

CONGREGAÇÃO DE SANTA DOROTÉIA DO BRASIL  
FACULDADE FRASSINETTI DO RECIFE- FAFIRE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS- LATO SENSU  
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM CULTURA PERNAMBUCANA

**FORRÓ PÉ-DE-SERRA: DESCOMPASSO ENTRE LETRA E  
MÚSICA**

Ibrantina Guedes de Carvalho Lopes

Recife, maio de 2007

CONGREGAÇÃO DE SANTA DOROTÉIA DO BRASIL  
FACULDADE FRASSINETTI DO RECIFE- FAFIRE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS- LATO SENSU  
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM CULTURA PERNAMBUCANA

## **FORRÓ PÉ-DE-SERRA: DESCOMPASSO ENTRE LETRA E MÚSICA**

Ibrantina Guedes de Carvalho Lopes

Monografia submetida ao corpo docente da Pós-Graduação em Letras da Faculdade Frassinetti do Recife, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de especialista em Cultura Pernambucana, sob a orientação da Profa. Dra. Maria das Graças Andrade Ataíde de Almeida.

Recife, maio de 2007

## **DEDICATÓRIA**

À memória de minha mãe  
Ireneide de Carvalho Lopes,  
minha primeira professora.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a meu Deus, pela benção da vida, da inteligência e das oportunidades. A meu pai pelo apoio sempre presente. Ao meu marido Inaldo e às filhas Lícia e Rebeca pelo amor e compreensão durante minhas ausências. À FAFIRE, representada por Liliane Jamir e Cristina Botelho, que viabilizou o curso. Aos professores que me apontaram trilhas. À querida professora Graça Ataíde, pela orientação, incentivo e amizade. Aos colegas da turma de Cultura Pernambucana que me fizeram crescer em uma convivência multicultural durante o curso. À Conceição e Norma, companheiras na volta para casa. À amiga Adriana com quem compartilhei sonhos. À Simone, Honório, Mariah que me ajudaram a compilar material de pesquisa. Às forrozeiras Marlova e Íris que me apresentaram ao mundo do forró. À biblioteca da FUNDAJ pela acolhida, a Xico Bizerra, sempre pronto a contribuir com a pesquisa, aos professores José Mário Austregésilo e Nelson Almeida pela generosidade em compartilhar material.

## RESUMO

A presente pesquisa tem como objeto de estudo o forró pé-de serra. No cenário da Cultura Pernambucana o tema se apresenta relevante, visto que as fontes que o originaram se reportam ao estado de Pernambuco. Foi Luiz Gonzaga, pernambucano, que o ressignificou e o urbanizou na segunda metade da década de quarenta no Rio de Janeiro. Na contemporaneidade o tema ainda se apresenta significativo e no estado existem muitos representantes dessa manifestação cultural. A questão de pesquisa se volta mais especificamente para o repertório e o objetivo consiste em investigar por que as letras das canções se apresentam saudosas, enquanto a música vibrante, favorece a dança alegre. A metodologia de pesquisa adotada se constituiu em pesquisa de campo, pesquisa bibliográfica, mapeamento de algumas canções de Luiz Gonzaga e de Xico Bizerra, um dos representantes do forró na atualidade, e análise do discurso. As canções foram escolhidas a partir do seguinte critério: apresentassem o tema relacionado à terra e que em seu conteúdo se relacionasse com o imaginário de identidade ou cultura nordestina. As principais fontes utilizadas como referencial teórico foram Hall (2000, 2003), Laraia (2004), Silva (2003), Albuquerque Jr. (2001), Ramalho (2000), Soler (1978), Paz (2002), Lima (2006), Orlandi (1996, 1999). No final, é apresentada como conclusão que as canções analisadas em busca de resposta à questão que norteou a pesquisa são as relacionadas com o tema da migração e com construção do discurso de um Nordeste subdesenvolvido.

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
Capítulo 1. A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL NORDESTINA	11
1.1 – Cultura	11
1.2 - Identidade Cultural	13
1.3 – Nordeste: um discurso	15
1.4 – Migração	17
1.5 – Multiculturalismo	19
Capítulo 2. O FORRÓ PÉ-DE-SERRA	21
2.1 - Etimologia	21
2.2 – Forró pé-de-serra; contextualização histórica	22
2.3 - Luiz Gonzaga: invenção e urbanização do forró pé-de-serra	24
2.5 – O forró pé-de-serra em Recife	28
2.5 – Xico Bizerra e o Forroboxote	30
Capítulo 3. DESCOMPASSO ENTRE LETRA E MÚSICA	34
3.1 – Forró pé-de-serra: a música	34
3.2 _ Forró pé-de-serra: a letra	38
CONSIDERAÇÕES FINAIS	48
REFERÊNCIAS	50
ANEXOS	52
Anexo 1 – Entrevista com Xico Bizerra concedida a Marlova Dornelles	53
Anexo 2 _ Entrevista com Xico Bizerra concedida a Ibrantina Guedes	55

## INTRODUÇÃO

“Forró pé-de-serra : descompasso entre letra e música” é o tema de monografia construída como trabalho final neste curso de Especialização em Cultura Pernambucana e requisito para obtenção do título de especialista.

A indústria cultural divulga o forró em Pernambuco, principalmente durante o ciclo junino. A presença marcante da música, da dança, das casas de forró, dos trios nordestinos e na atualidade pode ser referendada a proliferação de bandas de forró, constitui-se um fato que aquece a economia e favorece o turismo. Em Pernambuco, as manifestações culturais próprias do ciclo junino alcançam todo o estado durante o ano todo. Um fato observado é que, na atualidade, vive-se um momento de fortalecimento do forró pé-serra, um desejo coletivo de preservação da tradição dessa manifestação cultural, um repúdio ao forró eletrônico, por parte de tradicionais apreciadores do forró pé-de-serra.

Cresci ouvindo os programas de rádio de fim de tarde. Ao som do forró, os avisos seguiam da capital para o interior. O som da sanfona, a voz de Luiz Gonzaga e de outros tornaram-se familiares e cantarolava algumas canções. Quando mais tarde enveredando pelos estudos de música, essa referência foi deixada de lado, até porque na Academia estuda-se e escuta-se, de preferência, a música erudita. Tempos depois, já professora de Canto Coral, quis resgatar a escuta e canto das manifestações próprias desse universo cultural. Escolhia com os alunos as canções tendo como ponto de partida os ciclos temáticos: carnavalesco, junino e natalino. A partir de análise preliminar, descobrimos que a música veiculada no ciclo junino favorecia movimento,

improvisações rítmicas, alegria. Ao tentarmos a interpretação do texto, deparávamos com um problema: as letras, normalmente, apresentavam como temática o saudosismo de alguém que deixou a terra e os costumes para trás. Não dava para expressar alegria na hora da interpretação. O tema que me proponho estudar emergiu nesse contexto.

A questão que se coloca é qual a causa da contradição entre as letras das canções e a música, já que as letras expressam saudosismo, melancolia e o ritmo dinamogênico da música favorece a expressão através de dança alegre. Investigar por que nas canções do forró pé-de-serra as músicas são alegres, vibrantes e as letras tristes e saudosas constituiu-se o objetivo geral da pesquisa. Enquanto que, pesquisar os elementos musicais que fazem do forró pé-de-serra uma música vibrante, analisar os sentidos e significações das letras das canções, bem como identificar as formas de produção vieram a ser os objetivos específicos. Ao longo desse texto, procura-se-á algumas aproximações do objeto de estudo com aspectos relacionados aos elementos musicais e à análise do discurso.

A maioria dos pesquisadores convencionaram denominar forró um conjunto de estilos musicais relacionados entre si. Assim, vários ritmos são tocadas e identificados como forró: baião, xote, aboio, coco, rojão, xaxado, quadrilha e o forró propriamente dito. Neste trabalho, serão referendados pela denominação de forró pé-de-serra.

O referencial teórico pesquisado é anunciado por Hall (2000,2003), Machado (2002), Laraia (2004 ), Albuquerque Jr. (2001), Lima (2006) que trabalham conceitos de cultura e identidade cultural. Ramalho (2000), Albuquerque Jr. (2001), Silva (2003) e Oliveira (2000 ) voltam-se para as questões históricas, contextualizadoras do forró pé- de-serra no cenário brasileiro. Soler (1978), Paz (2002) e Ramalho (2000)

enveredam mais pelo caminho dos elementos musicais propriamente ditos e Orlandi (1996,1999) ocupa-se da análise do discurso e das questões de interpretativas.

A metodologia adotada desenvolveu-se a partir de pesquisa bibliográfica e de elementos sonoros, de campo, entrevista e análise do discurso. A pesquisa de campo favoreceu a interação com pessoas que integram a cadeia produtiva do forró pé-de-serra no estado, assim foi visitada a Casa de Forró de Arlindo dos Oito Baixos em Dois Unidos, acompanhou-se as programações relacionadas ao tema ao longo do ano, esteve-se presente em gravação de DVD, lançamento de CD. Entrevistou-se Xico Bizerra, um dos nomes representativos do forró pé-de-serra na atualidade aqui em Pernambuco. Foi feito um mapeamento das canções na perspectiva de identificar o descompasso entre letra e música da manifestação cultural e por fim, foram feitas as interpretações na perspectiva de desconstruir as letras das canções a partir da análise do discurso, procurando-se identificar as formas de produção e os significados dessas letras, não deixando de lado uma breve análise do discurso musical.

Esta monografia se divide em três capítulos e parte final denominada considerações finais, seguida de referências. Nos anexos estão, na íntegra, duas entrevistas com o poeta e compositor Xico Bizerra.

No primeiro capítulo, A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL NORDESTINA, serão apresentados alguns conceitos relacionados à cultura e identidade cultural.

No segundo capítulo, O FORRÓ PÉ-DE- SERRA, será apresentada uma breve contextualização histórica do forró, destaques da vida de Luiz Gonzaga, apresentação

panorâmica do forró pé-de-serra em Recife e serão apresentados sucintamente elementos da vida do poeta e compositor Xico Bizerra.

O último capítulo, DESCOMPASSO ENTRE LETRA E MÚSICA, corresponderá ao tema da pesquisa. Serão destacados alguns aspectos gerais que identificam a música do forró pé-de-serra e serão analisadas letras de algumas canções de Luiz Gonzaga e Xico Bizerra, escolhidas dentre as que faziam referência ao êxodo rural.

Ao final, serão feitas algumas considerações como resultado do caminho percorrido neste trabalho. Espera-se que esta pesquisa possa contribuir com a produção de conhecimento científico, principalmente no âmbito dos conhecimentos musicais e literários em busca de um olhar interdisciplinar, já que o forró-pé-de-serra, manifestação cultural tão presente na Cultura Pernambucana, possibilita outras pesquisas investigativas envolvendo várias áreas do saber científico.

# **1 – CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL NORDESTINA**

A ascensão do forró juntamente com a compreensão de seus significados e símbolos podem ser articulados à construção dos conceitos de identidade cultural e multiculturalismo. Produtores musicais, poetas, compositores, cantores e instrumentistas, normalmente se referem ao forró como expressão da identidade cultural nordestina ou simplesmente à cultura nordestina. A partir desse enunciado, o tema será abordado tendo como fundamentação a teoria anunciada por Hall (1998, 2003), Machado(2002), Laraia (2004), Albuquerque Jr.(2001), Lima (2006).

Antes compreendia-se cultura e identidade como algo fixo, estável. No entanto, tanto o conceito de cultura, como o de identidade remetem à pluralidade, heterogeneidade, de forma que a concepção atual reporta-se a culturas, a identidades. No contexto das sociedades modernas percebem-se mudanças constantes, rápidas e permanentes. Segundo Machado(2002), fatores como a urbanização, globalização da economia, avanços tecnológicos, superação de antigas fronteiras, revisão de conceitos, dentre outros, marcaram a ordem mundial possibilitando a construção de outros conceitos.

## **1.1 - cultura**

Na contemporaneidade, cultura é compreendida não mais a partir do determinismo biológico e do determinismo geográfico. Laraia (2004), argumenta que as diferenças genéticas e as diferenças de meio não determinam diversidade cultural: “(...)

todos os homens são dotados do mesmo equipamento anatômico, mas a utilização do mesmo, ao invés de ser determinado geneticamente (...) depende de um aprendizado e este consiste na cópia de padrões que fazem parte da herança cultural do grupo” (Laraia, 2000, p.71)

Segundo o autor, o vocábulo cultura passou por um processo diferenciado de compreensão ao longo dos anos. No século XVIII, o termo germânico *kultur* indicava os aspectos espirituais de uma comunidade e o termo francês *civilization* era aplicado para indicar as realizações materiais de um povo. A partir do século XIX, com Edward Tylor, o vocábulo inglês *culture* passou a indicar uma compreensão mais complexa de cultura, incluindo, assim: conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábito adquirido pelo homem.

As teorias modernas antropológicas sobre cultura, a partir de teóricos diferenciados, indicam-na como sistema adaptativo, como sistema cognitivo, como sistemas estruturais e como sistema simbólico. Este último teorizado por Geertz e Scheneider indicam que cultura corresponde a um sistema de símbolos e significados. Para Laraia (2004), cada sistema cultural tem sua própria lógica e sua própria ordem. Sendo esse fato que o dá sentido. Outro ponto observado é que cada sistema cultural está sempre em mudança, é processo dinâmico. Não se trata, portanto de um sistema pronto, estável, imutável, acabado.

Machado (2002) comunga com a mesma compreensão, afirma que “cultura é um extenso e contínuo processo de seleção e filtragem de conhecimentos e experiências, não somente de um indivíduo, mas, sobretudo de um grupo social.” e ainda: “o homem é resultado do meio cultural em que foi socializado”. Dessa forma, é

lançado luz para que se compreenda a importância do convívio social na construção de um conceito de cultura como um processo acumulativo e de aprendizagem. A autora relaciona alguns pontos ao tecer seu argumento. Dentre eles, ressalta: o comportamento do homem, a ação humana a partir de padrões culturais, a adaptação do homem em diferentes espaços ecológicos, a importância do aprendizado, a capacidade artística e profissional e o processo acumulativo, resultado de toda expressão histórica das gerações anteriores. Percebe-se, portanto a importância do grupo social para a construção desse conceito de cultura: “cultura é tudo aquilo que um determinado grupo social “cultua”, isto é, seus valores e suas tradições” . Machado (2000 p. 25). No entanto, Machado (2002) não conceitua cultura a partir de uma concepção estática e sim aponta um processo móvel que possibilita renovação e mudanças. A cultura aqui é vista como processo a ser construído durante a existência humana que traz em seu bojo uma rede de significados, visões de mundo tanto no plano individual quanto coletivo.

## **1.2 - identidade cultural**

Outro conceito é o da identidade cultural. Se o conceito de cultura aponta para um processo dinâmico, móvel e plural, o conceito de identidade cultural caminhará no mesmo sentido. Hall (2003) apresenta, de forma didática, três concepções de identidade. Segundo o autor, a sociedade já foi pensada como um todo unificado, centrado no indivíduo. O sujeito nascia e permanecia o mesmo, imutável, durante toda a sua existência. Essa concepção individualista de identidade é conhecida como a do sujeito do Iluminismo.

A concepção interativa ou também chamada do sujeito sociológico concebe que a identidade se estabelece na medida em que o “eu” interage com a sociedade. Nessa concepção, apesar de apontar para a interação social, a identidade ainda é vista como

um todo unificado e predizível.

Hall (2003, p.12) aponta a terceira concepção:

**O sujeito previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas contraditórias e não resolvidas. (...) O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático.**

Nessa concepção, o sujeito pós-moderno convive não mais com a integração, mas com a fragmentação, com a mudança, com a mobilidade. Esse contexto de fragmentação e deslocamento de estruturas provocam no sujeito a perda do sentimento de estabilidade. Dessa forma, o sujeito fragmentado compõe-se de múltiplas identidades que, às vezes, são contraditórias ou não resolvidas. A coexistência dessas identidades contraditórias conduzem o sujeito a um processo contínuo de mudanças. O autor contextualiza, por exemplo, a experiência da metrópole, a urbanização, vivenciada no início do século XX e ascensão do modernismo como marcos desestabilizantes do indivíduo. Não se pode mais, portanto, falar de identidade fixa e sim de identidades móveis, inacabadas, contraditórias e descontínuas.

Hall(2000) indica o discurso como princípio fundante, pois as identidades são construídas dentro do discurso e para marcar a diferença:

**É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo das mobilidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente construída, de uma “identidade” em seu significado tradicional - isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna. (Hall,2000, p.109)**

Argumentando sobre identidade cultural, o autor apresenta as identidades

nacionais como discursos. Explica que as mesmas constituem-se em um sistema de representação cultural composto de símbolos e representações, portanto são imaginadas, as marcas são simbólicas. São construídas a partir de aspectos significativos como memórias e narrativas da nação, ênfase na tradição e no discurso sobre um povo puro, original que deseja perpetuar sua herança cultural. Em outras palavras:

**O discurso da cultura nacional não é, assim tão moderno como aparenta ser. Ele constrói identidades que são colocadas, de modo ambíguo, entre o passado e o futuro. Ele se equilibra entre a tentação por retornar a glórias passadas e o impulso por avançar ainda em direção à modernidade. As culturas nacionais são tentadas, algumas vezes, a se voltar para o passado, a recuar defensivamente para aquele tempo perdido, quando a nação era grande; são tentadas a restaurar as identidades passadas. Este constitui o elemento regressivo, anacrônico, da estória da cultura nacional. Mas freqüentemente esse mesmo retorno ao passado oculta uma luta para mobilizar as “pessoas” para que purifiquem suas fileiras, para que expulsem os “outros que ameaçam sua identidade e para que se preparem para uma nova marcha para frente. (Hall, 2003; p.56)**

O argumento da cultura nacional também pode ser direcionado à compreensão de concepção de regionalidade. Nessa perspectiva, as expressões simbólicas que fazem referência à “Nação Nordestina” e à identidade cultural nordestina, tornam-se, na realidade, imagens poéticas que emergem carregadas de simbolismo diante da necessidade da marcação da diferença, ou seja, da necessidade de identificação e pertencimento.

### **1.3 - Nordeste: um discurso**

Albuquerque Jr. (2001), argumenta que no Brasil do início do século vinte, as regiões limitavam-se a norte e sul. O Nordeste, enquanto região, surgiu em 1919 por iniciativa da Inspeção Federal de Obras contra a Seca. Geográfica e historicamente é região que abrigou o poder. No Nordeste iniciou-se a História do Brasil, graças à hegemonia econômica açucareira. Olinda e Recife eram apontadas como cidades

berço da intelectualidade do Brasil, referências à Faculdade de Direito e ao Seminário de Olinda. A perda de posição e poder dessa região, agravada com a invenção do discurso da seca e sua “indústria” que influenciou primeiramente o êxodo de inteligências intelectuais para região sudeste e, conseqüentemente, instaurou uma saudade coletiva que evocava as glórias do passado. O autor argumenta que a perda motivou a necessidade de construção de uma identidade regional. Nesse sentido o Nordeste é inventado discursivamente. “A imagem de Nordeste passa a ser pensado sempre a partir da seca e do deserto, ignorando-se as áreas úmidas existentes no território.” (Albuquerque Jr., 2001, p.120-121). No entanto, coincide com uma visão tradicionalista, memorialista que busca preservar as tradições populares de uma sociedade patriarcal, resgatar o passado e opor-se ao moderno. O Nordeste é visto como um espaço primitivo, passível de civilização e a seca como uma fatalidade, causa das desventuras da região.

Albuquerque Jr. (2001,p.48) afirma que o início do século vinte coincide com a busca de uma identidade nacional para o Brasil para os brasileiros, no entanto, naquele momento, essa formação discursiva nacional ainda não se baseava no princípio da heterogeneidade, e sim, consistia em uma homogeneização. Em conseqüência desse processo é gestado o discurso da identidade regionalista, da década de vinte, que evocava imagens de um passado de tradição que estava sendo perdido. Discurso recorrente dessa década e da seguinte, a construção de imagens de decadentes em referência à região.

Na construção do imaginário coletivo, o tema do forró pé-de-serra “pertence” à cultura nordestina, no entanto Albuquerque Júnior (2001) argumenta que essa percepção indica a tentativa de homogeneização, como se só existisse uma cultura

nordestina. Na realidade, o autor argumenta que esse pertencimento foi gestado e fundamentada nos discursos cientificista e determinista, do final do século dezenove, que responsabilizava a raça e o meio pelo modo de ser do nordestino. Esses argumentos baseados na antropogeografia e na biotipologia reforçam os paradigmas naturalistas, segundo o autor, e justificam a distanciamento cultural entre o norte e o sul. Essa visão preconceituosa fundamenta-se na concepção de raça e tende a inferiorizar os mestiços só por serem mestiços, justificando o atraso social a partir dessa única variável. O autor aponta a leitura de Euclides da Cunha, veiculada em *Os Sertões*, como relevante para construção do discurso de um Nordeste sinônimo de terra seca, pobre e decadente. Argumenta que esse discurso influenciou a leitura de um Nordeste atrasado. O autor questiona o Nordeste, enquanto região e a cultura nordestina, vista pelo viés da homogeneidade.

#### 1.4- migração

Hall (2000) afirma que a necessidade de discussões sobre identidade se deve aos processos de globalização e aos processos de migração, fenômenos globais que se iniciam na modernidade e se estendem à pós-modernidade. A migração provocou a descentralidade ou instabilidade das estruturas estáveis e a perda da fixidez. O contexto do discurso do autor é a migração das antigas colônias africanas para a Europa na virada do século vinte.

Essa experiência de ser um anônimo na multidão, bem como as mudanças que aconteciam na sociedade brasileira pode ser perfeitamente relacionada ao momento histórico no qual se deu visibilidade ao forró enquanto expressão cultural. Com o advento da industrialização e a expansão da construção civil, o sertão nordestino

tornou-se um exportador de mão de obra não qualificada para o eio Rio-São Paulo. A segunda metade da década de quarenta é considerada o ponto alto do processo migratório. O trabalhador rural, proveniente do nordeste brasileiro, vivendo sob precárias condições de sobrevivência e a convivência com a dura realidade das secas cíclicas, migrou para outras regiões.

O êxodo rural representou para milhares de nordestinos oriundos do meio agrário a esperança, perspectiva de novas oportunidades de emprego e de ascensão social. Além disso, possibilitou o contato entre grupos sociais desconhecidos entre si, fato que motivou as interrelações culturais.

As culturas dos migrantes provocam mudanças nas sociedades e nos indivíduos. A migração possibilita as interrelações. Lima (2006) faz referência ao hibridismo cultural do qual o Nordeste é herdeiro, pois percebem-se influências de várias culturas e aponta o êxodo rural como um dos fatores de difusão da cultura. Esse coincide com um movimento de retroalimentação. Os nordestinos levavam consigo as diferenças, as identidades, as saudades da terra, o desejo de voltar ao torrão, as culturas. Influenciavam e eram influenciados. Também vivenciavam outras expressões culturais, acrescentaram outros elementos culturais.

Longe de se pensar em uma cultura homogênea, a perspectiva cultural aponta para o princípio da heterogeneidade, da diversidade cultural. Há pluralidade de culturas que se interrelacionam. Nesse sentido, Machado (2002, p.31) anuncia, então, o multiculturalismo. Este, por sua vez, refere-se à possibilidade de dar a voz à multiplicidade de culturas evidenciadas em um contexto de rupturas a partir da percepção da diferença, da pluralidade de cultural, étnica e social.

## 1.5 - multiculturalismo

O multiculturalismo apresenta-se também como possibilidade de diálogo, de respeito às diferenças, contra qualquer sorte de preconceito:

**Com isso podemos perceber que o termo “multiculturalismo” tem geralmente uma conotação positiva: refere-se à coexistência enriquecedora de diversos pontos de vista, interpretações, visões, atitudes, provenientes de diferentes heranças culturais. Seu conceito pressupõe uma posição aberta e flexível, baseada no respeito dessa diversidade e na rejeição a todo preconceito ou hierarquia. As várias perspectivas de compreensão do mundo devem ser consideradas igualmente e só podem ser julgadas em relação ao ponto de vista cultural. Não tem sentido falar de contradição, mas só de diferença. O multiculturalismo apregoa uma visão de vida e fertilidade do espírito humano, no qual o indivíduo transcende o marco estreito de sua formação cultural e é capaz de ver, sentir e interpretar por meio de outras tendências culturais.” (Machado, 2002, p.37)**

Desde a sua origem, o forró possibilita a expressão e comunicação simbólica, cheia de significados que remetem a culturas e identidades nordestinas, evidenciando-se principalmente as identidades culturais do sertão nordestino. Isto significa que Nordeste e sertão nordestino não são necessariamente espaços geográficos, mas espaços imaginados, múltiplos. O forró surge como música urbana, consequência da migração, que se volta ao ambiente rural, à cultura popular, possibilitando voz aos marginalizados. Albuquerque Jr. (2001) Lembra que somente nas grandes cidades do Sul, os nordestinos se percebiam

**como iguais, como "falando o mesmo sotaque", tendo os mesmos gostos, costumes e valores, o que não ocorria quando estavam na própria região. Mais do que agir no inconsciente desses ouvintes, as canções gonzaguianas mexiam com o inconsciente desses nordestinos em transmutação nas grandes cidades. A sensação sonora presente traz pedaços do passado, cruza tempos espaços, fazendo o Nordeste surgir no Sul ou o Sul no Nordeste, ou ainda, o Nordeste aparecer na Paraíba, em Pernambuco. Uma música que vai ligar subjetividades díspares, que vai produzir um “sentir nordestino”, instituir uma certa “visão nordestina” das formas e dos sentimentos, cantando a “verdade nordestina” em seu timbre de dor, tornado a sua própria forma de cantar um índice de regionalidade. (...) As letras, como os próprios arranjos, suscitam lembranças, emoções, idéias, ligadas a este espaço distante e abstrato nomeado de Nordeste. (Albuquerque Jr., 2001, p. 159-160)**

Sertanejos pobres que se retirando de suas regiões, amontoavam-se nas periferias das grandes cidades, construíam a nação, mas não participavam do usufruto do trabalho. Tanto no sertão, como nas outras regiões a pobreza continuava perseguindo a vida da maioria dos sertanejos. “ *Faz pena o nortista tão forte tão bravo, viver como escravo no norte e no sul, ai, ai, ai, ai.*” (Assaré e Gonzaga, *A Triste Partida*). Silva (2003, p.90-91) em sintonia com o pensamento de Albuquerque Júnior(2001) argumenta que os migrantes nordestinos viam a imagem de homem sertanejo refletida nas canções idealizadas por Luiz Gonzaga e seus seguidores. As canções reforçavam o sotaque, refaziam o ambiente social e familiar deixado pelo migrante. É nesse sentido que o forró pé-de serra, como expressão cultural do migrante, transforma-se em um indicador que revela a identidade. Marginalizados nas favelas encontraram no forró uma possibilidade de serem ouvidos e de se identificarem com essa região chamada Nordeste.

## 2. – O FORRÓ PÉ-DE-SERRA

### 2.1 – etimologia

Forró tornou-se música e dança que simbolizava a cultura nordestina. Em Pernambuco, o forró posicionou-se, desde o início, de forma privilegiadíssima. A primeira voz que o deu visibilidade nacional foi a do pernambucano Luiz Gonzaga, sendo seguido por outros artistas em diferentes épocas.

Existem, pelo menos, duas explicações para a etimologia do vocábulo forró: a primeira aponta para uma origem afro-brasileira. Segundo o dicionário de folclore de Câmara Cascudo (2001), o termo origina-se de *forrobodó* ou *forrodança* e tem por significado *divertimento, festança, arrasta-pé, baile reles, bate- chinela, bailão, baile popular, desordem, confusão*.

A outra versão, Silva (2003), aponta para um anglicismo. A origem do termo estaria vinculada à construção das estradas de ferro no Nordeste brasileiro, mais precisamente em Pernambuco, no final do século XIX. Nesse caso, a expressão *for all*, para todos, referia-se a um convite às festas que os ingleses ofereciam e franqueavam a quem quisesse participar. E na boca dos nordestinos o termo se abasileirou para forró.

Silva (2003), argumenta que seja qual for a origem etimológica, os dois termos possuem um fundo sociológico comum, ou seja, indicam o lazer após a jornada de trabalho.

O termo forró é também referência ao local de festa. A referência ao forró como local está presente pela primeira vez na canção “Forró de Mané Vito”. Ainda hoje é comum a expressão “vamos ao forró”. Forró também é dança e música. Na dança os pares, casais, executam diversas evoluções.

O Forró pode ainda ser compreendido como um grande gênero musical que abrange ritmos como baião, xote, xaxado, rojão, coco e outros. Há também quem defenda que forró é ritmo autônomo e peculiar originário de outros ritmos musicais, mas com identidade própria.

Já o termo forró pé-de-serra surgiu na década de oitenta quando os forrozeiros tradicionais quiseram diferenciar-se do forró eletrônico e hoje pode ser também adjetivado de forró gonzagueano, em referência a Luiz Gonzaga.

## **2.2 - forró pé-de serra: contextualização histórica**

O contexto histórico que favoreceu o nascimento do forró foi, de uma certa forma, autenticado durante o governo de Getúlio Vargas. Segundo Ferreti (1988), a década de trinta foi marcada pela intervenção do estado na arte brasileira. As principais ações dessa política estatal foram: o surgimento de programas de auditórios nas rádios que se constituíram em centros de treinamento e seleção de artistas a partir de 1935, a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda em 1937 e o incentivo às produções artísticas tendo como tema o regionalismo.

Ramalho (2000,p.24-25) confirma:

**Esse governo teve grande interferência na música popular, por encorajar a introdução da ideologia nacionalista nas letras das canções. Getúlio estatizou a Rádio Nacional que se tornou o principal veículo de propaganda do Estado Novo. Um programa diário, no rádio, atingia todo o território nacional– *A Hora do Brasil* – e tinha a música como grande reforço.**

Albuquerque Júnior(2001) aponta que essa ênfase ao nacionalismo, fruto da política populista de Vargas foi responsável para produção de um novo conceito estético. A partir daquele momento o belo teria que fazer referência ao nacional e ao regional. A música nacional deveria, segundo o autor, divulgar noções de civismo, fé, trabalho, hierarquia. Nesse sentido, a música oriunda do meio rural tinha prioridade, pois se apresentava livre das dissonâncias do meio urbano.

A sociedade brasileira sentia os impactos da urbanização, da industrialização e conseqüentemente dos movimentos migratórios oriundos das zonas rurais do Nordeste rumo ao sudeste do país. Além disso, A década de quarenta correspondeu ao apogeu das idéias populistas, nacionalistas e de desenvolvimento das comunicações e grande abertura da indústria cultural para arte popular. Nesse período houve também uma ênfase à política da boa vizinhança com os Estados Unidos da América, ou seja, chegaram ao país, de forma contundente, as músicas americanas.

A Música Popular Brasileira vivenciava o declínio da chamada Época de Ouro do samba-canção. Foi nesse contexto, justamente no ano de 1947, que o baião surgiu e se solidificou como expressão musical nordestina. A divulgação do baião e seu apogeu por mais ou menos uma década deveu-se, no entanto, às inovações tecnológicas e comunicação de massa da época: a televisão, o elepê de 33 rotações, o disco de 45 rotações, a fita magnética, as modernas eletrolas, os aparelhos hi-fi, sem falar no grande parceiro: o rádio. Ramalho (2000, p.24) argumenta que o rádio foi o

instrumento que facilitou a divulgação da produção das classe populares, não somente entre seus pares , mas também para uma elite.

Lima (2006, p. 142), confirma que “a obra de Gonzaga surge em meio ao desenvolvimento, no Brasil, de uma sociedade urbana e da revolução industrial das grandes cidades, dando origem à comunicação de massa, através de modernos instrumentos tecnológicos.”

Luiz Gonzaga, pernambucano, juntamente com parceiros como Humberto Teixeira, Zedantas e outros estilizaram, ressignificaram, popularizaram e urbanizaram a música originária do sertão nordestino, em uma época em que o tema do sertanismo era recorrente na arte brasileira.

### **2.3 – Luiz Gonzaga: invenção e urbanização do forró pé-de-serra**

Não se pode falar em forró sem a referência histórica de Luiz Gonzaga. Ele é tido como o grande criador, divulgador e um homem com visão de mercado que se tornou um ícone popular, o “Rei da Baião” . Foi padrinho de muitos artistas que quiseram seguir-lhes os passos. Foi o grande porta-voz do Nordeste no sentido de realimentar a memória do migrante com suas canções. Gonzaga tinha uma visão comercial de sua carreira, incluindo veículos de comunicação de massa, associação a empresas, ligação como a Igreja com as oligarquias tradicionais, conforme Silva (2003) e Albuquerque Jr.( 2001)

Luiz Gonzaga do Nascimento nasceu a 13 de dezembro de 1913 no sítio

Caiçara, sopé da serra do Araripe, município de Exu no estado de Pernambuco. Foi o segundo filho de um casal de agricultores que trabalhava nas terras de um latifundiário. Ser filho de agricultores justificam as experiências de pobreza e a vivência no sertão com precárias condições e opções de sobrevivência.

Luiz Gonzaga teve como primeiras referências musicais aquelas que emergiram de seu cotidiano: as canções que o pai Januário tocava na sanfona de oito baixos, o pai também consertava foles, e as canções religiosas conforme depoimento do artista em (O Rei volta pra Casa RCA Victor. LP 12 nº 103.0568/82 apud Ramalho 2000, p.11)

**Se puxei a meu pai no seu lado artístico – sanfoneiro que ele era... puxei a minha mãe como cantadeira que ela era. Ela... Tinha as novenas no Mês de Maria que não faltava lá em casa; o Mês de Maria todinho, toda a noite tinha aquelas novenas, e minha mãe era quem puxava a novena tanto na leitura como na voz, cantando os benditos mais bonitos.**

As canções de feira e as canções dos sambas de pé da Serra também foram referências. Foi nesse contexto que Gonzaga se familiarizou desde cedo com o repertório da cultura popular, da tradição oral. (S.Sá, 1966,p. 46, apud Ramalho, 2000,p. ) escreve o depoimento do artista:

**E eu gostava daquela vida. Das festas e São Bento, dos sambas na Chapada do Jirome ou do São João do Araripe, onde aprendi também a tocar zabumba, caixa e pífaro. As festas do Bom Jesus no Exu, todavia era o que mais me atraía. Também as da padroeira do Granito, que se enchiam de gente de todo canto. E havia as feiras, também. A do Baxio dos Doidos, a da Rancharia. Havia também os sambas no pé da Serra, na Cajazeira do Faria, pra onde se ia a pé, torando doze léguas de ida e outras doze de volta, no compasso da 'pataca cruzado' das alpercatas de rabicho.**

Um episódio relacionado à vida pessoal, uma desilusão amorosa, de Gonzaga motivou a migração para Fortaleza, onde ingressou no Exército. O Exército oportunizou viagens para outros estados do Brasil, contato com outras culturas, mormente as músicas e aprendizagens musicais. Depois de quase uma década no Exército, Gonzaga pediu baixa.

Aportou no Rio de Janeiro com intenção de voltar à terra natal. Naquela época já era um exímio sanfoneiro. O repertório correspondia às canções da moda: tango, boleros, valsas, *fox trots*, mazurcas. Necessitando de recursos para sobrevivência, iniciou a carreira tocando em portas de restaurantes e gafieira do Mangue, área do meretrício carioca, em troca de dinheiro.

Houve, no entanto, um episódio que mudou o rumo de sua carreira: a interferência de um grupo de universitários cearenses que desafiaram Gonzaga a tocar canções oriundas do seu pé-de-serra. O artista precisou dar um mergulho na memória musical. Foi assim que na semana seguinte tocou o xote *Pé de Serra* e o xamego *Vira e mexe*. Aquela sugestão dos estudantes fez Gonzaga atentar para a música do sertão, descobrir público para a mesma e nortear sua carreira.

Lima (2006, p.185) explica:

**Na capital do Brasil, de então, encontrava-se um contingente expressivo de migrantes nordestinos que seriam seu público e para os quais Luiz Gonzaga cantaria venturas e desventuras do Nordeste que ele buscava construir, ao narrar a saga de sua terra, que era espelho daquele povo migrante.**

A partir daí, as atividades artísticas se diversificaram e Gonzaga, como sanfoneiro, encontrou destaque em espaços como rádios, gravadoras, boates e teatros.

Foi quando se apresentava na Rádio Nacional que teve a idéia de usar traje típico, tal qual o fazia o gaúcho Pedro Raimundo. Gonzaga escolheu um tipo híbrido de vaqueiro e Lampião: gibão de couro do vaqueiro, chapéu e sandálias de Lampião. Em princípio não foi aceito pela direção da rádio, mas posteriormente essas se tornaram suas marcas que construíram também um discurso imagético, conforme Lima (2006), Albuquerque Jr.(2001) e Siva (2003).

Descobrimo o seu caminho, Gonzaga partiu em busca de um parceiro que expressasse essa música urbana que emergia, mas tinha como raízes o espaço rural do sertão nordestino. Os mais significativos parceiros foram Humberto Teixeira, advogado cearense com que compôs *Asa Branca* e o médico Zedantas, pernambucano, que segundo o próprio Gonzaga “podia sentir o cheiro de bode”, indicando para sensibilidade regionalista do poeta.

Gonzaga urbanizou o baião, trouxe outros ritmos, como xote, xaxado, toada e os ressignificou. Teve seu apogeu durante mais ou menos uma década. Com o advento do ritmo *Bossa Nova* e chegada do rock, o forró entrou em declínio. No entanto Gonzaga continua fazendo seus *shows* onde houvesse povo.

O repertório gonzagueano alimentava-se principalmente de temáticas regionalistas. De acordo com o referencial teórico pesquisado, os temas evocavam o cotidiano do sertão nordestino; os temas folclóricos; os tipos humanos do sertão; a saudade da terra natal tão peculiar ao exilado; a natureza, incluindo flora e fauna; o Nordeste árido da seca; a religiosidade tradicional católica popular; as tristezas humanas; a sensualidade, as alegrias; as festas. A temática, portanto, é encontrada na vida do sertanejo, costumes, arte, vida social, tendo a caatinga como cenário.

Gonzaga era mais compositor que poeta. O processo criativo normalmente partia das sonoridades e os temas das canções emergiam sugeridas por elas. Ramalho (2000, p.50) afirma sobre a produção de Gonzaga:

**(...) pode-se dizer que a produção provém de sua atitude diante da vida. Ele canta sobre as suas experiências, que, ao mesmo tempo, têm muito em comum com as vivências de sua audiência: a migração e, conseqüentemente, as imagens do mundo dual que ele conheceu – o sertão que ele deixou, e o contexto social urbano onde se inseriu.**

Década após década, houve sempre um episódio marcante que fez o forró ressurgir. Na década de sessenta as músicas gonzagueanas tornaram-se referência para o grupo de baianos que se expressaram no movimento tropicalista, nas década de setenta o ressurgimento se deu ao surgimento de “Casas de forró”, alternativa à *discothèque* cujo público era formado principalmente por jovens universitários, que elegeram o xote como ritmo. Na década de oitenta foi a vez de artistas da Música Popular Brasileira interpretarem Luiz Gonzaga, na década de noventa eclodiu em São Paulo o forró universitário, gênero híbrido entre forró e rock. Na atualidade, o fortalecimento do forró pé-de-serra justifica-se em virtude da preservação de um forró “de raiz”, voz da “Nação Nordestina”, herança de Gonzagão.

#### **2.4 – o forró pé-de-serra em Recife**

As manifestações artísticas-culturais do forró pé-de-serra se dão nos mais variados espaços. Ao longo da pesquisa foram observados quatro espaços: o forró do Arlindo, em Dois Unidos; as participações dos forrozeiros na Segunda Cultural da Assembléia Legislativa; Shopping Sítio da Trindade, lançamento do CD de Xico Bizerra e Teatro Grararapes, gravação do DVD do cantor e compositor Maciel Melo.

Cada local observado propicia experiências de lazer. O forró do Arlindo foi visitado no dia do aniversário da casa. Ambiente rústico, no quintal, tem como proposta ser réplica de um arraial junino. Pouco iluminado, equivale a uma tentativa de representar o ambiente familiar de festa junina do interior. O clima, em primeiro plano, entre as pessoas é amistoso e alegre. No entanto, o local favorece interações sociais diversificadas. O local também é de consumo. Há vendas de bebidas e comidas. O espaço é disposto em formato de ele (L) e abriga o palco e a pista de dança no ângulo. Fato interessante é o tratamento acústico, apesar da grande massa sonora, não se ouve nada se se estiver fora do espaço.

A mesma intenção de criar uma ambientação do interior foi observada no show e gravação do DVD do cantor e compositor Maciel Melo. O pano de fundo eram duas cortinas de chita do teto ao chão. A chita é tecido barato que era amplamente utilizado no vestuário das pessoas de baixo poder aquisitivo no sertão. Ainda hoje é o tecido preferido para a confecção de vestuário e decoração das festas juninas.

Relacionado ao discurso imagético, a maioria dos instrumentistas e cantores se preocupam em escolher algum adereço que lembre o sertão. Normalmente são os chapéus ou sandálias de couro ou então camisetas estilizadas com fotos de Gonzagão, Lampião ou imagens da caatinga. Esteticamente é música de palco e tanto instrumentistas como cantores tentam transparecer além do discurso imagético o sotaque sertanejo, as relações de compadrio, de camaradagem.

O público apreciador é bem diversificado. Tanto há pessoas oriundos do sertão, como dos grandes centros urbanos. Os apreciadores encontram-se, também, em todas as faixas etárias, mas foi observado um crescimento entre os jovens. Inclusive

muitos jovens já se destacam como sanfoneiros, aprendizes de sanfona e de outros instrumentos. O público concentra-se cada vez mais na classe média, pois a mesma dispõe de recursos para comprar CD, DVD, ingressos para os shows e consumo nas casas de forró. No entanto, ao público de baixa renda há os *megashows*, eventos em espaços públicos como as praças do Marco Zero e Arsenal, Sítio da Trindade, só para citar alguns.

Foram observados dois relevantes aspectos. Um é que as mulheres já se inserem nos espaços na qualidade apreciadoras, cantoras, compositoras, instrumentistas, produtoras culturais. O outro aspecto é que os forrozeiros hoje já se organizaram em associação, fato que facilita a inserção e divulgação do forró pé-de-serra, enquanto produto, na política cultural do estado e municípios e nos programas de incentivo à cultura.

## **2.5- Xico Bizerra e o forroboxote**

Xico Bizerra é um nome que se insere na cadeia produtiva do forró em Pernambuco. Poeta e compositor, nasceu em Crato no estado do Ceará, cidade situada nas imediações da chapada do Araripe, próximo ao município de Exu. Migrou para Pernambuco desde o início da década de setenta. Administrador de Empresas, aposentado do Banco Central, Xico Bizerra hoje é poeta, marido de Dulce há vinte sete anos e pai de João Paulo e Mariana.

As influências sonoras se reportam ao cotidiano vivenciado na infância: a mãe, que cantava e tocava bandolim, e as sonoridades das violas, sanfonas e cantadores tão peculiares às cidadezinhas do sertão. Já as influências poéticas vieram através do avô,

professor de Português e Latim que o estimulou, na infância, a gostar de poesia. Xico é leitor de Pablo Neruda, Fernando Pessoa e de poetas pernambucanos como Manuel Bandeira, Carlos Pena Filho e João Cabral de Melo Neto.

Xico Bizerra se considera mais poeta que compositor e conta, às vezes, com parceiros musicais:

**Realmente me considero mais Poeta que Compositor, talvez por gostar mais de escrever do que de fazer músicas. Mas gosto também de juntar os dó-re-mis e criar melodias, embora me satisfaça muito a companhia de parceiros nesse ofício. São vários e todos com suas peculiaridades. Não há receita própria para fazer música, mas no meu caso, normalmente, a letra vem primeiro e depois vai se adequando a uma melodia. É a melhor parte, o burilamento das palavras. Engraçado que depois de gravadas, eu sempre acho que poderia ter feito melhor, que uma palavrinha aqui ou ali soaria melhor que a que lá está. (Entrevista)**

A temática de sua produção encontra-se principalmente nos sertões e no amor. No entanto, o poeta afirma que “a temática sertaneja, nordestina, é tão rica , tão vasta, tão encantadora, que não custa misturá-la a temas mais atuais, aliás, que vem sendo explorada por muitos compositores atuais”. (Entrevista)

Xico admite que o crescimento do número de apreciadores de forró nos espaços urbanos em todas as classes sociais, culturais e etárias se deve a dois fatores: ao processo migratório e à “beleza rítmica do forró e sua proposta de amor”. O poeta cita inclusive a questão da dança; “os casais dançam agarradinhos e as letras falam de coisas ternas”.

O lirismo e a ternura dos casais enamorados da qual o poeta e compositor se refere, pode ser exemplificado na letra de uma de suas canções mais famosas:

*Se tu quiser  
 eu invento um vento pra ventar amor  
 uma chuva bem chovida  
 pra chover pé de fulô  
 pra tu ficar cheirosa  
 e vir dançar mais eu  
 se tu quiser  
 poemo um poema bem cheio de rima  
 eu acendo uma estrela mais bonita lá de cima  
 faço tudo que puder pra tu ficar mais eu*

*se tu quiser  
 eu crio um sentimento pra gente se amar  
 descubro um jeito novo de te abraçar  
 te beijo com um beijo  
 que ninguém nunca beijou  
 se tu quiser basta me dizer  
 que virei correndo  
 é só me avisar que tu tá me querendo  
 e o mundo vai saber  
 o que é um grande amor*

Além do lirismo o poeta brinca com as palavras, lançando mão de alguns processos de formação, cria neologismos. Com humor utiliza a variação lingüística peculiar aos sertanejos, principalmente aqueles não escolarizados.

Admirador de Luiz Gonzaga, Xico considera-se discípulo continuador do legado gonzagueano:

**Luiz Gonzaga foi e é a figura mais importante de nossa música regional. Foi um divisor de águas do cancionero musical brasileiro e 'inventor' de muita coisa que se faz pelo Nordeste e pelo Brasil. Minha relação com 'seu ' Luiz é de profundo respeito e admiração, apesar de não tê-lo conhecido pessoalmente. Ele continua tão importante quanto sempre foi. Como prova, basta que se ouça a turma jovem, formando bandas de forró, e incluindo no repertório canções por ele cantadas há 30, 40 anos atrás. Costumo dizer que estes são os atuais jardineiros a aguar a semente que um dia Gonzaga plantou lá no Exu; estes mantêm a chama do pavio um dia acendido pelo Rei do Baião. (Entrevista)**

O projeto Forroboxote, termo híbrido que sugere forró, baião e xote, constitui-

se nos CD's que reúnem a obra de Xico Bizerra relacionada ao forró e faz parte do processo criativo inovador do poeta e compositor. O primeiro foi lançado no ano 2000 por incentivo de alguns artistas. Depois o poeta e compositor resolveu organizar CD's temáticos. Vieram: *Cléo Dantas interpreta o Forroboxote 2, Mulheres Cantadeiras de uma Nação Chamada Nordeste*, no qual reuniu forrozeiras, nomes expressivos do forró, cantando as canções. Esse CD foi seguido por outro: *Cantadores da Nação de Seu Luiz* que correspondeu à versão masculina do projeto anterior. O CD de número cinco foi lançado em 2005 e denominou-se *Alma Sanfônica*. Nesse trabalho não há forrós, mas outros ritmos como valsa, tango, sambas, *fox-trots*, frevo, *blues*. Trata-se de uma exploração sonora da sanfona. O trabalho mais recente, o sexto, portanto, denomina-se *Baião: do Reino Encantado do Novo Exu às Veredas do Resto do Mundo e Adjacências* cuja intenção foi homenagear o ritmo baião, inventado por Gonzaga há sessenta anos.

Xico Bizerra não interpreta suas composições, na qualidade de cantor, por razões particulares e também porque acredita que o forró está bem servido de intérpretes. Há, no entanto, um fato curioso na produção do poeta e compositor: a capacidade de aglutinar nomes expressivos do forró em torno de seu projeto. Tal qual Gonzaga, Xico torna-se padrinho de muitos artistas e, às vezes, insere no mercado cultural artistas desconhecidos do grande público. Esse fato aconteceu no último CD, quando foram reunidos “cantadores oriundos da mesma região em que nasceu o Baião – Chapada do Araripe, Exu, Bodocó, Ouricuri, Granito, Crato”, conforme depoimento:

**Tenho a pretensão, também, de conferir um pouco mais de visibilidade a esses cantores/cantoras, que, inobstante tenham seu prestígio na região, reconhecimento pelo talento de cada um deles, são desconhecidos fora dali. E de certa forma me sinto satisfeito porque o disco já começou a abrir alguma portas para eles, na medida em que alguns já deverão, em breve, fazer *shows* aqui em Recife. (Entrevista)**

### **3. DESCOMPASSO ENTRE LETRA E MÚSICA**

A Análise de Discurso (AD) anunciada por Orlandi(1999) remete-se a subjetividades, à ideologia, ao imaginário, ao simbólico, à memória. A AD se dá em diferentes textos: imagem, som, letra e “os textos não são documentos que ilustram idéias pré-concebidas, mas monumentos nos quais se inserem múltiplas possibilidades de leituras” (Orlandi 1999, p.64). O que se busca são os significados e isso depende, por exemplo, de homem, de sua história, da teia de relações sociais e de poder que se estabelecem. Segundo a autora “as palavras simples do nosso cotidiano já chegam até nós carregadas de sentido que não sabemos como se constituíram e que no entanto significam em nós e para nós” (Orlandi, 1999,p. 20). O sentido, portanto, está relacionado com o simbólico com o imaginado.

#### **3.1 – forró pé-de-serra: a música**

A música para a Análise de Discurso desperta significações que extrapolam os aspectos musicais. Um dos significados do forró pé-de-serra é se constituir em representante da música nordestina, da cultura nordestina, da identidade nordestina. As sonoridades se revestem de significados simbólicos que apontam para o discurso regionalista, discurso da seca, discurso de um Nordeste tradicional rural, que preserva tradições e se volta contra a urbanização e a modernidade. Na realidade, o discurso construído busca homogeneizar o Nordeste, como se a música nordestina fosse uma só e o Nordeste se resumisse ao sertão.

Mesmo acatando que, musicalmente, há diferença entre forró, baião, xote, xaxado, aboio, toada, coco; no entanto, este trabalho assume forró pé-serra como todas essas manifestações que são caracterizadas pela tradição em oposição à proposta atual do forró chamado eletrônico. Nesse sentido, serão feitas considerações gerais sobre características musicais.

Uma das primeiras características é que o forró pé-de-serra emerge do ambiente rural. É música para ser cantada e tocada. Na estrutura da melodia das canções percebe-se a extensão de uma oitava e a presença de acordes de sétimas menores, característica que se assemelha às cantigas de cantadores do Nordeste. Com essa construção melódica as canções remetem ao ancestral mouro da música nordestina. Os autores argumentam ainda que: “A nostalgia, a possibilidade de improviso, a tendência constante de caminhar em busca da tônica e de bemolizar a terça, a quinta e a sétima, estão presentes no *blues*, nas cantigas nordestinas e nos canto da Andaluzia!” Severiano & Mello (1997). Ressalte-se que essa observação é pertinente, na medida que indica como é traduzida musicalmente a melancolia tão presente nas canções de forró.

Paz (2002) argumenta a presença de modalismo nas canções. Admite uma recorrência do modo mixolídio, ou seja, escala maior com o sétimo grau abaixado e explica que essa característica foi incorporada à música brasileira a partir da influência musical dos povos que contribuíram na formação do povo brasileiro.

Soler (1977) reivindica, a partir de estudo minucioso, a contribuição cultural árabe nas tradições poético-musicais do sertão nordestino. Em relação à música, observa algumas tendências que se aplicam também às canções do forró pé-de serra: predominância da música profana, preferência pelos intervalos pequenos, sentido

“plangente “ das frases melódicas, gosto pelo canto individual solista com pequenos estribilhos cantados coletivamente, repetição de fórmula melódica estrófica que é repetida ao longo do texto poético. Soler considera que também os aboios são de influência árabe.

O ritmo identifica as canções. Normalmente, é pelo ritmo que se diferencia o baião, o xote, o forró, o xamego, o arrasta-pé, a toada e assim por diante. Por exemplo, no baião e no xote o compasso é binário; na toada o compasso é quaternário. No forró, propriamente dito, o compasso é binário, mas o andamento é bem mais acelerado.

A harmonia das canções é relativamente simples, normalmente a tendência é a da caminhada para a dominante e resolução na tônica. O sétimo grau abaixado e, às vezes, o terceiro grau elevado criam uma sonoridade diferenciada.

Tradicionalmente, a instrumentação do forró pé-de-serra é feita por um trio composto de sanfona, zabumba e triângulo. Podendo ser adicionados outros instrumentos como ganzá, chocalho, violão, cavaquinho e outros. A sanfona destaca-se na execução das canções no que diz respeito à melodia, harmonia e ritmo, é muito comum a sanfona fazer introdução e interlúdio entre as estrofes. Já a zabumba e o triângulo ocupam-se de ostinatos e marcação ou deslocamento do acento métrico caracterizando, dessa forma, os ritmos musicais.

A sanfona é um instrumento musical, um aerofone composto por um fole, um diapasão e duas caixas harmônicas de madeira. Foi criada na Europa e chegou ao Brasil, provavelmente, através dos imigrantes alemães do Rio Grande do Sul. O instrumento é chamado "gaita" no Sul do Brasil e foi amplamente divulgado pelos

imigrantes que chegando ao Brasil traziam consigo as expressões musicais dos seus países de origem. No Nordeste, chama-se sanfona e foi utilizada amplamente pelo pernambucano Luiz Gonzaga (1912-1989), ícone do forró.

Existem dois tipos básicos de sanfona: a com teclado de piano - chamada acordeom, acordeona, acordeão ou cordeona; e a gaita-ponto, com botões no lugar das teclas, também denominada gaita-de-botão, pé-de-bode ou oito baixos. O instrumento também tem diversos outros nomes, como concertina, harmônia, harmônica, fole (ou gaita-de-foles) e realejo.

Segundo a Enciclopédia Wikipédia, denomina-se zabumba o tambor, de sonoridade grave, confeccionado de pranchas de madeira coladas com veios alternados e ou metal, no formato de caixas cilíndricas. A pele pode ser de couro ou nylon. Instrumento de percussão de altura indeterminada, a zabumba é percutida por varetas, macetas ou baquetas, em superfície com uma ou duas membranas esticadas em uma das bases, as quais, são percutidas. Com seu som grave marca o tempo forte da música. Marca também o contratempo devido à sua vareta chamada bacalhau, que bate na pele inferior. O som grave funciona como uma espécie de bumbo de bateria, enquanto o bacalhau, uma espécie de caixa.

O triângulo de timbre agudo e metálico contrasta com o timbre da zabumba. Constitui-se em um ferro em formato de triângulo que é percutido por uma vareta também de ferro. Com a mão que segura o triângulo, o instrumentista segura o corpo do instrumento e o solta produzindo timbres diferenciados e executando-o no contratempo. Segundo depoimentos do próprio Luiz Gonzaga, foi o último instrumento a incorporar-se ao trio. A escolha se deu porque, além do timbre agudo, a

sonoridade do instrumento é muito familiar ao sertanejo, circula corriqueiramente pelas feiras livres e contrastaria com o som grave da zabumba. Essa formação instrumental veio à tona a partir das lembranças das novenas do Araripe. Segundo depoimento de Gonzaga, a formação instrumental é portuguesa:

**Depois eu verifiquei que esse conjunto era de origem portuguesa, porque a chula do velho Portugal tem essas coisas, o ferrinho (triângulo), o bombo (o zabumba) e a rabeca (a sanfona)... é folclore que chegou de lá no Brasil e deu certo. Agora, o que eu criei, foi a divisão do triângulo, como ele é tocado no baião. Isso aí não era conhecido. (Deryfus, 1996, p.152 apud Ramalho, 2000, p.62)**

Além da formação instrumental, é importante observar a estética e técnica vocal utilizada no forró. Desde Gonzaga até os dias de hoje, a técnica difere da utilizada no *bel-canto* ou *canto lírico*. O palato se apresenta baixo, a voz soa nasal, natural, rústica, sem burilamento. O belo corresponde a essa produção vocal.

### 3.2\_ forró pé-de-serra: a letra

Neste trabalho só se fará referência ao forró-pé-de-serra ou tradicional, pois segundo Silva (2003) : “Suas músicas trazem uma linguagem tipicamente rural e dão enfoque a um universo saudosista, nostálgico, reflexo de uma região pobre, subdesenvolvida e excluída pelo poder público”. O forró pé-de-serra emerge de um universo rural, mas é expressão musical urbana.

Desde a origem do forró, a letra das músicas vêm carregadas de simbolismo que evidencia a vida cotidiana dos sertanejos nordestinos, comunica as crenças, tradições, gosto musical, a saudade da terra natal. A principal temática encontrada no repertório do forró pé-de-serra é construção imaginada da realidade do povo sertanejo, povo puro, e a sua relação com a terra, paraíso perdido.

*Pau de Arara**Luiz Gonzaga/ Guio de Moraes**“Quando eu vim do Sertão, seu moço**Do meu Bodocó**A maleta era um saco**E o cadeado era um nó**Só trazia a coragem e a cara**Viajando num pau de arara**Eu penei,**Mas aqui cheguei. (Bis)**Trouxe um triângulo**No matulão,**Trouxe um gonguê**No matulão**Trouxe um zabumba**Dentro do matulão**Xote, maracatu e baião**Tudo isso eu trouxe**No meu matulão”.*

O texto descreve a viagem do sertão para o lugar onde está. O discurso situa-se a partir do sertão de Pernambuco: “do meu Bodocó” e a presença do vocativo “seu moço” sugere um diálogo. A cena da viagem constitui-se em um retrato do êxodo rural. Muitos nordestinos podiam se identificar na descrição da viagem de migração: o meio de transporte era um “pau de arara”, caminhão sem conforto que transportava os sertanejos. A bagagem vinha em um saco, não em uma mala, provavelmente em consequência da pobreza ou mesmo da simplicidade do povo em ter a capacidade de se arranjar em qualquer situação. Em seguida, é afirmado que o migrante viajava

desprovido de bens materiais: “só trazia a coragem e a cara”. Essa coragem sugere a disposição para o engajamento em novas oportunidades de trabalho. Apesar do sofrimento, a viagem era realizada por alguém persistente e esperançoso: “eu penei, mas aqui cheguei.” Curiosamente, os pertences mais significativos que esse nordestino trouxe foram os culturais, sobretudo a música. No matulão, bolsa de couro de carneiro curtido onde se colocavam as roupas e pertences pessoais, vieram os instrumentos que caracterizam a música nordestina: triângulo, gonguê e zabumba e as expressões musicais: xote, maracatu, baião. Percebe-se a sugestão do movimento, do balanceio do transporte na repetição da palavra “matulão”.

*Asa Branca*

*Humberto Teixeira/Luiz Gonzaga*

*Quando oiei a terra ardendo  
qual fogueira de São João  
Eu perguntei a Deus do céu, ai,  
por que tamanha judiação? (bis)*

*Que braseiro, que fornaia,  
nem um pé de prantação  
Por farta d'água perdi meu gado  
Morreu de sede meu alazão*

*Inté mesmo a asa branca  
bateu asas da sertão  
Entonce eu disse, adeus Rosinha,  
guarda contigo meu coração*

*Hoje longe muitas léguas  
numa triste solidão*

*Espero a chuva cair de novo  
pra mim vortá pro meu sertão*

*Quando o verde dos teus óio  
se espaiá na prantação  
Eu te asseguro, não chore não, viu  
que eu vortarei, viu, meu coração*

Asa Branca tornou-se o “hino” do nordeste, graças à divulgação radiofônica e gravação em discos *long play* nos anos finais da década de quarenta e início de cinquenta. O texto descreve o êxodo rural, sugerido através da descrição das cenas que antecedem e sucedem a migração. O sertanejo é comparado ao pássaro Asa Branca, um dos símbolos do sertão nordestino. A Asa Branca migra do sertão nos tempos de estiagem e retorna assim que a estação chuvosa recomeça. Esse fenômeno é cíclico tal qual a vida de muitos nordestinos que fogem da seca em busca de alternativas para sobrevivência, mas nutrem o desejo do retorno ao sertão.

O texto se inicia apontando para a causa do êxodo: a seca. “Quando oiei a terra ardendo qual fogueira de São João.” Paradoxalmente, a fogueira de São João é símbolo da festa e da alegria vivenciada durante os festejos juninos. A pergunta a “Deus do céu” remete para a religiosidade popular e de uma certa forma para um conformismo pela situação vivenciada. Como seca é fenômeno natural da região, para a simplicidade do sertanejo só Deus tem a resposta. Diante da estiagem, é explicado que como não há pasto, nem água; o alazão morreu de sede, diga-se de passagem que alazão é um dos principais meios de transporte do sertanejo. É apontada uma justificativa para a partida: “inté mesmo a asa branca bateu asas do sertão”. Quando

esse fato acontece, acabam-se as esperanças e é hora de partir. A amada é deixada para trás e isso causa muito sofrimento.

Quando o sertanejo encontra-se longe de casa, da sua terra, de sua cultura sente solidão e tem desejo de retornar. Parece que o fato já é rotineiro: “espero a chuva cair de novo pra mim vortá pro meu sertão.” A plasticidade das imagens aponta para uma simbiose entre os olhos da amada e plantação. A promessa do retorno só será concretizada com a volta das chuvas, a plantação reverdecer novamente. Nessas condições o retorno é assegurado. Essa canção comunicava a dor, sofrimento e esperança de muitos sertanejos, tornando-se, dessa forma, o retrato de um episódio social corriqueiro no Brasil desde a da segunda metade do século dezenove que reforça o discurso da seca.

De métrica irregular, um fato curioso nesse texto é a presença de rimas nos segundos e quartos versos. Esse tema peculiar ao cotidiano do sertanejo nordestino é abordado utilizando-se a linguagem oral, variação lingüística recorrente no sertão nordestino.

*Riacho do Navio*

*Luiz Gonzaga e Zé Dantas*

*Riacho do Navio corre pro Pajeú,  
O rio Pajeú vai despejar no São Francisco  
O rio São Francisco vai bater no meio do mar,*

*Ai se eu fosse um peixe, ao contrário do rio,  
Nadava contra as águas, e nesse desafio,  
Saía lá do mar pro Riacho do Navio,  
Corria direitinho pro Riacho do Navio,*

*Pra ver o meu brejinho fazer umas caçadas,  
Ver as pegas de bois, andar nas vaquejada,  
Dormir ao som dos chocalhos e acordar como a passarada,  
Sem rádio e sem notícias das terras civilizadas,*

*Riacho do Navio,  
Riacho do Navio  
Riacho do Navio,  
Tando lá não sinto frio.*

A letra da canção remete para a viagem seguindo o curso das águas: do Riacho do Navio até o mar. Equivale à viagem do sertão ao litoral. No entanto o “eu” lírico se compara a um peixe e expressa o seu desejo de nadar contra a correnteza, ou seja, sair do litoral ao sertão, ao contrário do curso natural das águas: “Saía lá do mar pro Riacho do Navio”.

Esse desejo é fruto de uma saudade de quem deixou a terra natal para trás. Provavelmente a saudade de um migrante. A memória corre solta: caçadas, pegas de boi, vaquejadas, os sons familiares de chocalhos e da passarada remetem à vida cotidiana do sertanejo. O discurso construído remete a um paraíso perdido.

Em contrapartida, é expresso um desejo de esquecer o som do rádio e as notícias, símbolo da civilização que manteria o migrante atualizado “das terras civilizadas”. Isto sugere o reforço da construção do imaginário do lugar distante e atrasado tecnologicamente que é o sertão: “Sem rádio e sem notícias das terras civilizadas”. Discurso antimoderno.

Riacho do Navio é, portanto, lugar que chega pelo viés da imaginação, da

saudade, do acolhimento: “Tando lá não sinto frio.”

*Caboclo de Fé  
ao sertanejo que um dia vai voltar*

*Xico Bizerra*

*eu, que tinha feito jura  
de só deixar o cariri por derradeiro,  
contra a vontade, abandonei o meu terreiro,  
por que a chuva insistia em não cair  
lá deixei meu pé-de serra,  
também ficou um taco do meu coração,  
o cheiro bom do luar do meu sertão,  
minha alegria e a vontade de sorrir*

*vim pra cidade grande,  
no matulão eu carreguei a minha dor,  
toquei viola, tornei-me um cantador  
mas sei que um dia eu ainda volto lá  
sozinho no meio do mundo,  
sertanejo, cabra macho, destemido,  
nunca me entrego, mesmo se estou ferido,  
e não nego o direito de sonhar*

*agora canto, posso dizer que sou caboclo de fé,  
pelos sertões, estradas de canindé,  
onde o campina ao cantar troca de cor,  
um dia volto, então eu vou sonhar meu sonho derradeiro,  
vou descansar à sombra do juazeiro  
e ver de novo os 'zoio' do meu amor*

O texto faz referência à migração e o sonho do regresso. O caboclo de fé

migrou também por causa da seca. O discurso da seca persiste como fatalidade. A seca é causa externa, fenômeno da natureza e sem solução que insere o migrante em um espaço de saudade da terra, do amor, das manifestações culturais. Poesia e música tornam-se válvula de escape para amenizar a dor das perdas:

*no matulão eu carreguei a minha dor,  
toquei viola, tornei-me um cantador*

No texto perpassa o discurso euclidiano de que o sertanejo é forte, apesar de tudo:

*o sertanejo, cabra macho, destemido,  
nunca me entrego, mesmo se estou ferido*

### *Matuto*

*Xico Bizerra*

*matuto eu conheço pelo ajeitado do chapéu  
matuto eu conheço pelo carregar do matulão  
matuto eu conheço pelo olho que olha pro céu  
matuto eu conheço pela pisada do pé no chão  
pela fé que tem em nosso senhor*

*pela paz bem guardada no coração  
pela crença incontida que tem no amor  
pelo jeito tão sincero de apertar a mão*

*todo dinheiro vale menos que o fio de seu bigode  
ele fala 'pro mode' mas sabe mais do que qualquer doutor  
no terreiro do seu peito tem fartura de felicidade  
plantação de amizade, colheitas de amor*

*matuto eu conheço pelo caminho que estradou  
matuto eu conheço quando escuta um baião*

*matuto eu conheço quando canta o fogo-pagou  
matuto eu conheço pelo amor que tem pelo sertão*

*pelo ombro largo sempre a amparar  
pela mesa que sempre cabe mais um  
pela coragem grande que tem pra lutar  
pelo braço forte sem medo nenhum*

*Matuto* faz referência ao sertanejo. De forma poética, são anunciadas suas qualidades idiossincráticas e o apontam para um herói a ser reverenciado. É forte, generoso, persistente, religioso, conhece as tradições e as preserva. Mais uma vez esse tipo humano é imaginado, é criado na mente. Do discurso, percebe-se o desejo de identificação com esse homem analfabeto, pobre, experimentado em dores, mas que preserva um idílio com a natureza e com as tradições. Aqui se apresenta um discurso que aponta para o meio e a raça como responsáveis pelo modo de ser do matuto.

### *Romeiros do Destino*

*Xico Bizerra*

*sou a casca da bala do fuzil de lampião  
uma conta do rosário em que rezou frei damião  
sou o barro que escorria pelas mãos de vitalino  
eu sou nordestino, sou dessa nação*

*sou o pé de pau que deu o cajado a conselheiro  
palavra que patativa transformava em verso inteiro  
sou o eco do aboio no cantar de marcolino  
eu sou nordestino, sou dessa nação*

*sou da terra do vaqueiro, cantador*

*violeiro, embolador, beatas e rezadeiras  
do arraial dos poetas sonhadores  
que enxergam os seus amores  
pra cantar uma canção  
do sertão em que a lua é mais bonita  
porque a gente acredita na grandeza do perdão  
onde todos os romeiros do destino  
tem coração de menino, nordestino, eu sou nação*

*sou o fiapo da batina do padim ciço romão  
poeira do pé-de serra que pariu gonzagão  
na poesia de aderaldo sou um verso clandestino  
eu sou nordestino, sou dessa nação*

*sou a linha das rendeiras, sou a corda da viola  
sou águas do pajeú, sou fogueira, bandeirola,  
sou o som de u'a sanfona, sou um terreiro junino  
eu sou nordestino, sou dessa nação*

O texto se refere a uma 'Nação Nordestina', espaço imaginado, representado pela multiplicidade de expressões culturais populares que sugere uma construção identitária. De forma romântica, os heróis vão sendo enunciados: artesãos, violeiros, cantadores, beatos, cangaceiros, poetas. Todos são romeiros, peregrinos, migrantes que enaltecem a nação. A poesia brota de uma realidade interiorana, da descrição do cotidiano e quase todos os heróis são originários do sertão. O lirismo da poesia remete ao sertanejo nordestino puro de coração, inofensivo que enaltece a nação com seus feitos heróicos, justificando, assim, o discurso de “Nação”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retornando à questão primeira que norteou a pesquisa, depois do percurso metodológico escolhido, chega-se a alguns pontos de destaque. O primeiro é que, os conceitos de cultura, identidade, são móveis, plurais, imaginados e construídos a partir do discurso. Dessa forma, o forró pé-de-serra corresponde a uma forma de expressão cultural inserida dentro da realidade do Nordeste não podendo ser legitimado como a única expressão que preserva a tradição cultural e identidade nordestinas.

Outro destaque, Luiz Gonzaga é o representante histórico e simbólico do forró. O seu discurso oral, imagético e sonoro se voltam para um Nordeste sinônimo de espaço árido e pobre, construído no imaginário como local abstrato que se alimenta da memória e que simboliza resistências e ambigüidades, diversidade cultural e exclusão social. Esse Nordeste, sinônimo de sertão, é local de partida de milhares de homens e mulheres do campo, de forma que a temática do êxodo rural contribuiu para alimentar o imaginário dos migrantes. A temática de Gonzaga ainda persiste nos compositores das novas gerações do forró.

Nem todas as letras são saudosas. As temáticas são variadas e, às vezes, são vibrantes, bem humoradas. No entanto, as canções que mais se identificam com a saga do sertanejo pobre que migra para as grandes cidades evocam melancolia e saudade.

A música, propriamente dita, também evoca todos os sentimentos e suscita todas as expressões. Nem sempre são alegres. O ritmo, normalmente contribui para as evoluções dançantes, mesmo que o texto não favoreça expressão de alegria, mas há também músicas cujo andamento é lento, haja vista a multiplicidade de ritmos no forró pé-de-serra.

Diante do exposto, destaca-se ainda, que o forró pé-de-serra apresenta um universo temático amplo possibilitando, assim, outras pesquisas de natureza científica que apresentem um olhar interdisciplinar tendo a música e texto como focos.

## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. 2 ed. Recife, FJN, Ed. Massangana; São Paulo, Cortez, 2001.
- CASCUDO, Luís Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 11ª ed. Edição ilustrada. São Paulo: Global, 2001.
- FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. *Baião de Dois: a música de Zedantas e Luiz Gonzaga no seu contexto de produção e atualização na década de 70*. Recife: FUNDAJ, Massangana, 1988.
- HALL, Stuart. Quem precisa de Identidade. In: *Identidade e diferença*. Tomaz tadeu da Silva (org). Petrópolis,RJ, 2000.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 8ª ed. Rio de janeiro: DP&A, 2003.
- IRMÃOS VITALE. O Melhor de Luiz Gonzaga: melodia e letra cifrada para guitarra, violão e teclado. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores do Brasil. s/d.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura um conceito antropológico*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2004.
- LIMA, José Mário Austregésilo da Silva. *A oralidade e a imagética em Luiz Gonzaga: uma análise do conteúdo da obra musical do Rei do Baião*. Recife, Ensino Superior Bureau Jurídico, 2006.
- MACHADO, Cristina Gomes. *Multiculturalismo: O mito além da riqueza da diferença*. São Paulo. DP&A, 2002.
- NASCIMENTO, Débora. Uma pequena história do forró. In: *Continente Multicultural*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco. n. 10, jun 2003. p. 25-28.
- OLIVEIRA, Gildson. *Luiz Gonzaga: O matuto que conquistou o mundo*. 7ª. ed. Rev. E aum. Brasília: Letraviva, 2000.
- ORLANDI, Eni Puccinell. *Interpretação; autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Análise de Discurso*. Campinas, SP: Pontes Editores, 1999.
- PAZ, Ermelinda. *O Modalismo na música brasileira*. Brasília: Editora MUSIMED, 2002.
- RAMALHO, Elba Braga. *Luiz Gonzaga: a síntese poética e musical do sertão*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem. *A canção no tempo: 85 anos de música brasileiras*. Vol. 1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 1997.

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

SOLER, Luis. *As raízes árabes, na tradição poético-musical do sertão nordestino*. Recife-PE, Ed. Universitária da UFPE, 1978.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à Estética*. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

TORRES, Vasconcelos. *Movimentos Migratórios das populações rurais brasileiras*. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos S/A, 1957.

#### **MEIOS ELETRÔNICOS:**

BIZERRA, Xico ( produção executiva). *Cléo Dantas interpreta o FORROBOXOTE 2*. CD Gravado na GUSDEL, jan. 2003.

BIZERRA, Xico ( produção executiva). *Mulheres Cantadeiras de uma Nação chamada Nordeste*. FORROBOXOTE 3. CD Gravado na GUSDEL, out. 2003 e fev. 2004.

BIZERRA, Xico ( produção executiva). *Cantadores da Nação de 'Seu' Luiz*. FORROBOXOTE 4. Recife-PE: CD Gravado no ZRG Stúdios, out. 2004 a jan. 2005.

BIZERRA, Xico ( produção executiva e direção artística). *Baião: do reino encantado do novo Exu às veredas do resto do mundo e adjacências*. FORROBOXOTE 6. Recife- PE: CD Gravado no ZRG Estúdio , jul. A set. de 2006.

FALCÃO, Marcelo (coordenação geral). *Luiz Gonzaga: 50 Anos de Chão*. São Paulo: Cia. De Áudio/SP. CD masterizado, vol. 1,2, abril de 1988.

*Forroboxote*. Disponível em < <http://www.forroboxote.mus.br>> Acesso em: 04/13/2007, 16/04/2007.

GLOBO VÍDEO, DVD da BMG Brasil. *Luiz Gonzaga: Danado de Bom*. Show de despedida, 1984.

TV UNIVERSITÁRIA. Entrevista com Santanna e Maciel Melo. Programa Opinião Pernambuco. Recife, 15/05/2007.

*Zabumba*. Disponível em < [http:// gl.wikipedia.org](http://gl.wikipedia.org) > Acesso em: 19/01/2007.

## **ANEXOS**

ANEXO 1 – Entrevista com Xico Bizerra concedida a Marlova Dornelles em 25/04/2007. publicada no site da turma de Cultura Pernambucana: < <http://ladjanebandeira.org/pos-cultura-pernambuco/html>>

A tua trajetória de compositor, especialmente em relação ao forró pé-de-serra. Como começou este forte envolvimento com o forró, e o que mais te mobiliza na hora de compor, qual a tua fonte de inspiração?

*A gente que é do interior, quando nasce, já escuta num canto de parede, na beirada da calçada, um cantador entoando Gonzaga. Então, não há como não se apaixonar pela beleza melódica e poética que vem dos grotões, dos pés-de-serra. Assim comecei, tendo como ídolo e inspirador mór o rei do baião, a quem procuro ser fiel fazendo minhas 'besteirinhas' de uma forma muito modesta, mas nele inspirado. A riqueza dos sertões e o amor são, como de resto acredito também serem de todo poeta nordestino, a maior fonte de inspiração. Se você examinar meu repertório, a maior parte dele é voltado exatamente para as belezas do sertão, o homem do campo, o amor. E tem que ser assim para se contrapor ao besteiro musical que hoje impera na mídia, à custa do jabá.*

– E depois fala um pouquinho como você vê a cultura de Pernambuco atualmente. Especialmente em relação à música, ao forró pé-de-serra.

*Entendo que vivemos um bom momento de nossa música regional. Estamos muito bem servidos tanto de compositores como de bons intérpretes. Só para citar alguns (mesmo correndo o risco de incorrer no pecado da omissão) temos Santanna, Petrócio, Maciel, Anchieta Dalí, Irah Caldeira, Nádia Maia, Cristina Amaral, Jorge de Alinho, Flávio José, Flávio Leandro. É também alentador percebermos o surgimento de muita gente nova aderindo ao verdadeiro forró, como Sanfonéia, Território Nordestino, Trio Nós Quatro, Dudu do Acordeon, Perkata de Couro, dentre outros. Esse pessoal, costumo dizer, é que manterá acesa a chama*

*do candeeiro um dia acendido por Gonzaga, Jackson, Marinês, Adbias. Eles são os jardineiros que continuarão aguardando a semente plantada no Exu.*

- Por fim, gostaríamos de conhecer mais o projeto Forroboxote e especialmente o que motivou a gravação deste 6º CD.

*Meu último trabalho, BAIÃO – DO REINO ENCANTADO DO NOVO EXU ÀS FRONTEIRAS DO RESTO DO MUNDO E ADJACÊNCIAS, como o próprio nome já sugere, é um disco só de Baiões, feito em homenagem aos 60 anos desse ritmo que considero o mais genuinamente brasileiro, porque nascido do coração e da alma de Gonzaga, nas brenhas do sertão pernambucano. Para cantar minhas músicas, convidei cantadores nascidos na região onde o Baião nasceu, no Araripe, para, assim também homenageá-los. Tenho a pretensão, também, de conferir um pouco mais de visibilidade a esses cantores/cantoras, que, inobstante tenham seu prestígio na região, reconhecimento pelo talento de cada um deles, são desconhecidos fora dali. E de certa forma me sinto satisfeito porque o disco já começou a abrir algumas portas para eles, na medida em que alguns já deverão, em breve, fazer shows aqui no Recife.*

*Por fim, desejo agradecer a oportunidade do espaço para divulgação de nossa cultura e parabenizo vocês pela iniciativa do site, numa prova incontestante de que nem tudo está perdido e que a tradição pernambucana – o maior celeiro cultural do Brasil, sem dúvida – terá salvação.*

*Grande abraço, XICO BIZERRA*

ANEXO 2 – Entrevista com Xico Bizerra concedida a Ibrantina Guedes em 14/05/2007, via internet.

- ✓ Você nasceu na região, podemos dizer, rota do forró pé-de serra. Como foi seu mundo sonoro? Tem alguma referência nesse particular que gostaria de destacar? Você toca algum instrumento musical? Soube que você tem uma bela voz. Você já se aventurou pelo caminho do canto? Por que não ouvimos nenhuma composição na voz de Xico Bizerra?

***“Nasci no Crato, uma cidadezinha do interior cearense, parede-e-meia com Pernambuco. Quem nasce por ali, como de resto, por todo o sertão, já escuta do outro lado da rua ou no meio-fio da calçada, um cego cantador, ou um violeiro, ou um sanfoneiro cantando Luiz Gonzaga. Não há como não se apaixonar, de imediato. Meu mundo sonoro teve início por aí e prosseguimento ouvindo minha mãe cantar e tocar bandolim, virtudes que não herdei. Toco apenas (e sofrivelmente) um teclado, quando estou compondo, dele extraindo algumas harmonias, mas coisa muito precária, infelizmente. Quanto ao canto, vou mais além: não canto por três motivos básicos: não sei, não gosto e o mundo artístico regional está tão bem suprido de bons intérpretes que é preferível que eu fique a fazer o que gosto: compor.”***

- ✓ Você diz que o seu avô influenciou o gosto pela poesia. Que autores contribuíram para sua formação literária?

***“Diversos autores, nacionais e estrangeiros, me influenciaram e influenciam: Pablo Neruda, Fernando Pessoa (para citar os de fora) e Manoel Bandeira, Carlos Penna Filho, João Cabral de Melo Neto (para ficar nos pernambucanos). Mas o gosto pela poesia eu credito realmente ao meu avô, professor de Português e de Latim, e que me incentivou/estimulou, na infância, a gostar do papel e do lápis, da prosa e da rima.”***

- ✓ Fale um pouco sobre sua formação escolar, família, migração de Crato para Recife. Quem é Xico Bizerra além de poeta e compositor?

***“Estudei em Fortaleza e Recife, onde moro desde 1970. Comecei diversos cursos superiores, mas só terminei Administração de Empresas (ainda assim, por necessidade funcional: era Funcionário do Banco Central e para assumir o posto de Inspetor fazia-se necessária a formação superior). Hoje sou apenas Poeta, graças a Deus, pois me aposentei do serviço público em 2004. Moro em Jaboatão dos Guararapes, com minha mulher, Dulce, com quem sou casado há 27 anos e com quem tenho João Paulo e Mariana”***

- ✓ Você é admirador de Luiz Gonzaga. Como é essa relação? Você o conheceu pessoalmente? Na sua opinião, qual a importância de Luiz Gonzaga para o forró, na atual conjuntura?

***“Luiz Gonzaga foi e é a figura mais importante de nossa música regional. Foi um divisor de águas do cancioneiro musical brasileiro e ‘inventor’ de muita coisa que hoje se faz pelo Nordeste e pelo Brasil. Minha relação com ‘seu’ Luiz é de profundo respeito e admiração, apesar de não tê-lo conhecido pessoalmente. Ele continua tão importante quanto sempre foi. Como prova, basta que se ouça a turma jovem, formando bandas de forró, e incluindo no repertório canções por ele cantadas há 30, 40 anos atrás. Costumo dizer que estes são os atuais jardineiros a aguar a semente que um dia Gonzaga plantou lá no Exu; estes mantêm acesa a chama do pavio um dia acendido pelo Rei do Baião.”***

- ✓ Bom, no início Luiz Gonzaga escolheu o baião como gênero musical representante do Nordeste e o divulgou para os quatro cantos do país e internacionalmente também. Do baião até o forró foi um processo. Hoje se fala mais na dualidade: forró pé de serra e forró eletrônico, esse divulgado pelas bandas de forró. Como você vê essa convivência. Qual sua opinião sobre as duas realidades?

***“Eu não rotulo o forró. O Forró é o que Luiz Gonzaga fez, o que Maciel Melo, Petrucio Amorim, Anchieta Dali fazem. O mais não é forró, é qualquer coisa, menos forró. A utilização desse termo por essas Bandas que estão por aí à custa da mídia paga e da inexistência de senso crítico por parte da maioria da população é, na minha opinião, é crime de apropriação indébita. O baião, ‘inventado’ há 60 anos, permanece vivo até hoje. Por quanto tempo viverá essas bandas? Tenho esperança que o povo, grande juiz de tudo no mundo, saiba ao final discernir***

***entre o que presta e o que não vale nada, saiba separar o joio do trigo, e saiba escolher o que tem consistência, cultura, tradição. Fico muito triste com o quadro que constato a cada dia e me conforta que a opinião de pessoas de bem coincidam com a minha. Pelo menos isso.”***

- ✓ Você se diz mais poeta que compositor. Como se dá a relação poesia e composição? Quem vem primeiro? Você conta com algum parceiro musical? E quanto aos instrumentos? É possível fazer forró pé de serra sem o trio sanfona, triângulo e zabumba diante das múltiplas opções eletrônicas?

***“Realmente me considero mais Poeta que Compositor, talvez por gostar mais de escrever do que fazer músicas. Mas gosto muito também de juntar os dó-ré-mis e criar melodias, embora me satisfaça muito a companhia de parceiros nesse ofício. São vários e todos com suas peculiaridades. Não há uma receita própria para fazer a música, mas no meu caso, normalmente, a letra vem primeiro e depois ela vai se adequando a uma melodia. É a melhor parte, o burilamento das palavras. Engraçado que depois de gravadas, eu sempre acho que poderia ter feito melhor, que uma palavrinha aqui ou ali soaria melhor que a que lá está. Mas aí está sem jeito. Sobre a Sanfona, Triângulo e Zabumba, eis aí a Santíssima Trindade inseparável do Forró. Sem esse trio não haverá forró. Pode-se até adicionar outros instrumentos (se forem bem colocados, sou a favor: contribuem para a renovação do ritmo), mas os três têm que estar presentes, sempre.”***

- ✓ Segundo a história, o forró emergiu no meio urbano, mas as canções normalmente fazem referência ao mundo rural, paisagem sertaneja, costumes, linguagem, idiossincrasias. Na sua opinião, é essa a fórmula do sucesso do forró nesses sessenta anos de existência?

***“Sim, embora eu não seja contrário à renovação, como já disse anteriormente. Mas a temática sertaneja, nordestina, é tão rica, tão vasta, tão encantadora, que não custa misturá-la a temas mais atuais, tendência, aliás, que vem sendo explorada por muitos compositores atuais.”***

- ✓ Em relação ao público apreciador. Hoje é considerável o número de apreciadores do forró pé de serra no espaço urbano e um fato curioso é que pertencem à classe média. A que você atribui esse fato?

*“Ao processo migratório que se desenvolveu ao longo do tempo, que contribuiu para levar às cidades o povo do sertão, que para ali se deslocava em busca de melhores dias. Outro fator importante se explica por si só: a beleza rítmica do forró e sua proposta de amor: os casais dançam agarradinhos, as letras falam de coisas ternas. Isso faz com que os apreciadores do ritmo pertençam a todas as classes sociais, culturais, etárias.”*

- ✓ Desde a sua origem, o forró contou com todo o aparato da tecnologia e da indústria cultural para projeção nacional. Como você vê a relação forró/ indústria cultural na atualidade?

*“O Forró se inseriu nos programas de incentivo à cultura de uma forma muito positiva. O ideal seria que toda a cadeia produtiva do forró (músicos, intérpretes, compositores) independesse de estímulo externo para o seu desenvolvimento, se auto-sustentasse. Isso ainda não é possível. A indústria cultural absorve, ainda que de forma insipiente, o nosso forró, mas há indicadores – subjetivos, é bem verdade, de que a situação pode melhorar. No que depender de músicos, intérpretes, estúdios e compositores, entendo que o forró esteja muito bem servido.”*

- ✓ Já são seis cd's gravados com o título Forroboxote. Fale um pouco sobre esse projeto. Gostaria de fazer um destaque ao cd Nº 3, “Mulheres Cantadeiras”. O que motivou reuni-las em um cd?

*“O primeiro passo foi em 2000, quando produzi um CD que seria demo e que terminou sendo o primeiro do projeto a que denominei de FORROBOXOTE. Mostrado a alguns artistas, alguns deles me estimularam a lançá-lo. Fí-lo. A partir daí, vieram os seguintes. Foi quando resolvi fazer CDs temáticos, como, por exemplo, o que você a ele se refere: MULHERES CANTADEIRAS DE UMA NAÇÃO CHAMADA NORDESTE, onde reuni nossas forrozeiras cantando minhas canções. Lá estão, dentre outras, Marinês, Amelinha, Irah Caldeira, Dalva Torres, Nádia Maia, Socorro Lira. Veio, a seguir, o CANTADORES DA NAÇÃO DE SEU LUIZ, a versão masculina do anterior, com Dominginhos, Santanna, Maciel, Petrúcio, Flávio José, Flávio Leandro, Jorge de Altinho, Alcymar Monteiro, Quinteto Violado e outros tão bons quanto. Em 2005 lancei o ALMA SANFÔNICA, um disco diferente, por não conter forrós: tem valsa, tango, samba, fox-trote, frevo, blues e outras coisas, menos forró. Quis mostrar a beleza*

*da sanfona em qualquer outro ritmo que não o nosso regional. Gosto muito desse trabalho. Por fim, acabo de lançar o BAIÃO: DO REINO ENCANTADO DO NOVO EXU ÀS VEREDAS DO RESTO DO MUNDO E ADJCÊNCIAS, uma modesta homenagem que presto ao nosso ritmo mais verdadeiramente pernambucano/brasileiro, que é o Baião, inventado por Gonzaga há 60 anos. A data passou totalmente despercebida pela mídia, inobstante a grandeza e importância do fato. Reuni, então, cantadores oriundos da mesma região em que nasceu o Baião – Chapada do Araripe, Exu, Bodocó, Ouricuri, Granito, Crato – e coloqueio-os no CD. É nosso trabalho mais recente e que vem merecendo da crítica especializada generosos comentários, a exemplo do acontecido nos discos anteriores.”*



