

MÚSICA E CONSTRUÇÕES DE IDENTIDADE NO MUNDO DO FORRÓ PÉ-DE-SERRA

Ruanna Gonçalves da Silva¹

Resumo

Os estudos sobre manifestações musicais têm sido produzidos em diversos contextos culturais e, assim, vêm obtendo espaço em discussões na área das Ciências Sociais, principalmente para evocar reflexões sobre cultura popular, construções de identidade e tradição. Estas categorias são norteadoras para o desenvolvimento deste estudo, que, através da aproximação com músicos e público que vivenciam o “mundo” do Forró Pé-de-Serra, objetiva refletir sobre a ideia de elementos artístico-culturais que são considerados, pelos sujeitos ‘nativos’, como mais autênticos do que outros, para isto utilizo a oposição entre o Forró Eletrônico e do Forró Pé-de-Serra, que através das suas sonoridades expressam diferentes imagens culturais de uma mesma região, imagens estas que, muitas vezes, se constituem de forma antagônica e representam narrativas de um Nordeste ‘tradicional’ vs ‘moderno’. O estudo foi desenvolvido na região do Cariri-CE, onde o Forró Pé-de-Serra é exposto, pelo imaginário popular, como elemento ‘cultural-tradicional’, uma manifestação da imagem e do cotidiano do povo, sendo um indicador de uma identidade nordestina, um retrato das “raízes da região”. E sendo assim, existem vários sujeitos que se colocam na posição de preservar e tocar apenas o “verdadeiro” Forró, que se caracteriza pela formação sonora composta por Luiz Gonzaga, na década de 60. As observações deste trabalho são construídas (desde 2013 até o presente momento) de acordo com os dados coletados em entrevistas e durante as vivências etnográficas nos campos multi situados por onde estes músicos transitam. Portanto, entre os resultados são abordados quais os mecanismos utilizados pelos músicos para “preservar” o Forró “de raiz”, se há a existência de conflitos no meio musical caririense entre estes dois subgêneros do Forró e ainda explano como é visto o papel das mulheres musicistas que estão inseridas nestes campos do Forró, onde há a predominância de músicos homens.

Palavras-chave: Forró Pé-de-serra, tradição, imaginário popular

Introdução

A imagem e a sonoridade do Forró Pé-de-serra são elementos utilizados como referência para se falar da “cultura” e tradição do Nordeste do Brasil para as demais regiões, em âmbito nacional e internacional. Há alguns anos cheguei ao Cariri Cearense²

¹ Bacharela em Ciências Sociais pela Universidade Regional do Cariri, e Mestranda em Antropologia pela Universidade Federal da Paraíba.

² O território do Cariri cearense abrange 27 municípios, localizados na região sul do estado Ceará. E tem como cidades principais Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha, que formam a metrópole CRAJUBAR. (Fonte: www.territoriosdacidadania.gov.br/dotlrn/clubs/territoriosrurais/carirce)

como migrante do sul do país e com o passar do tempo fui estabelecida nesta região, que é citada pelas mídias locais e pelo imaginário popular como um “berço da cultura” cearense, tendo em vista a extensa quantidade de agrupamentos artísticos lá existentes.

Em qualquer evento, seja de pequeno ou grande porte, nota-se a presença de grupos de Forró, seja o ‘tradicional’ ou eletrônico. Esta constante musicalidade nas paisagens sonoras (SCHAFFER, 2011) do cotidiano caririense chamaram minha atenção para refletir, através das teorias adquiridas do curso de Ciências Sociais e de Música, sobre as representações contidas nas músicas e performances, de tocadores e sujeitos que circulam em ambientes onde é tocado o Forró Pé-de-serra.

Neste trabalho direciono o meu olhar para a fala de quem vivencia o mundo do intitulado Forró autêntico/ ‘de raiz’. Utilizo a noção de mundo através do conceito de Howard Becker (1977):

Defina-se um mundo como a totalidade de pessoas e organizações cuja ação é necessária à produção do tipo de acontecimento e objetos caracteristicamente produzidos por aquele mundo. Assim, um mundo artístico será constituído do conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos definidos por esse mesmo mundo como arte (BECKER, p. 9)

Este conceito ajuda a pensar o Forró Pé-de-Serra como mais do que um “estilo” ou gênero musical, e como mais do que o resultado da prática de indivíduos. Ao falar em um “mundo” do forró de pé-de-serra, parto do suposto de que este é formado por redes sociais e pessoas que circulam por tais redes compartilhando convenções culturais e cooperando entre si. Considero ainda, a possibilidade de que as pessoas que participam neste mundo social específico integrem simultaneamente outros mundos sociais, estabelecendo conexões entre estes.

Como forma de inserção a este mundo tomei como base a ideia de Foote Whyte (2005) e elegi sujeitos tocadores de Forró, que conheci em contextos de festas e festivais de música, como meus mediadores nos espaços de sociabilidade em que fiz pesquisa de campo. Assim, recebi instruções sobre quais as condutas para agir espontaneamente nestes contextos, saindo da minha ‘zona de conforto’, me aventurando a dançar e interagir com os sujeitos envolvidos.

O discurso dos músicos do forró “tradicional” sobre o forró “moderno”

Ao pensar sobre a cultura nordestina, o Forró é o ritmo sonoro que aparece como indicador para se determinar o que é *ser* do Nordeste. O Forró em termos de estrutura e forma musical, pode ser definido como:

Um gênero musical-dançante, (...) um desdobramento do Baião (ritmo criado por Luiz Gonzaga). Os dois (Forró e Baião) têm figuras rítmicas semelhante, mas, particulares, que os identificam. São executados em andamentos diferentes, um pouco mais acelerado o Forró (MATTOS, 2002, p.3).

No contexto do Cariri-CE observa-se que o Forró possui duas vertentes que estão presente no cotidiano de toda população. Estas vertentes estão divididas nas categorias: Forró Pé-de-Serra e Forró Eletrônico.

A categoria Forró Eletrônico, como indica Marques (2011a), foi criada na década de 90, através da emergência de bandas que possuíam novas configurações sonoras do ritmo do Forró, como por exemplo a banda Mastruz com Leite, que foi a primeira banda considerada como pertencente ao gênero Forró Eletrônico. Os novos modos de atingir sucesso comercial que os empresários e produtores destas bandas adotaram, focalizando nos shows e no *registro de experiência* (TROTTA, 2009) do público diante das performances musicais, juntamente com os baixos custos de ingressos e Cd's destas bandas, resultaram na efervescência do Forró Eletrônico entre as massas populares. E, conseqüentemente, o gênero Forró foi estratificado, tendo-se que atribuir “Eletrônico” ou “Elétrico” e “Pé-de-Serra” ou “de Raiz” para designar e diferenciar os dois subgêneros.

Nesta parte do trabalho será abordada a fala e também as concepções de músicos que tocam o Forró Pé-de-Serra, assim como as impressões das pessoas que frequentam espaços onde são reproduzidas estas performances musicais, sobre o lugar do Forró na cultura caririense e nordestina. Os dados foram construídos através de relatos etnográficos e entrevistas direcionadas com músicos tocadores de Forró.

A escolha em realizar este trabalho visando abordar a extensa região do Cariri-CE ocorre através da noção de campos multilocalizados (*multi-sited*)³ de George Marcus

³ A ideia de Marcus sobre a reinvenção da etnografia, através da pesquisa em campos multilocalizados, aponta que atualmente o pesquisador não deve se deter a estar em uma cultura específica (e diferente da sua) para ser capaz de compreendê-la e descrevê-la; pois este método etnográfico tradicional pode ser visto

(2004, p.142), assim não me detenho a um “micro espaço” da região, mas acompanho meus interlocutores músicos por diversos espaços da região Cariri-CE, tendo como premissa o fato de que os músicos circulam por várias cidades e eventos. Não me detenho à tradicional prática etnográfica da antropologia, pois concordo com Marcus que a pesquisa de campo, principalmente quando se pretende estudar a área das artes, pode ser “reinventada e reimaginada”, não se limitando apenas aos tradicionais métodos etnográficos desenvolvidos e propostos por Malinowski (1984), considerado “pai” da etnografia, em seu estudo nas Ilhas Trobriand.

Através dos dados etnográficos, visualizei que há rotulações que partem de quem vivencia o Forró tradicional (Pé-de-Serra), denominados aqui de tradicionalistas ou tocadores de Pé-de-Serra⁴, que podem ser interpretados como um “jogo de acusações”, onde são feitas críticas em direção a quem produz e consome as concepções modernas de fazer Forró, que é o chamado Forró Eletrônico.

A adjetivação, indicada constantemente na fala dos músicos e do público com quem interagi, a um certo modo de fazer Forró como sendo “Pé-de-Serra” comparece na construção de uma oposição entre este e o Forró Eletrônico. Há a tentativa de polarizar o que pertenceria ao mundo do Forró Eletrônico e ao mundo do Forró Pé-de-Serra, delimitando fronteiras rígidas entre dois mundos que estão constantemente dialogando entre si, por estarem situados no mesmo espaço geográfico.

Estas oposições, além de estabelecerem uma estratificação da composição sonora e da configuração instrumental do macro gênero musical Forró⁵, também são associadas, pelo imaginário popular, com uma classificação temporal do fazer musical, onde o “Pé-de-Serra” é descrito como uma herança, a forma enraizada e autêntica de tocar, que remete ao passado nordestino, e o “Eletrônico”, que é descrito pelos meus interlocutores

como uma encenação (*mise-em-scène*), onde o pesquisador estaria mais descrevendo a realidade do “objeto de pesquisa” do que produzindo conhecimento, que ele propõe ser produzido através da construção de cumplicidade entre pesquisador e “nativo”. Marcus justifica que a pós-modernidade provocou a fragmentação de culturas e populações estabelecidas e, conseqüentemente, as pesquisas de campo tiveram que se adequar a esses processos de espaços variados.

⁴ Utilizo o termo “tradicionalistas” junto a “tocadores de Forró” para indicar os músicos que dizem tocar e preservar a tradição do que eles entendem como “verdadeiro Forró”. Estes músicos oferecem resistência quanto às novas configurações deste gênero musical, intituladas de Forró Eletrônico/Elétrico ou Forró Universitário.

⁵ O gênero Forró pode ser dividido em três principais ramificações, são elas: Forró Pé-de-Serra, Forró Eletrônico (ou Elétrico) e Forró Universitário. Neste trabalho não abordarei sobre o Forró Universitário, pois a população caririense não leva em consideração esta ramificação em seus discursos. Fazem oposição apenas entre Forró Pé-de-Serra e Eletrônico.

como moderno, globalizado, que possui vários instrumentos sonoros que estariam adulterando a autenticidade sonora do “verdadeiro Forró”.

Em se tratando dos espaços nas festas e analisando o discurso dos frequentadores destes espaços de sociabilidade nota-se a utilização do termo “Forrozinho” como indicação para as festas de Forró Pé-de-Serra, enquanto que as festas de Forró Eletrônico são denominadas como “Forrozão”. A incorporação de sufixos, no diminutivo e aumentativo, para o substantivo “Forró” indica, de acordo com os sujeitos que acessei que transitam por estes espaços, a dimensão, em geral, da produção artística e midiática da maioria dos shows que acontecem na região e também a quantidade de público atingido e esperado. Tais dimensões, presentes nas falas do público, manifestam uma possível existência de hierarquia de valor comercial.

Porém, ao mesmo tempo que “Forrozão” é uma forma de se referir a shows musicais de Forró Eletrônico com grandes produções técnicas e performáticas, “Forrozão” é também um indicativo utilizado, para desestimar estas apresentações e o público que as frequenta. No meu campo foi comum escutar os sujeitos falando dos problemas de segurança e sobre os “tipos de pessoas” que frequentam estes eventos, taxadas como ignorantes, *cafuços*, *fulerages*, entre outras imagens estereotipadas, nas quais, possivelmente, os frequentadores do Forrozão não se reconheçam.

Em contraposição às formações instrumentais do Forró Eletrônico, que agrupam grande quantidade e variedade de instrumentistas, os grupos de Pé-de-Serra são constituídos pela formação “clássica” (conforme me informou D. do Acordeon, que é um dos meus interlocutores, em entrevista), que se define em: triângulo, zambumba e sanfona (onde geralmente o sanfoneiro também é o vocalista), podendo ser acrescentados outros instrumentos, mas sempre mantendo e dando ênfase a esta base instrumental “clássica”. Em geral os elementos cênicos de uma apresentação deste gênero são as roupas (chapéu de cangaceiro ou de vaqueiro, calça, camisa de botão e bota ou sandália de couro) utilizadas pelo grupo musical e os comentários do vocalista, feitos no meio ou no intervalo entre as músicas, que evocam as “raízes” nordestinas.

O grupo “Os Cabras de Lampião”, que foi o primeiro “objeto” que visualizei para estudar esta temática, é um exemplo da busca em se expor as “raízes” nordestinas através das apresentações com repertório de Forró Pé-de-Serra e músicas regionalistas de outras

regiões⁶. Quando pela primeira vez cheguei ao Point do Jorge⁷ e me deparei com a performance de cinco homens vestidos de cangaceiros, tocando e dançando músicas de Luiz Gonzaga e outros ícones do Forró “tradicional” para um público que lotava a pista de dança e aplaudia a cada música, percebi que ali estava delineado um cenário de uma festa de Forró de “raiz”, de acordo com os parâmetros descritos a mim pelo público. Entre o público é comum escutar: “Esse é o Forró de verdade, das antigas, bom de dançar!”, “Essa é a nossa música! Muito melhor do que essa música de plástico de atualmente [o Forró Eletrônico]”. O visual dos músicos e a sonoridade são os elementos cênicos visualizados nas performances de Pé-de-Serra que acompanhei.

Ao contrário da “simplicidade” das apresentações de Forró Pé-de-serra, as festas de Forró Eletrônico reúnem plateia de milhares de pessoas, e são caracterizadas por grandes palcos, com muitos efeitos de luz e intensidade sonora. A formação das bandas é complexa, além dos instrumentos utilizados no Pé-de-Serra, são acrescentados instrumentos de sopro metais (trompete e trombone), saxofone e instrumentos elétricos (guitarra, teclado, contrabaixo). Geralmente possuem cerca de três vocalistas principais (fora as pessoas responsáveis pelos vocais de apoio), que dividem a frente do palco com casais de dançarinos.

A complexidade de elementos utilizados na produção de shows de Forró Eletrônico, que resultam em grandes espetáculos, seria a forma de “compensar” o público pela execução de uma música de “baixa qualidade”. Este dado foi observado durante uma conversa informal que tive com Felipe e Vinícius, músicos de bandas de Forró Pé-de-Serra na região. Em determinado momento da conversa Flávio assinala sobre a “baixa qualidade” das músicas de Forró Eletrônico e aponta para uma indústria musical, que é descrita como um mercado artístico patrocinado por empresários, que seriam os responsáveis por alienar o povo para que haja um consumo hegemônico do Forró Eletrônico na região do Cariri.

⁶ Como, por exemplo, a música “É disso que o velho gosta”, que é comumente tocada nas reuniões familiares no estado do Rio Grande do Sul.

⁷ Point do Jorge é um bar e restaurante situado em Juazeiro do Norte. O “Jorge” (como os frequentadores se referem ao local) possui um amplo estacionamento na sua entrada, o estacionamento oferece dois acessos: o primeiro leva para a parte coberta do restaurante onde se tem um ambiente mais familiar, no qual as famílias costumam jantar, possui até uma “pracinha” para as crianças brincarem; já o segundo acesso leva diretamente para o ambiente aos fundos do restaurante, ali várias mesas são colocadas de frente a uma pista de dança e ao palco. Todo final de semana há apresentações neste ambiente, mas, segundo os frequentadores, o dia que mais “lota” é quando os “Cabras de Lampião” vão tocar.

Os empresários investem pesado nas festas e pagam pras rádios ficarem tocando mil vezes a mesma música, pra não sair aquela mulesta da cabeça do cara (...) mas o povo não tá nem aí não (pra música), quem vai pro forrozão é pra beber, se passar (...) o povo só gosta disso (Forró Eletrônico) porque é o que toca na rádio. (Fala de Flávio, concedida em 2014)

Durante a convivência em meio a músicos escuta-se constantemente queixas com relação à mídia e à chamada indústria musical. Há a difusão de pensamento que afirma que a mídia toca apenas o que ofereceria lucro financeiro para os empresários, e as músicas que ofereceriam este lucro seriam as que são taxadas de “música de baixa qualidade”. Porém, em nenhum momento presenciei os músicos se questionando sobre qual a razão de a música considerada por eles como sendo de “boa qualidade” não oferecer lucro ou atrair as massas populares. Seria por que as pessoas já estariam tão alienadas como eles supõem? Ou a sonoridade das “músicas de boa qualidade” simplesmente não agrada a todos os ouvidos? Nota-se um imaginário onde a dita indústria musical seria a responsável pela alienação musical da grande parcela da população, e, assim, caberia aos músicos se posicionarem em um papel de “missionários”, os sujeitos responsáveis em difundir a “boa música” socialmente.

Carvalho (1999) afirma que os meios de comunicação provocaram mudanças na percepção dos ouvintes de música, que se utilizam aparatos tecnológicos para criarem novas experiências musicais nas grandiosas apresentações de atualmente. O autor utiliza o termo “fantasmagoria” para falar sobre o amplo uso de efeitos midiáticos nas apresentações, este uso constante de efeitos visuais estaria causando a perda de foco na performance dos artistas durante os shows de amplas proporções. Assim, Carvalho aponta que atualmente o verdadeiro espetáculo acontece durante a utilização dos diversos recursos midiáticos presentes no palco (os jogos de luzes, efeitos contrastantes de iluminação, fumaça, fogos, etc.) que são esperados pelo público, e então o desempenho dos músicos passa a ocupar um segundo plano. Sendo que até mesmo este desempenho estaria sendo mediado por sistemas modernos de gravação de áudio que seriam ativados para “corrigir” o músico caso haja algum erro durante a apresentação.

O grande número de pessoas envolvidas na performance musical de um show de Forró Eletrônico é observado de forma crítica por parte de quem vivencia o Pé-de-Serra.

Durante uma conversa com D.do Acordeon, que é tocador de Forró Pé-de-Serra há mais de 32 anos, em determinado trecho da conversa, ele diz:

Quando eles (banda de forró eletrônico) começam a tocar, começa logo a se balançar (se referindo aos dançarinos e cantores), às vezes nem sabe. É uma banda, tem 20 pessoa, 25 pessoa... “banda fulano de tal!” Ninguém sabe nem qual o nome de cantor, a não ser que seja banda muito famosa, né (...) já começam a se balançar (o público), nem observa.

Na mesma entrevista, D. do Acordeon manifesta que nas “cidades grandes” (se refere principalmente a Juazeiro do Norte e Crato) o Pé-de-Serra não é valorizado:

Aqui (em Juazeiro do Norte) quase eu não toco, porque não dão valor ao Pé-de-Serra. Tocar por 300 reais eu não vou, tem que valorizar a profissão e o que a gente mostra, que é a música né. “- Quanto é pra tocar uma música de Luiz Gonzaga?”, por mim era mil conto, só uma, pelo valor que tem da história. O valor da música, da terra. O pessoal aí toca, não se dão valor, quero dar valor à minha profissão, é isso. Se for pra tocar “Enfica”⁸ (...) de graça fica caro! (risos)

Esta fala de D. do Acordeon sobre desvalorização remete ao dilema vivido por músicos que têm que escolher entre “se vender”, tocar o que o público massivo e patrões (produtores) pedem, e o que eles gostam de tocar. Se tocarem apenas a música que eles gostam, no caso o Forró Pé-de-Serra, o retorno financeiro diminui e o prestígio social dificilmente será alcançado; porém, se os músicos tocam o que o público pede, eles perdem sua “integridade artística”. Tal dilema é mostrado, de forma semelhante, no estudo de Howard Becker (2008) sobre os músicos de casas noturnas (tocadores de *jazz*), que em ambas situações (“se vender” ou manter a “integridade artística”) são vistos como *outsiders*, ou entre os outros músicos, ou para o público.

Tanto o cachê quanto os espaços onde acontecem apresentações Pé-de-Serra, são, em grande parcela definidos, como inferiores aos espaços destinados ao Forró Eletrônico. Durante a Expocrato⁹ de 2014, por exemplo, pude observar que grande parte dos grupos de Pé-de-Serra se apresentava em pequenos palcos alternativos, para um público de cerca

⁸Enfica é uma música de Forró Eletrônico que fez sucesso em 2012. Foi reproduzida por várias bandas, mas se consagrou através da interpretação da banda Aviões do Forró.

⁹Expocrato é uma exposição agropecuária que acontece anualmente na cidade do Crato e que reúne várias atrações artísticas no período noturno.

de 500 pessoas; enquanto que quase todas as noites tem alguma banda de Forró Eletrônico tocando no palco principal, para milhares de pessoas. A vivência entre músicos que circulam no mundo dos dois subgêneros do Forró nos faz pensar que uma apresentação de grupo de Pé-de-Serra não é um elemento atrativo em eventos direcionados para a massa popular. Quando há a apresentação de algum grupo de Pé-de-Serra no palco principal geralmente é na situação de banda coadjuvante, abrindo ou fechando para um show principal. Há, evidentemente, artistas já consagrados, como por exemplo a cantora Elba Ramalho, que mantêm um repertório de Pé-de-Serra e atraem grandes públicos. Mas minhas análises de campo possibilitaram verificar a existência de disparidade com relação a espaço e financiamento para os grupos de Pé-de-Serra.

A simplicidade das apresentações do forró “tradicional” não desperta o interesse de um público de milhares de pessoas, composto por grande quantidade de jovens. A banda principal tem que ser a que toca músicas que estejam passando na televisão ou nas rádios locais. O Pé-de-Serra não tem espaço nestas mídias, pois há sempre a busca por algo novo e com maior produção. “Forró Pé-de-Serra é bom pra dançar e lembrar Luiz Gonzaga né, e as histórias... Mas eu não dou 20 conto pra assistir! Se o ingresso é caro a gente espera um show maior”, fala de Edna, concedida durante uma das minhas visitas ao Point do Jorge. Edna é professora, tem aproximadamente 50 anos, e foi uma das pessoas que conheci no Point do Jorge, através de uma amiga em comum, ela frequenta o Point do Jorge assiduamente nos finais de semana, principalmente quando “Os Cabras de Lampião” tocam, mas também circula nos shows de Forró Eletrônico. Ela afirma que o que a motiva a frequentar às vezes o Forrozão é o fato de “ver gente”, de se socializar e conhecer novas pessoas.

Porém, enquanto o Pé-de-Serra não atrai massa popular, também não se vê apresentações de Forró Eletrônico em programas promovido por centros culturais ou em eventos, como, por exemplo, a Mostra SESC Cariri de Culturas¹⁰, que produz vários espetáculos (musicais, teatrais, visuais e literários) nas cidades do Cariri. Durante a Mostra SESC Cariri, supostamente, estariam sendo expostas as formas de arte desta região (sejam “tradicionalistas” ou contemporâneas) que, durante o evento, têm possibilidade de dialogar/ trocar experiências com uma grande diversidade de grupos artísticos provenientes de outros estados e países. Durante cinco anos consecutivos que frequentei

¹⁰ Evento promovido pelos SESC de Juazeiro do Norte e Crato, ocorre anualmente (desde 2011) no mês de Novembro, e reúne vários artistas do Cariri, de outros estados do Brasil e de outros países também.

este evento jamais vi algum grupo de Forró Eletrônico se apresentando. O Forró Eletrônico estaria sendo desconsiderado enquanto arte por estas instituições?

Uma crítica, que parte dos tocadores de F. Pé-de-serra, sobre as músicas do Forró Eletrônico é que seriam “músicas descartáveis”. Pois durante a criação de repertório os produtores escolheriam as músicas não pela qualidade, mas visando o suposto impacto que poderiam causar na massa popular. Esta suposta transformação de elementos culturais em objetos comerciais poderia talvez ser aproximada à visão de Indústria Cultural proposta em Adorno (1997).

Ao fazer esse paralelo entre o Forró “tradicional” e “moderno”, observa-se que há uma crítica, que parte dos tradicionalistas tocadores de Forró Pé-de-Serra, que se sobressai diante de todos os embates apontados anteriormente; esta crítica é uma manifestação de queixa com relação ao prestígio social almejado pelos músicos em meio à comunidade nordestina. A expressão desta queixa está atrelada à valorização (ou, no caso deles mais especificamente, à sensação de desvalorização) idealizada por eles sobre um lugar de destaque que a “verdadeira música nordestina” deveria ocupar socialmente.

O sentimento de queixa é explicitado através de vários indicadores registrados durante as idas às festas. Estes indicadores são associados aos músicos que “se enganam, se iludem” ao deixarem de tocar o “verdadeiro” Forró para tocar “babozeira”¹¹ (Forró Eletrônico), como também ao público que lota os shows, incentivando essas “babozeiras” e, principalmente, aos empresários que despendem muito dinheiro patrocinando músicas que são consideradas de “baixa qualidade”.

Nesta primeira parte foram abordadas situações e falas de músicos tocadores de Forró Pé-de-Serra sobre as diferenças, visualizadas por eles, entre o mundo musical “tradicional” em que estes sujeitos circulam e o mundo do Forró Eletrônico, que é descrito como a oposição ao “verdadeiro Forró”. A partir das falas dos meus interlocutores são expostas as configurações sonoras e visuais das performances de ambos subgêneros do Forró, onde o Pé-de-Serra remete a um passado enraizado e imaginado como representação da verdadeira cultura nordestina e o Eletrônico é apontado como uma música de má qualidade, que atrai um público que tem “mau gosto”, não obstante, a imagem que os músicos do ‘forrozinho’ constroem sobre si próprios parece, em alguns

¹¹ “Babozeira” é uma expressão que apreendi através da fala de alguns interlocutores e que serve como um rótulo utilizado por quem considera o Forró Eletrônico como uma vertente do Forró pejorativa.

momentos, efetuar um contraponto e negação a imagens que circulam acerca do ‘forrozão’. Assim, são construídas imagens estereotipadas do outro e de si mesmo, onde os tradicionalistas tocadores de Forró Pé-de-Serra se visualizam como uma resistência, como “o povo que preserva a verdadeira cultura de raiz” em um contexto social onde, segundo eles, há a desvalorização do Forró autêntico. O discurso dos meus interlocutores tende a indicar delimitações rígidas entre estes dois mundos musicais, polarizando o que seria pertencente e específico a cada um; porém minha inserção a campo elucidou que as relações são porosas e interconexas entre as pessoas que circulam nestes mundos.

Sobre a construção de uma identidade cultural nordestina

Através da minha inserção em campo, busquei compreender a forma como os sujeitos desempenham seu papel social na concepção de preservar uma autenticidade na cultura nordestina. Tendo como instrumento norteador a ideia de Clifford Geertz (2004), que afirma que o pesquisador interpreta a “teia de significados” e o simbolismo que seus “nativos” observam em sua própria cultura. Assim, me utilizo de observações sobre os discursos oriundos do imaginário regional do Cariri que são evocados em ambientes de sociabilidades onde há apresentações de Forró Pé-de-Serra.

Sobre os parâmetros para estabelecer diferenças culturais e o imaginário sobre a formação de identidades culturais rememoro a discussão de Edward Said (1990) sobre o *orientalismo*, onde ele discorre sobre a necessidade que os países ocidentais têm de apontarem e associarem determinadas características como sendo pertencentes à cultura dos países orientais; tais apontamentos sobre a cultura do outro podem ser lidos como uma forma de se construir uma identidade própria, uma afirmação como *ser* ocidental. Esta constatação converge com o exercício primordial da área da antropologia que afirma que a partir do momento em que o indivíduo direciona seu olhar para o outro, ele passa a observar a si mesmo. Através desta perspectiva observo que o Forró Pé-de-serra se constrói enquanto oposição ao Forró Eletrônico; há músicos que tocam tanto em grupos de F. Pé-de-serra quanto em bandas de F. Eletrônico e se reinventam, em termos de performance e estética, de acordo com o contexto.

Através das situações de campo interpretei que cultura, para o imaginário popular, é entendida como um elemento que agrupa rituais, objetos e formas de fazer arte que estejam relacionadas às tradições, ou a formas de ilustrar identidades “puras” e que

tenham a “essência” de determinados grupos sociais. Edward Sapir (2012) já refletia sobre a cultura e sua ligação com o passado e com a “essência” dos indivíduos. Sob esta visão, as situações descritas através das letras das músicas de Forró Eletrônico seriam “ilegítimas”, situações que ou são negadas pelo povo como parte de sua cultura ou então situações que são aceitas como existentes, mas que os indivíduos não desejam que sejam demonstradas como aspectos culturais.

Cultura também passa a ser apontada por meus interlocutores como uma “qualidade” intrínseca a algumas pessoas. Havendo assim uma distinção entre “o povo sem cultura” e o “povo que vivencia a cultura” / “cultos”, esta distinção é associada aos gostos dos indivíduos. A partir dos gostos cria-se a hierarquia (BOURDIEU, 2007) que distingue os “cultos” dos “ignorantes”. Os “cultos” apreciariam o Forró tradicional, enquanto os “não-cultos” seriam consumidores de ‘música de plástico’.

Assim, alguns tocadores de F. Pé-de-serra se propõem a transmitir o “Forró de verdade” para as novas gerações. Utilizando Luiz Gonzaga como ícone, pois ele é observado como um gênio, que foi capaz de produzir músicas, na década de quarenta, que mostraram a cultura nordestina para o resto do país. Meus interlocutores afirmam que as músicas de Gonzaga contam a “história do Nordeste”, e estas composições, que geram a identificação desta região, se tornando um retrato da tradição. Há a ideia de que Gonzaga conseguiu acessar e apreender a realidade de um passado distante (quase mítico, por não haver estabelecimento de datas dos eventos narrados em suas) e neste passado estaria presente a identidade autêntica do povo nordestino. Não há questionamento, entre meus interlocutores, sobre a possibilidade de essas tradições nordestinas terem sido inventadas (HOBBS & RANGER, 1984).

Esse olhar “romântico” sobre a música e tradição nordestina é criticado por Durval Muniz de Albuquerque Jr. em “A invenção do Nordeste e outras artes” (2001), onde o autor fala que a ideia de um Nordeste, composto de “raízes” e tradições, é um mito, e que os elementos mostrados como característicos desta região teriam sido inventados em busca de uma identidade regional, em um contexto histórico-social onde havia a busca por elementos culturais regionais que formassem uma identidade nacional. Através das letras de Luiz Gonzaga o Nordeste cria uma “identidade cultural”. E esta “identidade cultural”, para Albuquerque, demonstra um nordeste definido como espaço de saudade (por causa das migrações para o sul em busca de melhores condições de vida), rural e sem

perspectiva de desenvolvimento econômico, o que resultou na criação da imagem (que vigora ainda atualmente) de um Nordeste atrasado em relação ao centro-sul do país.

Porém, as músicas regionalistas de Gonzagão são enaltecidas e transformadas como ícones autênticos da cultura local. E este valor histórico e cultural contido nas composições do Forró Pé-de-Serra, não convergem com as festas e composições de Forró Eletrônico. Como Marques (2011b) observa:

Pela citação explícita dos espetáculos *pop* internacionais, por sua íntima relação com a indústria cultural, por uma suposta banalização do corpo feminino e das relações familiares estáveis, as festas e as bandas de forró eletrônico são bastante criticadas usualmente a partir de uma formulação bastante simples: “Isso não é forró!”. (p. 255)

Assim, vê-se que a pluralidade de gosto e hierarquia, enquanto valor cultural, presente no discurso tanto de músicos como do público do Forró, seja Pé-de-Serra ou Eletrônico, demonstram uma pluralidade de narrações de situações cotidianas que remetem à construção de uma diversidade de identidades culturais caririenses ou nordestinas.

As mulheres e o Forró

Minha trajetória no meio musical caririense possibilitou o acesso e a vivência de experiências que relacionam a música e o gênero feminino. Durante o tempo em que toquei em bandas de garagem conheci algumas mulheres que também participavam de bandas, inclusive participei de uma banda formada apenas por mulheres. Ser mulher e executar razoavelmente instrumentos musicais, em especial os que são considerados socialmente como “não muito delicados” (como por exemplo guitarra e instrumentos de percussão), atrai consideravelmente a atenção do público.

Discussões que relacionam identidade e gênero através de performances musicais têm sido produzidas na área das Ciências Sociais, recentemente o antropólogo Lucas Bilate (2014) realizou um trabalho junto a ritmistas de escolas de samba do Rio de Janeiro e constatou que as identidades (incluindo, consequentemente, identidades de gênero) eram construídas, naqueles espaços, através de uma associação íntima entre os sujeitos e seus instrumentos musicais. O chocalho, por exemplo, é citado como um instrumento feminino, por ser leve, ter uma sonoridade aguda e pelo fato de a pessoa ter que

“desmunhecar” para tocá-lo, sendo assim, é executado por mulheres e homens homossexuais; enquanto que instrumentos considerados mais “pesados” e possuidores de timbres mais graves são associados a pessoas do gênero masculino. Convenções semelhantes parecem se fazer presentes no mundo do forró de pé-de-serra, em que certos instrumentos – como, por exemplo, a zabumba – parecem ser executados quase exclusivamente por homens.

A partir da inserção a campo nos ambientes de festas de Forró e também da minha vivência cotidiana no curso de graduação em Música, notei que a presença de mulheres no meio artístico do Forró é maior do que eu supunha. Evidentemente, a maioria das mulheres envolvidas ocupam o papel de cantoras. Mas me surpreendi ao descobrir que existência de mulheres que tocam zabumba, sanfona, contrabaixo, entre outros instrumentos musicais que são, geralmente, associados aos homens estava aumentando. Estas musicistas estão inseridas nos grupos de Forró Pé-de-Serra, e muitas vezes circulam por mais de um grupo.

As letras das músicas cantadas por Gonzaga, retratam as mulheres nordestinas como trabalhadoras e destemidas, porém sempre em um papel de submissão ao homem da casa. Na música “Mulher de Hoje” Luiz Gonzaga manifestava seu incômodo com a mudança da postura das mulheres de atualmente, pois estas “antigamente” se contentavam em cuidar da casa e do marido, que também era visto como “patrão”.

Mulher de Hoje (Luiz Gonzaga e Nelson Valença)

Antigamente

A mulher era mulher

A companheira

Que nos deu o criador

Lar era só felicidade

Era só tranquilidade

Era paz e era amor

Mulher tinha medo de barata

Corava com piadas de salão

Mulher era assim muito sensata

Mulher não dizia palavrão

Mulher desmaiava todo dia
Um susto afetava o coração
Mulher não mandava só pedia
Marido era marido e patrão

Mulher de hoje
É mulher muito danada
Se é solteira ou casada
É a vida, vai lutar
Se é casada com um cabra mole
Que não anda nem se bole
Ela vai se desdobrar

E às vezes, elas têm
Amor para dar
Às vezes ela vêem
As coisas complicar, porque
Mulher de hoje
Com a arma é atrevida

No contexto sócio histórico de Luiz Gonzaga a ideia de mulheres à frente de grupos musicais, tocando baião (ritmo inventado por ele) e ocupando a frente dos palcos junto aos homens seria pouco convencional, mesmo havendo exceções, como no caso da cantora Marinês que abria os shows de Gonzagão, os lugares de homens e mulheres na sociedade eram, geralmente, desiguais e com delimitações diferenciadas.

Para escrever sobre o lugar das mulheres neste campo do Forró estive direcionando minhas conversas cotidianas com as “Forrozeiras” do curso de Música de uma forma que elas acessassem e descrevessem as histórias de suas vivências com o Forró. Entre as histórias que me foram ditas destaco a trajetória de Inês. Com a qual realizei entrevistas semiestruturadas, onde direcionei o foco para os relatos de “história de vida” (QUEIROZ, 1988) e para as suas experiências musicais.

Inês é filha de sanfoneiro e começou a ter interesse por Forró através de seu pai, é um exemplo do Forró enquanto herança transmitida. Hoje toca zabumba em três grupos musicais e ensina música em escolas de nível médio, sempre utilizando também um repertório regional, se colocando no papel de transmitir a Forró Pé-de-serra. Inês mantém uma performance introspectiva e rígida quando está no palco, veste estilo casual e diz

preferir “não aparecer muito”, “porque uma mulher tocando já chama muito a atenção”. “Chamar a atenção”, neste caso, pode ser associado com um rompimento de expectativas relacionadas ao *script* previsto para vida profissional de uma mulher. Esta hipótese remete à teoria de *papeis sociais*, que defende a ideia de que os indivíduos desempenham papéis na sociedade como se estivessem em uma peça teatral (BERGER, 2007), atuando e se constituindo enquanto sujeito através do processo de socialização, ou seja, de acordo com as expectativas sociais e do contexto onde estão inseridos.

Uma mulher que escolhe estar acima de palco, manuseando instrumentos pesados, estaria se desviando do *script* do papel social de *ser* Mulher, papel este que associa as mulheres com a vida doméstica, pelo imaginário de que quem nasce com o sexo biológico feminino são pessoas mais sensíveis, em consequência dos atributos relacionados à reprodução. O fato de uma mulher tocando “chamar a atenção” é apontado por minhas interlocutoras como uma situação esperada, pois o meio musical é dominado” por instrumentistas homens, e isto é ainda mais enfático em grupos de Pé-de-Serra, visto que os instrumentos, em geral, são rústicos e grandes, o que exige força física. E qualquer situação cotidiana, na cultura ocidental, em que seja necessário o aparente uso de grande força física, vê-se a associação à figura masculina.

Considerações finais

Neste trabalho objetivei lançar um olhar sobre o modo como músicos que circulam no mundo do Forró Pé-de-Serra constroem suas identidades. Me utilizo do Pé-de-Serra como pretexto para falar sobre a noção de uma cultura “tradicional” caririense e nordestina.

A partir de entrevistas e observação participante junto a músicos tocadores de Forró Pé-de-Serra tive acesso às diferenças, apontadas por eles, entre o mundo musical do Forró “tradicional”, que é onde estes sujeitos circulam e o mundo do Forró Eletrônico. Entre estas diferenças estão as configurações sonoras e visuais adotadas pelos dois subgêneros do Forró.

A primeira parte deste trabalho foi composta para expor as supostas polarizações e os antagonismos presentes nos discursos que indicam o Forró Pé-de-Serra como o ritmo que representa a autêntica cultura nordestina e o Forró Eletrônico como uma “baboiseira”

(como categoriza D. do Acordeon), uma música de “mau gosto”, que serve para alienar o povo e dar dinheiro aos empresários.

Os músicos de Pé-de-Serra incorporam o papel de preservar e propagar a “verdadeira cultura” através do “Forró autêntico”, na tentativa de romper a hegemonia do Forrozão. Porém, se queixam sobre uma suposta desvalorização que estariam sofrendo do comércio musical, que não estaria dando ênfase à música popular nordestina.

Os músicos constroem suas identidades de tradicionalistas tocadores de “Forró de verdade” através da desvalorização de uma manifestação artística retratada como ‘oposta’ ao “forro de verdade”, que é o Forró Eletrônico. Esta oposição ideal tenta impor limites e traçar uma fronteira rígida entre práticas musicais que coabitam o mesmo espaço. Contudo, os mundos representados por estes dois estilos encontram-se em contínua comunicação um com o outro – inclusive pelo fato de que músicos e plateia que, num dado momento da vida, participam preferencialmente em um destes mundos podem também participar do outro, vivenciando e acumulando experiências em ambos. Deslocando suas identidades (HALL, 2011) de acordo com o contexto.

Meu olhar sobre este campo foi se modificando. Iniciei a pesquisa tentando me aproximar da almejada neutralidade científica, evitando acreditar em pré noções. Ao começar a frequentar as festas e a conversar com os sujeitos, acreditava que havia, de fato, delimitações bem definidas entre músicos e público que frequentavam diferentes ‘tipos’ de Forró. Havia, por exemplo, a ideia, que mais tarde foi refutada, de que cada gênero musical era consumido por pessoas pertencentes a classes sociais distintas e o campo mostrou que a circulação de indivíduos nestes espaços é extremamente diversificada. O público varia de acordo com o local onde as apresentações são realizadas, por exemplo, o público que vai ao Point do Jorge assistir à apresentação dos Cabas de Lampião não é o mesmo que frequenta os centros culturais onde também verifica-se shows de Forró Pé-de-Serra.

Outros fatos como, por exemplo, festas onde cheguei a ver músicos autodenominados como tocadores do “verdadeiro Forró” se submeterem ao pedido do público e tocarem músicas de Forró Eletrônico (dado que também foi indicado na fala dos meus interlocutores); e também a visualização dos “Cabas de Lampião” tocando músicas regionalistas do sul do país, me fizeram perceber que os limites entre estes dois

mundos poderiam ser mais tênues do que alguns dos meus interlocutores apontavam em suas falas.

A presença crescente de mulheres como instrumentistas foi outro aspecto que me surpreendeu durante a inserção a campo. A forma como as minhas interlocutoras acessam e incorporam a música considerada como autêntica oferece perspectivas para se pensar o lugar da mulher no contexto artístico-musical caririense. Pensando na existência de formas plurais de construção do feminino no forró de Pé-de-Serra. Poderíamos evocar, aqui, o contraste entre os estilos de performance adotados por Inês, que afirma não querer “chamar atenção”, e M. Luiza¹², que acionando elementos de uma imagem local do feminino, incorporava o estereótipo de ‘Maria Bonita’ - trajando um vestido de chita, segurando a sanfona e indo para a frente dos palcos. Estes estilos diferentes de apresentação do feminino apresentam, em comum, a ocupação de um espaço musical associado, convencionalmente, à masculinidade e aos homens. É possível que haja contrastes significativos entre estas e as formas de construção do feminino no mundo do forró eletrônico, onde a participação da mulher está frequentemente associada ao papel de “dançarina”. Este tema pode inclusive, em trabalhos futuros, render uma interessante linha de análise para uma investigação comparativa sobre as formas de construção da feminilidade em grupos de Forró.

Este trabalho representou um exercício de análise sobre processos que englobam questões pertinentes à invenção de tradições e construção de identidades através de práticas e gostos musicais, considerando o lugar da mulher e diferenças relativas a papéis de gênero como um destes fatores de construção da identidade no mundo do forró de Pé-de-Serra. Espero ter conseguido, ao longo deste texto, evocar para o leitor pelo menos parte das experiências complexas e plurais que meus interlocutores se dispuseram a compartilhar comigo. Acredito que esta linha de investigação possa ser desdobrada em trabalhos futuros, contribuindo para a produção acadêmica sobre imaginários populares, sobre construção de diferenças e sobre interfaces culturais entre grupos distintos na sociedade.

¹² Interlocutora que esteve presente em alguns momentos de sociabilidade em espaços de Forró Pé-de-serra e cuja história irei abordar em trabalhos posteriores.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BECKER, Howard J. *Mundos artísticos e tipos sociais*. In: *Arte e Sociedade: Ensaio da sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.
- BECKER, Howard J. *Outsiders: Estudo de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BERGER, Peter. *Perspectivas sociológicas: Uma visão humanística*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- BILATE, Lucas F. *Individualismo e identidade: estabilizações e fluxos na construção da pessoa entre ritmistas de escolas de samba*. Revista Ártemis, v. 17, p. 84-95, 2014.
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2007.
- CARVALHO, José Jorge de. *Transformações da sensibilidade musical contemporânea*. In: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 5, n. n.11, 1999.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2004.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A EDITORA, 2011.
- HOBBSBAWM, Eric. & RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Editora Abril, 1984.
- MARQUES, Roberto. *O Cariri do forró eletrônico: festa, gênero e criação*. In: XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais. Salvador, 2011a.
- MARQUES, Roberto. *Usos do som e instauração de paisagens sonoras nas festas de forró eletrônico*. Ilha. Revista de Antropologia. Florianópolis, v. 13, p. 249-268, 2011b.
- MARCUS, George E. *O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia*. In: Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2004.
- MATTOS, Márcio. *Forró Glocal – A Transculturalização e Desterritorialização de um Gênero Músico-Dançante*. Fortaleza, 2002.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Relatos orais: do 'indizível' ao 'dizível'*. In: *Experimentos com histórias de vida: Itália-Brasil*. São Paulo: Vértice; Revistas dos Tribunais, 1988.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia de Letras, 1990.

SAPIR, Edward. Cultura: Autêntica e Espúria. In: *Sociologia & Antropologia*. Rio de Janeiro: 2012.

SCHAFER, Murray Raymond. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

TROTTA, Felipe. *O FORRÓ ELETRÔNICO NO NORDESTE: um estudo de caso*. Porto Alegre: Intexto UFRGS, 2009.

WHYTE, William Foote. *Sociedade de esquina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.