



CADA PESQUISA REVELA UM MUNDO

IV SIPECOM: Seminário Internacional de Pesquisa em Comunicação
Estratégias e Identidades Midiáticas - 12 a 14 de Setembro na UFSM.

Interações entre o tradicional e o massivo: em busca das matrizes regionais do forró eletrônico¹

Robson da Silva BRAGA²

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

RESUMO

A partir de análise musical, observação participante e entrevistas exploratórias com músicos e empresários do forró produzido em Fortaleza, Ceará, analiso as matrizes culturais que o “forró eletrônico” mantém com a região Nordeste do Brasil e com o forró considerado “tradicional”. Embora distintos, os ritmos citados realizam trocas entre si e, apesar de ser acusado por grupos tradicionalistas de não representar a cultura nordestina, o forró eletrônico reflete um novo Nordeste, além de manter algumas matrizes tradicionais. Assim como o cotidiano de Fortaleza remete a uma metrópole que se pretende moderna, resguardando, porém, elementos provincianos e rurais, o forró eletrônico agrega instrumentos eletrônicos e temáticas urbanas, além de trazer consigo elementos do “pé-de-serra”, como linguagem coloquial e instrumentos como a sanfona.

PALAVRAS-CHAVE: forró; matrizes culturais; etnomusicologia

1. INTRODUÇÃO

Através de pesquisa de cunho etnográfico, tento compreender as transformações que, historicamente, o gênero musical “forró” sofreu em termos de ritmo, estética e composições. Utilizando-me de procedimentos como observação participante e entrevistas exploratórias³, busco identificar essas “raízes culturais” no universo musical de Fortaleza, capital do Ceará, cidade onde a indústria do forró eletrônico nasceu e mantém a sede de suas principais empresas. Tento identificar, desse modo, os “improváveis” elos entre o “forró tradicional”, que ainda hoje evoca elementos instrumentais e temáticos de outrora, como o imaginário acerca do sertão rural; e o “forró eletrônico”, fincado num ambiente urbano e agregando instrumentos musicais

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho Estudos de Cultura e Identidade do IV SIPECOM - Seminário Internacional de Pesquisa em Comunicação. Este artigo foi produzido no âmbito da disciplina História da Etnomusicologia/Musicologia, ministrada pela professora Dra. Maria Elizabeth Lucas, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

² Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS e bolsista Capes. E-mail: robsonsilvabraga2@gmail.com.

³ Em julho de 2011, realizei observação participante em eventos de organizações de forró, festas e programas de rádio e televisão voltados para o gênero musical e 18 entrevistas exploratórias com produtores musicais, compositores, empresários do forró e consumidores do gênero. Todas as entrevistas foram realizadas pessoalmente, em espaços que dessem sentido à temática explorada pelo meu contato com os entrevistados: sua relação com o universo do forró e seus produtos.

desconectados da origem do gênero, como os metais, a bateria e a guitarra. Embora massificado nacionalmente e aderindo cada vez mais aos hibridismos propostos não só por uma indústria fonográfica, mas pela sociedade capitalista e global em que circula, o “fornó eletrônico” pode ser considerado um gênero de matrizes regionais, como se pretende o “fornó tradicional”? Para responder a esse questionamento, trago para a discussão autores da disciplina de Etnomusicologia, que se empenharam em uma descrição e análise densa dos processos produtivos não só da música tonal, advinda do mundo ocidental, mas da música modal, tida como primitiva (Wisnik, 1989).

Uma empresa, por mais articulada internamente, não poderá ser considerada responsável individualmente por mudanças significativas provocadas sobre um gênero musical. A mescla de novos e antigos elementos rítmicos e temáticos tem por base uma conjuntura sócio-cultural e uma memória coletiva (Halbwachs, 1939, p. 15) preservada por toda uma sociedade. Essa “combinação ou seqüência de sons musicais que parece desligada de qualquer objeto porque ela própria é um objeto” existe na sociedade não como produção individual, mas como um “acordo estabelecido sobre ela entre os membros de uma sociedade”⁴. Proponho, portanto, pensarmos sobre uma atmosfera social pós-moderna que permite a conjunção de elementos externos à cultura regional com produtos culturais que povoam a memória coletiva local há algumas décadas.

Para Alan Merriam (1964, 277-278), a música de um grupo social pode ajudar ao etnomusicólogo na “reconstrução da história da cultura”. Para isso, seria necessário “descrever um modo de vida em um dado momento histórico”, “perceber os processos históricos pelos quais um grupo social passa” e “perceber na música ferramentas particularmente aplicáveis àquele grupo”. Nessa análise cultural, não cabe ao etnomusicólogo interpretar as práticas musicais de um grupo pela sua perspectiva sócio-histórica. Se um grupo social define um produto como “arte”, assim o pesquisador deve considerá-lo (Mauss, 1972).

Para o diálogo com os etnomusicólogos, aponto-me ainda nas discussões de Martín-Barbero (2006), que, pela perspectiva dos Estudos Culturais latino-americanos, pensou um conceito de “matrizes culturais”. Para o autor, as lógicas sócio-históricas se

⁴ Tradução livre do autor deste artigo.



CADA PESQUISA REVELA UM MUNDO

IV SIPECOM: Seminário Internacional de Pesquisa em Comunicação
Estratégias e Identidades Midiáticas - 12 a 14 de Setembro na UFSM.

articulam às lógicas de produção, entrelaçando elementos culturais de várias “matrizes” através dos “formatos industriais”. Essa topografia de “discursos movediços” proveria, segundo o autor (2006, 17), “tanto das mudanças do capital e das transformações tecnológicas como do movimento permanente das intertextualidades e intermedialidades que alimentam os diferentes gêneros e os diferentes meios”.

Na contramão de eruditos e de folcloristas clássicos, parto da concepção de que o forró eletrônico não consiste numa “degeneração” de um produto cultural “autêntico”, “genuíno”, como muitos denominam o forró “pé-de-serra”. Considero-o como um híbrido cultural pelo qual perpassa não só o lucro de uma indústria do entretenimento, mas também os valores e as rotinas de um grupo social que está inserido num tempo e num espaço determinado. A música é concebida aqui não apenas como uma comunhão de técnicas sonoras, e sim como um elemento de comunicação humana e, mais especificamente, como mediação cultural. Não se trata, portanto, de uma discussão sobre a autenticidade desse gênero musical ou de sua aura artística.

2. “APOCALÍPTICOS E INTEGRADOS”

Há, não somente em Fortaleza ou no Ceará, mas no Nordeste como um todo, dois grupos que divergem na proposta de incentivar o movimento forrozeiro. De um lado, um grupo mais tradicionalista defende a preservação dos elementos clássicos que compõem o forró como gênero musical, ritmo, composição e espaço de sociabilidade. De outro, há um grupo mais “moderninho” que experimenta, a cada banda de “forró eletrônico”, uma mistura diferenciada entre elementos tradicionais do forró e outros originários de diversos ritmos regionais, nacionais e até da cultura pop internacional.

Há em Fortaleza, por exemplo, uma casa de shows que tenta romper com a lógica da expressiva indústria do “forró eletrônico”, que movimenta um público de milhares de cearenses desde a década de 1990. Fincado numa região de classe média, o Kukukaya promove apresentações de grupos musicais comprometidos com a “preservação” das “raízes nordestinas”. Desse espaço, as bandas de forró eletrônico estão banidas, sem possibilidade de negociação.

No Kukukaya, só toca o “autêntico” forró, que nem precisa ser categorizado como “autêntico”, “pé-de-serra” ou “tradicional”, uma vez que é “o único forró”. Para o

grupo que mantém essa casa de shows, esse tal “fórró eletrônico” sequer seria fórró, posto que não se assemelharia “em nada” ao ritmo proposto por Luiz Gonzaga, à sonoridade do triângulo, da sanfona e da zabumba e às temáticas regionais trazidas pelas letras de outrora. “Isso é um massacre cultural, uma coisa hedionda o que eles estão fazendo, de chamar aquilo de fórró”⁵.

O portão de entrada dessa casa de shows imita uma porteira de fazenda rural. As paredes são de barro e madeira e, nelas, há pinturas que fazem referência ao sertão nordestino, com cactos, sol intenso, jangadas, aves típicas da região, violas e caricaturas do povo sertanejo, com chapéu de couro. Não se trata, contudo, apenas de um cenário; ele dá vida às letras e à sonoridade das músicas que tocam ali. Os elementos cenográficos são exaltados, ainda hoje, por músicas de “fórró tradicional”⁶ que, supostamente, representam a cultura popular nordestina e pelos discursos de tradicionalistas, com os quais tive contato em três visitas que fiz ao local⁷.

O único lugar de qualidade em que eu ouvi uma música bacana de fórró é aqui, no Kukukaya. Não tô fazendo média, porque, infelizmente, se você procurar outro lugar nessa cidade, você não encontra. Alguns lugares dizem que tem fórró pé-de-serra, mas é só brega e eu não gosto de brega, eu não gosto de bebida, eu não gosto de ninguém se segurando [alcoholizado], atacando gente [flertando de modo agressivo], mulher bêbada, caindo pelos cantos, como a gente vai a outros shows [de brega e de fórró eletrônico] e ver esse tipo de comportamento. E esse tipo de comportamento a gente não vê aqui, no Kukukaya [fala de uma produtora musical, durante o 1º Fórum de Fórró de Fortaleza, em julho de 2011, no Kukukaya, Fortaleza-CE].

Vendo de longe e pela perspectiva dos “modernistas” de Fortaleza, o Kukukaya pode parecer apenas um lugar “conservador”, desconectado do movimento de globalização que proporciona o surgimento de produtos culturais que misturam universalidades, nacionalidades ou regionalidades e apresentam como algo próprio da dinâmica contemporânea. Ao invés de entrar no embate, os grupos empresariais

⁵ Entrevista com Walter Medeiro, dono do Kukukaya e presidente da Associação Cearense do Fórró. A entidade estuda a confecção de um registro oficial do termo “fórró” para, em seguida, acionar o Ministério Público, a fim de que se proíba a indústria do fórró eletrônico de utilizar tal nomenclatura.

⁶ Embora os grupos tradicionalistas rejeitem a nomenclatura de “fórró pé-de-serra” ou “fórró tradicional”, opto por utilizar essa última para tornar mais claro ao comparar esse ritmo musical com o “fórró eletrônico”.

⁷ Em julho de 2011, acompanhei, através de observação participante, três eventos realizados no Kukukaya: um ensaio da Orquestra Sanfônica do Ceará (encontro semanal), uma reunião da Associação Cearense do Fórró (entidade presidida por Walter Medeiros, mesmo dono do Kukukaya; encontro semanal) e o 1º Fórum de Fórró de Fortaleza, que reuniu cerca de 30 músicos, produtores, compositores e representantes de entidades estaduais que promovem o “fórró tradicional”. Desse grupo, ainda realizei entrevista exploratória com um empresário e um músico.

restringem-se a justificar a autodenominação como “fornó”, numa condição empresa hegemônica. Em uma campanha publicitária de “fim de ano” (2009), realizada pela agência Ponto Inicial, a A3 Entretenimento, maior empresa de fornó eletrônico do Brasil, reforçava sua ligação com as matrizes do fornó eletrônico, através do triângulo, da sanfona e da zabumba, instrumentos considerados como os responsáveis pela sonoridade do fornó “autêntico”. A campanha foi veiculada em outdoors espalhados por Fortaleza, com os dizeres “Entra ano, sai ano, e o melhor fornó continua sendo obra de um bom trio”⁸ e a assinatura da A3 Entretenimento (abaixo, imagem do outdoor)⁹.



Vocalistas das principais bandas da A3 Entretenimento exaltam o “trio nordestino” em campanha de fim de ano da empresa

Responsáveis pelas intensas transformações sonoras e temáticas do gênero, esse grupo justifica, quando necessário, o “rótulo” “fornó” que agregam a seu produto. Trata-se de uma marca já consolidada na memória coletiva do público não só nordestino, mas nacional. Remete à região Nordeste e à sua cultura tradicional. Atualmente, contudo, o acréscimo do termo “eletrônico” agrega elementos culturais bem diversos daqueles regionais evocados pelo chamado “fornó tradicional”. Não se trata apenas de uma

⁸ O nome A3 Entretenimento faz referência ao nome dos três sócios da empresa: os Aristides (o pai Zequinha Aristides e o filho Carlinhos Aristides), Antônio Isaias (o Isaias CDs) e André Camurça, que deixou a sociedade em fevereiro de 2011.

⁹ No portal da A3 Entretenimento, a campanha dizia: “Foi a visão empreendedora de três sócios que, em 2006, surgiu a A3 Entretenimento. De lá para cá, a produtora cresceu, e hoje são muitos os nomes que fazem da A3 uma das maiores empresas do segmento no país. Tanto sucesso só comprova que o melhor fornó sempre começa com um bom trio”.

inclusão de instrumentos musicais eletrônicos. Eles, na verdade, trazem consigo um novo estilo de vida, mais urbano, efêmero, dinâmico, repleto de imbricações e associado a novas atividades e conflitos cotidianos. Proponho, portanto, pensarmos aqui como as mudanças rítmicas enfrentadas por esse gênero refletem uma mudança no contexto social experimentado por produtores e consumidores desse forró eletrônico, dinâmica inevitável no contexto global atual.

3. A “MODERNIZAÇÃO” DO NORDESTE E DO FORRÓ

Exaltado como o autêntico representante do forró, o pernambucano Luiz Gonzaga deixou o contexto nordestino no início da década de 1950 em direção ao Rio de Janeiro. Naquele período, os conflitos culturais entre rural e urbano já se faziam presentes nas temáticas de suas músicas (Ramalho, 2000). Suas “atitudes diante da vida”, em especial sua condição como imigrante Pernambuco no contexto urbano carioca, o fez exaltar suas raízes nordestina. Mesmo não fazendo alusões a essa urbanidade, o olhar lançado sobre o Nordeste é próprio de quem lhe enxerga de longe, de modo quase caricatural¹⁰.

À época, apenas três instrumentos musicais considerados regionais construíam todo o ritmo e a cadência: o triângulo, a sanfona e a zabumba. As letras faziam alusão a um Nordeste que, embora assolado pelas inúmeras secas do período, era “duro na queda”, festivo e brincalhão, tudo denunciado pelo palavreado matuto, expressões jocosas e relatos da vida sertaneja.

Assim como Gonzaga, o paraibano Jackson do Pandeiro (1919-1982) será responsável pela “nacionalização” do forró, contribuindo cada vez mais para a mescla desse gênero com outros elementos rítmicos e sócio-culturais. Entretanto, para além da qualidade técnica e estilística dos dois músicos, a popularidade nacional do forró será resultante da ascensão dos meios de comunicação de massa, que acatou a difusão desses ritmos desde que eles estivessem devidamente adaptados às exigências da latente indústria cultural brasileira (Moura, 2001).

¹⁰ “Lá no meu sertão pros caboclo lê / Têm que aprender um outro ABC / O jota é ji, o éle é lê / O ésse é si, mas o érre / Tem nome de rê / Até o ypsilon lá é pissilone / O eme é mê, O ene é nê / O efe é fê, o gê chama-se guê / Na escola é engraçado ouvir-se tanto "ê" / A, bê, cê, dê, / Fê, guê, lê, mê, / Nê, pê, quê, rê, / Tê, vê e Zê” (ABC do Sertão, Composição de Zé Dantas e Luiz Gonzaga).

Na medida em que foi se adaptando à lógica da indústria do entretenimento, o gênero se distanciou das melodias e dos ritmos do chamado “pé-de-serra” ou “farró-raiz”. Criada em 1990, em Fortaleza, a Mastruz com Leite será a primeira banda que irá misturar elementos do farró tradicional com instrumentos advindos do eletrônico, como saxofone, baixo, guitarra e bateria. O empresário e dono da banda tida como pioneira, Emanuel Gurgel¹¹, considera-se o precursor do farró eletrônico. Guardados os méritos do empresário, o contexto cultural da época já apontava para uma atmosfera bastante propícia a esse híbrido que hoje é o farró eletrônico.

Mas não foi somente o farró que se modernizou com o passar dos anos. Ele, na verdade, acompanhou um processo de modernização próprio do Nordeste, construído historicamente como “atrasado” pela imprensa, que estava atrelada aos interesses de quem detinha o poder público nas mais diversas esferas (Albuquerque Jr., 2001).

Restringindo-me ao contexto urbano de Fortaleza, considero que o inchaço populacional experimentado pela cidade a partir da década de 1960, quando o processo de êxodo rural foi intensificado devido a intensas secas ocorridas no Sertão cearense, transformou a dinâmica urbana e aumentou as disparidades sociais, forjando uma modernidade restrita a uma pequena elite litorânea, cercada por uma periferia extensa e extremamente empobrecida (Araújo; Carleial, 2003). “Fortaleza é uma grande cidade sertaneja”, que mescla elementos de sofisticação e cosmopolitismo com traços de ruralismo e cultura patriarcal¹².

Os milhares de Hilux (automóveis da marca Toyota) que circulam por Fortaleza dão um exemplo de como as composições do farró eletrônico dialogam com a vida cotidiana da capital cearense. A letra de “Não quero me amarrar”¹³, da banda Aviões do Farró, pode dar algumas pistas do que o “carro importado” representa para essa cultura do consumo de bens. A música citada descreve uma relação amorosa em que a posse de bens torna o homem mais “interessante” à mulher.

¹¹ Entrevista realizada na fazenda do empresário, em São Gonçalo do Amarante-CE, em março de 2010.

¹² Entrevista com o estudioso da cultura popular cearense, prof. Dr. Gilmar de Carvalho, docente aposentado da Universidade Federal do Ceará (UFC).

¹³ “Talvez se eu tivesse um carro importado, você estaria ao meu lado, me chamando de ‘paixão’ / Mas como eu não tenho nada disso, você despreza o amor que guardo dentro do meu coração” [trecho da música “Não quero me amarrar”, em que o vocalista da banda Aviões do Farró, Alexandre Avião, canta para a vocalista, Solange Almeida, que, por sua vez, lhe diz não querer “se amarrar”].

Apesar do tom desenvolvimentista de uma reportagem publicada pela Revista Veja já em 1998¹⁴, a presença de Fortaleza no ranking das cidades brasileiras com maior número de carros importados, ultrapassando, inclusive, São Paulo, fala algo da necessidade que alguns fortalezenses demonstram de estar inserido num processo amplo de globalização, em que a ostentação de bens produzidos em países ricos se sobressai à produção nacional, ainda considerada pelo imaginário popular como de menor qualidade. Estar associado a uma marca importada de automóvel é, nesse contexto, estar acima da média da população. Trata-se, portanto, de uma conjunção de fatores, e não apenas econômicos, como a publicação citada tenta supor (“A presença de Fortaleza no topo do ranking [...] se deve ao crescimento da economia cearense nos últimos anos”). Afinal, com relação à compra desse produto importado, Fortaleza aparece à frente de cidades mais ricas, com melhor qualidade de vida e renda per capita¹⁵.

4. LETRAS E MELODIAS

O músico Adelson Viana¹⁶ realizou um estudo em que categorizou os gêneros musicais nordestinos a partir do andamento (grau de velocidade do compasso) da maioria das músicas mapeadas. O estudo considerou as células rítmicas extraídas do triângulo e da zabumba, instrumentos de percussão presentes no xote (70 a 88 bpm), baião (90 a 112 bpm), xaxado (94 a 114 bpm), forró (96 a 120 bpm) e arrasta-pé (138 a 150 bpm). Segundo esse estudo, o forró teria um andamento de 96 a 120 batidas por minuto. Alguns dos músicos mais tradicionalistas cearenses têm se valido desse cálculo para afirmar que o forró eletrônico foge à classificação de forró e que, por isso, deveria ser denominado de “outra coisa”. De batidas mais eletrizantes, o ritmo daria vazão, inclusive, a outro modo de dançar.

¹⁴ A edição de 22/04/1998 da Revista Veja apresentava uma pesquisa que colocava Fortaleza à frente de Curitiba e São Paulo com relação à quantidade de carros importados vendidos na cidade. A pesquisa foi realizada, conjuntamente, pelo Denatran (Departamento Nacional de Trânsito), pelos Detran (Departamentos Estaduais de Trânsito) e pela Abeiva (Associação Brasileira das Empresas Importadoras de Veículos Automotores). Reportagem em: http://veja.abril.com.br/220498/p_085.html, com acesso em: 23/05/2011.

¹⁵ Dados da Fenabrave (Federação Nacional da Distribuição de Veículos Automotores) mostram que, em 2010, 26% (13.207 unidades) dos automóveis vendidos no Ceará foram importados, enquanto que, nacionalmente, o percentual de vendas desse produto foi de 18% com relação ao total. Entre as marcas importadas com maior venda no estado, aparecem a Toyota, Peugeot e Hyundai.

¹⁶ Optei por não omitir os verdadeiros nomes dos sujeitos citados aqui, uma vez que são músicos, produtores e empresários que ajudaram a compor não somente a história da indústria do forró eletrônico, mas a própria história cultural do Ceará. Por expor seus nomes, optei, contudo, por omitir questões polêmicas citadas durante as entrevistas, que pudessem comprometer os entrevistados.

As primeiras bandas de forró eletrônico, como Mastruz com Leite e Calcinha Preta (Aracaju, 1996), traziam como marcas instrumentais um som agudo da sanfona e uma batida acelerada da bateria. Esses seriam os dois elementos que marcariam esse gênero até a incorporação de outras características do vanerão, incorporado em 1996 pela banda Brasas do Forró. Alguns grupos serão chamados de “bandas-show”, caracterizando mais o modo como eles se estruturam enquanto espetáculo do que como ritmo. Essas bandas costumam misturar diversos estilos musicais em suas apresentações, como foi o caso das bandas Capital do Sol e Baby Som (década de 1990) e como é hoje o caso das bandas Aviões do Forró e Calcinha Preta. Há, contudo, bandas que irão propor uma identidade sonora própria. Programador musical e locutor de uma rádio FM de Fortaleza há 14 anos, Kennedy Soares aponta a concorrência do mercado fonográfico como principal responsável pelas identidades sonoras tão bem demarcadas que vão adotar as principais bandas surgidas a partir dos anos 2000.

O forró veio se transformando, ele veio passando por essa metamorfose, todo mundo querendo inovar em alguma coisa para poder escapar da concorrência, porque chegou uma época em que o forró era dominado pela banda Mastruz com Leite. O grupo Mastruz com Leite mandava. Na época, era Rabo de Saia, Cavalo de Pau, que tinham músicas diferenciadas que falavam de amor, de coração, músicas que deixavam realmente uma história. Aí depois disso veio todo mundo fazendo na mesma linha [romântica], veio Noda de Caju, Calcinha Preta, que na época, pra você ter uma idéia, olha como era Calcinha Preta naquela época [coloca um trecho da música “Onde o sonho mora”]: “Se você ainda que morar comigo / Vem depressa, vem sorrindo / Que eu te levo pra onde o sonho mora / Todo dia, toda hora”] (Kennedy Soares, locutor e programador da Rádio 100 FM, de Fortaleza).

Em 1996, o produtor musical Assis Monteiro, através de sua produtora AM Produções, idealizou uma nova roupagem para a banda Brasas do Forró, que já estava a dez anos no mercado com poucas inovações estilísticas. Hoje com 59 anos de idade, Assis conta, em sua confortável casa situada em uma área de classe média alta de Fortaleza, como agregou o vanerão¹⁷ ao estilo do Brasas do Forró.

¹⁷ Gênero musical típico do estado do Rio Grande do Sul, que fez sucesso nacionalmente na voz do cantor Gaúcho da Fronteira (nome artístico de Heber Artigas). De andamento acelerado, o vanerão era composto originalmente por um pandeiro e uma gaita, instrumento que se assemelha à sanfona nordestina.



CADA PESQUISA REVELA UM MUNDO

**IV SIPECOM: Seminário Internacional de Pesquisa em Comunicação
Estratégias e Identidades Midiáticas - 12 a 14 de Setembro na UFSM.**

Eu montei uma produtora [AM Produções], aí eu conheci os Brasas do Forró [em 1996], tinha uns sucessos, mas faltava alguém que chegasse e colocasse a mão. Eu vi a banda e achei que dava certo, aí fui pra cima. Ela já tinha dez anos no mercado [...], mas tocavam os sucessos dos outros [...] Aí depois eu conheci a Virgínia Guimarães em São Paulo, ela era produtora do Gaúcho da Fronteira, aí eu perguntei se poderia gravar alguma coisa do Gaúcho. E ela disse: “Pode gravar” (Assis Monteiro, ex-produtor da banda Brasas do Forró).

Ao ser adaptado para o forró eletrônico, o gênero gaúcho recebeu a forte marca da caixa da bateria e o baixo tornou-se mais evidente, mantendo, contudo, o andamento acelerado do vanerão. O ritmo tornou-se mais acelerado do que o forró tocado até então no Ceará, o que desagradou os grupos mais tradicionalistas, que já criticavam as adaptações que vinham sendo feitas desde 1990 pelas bandas da SomZoom, entre elas, a Mastruz com Leite. Em 1999, o cantor Gaúcho da Fronteira e a banda Brasas do Forró se uniram na gravação do álbum “Forroneirão ao Vivo”¹⁸, gravado pela Warner Music. A música que deu nome ao álbum fala, de modo descontraído, da mistura dos dois gêneros regionais, que se aproximam pela presença da sanfona como central.

A inserção do vanerão recebeu inúmeras críticas de grupos tradicionalistas que defendiam a “preservação” do “forró raiz”. As modificações que essa banda causou no gênero foram tão marcantes que a Mastruz com Leite, antes acusado de deturpar o gênero de Luiz Gonzaga, passou a ser considerada “tradicional”. Se analisarmos as bandas de forró eletrônico criadas nos anos 2000, logo após o declínio do Brasas do Forró, perceberemos que o vanerão não se manteve como ritmo entre os gêneros nordestinos. Entretanto, é perceptível a influência de seu andamento do forró atual.

As letras das músicas de forró também passaram por profundas modificações. Jovem compositor manauara com nome já consolidado no mercado musical cearense, Luciano Kikão esteve em Fortaleza em julho de 2011, a fim de vender algumas de suas composições para a A3 Entretenimento. Ele não traz as letras em partituras, e sim já finalizadas e gravadas em um CD. Explica que primeiro idealiza uma melodia para, em

¹⁸ Fui lá pro norte, me meti a cantar forró / Cheguei lá me deram um nó, me pediram um vanerão / Mas eu confesso que fiquei atrapalhado / Mas não sou muito assustado, defendi a situação / Peguei vanera, o baião e o forró / Misturei tudo num só e deu um forroneirão / Forroneirão, forroneirão é mistura de forró, de vanera e de baião / (trecho de Forroneirão, composição de Gaúcho da Fronteira).

seguida, pensar em uma composição que combine com aquela determinada “batida”¹⁹. Cada letra já é composta de acordo com a identidade sonora de uma banda específica, o que mostra que o mercado forrozeiro trabalha com a lógica das especificidades de cada grupo. Em Manaus, Kikão pede a um colega sanfoneiro que concretize no acordeão aquilo que ele só consegue trazer ao músico por onomatopéia. Ele diz fazer “pesquisa de campo” nas festas de forró para compor suas letras, que, de modo geral, tratam daquilo que ele considera ser o cotidiano do jovem “forrozeiro”, com o qual ele mesmo diz se identificar. A música “Parei o meu carrão”²⁰ dá um bom exemplo disso.

Considerada a “melhor compositora de forró de todos os tempos”²¹, Rita de Cássia hoje compõe letras bem distantes do universo sertanejo que costumava enaltecer no início da década de 1990, quando composições suas como “Meu vaqueiro, meu peão” ganharam fama através do Forró Mastruz com Leite. No entanto, ela diz impor a si mesma um limite ético nesse trabalho. “Eu sempre tento colocar algumas coisas das minhas raízes [sertanejas]. É complicado, porque, às vezes, eles querem que eu componha música ‘do momento’, que a ‘galera tá curtindo’. Eu venho de outra mentalidade, não acho certo escrever uma coisa só pra ganhar dinheiro, porque eu sou formadora de opinião. Mas eles dizem: ‘Rita, não faça coisa com muita poesia, faça falando de coisas atuais’”²².

5. IDENTIDADE SONORA E TEMÁTICA DAS BANDAS ATUAIS

A maioria das bandas de forró eletrônico possui uma identidade sonora. Mesmo quando gravam repertórios de outros grupos ou versões do inglês para o português, elas fazem adaptações rítmicas, deixando mais nítidos os instrumentos musicais que lhes são característicos. A banda Magníficos – que surgiu no início dos anos 2000 com um repertório predominantemente romântico – tem o pedal da bateria como principal elemento sonoro, por exemplo.

¹⁹ Fui informado por um radialista que Luciano Kikão estava em Fortaleza e fui ao seu encontro nas dependências da A3 Entretenimento, onde ele se reunia com produtores daquela empresa para oferecer algumas de suas novas composições.

²⁰ “Parei o meu carrão lotado de menina / Liguei meu paredão no posto de gasolina... (4x) / Botei um cd que a mulherada gosta / Que swing é esse que essa banda toca? / Quando toca o cd a mulherada encosta / Vou pegar elite de toda a cidade / Pega as patricinhas lá da faculdade / Sou um playboy que a mulherada gosta / Que swing é esse que essa banda toca? / Quando toca o cd a mulherada encosta” (Parei o meu carrão, da banda Furacão do Forró; composição de Luciano Kikão).

²¹ Avaliação reproduzida por várias pessoas entrevistadas.

²² Entrevista realizada na casa da compositora Rita de Cássia, em Fortaleza.



CADA PESQUISA REVELA UM MUNDO

IV SIPECOM: Seminário Internacional de Pesquisa em Comunicação
Estratégias e Identidades Midiáticas - 12 a 14 de Setembro na UFSM.

Já a banda Forró Sacode, por sua vez, traz um repertório mais descontraído, tendo como principal instrumento a “guitarrinha”, que seria um som agudo feito através da guitarra elétrica. Sua sonoridade aproxima-se daquele experimentado pela guitarrada, gênero musical criado pelo guitarrista Mestre Vieira no final dos anos 1970, em Belém do Pará, e massificado nacionalmente pela banda Calypso, já nos anos 2000. Em segundo lugar, aparecem os instrumentos de sopro (saxofone, trompete e trombone), bastante marcados nas músicas dessa banda, seguidos de bateria, sanfona e teclado²³.

Apesar de ser uma banda cearense, a Forró Sacode faz bastante sucesso no Maranhão, que recebe maior influência dos ritmos do estado vizinho, o Pará. As letras das músicas do Sacode fazem referências indiretas a relações sexuais. “Dança da cobra”, “Posição da rã” e “Etiqueta” (“da calcinha da menina”) são exemplos de músicas que trazem esse tema de modo mais evidente. Há, contudo, músicas que tratam do amor entre homem e mulher, mas que mantêm uma batida igualmente acelerada, como é o caso de “A nossa história, o nosso amor” e “Não desliga o telefone”. Há, ainda, músicas que reforçam a identidade sonora da banda, como “Som da guitarrinha”, em que o principal instrumento utilizado pelo grupo se torna ainda mais evidente.

Olha a guitarrinha do sacode, e o som dela contagia / Quando ela tá tocando, a galera pira / Todo mundo tá ligado no som da guitarrinha / Quando ela tá tocando a galera vem pra cima 2x / Eu disse toca a guitarrinha, toca a guitarrinha / O som dela é do sacode agitando as gatinhas 4x (Forró Sacode).

Criada com a proposta de ter um ritmo mais próximo do xote, o Forró do Muído – segunda banda de maior sucesso da A3 Entretenimento, após o Aviões do Forró – manteve uma cadência assemelhada à desse ritmo mais tradicional, preservando o triângulo e a zabumba, que a maioria das bandas atuais retirou de cena, além da sanfona, mantida por quase todas as bandas. Apesar da aproximação com o xote, a sonoridade da banda é fortemente marca pelo saxofone, além de manter guitarra, baixo e bateria diluídos na melodia. Além disso, a postura “descontraída” das jovens vocalistas, as irmãs Simone e Simária, mudaram o perfil dos consumidores, que passou de jovens universitários para um público feminino adolescente. Seus bordões, proferidos em tom

²³ Análise com base em dados fornecidos pelo produtor do Forró Sacode, Júlio César, que foi entrevistado no escritório da banda, em Fortaleza.

de chacota e com voz agudíssima, contribuíram para a construção dessa identidade feminina, juvenil e “descolada”²⁴. As irmãs, que chamam a si mesmas e a seu público de “coleguinhas”, interferiram tanto na identidade da banda que causou a saída do cantor Binha Cardoso²⁵, de voz grave, mais velho do que elas. Binha foi substituído pelo jovem Naldinho, que demonstraria maior entrosamento com as irmãs no palco.

As meninas [Simone e Simária] são muito artistas, daquele jeito irreverente delas, acho que chama muita atenção. E as músicas do Muído são bem jovens. A criançada é toda doida pelas meninas, pela maneira delas serem, e por causa das músicas também, que são bem a cara da juventude. O Muído foi criado pra ser um pé-de-serra de verdade, mas ela foi mudando e criando sua própria cara. [E quem deu essa cara?]. Foram as meninas e o mercado abraçou essa cara, é tanto que eu tive que colocar um cantor jovem, com a cara delas, porque o Binha deixou de ser a cara da banda, ele ficou completamente excluído (Isaiás CDs, sócio-fundador da A3 Entretenimento, empresa dona do Forró do Muído).

A marca da maior banda de forró eletrônico da atualidade, o Aviões do Forró, não está exatamente em sua sonoridade, mas na estrutura da banda e dos seus shows. Há um clima de sofisticação que passa pelas roupas dos vocalistas, a produção e beleza das dançarinas e a estrutura de palco, iluminação e som. A produção que passa por cada detalhe da banda a eleva ao nível dos grandes espetáculos produzidos nacionalmente por produtoras de outros gêneros musicais.

A grande estrutura montada pelo Aviões do Forró a transformou na banda que atualmente atrai o público mais diverso em Fortaleza, das camadas economicamente mais favorecidas às mais baixas, e, por isso, é a banda que mais se enquadra em uma proposta de massificação industrial.

O Aviões [do Forró] renovou o forró, quebrou todas as barreiras que existiam no forró [...] No tempo de Luiz Gonzaga, o forró era forró, mas existia um preconceito muito grande, porque o forró era [considerado] brega, forró era [considerado] pra povão [...] A gente fez tudo diferente, na roupa, na qualidade do CD, na qualidade das roupas que as dançarinas iam usar, na maneira como os músicos se vestem [...] Hoje, você vê do deputado ao coronel num forró, antigamente não iam [Isaiás, sócio da A3 Entretenimento].

²⁴ “Vamos, coleguinhas!”, “Eita, forrózão”, “Show!”, “Tá Estouradu!”, “Ai, que tudo!”, “Deixe de ser fuleira”, “Não cochilo, não, gata”, “E aiii!”, “Que é isso, coleguinha”, “Já Pensô!”, “Vocês são ótimos”, “Ui, nega”, “Ouiiiia!”, “Bate, doidooooooooo!”.

²⁵ Binha ingressou na Boca a Boca, outra banda da mesma empresa (A3 Entretenimento).

Mesmo as músicas do Aviões do Forró que tematizam o amor possuem uma batida dançante, de andamento acelerado e irregular, dado pela virada da bateria, principal instrumento da banda, seguido dos sopros. Em grandes apresentações, a banda utiliza duas baterias, o que mostra a centralidade do instrumento em seu ritmo²⁶. A sanfona é conservada pelo grupo, mas com menor expressão sonora. A banda, assim, passa a ser chamada de “banda-show”, mantendo a nomenclatura “forró” mais no imaginário do que no ritmo em si. A presença da percussão reflete a transformação do Aviões, que recebeu forte influência de ritmos baianos, como o axé²⁷.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentro do rótulo “forró eletrônico”, inserem-se bandas que propõem diversos arranjos musicais, ritmos e composições, cada uma mantendo sua própria identidade sonora e seu próprio imaginário sobre o universo forrozeiro. Não se pode falar, portanto, que o “forró eletrônico” como um todo não possui matrizes sócio-culturais nordestinas. É preciso analisar o caso de cada banda. As peculiaridades delas são dadas pelo nicho de mercado que cada uma delas pretende atingir. O Aviões do Forró, por exemplo, que se pretende “universal”, atingindo todos os públicos, propõe mais do que uma sonoridade própria, buscando uma sofisticação em termos de espetáculo. Já o Forró do Muído, do mesmo grupo empresarial (A3 Entretenimento), mantém triângulo, sanfona e zabumba, muito embora enfatize o som dos instrumentos de sopro.

Nas mais diversas expressões musicais das bandas de forró eletrônico, são perceptíveis matrizes sócio-culturais e musicais da região Nordeste, em menores proporções, claro, do que nas ainda perceptíveis marcas nordestinas que compõem os grupos de forró tradicional. Exemplos dessas matrizes é a presença constante da sanfona, que vai ganhando ou perdendo importância sonora de acordo com a proposta mercadológica de cada banda. Os bordões dos cantores, os ditos populares e o sotaque

²⁶ O bordão “Simbora, Riquelme”, proferido pelo cantor Alexandre, demonstra a importância que o baterista da banda, Pedro Riquelme, ganhou na levada do ritmo.

²⁷ É importante frisar que o Aviões do Forró, bem como várias outras do gênero, transformam o seu “forró eletrônico” em “forró elétrico” durante os festejos de Carnaval e em micaretas, os chamados “carnavais fora de época”, eventos em que predominam os ritmos baianos. Para esses eventos, como é o caso do Fortal (micareta de Fortaleza sempre no mês de julho), a banda monta uma estrutura diferenciada, em que predominam o teclado, o baixo e a percussão.

arrastado são traços da linguagem do povo nordestino que também compõem essa atmosfera de familiaridade com elementos linguísticos regionais.

Outro ponto importante de ser salientado refere-se às composições. É inevitável que os jovens compositores das músicas de forró eletrônico não busquem no seu próprio cotidiano urbano, moderno e capitalista os temas das letras que escrevem. A cidade de Fortaleza, que se pretende cosmopolita e moderna, ao mesmo tempo em que mantém traços de provincianismo e ruralismo diluídos, é um cenário que propicia tais composições. Já o andamento mais acelerado das músicas, os instrumentos metálicos (sopro), as guitarras eletrificadas, a forte presença da bateria e até mesmo da percussão faz esse forró dialogar não somente com outros gêneros musicais, mas com os contextos sócio-culturais dos quais provêm esses produtos “forasteiros”, como é o caso da percussão do axé music.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife/S. Paulo: FJN – Massangana/Contexto, 2001.

ARAÚJO, Ana Maria Matos; CARLEIAL, Adelita Neto. **Opulência e miséria nos bairros de Fortaleza (Ceará/Brasil)**. Scripta Nova, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. Universidad de Barcelona. Vol. VII, núm. 146 (030), 2003.

BASTOS, Rafael. Esboço de uma Teoria da Música: Para além de uma Antropologia sem Música e de uma Musicologia sem Homem. **Anuário Antropológico**, 95, 1994.

HALBWACHS, Maurice. Mémoire collective chez lês musiciens. **Revue Philosophique**. 3-4, mars-avril 1939, p. 136-165.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações – Comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

MAUSS, Marcel. **Manual de etnografia**. Lisboa: Editora Pórtico, 1972.

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

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

RAMALHO, Elba Braga. **Luiz Gonzaga: a síntese poética e musical do sertão**. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.