

Andressa Guimarães Mafra Alves

**UM QUÊ QUE AS OUTRAS DANÇAS NÃO TÊM: o forró pé de
serra na cidade de São Paulo**

**CELACC / ECA-USP
2013**

Andressa Guimarães Mafra Alves

**UM QUÊ QUE AS OUTRAS DANÇAS NÃO TÊM: o forró pé de
serra na cidade de São Paulo**

Trabalho de conclusão do curso de
pós-graduação em Gestão de Projetos
Culturais e Organização de Eventos, sob a
orientação da Prof. Ms. Maria Bernardete
Toneto.

**CELACC / ECA-USP
2013**

AGRADEÇO à minha mãe pelo apoio, incentivo e infindável paciência nos dias difíceis;

Ao meu amado Bando: Felícia Fingermann, Marcos Vinícius Prado, Stella Mendes, Mateus Lima, Sandra Lima e Wanessa Oliveira. Pela companhia, pelas risadas e por compartilhar cada passo desse longo caminho;

Aos forrozeiros que cederam parte de seu tempo para colaborar com este projeto;

Por fim, o agradecimento mais do que especial à minha irmã de alma Isis Coelho. Este trabalho não seria possível sem suas palavras, reflexões, revisões e indicações de leitura. Por toda dedicação e carinho serei eternamente grata.

UM QUÊ QUE AS OUTRAS DANÇAS NÃO TÊM: o forró pé de serra na cidade de São Paulo

Andressa Guimarães Mafra Alves¹

Resumo: O presente trabalho teve por objetivo compreender a identificação dos jovens urbanos com o forró pé de serra na cidade de São Paulo. Para tanto, caracterizou-se o forró através de seu histórico, qualificações, público-alvo e temática das canções. Esse cenário serviu de base para a relação entre as teorias de invenção das tradições e identidade cultural, bem como com os resultados apresentados na pesquisa. O método utilizado foi o estudo de caso com os frequentadores das casas Canto da Ema e Remelexo Brasil. Os resultados indicam grande apego à imagem construída para o forró tradicional, corroborando a busca por uma identidade, ainda que referente a uma realidade distante da vivida por esses jovens.

Palavras-chave: forró, identidade cultural, tradição.

Abstract: The present report had the goal to understand urban youth identification with “forró pé de serra” in the city of São Paulo. To do so, forró was characterized through its history, target audience and song themes. This scenario served as a basis for the relationship between invention of tradition and cultural identity theories, as well as with the results presented on the research. The used method was the case study with the goers from Canto da Ema and Remelexo Brasil. The results indicate a huge affection with the built image of traditional forró, corroborating the search for an identity, even if referring to a reality far from the one this youth live.

Keywords: forró, cultural identity, tradition.

Resumén: El presente trabajo tuvo como objetivo comprender la identificación de los jóvenes urbanos con el "forró pé de serra" en la ciudad de São Paulo. Por lo tanto, se caracteriza la danza através de su historia, títulos, público objetivo y temas musicales. Este escenario sirvió de base para la relación entre las teorías de invención de las tradiciones e identidad cultural, así como los resultados presentados en la encuesta. El método utilizado fué el estudio de caso de los asistentes frecuentes a las casas Canto da Ema y Remelexo Brasil. Los resultados muestran un gran apego a la imagen construida para el forró tradicional, corroborando la búsqueda por una identidad, aún si se refiere a uma realidade distante de la vivida por estos jóvenes.

Palabras clave: forró, identidad cultural, tradición.

¹ Aluna do Programa de Pós-Graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos do Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação da Universidade de São Paulo, sob a orientação da professora Maria Bernardete Toneto. Graduada em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de São Carlos.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	6
2 O FORRÓ.....	8
2.1 ORIGEM E CLASSIFICAÇÕES	8
2.2 BREVE HISTÓRICO.....	9
2.3 FORRÓ E A CIDADE DE SÃO PAULO.....	11
3 FORRÓ PARA QUEM?	14
4 IDENTIDADE CULTURAL E TRADIÇÃO INVENTADA.....	22
5 METODOLOGIA DE PESQUISA.....	25
6 APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS	26
6.1 CANTO DA EMA E REMELEXO BRASIL.....	26
6.2 A VOZ DOS FORROZEIROS	27
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	31
APÊNDICE	36
APÊNDICE A - Roteiro de Entrevista.....	37
REFERÊNCIAS.....	33

1 INTRODUÇÃO

O forró surgiu, a princípio, como momento de divertimento após o cansativo dia de trabalho no sertão nordestino. No entanto, sua história é reconhecida apenas a partir da década de quarenta com a aparição de Luiz Gonzaga, considerado o inventor deste gênero musical.

É sabido hoje que Gonzaga não o criou propriamente, mas sua contribuição para o que atualmente se compreende por forró pé de serra (ou tradicional) é incontestável. Apropriando-se da cultura baseada na tradição de sua terra, Luiz Gonzaga fez modificações de forma a adaptá-la para o consumo nas metrópoles que, nessa época, recebiam milhares de migrantes nordestinos.

O movimento migratório levou para as regiões metropolitanas uma legião de homens em fuga da paupérrima condição de vida que levavam no sertão, buscando a oportunidade de uma melhor situação socioeconômica. No entanto, a recepção hostil nas cidades deu origem a um processo discriminatório, induzindo os migrantes a organizarem-se em grupos, nos quais o forró se tornou signo de laço com sua terra natal. Dessa forma, as temáticas das canções visavam representar seu saudoso universo sertanejo através de temas como a natureza, a valentia e a honra do homem, as crenças populares, a seca e, sobretudo, a saudade.

A imagem do Nordeste criada nas canções faz parte do processo de elaboração da identidade nordestina fundado pelas artes, por intelectuais e historiadores. Para Albuquerque (2006), a procura do nordestino por suas verdadeiras raízes gera a necessidade da invenção de uma tradição a fim de que o migrante do presente consiga estabelecer uma relação com o sertanejo do passado.

De acordo com a teoria de Hobsbawm e Ranger (2012), o processo de invenção das tradições é fundamentado pela formalização e ritualização de valores e normas, essencialmente através da repetição, de forma a garantir uma conexão infinda com o passado. Na invenção do nordeste tradicional, isto se dá através da identidade regional que, segundo a teoria de Hall (2006) é fundamental para o sentimento de pertença.

Desta forma, o presente artigo pretende caracterizar o processo de identificação cultural com o forró pé de serra na cidade de São Paulo a fim de compreender de que forma os jovens urbanos do sudeste se relacionam com uma realidade cultural distinta da sua. O

conhecimento das características de tal processo permite o debate sobre a formação de uma identidade cultural regional distante da realidade vivida.

Ademais, é relevante a contribuição acadêmica relativa a uma problemática pouco tratada até o momento. Desta forma, busca-se com o presente trabalho contribuir para o conhecimento da realidade do forró pé de serra nos dias de hoje, bem como com estudos futuros.

2 O FORRÓ

A fim de contextualizar o ambiente de pesquisa do presente artigo, os tópicos subsequentes trazem um breve histórico do forró, contemplando a origem do vocábulo e suas classificações. Apresentam, ainda, o mapeamento de sua manifestação na cidade de São Paulo.

2.1 ORIGEM E CLASSIFICAÇÕES

Não há consenso entre os estudiosos da área sobre a origem do vocábulo “forró”. Circulam duas vertentes distintas para sua etimologia: a primeira defende a justaposição das palavras inglesas *for all* (para todos, em português); a segunda, a corruptela da palavra forrobodó (FERNANDES, 2008).

Para Alfonsi (2007), o primeiro caso é mais popular entre forrozeiros e músicos, sendo sustentado, inclusive, por Luiz Gonzaga, grande nome do gênero musical. Segundo Fernandes (2008), essa versão afirma que os ingleses, durante a construção da ferrovia *Great Western*, em Pernambuco, em 1881, ofereciam festas aos operários e, para indicar que a festa seria aberta a todos, cartazes com a expressão *for all* eram pendurados na entrada do salão.

A segunda versão, no entanto, prevalece na maioria dos trabalhos acadêmicos relacionados ao tema. De acordo com Caitano e Sé (2008), sua credibilidade é devida ao fato da palavra forró ter sido registrada em canções anteriores ao acontecimento histórico referido na outra versão. Baseada na definição do pesquisador Luiz da Câmara Cascudo (2001), essa variante defende que o termo é oriundo da expressão forrobodó, de origem africana, que designava festas populares e também era associada à bagunça, confusão.

Tendo em vista a abrangência da expressão e, por conseguinte, do tema, será utilizada a classificação proposta por Silva (2003), que qualifica o forró em três categorias, a saber: forró tradicional, forró universitário e forró eletrônico.

O forró tradicional tem sua origem em meados da década de 40 e trabalha com a realidade do “universo rural do homem sertanejo”. O forró universitário, por sua vez, é um movimento que se consolidou na década de 90 através da junção da musicalidade do pop e do rock, incorporando instrumentos como guitarra e baixo. O forró eletrônico, por fim, surge no início da década de 90 com linguagem estilizada, na qual o órgão eletrônico substitui a sanfona. (SILVA, 2003, p. 17).

Alfonsi (2007) corrobora tal qualificação e aponta, ainda, que os híbridos universitário e eletrônico são fruto da comparação com o forró tradicional a partir de cinco variáveis: instrumentação, cenário e figurino do show, vocalização, gestualidade e dança.

2.2 BREVE HISTÓRICO

Nascido nos pés de serra do castigado sertão nordestino, o forró se apresentava como atividade de lazer ao final do dia de trabalho e, por vezes, como forma de assentar o chão das casas de pau a pique recém-construídas, como conta Luiz Gonzaga (FERNANDES, 2008):

O negócio é assim: caboclo vai casar, então ele resolve convidar os companheiros pra ajudar a fazer a casinha dele. E lá na feira, ele se desocupa mais cedo e vem esperar os companheiros cá na ponta da rua, naquela bodega onde ele costuma guardar a faca dele. Os companheiros vão aparecendo e ele vai fazendo os convites: Pois é colega. Vô dá uma casada. Já falei com o padre e vai ser de hoje a oito dia. Vou fazer minha casinha amanhã e tô convidando uns amigos pra me ajudar. Já encostei o materiá: cipó, caio, as vara. O barrero já tá encaminhado. Vô matá um bode, fazê um pirão pra gente almoçá. Se a gente fizer a casa amanhã, se ela ficar pronta, de noite mesmo a gente dança nela que é pra ir encarcando o chão da sala (GONZAGA, 1972, faixa 9).

De acordo com Fernandes (2008), embalados pela melodia da rabeça, do acordeão ou dos pífanos², na companhia da percussão de ganzá, pandeiro ou zabumba, os sertanejos dançavam em passos repetitivos e limitados a movimentos da cintura para baixo, devido ao cansaço decorrente do penoso dia de trabalho. Segundo Fernandes (2004) as músicas eram predominantemente instrumentais nesse momento inicial.

² Instrumento popular e pastoril, semelhante a uma flauta, mas sem chaves.

Quando cantadas, as letras refletiam o universo sociocultural do sertanejo e as canções eram intercaladas por repentes e improvisos.

Para Albuquerque (2006), surge, com o aparecimento de Luiz Gonzaga na década de quarenta, a imagem do criador da música nordestina. Silva (2003) corrobora este pensamento, salientando que, embora hoje se saiba que Luiz Gonzaga não inventou o baião, não é possível negar a sua importância. Gonzaga foi responsável por modificá-lo e levá-lo aos meios urbanos de São Paulo e Rio de Janeiro.

Albuquerque (2006, p. 153) conta que, após quatro anos no Rio de Janeiro tocando, para sobreviver, diversos ritmos de sucesso na época - tangos, valsas, boleros, polcas e mazurcas -, Gonzaga decide “assumir a identidade de um artista regional, ser um representante do ‘Nordeste’ [...]”. A partir deste momento, substitui a roupa social pelo gibão, indumentária característica dos vaqueiros nordestinos, e adiciona a ele o chapéu típico dos cangaceiros, afirmando: “eu não podia falar do sertão usando *blacktie*” (GONZAGA³, 1980 apud Vieira, 2000, p. 98).

Além da caracterização da figura nordestina, Gonzaga desejava levar em suas canções as memórias de sua infância sertaneja. Para tanto, busca um parceiro capaz de traduzi-las em poesia e, assim, no ano de 1945 é apresentado a Humberto Teixeira, com quem viria a compor diversos de seus sucessos como “Baião” e “Asa Branca” (ALBUQUERQUE, 2006).

Para Silva (2003, p. 83), Luiz Gonzaga era um “homem com projeto musical e visão de mercado”, com uma estratégia bastante clara de se apropriar de uma cultura tradicional e lapidá-la a fim de torná-la um novo produto passível de venda. Segundo o próprio Gonzaga⁴ (1984 apud Ângelo, 1990, p. 54):

Antes de mim o baião já existia, só que de forma ainda indefinida. [...] Quer dizer, o baião em sua forma primitiva não era um gênero musical. Ele existia como uma característica, como uma introdução dos cantadores de viola. Era um ritmo, uma dança. [...] Rojão, por exemplo, foi uma criação do Jackson do Pandeiro. Rojão também é uma coisa do cantador. Se é que essas coisas ainda não tinham sido definidas, faltava uma definição musical. Então nós, eu e Jackson do Pandeiro, definimos, urbanizamos, aprimoramos essas coisas.

Assim, em consonância com seus ideais, Luiz Gonzaga assistiu ao início da ascensão de sua carreira com a música “Baião”, parceria com Humberto Teixeira gravada em 1946. A canção traz em seus versos um conteúdo quase didático,

³ GONZAGA, L. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1980.

⁴ GONZAGA, L. *Visão*, São Paulo, SP, Ano XXXIII, nº 23, agosto, 1984. In: entrevista ao autor.

evidenciando a preocupação em auxiliar o novo público-alvo na assimilação desse gênero nordestino (ALFONSI, 2007):

Eu vou mostrar pra vocês
Como se dança o baião
E quem quiser aprender
É favor prestar atenção

De acordo com Fernandes (2008), o novo ritmo foi absorvido em pouco tempo, permitindo que outros artistas nordestinos também galgassem seu espaço no cenário das rádios nacionais, principal canal de comunicação da época. Nomes como Jackson do Pandeiro, Marinês, Abdias, João do Vale e Carmélia Alves entram em cena neste momento. Não obstante, Albuquerque (2006) salienta que o sucesso do ritmo foi fugaz, perdendo repercussão e atenção do público em meados da década de cinquenta.

2.3 FORRÓ E A CIDADE DE SÃO PAULO

A pesquisa de Martine e Peliano (1978) indica que, no auge do processo migratório na década de 70, mais de um terço dos migrantes brasileiros rumaram para as regiões metropolitanas do país. Os números revelam que somente a região Sudeste recebeu nesta época mais de cinco milhões de migrantes, que representavam, em São Paulo, 69% da População Economicamente Ativa. Para Curran (2011) São Paulo é a maior cidade nordestina fora do Nordeste, pensamento corroborado por Silva (2003), quando afirma que a Grande São Paulo carrega hoje o título de grande polo do forró e da música nordestina fora daquela região.

As primeiras casas especializadas em forró surgiram na cidade de São Paulo em meados dos anos cinquenta. O forró se estabeleceu em São Paulo a fim de atender a necessidade dos migrantes nordestinos de se reunir em ambientes com os quais se identificavam culturalmente em um local tão distante de sua conhecida realidade (FERNANDES, 2008).

Pedro Sertanejo, pai de Oswaldinho do Acordeão, é uma das personalidades responsáveis pela fixação do gênero em terras paulistanas. Chegando a São Paulo, fundou a Indústria de Discos Cantagalo, gravadora especializada em música nordestina e, em seguida, abriu o “Forró do Zé Pernambuco”, no bairro da Freguesia do

Ó. Neste primeiro momento o forró era encontrado em bares e restaurantes da periferia e no Centro de Tradições Nordestinas (FERNANDES, 2008).

Com a hibridação sofrida na cidade, diversas casas passaram a se dedicar ao “forró eletrônico”, nova referência do migrante, deixando os trios tradicionais com espaço exíguo para continuar seu trabalho. Para Silva (2003, p. 106), a ONG Espaço Cultural Projeto Equilíbrio veio romper essa barreira na década de 90, “com a ideia de mostrar para a juventude a obra de Luiz Gonzaga”. Segundo Alfonsi (2007), inicialmente embaladas com som mecânico de vinis de grandes nomes do gênero como Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, as noites incorporaram música ao vivo com shows de trios tradicionais, como Trio Virgulino e Trio Sabiá.

Os bailes do Projeto Equilíbrio, como era conhecida a ONG, serviram de base para a organização de noites de forró em outras casas. Com o mesmo foco na música e na dança, nos anos seguintes, Remelexo Pinheiros, Remelexo Lapa e Galpão 16 surgiram no cenário da noite paulistana do forró tradicional. No início dos anos 2000, o bairro de Pinheiros era o centro do movimento e reunia, em um único quarteirão na Rua Cardeal Arcoverde, três casas significativas no circuito: Centro Cultural Elenko (KVA), Danado de Bom e Sala Gonzagão. A região contava ainda com o Remelexo Pinheiros e o Canto da Ema (ALFONSI, 2007).

Segundo Alfonsi (2007), em meados dos anos 2000, o forró em sua nova roupagem teve seu ápice com o sucesso da banda Falamansa, extrapolando os limites do restrito movimento e chegando à mídia. No entanto, como aponta Fernandes (2008), o interesse da mídia durou pouco tempo e, longe da grande exposição, as casas de forró viram o público minguar e apenas o Remelexo Pinheiros – agora Remelexo Brasil – e o Canto da Ema mantiveram suas atividades.

Com o enfraquecimento de público, festas esporádicas se tornaram mais comuns. Inicialmente, “particulinos” (como eram denominadas as festas) e o Forró Secreto – que é realizado quinzenalmente até hoje - ocupavam a agenda dos bailes ocasionais. Atualmente, eventos mensais, como o Forró de Gente Fina e o Forró de Elite, semestrais, como o Nata Forrozeira e até mesmo anuais, como o Festival Rootstock, tem bastante destaque no circuito.

Ademais, novos produtores estão surgindo no cenário do forró tradicional. A presença deles é notada na realização de noites de forró em casas diversas, como o “Sagrado forró de segunda-feira”, no Vigent Bar e Restaurante, as terças-feiras no Limoeiro Bar e as quartas na Villa São Leôncio. Não obstante, para os

fins do presente artigo, concentraremos nossa atenção nas casas fixas Canto da Ema e Remelexo Brasil.

3 FORRÓ PARA QUEM?

Segundo Fernandes (2008), o forró tradicional produzido no sudeste tinha como meta transportar o migrante para um universo que lhe fosse familiar. Silva (2003, p. 76) entende que para compreender o forró “[...] é necessário procurar entender o migrante e seu imaginário”.

Ribeiro (1995) caracteriza o universo sertanejo pela sua economia pobre e dependente, suas condições climáticas e geográficas inóspitas e a subordinação da população mais simples. Devido às condições ambientais de uma região marcada pelos longos períodos de seca, a economia se desenvolveu predominantemente pastoril, sendo posteriormente agregada à produção açucareira dos engenhos.

Neste cenário, surge o papel do vaqueiro, que era remunerado por seu trabalho através do fornecimento de sal e crias de rebanho. Embora o criador e os vaqueiros mantivessem um bom relacionamento, este não aproximava socialmente as duas classes, mantendo, dessa forma, o distanciamento hierárquico e arbitrariedades (RIBEIRO, 1995).

Segundo o autor, em busca de alternativas para o clima bravo, os criadores de gado passaram a cultivar algodão arbóreo, conhecido como mocó, cuja característica xerófila⁵ permite sua sobrevivência até nas áreas mais secas do sertão. A atividade atraiu mais mão de obra, incentivada pelo regime de meação, contribuindo para o aumento de população no sertão nordestino, apesar do sustento quase insuficiente.

⁵ Característica de plantas e vegetais que se adaptam a ambientes secos, suportando a escassez de água.

Além da situação paupérrima advinda da condição de meeiros, os sertanejos sofriam com as grandes secas e com a “indústria” que elas originaram. A indústria da seca fez uso de “práticas políticas [...] profundamente marcadas pela corrupção, pelo autoritarismo e por ações clientelistas [...]”, através das quais as verbas destinadas aos flagelados pela estiagem eram apropriadas pelos donos das terras que visavam garantir o sustento de seus animais e plantações em detrimento da sobrevivência dos camponeses (Vieira, 2000, p. 195).

Ribeiro (1995) atribui ao medo de se desgarrar da estrutura de aparente proteção de seus patrões a responsabilidade por manter o sertanejo submisso a essa terrível condição. Para ele, existem apenas duas alternativas: adentrar a vida fora da lei como cangaceiro ou emigrar. De acordo com Albuquerque (2006, p. 152), muitas vezes a migração adquire um caráter libertador, representando “[...] a fuga de um mando insuportável, de uma exploração econômica violenta”.

Segundo Albuquerque (2006), as notícias de oportunidades na região sul, propagadas pelos governos e instituições através das rádios, a fim de atrair essa mão-de-obra serviram de estímulo para essa massa de homens pobres. A possibilidade de construir um patrimônio atrai os sertanejos e, assim, cheios de sentimentos antagônicos, os migrantes chegam ao Sul:

[...] um gosto amargo do abandono de seus territórios tradicionais, do seu lugar, sem saber o que vão encontrar depois do horizonte, mas [...] também um gosto de esperança [...] de progresso material, de acesso a determinados bens de consumo e serviços [...] (ALBUQUERQUE, 2006, p. 152).

De acordo com Tinhorão (1976), a origem rural, desprovida de oportunidades educacionais e a vivência de um sistema de exploração praticamente feudal, faz do migrante nordestino uma mão de obra desqualificada que interessa apenas à construção civil. Tal situação, como aponta Fernandes (2008), acarreta uma estrutura social discriminatória que leva os nordestinos a se aglutinarem em grupos. Neste cenário, o forró aparece como importante vínculo entre o migrante e sua terra natal.

“Porta-voz do Nordeste”, Luiz Gonzaga é considerado por Silva (2003, p. 79) o propulsor do forró. Assim, tido como ícone do gênero, os diversos temas abordados em suas canções foram utilizados como guia para identificar os tópicos mais tratados no forró.

Segundo Vieira (2000, p. 193), a música de Gonzaga apresenta uma multiplicidade de temas, dentre os quais, os mais frequentes: “o amor, a natureza, a valentia do homem, a honra, a morte, as festas religiosas, as crenças populares, a

mulher, a seca [...]”. Para Albuquerque (2006), o desenho feito por Luiz Gonzaga em suas canções retrata uma junção de diversas manifestações da cultura popular nordestina, como versos de poetas populares, aboio de vaqueiros, refrões de cocos, lendas, crenças e superstições e histórias humorísticas.

A fim de reconhecer tais temáticas e recortes, trechos de canções presentes atualmente no forró pé de serra foram observados e aqui destacados para melhor compreensão do universo sertanejo representado.

Vieira (2000) e Paschoal (2000) destacam músicas como “Acauã”, de Zé Dantas e “Uricuri”, de João do Vale e José Cândido, nas quais são encontradas representações das crenças em sinais no comportamento de animais e plantas:

Acauã, acauã vive cantando
Durante o tempo do verão
No silêncio das tardes agoirando
Chamando a seca pro sertão
(Acauã, Zé Dantas, 1952).

Cantigueira fulora, vai chover
Andorinha voou, vai ter verão
Gavião se cantar é estiada
Vai haver boa safra no sertão
Se o galo cantar fora de hora
É mulher dando fora, pode crer
Acauã se cantar perto de casa
É agouro, é alguém que vai morrer
São segredos que o sertanejo sabe
(Ouricuri, João do Vale e José Cândido, 1955).

Segundo Albuquerque (2006), além de retratar as crenças, os elementos da natureza estão presentes em diversas canções, transitando entre as agruras dos períodos de seca e a bonança do inverno chuvoso. A seca é representada em canções como “Festa”, de Gonzaguinha e no clássico “Asa branca”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

Sol vermelho é bonito de se ver
Lua nova no alto, que beleza
Céu de azul bem limpinho é natureza
Em visão que tem muito de prazer

Mas o lindo pra mim é céu cinzento
Com clarão entoando o seu refrão
Prenúncio que vem trazendo alento
Da chegada das chuvas no sertão
(Festa, Gonzaguinha, 1968).

Quando oiei a terra ardendo
Qual fogueira de São João
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Porque tamanha judiação

Que braseiro, que fornalha
 Nem um pé de prantação
 Por farta d'água perdi meu gado
 Morreu de sede meu alazão
 (Asa branca, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, 1947).

O “tempo bom” do inverno, como ilustra Vieira (2000, p. 194), é registrado em canções como a “Cantiga do sapo”, de Buco do Pandeiro e Jackson do Pandeiro e a “A volta da asa branca”, de Zé Dantas e Luiz Gonzaga.

É tão gostoso morar lá na roça
 Numa palhoça perto da beira do rio
 Quando a chuva cai o sapo fica contente
 Que até alegre a gente com seu desafio
 (Cantiga do sapo, Buco do Pandeiro e Jackson do Pandeiro, 1959).

Rios correndo, as cachoeira tão zuando
 Terra molhada, mato verde, que riqueza
 E a asa branca tarde canta, que beleza
 Ai, ai, o povo alegre, mais alegre a natureza
 (A volta da asa branca, Zé Dantas e Luiz Gonzaga, 1950).

Além das características naturais de sua terra, o forró também trabalha a questão da honra e da valentia masculina, observada em “Forró de Mané Vito”, de Zé Dantas e Luiz Gonzaga e “Murro em ponta de faca” de Zinho e Reginaldo Silva.

Seu delegado sem encrenca eu não brigo
 Se ninguém bulir comigo
 Não sou homem pra brigar
 Mas nessa festa, seu dotô, perdi a carma
 Tive que pegar nas arma
 Pois não gosto de apanhar
 (Forró de Mané Vito, Zé Dantas e Luiz Gonzaga, 1949)

Eu furo o fole do sanfoneiro
 Quebro cadeira, vai ter sururu
 Bebo pinga, não pago a conta
 No fuzuê deixo nego nu
 Continuo no desespero
 Olho pro terreiro e ela não vem
 Aí o pau vai cantar
 Dou murro em ponta de faca
 Se meu amor não chegar
 (Murro em ponta de faca, Zinho e Reginaldo Silva, 1988)

Outro tópico que não poderia deixar de aparecer nas canções é a figura feminina, retratada carinhosamente e, por vezes, com certa sensualidade, e, dela consequente, o amor. Como afirma o próprio Luiz Gonzaga⁶ (1977, apud Vieira, 2000, p. 204): “[...] na minha música sempre teve um cantinho pra mulher, a esposa. Quando

⁶ GONZAGA, L. **Programa Ensaio**: 40 anos de carreira. São Paulo: TV Cultura, 1977.

se fala em mulher, deve-se falar em amor, porque é a mulher que a gente ama muito, a partir da mãe [...]”. As músicas “Juazeiro”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, “Vem morena”, de Zé Dantas e Luiz Gonzaga ilustram o tema.

Juazeiro, juazeiro
Me arresponda, por favor
Juazeiro, velho amigo
Onde anda o meu amor

Ah, juazeiro
Ela nunca mais voltou
Diz, juazeiro
Onde anda o meu amor
(Juazeiro, Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, 1949).

Vem morena pros meu braços
Vem morena, vem dançar
Quero ver tu requebrando
Quero ver tu requebrar
Quero ver tu remexer
No resfolego da sanfona
Até que o sol raiar

Esse teu fungado quente
Bem no pé do meu pescoço
Arrepiá o corpo da gente
Faz o velho ficar moço
E o coração de repente
Bota o sangue em alvorço
(Vem morena, Zé Dantas e Luiz Gonzaga, 1949).

Segundo Albuquerque (2006), não obstante a multiplicidade, o tema da saudade é uma constante inerente à condição de migrante que abandonou sua terra, sua família, seu amor, seus animais, seu lugar. De acordo com Vieira (2000), neste âmbito, a saga do retirante é representada com maestria na toada “A triste partida”, do poeta Patativa do Assaré.

Em 19 versos, Patativa retrata a falta da chuva, a dura decisão de deixar o sertão, a penosa recepção em São Paulo e a perda da esperança de retornar, como mostrado nos versos a seguir:

Setembro passou
Com outubro e novembro
Já tamo em dezembro
Meu Deus, que é de nós?
Assim fala o pobre
Do seco Nordeste
Cum medo da peste
Da fome feroz

[...]

Sem chuva na terra
Descamba janeiro

Depois fevereiro
E o mesmo verão
Entonce o nortista
Pensando consigo
Diz isso é castigo
Não chove mais não

[...]

Agora pensando
Ele segue outra tria
Chamando a famia
Cumeça a dizer
Eu vendo meu burro
Meu jegue e o cavalo
Nós vamo a São Palo
Viver ou morrer

[...]

Em um caminhão
Ele joga a famia
Chegou o triste dia
Já vai viajá
A seca terrive
Que tudo devora
Lhe bota pra fora
Da terra natá

[...]

E assim vão deixando
Cum choro e gemido
Do berço querido
O céu lindo e azul
O pai pesaroso
Nos fio pensando
E o carro rodando
Na estrada do sul

Chegaro em são Palo
Sem cobre, quebrado
E o pobre acanhado
Percura um patrão
Só vê cara estranha
De estranha gente
Tudo é diferente
Do caro torrão

Trabaia dois ano
Três ano e mais ano
E sempre nos prano
De um dia vortá
Mas nunca ele pode
Só vive devendo
E assim vai sofrendo
É sofrer sem pará

[...]

Distante da terra
 Tão seca, mas boa
 Exposto à garoa
 A lama e o paú
 Faz pena o nortista
 Tão forte e tão bravo
 Viver como escravo
 No Norte ou no Sul
 (A triste partida, Patativa do Assaré, 1964).

A partida e a saudade estão intimamente relacionadas e isso se reflete nas canções tais como “No meu pé-de-serra”, de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, “Valente é o bem-te-vi”, de Osvaldo Eurico e Vadeca Lima, “Matuto aperreado”, de José Marcolino e Luiz Gonzaga e inúmeras outras (Vieira, 2000).

Lá no meu pé de serra
 Deixei ficar meu coração
 Ai que saudade eu tenho
 Eu vou voltar pro meu sertão
 (No meu pé-de-serra, Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, 1946)

Quanta saudade eu sinto lá do meu sertão
 Quando eu me lembro, sinto dor no coração
 Não gosto nem de ouvir
 Não quero nem lembrar
 De um velho amor que eu deixei por lá

[...]

Eu digo com certeza
 Eu amo a natureza
 Ai quem me dera poder voltar
 Pra ter a sensação de ver em pleno ar
 O bem-te-vi desafiando um carcará
 (Valente é o bem-te-vi, Osvaldo Eurico e Vadeca Lima, 196-?).

Eu vou, vou, volto já
 Eu vou-me embora
 Vou voltar pro meu lugar
 A procura de aventura
 Eu vim pr'aqui
 Só pensando minha vida melhorar
 Ao contrário, aqui só vejo a piora
 Por motivo de eu não me acostumar
 Com coisinhas que não tem na minha terra
 E aqui vejo toda hora, sem parar

[...]

Lá deixei o meu cavalo, minha sela
 Minha rede que comprei no Quixadá
 Que eu armava na latada do terreiro
 Pra Zefinha, meu amor, me balançar
 Sou caboclo que nasceu lá no sertão
 Tenho orgulho em dizer que sou de lá
 (Matuto aperreado, José Marcolino e Luiz Gonzaga, 1962)

O universo desenhado por Luiz Gonzaga e outros compositores aqui citados reproduz a realidade que o migrante conhece e sente falta. Essa construção colabora para a afirmação da identidade regional do migrante na cidade grande e, assim, suscita o debate entre identidade regional dos jovens urbanos e tradição inventada, apresentado no próximo capítulo.

4 IDENTIDADE CULTURAL E TRADIÇÃO INVENTADA

A elaboração imagético-discursiva do Nordeste foi produzida por intelectuais e historiadores, mas, ao mesmo tempo, “[...] foi também inventada pelo romance, pela música, pela poesia, pela pintura, pelo teatro, etc.”. Dessa forma, as canções retratadas por Luiz Gonzaga e demais compositores do forró pé de serra também contribuíram para a criação de sua imagem (ALBUQUERQUE, 2006, p. 106).

Para o autor, a identidade nordestina não é algo intrínseco e linear, mas sim um processo fundado historicamente, através da tradição de pensamento, imagens e textos que lhe tornaram real. Pensar a origem do Nordeste como um processo direto e simples é apenas uma forma de negar que sua imagem tal como a se conhece hoje é uma invenção do presente.

De acordo com Albuquerque (2006, p. 76), “a busca pelas verdadeiras raízes regionais, no campo da cultura, leva à necessidade de inventar uma tradição” que, segundo a teoria de Hobsbawm e Ranger (2012), é uma forma de propor valores e normas, de modo a implicar uma continuidade com o passado. Os autores utilizam o termo “tradição inventada” em sentido amplo, referindo-se tanto às tradições formalmente institucionalizadas quanto àquelas que surgiram em um período do tempo difícil de ser definido e se estabeleceram rapidamente.

Pode-se inserir o caso do Nordeste na primeira categoria, visto que o Congresso Regionalista de 1926, organizado pelo Centro Regionalista do Nordeste, apresentou, em seu primeiro trabalho, a instituição de uma origem retrospectiva para a região, buscando dar a ela um estatuto:

Olha-se para o passado e alinha-se uma série de fatos, para demonstrar que a identidade regional já estava lá. Passa-se a falar de história do Nordeste, desde o século XVI, lançando para trás uma problemática regional e um

recorte espacial dado ao saber só no início do século XX (ALBUQUERQUE, 2006, p. 75).

O processo de invenção das tradições é baseado na formalização e ritualização através, essencialmente, da repetição. Ele busca criar uma ligação ininterrupta com o passado, ainda que esta se manifeste de forma bastante artificial, uma vez que “são reações a situações novas que assumem a forma de referência a situações anteriores [...]” (HOBSBAWM; RANGER, 2012, p. 8).

Albuquerque (2006) confere ao temor de perder espaço e memória (individual e coletiva) a ênfase no caráter da tradição na construção do Nordeste, que busca balizar o comportamento de uma sociedade em transformação de modo a minimizar a ruptura com o passado. Corroborando este pensamento, Hobsbawm e Ranger (2012) afirmam que tradições inventadas são encontradas mais frequentemente quando ocorrem transformações na sociedade, destruindo os antigos padrões sociais.

De acordo com Albuquerque (2006), a relação entre o homem nordestino do presente e o homem nordestino do passado se dá através da identidade regional. A teoria de Hall (2006) afirma que a identificação com uma cultura nacional é de suma importância para a sensação de pertencer a algo mais amplo. Assim, a cultura nacional, composta por símbolos e representações, é um modo de constituir sentidos que influencia e organiza ações e a concepção que o indivíduo tem de si mesmo.

Da mesma forma se comporta a cultura regional que, segundo Albuquerque (2006), é uma busca de significado da existência do migrante nordestino. Para Silva (2003, p. 76), o baião consolida a visão de identidade nordestina, “através das expressões, do sotaque regionalista e de toda a indumentária [...] ao valorizar e imprimir no migrante nordestino um sentimento de autoestima”.

Albuquerque (2006) afirma que a procura da identidade regional surge, essencialmente, por conta de dois processos: a globalização e a nacionalização das relações de poder. Alguns teóricos culturais consideram a globalização responsável pelo deslocamento das identidades e pela tendência à homogeneização da cultura. No entanto, Hall (2006) caracteriza esta visão como simplista, afirmando que concomitante ao impacto do global há um novo interesse pelo local, permitindo, dessa forma, a produção de novas identidades.

A globalização tem efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas identidades, tornando-as mais diversificadas e menos fixas. Este efeito está alinhado com a identidade do sujeito do pós-moderno,

que é formada e transformada continuamente, à medida que os sistemas culturais representam e interpelam os indivíduos. Neste contexto, se aceita a ideia de que o sujeito pode possuir identidades diversas e, inclusive, contraditórias (HALL, 2006).

5 METODOLOGIA DE PESQUISA

A fim de atingir o objetivo de caracterizar e analisar o processo de identificação cultural dos jovens urbanos da cidade de São Paulo com o forró pé de serra fez-se uso, no presente artigo, de pesquisa bibliográfica e entrevistas com pessoas que possuem experiência com o problema levantado.

Os dados foram coletados a partir de entrevistas realizadas com frequentadores das casas Remelexo Brasil e Canto da Ema, de forma que o estudo intenso de um ou mais objetos proporcione a compreensão da totalidade da situação.

A fim de contemplar o conteúdo necessário para análise, foi elaborado um roteiro semiestruturado, utilizado apenas como guia para as entrevistas, visto que o objetivo das mesmas não era obter respostas para as questões específicas e sim compreender a relação dos frequentadores das casas com o forró tradicional. O roteiro encontra-se no Apêndice A do presente trabalho.

6 APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Esta seção expõe os resultados obtidos nas entrevistas com os frequentadores das casas Canto da Ema e Remelexo Brasil. Inicialmente, são apresentadas as casas selecionadas e, em seguida, a postura dos frequentadores das mesmas.

6.1 CANTO DA EMA E REMELEXO BRASIL

Batizado em homenagem à música homônima de João do Vale, o Canto da Ema foi inaugurado em 2000 na Avenida Brigadeiro Faria Lima, no bairro de Pinheiros. A casa abre de quarta a domingo com programação dedicada exclusivamente ao forró e apresenta música ao vivo em todas as noites. Nos intervalos dos shows, o som fica a cargo de gravações previamente escolhidas por Paulo Rosa, dono e produtor da casa.

O Canto da Ema é dividido em dois ambientes. Internamente, é decorado com quadros de grandes nomes do gênero musical como Jackson do Pandeiro, Marinês e Dominginhos. A iluminação suave complementa o ambiente de tijolos à mostra onde se encontra o palco e a espaçosa pista de dança. A parte interna oferece, ainda, um bar e algumas mesas para os menos aventureiros no salão. O ambiente externo é composto por um bar e diversas mesas, sendo utilizado pelos frequentadores como local para descansar e conversar, visto que o som neste ambiente é reduzido e o teto móvel é convidativo para se refrescar.

Forrozeiros de primeira viagem e estrangeiros se misturam aos frequentadores assíduos, formando o público visualmente heterogêneo, que reúne pessoas de diversas idades e estilos.

Fundado em 1995, com o nome Remelexo Pinheiros, o atual Remelexo Brasil também está localizado no bairro de Pinheiros, na Rua Ferreira de Araújo. Sua programação igualmente dedicada apenas ao forró se concentra nos finais de semana, apresentando shows ao vivo de sexta a domingo e em vésperas de feriado.

Diferente do Canto da Ema, as noites do Remelexo não são de responsabilidade de um único produtor, o que acarreta sutis diferenças na escolha de artistas e do som ambiente. As sextas-feiras, sob o comando do produtor Daniel Silver, apresentam programação mais diversificada, levando bandas classificadas pelos frequentadores como não representantes do forró pé de serra. Ademais, todas as sextas contam com discotecagem, algumas, inclusive, com duelo de DJs.

Os sábados e domingos, por sua vez, são do produtor Magno Souza que transfere para a programação sua fidelidade ao forró pé de serra. Ao contrário das sextas, o som mecânico no intervalo das atrações fica por conta de músicas selecionadas e gravadas pelo próprio produtor.

O Remelexo Brasil apresenta ambiente único no qual se destaca a pista em nível acima do chão e revestida de madeira. Algumas mesas próximas a cada um dos dois bares rodeiam o salão e completam o espaço. O público desta casa se apresenta mais homogêneo e os forrozeiros cativos são maioria evidente.

6.2 A VOZ DOS FORROZEIROS

Como aponta Fernandes (2008), o forró teve, em seu princípio, o migrante nordestino como público alvo, servindo como ponte entre um saudoso passado em sua terra natal e a nova realidade na cidade.

A relação dos jovens frequentadores do forró pé de serra na cidade de São Paulo segue este vínculo criado com o sertão, embora esta realidade não faça parte de sua história de vida. Para a maior parte dos entrevistados, a origem nordestina de sua família explica tanto o seu ingresso neste universo, quanto sua forte identificação, como explica Mota (2013):

Por ser filha de nordestina, sempre tive contato nas festas de família, já tinha simpatia pela dança desde pequena. [...] Eu presenciava a preocupação da minha mãe com a vida dos meus parentes no Nordeste. Ela sempre me contava sobre os problemas que estavam acontecendo na região e eu fazia uma ligação direta com as músicas que ela mesma me ensinava (informação verbal)⁷.

Campos (2013) corrobora, explicando que “como minha família tem raízes nordestinas, fui apresentado ao forró ainda menino. [...] As músicas me comovem e me identifico muito pois meus avós saíram do nordeste para tentar uma vida melhor” (informação verbal)⁸.

Ainda em casos em que a família não é responsável pela introdução do gênero musical na realidade dos entrevistados, nota-se um grande apego ao passado, como no caso de Rosa (2013), neta de nordestinos, que conheceu o forró em sua adolescência, através de amigos e afirma:

[...] são essas canções que mais me tocam, que me trazem o sentimento do povo sofrido, a realidade dura da vida no sertão. Quando penso em forró, antes de todo esse movimento que acontece em várias regiões do país, antes das casas de forró, dos festivais, antes de tudo isso, vem na minha cabeça o sertão e seu povo. Vem na mente minhas raízes, meus avós, meu sangue nordestino. Música do povo que canta pra mostrar o quanto sofre, do povo que canta pra esquecer que sofre (informação verbal)⁹.

Frequentedores que não possuem origem nordestina, por sua vez, apresentam uma relação de respeito e admiração, chegando a admitir que o cenário retratado nas músicas foge de seu conhecimento:

[...] para mim é muito difícil falar da seca, algo que nunca vivenciei; falar da saudade da terra natal sendo que nasci e cresci em São Paulo. Gosto muito das letras de sofrimento e deste momento da história em que o nordestino vem buscar a vida em grandes centros urbanos, visto que foi assim que o forró chegou até os dias de hoje (PAULA, 2013) (informação verbal)¹⁰.

Pinto (2013) entende essas músicas “como as que carregam a verdadeira tradição da origem do forró pé de serra, pois retratam a realidade vivida por estes músicos e compositores [...]” (informação verbal)¹¹. Para Rodrigues (2013), as canções

⁷ Informação fornecida por Caroline Mota (26 anos, estilista) em São Paulo, em 2013.

⁸ Informação fornecida por Luis Gustavo Bezerra de Campos (28 anos, engenheiro) em São Paulo, em 2013.

⁹ Informação fornecida por Rachel Rosa (28 anos, assistente de supervisão) em São Paulo, em 2013.

¹⁰ Informação fornecida por Fábio Ricardo de Paula (31 anos, produtor cultural) em São Paulo, em 2013.

¹¹ Informação fornecida por Paulo Vinícius Pinto (31 anos, designer gráfico) em São Paulo, em 2013.

“transformam em beleza uma triste e dura realidade que o nordestino passou e passa até os dias de hoje” (informação verbal)¹². A percepção frente às canções que retratam a vida sertaneja apresenta sutis diferenças, no entanto, é uníssono o discurso de identificação e reverência.

Igualmente consonante no diálogo dos entrevistados é o entendimento do que seria o forró tradicional. Nas palavras de Gaião (2013), “forró tradicional é aquele que começou com Luiz Gonzaga, com simplicidade” (informação verbal)¹³. Rodrigues (2013) complementa “é aquele tocado com sanfona, triângulo e zabumba” (informação verbal)¹⁴. É relevante destacar que a formação do trio é uma constante na representação que os forrozeiros fazem do forró pé de serra, ainda que, como aponta Fernandes (2008), o próprio Luiz Gonzaga utilizasse outros instrumentos em suas apresentações.

Não obstante a concordância quanto à identificação com o forró tradicional e sua representação, é flagrante o discurso de amor por essa vertente da cultura nordestina. Declarações como a de Vitor (2013), que afirma “forró é minha vida” (informação verbal)¹⁵, são comuns na fala dos forrozeiros. De acordo com os entrevistados, a música aparece como a razão maior de tamanha afeição, atuando como um fio a unir os demais quesitos de interesse nos bailes. Para Mota (2013),

[...] pode parecer clichê, mas sinto que o som da sanfona, do triângulo e da zabumba faz meu coração bater em sintonia, não tem como não me sentir feliz. A dança é mágica [...] e o contato com as pessoas acontece de uma forma diferente. No forró existe uma simpatia que em balada nenhuma se vê (informação verbal)¹⁶.

Gaião (2013) explica que “o que me fez encantar por esse movimento foi porque a qualidade em todos os sentidos se encontra no forró. Música, letra, dança e frequentadores de qualidade [...]” (informação verbal)¹⁷. Korovichenco (2013) completa ao dizer que “[...] a música engloba tudo. Consigo ir ao forró apenas para escutar o som” (informação verbal)¹⁸.

¹² Informação fornecida por Flávio de Souza Rodrigues (32 anos, preparador físico) em São Paulo, em 2013.

¹³ Informação fornecida por Juliana Gaião (26 anos, camareira) em São Paulo, em 2013.

¹⁴ Idem 12.

¹⁵ Informação fornecida por Luis Fernando Vitor (29 anos, vendedor) em São Paulo, em 2013.

¹⁶ Idem 7.

¹⁷ Idem 13.

¹⁸ Informação fornecida por Michel Korovichenco (30 anos, administrador de empresas) em São Paulo, em 2013.

Muito presente no discurso está a caracterização do forró como um ambiente amistoso, diferente da conotação histórica de bailes mal frequentados nos quais a desordem era comum. Nascimento (2013) destaca “[...] a união e amizade de todos e o amor em comum dos amigos que frequentam torna o ambiente familiar [...]” (informação verbal)¹⁹, corroborado por Vitor (2013) que garante que “o forró é um lugar de paz e de grandes amigos” (informação verbal)²⁰.

Embora os entrevistados apresentem origens diferentes e experiências distintas com o forró, seu discurso é harmônico e alinhado com o dos migrantes nordestinos da década de 50, que viam no forró a segurança do retorno à tradição. Fica, assim, evidente o apego dos jovens urbanos à ideia construída para o forró tradicional, refletindo, na prática, a invenção da tradição nordestina apontada por Albuquerque (2006). Ademais, evidencia a característica assinalada por Hall (2006) do sujeito do pós-moderno de apresentar identidades múltiplas e, por vezes, contraditórias, como é o caso do jovem que vive na metrópole paulista e se vê parte do universo do sertão nordestino.

¹⁹ Informação fornecida por Diego Nascimento (26 anos, professor) em São Paulo, em 2013.

²⁰ Idem 15.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Originado no sertão nordestino, o forró ganhou fama e notoriedade através da voz de Luiz Gonzaga, a partir da década de 40. Imbuído no claro objetivo de tornar conhecidos os problemas e virtudes de sua terra, Gonzaga cantou as agruras da seca, as belezas da natureza e a saudade de amores e do torrão natal.

Com o forte movimento migratório em direção às regiões metropolitanas, era grande a quantidade de nordestinos que se identificava com as canções gonzaguianas, conferindo ao forró o status de vínculo com suas raízes. Na cidade de São Paulo, grande polo receptor de migrantes, o forró se estabeleceu em meados dos anos 50 e, resistindo aos períodos de baixa repercussão, sustenta até hoje casas dedicadas ao ritmo.

As temáticas das canções reconstróem o universo que o migrante reconhece e se apropria, de forma a afirmar sua identidade regional na cidade grande. A busca pela identidade ligada à suas origens leva à necessidade da invenção de tradições, que, segundo a teoria de Hobsbawm e Ranger (2012) é balizada na repetição de valores e normas em busca de continuidade com o passado.

Embasado por esses preceitos, Albuquerque (2006) propõe que a identidade nordestina é um processo histórico produzido pelas artes – literatura, música, pintura, teatro – e por intelectuais, que visa relacionar o homem nordestino do presente com o homem nordestino do passado. A busca por essa identidade regional é ensejada, essencialmente, pela globalização que, de acordo com Hall (2006) aparece como pluralizadora das identidades, permitindo novas e diversas identificações, de forma a admitir que um indivíduo possua identidades diversas e até mesmo contraditórias.

Os depoimentos obtidos nas entrevistas com os frequentadores das casas Canto da Ema e Remelexo Brasil corroboram as proposições teóricas apresentadas, indicando o apego dos jovens urbanos à ideia inventada da tradição nordestina e evidenciando a presença de identidades divergentes.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, D. M. de. *A invenção do nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2006.

ALFONSI, D. A. *Para todos os gostos: um estudo sobre classificações, bailes e circuitos de produção do forró*. 2007. 145 p. Dissertação (Antropologia Social) - Departamento de Antropologia, Faculdade de Filosofia, Letra e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-08072008-141736/pt-br.php>>. Acesso em: 08 fev. 2013.

ÂNGELO, A. *Eu vou contar pra vocês*. São Paulo: Ícone, 1990.

CAITANO, A.; SÉ, G. *Por amor ao forró*. 2008. 73p. Monografia (Jornalismo) - Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

CAMPOS, L. G. B de. *Luis Gustavo Bezerra de Campos: depoimento* [abr. 2013]. São Paulo: Remelexo Brasil - SP, 2013.

CASCUDO, L. C. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.

CURRAN, M. *Retrato do Brasil em cordel*. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.

FERNANDES, A. *Forró: música e dança de raiz?*. In: V CONGRESSO LATINOAMERICANO IASPM DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR. Anais e atas... Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/AdrianaFernandes.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2013.

FERNANDES, I. C. C. *Forró e redes de comunicação: sustentação da cultura musical nordestina em São Paulo*. 2008. 113 p. Monografia (Comunicação Social – Habilitação: Jornalismo) - Centro de Comunicação e Letras, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2008.

GAIÃO, J. *Juliana Gaião: depoimento* [abr. 2013]. São Paulo: Remelexo Brasil - SP, 2013.

GONZAGA, L. Folha de São Paulo, São Paulo, 1980. In: VIEIRA, S. *O sertão em movimento: a dinâmica da produção cultural*. São Paulo: Annablume, 2000.

GONZAGA, L. Programa Ensaio: 40 anos de carreira. São Paulo: TV Cultura, 1977. In: VIEIRA, S. *O sertão em movimento: a dinâmica da produção cultural*. São Paulo: Annablume, 2000.

GONZAGA, L. Visão, São Paulo, SP, Ano XXXIII, nº 23, agosto, 1984. In: entrevista ao autor. In: ÂNGELO, A. *Eu vou contar pra vocês*. São Paulo: Ícone, 1990.

GONZAGA, L.; MARCOLINO, J. Numa sala de reboco. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: LUIZ GONZAGA. *Volta para curtir (ao vivo)*. [S.I]: BMG, 1972. 1 CD. Faixa 9.

KOROVICHENCO, M. *Michel Korovichenco: depoimento* [abr. 2013]. São Paulo: Remelexo Brasil - SP, 2013.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeus da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBBSAWM, E.; RANGER, T. (Org.). *A invenção das tradições*. Tradução: Celina Cardim Cavalcante. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

MARTINE, G.; PELIANO, J. C. P. *Migrantes no mercado de trabalho metropolitano*. Brasília: Ipea, 1978.

MOTA, C. *Caroline Mota: depoimento* [abr. 2013]. São Paulo: Canto da Ema - SP, 2013.

NASCIMENTO, D. *Diego Nascimento: depoimento* [abr.2013]. São Paulo: Canto da Ema - SP, 2013.

PASCHOAL, M. *Pisa na fulo, mas não maltrata o carcará: vida e obra do compositor João do Vale, o poeta do povo*. São Paulo: Lumiar, 2000.

PAULA, F. R. de. *Fábio Ricardo de Paula: depoimento* [abr. 2013]. São Paulo: Canto da Ema - SP. 2013.

PINTO, P. V. *Paulo Vinicius Pinto: depoimento* [abr. 2013]. São Paulo: Remelexo Brasil - SP, 2013.

ROSA, R. *Rachel Rosa: depoimento* [abr. 2013]. São Paulo: Canto da Ema - SP, 2013.

RODRIGUES, F. de S. *Flávio de Souza Rodrigues: depoimento* [abr. 2013]. São Paulo: Remelexo Brasil - SP, 2013.

SILVA, L. E. da. *Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural*. São Paulo: Annablume, 2003.

TINHORÃO, José R. *Música Popular: os sons que vem da rua*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976.

VIEIRA, S. *O sertão em movimento: a dinâmica da produção cultural*. São Paulo: Annablume, 2000.

VITOR, L. F. *Luis Fernando Vitor: depoimento* [abr. 2013]. São Paulo: Remelexo Brasil - SP, 2013.

