não guarda amargura, nem rancor. Sabe que a opção dele é outra e não dá para concorrer com esquemas empresariais pesados.

Essa importante participação da música de rabeca na constituição do gênero forró se dá também pela influência na sonoridade construída por Luiz Gonzaga a partir de referenciais musicais recorrentes na paisagem sonora das festas na região da Chapada do Araripe, onde nasceu. A confluência cultural que existia, e ainda existe, entre Exu no Pernambuco e o Cariri cearense, principalmente com a vizinha Crato, nos dá evidências de que a música de rabeca foi determinante para a elaboração do projeto musical de Gonzaga.

Priscila Santos nos deu uma entrevista em 18 de dezembro de 2013, onde diz que “o pai de mãe Santana era o homem que tinha uma rebeca, que ele andava sempre nas festas, nas diversão”¹⁰⁸. Da mesma forma José Praxedes dos Santos (ex-funcionário de Gonzaga) nos confirma o já citado. O vaqueiro diz:

107 Entrevista realizada por Fabiano de Cristo com Toinho Barroso no dia 12 out. 2014.

108 Priscila de Sousa Santos (amiga de infância de Luiz Gonzaga) refere-se à mãe (Santana) e ao pai (Januário) de Luiz Gonzaga. A entrevistada recorda que o avô de Gonzaga, por parte de mãe, tocava rabeca (chamada de rebeca, por Priscila) e que seu pai, homenageado pelo próprio artista em diversas ocasiões - inclusive em músicas - era sanfoneiro de oito baixos. Entrevista realizada por Marcio Mattos em Exu no dia 18 dez. 2013.

[...] ainda hoje tem uma banda aqui de Reisado [...] quando eu era garotão já tinha, rebeca, reisado. [...] tocavam no Araripe. Tocava onde o povo convidava, né? Tocavam no Araripe, perto do São João [...] eram dos sítios [...]. (SANTOS, J. P., 2013).

Essas falas coincidem com as lembranças do afamado rabequeiro cratense Cego Oliveira, e sua dinâmica de trabalhos em meados do século passado, circulando por cidades e distritos no entorno da Exu de Gonzaga:

Sentia não poder aceitar mais de um compromisso por dia, pois acontecia de chegar até cinco convites entre casamentos, e outras festividades: [...] *Eu já tenho andado muito, ói aqui: Araripe, Potengi, Santana do Cariri, Farias Brito, Várzea Alegre, até a cidade de Souza eu já fui... Araripina, Poço Verde, Aricuí, Feitoria, Espírito Santo, Barra de São Pedro, Jatobá, Santa Filomena, todos esses lugares.* (LEANDRO, 2002, p. 28 e 29, grifo do autor).

A música “Cego Aderaldo”, parceria entre João Silva e Pedro Maranguape e gravada por Gonzaga em 1980, é uma homenagem a outro famoso rabequeiro cratense, Aderaldo Ferreira de Araújo, conhecido como Cego Aderaldo (1878-1967), um ícone da cantoria de repente.

A música de rabeça no Cariri permanece atual com o trabalho de jovens artistas como: Di Freitas, Sidália Maria, Beto Lemos, Evânio Soares, Jean Alex e Fabiano de Cristo, para citar alguns que desenvolvem em seus trabalhos gêneros ligados ao forró de rabeça. Outras rabequeiras e rabequeiros cearenses em atividade dentro e fora do estado são: Jeferson Leite, William Madeiro, Makito Vieira, Luciana Costa e Samuel Furtado.

A Paraíba tem Geraldo Idalino como seu grande ícone do forró de rabeça. Geraldo Idalino Luiz (1942-2007) nasceu no Rio Grande do Norte e morou no Rio de Janeiro e em Recife até firmar residência em Campina Grande no ano de 1972, onde desenvolveu a maior parte do seu trabalho como músico. “Geraldo da Rabeça”, como era conhecido, vivia de seu trabalho com forró de rabeça e foi um ícone na renovação da tradição desta prática, pois teve êxito em manter vivo esse o gênero no âmbito da música urbana, como relata Lima (2001) em pesquisa realizada antes do falecimento do rabequeiro:

Geraldo Idalino (...) ao mesmo tempo em que busca conscientemente uma negação da cultura tradicional de rabeça, mantém paradoxalmente, na “renovação” da antiga fórmula dos bailes de forró – onde a rabeça era solista e acompanhada por instrumentos de percussão – a sua proposta básica de ação musical nos centros urbanos. (p.77)

Tocava em bailes, feiras e praças públicas, onde vendia seus discos. Seu trabalho mais conhecido é o CD *Um Violino no Forró* (1982), que representa um marco na indústria fonográfica do forró (e da música) de rabeça produzidos na Paraíba e no Nordeste. Além do disco mencionada acima, Geraldo lançou mais seis discos solo (entre eles *O melhor do Violino no Forró* e *Banda de Violino no Forró*). Geraldo Idalino se identificava como violinista e tocava em um violino adaptado e por vezes amplificado. Segurava o arco mais próximo da região do meio do que do talão, o que torna o arco mais leve, e iguala seu peso a um arco mais curto, que é comum nas rabeças. A identificação de Geraldo com a figura do violinista é atribuída por Lima (2001) a um misto entre a opção que fez pelo violino frente à dificuldade em encontrar uma rabeça na época em que viveu no Rio de Janeiro (p.32), e a clara estratégia de marketing “como forma de sobrevivência cultural” frente à indústria fonográfica, visto que em 1982, quando lançou seu álbum, a imagem de violinista lhe serviria melhor do que a de rabequeiro (p.38).

Nelson dos Santos, conhecido como Nelson da Rabeça (n.1941), rabequeiro e luthier, nasceu em Joaquim Gomes-AL e vive em Marechal Deodoro, onde trabalhou nos canaviais até os 54 anos. Em entrevista realizada para a série +70 do Álbum Itaú Cultural, site de música do Itaú Cultural (2015) ele conta que após conhecer o violino pela televisão resolveu fazer seu próprio instrumento. Desde que aprendeu as primeiras músicas, tocando na Praia do Francês-AL, Nelson percebeu que podia tirar melhor sustento do seu talento com o incentivo dos turistas e abandonar o trabalho rural. Começou tocando repertório de forró de Luiz Gonzaga e logo começou a compor sua própria música na rabeça ao lado de sua esposa, Dona Benedita, que canta e escreve as letras das músicas que fazem parte do repertório deles (ROSSI, 2019, p.35). Em 1995, Nelson da Rabeça dividiu o palco com Hermeto Pascoal no

II Maceió Jazz Festival. Já gravou quatro álbuns: *Caranguejo danado* (1999), *Para os amigos* (2004) *O segredo das árvores* (2008) e *Tradição Improvisada* (2018). Na oportunidade em que subiram juntos ao palco, Hermeto Pascoal fez referência à consistência rítmica do toque de Seu Nelson. Assim também o descreve Rossi, pela “execução das melodias em cordas duplas e o forte ritmo do forró marcado” (ROSSI, 2019, p.34). Fiammenghi também faz menção à questão rítmica do forró de rabeca:

essas rabeças contêm uma carga percussiva agregada no atrito do arco com a corda, que o rabequeiro instintivamente utiliza ao reproduzir um acompanhamento rítmico, ao estilo de um pandeiro, enquanto toca a melodia (...) Esse estilo de tocar é característico de rabequeiros como Seu Nelson e o conhecido Mestre Salustiano (FIAMMENGHI, 2008, p.213-214).

Fiammenghi identifica aqui um aspecto estilístico semelhante ao que Lima (2001) chama de “acentos dinâmicos” (p.53) e ao “tom cheio” do Mestre Luiz Paixão (VALERIANO, 2021). Essa perspectiva idiomática das características de execução próprias da rabeca no contexto do forró nos mostra a proximidade estilística entre os toques de rabeca de diversas partes do Brasil. Ao mesmo tempo em que as rabeças são únicas (o que é a característica mais fascinante do instrumento), através do forró, elas dialogam esteticamente entre si e fazem enxergar uma identidade sonora marcante que persevera e se renova através dos tempos no Nordeste e em diversas partes do país.

4.4.7 Afinadores e construtores de sanfona

Os afinadores de sanfona são figuras raras nos dias de hoje. Quase sempre são pessoas conhecidas pelo nome e, numa cidade como Recife, todos os acordeonistas atuantes os conhecem. Na capital pernambucana há na atualidade dois afinadores largamente reconhecidos: Lula do Acordeom e Cichinho do Acordeom.

Ambos filhos de músicos semi-profissionais, Lula e Cichinho iniciaram carreira profissional como sanfoneiros em trios de forró. Repete-se assim entre os afinadores algo comum entre os acordeonistas: é comum que a prática do tocar seja passada de pai para filho, numa marca paternalista muito comum no cenário rural de onde estes sanfoneiros são oriundos. Como é comum também no forró, ambos Cichinho e Lula foram criados no interior. Cichinho, nascido em Colônia Leopoldina, interior de Alagoas, e Lula, criado em Limoeiro, na zona da mata de Pernambuco.

Em geral esses músicos contam sua trajetória através da retórica que enfatiza o conserto de seu próprio instrumento. Cichinho afirmou: “Meu pai bebia muito, às vezes dava uma pancada e quebrava o instrumento. Eu pegava, aprendia e consertava”. Lula também diz que começou consertando as sanfonas da família. Junto com os irmãos Paulinho e Vadinho, Lula seguiu os passos do pai, seu Bui, e tocou em trio até meados dos anos 1980. Foi neste momento que Lula começou a consertar sanfonas profissionalmente. No entanto a mudança não foi brusca. Ele continuou tocando com os irmãos e também com sua mulher, Terezinha do Acordeom, e dividindo seu tempo com o conserto de acordeoms de outros sanfoneiros. “Comecei em meados dos anos 1980. Não dá pro cabra sobreviver só tocando, não... por isso que eu segurei no conserto. A gente compra sanfona velha, vende, pega, troca, faz aquele negócio”, disse Lula.

Cichinho também começou aos poucos, dividindo o tempo entre os forrós e os concertos. Ele chegou ao Recife em 1982, depois de breve passagem como músico e trabalhador braçal em São Paulo. Ambos Cichinho e Lula foram se tornando cada vez mais reconhecidos ao longo dos anos 1990, quando um dos principais afinadores de Recife, Arlindo dos Oito-Baixos, foi desenvolvendo problemas de visão e tendo seu trabalho manual dificultado. Arlindo, assim como Cichinho, morava no Bairro de Dois Unidos, na capital pernambucana, onde tinha uma casa de show (na verdade um quintal onde produzia festas) e também sua oficina. Por causa da diabete, Arlindo foi perdendo a visão, até perdê-la totalmente; mais tarde, teve que amputar as duas pernas. Faleceu em outubro de 2013.

A diferença entre Lula e Cichinho é que este último ainda aposta numa carreira musical. Ainda lan-

ça discos e tem um estúdio de gravação semi-profissional em casa, na sua garagem. Em entrevista, Cicinho ressaltou que ainda se esmera tecnicamente para manter o nível de bom instrumentista. Lula prefere a retórica de já ter deixado de tocar sanfona, enfatizando que o concerto toma muito tempo. Mesmo assim, no intuito de melhor verificar o resultado do seu trabalho, Lula também mostra habilidade de sanfoneiro.

Ambos Lula e Cicinho possuem sanfonas que consideram seus “xodós”. No momento da entrevista, Lula tinha uma sanfona da marca italiana Victoria, que ficava na vitrine atrás de sua mesa de trabalho. Cicinho possuía algumas sanfonas, inclusive uma da marca Giulietti, a mesma marca da sanfona preferida de Dominginhos.

Falando em Dominginhos é importante falar da função do apadrinhamento no mundo da sanfona no que se refere aos afinadores. Dominginhos, já famoso nacionalmente, tornou-se um dos principais clientes de Cicinho. Quando em São Paulo, usava os serviços do afinador Roberto Baziotti, mas em Recife, visitava Cicinho quando sua sanfona tinha algum reparo a fazer. Dominginhos havia sido um entusiasta também de Arlindo dos Oito-Baixos, tendo tocado diversas vezes em sua casa no bairro de Dois Unidos. No início dos anos 1980 Dominginhos tinha produzido e tocado em discos de Arlindo, e tentou, através dele, reavivar a sanfona de oito-baixos nas gravadoras do Sudeste. Em Recife, Arlindo destacava-se como sanfoneiro e afinador. Assim como, Cicinho e Lula, Arlindo era oriundo do interior (Sirinhaém-PE) e tinha família de músicos semi-profissionais: “Eu comecei a pegar a sanfona de oito-baixos com dez anos de idade. Meu pai tocava um pouquinho, umas besteirinhas. E eu aprendi a afinar com meu padrinho, eu levava a minha sanfona para ele afinar. Com poucos dias aprendi e fiquei consertando a minha e a dos outros.”¹⁰⁹

Arlindo teve como padrinhos Dominginhos e também Gonzaga, com quem tocou em turnês pelo Nordeste:

“Quando eu viajei com Gonzaga, foi com a sanfona grande. Eu disse a ele que queria gravar, e ele me aconselhou a trocar de instrumento, porque as gravadoras estavam cheias de sanfoneiros e não queriam mais. Queriam a de oito-baixos, que estava resumida demais. Então fui a Caruaru, comprei um oito-baixos e fiquei treinando. Um ano e pouco depois, Gonzaga perguntou como estava e pediu para eu tocar uma coisa para ele ver. Então, ele disse que ia me levar para a (gravadora) RCA”.

Lula também conheceu Gonzaga, em fins dos anos 1970, na época em que o rei do baião fazia shows com Carmélia Alves através de um projeto custeado pela Funarte. Gonzaga precisava de um sanfoneiro para acompanhá-los pelo Nordeste e contratou Lula. O então instrumentista foi convidado a ir para o Rio de Janeiro com o rei do baião, mas recusou: “Se fosse hoje eu não teria pensado duas vezes não, teria ido... mas na época eu fiquei com medo, medo de avião, de deixar a família, de ficar longe... mas quando era por aqui [no Nordeste] eu fazia...”¹¹⁰

A sanfona é um instrumento caro, segundo Lula, por ser “totalmente artesanal”. De fato, a sanfona é um instrumento típico do século XIX, inteiramente mecânico, composto de madeira, couro, papel e ferro/aço. Para afinar todo um acordeom, Lula cobrou em 2021 cerca de R\$500. A sanfona ficou em suas mãos por cerca de duas semanas. Além de afinar, Lula e Cicinho ganham dinheiro reformando e revendendo sanfonas.

Outro dado curioso da trajetória de ambos é que eles moram em bairros periféricos da capital. Lula tem a sua oficina funcionando nos fundos de sua casa (na rua Odon Rodrigues de Moraes Rêgo, 152 - Várzea, Recife - PE, 50740-440). Já Cicinho tem sua oficina em cima de sua garagem no bairro de Dois Unidos (R. Exp Teodoro Sativa, 164 - Dois Unidos, Recife - PE, 52140-430). Ambos ambientes são relativamente desorganizados e até um pouco sujos, como quase sempre acontece com oficinas. Assim como entre os instrumentistas, é muito difícil se encontrar alguém do mundo do forró que more em bairros considerados “chiques” da capital pernambucana, como Boa Viagem, Espinheiro ou Casa Forte. Parece ser um ethos desenvolvido entre os forrozeiros que não pode ser sim-

109 <https://m.leiaja.com/cultura/2013/01/26/arlando-dos-8-baixos-eu-me-sinto-um-heroi/>

110 <https://www.youtube.com/watch?v=MhcwawAu0eQ>



plesmente atribuído a falta de dinheiro, embora esta dificuldade seja importante entre estes artistas. Um exemplo que reforça essa regra é a trajetória de Luiz Gonzaga, que mesmo sempre tendo muito dinheiro, morou em bairros do subúrbio do Rio de Janeiro a vida inteira: Méier, Maria da Graça, Santa Cruz e Ilha do Governador. Eram sempre casas confortáveis, mas ainda assim distantes de, por exemplo, Copacabana e Ipanema. Assim, o fato de habitar o subúrbio parece ser uma estratégia tanto de sobrevivência, pois os bens são mais baratos, mas também de se sintonizar com o público interiorano migrante e sertanejo, dentre os quais os próprios Lula e Cicinho são integrantes.

Os vendedores e fabricantes

O acordeom já foi um instrumento da moda nos anos 1950. Professores de acordeom como Mario Mascarenhas se tornaram famosos na época e saíam em revistas como *Radiolândia* e *Revista do Rádio*. Mascarenhas possuía escolas de acordeom pelo Brasil e seus métodos, publicados na época e até hoje usados, chegavam em todo o território nacional. Um dos que tiveram contato com os métodos de Mascarenhas foi o menino Gilberto Gil, que por quase dez anos estudou acordeom em Salvador. Nesta época o Rio Grande do Sul tinha mais de trinta fábricas e montadoras de acordeom. Havia planos de consórcio para ajudar na venda de instrumentos novos e muitos revendedores facilitavam a compra daquele instrumento que era visto pelas classes médias como “o piano portátil”.

Foi nessa época que Lauro Valério começou a carreira de vendedor de acordeom com o pai, de origem italiana. Nascido em 1938, Lauro tinha cerca de 10 anos quando começou a revender pelos interiores de São Paulo acordeons produzidos na capital paulista, ou que chegavam por Santos. O pai, nascido no Vêneto, era músico também, e dividia a carreira de sapateiro com a de revendedor de acordeom e músico semi-profissional: “Morávamos aqui em uma cidade do interior do estado, chamada Palmital. E a gente ficava entre Palmital e São Paulo”, contou Lauro. Seu relato é importante para se reconstituir o tamanho da importância do acordeom nos anos 1950:

“Então, pra você ter ideia por exemplo, naquela época, há quarenta ou cinquenta anos atrás, a cidade de Palmital tinha 15 mil habitantes. Então, num quarteirão, assim, tinha por exemplo 10 casas de um lado, 10 casas do outro, né? Na rua, né? Em toda casa tinha, no mínimo, dois acordeões, duas sanfonas. Era o pai e um filho ou o pai e uma filha que tocava sanfona, era desse jeito. Era sanfona que não acabava mais... Só pra você ter ideia, aqui



no Brasil, no Rio Grande do Sul tinha cerca de 38 fábricas de acordeom. Fora os acordeons que vinham da Itália e da Alemanha, entendeu? Então, era um absurdo até, chegava a ser um absurdo a quantidade de acordeom que era vendido no Brasil.”

A venda era de porta em porta, quase tão artesanal quanto a produção de sanfona, como lembra Lauro:

“Você punha dois, três acordeons na carroça e saía de carrocinha [risos]. Ia para os sítios, para as fazendas, era desse jeito! Ou então alguém ia lá em casa, né, pra ver também, né? Eles iam em casa também, não tinha loja; a loja que tinha era de sapato, de calçado, tinha loja para vender botina, bota que era o que meu pai fazia, fabricava, né? Tinha uma fabriquinha pequena. E lá quem ia, podia ver o acordeom e sanfona lá, né? Mas, a via de regra, a gente levava no final de semana, na casa de um, na casa de outro, no sítio de um. Porque o segredo de vender sanfona era reunir três, quatro sanfoneiros num lugar e levar a sanfona, aí ficava todo mundo ouriçado, entendeu? Você vendia uma, mas ficavam dois com vontade de comprar, entendeu? Era assim que era o jeito de vender. (...) Rapaz, vendia à vista, vendia trocando banana [risos] com saco de arroz, com porco, com vaca, com coisa, entendeu? [risos] Era desse jeito: ‘Vou te dar tanto e mais aquele cavalo lá’, ‘Tá bom’”.

Com a chegada da bossa nova, do rock e o crescimento da TV no Brasil, Valério foi obrigado a mudar de ramo. Era a época das vacas magras da história do acordeom, quando a juventude deixou de se interessar pela sanfona e a trocou pela guitarra, pelo violão, baixo, bateria... Valério teve que se adaptar:

“Eu tive outras profissões na vida. Porque teve um período aí que o acordeom acabou, né? Como você é muito jovem, talvez não saiba, mas quando começou a aparecer os Beatles no ano 1969, 70, aquele movimento hippie no mundo todo, e o rock começou a aparecer com muita força, o acordeom foi pro vinagre e até as fábricas do Rio Grande do Sul, fecharam tudo, faliram, acabou, acabou o acordeom. E eu, eu tinha me formado de técnico em eletrônica, então, minha vida passou a ser eletrônica e trabalhar. Já tinha televisão então eu era técnico de televisão, fabricava televisão, fazia televisão”.

O retorno ao mundo do acordeom foi gradual, e Valério só conseguiu retomar a profissão de revendedor na década de 1980: “Não se vendia acordeom, era muito difícil, muito difícil. Não tinha como vender acordeom. Aí, devagarzinho, depois que começou a dar oportunidade de vender um

acordeom aqui e outro lá, fazer um negocinho aqui, comprar um aqui, comprar outro lá e foi voltando aos poucos, né? Voltando aos poucos... Mas começou a melhorar mesmo de 1982, 1983 pra cá... aí começou a voltar devagarzinho e foi voltando e tá no que tá hoje”.

Aproveitando os conhecimentos técnicos obtidos no mercado de conserto e fabricação de televisão, Valério resolveu investir na melhoria das captações para amplificação sonora dos acordeons. Ao lado de técnicos como Manoel Jeneci e de músicos como Oswaldinho do Acordeom e Dominguiños, Valério começou a produzir e consertar captações para acordeom.

Entre os anos 1970 e 1980 Valério destacou-se sobretudo como importador de acordeons, especialmente aqueles de 120 baixos mais completos, principalmente da marca Scandalli, vindas diretamente da fábrica na Itália, em Castelfidardo, Ancona. Mas, como havia o protecionismo das taxas tributárias brasileiras muito altas, a única forma de fazer a importação era pela Zona Franca de Manaus. Valério ia à Itália, negociava um lote, e voltava ao Brasil. Algum tempo depois tinha que pegar as sanfonas que chegavam no escritório de Manaus e trazê-las de avião até São Paulo, como contou Valério: “Isso foi em 1974, por aí. Eu já estudava com o Dante [Dante D’Alonzo, professor italiano radicado no Brasil], e o Dante ia de vez em quando pra Itália, entendeu? E o Dante me ajudou muito. Ele entrou em contato com a [fábrica] Guerrini, o pai dele representava a Guerrini lá na Itália. Então eu trazia a Guerrini e trazia a Scandalli através de Manaus, que era zona franca. Você tinha que tirar a guia de importação no Banco do Brasil, né? E era liberado, por telefone, por carta, e você combinava: ‘Manda três, manda quatro, manda seis, manda dez’ e eles entregavam lá em Manaus. Aí eu ia buscar, trazia uma, duas, por cada vez que ia lá em Manaus”.

Tudo isso tornava difícil a importação. Lauro ganhava dinheiro, mas ao mesmo tempo acha que tal mercado não ajudava, nem ajuda hoje em dia no desenvolvimento artístico brasileiro. A falta de fábricas de acordeom cobra seu preço: “Era sacrificado o negócio, rapaz. Por isso que o imposto era mais ou menos livre lá em Manaus, sabe? Pagava muito imposto. Mas você tinha uma despesa grande pra ir buscar, né? Tinha frete da Itália, o frete da Itália pra Manaus e a despesa pra ir buscar daqui pra lá em Manaus; é avião, é hotel, restaurante fora, vai tudo em cima do... é tudo custo do instrumento, né? Vai tudo em cima do instrumento. Hoje eu não tenho que ir em Manaus, mas o custo pra chegar aqui o instrumento é muito mais caro do que se tivesse trazendo via Manaus. Porque o imposto, depois que foi liberado, é um absurdo, o imposto pra você trazer um acordeom aqui. Então, se você tem uma importação de dez mil euros, se você tem uma fatura de dez mil euros, ela fica pra você desentranhar mais doze mil euros daqui, entendeu? São 120% a despesa global pra você trazer qualquer coisa importado legal da Europa”.

Para tentar solucionar este problema, em 2006 Valério resolveu criar uma montadora de acordeom. Montadora por que as peças já vinham quase todas da Itália, mas a montagem era feita no interior de São Paulo: “Eu tinha aqui um amigo, aqui no interior do estado de São Paulo, que gosta muito de acordeom, né? E cismou de montar uma fábrica de acordeom aqui no Brasil. E eu representava a Scandalli e eu comercializava a sanfona Valério que era fabricada lá na Itália... e ele me pôs na cabeça que a gente tinha que montar uma fábrica aqui. Eu falei: ‘Olha, é difícil, é complicado, uma fábrica que não dá certo’, ‘Não, mas vamos’. A fábrica então foi construída aqui na cidade de Jaú. Foi a Valério Sanzovo, depois eu saí da sociedade ficou Sanzovo. Hoje não é nem Valério, nem Sanzovo, fechou. Eu me desliguei da fábrica em 2009. Não tem jeito, não tem como sustentar essa fábrica. A mão de obra nossa não faz um acordeom que presta e eu vou perder mercado com meu nome e eu não quero mais saber” e a Scandalli também falou: “Assim não quero mais”, saiu da sociedade. Não é que eles eram sócios, é que tirou a concessão da Scandalli, né?”

Relembrando a produção compartilhada com as empresas estrangeiras, Lauro disse: “As vozes vinham de fora, a mecânica, os botões, os teclados, vinham tudo de fora, aqui a gente fazia a caixa, não é? Os castelos, fabricava o fole com papelão vindo de lá, né? E fazia aqui a montagem. Coloca... celuloide vinha também e a gente aplicava aqui celuloide e fazia o restante de acabamento aqui”. Lauro fez questão de enfatizar que o gargalo para se produzir acordeom no Brasil é um específico: “É mão de obra. Se você não tiver o artista para fazer o negócio bem feito, não fica bom. O instrumento não fica legal, entendeu?”.

Quem ainda não desistiu e continua apostando na fabricação de sanfona no Brasil é o cantor, sanfoneiro e compositor Amazan (José Amazan Silva, n.1963, Campina Grande-PB), dono da única fábrica de sanfona brasileira nos dias de hoje, a Leticce. A fábrica funciona em Campina Grande-PB. A Leticce foi fundada em 2003 pelo sanfoneiro, que já era conhecido na região como músico e como conservador de sanfonas de amigos. Amazan foi à Itália estudar a produção de sanfona, em Castelfidardo, a “Meca do acordeom” no mundo. A primeira sanfona da Leticce foi produzida em 2005.

O negócio, na periferia de Campina Grande, tem ares de artesanal. Trata-se de um grande galpão onde trabalhadores artesanais se ocupam da produção e montagem das peças. A Leticce funciona também com empregados da própria família de Amazan, como sua filha Marileide Azevedo, administradora da pequena fábrica. Marileide sentiu a necessidade de ajuda profissional do Sebrae da Paraíba: “Com a capacitação, senti necessidade de aplicar o que tinha aprendido e pedimos uma consultoria ao Sebrae. Com sete meses de orientação, modificamos toda a empresa. Mudou tudo. Desde a fachada até a forma como organizamos nosso material de trabalho.”

Desde sua fundação, a empresa vem enxugando a produção. Na primeira década e meia eram produzidos acordeons de 48, 80 e 120 baixos, além da tradicional sanfona de oito-baixos. Hoje, a empresa foca nos acordeons de 120 baixos, uma marca do padrão estético gonzagueano. Ao lado da trajetória de único fabricante bem-sucedido de sanfonas no Brasil da atualidade, Amazan aproveitou seu lado político e elegeu-se prefeito de Jardim do Seridó, no Rio Grande do Norte, sua cidade natal, na eleição de 2020. Apesar de não ter a repercussão de outras eras, a produção de sanfona aparentemente continua gerando algum capital simbólico.

4.4.8 Luterias do forró: rabecas

O objetivo desta seção é chamar a atenção para uma rica tradição de conhecimentos práticos na construção deste icônico instrumento musical da cultura nordestina. Para tanto, serão tomados como exemplos para esta descrição os casos do luthier Zé de Nininha, de Ferreiros-PE, mais ligado às tradições rurais da rabeca, do luthier e músico Cláudio Rabeca, de Olinda-PE, e do luthier Airon Galindo, de Caruaru-PE, para ilustrar os diversos caminhos da construção de rabecas em Pernambuco.

Mané Pitunga

Mas, antes de adentrar na descrição destes casos, vale a pena mencionar, mesmo que rapidamente, o papel de Mané Pitunga [Manoel Severino Martins (1930-2001)] na tradição da construção da rabeca em Pernambuco. John Murphy (2008, p.61-62) descreve em linhas gerais o processo de construção da rabeca com base na observação da “fábrica de rabecas” de Mané Pitunga. O que vemos no documento de Murphy é algo comum à maioria dos construtores de rabecas, não somente em Pernambuco, mas também na Paraíba, no Rio Grande do Norte e no Piauí: a aprendizagem autodidata pela observação de outras pessoas, e o processo de tentativa e erro.

Basicamente, o processo envolvia o uso da madeira p(a)raíba para os testos superior e inferior. Estes eram colados em vigas; então, ele colocava o braço e fechava as laterais. Antes do fechamento completo, colocava a alma. Por fim, o umbigo, a escala, o estandarte e as cordas de violão de aço. Outras madeiras da região eram utilizadas para diferentes partes da rabeca. Neste processo, Mané Pitunga utilizava ferramentas extremamente simples tais como: serrotes, uma pequena faca e um formão rústico.

Abordamos a construção de rabecas em Pernambuco, mas a presença da rabeca no forró está ligada a construtores também nos outros estados. Embora não seja possível neste momento dar um relato de abrangência mais ampla, podemos mencionar o caso do luthier Valdecir Braga Araújo, do Piauí, que será tratado brevemente ao final da seção.

Este processo, em linhas gerais, sobrevive na tradição da rabeca pernambucana, pelo menos em dois dos luthiers abordados abaixo.

Primeiro caso: Zé de Nininha

Sua oficina é localizada em uma rua bastante movimentada da pequena cidade de Ferreiros, na Zona da Mata Norte de Pernambuco, e esse é o local onde ele passa a maior parte do seu dia. A construção da sua oficina foi realizada com o dinheiro de um prêmio que o luthier recebeu do Governo do Estado de Pernambuco. A estrutura é simples e contém um único cômodo com paredes sem reboco e chão batido. Nessas paredes, ele exhibe algumas rabecas que construiu ao longo do tempo. Expõe com orgulho esses objetos empoeirados que carregam sua herança cultural.

Em seu processo de produção, Zé de Nininha (n.1961) busca valorizar a tradição, utilizando na feitura de suas rabecas as técnicas que aprendeu com Mané Pitunga e a sabedoria popular dos antigos mestres. Suas rabecas são, portanto, feitas quase que exclusivamente à mão utilizando o mínimo possível de ferramentas elétricas. Ele nos afirmou que ferramenta pesada não “presta” para fazer rabeca (Zé de Nininha, entrevista, 17/8/2019).

A primeira preocupação de Zé de Nininha é com a qualidade das madeiras que utilizará na construção do instrumento, pois estas terão efeito direto na sonoridade e na durabilidade da rabeca. Ele utiliza madeiras comuns da região da Mata Norte de Pernambuco, tais como a mutamba roxa, a p(a) raíba, o mulungu e o jenipapo.

O processo de construção do instrumento é extremamente minucioso e o trabalho é, na maioria das vezes, solitário. Cada parte da rabeca precisa ser construída com precisão e cuidado, seguindo medidas específicas. Com tantos anos de costume na lida como construtor de rabecas, Zé de Nininha consegue fazer essa medição “no olho” ou utilizando o toque das mãos para “sentir” a espessura da madeira.

A construção da rabeca começa pelo que Zé de Nininha chama de testos macho e fêmea, que são o tampo e o fundo, respectivamente. Utilizando uma faca, o luthier escava uma tora de madeira previamente cortada até os testos alcançarem uma medida específica. Após a escavação, essas partes serão cuidadosamente lixadas. É de extrema importância que essa espessura seja exata, pois, se a escavação for feita para mais ou para menos, pode afetar diretamente a sonoridade do instrumento ou levar à quebra da madeira. Depois de prontos os testos, Zé de Nininha faz a escavação dos “Fs” com uma faca. Os “Fs” são aberturas feitas no tampo em forma de F ou S por onde o som produzido pela fricção das cordas entra e sai. Os testos serão então unidos por pequenas vigas de sustentação.

É comum o luthier confeccionar vários braços com antecedência, armazená-los e utilizá-los em produções futuras. O braço é a única parte do processo em que o luthier utiliza uma ferramenta elétrica chamada “tico-tico”. O braço da rabeca é uma das partes mais delicadas, pois apresentará curvas e desenhos feitos através de entalhes na madeira. Com o braço pronto, são feitos os furos na caixa de cravelhas – ou cravelhal, ou ainda cravilhas,, como é chamada esta parte em outras regiões do Brasil – do instrumento. Nesses furos serão adicionadas, posteriormente, as cravelhas, que são peças de madeira utilizadas para tensionar as cordas e afinar o instrumento.

Zé de Nininha faz então o alinhamento do braço com os testos e posiciona a alma. A alma da rabeca é um pedaço de madeira com espessura aproximada de um lápis, que liga os testos e é responsável pela propagação do som por todo o corpo do instrumento.

O luthier utiliza a madeira jenipapo para fechar as laterais da rabeca. Para isso, Zé de Nininha lixa a madeira até que ela atinja uma espessura em que possa ser encurvada. Utiliza também oito pequenos pregos para dar sustentação à montagem. Em entrevista, conta que muitos luthiers mais novos não utilizam os pregos, mas que foi assim que ele aprendeu com os mestres antigos (Zé de Nininha, entrevista, 17/8/2019).

Com a caixa de ressonância montada (tampo e fundo unidos, laterais fechadas e alma colocada), Zé de Nininha confecciona as cravelhas utilizando uma faca com a qual modela a madeira. Posteriormente, posiciona as peças de encaixe externo que são o cavalete, a lacraia (ou estandarte), a escala e o umbigo. Por último, são colocadas as cordas, que são cordas de aço de violão. Porém, a depender da demanda do/a musicista, outros tipos de cordas (de cavaquinho, por exemplo) podem ser colocadas.

Para tocar uma rabeca, usa-se um arco. Zé de Nininha o confecciona com a madeira chamada mutamba roxa. Na confecção do arco, podem ser utilizados fios de nylon feitos a partir de linha de pesca ou de crina de cavalo. Zé de Nininha conta que só se usa crina do cavalo, jamais da égua, pois o fato da fêmea urinar no rabo prejudicaria a sonoridade na fricção do arco com as cordas. Conta também que, segundo a sabedoria popular, a tocabilidade do arco de crina de cavalo é melhor à noite, enquanto o nylon produz melhor sonoridade de dia.

O processo de produção da rabeca de Zé de Nininha é um exemplo do conhecimento oriundo da sabedoria popular transmitido geração após geração e demonstra a riqueza cultural muitas vezes escondida nas mãos calejadas de um homem simples.

Segundo caso: Cláudio Rabeca

A rabeca é um tradicional instrumento brasileiro que está presente em grande parte das manifestações culturais do país. Definida por Roderick Santos como um “instrumento de cordas tangidas por um arco de crina animal ou sintética, desprovido de padrões universais de construção, afinação ou execução” (SANTOS, 2011, p.25), a rabeca, por mais que não se tenha uma ideia clara de sua origem, é contextualizada por Juarez Bergmann Fo. (BERGMANN Fo., 2016) como um instrumento que surge a partir dos primeiros contatos que artesões brasileiros tiveram com o violino europeu, se estabelecendo, desta forma, como instrumento musical ligado às práticas culturais de comunidades afastadas do processo de industrialização e educação formal.

A grande variedade de formas do instrumento e das técnicas de construção podem ser observadas em várias partes do país. No Nordeste, Roderick Santos vai considerar a existência de um tipo específico de rabeca que resguarda características visuais marcantes do violino, como o uso das quatro cordas, a cravelha, a voluta e os “Fs”, além das técnicas de construção e de encaixe do tampo, do fundo e das laterais, como poderá ser observado no abaixo. Santos vai denominar este tipo de instrumento de “rabeca-violino”, que são os formatos mais tradicionais da rabeca. Este tipo difere do “violino-rabeca”, que são violinos utilizados por rabequeiros a partir de modificações estruturais no instrumento.

Cláudio Rabeca (n.1974), construtor de rabecas e músico profissional, potiguar radicado em Olinda, foi aluno de Mestre Salustiano nos estudos da rabeca e posteriormente tornou-se professor do instrumento. Com o objetivo de facilitar o acesso à rabeca aos seus alunos, Cláudio Rabeca buscou o desenvolvimento profissional na luteria a partir de aulas com o professor João Nicodemos, na Paraíba, realizando a construção do instrumento a partir do uso de ferramentas manuais como a goiva e a lima. Com o aprimoramento do seu trabalho, Cláudio Rabeca passou a desenvolver suas próprias técnicas de construção, assim como a construção de ferramentas e a adaptação de outros utensílios, que serviriam para facilitar o processo de construção da rabeca. Diferentemente de construtores mais tradicionais da rabeca de Pernambuco, Cláudio Rabeca realiza o uso de determinadas ferramentas elétricas de precisão para trabalhar com cortes e ângulos de tamanhos específicos, buscando uma maior padronização do seu instrumento. Isso se deve ao fato de que Cláudio Rabeca pode ser caracterizado como integrante de uma nova geração de artesãos que tem tido um maior acesso à educação formal e à escola de formação de luteria, fazendo com que haja uma maior uniformidade na produção dos instrumentos com o uso de ferramentas de precisão.

O processo de construção da rabeca, a escolha das madeiras e as ferramentas que são usadas por Cláudio Rabeca nos diferentes estágios de produção são, portanto, frutos de um cotidiano de trabalho, desenvolvido e forjado a partir da prática, consolidando assim diferentes percepções

que, com o tempo, são naturalizadas de uma forma que passamos a adiantar a resolução de determinados problemas da produção antes mesmo que eles passem a existir, como poderemos observar no próximo tópico.

A rabeca produzida por Cláudio Rabeca, como dito anteriormente, é resultado de uma série de mudanças que foram desenvolvidas por ele a partir dos primeiros contatos com o universo da luteria. Essas mudanças, que podem ser observadas tanto nos aspectos técnicos de produção quanto no uso das ferramentas, fizeram com que Cláudio Rabeca deixasse de lado determinadas ferramentas manuais tradicionais na construção da rabeca, tais como a goiva e a lima, e adotasse o uso de ferramentas elétricas na busca de precisão de cortes e agilidade, como a serra de fita, apelidada ironicamente como “Clotilde Corta-Dedo”.

A rabeca produzida por Cláudio Rabeca é construída dentro dos parâmetros de produção do violino, onde é utilizado uma espécie de molde (construído pelo próprio Cláudio Rabeca) fixando o fundo do instrumento, a fim de que possa, assim, receber as laterais, que são fixadas pelo lado externo do molde. Esta parte é, posteriormente, retirada da forma após o processo de colagem. Porém, antes de iniciar este processo, a produção de qualquer instrumento de madeira vai passar pela escolha dos materiais que irão compor o produto final. Cláudio Rabeca normalmente utiliza o cedro – madeira proveniente do hemisfério norte, normalmente das florestas canadenses por buscar um som mais grave que, segundo ele, é a especialidade deste tipo de madeira, porém também faz a utilização da p(a)raíba.

A caixa de ressonância do instrumento tem seu processo de construção iniciado a partir da colocação, como já dito anteriormente, das madeiras do fundo no molde, para então poder receber as laterais, que são feitas com ripas de 51cm de cedro cortados sem remendos, sendo uma ripa para cada lateral. A construção do tamanho e espessura ideais das laterais é feita com o uso de uma serra de fita. Com as laterais prontas, é necessário realizar a utilização da água quente em conjunto com uma ferramenta construída por Cláudio Rabeca que tem como objetivo a produção de calor. Com as duas técnicas em consonância, o luthier realiza a envergadura necessária das laterais sem que elas quebrem.

Após a colagem, enquanto espera-se as 24hs de secagem da cola, quando as laterais foram fixadas com a ajuda de grampos de madeira, Cláudio Rabeca parte para a produção do tampo, que é construído a partir do uso de uma mini-plaina, onde o construtor nivela a madeira na espessura necessária, deixando partes mais grossas no local onde receberá o cavalete. Por mais que o uso do espectro esteja presente nas medições gerais do tampo e do fundo, as medições de espessura do tampo são feitas a partir do toque e da visão do construtor, exemplificando assim a ideia de consciência material desenvolvida por Richard Sennett (2009), uma vez em que a consciência material se relaciona com a prática do construtor, com a rotina de trabalho diária e a naturalização das disposições corpóreas desenvolvidas com o tempo.

Posteriormente à montagem do fundo e das laterais no molde e da construção do tampo, Cláudio Rabeca inicia a construção do braço e da mão do instrumento. O processo construtivo do braço é feito a partir de um bloco de madeira, onde se usa uma peça pronta como referência para fazer o primeiro corte, realizando, após isso, os acabamentos com o uso de uma espécie de lixadeira manual. Após a realização desses cortes, o próximo estágio vem a ser a modelagem da caixa de cravelhas, onde o luthier faz os furos das laterais que receberão as cravelhas e o desenho da voluta, como que marca a caracterização pessoal do instrumento. Os furos laterais e o afundamento central na madeira são feitos com uma furadeira comum e com a tupa, que é uma furadeira para trabalhos de marcenaria.

Com a estrutura da rabeca pronta, antes do fechamento do tampo, Cláudio Rabeca faz a colocação da barra harmônica, caracterizada por ele como uma viga de edifício, assumindo a função de segurar o peso do cavalete e ajudar na distribuição sonora do instrumento junto com a alma que é, como vimos, a pequena peça de madeira que liga o fundo ao tampo do instrumento). Após a colocação da barra harmônica, a rabeca é fechada com o tampo, que recebe os “Fs” (Cláudio Rabeca, na verdade, desenha-os como “Cs” em alusão à inicial do seu nome) na parte de cima, tal como no violino.

Com o instrumento fechado, começa a produção das peças externas da rabeca, como o umbigo, as cravelhas, o estandarte, o cavalete e a alma. A finalização é feita com pelo menos quatro camadas de selador para proteger a madeira, passando pela colocação da alma dentro do instrumento através da abertura do tampo, para então poder afinar as cordas e fazer o devido uso.

Cláudio Rabeca usa cordas de guitarra elétrica. Comumente, as rabecas brasileiras têm três ou quatro cordas, porém, este luthier tem experimentado mais recentemente a colocação de uma quinta corda, o que lhe permitiria, segundo sua avaliação, tocar frevos com mais facilidade.

A descrição do trabalho de construção de rabeca de Cláudio Rabeca mostra como o desenvolvimento do trabalho profissional é forjado através da prática diária. Ele, portanto, pode ser caracterizado como integrante de uma nova geração de luteria, tal como caracterizado por Roderick Santos, capaz de acrescentar em seus conhecimentos as técnicas de construção a partir do uso de ferramentas de precisão, padronizando, de certa forma, um instrumento que, tradicionalmente, tem sua produção realizada a partir de ferramentas manuais.

Terceiro caso: Airon Galindo

Airon Galindo (n.1966), de Caruaru-PE, é protético de profissão. Também é construtor de rabecas. A destreza no trato dos materiais na sua atividade profissional como protético – exercida há vários anos – certamente influencia seu trato das madeiras quando da construção de rabecas.

Galindo, dado o contexto cultural e musical de Caruaru, cedo se interessou por música. Disto resultou, por curiosidade, o desejo de aprender a tocar um instrumento: apaixonou-se por um violino de um seu conhecido. Experimentou-o sem saber tocá-lo. Daí, foi um “salto” para o interesse pela rabeca.

Em sua cidade natal, Galindo teve dificuldades de encontrar rabecas. Decidiu construir uma. Tendo visto um programa na TV sobre a construção deste instrumento, desenhou um modelo, a partir de sua própria intuição, em termos de medidas, pelo método de tentativa e erro. Seu primeiro instrumento foi feito com madeiras de um velho e imprestável guarda-roupas. Esta primeira rabeca não produziu som, mas a característica de aproveitamento de materiais recicláveis tem acompanhado a trajetória de Airon na construção do instrumento.

Galindo tem uma preocupação clara: produzir instrumentos baratos e acessíveis aos que se interessam pela rabeca. Assim sendo, tem realizado um interessante trabalho de aproveitamento de madeiras descartadas que tornam seus instrumentos relativamente baratos se comparados aos de outros luthiers.

Como bem se sabe, muitos eletrodomésticos são transportados das fábricas para os pontos de venda embalados em caixas de madeiras. A madeira usada nestas caixas é de uma espécie de pinho. Quando esses produtos são desembalados, toda essa madeira tem o lixo como destino.

Porém, boa parte desse material descartado encontra outro destino: a fabricação de rabecas, pois é aí que Airon Galindo recolhe a matéria-prima para a construção de seus instrumentos.

Há várias espécies de pinho. Os mais nobres – abeto, por exemplo – são utilizados na construção de instrumentos de alta performance: violões de concerto, violas, violinos, cellos e, atualmente, até mesmo rabecas de luthiers famosos.

No entanto, na produção popular, como a de Galindo, utiliza-se o pinho mais simples e comum, o mais barato, que pode ser adquirido, sem tratamento, em qualquer madeireira. A diferença deste construtor com relação a outros é que ele não compra as madeiras que utiliza, mas as recolhe do descarte.

Na construção de rabecas, utilizam-se diferentes madeiras para as suas diferentes partes: pinho para o tampo e fundo, p(a)raíba para o braço, jenipapo para as cravelhas etc. Galindo, por sua vez, utiliza “o que achar no lixo”, conforme declarou em entrevista.

Além do uso de madeiras descartadas, este luthier também utiliza material reciclável para outras partes da rabeca a exemplo do aço galvanizado para a feitura do estandarte ou lacraia. Antes, ele já havia utilizado casca de coco endurecida, que também encontrava em descartes. Porém terminou

optando pelo uso do de metal pelo “som sujo”, segundo ele, que tal material permite. Este estandarte feito de metal é diferente de todos os outros, pois o padrão absoluto é o uso de jenipapo, como no caso dos luthiers Zé de Nininha e Cláudio Rabeca.

O uso de madeiras recicláveis implica em certos problemas particulares no processo de construção das rabecas de Galindo, pois, ao contrário de madeiras adquiridas de madeireiras, o pinho simples das caixas de transportes de fogões, de máquinas de lavar etc já foi tratado anteriormente. São camadas sobrepostas umas às outras com cola industrial. Isto limita ações como a de escavar a madeira com alguma ferramenta para se chegar à espessura ideal. Neste caso, Galindo tem de descolar as camadas com uso de água quente para chegar ao tamanho desejado.

Os diferentes cortes também implicam em uma grande variedade no formato e tamanho de suas rabecas. E aqui deve-se dizer, diferentemente do violão e do violino, há muito padronizados, a rabeca é ainda um instrumento com grande variedade no seu processo produtivo e em termos de medidas. E mesmo considerando este aspecto, pode-se dizer que, dentro da produção de Galindo, a variedade é grande, pois depende dos materiais recolhidos.

Todos estes elementos implicam em uma contínua busca por soluções para os problemas decorrentes de materiais não padronizados. De fato, ao optar, tendo em vista o barateamento ao máximo de suas rabecas, pela utilização de madeiras e outros materiais descartados, Airon Galindo utiliza o que acha no lixo. Neste sentido, ele se expõe às contingências da vida. O que, obviamente, tem um rebatimento no seu fazer e também na variedade de sua produção. Daí é que podemos encontrar rabecas de sua lavra em variados tamanhos e formatos. Airon Galindo, normalmente, usa cordas de cavaquinho de aço.

Um construtor de rabecas no Piauí

A base empírica desta seção é uma pesquisa em andamento sobre a construção da rabeca em Pernambuco. Porém, é importante chamar a atenção, mesmo que brevemente, para o caso de Valdecir Braga Araújo, de Teresina, conhecido como Valdecir da Rabeca, por causa do seu processo de construção que se assemelha ao dos luthiers pernambucanos.

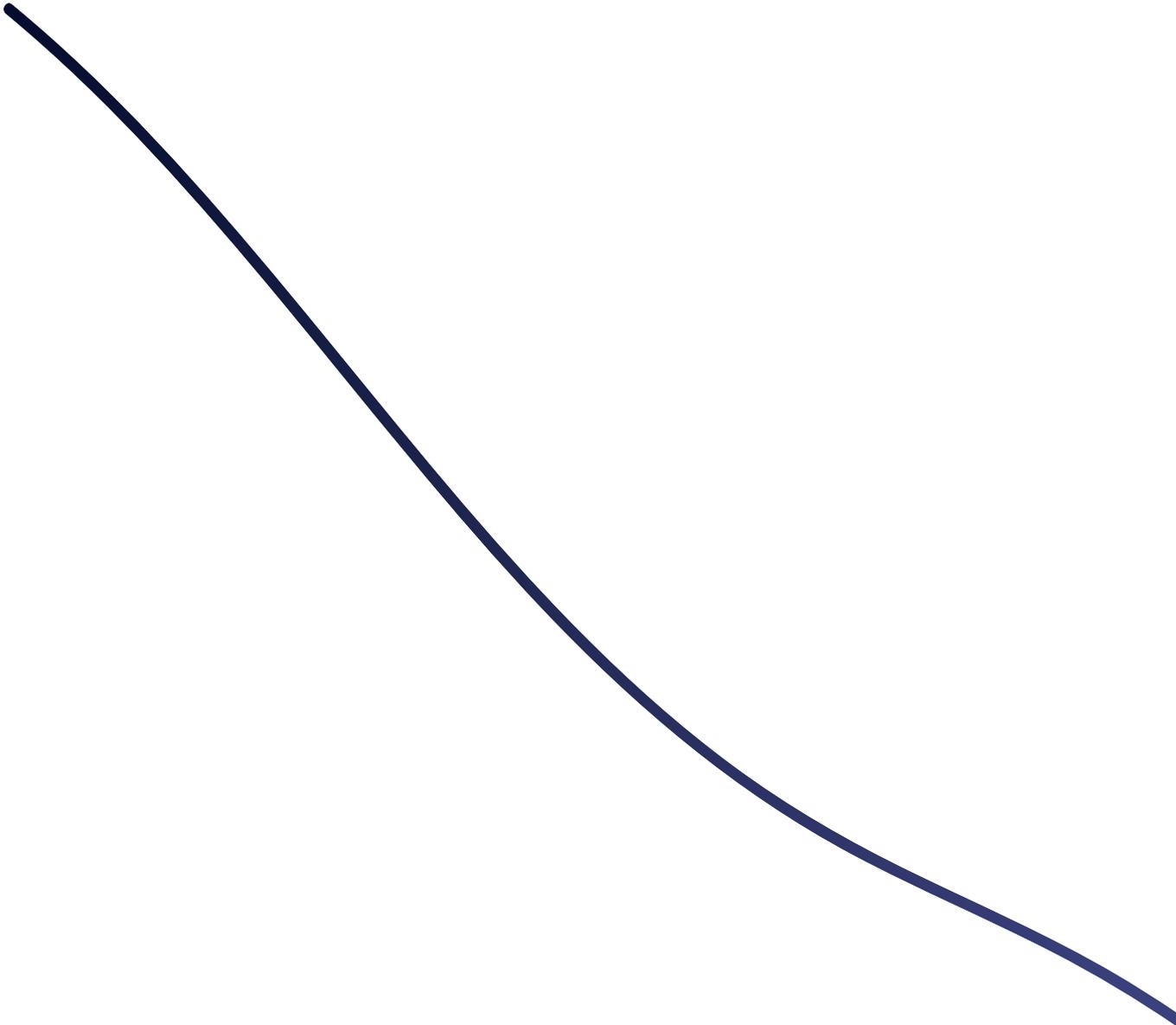
O depoimento de Valdecir Braga Araújo porque ele, explicitamente, situa o lugar da rabeca na cultura forrozeira. Para ele, após um longo período em que a sanfona substituiu e sobrepujou a rabeca no forró, este instrumento tem voltado com força e tem sido usado cada vez mais neste gênero musical.

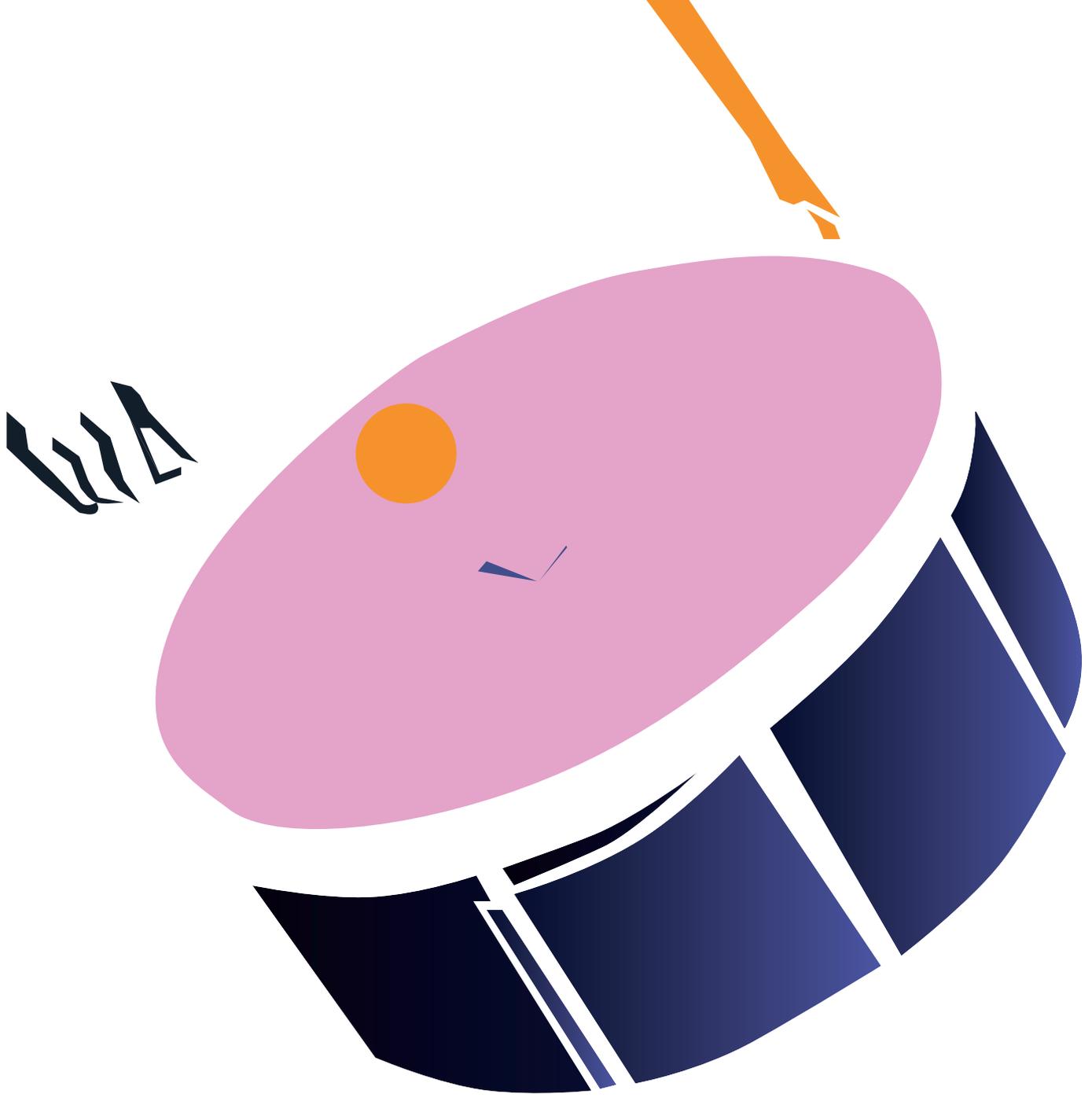
Em seu detalhado depoimento a nossa pesquisa, Valdecir Braga Araújo afirma construir rabecas com diversos tipos de madeiras/materiais: cabaças, pinho e cedro, sendo esta última a mais comum. Seu processo começa pela escolha da madeira, que é adquirida em serrarias em Teresina. Segundo, ele faz o processo de “escavação” da madeira e recorte dos tampos – que ele chama de “cochos” (em Pernambuco, chama-se, como dito acima, “testos”) – superior e inferior.

O passo seguinte é a colocação da vigas de sustentação e colagem das laterais. Para o braço, ele usa a maçaranduba, que uma madeira de grau médio de dureza, justamente para aguentar a pressão dos dedos do/a musicista. Neste caso, ele usa maçaranduba já usada em caibros de casas como forma de reciclagem, que ele compra ou acha “no lixo, na rua”, o que lembra o processo de Airon Galindo referido acima.

A caixa de cravelhas e o estandarte são feitos de jatobá, que é uma madeira muito dura e que permite ao conjunto da rabeca aguentar a pressão das cordas, seja nas cravelhas, seja sobre o tampo superior.

Com relação às ferramentas, embora use um conjunto simples, principalmente a “tico-tico” – também usada pelos três construtores pernambucanos –, pode-se dizer que há uma mudança social em relação ao processo de Mané Pitunga, que usava um facão pequeno. Para furos e outros acabamentos, tal como nos casos dos outros luthiers, ele usa uma pequena faquinha ou uma furadeira. Valdecir da Rabeca usa em suas rabecas cordas de violino.





5. RECOMENDAÇÕES DE SALVAGUARDA

5.1 APRESENTAÇÃO DE DIAGNÓSTICO DE RISCOS E AMEAÇAS À CONTINUIDADE DO BEM

As matrizes tradicionais do forró, apresentadas ao longo deste texto, são um conjunto diversificado de elementos, cujas condições e perspectivas de continuidade, e eventuais dificuldades, são também diversificadas. Tentaremos nesta seção apresentar um quadro geral do bem, fazendo jus também aos principais aspectos específicos detectados, no que se refere a sua sustentabilidade.

Talvez a demanda mais repetida entre forrozeiros que participaram da presente pesquisa se refira à disparidade entre os recursos financeiros que contratadores de shows e apresentações musicais se dispõem a investir no forró tradicional, e os recursos dispendidos com certas bandas ou grupos musicais que, embora também apresentados como “de forró”, fogem, segundo aqueles forrozeiros, das características do gênero. Não cabe a esta IT se pronunciar sobre os diferentes usos que a sociedade dá a palavras que eventualmente designam candidatos a reconhecimento patrimonial. Mas as queixas manifestam legítima preocupação com as condições de continuidade das matrizes do forró, que, como ficou claro ao longo deste dossiê, se apoiam também em atividades profissionais, cuja valorização se exprime, entre outras coisas, em valores de cachês.

Particularmente preocupantes neste sentido, e tema de repetidas queixas por parte dos interlocutores da pesquisa, são as transformações pelas quais vêm passando as comemorações públicas das festas juninas em cidades da região nordeste, em especial aquelas que mais ostentam sua suposta reverência a estes festejos: Caruaru-PE e Campina Grande-PB. Desde meados dos anos 1990, as prefeituras destas cidades assumiram a centralização dos festejos, assumindo investimentos de infra-estrutura (pátios de eventos com capacidade para abrigar públicos de dezenas de milhares de pessoas, etc.), e buscando patrocínios vultosos de empresas privadas para bancar festas que funcionam como mega-eventos de apelo turístico. Neste quadro, tem havido tendência a buscar a atração de um grande público, cujo interesse pelos festejos não parece buscar mais do que uma evasão por assim dizer genérica, em nada relacionada a concepções tradicionais e específicas do que sejam as festas de São João.

Estas tendências se acentuaram nas duas primeiras décadas do século XXI. A centralização da festa de São João substituiu em parte as antigas formas de organização comunitária e solidária das festas. As quadrilhas juninas, que eram o grande motor da festa em Campina Grande por exemplo, ali perderam espaço. O tempo de apresentação de cada uma foi encurtado. A programação musical, que era majoritariamente composta por forró tradicional, foi sendo substituída por cantores e bandas que tocam gêneros musicais sem relação tradicional com o período, e que são escolhidos e contratados por serem representantes dos sucessos do momento, e não por razões relacionadas aos festejos juninos. Os trios de forró ainda são mantidos na programação, mas com menos espaço, relegados a palcos periféricos, e como dissemos, recebendo cachês muito inferiores aos das grandes bandas de sucesso, e aliás, às vezes irrisórios mesmo independente de comparações.

Não pretendemos trazer aqui as soluções para essas queixas dos forrozeiros, uma vez que esta situação se relaciona com transformações gerais da sociedade, e depende de políticas públicas específicas, em âmbito estadual e municipal. Acreditamos porém que políticas patrimoniais de valorização do forró tradicional podem contribuir, a médio prazo, para a reconsideração, ao menos, de aspectos destas políticas, ao tornar mais presentes na sociedade a consciência e o conhecimento sobre o valor das matrizes tradicionais do forró, em todas as suas dimensões. O impacto da patrimonialização pode -- sobretudo se a mobilização dos forrozeiros persistir, como tudo indica que persistirá -- contribuir para que a demanda pelo forró tradicional, que aliás já vinha crescendo mesmo antes da patrimonialização, atinja outros patamares. E para que assim esta demanda social crescente possa influenciar cada vez mais as políticas públicas, em todos os níveis. A luta é longa, a patrimonialização é uma parte importante dela, mas é certo que ela aqui não se esgota.

Ficou claro ao longo deste dossiê a importância assumida na configuração do forró tradicional

como o conhecemos hoje, pela indústria fonográfica e pelas mídias. O forró também faz parte do que entendemos por “música popular brasileira”, no sentido lato. E música popular é também um reino da moda, do sucesso e do *hit parade*. Também Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro tiveram seus momentos de estar no *hit parade*. Mas a música popular também é um mundo composto de valores, de fidelidades a estilos, de identificações, que vão muito além dos sons, e perpassam modos de conviver, de se apresentar aos outros, de conceber seu lugar no mundo.

Essa dimensão identitária habita o forró desde que Luiz Gonzaga cantou seu pé de serra e vestiu seu gibão de couro; e talvez antes disso, desde que Catulo Cearense e João Pernambuco cantaram o luar do sertão e a cabocla de Caxangá. Mais importante, esta história foi sendo atualizada, precisamente, numa tradição, onde um repertório de músicas, danças e convenções festivas se associou tantas vezes a afirmações de identidade e pertencimento. Existe também um *hit-parade* da história e do país, que faz com “Asa branca”, gravada em 1949, setenta anos depois continue lembrada e sabida de cor por tantos brasileiros e brasileiras.

A coexistência entre as duas dimensões da música popular, a do “curto prazo” e a do “longo prazo” por assim dizer, não é simples. Ao mesmo tempo que elas se alimentam mutuamente no processo que constitui uma tradição, também entram em conflito, em atritos, fricções. Tudo somado, esse dinamismo entre o “sucesso” e a “identidade” tem imenso papel na mobilização que a música popular produz entre intérpretes e públicos.

Se a dimensão do “curto prazo” parece ser aquela onde o grande público e a grande mídia e as grandes engrenagens de entretenimento mais se sentem à vontade, a não menos importante dimensão do “longo prazo”, onde as matrizes tradicionais do forró em boa parte se enquadram, diz respeito sem dúvidas às políticas patrimoniais; mas não apenas a elas. Diz respeito também ao conjunto das políticas públicas para a cultura, em nível federal, estadual e municipal, e a todo um conjunto de instituições culturais de vocação pública, incluindo instituições de direito privado e do terceiro setor, como institutos e fundações culturais, ONGs, e organizações similares.

As articulações de apoio aos forrozeiros e à sustentabilidade do forró tradicional devem buscar atuar junto a este conjunto de atores de políticas públicas, para a inclusão das matrizes do gênero nos diversos programas de fomento que já estão em curso, e na criação de novos. No âmbito desta Instrução Técnica, constatamos portanto um diagnóstico de fragilidade estrutural do forró no plano econômico, sobretudo no que diz respeito à remuneração dos músicos, como exposto acima; e sugerimos que o futuro Plano de Salvaguarda deverá dar especial atenção à articulação com redes de instituições culturais públicas e privadas, que não se guiam em suas escolhas apenas pela pressão das demandas mercadológicas de curto prazo.

Após estas considerações iniciais, dedicaremos as próximas seções deste tópico a considerações específicas sobre três itens musicais, localizados ao longo da pesquisa como de especial importância para as matrizes tradicionais do forró, e que se ressentem de modo especialmente crítico da precariedade econômica que aflige o forró tradicional: a rabeca, a sanfona de oito-baixos e as bandas de pífanos.

Rabeca

A rabeca brasileira foi tida por musicólogos de meados do século XX como instrumento em vias de extinção. Nos anos 1970 e 1980, indícios sugeriram menos pessimismo; mas na virada para o século XXI, pesquisas e movimentos em diversas partes do país deixaram claro que rabecas e rabaqueiros permaneciam em plena atividade no país, mesmo se fora dos holofotes da grande mídia. Entre estas pesquisas e movimentos, destacaremos aqui dois, de especial relevância para as relações entre rabeca e forró.

O primeiro são as riquíssimas pesquisas de Gilmar de Carvalho e Francisco Sousa sobre a rabeca no Ceará, iniciadas em 2002 e publicadas em diversas obras entre 2005 e 2018. Os dois pesquisadores percorreram o estado e seus 184 municípios, entrevistaram e fotografaram dezenas de rabaqueiros, muitos dos quais já haviam tocado ou continuavam tocando forró regularmente. Gilmar de Carvalho faleceu em

2021, aos 71 anos, vítima de Covid-19. Deixa um legado inestimável de pesquisa e publicações, em especial no que se refere ao conhecimento sobre a rabeca no Ceará. Seu parceiro nas pesquisas, o fotógrafo Francisco Sousa, é o detentor do acervo reunido pelos dois, e a salvaguarda do forró de rabeca passa certamente pela preservação adequada deste material.

Outro aspecto a destacar no que se refere à situação da rabeca é a movimentação do forró de rabeca urbano em Pernambuco, especialmente em Recife e Olinda. Diferentemente do caso anterior, em que pesquisadores foram encontrar rabequeiros em cidades pequenas e regiões rurais, em Pernambuco o que houve foi a adoção por jovens músicos, vivendo na capital e na cidade vizinha a esta, da prática da rabeca como instrumento condutor do forró. É bem possível que este interesse urbano pela rabeca tenha sido estimulado pelo sucesso, nos anos 1990, do grupo Mestre Ambrósio, que foi parte da movimentação musical conhecida como “manguebeat”. Um dos líderes do Mestre Ambrósio, Siba Veloso, havia feito pesquisas sobre os rabequeiros da zona da mata, região canavieira ao norte de Recife, e se tornara ele próprio um bom rabequeiro, proficiente nos estilos do cavalo-marinho e do forró. Outras influências importantes do movimento da rabeca em Pernambuco são Manoel Salustiano (falecido em 2008), seu filho Maciel Salu, e Luiz Paixão, todos os três representantes do estilo de rabeca da zona da mata ao norte de Recife.

Quando se fala na movimentação urbana em torno da rabeca em Pernambuco, é preciso destacar que ela tem justamente no forró seu ponto forte. Se nas pequenas cidades ao norte de Recife a rabeca ficou tão ou mais associada ao cavalo-marinho que ao forró, e se no interior do Ceará o instrumento parece estar muito associado também a reisados e danças de São Gonçalo, na metrópole pernambucana a maior parte das performances públicas lideradas por rabequeiros acontecem em festas para dançar forró.

Pesquisas específicas sobre rabeca, tais como as que foram exemplarmente desenvolvidas por Carvalho e Sousa no Ceará, devem ser desenvolvidas no período pós-pandêmico também em outros estados, o que permitirá obter uma avaliação mais realista da situação da rabeca e do forró de rabeca na região nordeste. Ao mesmo tempo, cabe notar que a mobilização patrimonial em torno das matrizes tradicionais do forró envolveu inúmeros rabequeiros, que manifestaram interesse em dar continuidade à mobilização tendo agora como alvo específico o instrumento, prática e repertórios da rabeca. É recomendação da presente Instrução Técnica que tal interesse seja estimulado, em subsequente diálogo do Iphan com os rabequeiros identificados por esta pesquisa, e pelas subsequentes.

Sanfona de oito-baixos

A sanfona de oito-baixos (também chamada de “fole de oito-baixos”, ou simplesmente de “fole”) ficou conhecida nacionalmente através da indústria fonográfica graças ao sucesso da canção “Respeita Januário” (Gonzaga/Teixeira, 1950). Na canção, porém, o instrumento é apresentado como apenas merecedor do respeito devido às coisas antigas, tendo sido substituído no gosto popular e moderno pela maior e mais vistosa sanfona de teclado, com cento e vinte baixos (“Quando eu voltei lá pro sertão/Eu quis mangar de Januário/Com meu fole prateado/Só de baixos, cento e vinte...”) Nesta narrativa, a sanfona de oito-baixos é um venerável instrumento do passado, destinado à mesma obsolescência que mas tarde vitimaria a máquina de escrever num mundo de computadores. Depois de Januário, e de seu filho Gonzaga para a frente, com Dominginhos, Sivuca e tantos outros, o mundo das sanfonas passaria a ser um mundo de teclados, não de botões; e não de oito, mas de oitenta baixos, e daí para mais.

O mundo da música, porém, não é só um mundo de transformações tecnológicas. O berimbau tem uma corda, o cavaquinho tem quatro cordas, há violões com sete cordas, harpas podem ter mais de quarenta cordas, e pianos, mais de duzentas. Instrumentos diferentes fazem músicas diferentes, e quantidades de cordas, botões, teclas ou baixos dizem-nos apenas uma parte da história sobre o que eles são capazes de fazer. A sanfona de oito-baixos é um instrumento diferente, por seus recursos, sons e possibilidades, do acordeom de teclado. Assim, como ficou claro na seção deste dossiê consagrada ao instrumento, a sanfona de oito-baixos, de “Respeita Januário” para cá, não recebeu apenas respeito,

mas também a prática devotada de inúmeros folistas, e a atenção de ouvintes e dançadores de forró.

Aliás, respeito foi talvez o que ela menos recebeu. Mesmo praticada e gravada por virtuosos do instrumento como Gérson Filho, Abdias, Zé Calixto e os demais já enumerados neste dossiê, a sanfona de oito-baixos, seu repertório e suas gravações, foram negligenciadas nos relatos sobre a música brasileira da segunda metade do século XX, como se fosse um instrumento “moderno demais” para figurar ao lado dos pífanos e das violas nos manuais de folclore, e “rústico demais” para figurar ao lado do violão, do piano e da própria sanfona de teclas nos livros sobre MPB.

Embora os anos 1950 e 1960 tenham, como vimos, testemunhado um pequeno “nicho” fonográfico para gravações do instrumento, este nicho desaparece dos anos 1970 em diante. Com o afastamento dos folistas da indústria fonográfica, o declínio do prestígio social desses músicos, que já era acentuado, ainda aumentou. Este declínio chegou inclusive ao próprio cenário das festas juninas promovidas pelas prefeituras, em que esses artistas se viram desvalorizados, quando não excluídos. Para muitos gestores públicos e produtores culturais, esses artistas passaram a ser expressão de um estilo musical antiquado, fora de moda. Nestas condições, quando a prática musical ainda é mantida, ela ocorre apenas em círculos de amigos e parentes, pequenas festas, e raras apresentações públicas.

A transmissão do conhecimento em torno do fole de oito-baixos tem tido experiências de ensino formal, como é o caso do curso dirigido por Luizinho Calixto na Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) em Campina Grande-PB. Com a utilização de uma cartilha, baseada num método com a utilização de gráficos, que o próprio Luizinho criou, alunos fazem aulas e podem treinar e fazer exercícios em casa. Até mesmo com a utilização de aplicativos de mensagens por celular, junto com a cartilha, Luizinho tem conseguido ensinar. Essa experiência de ensino não muda o cenário artístico precário dos tocadores de fole de oito-baixos, mas dá um alento para a continuidade dessa prática.

Na pesquisa de salvaguarda emergencial sobre o fole de oito-baixos na Paraíba, realizada em 2018-2019, foi verificada a existência de vinte e seis folistas em atividade, naquela ocasião, do Litoral ao Sertão daquele estado. Desse total, nove residiam na cidade de Campina Grande. Dois são afinadores e os demais, músicos instrumentistas. Três destes, à época, não tinham mais condições de atuar como músicos profissionais e o restante atuava, porém só marginalmente, tocando em festas particulares ou públicas com cachês muito pequenos. O já referido curso de fole de oito-baixos na UEPB, em Campina Grande, contava na ocasião com cinco alunos. A pesquisa estava inicialmente planejada para acontecer em quatro municípios, mas acabou conseguindo alcançar doze. Mas este número ainda é pequeno diante dos duzentos e vinte e três municípios que constam da divisão político-administrativa do Estado da Paraíba, e portanto, não temos real dimensão da prática do fole no estado. Entretanto, considerando as condições de precariedade dos músicos identificados, é possível concluir que a prática estava caindo em desuso e havia um risco de diminuição ainda maior de praticantes no curso do tempo.

Note-se que é bastante comum entre apreciadores de forró tradicional, sejam eles tocadores de sanfona de oito-baixos, tocadores de acordeom de tecla, ou outros, a ideia de que a sanfona de oito baixos seria mais difícil de tocar do que o acordeom de teclas. É dever desta Instrução Técnica, porém, ressaltar que, do ponto de vista dos estudos de Educação Musical e da Musicologia, tal ideia não possui base empírica. Não só porque, falando de um ponto de vista bem geral, a aferição do “grau de dificuldade” de um instrumento musical é matéria controversa, e não pode ser discutido sem levar em conta o que exatamente se pretende tocar no referido instrumento; mas também porque, falando exclusivamente sob o ponto de vista dos recursos de acompanhamento harmônico envolvidos, e como os respectivos nomes indicam, a sanfona de oito-baixos é quantitativamente “mais simples” do que um acordeom de cento e vinte baixos.

A atribuição de maior dificuldade à execução da sanfona de oito-baixos está ligada, na fala de apreciadores de forró, ao fato de que neste instrumento um mesmo botão aciona dois sons diferentes: um ao abrir o fole, outro ao fechá-lo. Já no caso do acordeom de teclado, uma mesma tecla, seja abrindo o fole seja fechando, aciona sempre o mesmo som, como acontece num piano ou teclado eletrônico, o que seria considerado “mais fácil”. Do ponto de vista dos estudos de Educação Musical e de Musicologia, porém, essa diferença não implica em maior ou menor dificuldade, pois diferen-

ças na produção do som são intrínsecas aos diversos instrumentos. No caso do violão e da guitarra, por exemplo, o “mesmo som” pode ser produzido em diversas cordas diferentes, e a ninguém ocorre dizer que por isso o violão é mais difícil que o piano, onde o mesmo som é produzido sempre e apenas pela mesma tecla.

Pensamos ser relevante fazer essa breve discussão ao falar da salvaguarda do forró tradicional, devido a que ideias sobre a “maior dificuldade” da sanfona de oito-baixos possivelmente têm sua parte de contribuição para o relativo desuso do instrumento. Do ponto de vista da iniciação musical de crianças, por exemplo, a sanfona de oito-baixos bem poderia representar uma opção interessante, uma vez que o instrumento é menor e mais barato do que os acordeons de teclado. A ideia de que ele seria “mais difícil” poderia ser invocada contra tal uso educacional, e pelo menos no plano dos estudos de Educação Musical, esta restrição seria com certeza contraproducente.

Pífanos

Embora os pífanos e as bandas de pífanos não sejam, em geral, associados pelo grande público ao forró ou a suas matrizes, não resta qualquer dúvida entre detentores e pesquisadores quanto ao papel crucial destes instrumentos e agrupamentos como parte das matrizes tradicionais do forró. Basta lembrar que em muitas regiões do sertão estas bandas são chamadas de “zabumbas”, nome do seu tambor mais proeminente, que foi nos anos 1950 incorporado por Luiz Gonzaga ao trio emblemático do baião, e depois, do forró.

A situação material, e no que se refere à valorização, das bandas de pífanos, é porém precária. Só para dar um exemplo, note-se que toda a propaganda referente às chamadas publicitárias de TV em Caruaru nas festas juninas, costumam ter imagens de bandas de pífanos anunciando o forró, em contraponto com o que é oferecido a elas para suas apresentações: estruturas precárias de palco, som e iluminação, cachês irrisórios, e espaços para apresentação restritos a um canto da rua ou da praça, onde as pessoas vão passando como se as bandas fossem parte da paisagem.

Diferentemente do que ocorre com a sanfona de oito-baixos e com a rabeca, porém, as bandas de pífanos já possuem um processo de registro aberto no Iphan, que é fruto de uma mobilização levada a cabo graças ao empenho de uma produtora de Recife, a “Página 21”, que vem há anos desenvolvendo atividades de pesquisa e articulação e torno destes conjuntos, principalmente no estado de Pernambuco. A presente Instrução Técnica recomenda vivamente que este processo de registro seja implementado o mais rapidamente possível, pois as bandas de pífano, além de seu papel fundamental como matrizes do forró, são práticas significativas em diversas outras dimensões da vida cultural brasileira, com destaque para pequenas cidades do agreste e do sertão nordestinos.

5.2 INDICAÇÃO DAS PRIMEIRAS MEDIDAS A SEREM ADOTADAS

Como ficou dito, a presente pesquisa foi feita em sua maior parte durante o período da pandemia de Covid-19, e conseqüente isolamento social. Por isso ela se fez com poucas pesquisas de campo de base etnográfica. Seria importante continuá-la, para suprir esta lacuna, assim que as condições sanitárias o permitirem. A Associação Respeita Januário submeteu um projeto de pesquisa ao Fun-cultura-PE, com o objetivo de fazer complementações de pesquisa de campo sobre as matrizes do forró no estado de Pernambuco. Iniciativas de continuidade da pesquisa também estão no horizonte da Associação Balaio Nordeste, que tão importante papel vem desempenhando na mobilização dos forrozeiros e forrozeiras.

Uma atividade que se revelou, ao longo da pesquisa, muito importante para o estímulo aos músicos de forró, com grande repercussão sobre a vitalidade do gênero, é a criação e manutenção de “orquestras sanfônicas”, expressão bem-humorada que tira partido da semelhança, que não tem nada de accidental, entre as palavras “sanfona” e “sinfonia”. As duas palavras provém do grego “sym-pho-

nos”, que significa “soar junto”. Ao longo da pesquisa encontramos orquestras “sanfônicas” na Paraíba, Rio Grande do Norte, Piauí, Pernambuco, Sergipe e Rio de Janeiro, e é muito possível que haja outras que ainda escaparam do nosso radar. Em Santa Cruz do Capibaribe-PE existe uma orquestra sanfônica composta por sanfonas de oito-baixos, caso menos comum, já que todas as outras encontradas são compostas por acordeons de teclado. Estes grupos vêm sendo criados e mantidos por iniciativa própria de sanfoneiros experientes, por pura vontade de transmitir o que sabem para os mais jovens, e sem apoios públicos ou privados. O apoio às orquestras sanfônicas já em funcionamento, e o estímulo para criação de novas, são reivindicações dos forrozeiros, e podem bem estar entre os meios mais eficazes para manter a vitalidade do forró.

Do mesmo modo, o apoio aos diversos festivais de sanfoneiros já existentes, aos encontros de pifeiros (como o encontro nacional “Tocando Pifanos” que vem se realizando há anos em Pernambuco), ao Festival de Rabecas de Bom Jesus-PI (que completou doze anos em 2019), à Orquestra de Rabecas da mesma cidade... Estas iniciativas, que já existiam antes mesmo que se falasse em patrimonialização do forró, não só merecem todo o apoio das instituições culturais públicas e privadas em todos os níveis, como podem ser pontos nodais para o desenvolvimento do Programa Cultura Viva (que continua, como se sabe, vigente), ou de iniciativas semelhantes de suporte a iniciativas culturais locais.

Também percebemos durante a pesquisa a importância, para a vitalidade do forró, de novas conexões entre música e dança. Estas duas atividades estão obviamente, desde sempre, na base do forró, mas novas articulações entre elas têm se produzido, indicando caminhos promissores para a salvaguarda. A criação e consolidação de importantes festivais de forró na região sudeste, como, notadamente, o FENFIT em Itaúnas (município de Conceição da Barra-ES; primeira edição em 2001), e o Rootstock, em Belo Horizonte (primeira edição, ainda em São Paulo, em 2002), mostram que existe grande potencial de mobilização de setores de juventude urbana em torno do forró ao vivo para dançar. Quem frequenta estes festivais não é necessariamente o público nordestino ou emigrado, que caracterizava o forró de meados do século XX; é talvez mais próximo do público do chamado “forró universitário” dos anos 1990. Em todo caso, é um público que se expandiu, e que aparenta ter potencial de expansão ainda maior no contexto pós-pandêmico.

Esta expansão do público interessado em dançar forró se liga especialmente à expansão da rede de escolas de dança de salão que incluem o forró como um dos gêneros, ou em alguns casos o principal gênero, de seu repertório de ensino. Este público tem na dança uma valorizada atividade de lazer, e tem no forró tradicional sua trilha sonora predileta. Do ponto de vista da salvaguarda das matrizes do gênero, é de grande importância o fato de que a preferência deste público, como é o caso desde sempre com o forró, é por música ao vivo. Isso evidentemente aciona a contratação de forrozeiros tradicionais, muitos dos quais são contratados no nordeste para prover a trilha sonora dos mencionados festivais em cidades do sudeste. E não devemos esquecer que a atual expansão internacional do forró, que faz com que inúmeras cidades da Europa programassem, até antes da pandemia, e certamente de novo no contexto pós-pandêmico, festivais de forró com músicos brasileiros tocando ao vivo e ganhando, em euros, cachês maiores dos que os que lhes são pagos pelas prefeituras e outros contratadores de suas cidades de origem, tal expansão se deve em grande parte à expansão da dança do forró pelas academias de dança de salão no plano internacional.

Apoio às articulações dos forrozeiros

Ao longo da pesquisa estivemos em contato com diversas organizações de forrozeiros que têm sido, e podem vir a ser ainda mais, pontos de apoio e de irradiação para as iniciativas de salvaguarda das matrizes do forró. Algumas são associações de índole quase sindical ou corporativa, como é o caso da ASFORRAL em Alagoas, da Sociedade de Forrozeiros Pé de Serra em Pernambuco, e da Associação de Forrozeiros do Distrito Federal (ASFORRÓ). Outras são associações culturais com ênfase no forró, como é o caso da Associação Balaio Nordeste, entidade cujo papel crucial em todo

o processo patrimonial das matrizes do forró é impossível de exagerar. Mas também de extrema importância são as associações com menor nível de formalidade, como os grupos de WhatsApp de rabequeiros e zabumbeiros com os quais travamos contato, ou um site de extrema utilidade, como o <rabequeiros.org>. Finalmente, deve-se destacar o papel do Fórum Nacional Forró de Raiz, um amplo agrupamento que foi criado no bojo do próprio processo patrimonial, e que congrega diversos fóruns estaduais criados dentro do mesmo movimento. As articulações de concepção e implementação do Plano de Salvaguarda das Matrizes do Forró devem, sem nenhuma dúvida, se apoiar no diálogo entre estas diferentes associações, que o Iphan deverá acompanhar de perto.

5.3 LINHAS DE AÇÃO DE MÉDIO E LONGO PRAZO: SUBSÍDIOS PARA CONSTRUÇÃO DO PLANO DE SALVAGUARDA

Apresentamos aqui um conjunto de indicações que, sem pretensão de exaustividade, indica linhas de ação discutidas em diferentes momentos da pesquisa com praticantes, músicos, dançadores, militantes e apreciadores do forró tradicional. Que elas possam servir de base para o aprofundamento da discussão e da futura implementação de um Plano de Salvaguarda do forró tradicional, ainda a ser amplamente debatido. Neste espírito, propomos:

- Ampliar e aprofundar a pesquisa sobre as matrizes tradicionais do forró, enfatizando em especial as pesquisas etnográficas que foram limitadas em 2020/2021 devido ao contexto pandêmico.
- Estimular medidas de apoio a iniciativas locais relacionadas às matrizes do forró, como as escolas, festivais e orquestras de instrumentos tradicionais já existentes.
- Estimular a criação de novas escolas, festivais e orquestras de instrumentos tradicionais, aproveitando a experiência acumulada pelos congêneres já existentes;
- Em vista do item anterior, estimular a troca de experiências e a coordenação em rede das escolas, festivais e orquestras de instrumentos tradicionais, para o aproveitamento das dinâmicas positivas identificadas, e as vantagens do trabalho em grupo.
- No que se refere ao ensino, observar que a salvaguarda da música tradicional implica não somente em que sejam os próprios mestres reconhecidos como tais pelas comunidades os responsáveis pela transmissão do conhecimento, mas também que possam fazê-lo de acordo com critérios próprios da música tradicional, sem imposição de formatos típicos do chamado *habitus* conservatorial, fortemente arraigado no ensino formal de música.
- Tal como tem se verificado no caso de gêneros de música e dança patrimonializados (sambas, frevo) e em vias de patrimonialização (choro), a criação de espaço(s) físico(s) que permitam aglutinar pessoas e atividades em torno das matrizes tradicionais do forró é uma demanda de lideranças do setor. A criação de um Centro de Referência para as Matrizes Tradicionais do Forró, em local a ser discutido com as lideranças forrozeiras, poderia ser o ponto de partida para um rede de “Casas” ou “Centros” semelhantes a constituir nas principais cidades que abrigam núcleos de praticantes e aficcionados do forró tradicional.
- No mesmo sentido, cabe notar que no dia 13 de dezembro, Dia Nacional do Forró, e data de nascimento de Luiz Gonzaga, grande número de aficcionados do gênero se dirige a Exu-PE, local de nascimento do grande sanfoneiro. O “Parque Aza (sic) Branca” e a “Casa de Januário” (pai do sanfoneiro) foram tombados pelo governo do estado de Pernambuco em 2009, como “Ambientes de origem e memória de Luiz Gonzaga”. Tendo em vista o incontestável papel de Luiz Gonzaga como ícone do forró tradicional, a equipe da presente instrução técnica esteve presente em Exu em dezembro de 2019, quando foi possível contatar o imenso potencial cultural e turístico da região do Araripe, como icônico “pé de serra” que veio a designar para muitos a própria tradicionalidade do forró. Neste campo, pareceu-nos claro que existe muito potencial ainda a ser desenvolvido, levando em conta inclusive a carên-

cia de iniciativas culturais e turísticas nas regiões setanejas, quando comparadas às regiões litorâneas que abrigam todas as capitais do Nordeste com exceção de Teresina. E levando em conta ainda que Exu, com todo seu fortíssimo simbolismo gonzagueano e forrozeiro, encontra-se não só na fronteira em Pernambuco e o Ceará, como também muito próxima do oeste da Paraíba e do Sul do Piauí, e só um pouco mais longe de Juazeiro da Bahia (250 km.) Ou seja, o desenvolvimento de um polo cultural e turístico em Exu, em torno do forró e da memória de Luiz Gonzaga, coisa que já acontece espontaneamente, com pouco ou nenhum investimento público ou privado, poderia, caso tal investimento houvesse, dar importantes frutos para uma região sertaneja carente de iniciativas neste âmbito, como possíveis benefícios para quatro ou cinco estados do nordeste.

- Apoio à articulação entre os fóruns e demais entidades representativas de forrozeiros, com especial atenção para as articulações de instrumentistas que têm tido menor participação na mobilização destas entidades, como zabumbeiros, folistas, rabequeiros, pifeiros;

- Notar que a articulação de zabumbeiros e de rabequeiros tem ocorrido principalmente através de listas de WhatsApp e de sites especializados na internet, e não tanto através de fóruns presenciais ou associações legalmente constituídas.

- Notar também que, no caso de folistas e pifeiros, a articulação própria é quase inexistente, sendo os encontros destes músicos relacionados a projetos de pesquisa de iniciativa externa, como o “Tocando Pífanos” em Pernambuco, e o “Encontro de Folistas” organizado em 2019 na Paraíba;

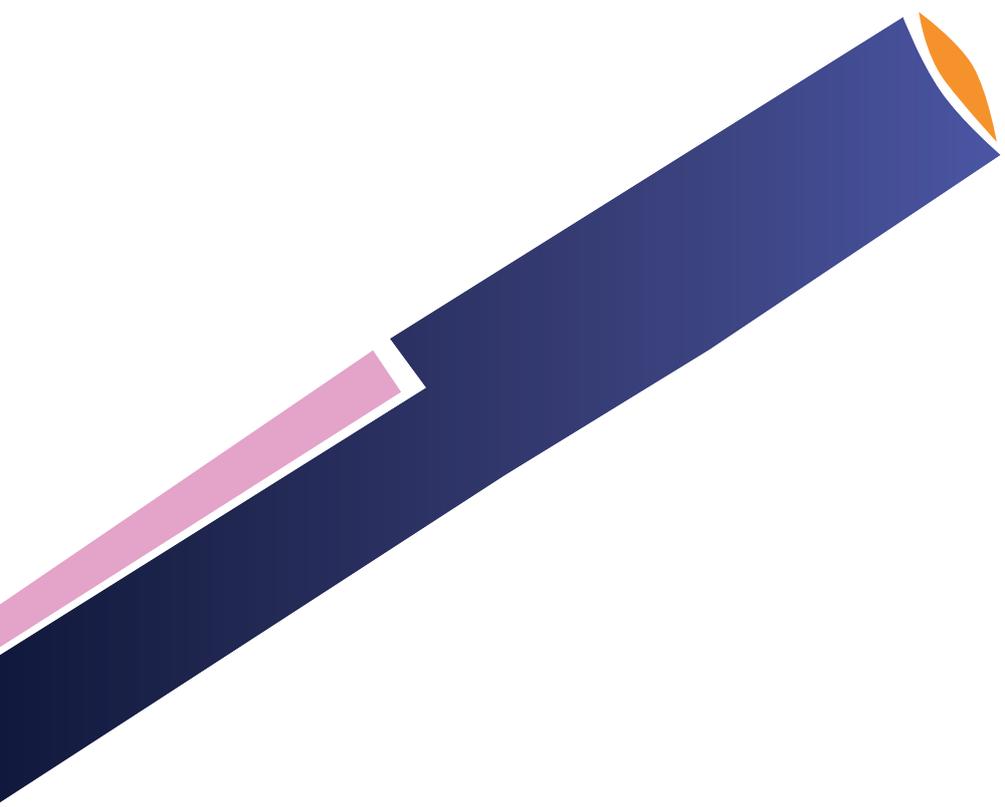
- Notar finalmente que existem também articulações de aficionados da dança do forró, tanto praticantes como professores de dança, que se organizam independentemente dos fóruns e associações;

- Na concepção e implementação do Plano de Salvaguarda das Matrizes Tradicionais do Forró, estas diferenças entre modalidades e estágios de organização dos diversos segmentos que compõem o mundo do forró tradicional devem ser levadas em conta, no sentido de obter uma articulação geral mais representativa e mais eficaz.

- Finalmente, é fundamental apoiar por todos os meios possíveis os músicos de forró, em todas as modalidades musicais apresentadas e discutidas ao longo deste dossiê. Como foi notado diversas vezes por nossos interlocutores, sem que os músicos de forró possam ser remunerados condignamente, não há como salvaguardar a continuidade de suas matrizes. Assim, editais, prêmios, oportunidades de capacitação e aprimoramento profissionais, abertura de possibilidades de divulgação pelos canais tecnológicos disponíveis, bolsas e estímulos, campanhas de esclarecimento junto a contratadores potenciais, e o que mais se puder fazer no sentido da valorização do músico de forró tradicional, são talvez as maiores garantias de que as matrizes do gênero serão salvaguardadas.

Enfim, elencamos aqui um conjunto de propostas que precisam ser dialogadas com os detentores, visando promover a sua autonomia na gestão do patrimônio. Estas propostas são direcionadas para a sustentabilidade, transmissão e difusão dos elementos matriciais do forró, recomendando a realização de parcerias entre associações de forrozeiros e forrozeiras e diversos entes públicos e privados dos âmbitos federal, estaduais e municipais, no caminho da construção de um Plano de Salvaguarda que favoreça a vitalidade do forró tradicional em todas as suas dimensões.





6. REFERÊNCIAS CITADAS

ABREU, Maria Clara; PACHECO, Gustavo. **Rabecas de Mané Pitunga**. Rio de Janeiro: CNFCP, Funarte, 2001.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. São Paulo: Livraria Martins, 1933.

_____. **Missão de pesquisas folclóricas: música tradicional do Nordeste – 1938**. São Paulo: SESC-SP / Prefeitura da Cidade de São Paulo, 2006.

_____. **Os Cocos**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002. 506p.

ANDRADE, Mário de; ALVARENGA, Oneyda; TONI, Flávia Camargo. **Dicionário Musical Brasileiro**. [Brasília] : Ministério da Cultura ; [São Paulo] : Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo ; [Belo Horizonte] : Editora Itatiaia, 1989.

ALFONSI, Daniela do Amaral. O forró Universitário em São Paulo. *In: Jovem na Metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade*. 1. ed. São Paulo: Terceiro Nome, 2007, p. 42–65. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/pontourbe/1924#quotation>>.

_____. **Para todos os gostos: um estudo sobre classificações, bailes e circuitos de produção de forró**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-08072008-141736/pt-br.php>>. Acesso em: 16 jun. 2021.

ALVES, Andressa Guimarães Mafra. **Um quê que as outras danças não têm: O forró pé de serra na cidade de São Paulo**. Trabalho de Conclusão de Curso (pós-graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://celacc.eca.usp.br/?q=pt-br/celacc-tcc/459/detalhe>>. Acesso em: 20 jun. 2021.

ALVES, Elder P. Maia. **A sociologia de um gênero: o Baião**. Maceió: Iphan-AL, 2016.

AZEVEDO, Aluísio. **O homem** 3a. ed. Rio de Janeiro: Typ. de Adolpho de Castro Silva, 1887. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4893>>

BARRETO, Mariana. Por uma sociologia do artista popular. **Revista Política & Sociedade** . Florianópolis, v. 17, n. 39, Mai./Ago. de 2018, p.169–194.

BARROSO, Oswald. Ceará: Uma Cultura Mestiça. *In: Atlas Escolar do Ceará*. João Pessoa: Grafset, 2000. Disponível em: <http://www.digitalmundomiraira.com.br/Patrimonio/CearaCulturaContextos/Diversificado/Ceara%20-%20Uma%20cultura%20mestica.pdf>. Acesso em: 11 out. 2010.

BECHARA, Evanildo. Forró: uma história ainda mal contada. *In: Fatos e dúvidas da linguagem - uma vida entre palavras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

BORJA, Bruno; DESTRI, Mayara. Formação da Feira de São de Cristóvão e a cultura nordestina no Rio de Janeiro. *In: Angelo, E. R. B.; Barros, L. O. C.. Territórios culturais no Rio de Janeiro: a Feira de São Cristóvão*. Rio de Janeiro: Autografia. 2017.

CABRAL FILHO, Severino. CAMPINA GRANDE – PB (1930–1950) Modernização, cotidiano e cultura material. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**. v. 40, 2010. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/6132>>. Acesso em: 7 out. 2021.

CANECA, Marco Antônio da Silva. **O Pífano na Feira de Caruaru: Contexto, Características, Aspectos Educativos**. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 1993.

CARVALHO, Aloísio Teixeira de. **Hoje o galo sou eu**. Rio de Janeiro: Flama Filmes, 1958.

- CARVALHO, Gilmar de. **Rabecas do Ceará**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2006. 330 p.
- _____. **Tirinete - Rabecas da tradição**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2018. 436 p. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/47625>. Acesso em: 27 jun 2021.
- CASCUDO, Luiz da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 11. ed. São Paulo: Global, 2001.
- CHIANCA, Luciana. **São João na cidade: ensaios e improvisos sobre a festa junina**. 1. ed. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.
- COOPAT, Carmem Maria; MATTOS, Márcio (org.). **Agrupamentos da música tradicional do Cariri cearense**. Fortaleza: Editora Quadricolor, 2012.
- COSTA, Haroldo. **Catulo da Paixão - Vida e obra**. Santa Catarina: Nd Comunicacao, 2009.
- DANTAS, Gledson Meira. **A performance musical do zabumbeiro Quartinha**. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa - Paraíba, 2011. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6576?locale=pt_BR. Acesso em: 17 ago. 2021.
- DISCOGRAFIA BRASILEIRA do Instituto Moreira Salles.
- DOMINGUES, Henrique Foréis. **No tempo de Noel Rosa: o nascimento do samba e a era do ouro da música brasileira**. 1. ed. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013.
- DOKTORSKY, Henry. The Accordion. In: EDMONDSON, Jacqueline. **Music in American Life**. Connecticut: Greenwood Publisher, 2013, p. 3-5.
- DRAPER III, Jack A. **Forró e regionalismo redentor do nordeste brasileiro: música popular em uma cultura de migração**. São Paulo: Intermeios, 2014.
- DREYFUS, Dominique. **Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- ECHEVERRIA, Regina. **Gonzaguinha e Gonzagão: uma história brasileira**. São Paulo: Ediouro, 2006.
- EFEGÊ, Jota. **Maxixe, a dança excomungada**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.
- EULÁLIO, Mainara Duarte. **Bate coxa em Campina Grande: história social do forró na cidade do "maior São João do mundo" (1950-1985)**. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande - Paraíba, 2014. Disponível em: <http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/jspui/handle/riufcg/1946>. Acesso em: 1 jun. 2021.
- FERNANDES, Adriana. **Music, migrancy and modernity: a study of Brazilian forró**. tese (doutorado em Filosofia), University of Illinois, Urbana, Champaign (EUA), 2005. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2142/85765>. Acesso em: 12 jun. 2021.
- FERREIRA, Lucinete; DIAS, Lêda. **Eu sou Anastácia! Histórias de uma rainha**. Recife: Fac-Form, 2011.
- FERREIRA FILHO, Joaquim. **Um estudo da vida e obra do Maranhense do Século XX, João do Vale**. Monografia de conclusão de curso em Licenciatura plena do curso de Letras, FAESF (Faculdade de Ensino São Francisco), 2011.
- FERREIRA, Lírio. **O homem que engarrafava nuvens** (documentário). Rio de Janeiro: Asylum Filmes, 2008.
- FIAMMENGHI, Luiz Henrique. **O violino violado: rabeca, hibridismo e desvio do método nas práticas interpretativas contemporâneas : tradição e inovação em Jose Eduardo Gramani**. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2008. 262 p.. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285136>. Acesso em: 18 maio 2021.
- FONTELES, Bene. **O rei e o baião**. 1. ed. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2010.
- FRANCISCO, Severino. **Da poeira à eletricidade**. Brasília: Instituto terceiro Setor, 2012.

- FUKS, Leonardo; FABLE, Heinz. “Wind Instruments”. In: PARNCUTT, Richard; McPHERSON, Gary E. **The Science and Psychology of Music Performance**. Nova York: Oxford University Press, 2002. p.319-334.
- GONZAGA, Luiz. “Entrevista”. In: ALMEIDA, Renato. Forró Asa Branca. **Folha de Vitória**, 1973.
- GONZAGA, Luiz. **O rei do baião**. Entrevista concedida a José Carlos Capinam. ROLLING STONE, Edição Brasileira n.5, Rio de Janeiro, abril de 1972.
- GUERRA-PEIXE, César. **Estudos de folclore e música popular urbana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- IBGE. **Censo Brasileiro de 2010**. Rio de Janeiro: IBGE, 2012.
- IKEDA, Alberto Tsuyoshi. Forró: dança e música do povo. In: **Folias de reis, sambas do povo**. São José dos Campos: Centro de Estudos da Cultura Popular; FCCR, 2011, v. 21, p. 121–148. (Coleção Cadernos de Folclore). Disponível em: <<https://pt.calameo.com/read/001012672ad7e090e9fa4>>. Acesso em: 12 jun. 2021.
- Iphan. **Anexo: Bens Culturais Inventariados**. In: Inventário Nacional de Referências Culturais. Rio de Janeiro: Iphan, 2011.
- _____. Dossiê de Registro da Feira de Campina Grande: Feira de Campina Grande, Patrimônio Cultural do Brasil. Campina Grande, 2017. Disponível em: <[Dossie_feira_de_campina_grande_paraiba.pdf](#)>. Acesso em: 7 out 2021.
- KRAUSE, Filemon de Carvalho. **João do Vale, o maranhense do século XX**. Pedreiras-MA, 2014.
- LEANDRO, Eugênio. **Cego Oliveira**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002.
- LÉLIS, Carmem. **São João: festa da fertilidade da terra e do homem**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2003. (folder, exposição de São João).
- _____. **São João: manifestação de fé, celebração da alegria**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2004. (folder, exposição de São João).
- LESSA, Barbosa; CORTES, Paixão. **Danças e Andanças da Tradição Gaúcha**. Porto Alegre: Garatuja, 1975.
- LIMA, Agostinho Jorge de. As músicas de rabeca no Brasil. **Vivência**. Natal, n. 27. p. 87-97. UFRN/CCHLA, 2004.
- LIMA, Agostinho Jorge de. **Música tradicional e com tradição da rabeca**. Dissertação (Mestrado em Música – Etnomusicologia). Universidade Federal da Bahia. Escola de Música. Programa de Pós-Graduação em Música, Salvador, 2001.
- LODY, Raul. Feira de São Cristóvão: o Nordeste na Guanabara. **Revista Brasileira de Folclore**. Instituto Nacional de Folclore: Rio de Janeiro, ano 13, no. 38, jan-abr de 1974.
- MARCELO, Carlos; RODRIGUES, Rosualdo. **O fole roncou! Uma história do forró**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- MARCOLINO, Zé. **Vida, versos, viola**. Recife: FUNDARPE, 1990. (Antologia em prosa e verso).
- MARQUES, Wilson. **O jovem João do Vale**. São Paulo: Nova Alexandria, 2013
- MENAGATTI, Bruno Del Neri Batista. Zabumbas do sertão baiano – aspectos musicais do conjunto de Bendegó do povoado de Canudos Velho, Bahia. **I Jornada Acadêmica Discente**. São Paulo: PPGMUS/USP, 2012.
- MENEZES, Hugo. **O balancê no arraial da capital: quadrilha e tradição no São João do Recife**. 1. ed. Recife: O autor, 2009.
- MESQUITA, Michele. João, Manuel, Maciel Salustiano: três gerações de artistas populares e sua

- comunicação com o massivo na perspectiva da reconversão cultural. **Revista Internacional de Folkcomunicação**. Rede Folkcom, n.1, p. 79-97, 2003.
- MILHOMEM, Ribamar “Vingança de Zé Pinhôto”. **Vida doméstica**, n.286, janeiro de 1942.
- MONICHON, Pierre. **L’Accordéon**. França: Payot-Lausanne, 1997.
- MONTEIRO JÚNIOR, Francisco Sidney da Silva. **Tradição na modernidade: a performance da Banda Cabaçal Padre Cícero de Juazeiro do Norte-CE**. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015. p. 119. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/8437?locale=pt_BR. Acesso em: 20 jun. 2021.
- MORIGI, Valdir José. **Narrativas do Encantamento: o maior são João do mundo, mídia e cultura regional**. 1. ed. Porto Alegre - Rio Grande do Sul: Armazém Digital, 2007.
- MOURA, Fernando. **Jackson do Pandeiro**. João Pessoa: A União, 2000. (Literatura, 32).
- MOURA, Fernando; VICENTE, Antônio. **Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo**. São Paulo: Editora 34, 2001.
- MURPHY, John P. The rabeca and its music, old and new, in Pernambuco, Brazil. **Latin American Music Review**, Austin, v. 18, n. 2, p. 148, 1997.
- _____. **Music in Brazil**. Nova York: Oxford University Press, 2006.
- NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico resumido**. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1966.
- NEMER, Sylvia. **Feira de São Cristóvão - A História De Uma Saudade**. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2011.
- NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1999.
- NERCOLINI, Marildo J.; Bezerra, AMÍLCAR A. Embates e negociações: produção e consumo cultural na cena mangue. Porto Alegre: **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, v. 20, n. 1, janeiro-abril 2013, p. 147 -162.
- NUNES, Joyce. **Do tradicionalismo a estilização do forró: um estudo a luz da dança**. Monografia (Graduação em Dança), Universidade Federal de Sergipe, Laranjeiras - Sergipe, 2010.
- OLIVEIRA, Andrea. **João do Vale: Mais coragem do que homem!**. São Luís: Edufma, 1998.
- _____. **João do Vale, o menino cantador**. São Luís: Pitomba, 2017.
- OLIVEIRA, Fernando. Nordeste: a invenção pela música. In: **Decantando a República**. v.3: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- OLIVEIRA, S. R. V. de. **A rebecca na Zona da Mata de Pernambuco: levantamento e estudo**. 1994. 23f. Relatório final de Iniciação Científica (Graduação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1994.
- PAES, Jurema Mascarenhas. **São Paulo em noite de festa: experiências culturais dos migrantes nordestinos (1940 – 1990)**. Tese (Doutorado em História Social)., Pontifícia Universidade Católica (PUC - SP), São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=144918>. Acesso em: 31 mai. 2021.
- PAIVA, Odair. **Caminhos Cruzados: migração e construção do Brasil moderno (1930 – 1950)**. Bauru: Edusc, 2004.
- PANDOLFO, Maria Lucia Martins. **Feira de São Cristóvão: a reconstrução do nordestino num mundo de paraibas e nortistas**. Dissertação em Educação - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1987. Disponível em: <<https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/8998>>. Acesso em: 31 mai. 2020.
- PASCHOAL, Márcio. “Pisa na fulô, mas não maltrata o carcará” – biografia do cantor e com-

positor João do Vale. Rio de Janeiro: Lumiar, 2000.

PATRICK, Elder. O sertão nordestino como um monopólio de sentido. In: **Revista Observatório Itaú Cultural – Sertões, imaginários, memórias e políticas**, n. 25. São Paulo: Itaú Cultural, 2019.

PAULINO, Thiago. **Palco de disputas e disputas pelo palco no país do forró.** Sergipe: Ed. Inphographics, 2018.

PEDRASSE, Carlos Eduardo. **Banda de Pifanos de Caruaru: uma análise musical.** Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas - São Paulo, 2002. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/296833884.pdf>>. Acesso em: 25 jun. 2021.

PEREIRA, W. E N. Breves notas acerca da formação histórica de Campina Grande-PB: do gado (século XIX) ao algodão (século XX). **História Econômica & História de Empresas**, v. 19, n. 2, 27 jan. 2017, Natal, UFRN. Disponível em: <<https://www.hehe.org.br/index.php/rabphe/article/view/446>>. Acesso em: 7 out. 2021.

PERES, Leonardo Rugero. **Com Respeito aos Oito Baixos – Um Estudo Etnomusicológico sobre a Sanfona de Oito Baixos na Região Nordeste.** Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2012.

_____. **A sanfona de oito baixos na música instrumental brasileira.** Disponível em: <https://www.academia.edu/8352965/2_A_sanfona_de_oito_baixos_na_m%C3%BAAsica_instrumental_brasileira>. Acesso em: 12 out. 2021.

PERIPATO, Sandra Cristina. **Venâncio e Corumbá.** Recanto Caipira: São Paulo, 2008. Disponível em: https://www.recantocaipira.com.br/duplas/venancio_corumba/venancio_corumba.html. Acesso em 10/09/2021.

PIRES, Hugo Pordeus Dutra. **A malícia do Pife: Caracterização acústica e etnomusicológica do pife nordestino.** Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

PORTELA, Samantha Cardoso. **Produção e consumo dos novos forrós em Salvador.** Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade), Universidade Federal da Bahia, Salvador - Bahia, 2008. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/10828>>. Acesso em: 2 jun. 2021.

REDES DA MARÉ. **Censo Populacional da Maré / Redes da Maré.** – Rio de Janeiro: Redes da Maré, 2019.

RIBEIRO, Gustavo Lins. **O Capital da Esperança.** Brasília: Ed Universidade de Brasília, 2008.

ROSSI, Catarina Schmitt. **Da cana de açúcar às mesas de som: histórias da rabeça através de rabequeiros.** Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2019. 116 p. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/RE-POSIP/339421>>. Acesso em: 8 jul. 2021.

SÁ, Sinval. **O sanfoneiro do Riacho da Brígida: vida e andanças de Luiz Gonzaga, o Rei do Baião.** 2. ed. Recife: CEPE, 2012.

SANTOS, Climerio de Oliveira. **Forró: a codificação de Luiz Gonzaga.** Recife: Cepe, 2013. (Coleção Batuque book, v. 3).

_____. **Forró desordeiro: para além da bipolarização “pé de serra versus eletrônico”.** Tese de doutorado, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <<http://www.unirio.br/ppgm/arquivos/teses/climerio-de-oliveira/view>>. Acesso em: 16 abr. 2020.

SANTOS, José Praxedes dos. Entrevista a Marcio Mattos. Exu, 18 dez 2013. Formato: vídeo. In: **La contribución de la música tradicional del Cariri cearense a la música popular brasileña por medio del baião de Luiz Gonzaga.** Madrid, 2016. 508 f. Tese (Doutorado em Música). Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Musicología, Madrid, 2016. Disponível em: <https://>

eprints.ucm.es/id/eprint/39219/ Acesso em: 27 jun 2021.

SANTOS, Lenira Sousa. **João do Vale e sua identidade com Pedreiras**. Monografia de conclusão de curso em Licenciatura plena do curso Letras, UFMA, 1995.

SANTOS, Priscila de Souza. Entrevista a Marcio Mattos. Exu, 18 dez 2013. Formato: vídeo. **In: La contribución de la música tradicional del Cariri cearense a la música popular brasileña por medio del baião de Luiz Gonzaga**. Madrid, 2016. 508 f. Tese (Doutorado em Música). Faculdade de Geografia e Historia, Departamento de Musicologia, Madrid, 2016. Disponível em: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/39219/> Acesso em: 27 jun 2021.

SERAINE, Wilson. **A Festa da Asa Branca – uma história com pássaros cantados por Luiz Gonzaga**. Fortaleza: Editora IMEPH, 2017.

_____. **Maria da Inglaterra em Quadrinhos**, Academia Piauiense de Letras, Teresina – PI (2017).

_____. **12 anos com o Rei do Baião**. Teresina – PI: Editora Nova Aliança, 2017.

_____. **Nirez: O Homem de Cera**. Fortaleza: Editora IMEPH, 2018.

_____. **Causos Gonzaguianos Ilustrados**. Fortaleza: Editora IMEPH, 2018..

SERAINE, Wilson (org). **Cordéis Gonzaguianos - Antologia**. Fortaleza: Editora IMEPH, 2017.

SERGIVAL, J. “A musica Nordestina, brasileira”. In: **Revista da Academia Sergipana de Letras**, v. 1, n. 39, 2011. p. 67 – 74.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras: Vol. 1: 1901-1957**. 6. ed. São Paulo: Ed. 34, 2006.

SILVA, A. B. D. **O Maior São João do Mundo no Parque do Povo: a segregação socioeconômica e seus vários territórios**. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Geografia). Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2016.

SILVA, Maria Raquel Batista da. **“Numa sala de reboco”: a representação de sertão nas músicas de José Marcolino**. Monografia (Graduação em Educação do Campo), Universidade Federal de Campina Grande, Sumé - Paraíba, 2013. Disponível em: <<http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/xmlui/handle/riufcg/6022>>. Acesso em: 2 jun. 2021.

SIQUEIRA, Baptista. **A origem do Termo Samba**. Rio de Janeiro: IBRASA, 1977.

SLOBIN, Mark. In: **Exploring the world of music**. V.II – Composers and Improvisers. Pacific Street Films, Educational Film Center, 1999. Disponível em: <https://www.learner.org/series/exploring-the-world-of-music/composers-and-improvisers/>. Acesso em: 2 jun. 2021.

TAVARES, Bráulio. “Regional e Pop”. **Revista de História**. Ano 3, n. 35, agosto de 2008. p. 26-31

TATIT, Luiz. **O cancionista**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

TELES, José. **O Baião no Mundo**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2008.

TEIXEIRA, Gilberto. **ETSEDRON: Contos e Cantos na Feira de São Cristóvão**, Rio de Janeiro: Editoria do autor, 2011.

_____. **ETSEDRON: Segmentos artísticos da Feira de São Cristóvão**, Rio de Janeiro: Editoria do autor, 2013.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular – os sons que vem da rua**. Rio de Janeiro: Ed. Tinho-
rão, 1976.

_____. **Pequena história da música popular: segundo seus gêneros**. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

TROTTA, Felipe. **No Ceará não tem disso não: nordestinidade e machesa do forró contemporâ-**

neo. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 2014.

VALERIANO, Laís de Assis. **Características interpretativas do Mestre Luiz Paixão a partir da “Toada do Cavalo”**. Dossiê de Candidatura do Mestre Luiz Paixão a Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco, 2021.

VELHA, Cristina Eira. **Significações sociais, culturais e simbólicas na trajetória da Banda de Pífanos de Caruaru e a problemática histórica do estudo da cultura de tradição oral no Brasil (1924-2006)**. Dissertação (Mestrado em História Social), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://portal.Iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/De%20Zabumba%20de%20seu%20Manuel%20a%20Banda%20de%20P%3%ADfanos%20de%20Caruaru.pdf>>. Acesso em: 23 jun. 2021.

VIANNA, Leticia C. R. Bezerra da Silva: **Produto do Morro, Trajetória e Obra de um sambista que não é santo**. Rio de Janeiro: Joege Zahar, 1998.

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

_____. **Velhos sanfoneiros**. 1. ed. Fortaleza - Ceará: Museu do Ceará / Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006.

SITES

ABDIAS. “Depoimento”. In: **A Paraíba e seus artistas**. TV PARAÍBA, 1987 (25 min).

ACERVO ORIGENS. 2010. “**Nino e seu Trio Paranoá - Foguete Baiano**”. <<http://www.acervoorigens.com/2010/12/nino-e-seu-trio-paranoa-foguete-baiano.html>>. Acesso em 24/9/2021.

ACERVO ORIGENS. 2011. “**ForróKimbó**”. <<https://www.acervoorigens.com/2011/05/grupo-for-rokimbo-forro-quimbo-04052011.html>>. Acesso em 24/9/2021.

ALMANAQUE DO RAIMUNDO FLORIANO. 2016. “**Nino e seu Trio Paranoá**” <http://www.raimundofloriano.com.br/views/Comentar_Post/nino-e-seu-trio-pranoa-Zy40etSfm50xRnBMtU-qK>. Acesso em 24/9/2021.

ARQUIVO NIREZ. 2006. (<http://nireztitulo.blogspot.com/2006/10/titulo-p.html>)

BLOG GENI. Biografia de Rosil de Assis Cavalcanti. Disponível em <<https://www.geni.com/people/Rosil-Cavalcanti/6000000045160008973>>. Acesso em: 12/10/2021.

BRASIL. DECRETO No. 11.176. DE 6 DE SETEMBRO DE 2005. **Institui o dia 13 de dezembro como o “Dia Nacional do Forró”**. (Brasília (DF), 2005). Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/lei/L11176.htm> . Acesso em: 31 mai. 2021.

CENTRO LUIZ GONZAGA DE TRADIÇÕES NORDESTINAS. **Feira de São Cristóvão**. Disponível em: <<https://www.feiradesaocristovao.org.br/programacao>>. Acesso em: 31 mai. 2021.

Cronologia do Pensamento Urbanístico. s/d. “**Fundação da cidade-satélite de Ceilândia**”. < <http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=1600>> acesso em 24/9/2021.

FORRÓ DA CASA GRANDE. **História de Genival Lacerda**. s/d, disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=ubY0_belQjU>. Acesso em: 12/10/2012.

FORRÓ EM VINIL. 2007. “**Nino e seu Trio Paranoá - Foguete Baiano**”. <<https://www.forroemvinil.com/?s=paranoa>>, acesso em 24/9/2021.

HOMEM COM H. <https://brasil61.com/noticias/entao-foi-assim-ed-06-homem-com-h-antonio-barros-pefa190023>.

LACERDA, Genival. **Genival Lacerda – Se não fosse o Forró**. CD promocional, Xique-xique

Music, 2007 (CD promocional), disponível em < <https://www.forroemvinil.com/cds/cd-genival-lacerda-se-nao-fosse-o-forro/>>. Acesso em: 12/10/2021.

LETRAS, **Biografia de Antônio Barros e Cecéu**, disponível em < <https://www.letras.com.br/antnio-barros-e-ceceu/biografia>>. Acesso em 12/10/2021.

PAIVA, Carolina. **É tudo verdade – O Rei da Munganga** (documentário), 2009, disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=ILwoRq5W4wI>>. Acesso em: 12/10/2012.

PARAÍBA CRIATIVA. **Genival Lacerda: biografia, publicado em 16 de novembro de 2015**; disponível em < <https://www.paraibacriativa.com.br/artista/genival-lacerda/>>. Acesso em: 12/10/2021.

RIO DE JANEIRO (Município). Lei 353, DE 01 DE OUTUBRO DE 1982. **Considera de Utilidade Turística a Feira dos Nordestinos**. Disponível em: <<https://cm-rio-dejaneiro.jusbrasil.com.br/legislacao/284869/lei-353-82>>. Acesso em: 31 mai. 2021

RIO DE JANEIRO (Município). Lei 2.052, DE 26 DE NOVEMBRO DE 1993. **Cria o Espaço Turístico e Cultural Rio/Nordeste**. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br/legislacao/273066/lei-2052-93-rio-de-janeiro-0>>. Acesso em: 31 maio 2020.

RIO DE JANEIRO (Município). Lei 27.416. DE 07 DE SETEMBRO DE 2006. **Dispõe sobre o Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas**. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/rj/r/rio-de-janeiro/decreto/2006/2741/27416/decreto-n-27416-2006-dispoe-sobre-o-centro-luiz-gonzaga-de-tradicoes-nordestinas-no-pavilhao-de-sao-cristovao-e-da-outras-providencias>>. Acesso em: 31 mai. 2021.

XERÉM:http://www.boamusicalcardinho.com/xeremebentinho_71.html

REPORTAGENS

ALVES, Maroni. Feira de Duque de Caxias – Um Shopping a Céu Aberto. **Diário do Rio**. Rio de Janeiro. 18 de setembro de 2019. Disponível em: <<https://diariodorio.com/feira-de-duque-de-caxias-um-shopping-a-ceu-aberto/>>. Acesso em: 31 mai. 2021.

CARVALHO, José. O matuto cearense e o caboclo do Pará: contribuição ao folclore nacional. Belém: Jornal de Belém, 1930. Disponível em: <<http://www.fcp.pa.gov.br/obrasraras/o-matuto-cearense-e-o-caboclo-do-para/>>

CONVERSA SOBRE O FORRÓ DE RABECA: https://www.youtube.com/watch?v=WD_xI7wwaA . Acesso em: 22 set 2021

CORDEL DEFENDE XAXADO E QUER O “ROCK” FORA DE SÃO CRISTÓVÃO. **Jornal do Brasil**, 21 de setembro de 1981. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/30550>. Acesso em: 31 mai. 2021.

ELES VÊM DE LONGE PROCURANDO SONHOS, ENCONTRANDO DESILUSÃO. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 4 de dezembro de 1972. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_08&pagfis=35416> Acesso em: 31 mai. 2021.

FEIRA DE S. CRISTÓVÃO TERÁ “BUMBA-MEU-BOI”. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 6 de junho de 1960. Disponível em: <<http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes%20de%20Jornais/13255>> Acesso em: 31 mai. 2021.

FEIRA DO NORDESTINO É ATRAÇÃO EM NITERÓI. **O Fluminense**, Rio de Janeiro. 8 de setembro de 1980. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=100439_12&pesq=%22z%C3%A9%20duda%20da%20para%C3%A9%22&pagfis=6512> Acesso em: 31 mai. 2021.

FOTO PUBLICADA NA PÁGINA DO FACEBOOK de Retalhos Históricos de Campina Grande, disponível em <https://www.facebook.com/BlogRHCG/photos/cortejo-f%C3%BAnebre-de-ro>

sil-cavalcante-passando-pela-rua-cardoso-vieira-em-frente-a/2262494963790546/. Acesso em: 12/10/2021.

G1 PARAÍBA. **Antônio Barros e Cecéu estão entre os 20 autores mais rentáveis no São João há 10 anos.** João Pessoa: 22/07/2018, disponível em <<https://g1.globo.com/pb/paraiba/musica/noticia/2018/07/22/antonio-barros-e-ceceu-estao-entre-os-20-autores-mais-rentaveis-no-sao-joao-ha-10-anos.ghtml>>. Acessado em: 12/10/2021.

RANGEL, Maria Lúcia. **Forrós: a última fronteira do Nordeste.** Jornal do Brasil, 2/12/1975.

REPORTAGEM SOBRE O CD FORRÓ DE RABECA (Luíz Paixão). Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/mestre-luiz-paixao-lanca-forro-de-rabeca-no-streaming/188972/>

TINHORÃO, José Ramos. “**A explosão nordestina dos forrós**”. Jornal do Brasil. P. 2, Caderno B, coluna Música Popular. Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 1974.

VÍDEO ITAÚ CULTURAL - **Nelson da Rabeca.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kiw6Z9chPUc>

TV ITARARÉ. Reportagem sobre composições de Rosil de Assis Cavalcanti, 22 de dezembro de 2015. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=XgkFLaSDXMI>>. Acesso em 12/10/2021.

ZAN, Pedro. “Forró: da diversão ao comércio”. Jornal O Estado de São Paulo, 05/07/1976. Disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br>; acesso. em 16/09/2021.

ENTREVISTAS

CACAI NUNES. Multinstrumentista, DJ, Produtor Musical e Pesquisador. Entrevista realizada por João Miguel Sautchuk em 4/9/2021.

CHARLIN. Zabumbeiro e Sanfoneiro. Entrevista realizada por Lorena Louise Beleza Carneiro em 18/8/2021.

ENTREVISTAS concedidas pelos artistas do forró do Maranhão a Alexandra Messier.

ENTREVISTAS concedidas pelos autores de obras sobre João do Vale, Andrea Oliveira e Wilson Marques, a Alexandra Messier.

ENTREVISTAS concedidas por Raimundo dos Reis Lima, seu filho Rui Mário Lima e seu neto Carlos André Lima, todos os três, sanfoneiros, em maio de 2019, à antropóloga Juliana Baptista Ferreira e a Alexandra Messier.

GEORGE LACERDA. Cantor, percussionista e professor de música. Entrevista realizada por João Miguel Sautchuk em 2/9/2021.

LUIZÃO DO FORRÓ. Sanfoneiro e Cantor. Entrevista realizada por Lorena Louise Beleza Carneiro em 20/8/2021.

JAMELO. Sanfoneiro, cantor e compositor. Entrevista realizada por João Miguel Sautchuk em 9/9/2021.

LULA ANDRADE. Sanfoneiro. Entrevista realizada por Lorena Louise Beleza Carneiro em 18/8/2021.

MAÍSA ARANTES. Cantora, rabequeira, tocadora de pífano e professora de música. Entrevista realizada por Maria Estela Capuano Villar em 4/9/2021.

MARCUS FARIAS. Sanfoneiro, arranjador, compositor e produtor. Entrevista realizada por João Miguel Sautchuk e Lorena Louise Beleza Carneiro em 14/9/2021.

MARQUES. Presidente da ASFORRÓ e produtor. Entrevista realizada por João Miguel Sautchuk em 2/9/2021.

SABRINA VAZ. Cantora e compositora. Entrevista realizada por João Miguel Sautchuk e Lorena Louise Beleza Carneiro em 14/9/2021.

SILVA, Paulo Murilo Gomes da. Entrevista a Paula Bujes. Recife, 29 set 2021. Formato: vídeo-chamada gravada.

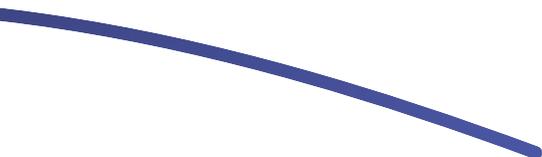
SOARES, Maciel Salustiano. Entrevista a Paula Bujes. Recife, 20 set 2021. Formato: áudio gravado.

TONINHO VIEIRA. Sanfoneiro, Cantor, compositor e produtor. Entrevista realizada por João Miguel Sautchuk e Lorena Louise Beleza Carneiro em 4/8/2021.

TORRES. Cantor e tocador de triângulo e pandeiro. Entrevista realizada por João Miguel Sautchuk em 13/9/2021.

VAVÁ. Sanfoneiro e cantor. Entrevista realizada por João Miguel Sautchuk em 6/9/2021.





7. ANEXO

– *Acervos relevantes para as
Matrizes Tradicionais do Forró*

Apresentamos aqui uma lista não-exaustiva de acervos públicos e privados, físicos e eletrônicos, relevantes para as matrizes tradicionais do forró.

Acervo Origens

Homepage: <https://www.acervoorigens.com/>

Youtube: <https://www.youtube.com/user/AcervoOrigens/featured>

Página criada e mantida pelo violeiro, produtor musical e pesquisador pernambucano Cacai Nunes, o portal Acervo Origens: sons que tocam o Brasil tem o objetivo de identificar, articular e divulgar a música brasileira, com um destaque para o Forró, reunindo informações e disponibilizando em seu acervo virtual discos, vídeos, fotos e músicas. Semanalmente a página promove o Programa Acervo Origens, que se dedica a divulgação e homenagem a ritmos diversos e seus intérpretes. O portal possui ainda um canal no youtube onde seu criador, Cacai Nunes, realiza shows ao vivo e até mesmo explora em primeira mão títulos que pertencem ao seu acervo.

.. . . .

Biblioteca Nacional Digital

Endereço: *Av. Rio Branco, 219 / 3º andar, Centro, Rio de Janeiro - RJ.*

Telefone: (21) 2220-4410

Homepage: <https://bndigital.bn.gov.br/>

Com a missão de democratizar amplamente o acesso à memória cultural do Brasil, a Biblioteca Nacional Digital possui importante acervo para contribuir com as pesquisas sobre as matrizes do forró. Destacamos as informações contidas na Hemeroteca Digital, na qual é possível acessar jornais pernambucanos contemplando várias décadas do século XX. Estão entre os periódicos disponíveis: Diário de Pernambuco, Jornal do Brasil, Jornal Pequeno, Jornal do Recife e a Revista Fon Fon. A Biblioteca Nacional digital utiliza a tecnologia DocPro e as buscas são feitas a partir de palavras-chave, frases ou expressões.

.. . . .

Casa do Choro (Acervo de Partituras)

Endereço: *Rua da Carioca, nº 38. Centro, Rio de Janeiro - RJ.*

Telefone: (21) 2242-9947

Homepage: <https://casadochoro.com.br/>

Acervo digital:

http://acervo.casadochoro.com.br/Works/index?title=&date_start=&date_end=&artistic_name=&arranger=&genre=forr%C3%B3

Sediada na cidade do Rio de Janeiro, a Casa do Choro é um dos mais importantes centros de referência da música brasileira. No acervo digital está disponível para consulta e download uma importante coleção de partituras de forró. A pesquisa pode ser realizada utilizando o filtro de gênero musical. Ao digitar “forró”, “coco”, “baião”, “xote” e “marcha junina” como opção de palavras-chave ou assunto, serão listadas as pesquisas disponíveis para consulta e download gratuito. Há composições

de Altamiro Carrilho, Dominginhos, Jacob do Bandolim, João Lyra, Luiz Gonzaga, Rossini Ferreira e Zé de Elias.

Centro de Formação, Pesquisa e Memória Cultural - Casa do Carnaval

Endereço: *Pátio de São Pedro, s/n. São José, Recife - PE.*

Telefones: (81) 3355-4311 / 3302/ 3303

Homepage: <http://www2.recife.pe.gov.br/servico/centro-de-formacao-pesquisa-e-memoria-cultural-casa-do-carnaval>

Instituição da Prefeitura da Cidade do Recife, localizada no Pátio de São Pedro e dedicada a divulgação, formação e pesquisa da cultura popular do Recife. A Casa do Carnaval possui uma série de referências sobre as matrizes do forró, manifestações culturais, compositores, fotografias e vídeos. Durante muitos anos a instituição promoveu o Seminário do Concurso de Quadrilhas Juninas do Recife e transcreveu entrevistas com personalidades da cultura pernambucana.

.. . . .

Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

Endereço: *Rua do Catete, 179 e 181, Catete - Rio de Janeiro - RJ.*

Telefone: 21 3826-4434

Homepage: <http://www.cnfcp.gov.br/>

Instituição pública federal integrada à estrutura do Iphan. Tem como objetivo promover projetos de pesquisas, estudos, exposições e fomento das culturas populares do Brasil. As pesquisas sobre as matrizes do forró podem ser feitas no acervo da Biblioteca Amadeu Amaral e no acervo da hemeroteca digital. A hemeroteca utiliza a tecnologia DocPro e as buscas são feitas a partir de palavras-chave, frases ou expressões. Ao digitar “forró” como opção de palavra-chave ou assunto, serão listadas as páginas de jornais disponíveis para consulta.

.. . . .

Companhia Editora de Pernambuco

Endereço: *Rua Coelho Leite, 530, Santo Amaro, Recife - PE.*

Telefone: (81) 3183-2700

Homepage: <http://www.acervocepe.com.br/>

No acervo digital da Companhia Editora de Pernambuco é possível realizar vários estudos sobre o universo cultural das Matrizes do Forró. As pesquisas podem ser feitas nos periódicos digitalizados, como: Coleções de Jornais do Século XIX; Jornal Diário da Manhã; Revista Continente Documento; Suplemento Cultural do Diário Oficial de Pernambuco. A CEPE utiliza a tecnologia DocPro e as buscas são feitas a partir de palavras-chave, frases ou expressões.

.. . . .

Discos do Brasil - Arquivo Maria Luiza Kfoury

Homepage: <https://discosdobrasil.com.br/>

Nascida em São Paulo, Maria Luiza Kfoury é uma colecionadora, jornalista e musicóloga, apaixonada pela música brasileira. Trabalhou na Rádio Cultura FM em 1984 e 1985. Foi coordenadora musical da Rádio Gazeta FM em 1988, ano em que a emissora recebeu o prêmio de melhor programação

da Associação Paulista de Críticos de Arte. Entre 1989 e 1995, foi diretora da Rádio Cultura AM.

Em 1995 começou a catalogar sua coleção de discos, ouvindo e classificando cada álbum e faixa. A partir dessa iniciativa, em 2005 criou na internet a página Discos do Brasil: uma discografia brasileira, em que disponibiliza todo o seu acervo particular, atualmente com mais de 6 mil títulos, incluindo diversos discos sobre o forró e seus subgêneros.

Além do site Discos do Brasil, com a participação de Fernando Barcellos Ximenes, criou e desenvolveu em 2006 o projeto Músicos do Brasil: uma enciclopédia instrumental, com o patrocínio da Petrobrás, sobre os principais nomes da música instrumental brasileira. Disponível online desde dezembro de 2008 no endereço musicosdobrasil.com.br, no momento o site encontra-se fora do ar.

O Instituto Moreira Salles recebeu em 2002 a guarda de sua hemeroteca, formada pela coleção das revistas *Áudio News* e *Música*, por releases de artistas, scripts de programas de rádio e por aproximadamente cem pastas com cerca de 25 mil artigos de jornais e revistas sobre temas ligados à MPB, cobrindo o período de 1968 até 2001. A partir desse material, foram catalogados mais de 1.500 autores de matérias jornalísticas sobre a música brasileira, 1.700 músicos, grupos e instituições ligadas à música e 300 órgãos de comunicação que veicularam notícias sobre o tema. O conjunto está totalmente digitalizado no site do Instituto.

... ..

Discoteca Oneyda Alvarenga

Endereço: *Rua Vergueiro, n° 1000. Paraíso, São Paulo - SP.*

Telefone: *(11) 3397-4071*

Homepage: <http://www.acervosdacidade.prefeitura.sp.gov.br/PORTALACERVOS/ResultadosBusca.aspx?ts=sa&q=Forr%c3%b3&acervos=32>

E-mail: discoteca@prefeitura.sp.gov.br

Inicialmente idealizada por Mário de Andrade quando esteve à frente do Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo, a Discoteca Pública Municipal foi criada em 1935 e rebatizada com o nome de sua primeira diretora, Oneyda Alvarenga, em 1987. Desde 1982 a Discoteca foi transferida para o Centro Cultural de São Paulo, onde constitui um dos mais importantes acervos musicais do mundo, contemplando música erudita, popular e folclórica, nacional ou estrangeira, em suportes que variam de discos de 33, 45 e 78rpm, CDs, partituras, métodos, periódicos, hemeroteca e livros de música.

Um dos itens na Discoteca de maior interesse para a história das matrizes do forró é a coleção de gravações, fotografias, filmes e documentos sobre a Missão de Pesquisas Folclóricas enviada por Mário de Andrade ao nordeste em 1938. Esta documentação fundamental para a história e etnografia da cultura popular do Nordeste abriga exemplos de diversos tópicos mencionados neste dossiê, como música para sanfona, dança do coco, baião, toada etc.

A discoteca ainda oferece os serviços de empréstimos, audição de discos e CDs e atendimento a pesquisadores. Todos os serviços devem ser previamente agendados via telefone ou e-mail.

... ..

Forró em Vinil

Homepage: <https://www.forroemvinil.com/>

O Forró em Vinil é uma plataforma criada para a difusão e fomento do forró, em especial o que denomina “forró tradicional”. O Portal disponibiliza gratuitamente mais de 5 mil títulos entre discos em diferentes formatos (LPs, 78rpm, CDs, entre outros), livros, imagens, vídeos e publicações sobre o tema forró, que podem ser acessados e adquiridos livremente por qualquer usuário. O portal é gerido pelo pesquisa-

dor, DJ, colecionador e produtor musical Ivan Dias, de São Paulo-SP, que além de criador do Forró em Vinil já participou e promoveu diversos eventos e palestras sobre o tema, e em 2017 publicou o livro *O que é o Forró?* pela Editora Latus, com o apoio da UEPB. É também o organizador do Festival Roots-tock. Para a manutenção da página os usuários podem fazer doações financeiras ou de conteúdo, que depois de organizado e catalogado fica disponível para o público.

... ..

Fundação Joaquim Nabuco

Endereço: *Rua Dois Irmãos, nº 92. Edifício Dirceu Pessoa. Apipucos, Recife - PE.*

Telefone: (81) 3073-6540 / (81) 3073-6535

E-mail: *bibli@fundaj.gov.br*

Homepage: *http://www.fundaj.gov.br/*

Acervo digital: *http://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/component/k2/itemlist/search?searchword=forr%C3%B3&categories=*

Um dos mais importantes centros de referência da cultura brasileira. A Fundaj disponibiliza um amplo sistema de pesquisas no seu site. Os conteúdos mais gerais sobre as matrizes do forró podem ser encontrados na página “Pesquisa escolar”, que contém textos sobre a particulares da música, compositores e festas juninas. Na Base de Dados é possível consultar as referências disponíveis no acervo, entre elas partituras, fotografias e discografias. Com objetivo de incentivar pesquisas e tornar o acervo acessível, a Fundaj criou a Villa Digital, um site que contém documentos digitalizados, incluindo imagens ligadas ao universo cultural forró, que podem ser pesquisadas nas coleções fotográficas do Museu do Homem do Nordeste e da antropóloga Katarina Real. O destaque desse acervo é a fotografia da Katarina Real em 1963, na cidade de Belém do Pará, que registrou uma festa de São João em um arraial comunitário.

... ..

Fundação Pierre Verger

Endereço: *2ª Travessa da Ladeira da Vila América, nº 6. Engenho Velho de Brotas, Salvador - BA.*

Telefone: (71) 3203-8400

Acervo digital:

http://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/fototeca/category/585-garanhuns.html

Pierre Verger (1902-1996) foi um fotógrafo, etnólogo, antropólogo e pesquisador francês que dedicou parte da sua vida a registrar cenas da cultura brasileira e mundial. Neste site está disponível uma coleção de fotografias registradas em Pernambuco durante os anos 1940. O destaque é a coleção da pasta “Garanhuns”, com registros que evidenciam a apresentação de uma banda de pífanos.

... ..

Instituto Cultural Cravo Albin

Endereço: *Av. São Sebastião, nº 2. Urca, Rio de Janeiro - RJ.*

Telefone: (21) 2295-2532

Homepage: *http://institutocravoalbin.com.br/*

Acervo digital: *http://dicionariompb.com.br/*

O Instituto Cultural Cravo Albin para Pesquisa e Fomento das Fontes da Música Popular Brasi-

leira é uma sociedade civil, sem fins lucrativos, com a finalidade de promover e incentivar atividades de caráter cultural no campo da pesquisa, reflexão e promoção das fontes que alimentam a cultura e, em especial, a música brasileira, visando a divulgação, defesa e conservação do patrimônio histórico e artístico brasileiro.

O ICCA dispõe de sede própria localizada no bairro da Urca com cerca de 3.000m². O acervo do Instituto, inicialmente doado por Ricardo Cravo Albin, seu idealizador, vem sendo acrescido com outras doações feitas por pesquisadores, colecionadores e demais detentores de acervos congêneres. Atualmente é composto de documentos textuais, fotografias, recortes de jornais e revistas; roteiros e programas de rádio e televisão; roteiros de espetáculos musicais e um Arquivo Fonográfico, com cerca de 60.000 discos de 12, 10 e 8 polegadas (longplays em vinil, discos 78 em goma laca e compactos simples e duplos), 2.000 fitas sonoras em rolo, 700 em cassete e cerca de 5000 CDs. Complementa este acervo uma coleção de vídeos com depoimentos e programas musicais diversos. O patrimônio do ICCA compreende, ainda, um acervo museológico formado de peças de indumentária de personalidades da MPB, troféus, medalhas, mobiliário de época, artesanato, além de gravuras, esculturas e quadros a óleo de artistas brasileiros, de reconhecida importância.

O Instituto dispõe ainda de um acervo digital, o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, site de referência para pesquisar a biografia de compositores, intérpretes e instrumentistas do forró. Os verbetes contêm informações como dados artísticos, obra, discografia e bibliografia clássica.

... ..

Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB)

Endereço: *Rua Maestro Felício Toledo, nº 500, grupo 502. Centro, Niterói - RJ.*

Telefone: (21) 2620-2388

Homepage: <http://immub.org/>

Instituto sediado em Niterói, no Rio de Janeiro, trabalha há mais de 25 anos no desenvolvimento de pesquisas, preservação e promoção da memória musical brasileira. O instituto mapeou mais de 82 mil discos produzidos no Brasil. O site dispõe de um acervo digital que facilita a busca por músicas, discos, compositores, intérpretes e gravadoras. Alguns fonogramas estão disponíveis para ouvir no site.

Ao pesquisar sobre o forró são listados 408 álbuns e 2503 referências de fonogramas, com registros gravados a partir da década de 1910 até os dias atuais. No acervo há um disco de 78 rpm, datado de 1913 e gravado pela Banda Odeon, com a música Forrobodó de M. Malaquias e a música “Forró na Roça”, composta por Xerém em parceria com Manoel Queirós. A referência do disco é: Gravadora: Victor, Catálogo: 34.222-a, Ano: 1937.

... ..

Instituto Moreira Salles

Endereços: *Rua Marquês de São Vicente, nº 476. Gávea, Rio de Janeiro - RJ.*

Avenida Paulista, nº 2424. São Paulo - SP

Telefones: *Rio de Janeiro - (21) 3284-7400; São Paulo - (11) 2842-9120*

Homepage: <http://www.ims.com.br/ims/>

Organização sem fins lucrativos que trabalha para a promoção da cultura brasileira, formação de acervos e no desenvolvimento de programas culturais que envolvem as áreas de música, fotografia, cinema, literatura e artes visuais. No acervo fotográfico está disponível a coleção de imagens de Luiz Gonzaga, Zé Dantas e Siri do Forró. Além de partituras da música Forrobodó de Chiquinha Gonzaga.

Luiz Lua Gonzaga - Acervo Paulo Wanderley

Homepage: <https://luizluagonzaga.com.br/biografia/>

Criado pelo pesquisador e colecionador paraibano Paulo Wanderley Tomás da Silva, amplamente referenciado como o maior colecionador da vida e da obra de Luiz Gonzaga, o portal Luiz Lua Gonzaga traz um rico acervo sobre a obra do Rei do Baião. Além de disponibilizar informações de sua coleção pessoal que inclui mais de 350 discos, 700 músicas catalogadas, além de mais de 3 mil fotografias, revistas, e vídeos, o pesquisador buscou ainda dados através de outras instituições, acervos e colecionadores, disponibilizados em cronologias, biografias, “causos” e uma série de informações pertinentes a carreira artística de Luiz Gonzaga, como sua discografia completa, sua participação em jingles, programas de TV e entrevistas, dentre outros. Atualmente a página principal do portal encontra-se fora do ar, mas parte do acervo está disponível e pode ser acessado através de suas abas secundárias.

... ..

Memorial Luiz Gonzaga

Endereço: *Endereço: Pátio de São Pedro, Casa 35, Bairro de São José, Recife - PE.*

Telefone: *Telefone: 3355-3155 / 3154*

E-mail: *mlgonzaga@recife.pe.gov.br*

Homepage: *http://www.recife.pe.gov.br/mlg/gui/Index.php*

Instituição da Prefeitura da Cidade do Recife, localizada no Pátio de São Pedro e dedicada a divulgação, formação e pesquisa da obra de Luiz Gonzaga. Possui uma série de referências sobre as matrizes do forró, manifestações culturais, compositores, fotografias e vídeos., incluindo acervo digital, discos, fotos, livros, instrumentos musicais, exibição de filmes e documentários.

O Memorial disponibiliza parte do seu acervo em uma página onde é possível conferir a discografia de Luiz Gonzaga, bem como acessar partituras, letras de música, registros de jornal, programas de rádio, dentre outros documentos relevantes sobre a história e o legado do Rei do Baião.

... ..

Museu de Arte Popular da Paraíba (Museu dos Três Pandeiros)

Endereço: *R. Dr. Severino Cruz, s/n - Centro, Campina Grande - PB.*

Telefone: *(83) 3310-9738*

Homepage: *http://museu.uepb.edu.br/mapp/*

O Museu de Arte Popular da Paraíba, também conhecido como Museu dos Três Pandeiros, é uma instituição mantida pela Universidade Estadual da Paraíba e tem como missão preservar e difundir as heranças da música, das artes das artes manuais, da literatura de cordel, da xilogravura e da cantoria, as origens e miscigenações produzidas pelos paraibanos.

O museu está localizado às margens do Açude Velho e é um centro de estudos e de preservação da documentação da cultura nordestina e possui várias referências para o estudo das Matrizes do Forró. São três salas de com exposição de longa duração dedicadas à divulgação do Artesanato, da Música e do Cordel. Na sala da música é possível conhecer trajetórias artísticas de Jackson do Pandeiro, Sivuca, Marinês e Rosil Cavalcanti - O Zé Lagoa.

Museu do Acordeon

Endereço: *Rua Cunha, nº 64. Vila Mariana, São Paulo - SP.*

Telefone: *(11) 98354-0307*

E-mail: *acordeon@valerio.com.br*

Homepage: *https://www.valerio.com.br/valerio3/index.php/museu-do-acordeon*

A página “O Museu do Acordeon”, de autoria do músico e acordeonista Lauro Valério, é hospedada no site da Valério e mantida através da empresa LV Acordeões Importadora. No site são encontradas duas categorias de imagens: a primeira, sem legendas ou identificações, é uma série de fotografias com pessoas e seus acordeões. A segunda categoria, e mais significativa para os propósitos desta pesquisa, apresenta uma coleção de diferentes tipos de instrumentos de fole, com seus variados nomes: “Accordeon”, “Harmoniflute”, “Organetto”, “Concertina”, dentre outros, e as respectivas datas de criação dos instrumentos entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do séc. XX. Não são apresentadas fontes das imagens ou datas divulgadas no site. O portal ainda conta com um breve histórico do instrumento, e oferece informações de uma showroom de acordeões na Vila Mariana, em São Paulo.

.. . . .

Museu e Casa de Cultura Marivalda Kariri

Endereço: *Parque Beija Flor, s/n. Estrada Velha de Milhã, Milhã - CE.*

Telefone: *(88) 99970-7225*

E-mail: *museuccult.marivaldakariri@hotmail.com*

Homepage: *https://museufundacaohugopinheiro.com.br/*

A Associação Cultural Hugo Pinheiro abriga o Museu, com a missão de promover “o resgate das raízes e das manifestações folclóricas e étnicas do nordestino”. O acervo do museu reúne peças pessoais da artista Marivalda Kariri, adquiridas em suas viagens no decorrer de sua carreira como cantora. Com o passar do tempo a coleção do acervo foi acrescida através de uma série de doações.

Hoje o acervo conta com mais de 800 peças catalogadas, entre objetos sacros, esculturas, quadros, livros, filmes e uma coleção de discos de vinil composta exclusivamente por obras de Forró pé de serra, de artistas como Messias Holanda, Pedro Bandeira, Grupo Kariri, Luiz Gonzaga e da própria Marivalda Kariri, sua idealizadora.

.. . . .

Museu Cearense da Comunicação - Arquivo Nirez

Endereço: *Rua Professor João Bosco, nº 560. Rodolfo Teófilo, Fortaleza - CE.*

Telefone: *(85) 3281-6949*

O jornalista, colecionador e pesquisador cearense Miguel Angelo de Azevedo possui uma das maiores (talvez a maior) coleção de discos antigos do Brasil. A coleção teve origem através de seu pai, o pintor e poeta Otacílio Ferreira de Azevedo, que pedia aos amigos discos antigos para a coleção do filho, ainda criança. “Nirez”, como Miguel foi apelidado a partir de uma contração do termo “inglês”, por ser uma criança muito corada, viu seu acervo crescer após adquirir por doação os discos da Rádio Uirapuru, graças ao radialista e ex-senador Cid Carvalho.

Através da Lei Rouanet, o seu Arquivo foi contemplado em um concurso da Petrobrás, recebendo

o apoio necessário para sua reforma e digitalização em 2002. O acervo do projeto “Meio Século de MPB – Disco de Cera”, que constituiu a digitalização de todo o acervo de discos de cera do Arquivo, e a disponibilização dos dados na Internet. O acervo digital do arquivo foi adquirido em 2015 pelo Instituto Moreira Sales, bem como o seu banco de dados. O acervo com mais de 40 mil gravações está sendo preparado para ser disponibilizado ao público através de um projeto do setor de Música do IMS.

Com mais de 50 anos de existência o Arquivo Nirez, batizado por seu mantenedor de “Museu Cearense da Comunicação”, dispõe hoje de um acervo de mais de 141 mil peças: os mais de 22 mil discos de cera antigos, em 78 rotações, além de uma coleção iconográfica sobre a história do Ceará com mais de 26 mil fotos.

... ..

Museu Fonográfico Luiz Gonzaga

Endereço: *Av. Presidente Costa e Silva, nº 1304. Cruzeiro, Campina Grande - PB.*

Telefone: (83) 99101-6735

Homepage (Rádio Gonzagão): <http://radiogonzagao.com.br/>

O Museu Fonográfico Luiz Gonzaga, localizado em Campina Grande - PB, possui um acervo com cerca de cinco mil discos de Luiz Gonzaga, em diferentes tipos de suporte fonográfico, desde CD's a discos de 78 RPM organizados em cinco categorias: discografia, coletânea, homenagens, participações e cantores nacionais e estrangeiros que participaram de sua obra.

O Museu também possui uma coleção de arquivos em vídeos, com shows, entrevistas e filmes com e sobre Luiz Gonzaga e outros artistas, como Jackson do Pandeiro, Marinês, Dominginhos, Zé Calixto, entre outros. Uma das iniciativas do museu é a “Radio Gonzagão”, criada em 2012 em homenagem ao centenário do artista, a rádio online possui uma programação constante reproduzindo as obras do Rei do Baião no site.

... ..

Museu do Gonzagão

Endereço: *BR-122, nº 30. Exu - PE.*

Telefone: (87) 3879-1295

Homepage: <https://www.instagram.com/museudogonzagao/>

O Museu do Gonzagão está localizado no sertão pernambucano, em Exu, cidade natal do Rei do Baião, Luiz Gonzaga. O museu possui um grande acervo de objetos pessoais de Luiz Gonzaga, incluindo sanfonas, indumentárias, discos, fotografias, medalhas, diplomas e obras de arte.

... ..

Museu Paço do Frevo

Endereço: *Praça do Arsenal da Marinha, nº 91. Bairro do Recife, Recife - PE.*

Telefone: (81) 3355-9504

Homepage: <https://www.pacodofrevo.org.br/>

Acervo digital: <http://pacodofrevo.alexandria.com.br/index.xhtml>

O museu Paço do Frevo tem o Centro de Documentação e Memória Maestro Guerra-Peixe, um espaço dedicado aos estudos, pesquisas, produções e reunião de documentos relacionados ao universo

cultural do frevo e temas correlatos, visando a integração e disseminação de informações, conteúdos e conhecimentos relativos ao frevo. O acervo bibliográfico dispõe de algumas referências sobre o forró e festas juninas. O museu também possui registros fotográficos e audiovisuais de apresentações artísticas no projeto Hora do Frevo, dedicado ao fomento da música instrumental. A cada ano promove apresentações de músicos ligados ao universo do forró, procurando realizar diálogos com o frevo. Na Hora do Frevo se apresentaram artistas como: Mestre Camarão (sanfona), Luizinho Calixto (sanfona de oito baixos), Beto Ortiz (sanfona), Cláudio Rabeca e a Banda de Pífanos Zé do Estado.

.. . . .

Parque João do Vale

Endereço: *Pedreiras - MA.*

A vida, a obra e o legado do compositor maranhense João do Vale podem ser conhecidos no Parque João do Vale, inaugurado em 2021. O Parque possui um memorial dedicado a registrar e divulgar a história do compositor, escola de música, Centro de Referência da Juventude, biblioteca com espaço infantil, brinquedos interativos e instrumentos musicais. O parque também dispõe de quatro praças temáticas: Pisa na Fulô, Carcará, Asa do Vento e João do Vale.

.. . . .

Portal Cultura.PE (Secult/Fundarpe)

Endereço: *Rua da Aurora, 463/469, Boa Vista, Recife - PE.*

Telefone: *(81) 3184-3000*

Homepage: *<http://www.cultura.pe.gov.br/>*

Publicações: *<http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/publicacoes/>*

O Portal Cultura.PE, também vinculado à Secretaria de Cultura/Fundarpe, divulgar as ações desenvolvidas por mestres, grupos e instituições que fazem cultura em Pernambuco e também possui um acervo digital de publicações, com livros e cartilhas disponíveis para leitura online. Os estudos sobre as Matrizes do Forró podem ser aprofundados com os seguintes títulos: Patrimônios de Pernambuco: materiais e imateriais; Patrimônios Vivos de Pernambuco; Caderno Especial - Compilação das notícias publicadas no site Gonzaga 100; Cadernos de Narrativas - Gonzaga 100 anos; e Cadernos de Narrativas Festival Pernambuco Nação Cultural;

A biblioteca da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco também possui diversas referências sobre as culturas ligadas às matrizes do forró, incluindo coleção fotográfica de manifestações culturais, compreendendo o período entre as décadas de 1970 e 1990. A Biblioteca da Fundarpe concentra publicações resultantes dos projetos do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (FUN-CULTURA) e registros dos Patrimônios Vivos de Pernambuco, incluindo os mestres Arlindo dos Oito Baixos (in memorian), Camarão (in memorian), Galo Preto e João Silva (in memorian).

.. . . .

Portal da História do Ceará

Homepage: *<http://portal.ceara.pro.br/>*

Mantido pelo professor Gildácio Sá (UECE), pós-graduando em Tecnologia da Informação e proprietário da empresa “História e Acervos Digitais”, o Portal da História é um sistema GED (gerenciamento eletrônico de documentos) especializado em bens históricos. O Portal reúne informações catalogadas de diferentes acervos como o Arquivo Público do Estado do Ceará, o Acervo Abelardo

Montenegro, o Acervo Instituto do Ceará, dentre outros.

Em sua página principal, o portal traz uma nota explicativa: “os dados apresentados neste site têm origem em publicações históricas que estão sob domínio público devido ao tempo de publicação. O propósito deste site é facilitar aos pesquisadores, cientistas sociais e estudantes o acesso a informações históricas relevantes à compreensão do povo brasileiro.”

Fazendo uma busca pelo termo “Forró”, são encontrados 990 resultados entre referências bibliográficas, notícias e referências artísticas. Muitas das informações apresentadas são typos da palavra como “forro” ou “ferro”, mas existem registros de apresentações culturais significativas ao tema.

