

FORRÓ: SOCIABILIDADE E LEVANTE

Jurema Mascarenhas Paes

Resumo: O objetivo deste trabalho é, através da teoria do gesto de Vlém Flusser, entender o forró como gesto de liberdade/levante do migrante nordestino no entrelugar campo/cidade. Parte-se do entendimento de que o forró foi vital para que os migrantes nordestinos sobrevivessem à opressão a que estavam submetidos pelas relações do poder do trabalho e pela necessidade de sobrevivência, que se estabeleciam nos centros urbanos.

Palavras-chaves: Forró. Mestiçagem. Gestos e levantes

Situando a Reflexão

O significado da palavra “forró” é polêmico, mas tem como característica marcante o movimento¹, o levante², conceito trabalhado pelo historiador Didi-

¹ O movimento será assim explicado (em tese) completamente e sem resto em cada um de tais camadas explicativas. Mas nenhuma das explicações satisfará (a não ser que esposemos ideologias fisiologistas, psicologistas, economicistas, sociologistas, culturologistas, etc). Tal insatisfação não é superável por combinação de vários (ou todos) níveis explicativos. Tais combinações tornam as explicações mais cheias (embora cada explicação simples já seja cheia), mas não satisfazem (nem mesmos) por não atingirem a essência do movimento do braço. Tal essência é que sei que levanto o braço por querer levantá-lo. FLUSSER, Vilém. Gestos. São Paulo. Anablume. 2014. pg 15

² Na invenção de gestos, canções e imagens a partir de resíduos, celebra-se o informe, a música dos párias, dos sem-nome – a música armênia, o canto cigano andaluz, os tangos poéticos dos subúrbios de Buenos Aires – ou, ainda, lembra-se das mães trágicas da Grécia antiga e das mães de maio em busca de notícias de seus filhos, fazendo com que o mais radicalmente singular se misture ao público em gestos profundamente políticos. Num levante cada corpo protesta por meio de todos os seus membros, cada boca se abre e exclama o não da recusa e o sim do desejo, que pode estar abrigado até na brutal imagem de uma mãe chorando sobre o filho morto pois, segundo Didi-Huberman, são justamente essas lágrimas que contém a força da sublevação. Não há uma escala para os levantes:

Huberman. Pode-se dizer que “fórró”, é uma palavra mestiça e que, como tal, foi se transformando e acoplando outros/diversos significados em negociação e conflito de códigos com o passar dos tempos.

Sua emergência divide intelectuais, instrumentistas, artistas e estudiosos do tema. Alguns dizem que a palavra é uma corruptela de “forrobodó” (festa chinfrim, um arrasta-pé de ponta de rua), outros acreditam que é um anglicismo de “for all”.

Forrobodó: Divertimento, pagodeiro, festança [...]. Forrobodó ou forrobodança é um baile mais aristocrático que o chorão do Rio de Janeiro, obrigado a violão, sanfona, reco-reco e aguardente. Nele tomam parte indivíduos de baixa esfera social, a ralé... A sociedade que toma parte no nosso forrobodó ou forrobodança é mesclada; há de tudo. Várias vezes verificam-se turras ou banzés, sem que haja morte ou ferimentos. Alberto Bessa consigna o vocábulo como brasileiro, com as expressões de *baile ordinário, sem etiqueta*; e Baurepaire Roha, como privativamente do Rio de Janeiro, com as de baile, sarau chinfrim. O termo tem curso no Ceará, para designar os bailes da canalha, como escreve Rodrigues de Carvalho, e entre nós, porém, desde muito, e antes mesmo do aparecimento do livro de Rohan, em 1889, como se vê destes trechos: “um arremedo de folhetim cheirando a forrobodó” (América Ilustrada, número 25, de 1882). “Ao ator Guilherme, na noite de seu forrobodó” (O Mefístoles, número 15, de 1833). O termo, portanto, quer originário do Rio de Janeiro quer não, já tem entre nós os seus cajus (Pereira da Costa, vocabulário Pernambucano, 349-350). Usa-se em Natal, na imprensa anterior a 1930, como sinônimo de baile popular, pagode, samba movimentado, entre o povo, Carlos Betencourt e Luis Peixoto escreveram uma revista teatral, “Forrobodó”, que foi muito representada e aplaudida por todo o Brasil (1917-19).³

Câmara Cascudo em sua definição da palavra Fórró expõe explicações ideológicas/ sociológicas/ culturais do termo Fórró. Situando o mesmo por meio das citações como elemento estético/ existencial dos menos favorecidos, dando a entender a presença de uma ideologia levemente classista do escritor. Mas reforçando a idéia do fórró como a invenção de gestos, ritmos e canções que

eles vão do minúsculo gesto de recuo ao mais gigantesco movimento de protesto. Há imagens e palavras que se inscrevem com impressionante poder de fogo, a fim de nos levantar e nos fazer tomar posição diante da agonia inominável da imobilização. Entrevista de Didi -Huberman ao jornal Esta dá o data: 11/11/2017.

link:<http://alias.estadao.com.br/noticias/geral,filosofo-georges-didi-huberman-reflete-sobre-o-sentido-da-revolta,70002076663>

³ CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 6ªed. Belo Horizonte; Itatiaia - SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1988. p.345.

representavam o lugar das pessoas que estavam na base da pirâmide social da região nordeste.

Segundo o sanfoneiro e compositor Sivuca, antes da aparição nacional de artistas como Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, as expressões “forró”, “samba”, “samba de latada”⁴ e “torrado”⁵ eram pejorativas, até mesmo no Nordeste, porque a elas atribuía-se o significado de festa ou festejo dos mais humildes. Depois da popularização dos samba como ritmo nacional e da música nordestina no Sudeste via baião, forró, samba coco e outros ritmos ocorrida por intermédio do rádio (1940-1950), dos jornais, do cinema e da televisão, as festas envolvendo essas manifestações culturais passaram a ser chamadas abertamente de “bailes de forró”⁶. Assim, o forró foi conquistando espaços e status quo de entretenimento no contexto da indústria cultural, deslocando sócio-economicamente artistas migrantes, diluindo preconceitos e ocupando territórios de poder dentro dos centros urbanos.

Encontra-se também a palavra “forrobodó” na definição de samba:

Samba. Baile popular urbano e rural, sinônimo de pagode, função, fobó, arrasta-pé, balança-flandre (Alagoas), forrobodó, fugangá. Dança popular em todo o Brasil.⁷

⁴ “O forró é um manto sob o qual se abriga uma grande variedade de ritmos, estilos, gêneros, inclusive o samba. Aliás, antigamente, no Nordeste, forró e samba tinham o mesmo significado. O forró e o samba eram a festa em que se tocava do baião ao chorinho. Depois que o samba carioca foi alçado a música da nacionalidade foi que o samba passou a designar um gênero musical. No Nordeste ele foi adaptado para a sanfona, o triângulo, a zabumba, mais violões, banjo, instrumentos de sopro. Era chamado ‘samba de matuto’, ou ‘samba de latada’. A latada, no caso, era uma extensão da casa, ou ‘puxada’, coberta por folhas de flandres, onde aconteciam os forrós, ou sambas. O samba de latada teve como um dos maiores intérpretes o sanfoneiro Abdias, seguido pelo paraense Osvaldo Oliveira.” TELES, José. Texto sobre o CD “Samba de Latada”, de Josildo Sá e Paulo Moura. Disponível em: <http://www.josildosa.com.br/novidade.php?id_novidade=n>. Acesso em: 21/01/2009.

⁵ “Torrado. Rapé, tabaco em pó para aspirar, tabaco de caco. Dança Pernambucana que Pereira da Costa (Vocabulário Pernambucano, 713) descreveu, popular no Recife em 1915, citando o Diário de Pernambuco, número 204: ‘Este torrado é uma cousa pavorosa. É mais do que um frevo. Pra dança -lo (gente afeitada a samba e seus compostos) todos se reúnem, homens e mulheres, em lugar mais ou menos escasso às vistas de gente séria [...]. Faz-se uma gritaria confusa, que obedece a uma toada interminável, seguida por meneios e gestos obscenos de que constitui uma numerosa roda. Como no samba, há umbigadas e outros passos obrigatórios. O Torrado, porém, se diferencia do samba pelo passado da pitada. É por isso que só pode ser dançado por pessoas do chuí.’” CASCUDO, Luís da Câmara. Op. cit., 1988.

⁶ Segundo depoimento de Sivuca no documentário “Viva São João”, realizado por Gilberto Gil e Andruca Waddington, em 2002. Conspiração Filmes/Gege Produções.

⁷ CASCUDO, Luís da Câmara. Op. cit., 1988. p.689.

Entretanto, para alguns o termo é um anglicismo, mais precisamente uma corruptela da expressão “for all” (para todos), que teria sido incorporada ao português no início do século XX, quando engenheiros britânicos instalaram-se em Pernambuco para construir a ferrovia Great Western. Nessa oportunidade, os estrangeiros promoviam festas para os peões em comemoração a trechos finalizados da obra⁸, de modo que era só os trabalhadores checarem o painel de recados do canteiro de obras, e se estivesse escrito “for all”, o baile estaria aberto para todos.

Nesse sentido, Oswaldinho do Acordeon afirma:

A origem da palavra é inglesa “for all” (festa para todos - promovida pelos engenheiros para operários da malha ferroviária brasileira). O ritmo é derivado do xaxado, gênero musical divulgado por Lampião quando promovia festa para o seu bando. O Forró é mais rápido que o baião, semelhança só no compasso 2/4 na pauta musical. O que conhecemos como forró tem influência do baião, xote, xaxado, do maracatu, do samba de roda, do arrasta-pé e da ciranda. Meu pai popularizou os gêneros musicais nordestinos, intitulando como sendo forró por ser uma palavra fácil de falar e que identificava o encontro de nordestinos nos bailes populares. Quem divulgou o baião foi Gonzaga, forró foi Jackson do Pandeiro e o forró pé-de-serra foi Pedro Sertanejo. O baião é lento, forró suingado e o pé-de-serra ou arrasta-pé acelerado.⁹

Para Oswaldinho, do ponto de vista rítmico, o forró é um amálgama de diversos ritmos, inclusive do xaxado, ritmo, que ganhou o mundo com a imagem do cangaceiro Lampião dançando e cantando com seu bando. Ele fala sobre os múltiplos ritmos que fazem parte de uma baile de forró. Sobre o xaxado em específico, coloca:

⁸ MOURA, Fernando. *Jackson do Pandeiro: O rei do ritmo*. Coleção todos os cantos. São Paulo: Ed. 34, 2001. p.201.

⁹ Segundo depoimento de Oswaldinho do Acordeon, em entrevista concedida a Antônio Carlos Fonseca Barbosa em 01 de set. de 2003. Disponível em: <www.ritmomelodia.mus.br/entrevistas>. Acesso em: 12/03/2009.

Dança exclusivamente masculina, originária do alto sertão de Pernambuco, divulgada até o interior da Bahia pelo cangaceiro Lampião e os cabras do seu grupo. Dançam-na em círculo, fila indiana, um atrás do outro, sem volteio, avançando o pé direito em três e quatro movimentos laterais e puxando o esquerdo, num rápido e deslizado sapateado. Os cangaceiros executavam o xaxado marcando a queda da dominante com uma pancada do coice do fuzil. Xaxado é onomatopéia do rumor xá-xá-xá das alpercatas, arrastadas no solo. Passou como uma originalidade coreográfica, revelada por Lampião, para os palcos-estúdio das estações emissoras de rádio, televisão, cinema e revistas teatrais, mas falhou como dança de salão porque não é possível atuação feminina. “O rifle é a dama”, disse-me Luís Gonzaga, o grande cantor sanfoneiro, sabedor do assunto. A letra é caracteristicamente agressiva, contundente, belicosa, satírica e um xaxado lírico é a contra fração e artificialidade irresponsáveis. A música é simples, contagiante como toda melodia popular feita para a memorização inconsciente, sem que possua elementos típicos, e parece provir do baião de viola, constando de quadra e refrão, repetidos em uníssono pelo bando. Não há acompanhamento instrumental. Só a voz humana. Mulher não dança xaxado como homem não dança Milindô.¹⁰

O xaxado dança/ ritmo/ gesto/ levante, ganha o mundo como parte da cultura do cangaço. Uma dança/ celebração/ ritual do masculino preparando -se para o embate/ levante. Afirmando pelo corpo, e pelo psicológico a vitória por mais uma batalha. O rifle seria a representação da dama, configurando um rito de amor e guerra, traduzindo esteticamente a vida cotidiana nômade e perigosa do cangaceiro, uma mandinga corpeóreo-táctil da guerra.

Fatores fisiológicos, psicológicos, econômicos, sociais, culturais e outros são potências de movimentos humanos: dominação, levantes, Burguês, operário ou Brasileiro. A insatisfação e o desejo propiciam movimentos. O cangaço é um exemplo de Levante e o xaxado a representação do mesmo em linguagem musical e corporal.

¹⁰ CASCU DO, Luís da Câmara. Op. cit., 1988. p.802.

Nessa direção quando perguntamos por que as pessoas dançam forró? E porque o forró gerou tanta aderência nos grandes centros do sudeste a partir da segunda metade do século XX, quando houveram os maiores fluxos migratórios para a cidade de São Paulo. Queremos saber o motivo desses gestos.

Primeiro ponto muito importante a se atentar, é que gesto de dançar não é um gesto obrigatório, mas sim um gesto livre, um gesto de liberdade que foi ganhando conotações de resistência, saudade e sociabilidade cultural dos migrantes nordestinos. Eles se reinventaram nos grandes centros urbanos nos espaços de vivência da sua cultura, patrimônio existencial humano, exercitando a criatividade e territorializando o processo de viver a vida fora do ciclo opressor da cidade, do trabalho e do sistema capitalista que esgarçam o humano, esvaziando suas matrizes culturais de partida em prol da cultura serial do trabalho e da cultura urbana do consumo. No forró, revivem-se os modos de amar, os afetos, se fala de saudade, da vida no campo e de seus códigos, da conexão com a natureza, dos desdobramentos das relações de poder no campo e das relações de poder na cidade, falam-se das crenças e da fé. Das festas que se faziam em torno da colheita, a exemplo do São João, dos comes e bebes, da culinária.

Isto nos leva a desdobrar a definição colocada por Vilém Flusser em seu livro Gestos, para quem:

“gesto é um movimento no qual se articula uma liberdade. Embora seja o gesto, enquanto movimento que é, tão determinado e explicável quanto qualquer outro movimento, tais explicações não satisfazem porque não atingem a liberdade que se articula no gesto. A competência de uma teoria geral dos gestos seria o estudo das articulações (expressões) da liberdade. Seria formal. porque seu campo seria não a liberdade, mas as expressões da liberdade. Seria, pois

uma teoria da expressão, uma semiologia (...). Ponte entre as ciências do espírito e da natureza.”¹¹

O forró é gesto criativo, arte de inventar outras formas de vida, exercício de sobrevivência criativa de homens do campo na cidade. Vida que estava até então mutilada, razão pela qual as sublevações acontecem por meio de tentativas de fazer de outra forma. O forró é resistência da subjugação dos modos de vida urbano, desdobrado pelo ato de tocar um instrumentos como a sanfona, a zabumba ou o triângulo. É uma expressão de liberdade e de afirmação da cultura e da auto-estima de um lugar que inventa ritmos e se liberta pelo transbordar da alegria do balanço dos corpos que tocam, escutam, cantam e dançam em pares em um processo ritual/ psicanalítico do desejo. Didi Huberman coloca que:

“sigmundo Freud, antes até de ter de reconhecer a eficácia da pulsão de morte - ele precisou da primeira guerra mundial para isso -, já havia afirmado, no fechamento do seu livro sobre o sonho a “indestrutibilidade do desejo”. Que magnífica hipótese! Como seria bom se fosse verdade! a indestrutibilidade do desejo é algo que nos faria, em plena escuridão, buscar uma luz apesar de tudo, por mais fraca que fosse. (...) É quando os tempos se levantam fechados em seus sombrios cárceres do início do século XX, o anarquista andaluz e o cigano que tinha roubado três azeitonas inventaram um estilo particular de “canto dos prisioneiros” a que chamaram de carceleras, no qual diziam que seu horizonte de expectativas se resumia a uma simples ponta de cigarro acesa no escuro.”¹²

¹¹ FLUSSER, Vilém. Gestos. São Paulo. Anablume. 2014. pg 16

¹² HUBERMAN, Didi. O peso dos tempos. Texto para catálogo da exposição levantes realizada pelos Sesc SP em novembro de 2017. pg 35

O gesto do Forró como dança em pares é demonstração de afeto, do acasalamento, o gesto da memória afetiva do lugar de partida, da geografia de origem no processo migratório, gesto da saudade, gesto psicológico de recuperação de laços culturais afetivos de partida. O forró é uma rede de movimento/rítmo, movimento/ sociabilidade, corpo/ política, corpo/afeto. A dança como resistência, a dança como partícula conectiva/criativa com a cultura do lugar de origem.

No discurso de Oswaldinho, fica evidente que aquilo que diferencia o forró do baião é o andamento musical, sendo o primeiro mais rápido que o segundo. Ele também afirma que o forró possui outras possíveis referências: o xote, o xaxado, o maracatu, o samba de roda, o arrasta-pé e a ciranda. Ou seja, o forró está rodeado por uma diversidade de referências rítmicas, em um processo fecundo de contaminação.

O forró são variedades de ritmos que se denominam forró. Entra o xote, o baião, entra a toada, entra o coco de roda, entra o maculelê, tudo isso denomina-se forró. Porque se você vai em um forró é pra ouvir toda essa variedade de ritmos. Apesar do forró ser um ritmo mais acelerado, quer dizer, estar tudo dentro do contexto. Essa é a definição correta e exata de forró.¹³

No entendimento de Oswaldinho, Luiz Gonzaga teve a sua imagem relacionada à divulgação do baião, Jackson do Padeiro à divulgação do forró e Pedro Sertanejo à divulgação do forró pé-de-serra. Isso se confirma quando se analisa as obras e as trajetórias desses três artistas.

Gonzaga veio à tona nacionalmente com a música “Baião” (via rádio), Jackson com a canção “Forró em Limoeiro” (via rádio) e Pedro, tocador de sanfona de oito baixos, compositor e mediador cultural, tornou-se conhecido por meio do forró pé-de-serra (via fonogramas, via rádio¹⁴, via a sua casa de forró e a sua gravadora). Pedro, como dono de uma das primeiras e mais representativas casas de forró da cidade de São Paulo, manteve vivo o forró pé-de-serra (sanfona,

¹³ Depoimento de Oswaldinho do Acordeon, em entrevista concedida à autora em 30 de jun. de 2006.

¹⁴ Segundo depoimento de familiares, os programas de rádio realizados por Pedro eram transmitidos nos horários da madrugada ou de manhã muito cedo, ou seja, em horários pouco concorridos.

zabumba e triângulo) dentro do salão, mesmo sem maiores divulgações nos meios hegemônicos de comunicação. Nos momentos em que o forró saiu da cena nacional, sua iniciativa segurou por muito tempo a possibilidade de existência e sobrevivência não só do forró pé-de-serra, mas também de muitos artistas migrantes do Nordeste.

Pedro Sertanejo criou uma rede social paralela às redes sociais hegemônicas do rádio, da TV e do cinema. O forró ficou fora dos meios de comunicação hegemônicos em determinados momentos, mas esteve dentro do seu salão, dentro da sua gravadora e dentro dos programas de rádio que Pedro realizou e o público sempre estava presente confirmando que não precisava estar nos meios de comunicação institucionalizados para o espaço ser bem sucedido. Em si ele já era um meio de comunicação em tempo real.

Na trajetória artística e discursiva de Gonzaga, o forró não se tornou foco principal do seu enunciado. A imagem artística de Gonzaga não foi instaurada em torno desse ritmo, mas em torno do baião enquanto dança e gênero musical. O sucesso de Jackson com “Forró em Limoeiro” fez com que ele se tornasse conhecido como artista do gênero forró, embora fizessem parte do seu repertório, assim como do repertório de Luiz Gonzaga, ritmos e gêneros de toda ordem.

Em 1953, Jackson do Pandeiro emplacou diversos sucessos nacionalmente, com um repertório rico ritmicamente, o que rendeu a ele o título de “Rei do ritmo”, além do título de “Rei do forró”. Sua multiplicidade rítmica dificultava o trabalho dos jornalistas, que precisavam de um texto mais direto para traçar o seu perfil, definir a sua imagem para o mercado consumidor, afinal, a música tornara-se um produto.

Luiz Gonzaga, com o sucesso da música “Baião”, ficou conhecido como o “Rei do baião”, e Jackson do Pandeiro, com o sucesso da música “Forró em Limoeiro”, foi rotulado como o “Rei do forró” e, na seqüência, como o “Rei do ritmo”. Ele, durante a sua trajetória, foi provando que sua obra seria definida de forma mais adequada se caracterizada por sua multiplicidade rítmica.

Ainda no que se refere à polêmica sobre a possível origem do forró, Guerra Peixe colocou que:

A origem da palavra forró, nordestina, é o forrobodó do sul, carioca famoso e já apresentado como Revista musical, que disputavam no seu entendimento, qual dos dois eventos populares teria aparecido antes; ou, então, o encontro das escalas modais em Aparecida do Norte - São Paulo - o que poderia contrariar o característico privilégio nordestino, usado e abusado por muitos músicos brasileiros.¹⁵

Nessa colocação destaca-se mais uma vez a polêmica a respeito da emergência da palavra “forró” como gênero e espaço de sociabilidade, como significante e significado do Nordeste, como uma construção histórica resultante do processo migratório e da ebulição da confluência e troca de saberes dentro do Brasil, por meio do pólo político e econômico do Sudeste – Rio de Janeiro e São Paulo –, na segunda metade do século XX.

Pode-se notar, mediante as diversas citações, que o significante/significado lingüístico “forró” possuiu uma trajetória que foi sendo construída, inventada, reconstruída e afirmada em um processo de contaminação da língua (fala) que migrou para a dança, para o ritmo, para o gesto. para o gênero e para os espaços de sociabilidades, que se imbricaram com a vida cotidiana, em interação com a indústria do disco, o rádio, o cinema e a TV, subjetivando a região Nordeste no entre-lugar campo-cidade.

No processo de mestiçagem, fica difícil afirmar exatamente em que ordem os objetos foram se contaminando até chegar ao que hoje a palavra significa. A palavra e seus significados foram se disseminando de forma oral e corpóreo-tátil por seus próprios representantes na interação de um discurso enredado à vida cotidiana, à arte e a outros discursos midiáticos, imagéticos e históricos.

Em um ponto, entretanto, há de existir concordância: atualmente, não há como falar sobre forró, o ritmo, o gênero e o espaço de sociabilidade, sem mencionar Luiz Gonzaga, Zé Dantas, Jackson do Pandeiro e Pedro Sertanejo, figuras marcantes para a tradução da discursividade presente no forró enquanto representativo do Nordeste.

¹⁵ Alceu Bocchhino, falando sobre as questões insuspeitas levantadas pelo Maestro Guerra Peixe. BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcante. *Guerra Peixe, um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007. p.187.

Os forrós como espaços que envolvem a música e a dança surgiram nos centros urbanos, na segunda metade do século XX, como uma alternativa de diversão para as camadas mais populares:

Surgidos durante a segunda metade da década de 1950, quando a migração de nordestinos para o Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília tinha chegado ao seu auge, na esteira da eufórica construção da nova capital e da corrida 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 cidades.¹⁶

O forró tornou-se linguagem da dança e da música populares num contexto urbano industrial, na maioria dos territórios em que penetrou, e pode significar espaço de sociabilidade, baile ou festa, gênero musical e dança nordestina.

A partir da segunda metade do século XX, o forró popularizou-se, tornou-se parte das generalizações dos discursos representantes de Nordeste e oscilou entre a posição de nacional e regional.

O forró participa, junto com outros elementos (como a comida, a literatura e a farmacopéia), do sentido de comunidade tanto para os que migraram, quantos para os que permaneceram na região Nordeste; e também para os “outros”, pois seus apreciadores não estão exclusiva e diretamente relacionados com a cultura nordestina. O forró, como o samba, é cultura de massa, e, como tal, desafia fronteiras sociais tradicionalmente instituídas em função de um lócus bem definido. O forró é a música que representa o Nordeste, em contraste com outros tipos de música de identidade regional (como a música baiana), nacional (como o samba) e transnacional (como o rock).¹⁷

¹⁶ TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Ed. 34, 2005. p.199.

¹⁷ VIANNA, Letícia C. R. *Bezerra da Silva, Produto do Morro*: Trajetória e obra de um sambista que não é santo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p.46.

Pode-se dizer que o formato de forró como cultura de massa, que se tem hoje, é fruto de um somatório de fatores, fenômeno semelhante ao que ocorreu com o samba, que passou de ritmo marginal para os salões nacionais, sempre transitando, de algum modo, entre estas duas territorialidades subjetivas de poderes. O forró, assim como o baião, o xote, o coco e uma série de outros ritmos que passaram a representar o Nordeste, veio à tona no contexto nacional por meio dos processos de afirmação cultural dos nordestinos em êxodo do campo para os grandes centros, em conexão com os meios de comunicação, que instauraram discursos e símbolos que adquiriram cargas históricas e novos significados.

Gonzaga, por ter sido o primeiro artista nordestino de sucesso no contexto nacional, foi fundamental catalisador no processo constitutivo do discurso de Nordeste e do espaço de sociabilidade “forró” enquanto espaço da saudade/ levante. Saudade da terra deixada, da cultura, dos hábitos, dos gestos, das relações sociais, da natureza, enfim, saudade de um tempo perdido que ficou para trás e desejo de ter uma vida melhor.

Uma análise em três tempos

Primeiro tempo

Observa-se que a primeira vez que a palavra “forró” apareceu de forma discursiva na letra de uma canção¹⁸ cantada e gravada por Luiz Gonzaga foi em “Forró de Mané Vito”¹⁹, música composta em parceria com Zé Dantas.

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

¹⁸ “As canções são consideradas uma documentação com grande potencial para a revelação de subjetivação de sentimentos. Se, por um lado, o compositor captava, reproduzia e explorava representações que circulavam elementos de uma experiência social vivida, por outro, o seu público incorporava, rejeitava, resistia a certas idéias, sentimentos e ressentimentos expressos pelo compositor. O cantar estabelecia uma troca, uma cumplicidade, uma certa sintonia melódica entre o público e o autor.” MATOS, Maria Izilda dos. *Âncora de Emoções: corpos, subjetividades e sensibilidades*. Bauru, SP: Edusc, 2005. p.92.

¹⁹ Forró de Mané Vito (Zé Dantas/Luiz Gonzaga, 1949), 78 rpm.

Bitola no Ganzá
Preá no reco-reco
Na sanfona Zé Marreco
Se danaram pra tocar
Praqui, prali, pra lá
Dançava com Rosinha
Quando Zefa 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 pegar nas arma
Pois não 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

Do ponto de vista da forma, a letra da canção “Forró de Mané Vito” s assemelha-se a um depoimento policial. O conteúdo da letra preenche o contínuo movimento rítmico e repetitivo da embolada²⁰ (canto improvisado e declamado)²¹, passando a idéia de um diálogo no qual o narrador não sede ao seu interlocutor o turno de fala²². Nesse desafio, o cantador, assumindo o lugar de narrador, ao ser abordado pelo delegado, defende-se fazendo um relato em um só fôlego da confusão que se deu no forró de Mané Vito.

²⁰ “Embolada. Canto, improvisado ou não, comum às praias e sertão do Brasil. A característica, além da sextilha, é o refrão típico. Quando dançada diz-se coco de embolada. Mulher casada que duvida do marido/ Leva mão no pé do ouvido/ pra deixar de duvidá/ ra paz solteiro, namorou mulher casada, Está com a vida atrapalhada/ Na ponta do meu punha/ Óia os peixe do má! Baliá/ Óia os peixe do mar a samba!” CASCUDO, Luís da Câmara. Op. cit., 1988.

²¹ “[...] há uma próxima ligação entre entoação da melodia e a própria fala. Digo até praticamente um canto declamado! [...] se refere à melodia embrionária, contida no idioma falado, que se revela no âmbito da música daqueles compositores mais espontâneos: sua música nasce geralmente do ritmo e do conteúdo dos versos.” RAMALHO, Elba Braga. *Luiz Gonzaga. A síntese poética e musical do sertão*. São Paulo: Terceira Margem, 2000. p.59.

²² Conforme Paulo de Tarso Galembeck, o turno de fala trata-se da alternância de papéis que os interlocutores assumem quando participam de um diálogo, de modo que ora são falantes, ora são ouvintes. GALEMBECK, Paulo Tarso de. “O turno conversacional”. In: PRETI, Dino (Org.). *Análises de textos orais*. 5ªed. São Paulo: Humanitas, 2001.

No repertório de Luiz Gonzaga, vale atentar para as temáticas trabalhadas nas letras das canções e para alguns aspectos estilísticos que ele utiliza para enfatizar o conteúdo abordado: a rima, o jogo de palavras, as vogais e consoantes, suas sonoridades e seus significados. A melodia parece nascer da musicalidade da fala²³ e a sonoridade das palavras se encaixa ao ritmo da música de forma percussiva, formando um casamento perfeito entre melodia, letra e ritmo.

O compositor finaliza a letra dizendo que fez o samba se acabar, falando em samba no contexto do forró, Gonzaga confirma a proximidade entre essas duas manifestações culturais em seu processo de contaminação, de troca de saberes, evidenciando que no processo de mestiçagem não ocorre separação, mas sim aglutinação, incorporação.

A narrativa é ambígua, um misto de tragédia/ comédia/ levante. Desde então, muitas músicas que abordam o forró em suas letras transitaram pela construção de um discurso do forró como espaço de música, diversão, do riso²⁴, da sensualidade, mas também da confusão, do conflito, de tensões, relacionando quase sempre a imagem do nordestino à violência. Vide violência aqui como uma forma de não subjugação.

Verifica-se que Zé Dantas fez com o forró o mesmo que Humberto Teixeira fez com o baião:

Arguto observador das facetas lúdicas e áridas do Nordeste, o pernambucano de Carnaíba das Flores, Zé Dantas - ou Zédantas, o médico da cidade grande que não deixou escapar o sertão dentro de si, baseou-se na tradição popular para ressuscitar e massificar, via indústria cultural, a concepção de forró como um ambiente festivo cheio de sonoridade, sensualidade e valentia. Locais que parecem sempre ter existido pelos terreiros nordestinos. Ele e Luiz Gonzaga

²³ "Tendo em vista que a forma não se descola do conteúdo, mas reforça e colabora na expressão, ou seja, tendo cada artifício discursivo, cada palavra empenhado, lugar pertinente e estratégico." GODOY, Márcio Honório. *Dom Sebastião no Brasil: Das oralidades tradicionais à mídia*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), PUC/SP, São Paulo, 2007. p.26.

²⁴ "O riso partilha, com entidades como o jogo, a arte, o inconsciente etc., o espaço do indizível, do impensado, necessário para que o pensamento sério se desprenda de seus limites. Em alguns casos, mais do que compartilhar desse espaço, o riso torna-se o carro-chefe de um movimento de redenção do pensamento, como se a filosofia não pudesse se estabelecer fora dele." ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. p.11.

usam o mote para descrever o “Forró de Mané Vito”, uma mistura de xote e baião mais acelerado, de 1949, que marca o princípio de uma das mais ricas parcerias da música brasileira.²⁵

Entende-se que, para se analisar a letra da canção “Forró de Mané Vito”, é preciso falar um pouco do compositor Zé Dantas, que ficou muito conhecido não só por suas letras, mas também pela construção melódica de muitas composições. Dantas foi tradutor e criador de boa parte do discurso de Nordeste e do nordestino, por meio das letras cantadas por Gonzaga, Jackson do Pand eiro e muitos outros artistas. Ele foi fundamental para o desdobramento dos discursos em múltiplas linguagens. Suas letras mantêm uma forte relação com a tradição oral, trazem o sotaque e a musicalidade da região Nordeste, amalgamando, por intermédio da linguagem poética, formas de pensar da região, seu funcionamento e seus códigos específicos, de modo que letra e música se imbricam para formar um saber dizer que se encontra ajustado ao seu objeto.

Zé Dantas era, sobretudo, um contador de causos; um cronista do cotidiano; era um poeta que conhecia a fundo o processo constitutivo da cultura nordestina, na sua interioridade e em suas combinações e recombinações; era um criador/ recriador. Percebe-se em suas letras uma intertextualidade²⁶ com a literatura de cordel e com o Romance regional de 1930²⁷, espaço no qual se afirmava o Nordeste como uma região tradicionalista e em crise²⁸, e a figura do nordestino era centrada em uma imagem de masculinidade, virilidade e violência. São inúmeros os personagens trazidos à tona por intermédio das letras

²⁵ MOURA, Fernando. Op. cit., 2001. p.201.

²⁶ “Entende-se aqui por intertextualidade ao conjunto de textos ou de referências culturais organizadas, que interferem no sentido ou na elaboração de uma obra.” FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em Cordel. O passo das águas mortas*. São Paulo: Hucitec, 1993. p.2.

²⁷ “Os regionalistas típicos esquivaram-se aos problemas universais, concentrando-se na estilização de seus pequenos mundos de província, cujo passado continuava virgem para a literatura Brasileira. Foi no conto e na novela que melhor se ajustaram aqueles narradores de casos da vida rural, amantes de quadros animados e de cenas idílicas ou dramáticas.” BOSI, Alfredo. *A Literatura Brasileira. vol.V - O pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, s/d. p.56.

²⁸ “Mesmo a produção literária feita pelas elites do nascente nordeste vão se dedicar a desenhar vidas épicas e heróicas, no mesmo instante em que o cotidiano da sociedade burguesa vai se instaurando com o cinza de sua rotina, seus códigos, seus costumes, suas regras e leis. O nordeste desenhado como território de revolta, como território do homem insubmisso, brigão e orgulhoso, mesmo na miséria, parece ser um contraponto imaginário para o lugar de submissão e impotência que a região ocupa cada vez mais no país.” ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. “Quem é froxo não se mete’: violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino”. *Projeto história. vol.19*. São Paulo, 1999. p.188.

das músicas dele e de suas histórias. Do cordel pode-se observar a seguinte influência:

[...] Na análise do discurso da literatura de cordel, uma das poucas formas populares de narrativa de que temos acervos, notaremos a presença constante de imagens de violência. A violência é neste discurso um componente da sociabilidade no nordeste, uma característica da própria forma de ser do nordestino e, mais acentuadamente, um dos elementos que comporiam os atributos da masculinidade nesta região. Ser “cabra macho” requer ser destemido, forte, valente, corajoso. Nesta sociedade, o frouxo não se mete, não há lugar para homens fracos e covardes. Há, pois, uma tradição de narrar atitudes de violência na produção cultural popular. O crime do pobre parece exercer um fascínio sobre a massa de homens dominados e submetidos a relações de poder as mais discricionárias possíveis; a virilidade do dominado é aí reafirmada.²⁹

Essa característica mostra-se presente em grande parte das produções musicais de artistas como Gonzaga, Jackson e muitos outros.

Segundo tempo da análise

Em 1953, Jackson do Pandeiro chegou ao Sudeste, mais especificamente ao Rio de Janeiro, com o sucesso das músicas “Forró em Limoeiro”³⁰ e “Sebastiana”³¹.

Forró em Limoeiro

Eu fui pra limoeiro
E gostei do forró de lá
Eu vi um caboclo brejeiro
Tocando a sanfona, entrei no forró

²⁹ Ibidem. p.188.

³⁰ “Forró em Limoeiro” (Edgar Ferreira), coco, música gravada por Jackson do Pandeiro (1953, Copacabana).

³¹ “Sebastiana” (Rosil Cavalcanti), rojão em 78 rpm.

No meio do forró
Houve um tereré
Disse o Mano Zé, agüenta o pagode
Todo mundo pode, gritou o Teixeira
Quem não tem peixeira briga no pé

Foi quando eu vi a dona Zezé
A mulher que é, diz que topa parada
De saia amarrada, fazer cocó
E dizer eu brigo com cabra canalha
Puxou a navalha e entrou no forró

Eu que sou do morro, não choro, não corro
Não peço socorro, quando há chuí
Gosto de sambar na ponta da faca
Sou nego de raça e não quero apanhar

Assim como no “Forró de Mané Vito”, gravado por Gonzaga, no “Forró em Limoeiro” o autor Edgard Ferreira repetia a mesma temática colocada por Zé Dantas, ou seja, o forró enquanto espaço de sociabilidade no qual estavam presentes a dança, a música, o riso, muita sensualidade, pessoas de todos os gêneros, etnias e segmentos sociais.

Verifica-se nessas letras uma regularidade discursiva subjacente ao dito, cuja interdiscursividade localiza-se de imediato em Euclides da Cunha (*Os Sertões*), ou seja, a formação imaginária de que o nordestino, que é também um sertanejo, ou antes de tudo um forte, é valente, enfrenta qualquer parada. Observa-se nesse trecho a potência constitutiva do forró enquanto levante. Somando-se a isso, emerge uma mentalidade de que no Nordeste “o fraco não tem vez”, independentemente da condição econômica e social do sujeito, porque sofrer as intempéries climáticas já é uma demonstração de força. Isso ocorre como estratégia que se faz dentro das redes sócio-econômicas e de poder estabelecidas. Uma sociedade hierarquizada com hábitos residuais escravistas, em que os coronéis se apossavam das terras, dos pequenos proprietários, dos menos favorecidos, homens e mulheres aos quais a violência e os agentes da vingança, a exemplo dos cangaceiros, representavam estratégias de luta.³²

³² “O banditismo social é um protesto, sim, mas modesto e não revolucionário, que se coloca não contra o fato de que os camponeses sejam pobres e oprimidos, mas contra o fato de que às vezes os sejam excessivamente. Não se espera que os heróis bandidos construam um mundo de igualdade. Eles só podem reparar as injustiças e mostrar que o processo de opressão é reversível. [...] A função

No meio do forró “houve um tereré” (uma briga) envolvendo todos os presentes. Fica evidente na letra da música “Forró em Limoeiro” que o discurso construído em torno do feminino faz da mulher um simulacro³³ do homem, ou seja, quando ela entra no forró, espaço restrito aos homens, precisa ser valente, brigar, puxar a navalha, ou seja, ela deve incorporar o comportamento masculino, o seu gestual; ela perde a existência moral e adquire a existência estética.

Nesse sentido, cabe notar que na poesia de cordel observa-se fenômeno semelhante:

No cordel, a mulher não faz a história, mas a sofre. Quase sempre ela é o pretexto para o desenrolar de uma trama que põe frente a frente os homens. A mulher é o pretexto, não o texto da história. Isto fica mais explícito quando tomamos os poucos folhetos em que as mulheres são as protagonistas. Nestes folhetos, embora sejam mulheres na genitália, as imagens presentes nas histórias são imagens ligadas ao masculino, são imagens da mulher-macho, exploradas até hoje pela mídia nacional. As mulheres nordestinas que se destacam socialmente, que ocupam postos antes ocupados pelos homens, são necessariamente mulheres-machos, descendentes da estirpe de Maria Bonita e Dadá.³⁴

Portanto, para a mulher entrar no forró foi preciso equiparar-se aos homens; a mulher inverteu o seu papel, enquanto estratégia para subverter a sua condição. O mesmo se verifica em “Sebastiana” e em muitas outras letras que revelam essa temática.

prática do bandido é, no máximo, impor certos limites à opressão tradicional numa sociedade tradicional, ao preço da desordem, do assassinato e da extorsão. E nem essa função ele a cumpre bem... Afora isso, ele é apenas um sonho de como seria maravilhoso se os tempos fossem sempre bons. É um sonho poderoso razão dos mitos que se formam sobre os grandes bandidos, emprestando-lhes poderes sobre-humanos e a imortalidade desfrutada pelos grandes reis justos do passado, que não morreram realmente, mas estão adormecidos e um dia voltarão.” HOBBSAWM, Eric. *Rebeldes Primitivos*. Estudos de formas Arcaicas de Movimentos Sociais nos séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978. p.33.

³³ Para Gilles Deleuze, enquanto a cópia é uma imagem dotada de semelhança, o simulacro é uma imagem sem semelhança. DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

³⁴ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Op. cit., 1999.

A condição do negro, outra minoria presente no forró, também é retratada na música “Forró em Limoeiro”. Diz-se que quando o negro cai no forró, mostra que convive com o indeterminado, com o improvisado, é malandro e sabe se virar, negociar espaços de poderes e subverter a ordem mediante objetos de saberes, como, por exemplo, sambar na ponta da faca ou, em outras palavras, manipular o objeto da violência no entre-lugar da dança e da luta.

Portanto, fica subentendido na letra que o forró é um espaço de exercício de poder, negociação, espaço antidisciplinar, local onde é subjetivada a liberdade ou a luta pela liberdade por meio dos corpos na dança, ou na luta de fato, sendo até possível um desfecho violento e fatal. O forró, conforme a letra da música, é um espaço onde todos podem se expressar, independentemente do gênero, da etnia ou da posição social: “Todo mundo pode, gritou o Teixeira, quem não tem peixeira briga no pé.” Nesse momento, o corpo entra em sua gestualidade enquanto possibilidade de arma, enquanto estratégia de luta propriamente dita. No forró venceria aquele que fosse o mais forte.

Terceiro tempo da análise

Já na letra de “Sebastiana” a mulher é o foco desafiador e desagregador do símbolo da masculinidade, representado pela dança do xaxado, dança masculina e bélica que teve em Lampião seu maior divulgador.

Sebastiana

Convidei a comadre Sebastiana
Pra cantar e xaxar na Paraíba
Ela veio com uma dança diferente
E pulava que só uma guariba
E gritava: a, e, i, o, u, y

Já cansada no meio da brincadeira
E dançando fora do compasso
Segurei Sebastiana pelo braço
E gritei, não faça sujeira
O xaxado esquentou na gafeira
E Sebastiana não deu mais fracasso
Mas gritava: a, e, i, o, u, y

Sebastiana, com sua dança que sugeria uma umbigada, avacalha com o xaxado, dança quase “sagrada” do universo masculino no Nordeste, símbolo do ritual da guerra e da virilidade. Ela erotiza, traz o elemento jocosos para um universo masculino. Por fim, o xaxado esquenta e vira uma gafeira, e então Sebastiana não decepciona.

Sebastiana, com a sua dança, tenta negociar o espaço do feminino dentro do xaxado. No final, ela consegue vencer o universo masculino e traz à tona a trilha sonora da gafeira³⁵, dança que se dá em pares e em que a mulher e o erotismo são o foco principal.

As músicas que Jackson interpreta trazem um elemento cômico. Suas apresentações, além de musicais, eram cênicas e bem-humoradas.³⁶ Antes do sucesso no Rio de Janeiro, ele trabalhou em emissoras de rádio de Campina Grande, no regional como instrumentista e humorista, fazendo parte da dupla “Café com Leite”, com Rosil Cavalcante, em 1947, e na Rádio Tabajara.³⁷ Em Recife, trabalhou na Rádio Jornal do Comércio.

Em 1956, já se apresentando como artista solo, conheceu Almira Castilho, passando a se apresentar com ela.³⁸ O humor era característica marcante das apresentações dos dois, que inclusive interpretavam, entre tantos outros personagens, o casal Matuto, como se pode ver em fotos e em muitas capas de LP's – como na capa de “Cantando de Norte a Sul”, uma produção da Gravadora Philips, 1960.

³⁵ “O mesmo que baile. Mário de Andrade cita informação ouvida por ele no Rio de Janeiro: Baile muito ordinário.” ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

³⁶ “Através do humor, o residual podia ser recuperado, o estranhamento era colocado diante do emergente e/ou moderno, o antigo torna-se arcaico, a inversão possibilita dizer o não dito ou o repetido que circula no cotidiano, fazendo surgir os anti-heróis, os trocadilhos, as paródias, personagens tragicômicos e outros elementos, levando os criadores a construir conexões com os ouvintes.” MATOS, Maria Izilda Santos de. Op. cit., 2005. p.103.

³⁷ MARCONDES, Marcos Antônio (Org.). *Enciclopédia da música brasileira - erudita, folclórica e popular*. 2ªed. São Paulo: Arte Editora; Publifolha, 1998. p.390.

³⁸ “No Recife, conhece Almira Castilho, que viria a se tornar sua esposa em 1957, uma ex-professora que cantava mambo e dançava rumba. Jackson e Almira fizeram uma dupla de sucesso, ele cantando e ela dançando ao seu lado. Desde o início se preocupavam com o visual e com as performances de palco. Ela, sensual com um belo jogo de cintura e ele, com sua impressionante musicalidade, combinando uma explosão de ritmos e improvisações vocais.” PARTIDO DA CAUSA OPERÁRIA. “Jackson do Pandeiro, um virtuoso do ritmo”. *Casa operária Online*. 23 de ago. de 2007. Disponível em: <http://www.pco.org.br/conoticias/cultura_2007/23ago_jackson.html>.



Figuras 10 e 11 - Jackson do Pandeiro e Almira Castilho em apresentações. ³⁹

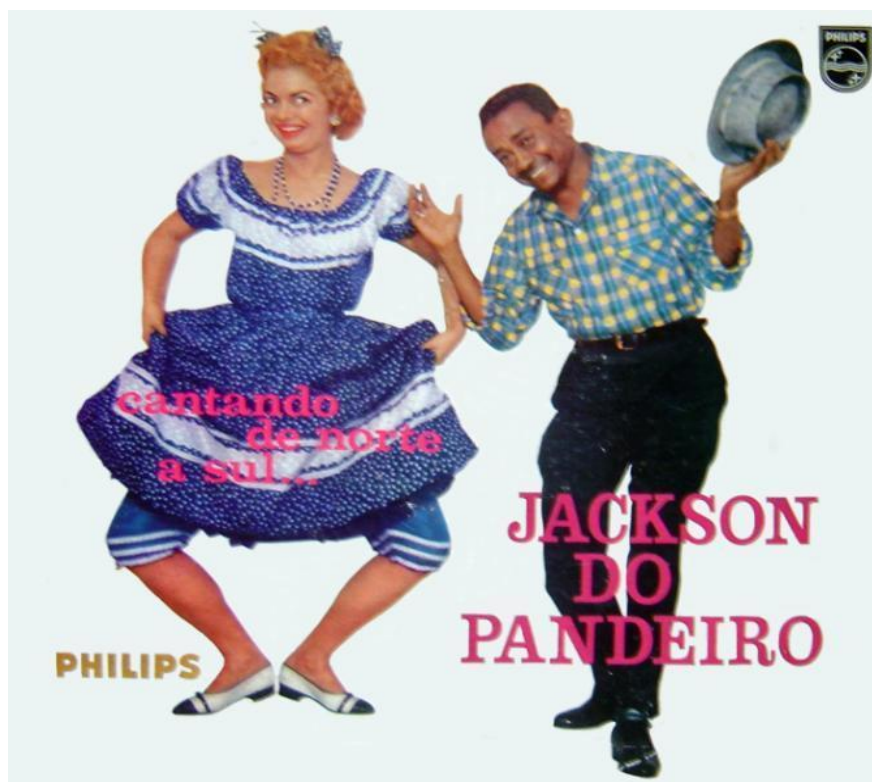


Figura 12 - Capa do LP "Cantando de Norte a Sul", lançado em 1960.

Nas letras aqui analisadas, assim como no cordel, a violência emerge como função estratégica no processo de conquista pela liberdade e subversão na dinâmica das relações de poder tanto no campo como na cidade, seja por intermédio da violência propriamente dita ou da representação desta por meio

³⁹ Foto da esquerda - Fonte: MOURA, Fernando. Op. cit., 2001. p.157.

Foto da direita - Fonte: <http://www.liaa.ufcg.edu.br/jacksondopandeiro/musicas.html>. Acesso em: 13/02/2008.

das linguagens, do imaginário, dos objetos da cultura. Assim, nota-se que a história se vive e se faz mediante o corpo, nas formas de dançar, de andar, de tomar banho, de comer, de falar, de escrever e até mesmo de brigar.

O corpo tornou-se um tema-questão de diferentes disciplinas e áreas do conhecimento. Na historiografia, tais inquietações emergem com a abertura da história para “outras histórias”, focalizando novos objetos e abordagens. Os sujeitos históricos adquiriram corporeidade e o corpo tornou-se sujeito da história, podendo-se observar que a construção do corpo tem uma historicidade que vem desafiando as reflexões dos pesquisadores. [...] Assim, não se pode isolar o corpo da cultura. Sem abstrair fatos (como nascimento, crescimento, alimentação, práticas sexuais e reprodutivas, doenças, dor, emoções, movimentos, trabalho, aprendizagem, vestuário, morte) elementos que compõem a vida e seu ordenamento social, pode-se perceber a construção do corpo como sustentáculo de princípios éticos (contenção, abstinência, moderação, disciplina, frugalidade, persistência) sobre os quais foram erguidos princípios estéticos (como bom gosto, elegância, beleza, saúde, limpeza, moral, higiene, sexualidade, prazer, erotismo e naturalidade).⁴⁰

O forró enquanto espaço de sociabilidade metaforiza e desconstrói as tensões do cotidiano disciplinar do trabalho, criando um espaço de subjetividade⁴¹ e sublevação, com outras regras, espaço este em que os códigos e as estratégias passam a ser outros.

⁴⁰ MATOS, Maria Izilda Santos de. Op. cit., 2005. p.39, 41.

⁴¹ “A subjetividade está em circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: ela é essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares. O modo pelo qual os indivíduos vivem essa subjetividade oscila entre dois extremos: uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal como a recebe, ou uma relação de expressão e de criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo que eu chamaria de singularização. Se aceitamos essa hipótese, vemos que a circunscrição dos antagonismos sociais aos campos econômicos e políticos - a circunscrição do alvo de luta à reapropriação dos meios de produção ou dos meios de expansão política encontra -se superada. É preciso adentrar o campo da economia subjetiva e não mais restringir-se ao da economia política.” GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do desejo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986. p.33.

A cultura articula conflitos e volta e meia legítima, desloca ou controla a razão do mais forte. Ela se desenvolve no elemento de tensões, e muitas vezes de violências, a quem fornece equilíbrios simbólicos, contratos de compatibilidade e compromissos mais ou menos temporários. As práticas do consumo, engenhosidade do fraco para tirar partido do forte, vão desembocar então em uma politização das práticas cotidianas.⁴²

No forró, os conflitos sociais emergiam em meio ao salão, na catarse da dança e da bebida, na disputa com o gênero oposto por espaços e poderes ou na luta pela liberdade de poder expressar desejo ou insatisfação, violência ou o que estivesse guardado, reprimido, recalcado. É a politização do gesto no espaço de sociabilidade. O forró não era o contrário do cotidiano do trabalho, ele era a sua continuação; não era estado de alienação, de esquecimento, nem válvula de escape; era momento de subversão, espaço da utopia⁴³, simbolizava força vivida, coletiva e ritualmente.

Outro aspecto que se observa no contexto da letra “Forró em Limoeiro” é que o compositor, ao narrar um episódio ocorrido no forró, estabelece um interlocutor para guiar as ações no espaço do forró, cuja função é segurar o pagode, manter o controle, evitar a invasão de elementos estranhos que viessem quebrar os códigos padrões morais mantidos naquele espaço. Daí surge um outro interlocutor, que, numa atitude afirmativa, declara ser do morro, ambiente urbano, ou seja, território do samba. Fica claro neste instante que o forró de fato era território da mistura, do mestiço no entre-lugar campo-cidade, onde aconteciam negociações e conflitos de códigos, onde a arte de fazer estava amalgamada à arte de viver.

⁴² CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. 1 - Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. p.45.

⁴³ “A utopia irá sempre expressar desejos coletivos ou individuais (estes últimos depois tendem a cair nas malhas do coletivo se assim tiverem forças e estiverem de acordo com o repertório de determinado grupo) de perfeição, guardando, em alguns casos, uma lembrança de uma possível situação primordial da humanidade à qual se deseja voltar.” GODOY, Márcio Honório. *Dom Sebastião no Brasil: Das oralidades tradicionais à Mídia*. Tese (Doutorado em Semiótica), PUC/SP, São Paulo, 2007.

“O Forró em Limoeiro” fez sucesso com Jackson do Pandeiro. Naquele momento, Zé Dantas, oportunamente, aproveitou e mostrou a Jackson a composição que estava em andamento: “Forró de Caruaru”⁴⁴.

No forró de Sá Joanhina
No Caruaru
Cumpade Mané Bento
Só fartava tu
Nunca vi meu cumpade
Forgansa tão boa
Tão cheia de brinquedo,
De animação
Bebendo na função
Nós dansemo sem pará
Num galope de matá
Mas arta madrugada
Pro mode uma danada
Qui vei de Tacaratú
Matemo dois sordado
Quato cabo e um sargento
Cumpade Mané Bento
Só fartava tú
Meu irmão Jisuino
Grudô numa nega
Chamego dum sujeito
valente e brigão
Eu vi qui a confusão
Não tardava cumeçá
Pois o cabra de punhá
Cum cara de assassino
Partiu prá Jisuino
Tava feito o sururú
Matemo dois sordado
Quato cabo e um sargento
Cumpade Mané Bento
Só fartava tú
Pro Dotô Delegado
Que veio trombudo
Eu disse que naquela
grande confusão
Só hove uns arranhão
Mas o cabra morredô
Nesse tempo de calô
Tem a carne reimosa
O véi zombô da prosa

⁴⁴ MOURA, Fernando. Op. cit., 2001. p.201.

Fugi do Caruarú
Matemo dois sordado
Quato cabo e um sargento
Cumpade mané Bento
Só fartava tú

Assim como o “Forró de Mané Vito” e o “Forró em Limoeiro”, o “Forró em Caruaru” reafirma a temática do forró em torno da alegria, da sensualidade, da valentia e da violência no salão. A mulher, nessa letra, como em muitas outras, é vista como elemento que desencadeia confusão. Sua presença no forró funciona como um fator desagregador.

Fica evidente nessas letras que a mulher, ao sair do espaço privado e buscar um lugar no espaço público, até então restrito ao homem, quebra as regras morais da sociedade, provocando uma espécie de desequilíbrio que resulta sempre em desordem e confusão.

Na letra, a briga, que se mistura ou até mesmo se confunde com a animação no contexto do forró, mostra outros elementos desagregadores, como, por exemplo, a presença da polícia, que, nesse caso, para manter a ordem, desencadeia um processo de violência ainda maior. As relações habitam o entre-lugar ordem, desordem, bem e mal.

Verifica-se que subjacente a esse discurso encontra-se um outro discurso sem corpo, que está no imaginário, que traduz a relação do cangaceiro com a polícia, uma relação de valentia, desconfiança, de confronto, de ódio, um misto de medo e fascínio, escárnio, sedução e vingança, em meio à confusão, que começou com um cabra valentão com cara de assassino e em que cabos e sargentos foram mortos.

No momento da desforra, em que todos são iguais, matar elementos da polícia comprova mais ainda a capacidade de superação e a premissa de que no salão o que imperava era a lei dos mais fortes, ou seja, de quem tinha a melhor estratégia dentro do conflito.

O enfrentamento pessoal parece ser uma constante nesta sociedade onde o monopólio da violência ainda não estaria com o estado. A atuação precária deste, o privilegiamento por parte de seus agentes das pessoas influentes ou ricas, abriria espaço e tornaria

uma necessidade que o homem pobre resolvesse com a sua atuação direta as injustiças de que fosse vítima.⁴⁵

Os responsáveis pela confusão, ao serem questionados pelo delegado a respeito do fato ocorrido que resultou na morte de quatro cabos e um sargento, tentam se justificar dizendo que não tiveram culpa e, de maneira malandra, afirmam a fraqueza dos adversários: “Eram cabras morredores, e nesse tempo de calor, tinham a carne remosa”, ou seja, não possuíam uma natureza cicatrizante eficiente. Mas o delegado retruca fazendo uso de uma subjetividade carregada de simbolismo: dizendo ter “fugido do Caruaru”. Em outras palavras, ele também era nordestino, conhecia muito bem os códigos da valentia e ainda sabia ser sarcástico, sabia fazer uso da violência verbal.

A letra, composta em uma linguagem oral, evidencia a diversidade linguística. Nela se acentuam os aspectos fonológicos, marcando, assim, uma posição de um sujeito hierarquicamente sem o domínio da cultura formal, como estratégia para expor melhor os sentidos e o segmento social por ele ocupados, aproximando, destarte, a projeção da música ao seu público receptor. Além disso, aponta discursivamente para as relações de poder que se estabelecem entre o cidadão comum e a polícia, sendo que a última, na condição de representante do Estado, defensora então do patrimônio das elites, cuja função seria vigiar e punir, desperta a desconfiança do cidadão comum, que não acredita nas suas práticas, sente-se injustiçado, sem direito a defesa perante as arbitrariedades encobertas pelo poder.

O avanço da governamentalização do Estado fez com que este penetrasse paulatinamente no cotidiano do homem pobre, vigiando suas condutas, punindo as suas violências, reprimindo a sua rebeldia por meio de estratégias sofisticadas de contenção da violência, indo em suas origens.

Se a violência se coloca como um tema para a história, não é por esta garantir que ela desapareceu, mas é para entendê-la em suas diferentes formas de manifestação. A história é uma forma de lidarmos com a violência, inclusive com a nossa própria,

⁴⁵ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Op. cit., 1999. p.173.

enquanto indivíduos. Da mesma forma, tornar a violência imaginária, ou seja, aquilo que os homens chamam de real e de seus problemas reais só é possível ser pensado e formulado a partir de um estoque de imagens, enunciados, conceitos e regras de enunciação que Foucault chamou de formação discursiva, presentes numa dada época.⁴⁶

Entender a violência expressa no discurso de Nordeste é ponto nevrálgico, sobretudo porque esse seria um dos aspectos contidos no processo preconceituoso que se desenvolveu nos centros urbanos em torno do migrante nordestino, que em muitos momentos passou a ser chamado, de forma negativa e generalizante, na cidade de São Paulo, de “baiano” e, na cidade do Rio de Janeiro, de “paraíba”.

Os termos “baiano” e “paraíba” passaram a ser símbolos de mal-gosto, má-educação e rusticidade. A forma de expressar a violência presente nos enunciados dos seus objetos de cultura, nas subjetividades dos gestos, nos lugares utópicos e nas atitudes reais desses migrantes levou a um entendimento superficial distorcido e estereotipado dos nordestinos, entendimento esse intrinsecamente relacionado a desníveis sociais, como se a violência não estivesse de forma ambígua presente na base de toda instituição e estruturação social.

Concluindo

O trabalho de observação do processo histórico da construção dos discursos no cotidiano é ferramenta importante para o processo de desconstrução destes em suas superficialidades e generalizações, que geram posturas discriminatórias e de exclusão.

Foi por intermédio do baião, do forró, do trio nordestino, do repente, da poesia de cordel, de expressões, provérbios e hábitos culturais que os migrantes registraram memórias, particularidades, mentalidades, ocuparam, perderam e construíram territórios dentro da cidade, negociaram e absorveram hábitos e códigos culturais, deslocaram-se socialmente e se fizeram Nordeste.

⁴⁶ Ibidem. p.173.

O forró era e ainda é espaço de sociabilidade. Emergiu como baile e também como ritmo e dança, e firmou-se enquanto discurso de Nordeste no entre-lugar campo-cidade. No forró, as músicas eram apreciadas e dançadas, traduziam o universo migrante: a relação com a cidade e seus estranhamentos; as trocas de códigos culturais; a revolta, os hábitos, os costumes e as tradições; a saudade; a forma de dançar e expressar seus sentimentos de alegria e angústia; e também a forma de entender, interagir e absorver discursos dominantes por meio da produção de vitimizações, estereótipos e generalizações.

Bibliografia:

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. p.11.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. “Quem é froxo não se mete’: violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino”. *Projeto história*. vol.19. São Paulo, 1999. p.188.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcante. *Guerra Peixe, um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007. p.187.

BOSI, Alfredo. *A Literatura Brasileira*. vol.V - O pré-modernismo. São Paulo: Cultrix, s/d. p.56.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 6ªed. Belo Horizonte; Itatiaia - SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1988. p.345.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. 1 - Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. p.45.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FLUSSER, Vilém. *Gestos*. São Paulo. Anablume. 2014. pg

GALEMBECK, Paulo Tarso de. “O turno conversacional”. In: PRETI, Dino (Org.). *Análises de textos orais*. 5ªed. São Paulo: Humanitas, 2001.

GODOY, Márcio Honório. *Dom Sebastião no Brasil: Das oralidades tradicionais à mídia*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), PUC/SP, São Paulo, 2007. p.26.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do desejo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986. p.33.

HOBBSAWM, Eric. *Rebeldes Primitivos*. Estudos de formas Arcaicas de Movimentos Sociais nos séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978. p.33.

HUBERMAN, Didi. O peso dos tempos. Texto para catálogo da exposição levantes realizada pelos Sesc SP em novembro de 2017. pg 35

MATOS, Maria Izilda Santos de. Op. cit., 2005. p.103.

MOURA, Fernando. *Jackson do Pandeiro: O rei do ritmo*. Coleção todos os cantos. São Paulo: Ed. 34, 2001. p.201.

RAMALHO, Elba Braga. *Luíz Gonzaga*. A síntese poética e musical do sertão. São Paulo: Terceira Margem, 2000. p.59.

TELES, José. Texto sobre o CD "Samba de Latada", de Josildo Sá e Paulo Moura. Disponível em: <http://www.josildosa.com.br/novidade.php?id_novidade=n>. Acesso em: 21/01/2009.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Ed. 34, 2005. p.199.

VIANNA, Leticia C. R. *Bezerra da Silva, Produto do Morro: Trajetória e obra de um sambista que não e santo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p.46.

link:<http://alias.estadao.com.br/noticias/geral,filosofo-georges-didi-huberman-reflete-sobre-o-sentido-da-revolta,70002076663>