

Forró desordeiro: para além da bipolarização ‘Pé de Serra *versus* Eletrônico’

Climério de Oliveira Santos¹

UNIRIO/PPGM

SIMPOM: *Etnografia das Práticas Musicais*

zabumba2@gmail.com

Resumo: O mercado atual do **fórró** no Nordeste (e um pouco além dele) encontra-se marcado por uma aguda polarização: fórró pé de serra *versus* fórró eletrônico. O objetivo deste trabalho é problematizar tal polarização e verificar a corrente diversidade do fórró que essa oposição mascara. A música popular midiática que atualmente chamamos de fórró surgiu na década de 1940, quando recebeu o apelido metonímico de *baião*. No início dos anos 1990, surgem as bandas-empresas que, conectadas com os grandiosos espetáculos das músicas *pop* (românticas) nacionais e transnacionais, varrem o Nordeste e reverberam em outras regiões brasileiras. A proliferação das referidas bandas provoca várias reações entre os agentes historicamente ligados ao fórró. De um lado, ganha relevo a expressão “fórró pé de serra” (ou “tradicional”), articulada por agentes vinculados a Luiz Gonzaga. Como designativo das bandas do lado oposto, surge o termo “fórró eletrônico” (ou “estilizado”). Os agentes promoveram uma crescente bipolarização do debate: o “fórró eletrônico”, aferido pelos seus empreendedores como “moderno, atual, jovem”, taxando a música dos opositores de “atrasada”; o “fórró pé de serra”, associado a um Nordeste tradicional é defendido como o “autêntico fórró” pelos seus agentes, que rotulam a música dos opositores de inautêntica. Tal oposição vem envolvendo um número crescente de artistas, músicos, públicos, jornalistas e até mesmo alguns intelectuais acadêmicos que passaram a naturalizar a referida oposição. Entretanto, este trabalho — sínteses da minha tese de doutorado — pretende lançar nova luz sobre o fórró e desvelar múltiplas práticas desenvolvidas pelos agentes, mas que não se enquadram nos rótulos “pé de serra” ou “eletrônico”. Esteado em etnomusicologia, ciências sociais e em trabalho de campo etnográfico, o estudo investiga e analisa diversas práticas importantes, sobretudo, na cidade do Recife (Pernambuco, Nordeste do Brasil), verificando no fórró uma multiplicidade e uma complexidade que extrapolam o enquadramento bipolar e têm escapado ao olhar dualista.

Palavras-chave: Fórró pé de serra/fórró eletrônico; Diversidade musical; Bipolarização.

Rowdy Forró: Beyond Polarization 'Forró Pé de Serra *Versus* Forró Eletrônico'

Abstract: The current fórró market in Northeast Brazil (and a little bit further) is featured by an acute polarization: fórró pé de serra vs. fórró eletrônico (electronic fórró). This paper aims

¹ Doutorando orientado pelo Prof. Dr. Felipe Trotta; bolsa: Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro — FAPERJ.

to question such polarization and analyze the present diversity of forró hidden by such opposition. The popular media music currently called forró came into being in the 1940's, when the metonymical nickname of baião came into use. In the early 1990's, "company-bands" (professional bands) were created and these, connected with mega shows of national and transnational pop (romantic), swept the Northeast region and reverberated on other Brazilian regions. The proliferation of such bands cause reactions among agents who were historically related to forró. From one side, the expression "forró pé de serra" (meaning "traditional" forró)—used by agents related to Luiz Gonzaga—starts gaining importance. The term "forró eletrônico" (or stylized forró) is created in order to designate the bands from the opposite side. The agents promoted a growing bipolarization of the debate: "forró eletrônico", defined by its advocates as "modern, trendy, fresh", calling the opposing style "old fashioned"; "forró pé de serra", associated to the traditional Northeast and called by its advocates the "authentic forró", thus labeling the opposing style as "inauthentic". Such opposition has involved a growing number of artists, musicians, audience, fans, journalists and even some intellectuals, who started to consider such opposition natural. However, this paper—that is a synthesis of my doctoral dissertation—aims to shed a new light on forró and unveil multiple practices developed by agents, but do not fit the labels "pé de serra" or "eletrônico". This study, based on the concepts of ethnomusicology, social sciences and ethnographic field work, investigates and analyzes various relevant practices, specially in the Recife (capital city of the state of Pernambuco, Northeast Brazil), finding in forró some sort of multiplicity and complexity that go beyond the bipolar framing and escape the dualist outlook.

Keywords: Forró pé de serra/forró eletrônico; Musical diversity; Bipolarization.

1. Fluxo musical, gênero musical e música de fronteira

Neste trabalho, opto por um meta-conceito que denomino de **fluxo musical**, resultado de esforços envidados no sentido de estabelecer abordagens e procedimentos que possibilitem as discussões e análises. A opção se deu em razão das dificuldades que surgiram durante a própria pesquisa, quando este pesquisador tentava pensar o forró a partir de meta-conceitos existentes, sobretudo das conceituações de *gênero musical*. O entendimento do forró como um **fluxo musical** se aproxima do conceito de "fluxo cultural" desenvolvido por Ulf Hannerz (1992), para quem as demarcações fixas (como "limites" e "fronteiras") devem ceder lugar a categorias mais fluidas (como "regiões fronteiriças"), caracterizadas por indistinções, ambiguidades e incertezas. Tal metáfora de fluxo propicia a dimensão temporal, permitindo problematizar a cultura em termos processuais: os significados e as formas significativas estão em constante movimento e sendo sempre recriados de uma maneira que, em face dessa mobilidade, a cultura constitui a sua própria duração, a sua continuidade (HANNERZ, 1992, p. 3-4). Além dos aspectos mencionados, vale salientar que o citado autor — e outros cientistas sociais que empregaram a noção de cultura como um fluxo (a exemplo de Arjun Appadurai, 1997) — o fez no sentido de empreender uma antropologia

transnacional, de abordar a globalização e suas mobilidades, etc. O forró, assim como a maioria dos fluxos musicais contemporâneos, está conectado com os sentidos de transnacionalização e de mundialização presentes em praticamente todas as sociedades nacionais nos dias atuais.

Fluxo é pensado neste trabalho como um estado de movimento permanente, que transforma todas as realidades existentes e opera num constante devir. Movimento de uma profusão de práticas que segue em curso não linear e, em sua extensão como um todo, imprevisível. No interior de um **fluxo musical**, indivíduos e grupos formam redes relacionais, constituindo a agência como principal força motriz. Nesse sentido, o forró, como um fluxo de práticas, inclui a rede relacional do gênero musical — como parte desse fluxo — e ainda outras práticas não codificadas. O gênero musical, de acordo com Steven Neale, é um fenômeno multidimensional que engloba expectativas, categorias, rótulos, discursos, etc. e convenções que os regem (NEALE, 1990). Na discussão aqui envidada, o gênero musical é abordado como meta-categoria² êmica, empregada por empresários, públicos, jornalistas, músicos e outros agentes que pretendem viabilizar os seus projetos e experimentos. Embora exerça influência vetorial no fluxo musical, o gênero interage ainda com outras ocorrências menos evidentes, periféricas e não codificadas. Estas últimas são práticas **fronteiriças**: práticas intercambiais entre sistemas convencionais de diferentes musicalidades, bem como intercâmbios entre correntes musicais dentro de um mesmo fluxo; podem partir de grupos ou de indivíduos, embora a sua consecução ocorra sempre no âmbito da sociedade e envolva coletividades. Elas são consideradas práticas fronteiriças porque, enquanto tal, não integram as convenções, posto que não operam no centro do chamado gênero musical. As práticas fronteiriças que investigo se traduzem em trocas entre forró e outras músicas (samba, carimbó³, MPB, rock, música eletrônica, etc.), bem como entre correntes musicais existentes no âmbito do forró, envolvendo também elementos considerados individuais, como timbres e gestos vocais, interpretações e nomeações. Portanto, as **fronteiras** — ocorrências valiosas para este trabalho — não são lugares fixos, nem áreas delineadas ou bem definidas. Abordo fronteiras como zonas de atuação com as bordas borradas, movimentos de pressões e tensões transformadas em criatividade musical e em discurso verbal; além do que, interessam aqui, sobretudo, as fronteiras enquanto metáforas de transgressão: práticas que constituem caminhos novos (ou assim considerados), nos quais o praticante assume os riscos de rejeição

² *Gênero* está sendo referido como meta-categoria/meta-conceito porque se alastra a várias dimensões, sendo aplicável a outras músicas, por exemplo, e mesmo a outras esferas do conhecimento.

³ O carimbo, de origem ameríndia, é uma música-dança popular da Região Norte do Brasil.

das suas “novidades”⁴ musicais, sendo, portanto, consideradas trilhas inseguras e, em alguns casos, descaminhos. Em suma, fronteiras aqui são vista como práticas: produção de fronteira.

2. Convenção, multiplicação e discursos de oposição

O que hoje chamamos de **forró**, em grande medida, tem ligação com a música desenvolvida, a partir dos anos 1940, pelo sanfoneiro e cantor pernambucano Luiz Gonzaga (1912–1989). O *Rei do Baião* — como se intitulou — interpretou uma variedade de músicas carro-chefiadas pelo baião, que, além de música-dança, passou a ser um termo metonímico e atraiu dezenas de artistas e outros agentes. A maioria das canções interpretadas por Gonzaga e seus seguidores narra situações ambientadas no Sertão nordestino, recorrendo de maneira telúrica a diversos elementos associados essa região, tais como: saudade, partida (migração), geografia do semiárido, flagelo (secas), vaqueiro, gado, celebrações profanas (festas, forrós) e religiosas, amor romântico, moralidade cristã (católica), heteronormatividade etc. Tais signos vinculam-se a conceitos e visões acerca de **cultura** e de **folclore nordestinos** que vinham sendo agenciados por escritores, folcloristas, políticos e outros intelectuais ligados à elite agrária do Nordeste (ALBUQUERQUE JR, 1999; 2013).

Assim que o baião tornou-se sucesso nacional, começaram a surgir intérpretes e compositores ligados a essa música, mas nem todos se alinharam à dinastia gonzaguiana. O primeiro desgarre contundente foi o de Jackson do Pandeiro (1919-1982), paraibano, filho de cantadora de coco e herdeiro das habilidades maternas, *habitué* de terreiros afro-brasileiros, de orquestras de cassinos e de rádios. Calamidade, saudade, partida e lirismo romântico são signos (associados a Luiz Gonzaga) muito atenuados na música de Jackson, que prima pela leveza do coco⁵ e da embolada⁶ para tematizar a sua narrativa jocosa de Nordeste. Além disso, esse cantador vai enfatizar o uso metonímico de “forró”, que se transforma em termo guarda-chuva e passa a englobar uma pluralidade musical nordestina. Ao longo das décadas seguintes, surgem vários artistas que intensificam a multiplicação do forró, como Dominginhos e Anastácia, Pedro Sertanejo, Ary Lobo, Antônio Barros e Cecéu, Zenilton, Clemilda, Sivuca, Osvaldinho, Jorge de Altinho, Eliane, entre muitos outros.

No início dos anos 1990, inspirado nas modernas bandas de baile, o cearense Emanuel Gurgel funda a banda Mastruz com Leite e a empresa SomZoom, que vão engendrar

⁴ Estou me referindo a “novidade”, “fato novo” e “inovação” como categorias êmicas, empregadas pelos agentes.

⁵ Coco é um conjunto de músicas de dança (umbigada) abundantes no Nordeste brasileiro.

⁶ A embolada é um canto (improvisado ou não) comum em toda a Região Nordeste, geralmente apresentado por duplas de emboladores que tocam pandeiro (ou ganzá), envidando um desafio poético, que inclui habilidades como memória, improvisação, rimas, dicção e velocidade.

várias mudanças no fluxo do forró. Através da utilização ostensiva do *mass media*, Gurgel começa a intensificar a convenção de alguns dos elementos que já vinham sendo introduzidos no fluxo e a introduzir novos conceitos e procedimentos de gestão. O resultado musical e o êxito comercial do grupo — também chamado de **Forró Mastruz com Leite** — estimulam o surgimento de várias outras bandas, fazendo emergir uma forte reação dos diversos agentes historicamente ligados ao forró. Estava lançada a pedra fundamental da bipolarização.

As críticas às bandas de forró começaram a ganhar as matérias jornalísticas. Os ataques foram lançados, sobretudo, por agentes referenciados em Luiz Gonzaga, como podemos notar nos trechos que aqui apresento:

O nefando “forró” eletrônico é a nova mania da cidade [...] De forró não tem nada. Nem sanfoneiro [...] Não vejo a menor nem a maior diferença entre “oxente music” e “axé music”. (*O Povo*, 05/07/1993).⁷

Críticos afirmam que a substituição dos instrumentos característicos do estilo — pandeiro, triângulo — por guitarras e outros equipamentos eletrônicos descaracteriza o forró produzido atualmente. Essa é a opinião do sanfoneiro Dominginhos, que afirma que o estilo está completamente modificado. “Na verdade, o que essas bandas novas fazem não é forró, mas lambada” — avalia. (*O Povo*, 25/06/1994).⁸

Mudamos a filosofia do forró: Luiz Gonzaga só falava de fome, seca e Nordeste independente. Agora a linguagem é romântica, enfocada no cotidiano, nas raízes nordestinas, nas belezas naturais e no Nordeste menos sofrido, mais alegre e moderno (*Época*, 05/04/1999).⁹

[...] Aqui o que se autodenomina “forró estilizado” continua de vento em *popa*. Tomou o lugar do forró autêntico nos principais arraiais juninos do Nordeste [...] Quando um vocalista de uma banda de música popular, em plena praça pública de uma grande cidade, com presença de autoridades competentes (e suas respectivas patroas) pergunta se tem “rapariga na plateia”, alguma coisa está fora de ordem. (*JC Online*, 06/05/2008).¹⁰

As matérias mencionadas mostram que a bipolarização vem realçando os seus contornos ao longo das décadas que sucedem o surgimento das bandas de forró. Inicialmente, o principal agente então ligado às bandas, Emanuel Gurgel, rebateu as críticas afirmando que estava fazendo um forró “progressista” e “moderno”, e que a música de Luiz Gonzaga era o “forró da fome”, “do atraso”, “da pobreza”. Se a pluralidade do forró não aguçou a sagacidade

⁷ MONTE, Airton. “Apotese da banalidade”. *O Povo*, caderno *Tempo Livre*, p. 2–B. Fortaleza, 05/07/1993.

⁸ VIANA, Christiane. “Oxente é forró”. *O Povo*, caderno *Vida & Arte*. Fortaleza, 25/06/1994.

⁹ ADEODATO, Sérgio. “A revolução do forró”. *Revista Época* – n. 47 – Rio de Janeiro, 05/04/1999.

¹⁰ TELES, José. “A música dos valores perdidos”. *JC Online*, coluna *Toques digitais*. Recife: 06/05/2008. Disponível em: http://jc.uol.com.br/2008/05/06/not_167957.php. Acessado em: 05/12/2011.

dos críticos que se apegaram apenas à figura de Luiz Gonzaga, tampouco interessava a Emanuel Gurgel falar de uma farta diversidade que esse fluxo musical já esboçava desde a década anterior. Ao longo do tempo, a bipolarização pé de serra versus eletrônico vai se exacerbando. Mais recentemente, bandas como Aviões do Forró e Garota Safada lançam mão do *sex appeal*, acentuam a espetacularização e associam o seu produto musical ao “moderno”. Os gonzaguianos se afastam da sensualidade, reafirmam a ideia de “cultura nordestina”, da temática do Sertão e lançam ataques moralistas às bandas. Os adeptos do “forró tradicional” colecionam a maior parte das categorias pejorativas, como: *fuleiragem music*, *forró de plástico*, *porno-forró*, *forró das bundas*, *forró safado*, *forró de mentira*, *oxente music*, *sex music*, *forró brega*, *forró do Paraguai*, *forró genérico*, *falsieiu*, *forró xingling*, etc. No outro polo, agentes ligados às bandas tacham a música dos oponentes de *forró dos veio* [velhos], *forró de matuto*, *forró do atraso*, *forró da velharia*, *forró antigo*, *forró de pobre*, *forró das antrolas*, *forró morgado*, *forró da fome*, *forró da seca*, etc. Essas categorias são parte de uma bipolarização que vai cada vez mais definindo contornos e prescrevendo um olhar dualista, ensejando uma narrativa maniqueísta sobre o fluxo.

3. Naturalização bipolar e produção de fronteira

Ao contrário do que afirmam vários autores que escreveram sobre os litígios entre as duas vertentes mencionadas — como Ciro Pedroza (2001:9); Leandro Silva (2003:110); Ricardo Feitosa (2008, p. 3, 8); Felipe Trotta (2008) e mesmo o autor deste trabalho, Climério de Oliveira Santos (2011, p. 145) — a inovação das bandas de forró não ocorreu propriamente no instrumental utilizado, uma vez que muitos artistas, como Jorge de Altinho, Eliane e o próprio Luiz Gonzaga já vinham utilizando os instrumentos musicais “modernos”. Essa é uma das mais estridentes naturalizações ocorridas no âmbito dos estudos acadêmicos sobre o tema; naturalizações que têm servido para obscurecer a compreensão da pluralidade do fluxo forrozeiro e até das próprias bandas como um fenômeno ligado à diversidade do forró. Todavia, apesar da visão bipolar que tende a eclipsar a multiplicidade ocorrente no fluxo, a diversificação forrozeira continua vigorosa através do trabalho de vários agentes, destacadamente de artistas que tocam forró, mas não se enquadram em uma das categorias bipolares eletrônico/pé de serra. Nesse sentido, o meu trabalho de doutorado focaliza as trajetórias de Silvério Pessoa, Josildo Sá e Geraldinho Lins, entre os quais escolhi o primeiro para expor neste artigo.

Silvério Pessoa Leal nasceu em 6 de janeiro de 1962, na cidade de Carpina, Zona da Mata Norte do Estado de Pernambuco, uma área prolífera em tradições musicais populares.

Nos anos 1990, radicado no Recife, Silvério Pessoa se conectou à parabólica¹¹ do movimento manguebeat (ou mangue), que propunha fundir elementos “tradicionais” (locais), *pop*, *rock*, *hip hop* e outros. Tendo como maiores expressões as bandas Chico Science & Nação Zumbi (CS&NZ) e Mundo Livre S.A., esse movimento surgiu no início dessa década, focalizou a música popular e reverberou também em outros segmentos artísticos, como cinema, *design*, moda e dança (GALINSKI, 1999; SHARP, 2001). Depois da sua participação na banda de rock Elfos, e no grupo Cascabulho, Silvério passa a empreender a sua carreira-solo, ao lado da sua esposa e produtora Karina Hoover. No ano de 2000, ele lança o álbum *Bate o mancá: o povo dos canaviais* (independente), que o artista até hoje considera uma baliza da sua obra. O disco reúne composições pinçadas do repertório do habilidoso cantador-improvisador de coco Jacinto Silva¹², um seguidor professo de Jackson do Pandeiro que ganhou admiração do público e de muitos artistas pernambucanos. Dessa trajetória de Jackson e das influências que ele verteu, Silvério Pessoa vai deduzir os motivos de sua escolha, como ele nos conta:

O modo de cantar desses dois era diferente do de Luiz Gonzaga. Eu sempre achei Jacinto Silva e Jackson do Pandeiro transgressores; pessoas que transgrediam a ordem estabelecida que era a história do baião, do Rei do Baião. Eu nunca fui do time de Luiz Gonzaga. Eu sempre admirei, sempre vou louvar, mas o meu time sempre foi de uma outra pegada, uma outra maneira de ver a tradição. (Silvério Pessoa, Recife, 17/06/2012).

Os dois artistas citados construíram caminhos alternativos ao cânone cimentado por Luiz Gonzaga. A “transgressão” à que Jackson e o seu êmulo Jacinto Silva são associados é um aspecto que Silvério destaca e coloca no centro da bandeira do “time” ao qual se integrou. Gonzaga focalizou os signos do Sertão e da moralidade cristã (mencionados anteriormente), era patrono da hegemonia do baião, tinha a sua imagem vinculada aos militares e oligarcas. Jackson foi um dissidente do baião gonzaguiano, associado ao coco, à malandragem cosmopolita carioca, a um sertão alegre. É referenciando-se no segundo e lançando mão de misturas sonoras vinculadas à formação de sentido do manguebeat que Silvério vai estabelecer as bases da transgressão que caracteriza a sua produção de fronteira dentro do fluxo forró, por isso mesmo, à margem da bipolarização pé-de-serra/eletrônico.

A mistura sonora do disco *Bate o mancá* agrega elementos tradicionais, como os instrumentos musicais e os ritmos (coco, baião, arrasta-pé, etc.) e elementos de músicas urbanas

¹¹ A imagem de “uma antena parabólica enfiada na lama” é usada deliberadamente como um símbolo do manguebeat e remete às diversas conexões entre o local e o global.

¹² Jacinto Silva nasceu em Palmeira dos Índios (Agreste de Alagoas) e se mudou para Caruaru (PE). Ele é autor de onze canções do disco. Sozinho, ele assina três e oito com parceiros.

(*drum and bass*¹³, *rap*, rock, MPB). Esse gesto de mistura que Silvério chama de “desconstrução do forró”, ora tendendo mais para o “tradicional”, ora enfatizando o “moderno”, vai pautar os sete álbuns lançados até aqui pelo artista. Vamos averiguar como ocorre essa “desconstrução” na canção que inspirou o título deste artigo (e da minha Tese), “Baião desordeiro” (S. Pessoa, Felipe Falcão e Zezão Nóbrega), da qual apresento alguns versos:

Meu baião é rasteiro / Feito pé de cobra / Detonando a zoeira / Tem forró na porta de casa [...] Chegue aqui, vamos dançar esse coco / Nas calçadas da cidade velha / Lá no cais o armazém se entrega / Quando ouve o som da negra da / Meu baião desordeiro / Pele de jiboia / No momento é o frevo / Sem noção do que se passa [...].

Um baião ambientado no espaço urbano recifense: de rock, coco, frevo e de tantas outras músicas. A ênfase do arranjo instrumental é colocada na guitarra elétrica, no baixo, na bateria (que funde a base rítmica do baião à do rock) e nos metais (sopros). Um baião que não é feito para casal dançar juntinho e que não remete ao estereótipo do pé de serra, nem alude ao sensualismo/romantismo fortemente vinculado ao forró eletrônico. Enfim, um baião desordeiro, ou “polinário”, como discriminaria Luiz Gonzaga, e certamente soa um “não baião” para os gonzaguianistas. A base rítmica mantém uma célula característica da batida do baião (primeiro tempo), mas modifica o segundo tempo e, da maneira como acentua fortemente a caixa da bateria, imprime uma pegada *rocker* (Ex. 1). O esquema rítmico-melódico é mais segmentado do que o de baiões convencionais, e a interpretação igualmente *rocker* afasta-se completamente do lirismo da maioria dos baiões gonzaguianos.

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 1-5, and the second system covers measures 6-10. The tempo is marked as ♩ = 80. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The score includes a vocal line (Voz) and three instrumental lines: Chimbau, Caixa, and Bumbo. The lyrics are: 'Meu baião é ras-tei - ro fei-to pé de co - bra De-to-nan-do'a zo-ei - ra tem fo-rró na por - ta de ca-sa tem fo-rró na por - ta - de ca-sa'. The instrumental parts feature a complex, syncopated rhythm characteristic of the 'rocker' style mentioned in the text.

Exemplo 1: Melodia e batida rítmica (bateria) de um trecho da canção “Baião desordeiro”.

¹³ Música *pop* processada por meios eletrônicos, surgida em meados dos anos 1990, na Inglaterra. É caracterizado pelas batidas rápidas e “nervosas”, entre 160 e 170 bpm (batidas por minuto).

Conclusão

Além de Silvério Pessoa, diversos artistas atuam na produção de fronteira do forró, tais como: Geraldinho Lins, Josildo Sá, Herbert Lucena, Elba Ramalho, Dorgival Dantas, Jorge de Altinho, Climério de Oliveira, grupo Fim de Feira, entre vários outros músicos que integram o fluxo e que não se enquadram na bipolarização pé de serra/eletrônico. A grande maioria desses artistas que praticam a música de fronteira move-se no background da produção independente e, portanto, não está diretamente submetida aos padrões e estratificações da grande indústria fonográfica, nem às prescrições da bipolarização do forró. Tal condição lhes possibilita maior fluidez e mais misturas no âmbito do fluxo musical. Como vimos, a bipolarização surgiu em inícios dos anos 1990, a partir da criação e massificação das bandas de forró. Os acusadores dessa “descaracterização cometida pelas bandas de forró” costumam tomar como referência apenas Luiz Gonzaga e envolvem as mais diversas práticas sob uma lustrosa embalagem rotulada de contenda entre dois polos distintos. Através da mídia, as categorias começaram a ser massificadas no fluxo pelos principais interessados. Nesse sentido, deve-se levar em conta que na dramatização bipolar o agente assume papéis/posicionamentos e, por isso mesmo, ao invés de pensarmos no seu “ser” sujeito histórico, melhor seria verificarmos o “estar sendo”. Os gonzaguianos defendem um “autêntico forró” que dramatiza um dado Sertão nordestino e suas “tradições”, e passam a chamá-lo de forró pé de serra; um Sertão que parece não desejar nem buscar o “moderno”. Os agentes ligados às bandas-empresas associam o seu forró ao “progresso”, ao “moderno”, à “evolução” e vão enquadrar o forró gonzaguiano, vinculando-o pejorativamente a um Sertão do atraso, do flagelo, da seca, da fome. Desse modo, toda a diversidade do forró foi deixada de lado e obliterada em virtude do jogo de interesses daqueles que agenciam tal bipolarização e utilizam igualmente os dualismos homólogos. Contudo, o forró vem se tornando cada vez mais “desordeiro” e, apesar da triagem bipolar, o atual trabalho traz indícios claros de que a sua diversidade é perceptível.

Referências

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.
- _____. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920–1950)*. São Paulo: Intermeios, 2013.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: cultural dimensions globalizations*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

Baião desordeiro. Silvério Pessoa, Felipe Falcão, Zezão Nóbrega (compositores). Silvério Pessoa (intérprete, voz). In: *No grau*. Recife: Casa de Farinha, 2011. *Compact Disc*, faixa 7.

FEITOSA, Ricardo Augusto de Sabóia. “Apontamentos para uma aproximação crítica do universo do forró *pop*” In: *Anais do XXXI Intercom*. Natal, 2008.

GALINSKI, Philip. “*Maracatu Atômico*”: tradition, modernity, and postmodernity in the mangue movement of Recife, Brazil. London: Routledge, 2002.

HANNERZ, Ulf. *Cultural Complexity: studies in the social organizations of meaning*. New York: Columbia University Press, 1992.

NEALE, S. “Questions of Genre”. In: *Screen*, Vol. 31, N. 1. London, 1990. pp. 45–66.

PEDROZA, Ciro José Peixoto. “Mastruz com Leite for all: Folk-comunicação ou uma nova indústria cultural do Nordeste Brasileiro”. XXIV Congresso Brasileiro de Comunicação – Campo Grande, 2001. <http://www.intercom.org.br/papers/>. Acessado em: 05/08/2010.

SANTOS, Climério de Oliveira. “Uma compreensão da gênese e desenvolvimento social do forró”. In: *Anais do V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia – V ENABET*. (ISSN: 2236-0980). Belém, 2011. p. 138–147.

SHARP, Daniel. *Saudades de Arcoverde: Nostalgia and the performance of origin*. Tese (Doctor of Philosophy) The University of Texas at Austin (EUA), 2006.

SILVA, Expedito Leandro. *Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural*. São Paulo: Annablume, 2003.

TROTTA, Felipe. “O Forró de Aviões: a circulação cultural de um fenômeno da indústria do Entretenimento”. XVII ENCONTRO DA COMPÓS, na UNIP, São Paulo, SP, em junho de 2008. In: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_392.pdf. Acessado em: 10/01/2011.