

FORRÓ X FORRÓ: DISCURSOS, POLARIZAÇÕES E DIVERSIDADE NUM CAMPO MUSICAL

Climério de Oliveira Santos

Universidade Federal do Rio de Janeiro/UNIRIO/PPGM

Doutorado em Etnomusicologia

SIMPOM: Subárea de Etnomusicologia

Resumo: Ao longo da sua existência, o forró tornou-se um campo musical diversificado, englobando uma teia de sons e significações perpassados por diferentes discursos. A partir dos anos 1990, com a adoção de elementos da estética pop internacional pelas bandas de forró, surge a categoria “forró eletrônico” e, em reação à sua emergência, ganha relevo a expressão “forró tradicional”, ou “pé-de-serra”. Os agentes transformaram as duas categorias antagônicas em correntes discursivas que provocaram uma crescente bipolarização do debate no campo. Em um dos pólos está o “forró eletrônico”, cujos empreendedores postulam ser uma música “moderna, atual, jovem”; no outro pólo encontra-se o “forró tradicional”, referenciado, sobretudo, na obra de Luiz Gonzaga e, como evidencia o nome, associado a um Nordeste “tradicional” (ligado ao passado, não-moderno), defendido como o “autêntico forró”. Tal oposição discursiva – ancorada em diferentes práticas e identificações – vem envolvendo artistas, músicos, simpatizantes, públicos, jornalistas e outros intelectuais que acabaram por assumir posição em uma das duas trincheiras. Até mesmo alguns intelectuais que produziram trabalhos analíticos, quando não aderiram a um dos lados, passaram a naturalizar a polarização eletrônico/tradicional como sendo a única – ou a mais importante – ocorrência digna de atenção no campo, contribuindo com a consubstanciação de um gênero musical bipolar e minimizando a multiplicidade do forró. Entretanto, uma investigação do forró revela a existência de múltiplas práticas desenvolvidas por artistas que não se enquadram nos rótulos “tradicional/eletrônico”, além de ambigüidades em práticas daqueles que defendem uma das correntes opostas. Esteado em preceitos de etnomusicologia e de ciências sociais, este estudo investiga diversas práticas importantes no âmbito do forró, verificando uma complexidade no campo que escapa ao olhar que põe a referida dicotomia em foco.

Palavras-chave: Forró eletrônico; Forró tradicional; Bipolarizações; Diversidade musical.

Forró X Forró: discourses, polarizations and diversity in a musical field

Abstract: Throughout its existence, forró music has become a diverse field, encompassing a web of sounds and meanings traversed by different discourses. From the year 1990, forró bands have adopted elements of international pop aesthetic, giving rise to the category "electronic forró" and, in response to its emergence, the term "traditional forró" won took a breath. The social agents turned these antagonistic categories into discursive currents, which lead to an increasing polarization of the debate in the field. In one of the poles is the "electronic forró", postulated to be a "modern, current, young" music. In the other pole is the "traditional forró", referenced especially in the work of Luiz Gonzaga, and as the name shows, this is one associated with a Brazilian region which is seen as a “traditional region” (linked to the past, non-modern) – this is defended as being “authentic forró music”. Such opposition discourse – anchored in different practices and identifications – has involved artists, musicians, sympathizer, public, journalists and other intellectuals who ended up taking a position in the two trenches. Even some intellectuals who have been producing analytical works, when they not adhered to one side, they passed to naturalize the polarization electronic / traditional as the only – or the most important – occurrence worthy of attention in the field.

Thus, these intellectuals contributed to the embodiment of a bipolar genre and minimized the multiplicity of forró music. However, an investigation of forró reveals the existence of multiple practices developed by artists who do not fit themselves into the label "traditional / electronic", and it also reveals ambiguities in practices of social agents who hold one of the opposing currents. Based on principles of ethnomusicology and social sciences, this study investigates several important practices in the forró, verifying a complexity (in the field) that escapes the gaze that puts such a dichotomy in focus.

Keywords: Electronic Forró; Traditional Forró; Bipolarization; Musical diversity.

Introdução

Pensar o forró – como música-dança ligada à indústria fonográfica e ao *mass media* – implica pensar uma taxonomia que lhe diz respeito. Como propõe Franco Fabbri (1999, p. 1), a taxonomia de uma dada musicalidade popular está representada num gênero musical, uma categoria classificatória inserida no conjunto de gêneros que compõe o universo musical. Nessa perspectiva, a taxonomia do forró está representada na divisão do universo musical em gêneros e tanto o consumo como as expectativas dos consumidores de música popular são, em grande medida, orientados por tais gêneros. Desse modo, o forró se caracteriza por um conjunto definido de regras socialmente partilhadas, as quais ocorrem como eixo de comparação entre os gêneros que demarcam as fronteiras.

No entanto, quando tratamos de práticas, tais fronteiras são caracterizadas não por linhas demarcatórias bem localizadas, mas, por relações entre agentes sociais que negociam códigos; portanto, são fronteiras fluidas. Nesse sentido, gênero não se restringe à música em si, mas envolve redes culturais específicas de produção, circulação e significação (HOLT, 2007). O “gênero forró” é uma categoria êmica – cunhada no interior do sistema ao qual pertence. Justamente por ter essas características, “gênero” será abordado neste trabalho como um elemento discursivo do interior do que chamo de “campo”. Este trabalho aborda o forró como um campo de práticas, de valores, de forças, tendo em conta duas concepções: a idéia de “campo” como uma “arena”, constituído pelos embates (BOURDIEU, 2011, p. 183–202) e de “mundo artístico” caracterizado pela produção colaborativa (BECKER, 2008, p. 373–382). Considerando tais acepções, o campo do forró é percebido como algo abrangente, com fronteiras fluidas e que inclui o “gênero musical” (convenções, práticas interiores e centrais), bem como as práticas periféricas, as relações do forró com outras musicalidades, além das ambigüidades ocorrentes. Embora haja (no “gênero”) um conjunto de “regras definidas”, no campo ocorrem rupturas e movimentos tácitos importantes que dialogam com as convenções vigentes e que podem preceder futuras convenções. Os movimentos e rupturas que chamo de “tácitos” podem não ser percebidos se o foco de uma

investigação for lançado sobre as narrativas dominantes do gênero forró, o que poderá provocar obliteração e naturalizações no olhar do pesquisador.

Uma das possíveis naturalizações decorre da atratividade que as categorias do campo em luta provocam em quem se interpõe entre elas. E as lutas atraem mais do que outros intercâmbios. Nesses casos, intelectuais podem passar a se locomover em consonância com as movimentações dos máster-agentes em combate e perder de vista outros movimentos menos visíveis, mas fundamentais. A oposição “forró eletrônico X forró tradicional” é um dos mais evidentes exemplos de máster-narrativa que foi desenvolvida (por agentes) na taxonomia do forró e que vem atraindo a atenção dos envolvidos e de pesquisadores, em detrimento das narrativas plurais e das narrativas não declaradas (tácitas) – igualmente importantes.

A análise baseada em pares opostos foi um dos pilares da antropologia estrutural de Claude Lévi-Strauss (1958), para quem todo pensamento humano opera através de pares de oposição. Tal acepção tem sido muito questionada por utilizar as “estruturas sociais” para interpretar um conjunto, um sistema, ou um fenômeno, sem considerar várias ocorrências subjacentes. O foco na oposição eletrônico/tradicional evidenciado nas discussões dos vários agentes envolvidos direta e indiretamente com o forró guarda – em alguma medida – “relações de parentesco” com a análise estruturalista que há muito vem influenciando o pensamento social. Este estudo – proveniente de uma pesquisa em andamento – pretende verificar alguns aspectos que jazem por baixo das categorias “forró tradicional” e “forró eletrônico” – e da oposição entre elas – no âmbito do Nordeste do Brasil, sobretudo, no estado de Pernambuco. Para tanto, dialoguei com pesquisadores, artistas de diversas vertentes do forró, com jornalistas, públicos e outros participantes do campo.

As codificações do forró

É impraticável fazer um mapeamento preciso dos signos que foram integrados ao campo do forró ao longo da sua história, mas, é possível elencar os principais aspectos que foram incorporados à persona de alguns artistas proeminentes. Nos anos 1940–50, Luiz Gonzaga, um tocador de acordeom oriundo do sertão de Pernambuco (Nordeste), combinou elementos da música que aprendera em sua terra natal e elementos da música da moda ditada pela capital brasileira da época, o Rio de Janeiro. O **baião** de Luiz Gonzaga vai se configurando como termo metonímico que remete a outros tipos musicais – xote, coco, xaxado, arrasta-pé, rojão etc. – identificados com a região Nordeste. Partida, saudade e calamidade (seca) vão se destacar no cluster de signos emitidos por Gonzaga (e seus parceiros), que também lança mão de *topos* (objetos, fatos, modos de falar e de sentir, tipos

humanos, paisagem geográfica, catolicismo cristão, migração etc.), privilegia algumas batidas¹ (baião, xote e arrasta-pé) e estabelece o trio instrumental² (zabumba, sanfona e triângulo). A agência de Gonzaga estava alinhada com uma colossal conjunção política e sociocultural vigente naquele período, a qual combinava nacionalismo – demanda à emblemática “tradicional” – e modernidade cosmopolita (MCCANN, 2005, p. 111–128).

Jackson do Pandeiro foi um dos principais promotores da mudança do apelido midiático de “baião” para “farró” (MOURA, 2001, p. 215), apesar de Gonzaga ter sido pioneiro no uso do termo com a canção “Farró de Mané Vito” (L. Gonzaga e Zé Dantas; 1949). Houve muitas outras contribuições de Jackson, como: uso expressivo do coco, dos traços da embolada e do pandeiro no farró; poética urbana (mantendo também a rural), irônica, bem humorada e menos ligada à partida-saudade-calamidade; ênfase na heterogeneidade, apresentada, por exemplo, na diversidade rítmica e instrumental, ao invés de eger poucos padrões (FENANDES, 2005, p. 63–68). Com isso, Jackson intensifica a multiplicidade do farró.

No seu terceiro álbum, *Canto livre* (RCA-Victor, 1983), o pernambucano Jorge de Altinho³ acrescenta elementos da jovem guarda e do *soul* brasileiro – leia-se Tim Maia – aos elementos estabelecidos no farró. Seu objetivo: “modernizar o farró”. O instrumental utilizado por Jorge incluía: órgão *Hammond*, piano elétrico Fender, acordeom, sintetizador *Harpstrings*, guitarra (com pedais de efeitos eletrônicos), craviola, viola, violão *Ovation*, bateria, baixo, naipe de metais (sax tenor, trombone, trompete), agogô, triângulo, e pandeiro. Além do instrumental, Jorge acelerou o baião, utilizou figurino e cenários urbanos, além de muitas letras que se reportavam ao ambiente citadino. Embora tenha mantido os padrões rítmicos gonzaguianos, Jorge de Altinho provocou mudanças significativas no campo e tornou o farró mais diversificado.

No início nos anos 1990, no estado do Ceará, surge a Mastruz com Leite, banda que enfatiza alguns elementos característicos da música pop internacional: teclados, bateria, baixo, guitarra, saxofone (com ênfase na bateria e no teclado), introduz coreografias sensuais (bailarinos), casais de cantores, aumento exponencial nos equipamentos de iluminação e de amplificação sonora, foco no público jovem etc. É o fenômeno da espetacularização do farró. Através da produção industrial e da distribuição de conteúdos por meio de rádio via satélite, o empresário cearense Emanuel Gurgel – fundador da banda Mastruz com Leite e de outras

¹ Padrões rítmicos.

² Mesmo depois de estabelecer o trio, Gonzaga utilizou outros instrumentos em gravações e shows.

³ J. de Altinho (37 discos) foi amplamente divulgado no Nordeste pela RCA-Victor e outras gravadoras.

semelhantes – recodifica o forró, ocasionando a proliferação de bandas similares, as quais deram surgimento à categoria “forró eletrônico”, ou “estilizado”.

Discursos bipolares e diversidade

A dicotomia “eletrônico/tradicional” advém das concepções sonoras e discursivas do próprio empresário Emanuel Gurgel, quem me concedeu o seguinte depoimento:

A Mastruz com Leite foi criada para tocar forró e para modernizar o forró. Ninguém tava nem aí pra forró, não tocava mais no rádio [...] e o forró tava atrasado para o momento que a gente tava vivendo, só falava das mesmas coisas, de sertão, de luz de candeeiro, de Padre Cícero, de seca e tal... as coisas do tempo de Gonzaga. Qual o jovem que quer saber disso? E tocava aquelas coisas do mesmo jeito antigo, só usava o trio, não tinha peso nos instrumentos, um som fraquinho, sem iluminação, sem balé [coreografia]. O mundo é outro, cara, e a gente tem que acompanhar. Aí eu comecei a juntar músicos, compositores românticos, para fazer um forró moderno. E tive que dizer isso pra todo mundo pelo rádio, pela TV, tive que mostrar a diferença pra ajudar a vender. Foi só isso mesmo. O resto, todo mundo já sabe. (Depoimento ao autor, 2000).

O discurso de Gurgel e a sonoridade da banda Mastruz com Leite evidenciam a proposta de um “forró moderno” – com ênfase em instrumentos de “peso” (bateria e teclados), amplificação de som e luz, coreografia de dança e poética “atual”, romântica e urbana – que ele opõe ao forró “do jeito antigo” de Luiz Gonzaga. Este, por outro lado, está associado a: passado, ambiente rural (“luz de candeeiro”, “sertão”), flagelo (seca), desatualização, desalinhamento com o público “jovem” e com a mídia. Nota-se que Gurgel não menciona a diversidade que já existia no forró; ele associa toda a codificação até então existente ao nome de L. Gonzaga e a categorias depreciativas (“atrasado”, “antigo”). Esse discurso sobre a música será veiculado por Gurgel para “mostrar a diferença”, para marcar a oposição entre os dois forrós: “moderno” (atual, jovem, positivo) e “antigo” (“atrasado”, negativo). Além de qualificar o seu forró de “moderno” e opô-lo ao “antigo” forró gonzaguiano, Gurgel dá uma idéia da sua perspectiva global – “o mundo é outro” –, o que está evidenciado também na sintonia do seu forró com a estética pop internacionalizada por *majors* fonográficas que tinham em Maddona e Michel Jackson os seus principais produtos. O discurso de Gurgel ecoou na voz de muitos empresários e radialistas – e da imensa audiência – alinhados com a Mastruz com Leite e as bandas que vieram no seu rastro, gerando, por outro lado, reações tradicionalistas que reforçaram as discussões em torno da bipolarização do forró.

Algumas dessas bandas passaram a intensificar a sensualidade (nas letras e nas coreografias), com isso alcançando grande sucesso, motivando a configuração de uma vertente musical *sex appeal*, a qual conquistou o qualificativo “moderno” no mercado,

eclipsando a Mastruz e as outras bandas surgidas no início dos anos 1990. Em face do declínio, os empresários da primeira leva de bandas agruparam-se e começaram a cunhar um novo rótulo – *fórró das antiga [sic]*– com o objetivo de restabelecer a sua fatia do mercado frente ao novo “fórró moderno” de bandas como Calcinha Preta, Aviões do Fórró e Garota Safada. A partir de então, uma significativa parte do público do chamado “fórró tradicional” vem repudiando menos as bandas como Mastruz com Leite. Em depoimentos que tomei aos músicos adeptos do fórró gonzaguiano, como Solano Marinho (bateria) e Luzico (sanfona), foram recorrentes as afirmações relativizadas, como: “a banda Mastruz com Leite sempre tocou fórró tradicional, mas, a gente não enxergava isso”.

As bandas enquadradas no “fórró eletrônico” se diversificaram muito. Há bandas-empresas⁴; bandas cujos proprietários são músicos participantes; artistas individuais; bandas que continuam adotando exclusivamente os padrões rítmicos gonzaguianos e bandas que a esses agregam outros *grooves* – swingueira e pisadinha (bairianos), música “brega”, “sertaneja”, *funk* (carioca/recifense) etc.; bandas que praticamente suprimiram as batidas e os instrumentos “tradicionais”⁵. Vale ressaltar ainda que entre os músicos, artistas, públicos e empresários de bandas que entrevistei, a maioria não menciona o termo “eletrônico”. Apesar disso tudo, a expressão é empregada, sobretudo, por intelectuais, para abrigar diversas bandas/artistas e definir as fronteiras que os separa do fórró “tradicional”.

Os fórrós das bandas também exerceram uma grande influência sobre artistas que se reconhecem na vertente “fórró tradicional”. Embora Jorge de Altinho tenha usado “instrumentos modernos” desde começos dos anos 1980, vários artistas que dele se diferenciavam por enfatizarem elementos (musicais, poéticos e imagéticos) “tradicionais”, passaram a adotar alguns caracteres “modernos” e a apontar Jorge de Altinho como a referência para essa atualização, o que pode ser verificado no seguinte relato de Maciel Melo:

Jorge de Altinho usa metais e bateria já faz muitos anos, muito antes dessas bandas, então eu também posso usar. E hoje você tem que usar um som pesado, o povo tá acostumado com o peso. Mas você pode ver que eu dou um destaque no trio, boto ele no centro e na frente dos outros instrumentos [...]. Então, eu sou tradicional e sou moderno. (Entrevista ao autor, 2011).

Assim como Maciel Melo, Petrucio Amorim e Flávio José apontam Jorge de Altinho como referência. E, de fato, a música desses artistas guarda mais semelhança com o trabalho

⁴ Bandas cujo “dono” (ou os sócios proprietários) contrata os músicos e todos os demais funcionários.

⁵ Entretanto, praticamente todas as bandas mantêm o sanfoneiro, signo maior do fórró gonzaguiano.

de Jorge de Altinho⁶ do que com o das referidas bandas. Por outro lado, o “som pesado” ao qual o “público se acostumou”, como assinala Maciel Melo, significa que a massificação dos “instrumentos de peso” (das bandas) modificou a escuta coletiva, que por sua vez demandou mudanças na música de vários artistas “tradicionais”. No âmbito do forró, há uma miríade de artistas que não se reconhecem nas categorias “eletrônico” e “tradicional”, como expressam as palavras de Silvério Pessoa:

Eu não trabalho dando continuidade a uma tradição [...] eu trabalho desconstruindo essa idéia de forró como uma coisa fixa, pronta. Então, não faço um show só tocando canções em blocos de ritmos gonzaguianos, nem monto um trio para tocar do início ao fim do show. Ora eu enfatizo a guitarra e os instrumentos do rock, em outros momentos eu monto um trio, depois desconstruo e formo um grupo grande com os metais e, assim, vou fazendo um show heterogêneo. Não gosto de me inserir nesses rótulos, como forró pé-de-serra, forró tradicional, forró eletrônico... (Entrevista ao autor, 2011).

Outro artista que relata a sua experiência e a suas práticas em relação às categorias em questão é Herbert Lucena:

Esse papo de forró pé-de-serra não cola. “Forrozeiro” também não cola. Isso é mercado para o grupo dos artistas ligados à Sociedade dos Forrozeiros Pé-de-serra e ai. O forró Eletrônico, dessas bandas, nem é forró, nem é eletrônico [...] Se eu quero tirar a sanfona, tiro e boto um piano, uma viola, ou uma rabeca. Se eu quero tocar e gravar um frevo, uma ciranda, um samba, um blues, eu toco e pronto. (Entrevista ao autor, 2012).

Silvério Pessoa e Herbert Lucena – artistas que vêm se destacando no contexto recifense – são apenas dois exemplos que não se enquadram em eletrônico/tradicional e sim num campo muito mais diversificado. Eles não se sentem “forrozeiros”, mas tocam forró e se inserem em vários espaços baseados no forró, como alguns dos importantes festivais juninos. No entanto, eles não se restringem aos principais *grooves* gonzaguianos. Silvério utiliza *loops* eletrônicos e mixa elementos do forró com rock e com música da Occitania (agrupamento étnico no Sul da França). Herbert e Silvério não se apresentam em espaços ortodoxos do forró tradicional, como a Sala de Reboco e a Casa de Zé Nabo (casas noturnas), tampouco nas grandes festas das bandas “modernas” de forró, como o São João da Capitá e outros. Por outro lado, eles tocam em espaços divulgados como “tradicionais”, a exemplo dos festejos juninos de Caruaru e do Recife, os quais permitem a mistura de certas musicalidades, como baião e rock. Silvério e Herbert não são exceções. Muitos outros artistas não se reconhecem – nem são reconhecido – nas duas categorias opostas, como: Cláudio Rabeca, Quarteto Olinda, Leda

⁶ Vale ressaltar que cada nova “moda musical” costuma vir associada a modificações sonoras. Desse modo, os instrumentos musicais podem parecer os mesmos, mas os sons musicais são modificados através de processadores de efeito, pré-amplificadores, ênfase diferenciada nas frequências de som etc.

Dias, Fim de Feira, Chá de Zabumba, Rabecado, João do Pife, Marcelo Caldi, Josildo Sá, entre outros.

A oposição forró eletrônico/forró tradicional vem capitalizando forças através da entrada de intelectuais nas discussões do campo. Felipe Trotta é um dos principais pesquisadores que têm investigado problemas subjacentes ao advento do forró eletrônico. Trotta coordenou uma pesquisa, escreveu vários artigos e um ensaio (premiado) sobre a “narrativa de nordeste” do forró eletrônico e o seu confronto com o forró tradicional. Neste último, o autor afirma:

Ainda hoje o som da sanfona e o sorriso aberto de Gonzaga representam uma certa unidade identitária regional, reconhecida dentro e fora dos limites da região. Ocorre que o chamado forró eletrônico tem buscado há quase duas décadas desconstruir esta narrativa num processo conflituoso e explosivo de reprocessamento musical. As disputas entre o forró eletrônico e os artistas do (agora) “pé-de-serra” são perpassadas por um profundo debate sobre os elementos norteadores dessa nova identidade nordestina. (TROTТА, 2012, p. 3).

As afirmações de Trotta nesse trecho são exemplos de generalizações e de naturalizações que vários intelectuais vêm praticando a respeito do forró e do Nordeste. Primeiro, afirmar que “ainda hoje o som da sanfona e o sorriso aberto de Gonzaga representam uma certa unidade identitária regional” é reduzir todas as musicalidades e os processos identitários do Nordeste à persona Luiz Gonzaga, algo que não corresponde à multiplicidade identitária presente na região. Para verificar isto, basta ouvir a programação das rádios e ouvir o som das carrocinhas de CDs e DVDs piratas: *funk* (carioca), sertaneja, guitarrada, brega, pop, rock e muitos forrós. Segundo, como ficou patente nos depoimentos de Silvério Pessoa e Herbert Lucena – podendo também ser verificado através da audição dos seus últimos discos –, a influência de Gonzaga é vigorosa, mas, convive com várias outras⁷ e se manifesta de diversas maneiras. Abordagens com essa disposição dicotômica tendem a produzir uma fotografia histórica em que a luz só é lançada sobre as máster-narrativas, obscurecendo as zonas fronteiriças, onde ocorrem uma série de negociações, narrativas plurais que são importantíssimas no âmbito do forró. Há outros pesquisadores que contribuíram com estudos sobre o forró, mas, naturalizam a máster-narrativa da dicotomia eletrônico/tradicional, como: Ibrantina Lopes (2010), Samantha Rebelo (2007), R. Feitosa (2008)⁸. Entre os jornalistas e apresentadores de programas de rádio que naturalizam a

⁷ Por todo o Nordeste há grupos de coco, bandas de pife, emboladeiros, rabequeiros e outros forrozeiros que não remetem a Luiz Gonzaga, tampouco ao forró das bandas surgidas no Ceará.

⁸ Ricardo Feitosa cunha o termo “forró pop” como sinônimo de “Forró eletrônico” ou “forró estilizado”.

dicotomia estão: José Teles, Saulo Gomes, Geraldo Freire, José Mário Austregésilo e Chico Bizerra, só para citar os mais conhecidos críticos do forró eletrônico.

Além dos que foram discutidos, há outros aspectos dignos de nota nesses processos de identificações e de exclusões, os quais chamo de movimentos tácitos. Cito dois deles, por sinal, muito curiosos. O primeiro diz respeito a Maciel Melo e Petrócio Amorim, artistas que se auto-definem como “tradicionalistas”, mas que forneceram canções para as bandas de Emanuel Gurgel e suas descendentes. O fornecimento de canções para a Somzoom ajudou a consolidar os nomes desses dois compositores e rendeu proventos suficientes para Maciel e Petrócio se lançarem como intérpretes no campo do forró. Por outro lado, há artistas reconhecidos como tradicionais que interpretam canções de sucesso provenientes das bandas de “forró eletrônico”. Há outro movimento tácito ainda mais inusitado. A formação conhecida como trio pé-de-serra (zabumba, sanfona e triângulo) é um dos símbolos dominantes do “forró tradicional”. No entanto, os inúmeros grupos que adotam essa formação (Trio Forrozão, Trio Macambira, Trio Chinelo Rasgado...) recebem as piores remunerações entre os artistas do mercado de forró. Cada componente de um trio costuma receber um cachê entre cinquenta e cem reais, enquanto os músicos contratados pelos artistas “tradicionalistas” recebem de duzentos a quinhentos reais, aproximadamente. Artistas “tradicionalistas” proeminentes, como os mencionados, costumam receber cachês entre vinte e trinta mil reais⁹. Isso comprova que o exercício do litígio eletrônico/tradicional capitaliza agentes dos dois polos dominantes, mas não beneficia aqueles que seriam os principais portadores de “tradição”.

Conclusão

O confronto “tradicional/eletônico” existe e não é desprezível, não sendo, entretanto, a principal característica do forró. Como foi verificado, as sonoridades dos forrós são heterogêneas e intercambiantes. Enquadrar os forrós em duas categorias litigiosas e traçar fronteiras nítidas entre elas certamente não lançará luz sobre o campo e poderá excluir discussões sobre a multiplicidade de práticas e de artistas que não se enquadram nas categorias naturalizadas. Embora a pesquisa deste trabalho esteja em andamento, ficou constatado que o discurso bipolar vem sendo transformado numa narrativa dominante, minimizando as narrativas plurais, as micro-narrativas e a diversidade que são centrais no campo. O forró é um campo complexo, diversificado, litigioso, porém, muito colaborativo e a

⁹ Os valores apresentados são líquidos, descontados os impostos e encargos.

sobrevalorização de pares opostos pode obliterar o olhar sobre essa diversidade-complexidade. Ao lançar foco na dicotomia eletrônico/tradicional e desfocar narrativas plurais – fundamentais para a compreensão do campo – os agentes produzem uma fotografia histórica que naturaliza a bipolaridade e influencia os processos de legitimação e primazia de algumas práticas, desconsiderando outras.

Referências

- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.
- BECKER, Howard Saul. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DREYFUS, Dominique. *Vida de viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. – 2. ed. – 2ª reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2007.
- FABBRI, Franco. “A theory of musical genres: two applications”. Disponível em: http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/ffabbri81a.pdf. ISPM, 1982. Acessado em 02/07/2012.
- FEITOSA, Ricardo Augusto de Sabóia. *Apontamentos para Uma Aproximação Crítica do Universo do Forró Pop*. In: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/>. Natal (RN), 2008.
- FERNANDES, Adriana. *Music, migrancy and modernity: a study of Brazilian forró*. Tese de doutoramento. University of Illinois. Urbana, Champaign (EUA), 2005.
- HOLT, Fabian. *Genre in popular music*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. 5. ed. São Paulo: Vozes, 2009.
- LOPES, Ibrantina. *Sociedade dos Forrozeiros pé-de-serra e Ai!*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Pernambuco/UFPE. Comunicação. 2010.
- MCCANN, Bryan. *Hello, hello, Brazil: popular music in the making of modern Brazil*. Durham & London: Duke University Press, 2004.
- MOURA, Fernando. *Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo*. Fernando Moura e Antonio Vicente – São Paulo: Editora 34, 2001.
- RAMALHO, Elba Braga. “Luiz Gonzaga revisitado”. Disponível em: [http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)). Acesso em 03/10/2006.

REBELO, Samantha Cardoso. “As conexões do forró com diferentes realidades na sua trajetória”. In: www.cult.ufba.br/enecult2007/SamanthaCardosoRebello.pdf. Salvador (BA), 2007. Acessado em 20/02/2012.