



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS CAMPINA GRANDE
CENTRO DE EDUCAÇÃO
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA**

ANA CLAUDIA DANTAS LIMA

**OS DESDOBRAMENTOS DO FORRÓ NORDESTINO: DE LUIZ
GONZAGA À MASTRUZ COM LEITE (1940-1991)**

**CAMPINA GRANDE – PB
2014**

ANA CLAUDIA DANTAS LIMA

**OS DESDOBRAMENTOS DO FORRÓ NORDESTINO: DE LUIZ
GONZAGA À MASTRUZ COM LEITE (1940-1991)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Licenciatura Plena em História da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de Licenciado em História.

Orientador: Prof. Ms. José do Egito Negreiros
Pereira

CAMPINA GRANDE – PB
2014

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

L732d Lima, Ana Claudia Dantas
Os desdobramentos do forró nordestino [manuscrito] : de Luiz Gonzaga à Mastruz com Leite (1940-1991) / Ana Cláudia Dantas Lima. - 2014.
18 p.

Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) -
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2014.
"Orientação: Prof. Me. José do Egito Negreiros Pereira,
Departamento de História".

1. Historiografia 2. Forró - Ritmo Musical 3. História
cultural 4. Trajetória Musical I. Título.

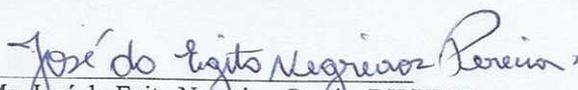
21. ed. CDD 907.2

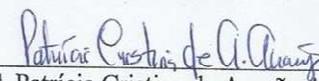
ANA CLAUDIA DANTAS LIMA

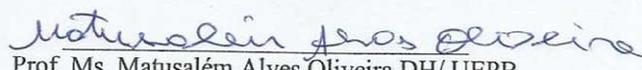
**OS DESDOBRAMENTOS DO FORRÓ NORDESTINO: DE LUIZ
GONZAGA À MASTRUZ COM LEITE (1940-1991)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Graduação em Licenciatura Plena
em História da Universidade Estadual da
Paraíba, em cumprimento à exigência para
obtenção do grau de Licenciado em História

Aprovada em 05/12/2014.


Prof. Ms. José do Egito Nogueira Pereira DH/UEPB
Orientador


Prof.ª. Dr.ª. Patrícia Cristina de Aragão Araújo DH/UEPB
Examinadora


Prof. Ms. Matusalém Alves Oliveira DH/UEPB
Examinador

OS DESDOBRAMENTOS DO FORRÓ NORDESTINO: DE LUIZ GONZAGA À MASTRUZ COM LEITE (1940-1991)

LIMA, Ana Claudia Dantas¹.

RESUMO

Este trabalho propõe uma reflexão referente aos desdobramentos do forró diante dos estudos historiográficos, pensando a respeito de suas (re)significações para a compreensão da trajetória musical. Busca-se compreender e, acima de tudo, resgatar os caminhos adotados pelo forró nordestino, tendo como recorte temporal o trilhar dos anos 1940 até 1991. A partir dos novos olhares propugnados pela História Cultural, toma-se como eixo condutor da discussão o gênero musical pensando enquanto uma fonte documental de grande relevância e que emerge de um dado contexto cultural e social. Para fundamentar esse estudo, partimos de autores como Durval Muniz, Sandra Pesavento, Vainfas e Expedito Leandro Silva. Nesse sentido e considerando a inserção dessa linguagem ao fazer historiográfico, realizou-se uma pesquisa que objetiva enfatizar a trajetória difícil e persistente de tal manifestação musical, a qual se adaptou a diversos segmentos de público e, além disso, quebrou vários preconceitos sociais, tornando-se um gênero ativo e atuante.

PALAVRAS-CHAVE: História Cultural, Luiz Gonzaga, Forró.

INTRODUÇÃO

Este trabalho é resultado de uma pesquisa bibliográfica sobre a história do forró, de Luiz Gonzaga à Mastruz com Leite. Nosso principal objetivo será abordar as mudanças na trajetória deste gênero musical.

Trabalhamos nessa pesquisa, amparados no pensamento e contribuição teórica de Durval Muniz, Sandra Pesavento, Vainfas, Expedito Leandro Silva, entre outros.

Este trabalho está organizado na modalidade de Artigo Científico, estando distribuído em três tópicos, sendo eles: O forró enquanto objeto histórico, A Invenção do Forró e, por fim, As Reinvenções do Forró (forró universitário e forró eletrônico).

Inicialmente abordaremos o âmbito historiográfico dentro das perspectivas da História Cultural e inspirações advindas de Clio, pois sabemos que as manifestações culturais são extremamente variadas: danças, religiosidades, músicas, dentre outras. Tais

¹Graduanda do 8º período do curso de Licenciatura em História pela Universidade Estadual da Paraíba. claudinha_dl@hotmail.com.

manifestações são apenas alguns recortes que evidenciam a emergência dos estudos culturais e o empenho dos historiadores em ampliar as pesquisas para o âmbito das percepções culturais populares. Por isso propomos tomar os desdobramentos do forró nordestino como uma categoria que impõe um forte caráter histórico, havendo novas possibilidades para os estudos historiográficos.

Em seguida, daremos ênfase à trajetória de Luiz Gonzaga e como ele criou uma marca para sua música, que passou a se chamar Baião se tornando a “música do Nordeste”, mas com o declínio do Baião, Gonzaga o reformulou, mudando a batida do zabumba e começou a chamá-lo de forró, falando e cantando o universo rural do homem sertanejo, colocando novamente Luiz Gonzaga e a música nordestina no topo do mercado fonográfico brasileiro.

E, por fim, apontaremos as mudanças e renovações deste gênero, a partir da década de 1990, primeiramente com o surgimento do forró universitário que é fruto da junção do forró tradicional com a musicalidade do pop e do rock, havendo uma fusão de linguagem do forró tradicional com a linguagem da música popular urbana, gerando um novo estilo de forró, que ganhou adeptos e apreciadores de várias classes sociais, e foi nesta categoria que ocorreram as primeiras introduções de instrumentos eletrônicos no forró. A partir do forró universitário surge outro segmento deste gênero, o forró eletrônico tendo como sua principal característica a linguagem eletrizante, estilizada e visual, com muito brilho, iluminação e a presença de equipamentos de ponta, deixando de lado o triângulo, a sanfona e o zabumba. Nesta perspectiva, daremos destaque para a banda Mastruz com Leite que a partir das ideias de seu empresário Gurgel promoveu uma revolução na estética dos artistas que se dedicavam a música regional e na própria sonoridade da música nordestina, enfatizando alguns elementos característicos da música pop internacional: teclados, bateria, baixo, guitarra, saxofone (com ênfase na bateria e no teclado), introduzindo coreografias sensuais (bailarinos), e casais de cantores, passando a ter como foco o público jovem havendo o fenômeno da espetacularização do forró.

Esperamos que esta pesquisa possa ser um objeto de provocação para os futuros leitores que interessarem-se pela temática da história do forró, no tocante às permanências e renovações, ressignificações da música nordestina.

1- O FORRÓ ENQUANTO OBJETO HISTÓRICO

Ao entrelaçar perspectivas da História Cultural e inspirações advindas de Clio, rainha das ciências, que detém o poder de registrar o passado e autoridade de falar sobre os fatos, me atrevo aqui, a abordar as transformações que o Baião foi sofrendo ao longo das décadas até chegar ao Forró Eletrônico que conhecemos hoje, dentro do viés da Nova História, procurando, assim, transformar a musicalidade de uma região em um relevante objeto da História.

Partindo do pressuposto de que História cultural emerge e pode ser assinalada como uma reinvenção do passado e que esta se constrói na nossa contemporaneidade, é possível percebermos este movimento dentro do Baião, que assim como a História Cultural se reinventa diversas vezes.

A História Cultural veio romper com paradigmas tradicionais, na segunda metade do século XX. Neste processo foram propostas novas problemáticas, outros olhares, interpretações e, por que não dizer uma “nova” forma de fazer a História, abordar e narrar o passado. Isto culminou com uma interferência profunda no âmbito das ciências, em seus respectivos campos de saberes, proporcionando novos olhares e novas proposições que anteriormente não eram notadas pelos historiadores, que, por conseguinte, culminaram com o surgimento de novos paradigmas de explicação da realidade. Dentre eles, como denomina Lynn Hunt a “Nova História Cultural” que se propõe a ler e interpretar o passado de um prisma culturalista.

Foi sem dúvida, um contexto histórico preciso e datado que produziu essa mudança que, em última análise, pode ser vista como ajustamento da realidade do mundo às formulações explicativas do homem para dar conta do próprio mundo. A realidade tornou-se mais complexa e aquilo que foi uma questão decisiva para ser resolvida pelos historiadores há 30 anos não é mais o que move a colocação de perguntas diante do real. (PESAVENTO, 2008. p.15)

Alguns historiadores foram imprescindíveis para a ruptura dos paradigmas tradicionais como: Paul Ricoeur, Paul Veyne, Antonio Gramsci, Walter Benjamin, Michel Foucault, Michel de Certeau, Bachelard, entre outros. Segundo Sandra Pesavento, estes são considerados precursores da História Cultural. Através de sua imensa insatisfação aos modelos explicativos da realidade, de maneira alternada delinearam novos rumos para a constituição de uma nova forma de saber. Este processo pode ser caracterizado como uma busca de respostas à complexidade da realidade que vivemos hoje, na intenção da reinvenção do passado, do resgate dos sentidos conferidos ao mundo através de discursos, imagens.

A História Cultural procurou defender a legitimidade do estudo do “mental” sem abrir mão da própria história como disciplina ou ciência específica. Esta história cultural apresenta algumas características que se tornam de suma importância para efetivação desta pesquisa. A primeira está justamente na sua rejeição ao conceito de mentalidades, considerado excessivamente vago, ambíguo e impreciso quanto às relações entre o mental e o todo social; a segunda se apresenta como uma “Nova História Cultural” distinta da antiga, gênero historiográfico dedicado a estudar as manifestações oficiais ou formais da cultura de determinada sociedade: as artes, a literatura, a filosofia, dentre outras; a terceira se preocupa em resgatar o papel das classes sociais, da estratificação e dos conflitos sociais; a quarta e última apresenta a história cultural como uma história plural, apresentando caminhos alternativos para a investigação histórica.

Abriu-se, assim o caminho para que a produção historiográfica francesa fosse “do porão ao sótão”, metáfora então usada para exprimir a mudança de preocupações da base socioeconômica ou da vida material para os processos mentais, a vida cotidiana e suas representações. (VAINFAS, 2011, P. 136)

O reconhecimento desta pluralidade é articulado com outras três características, que são: 1º recusa do conceito vago de mentalidades; 2º preocupação com o popular; 3º valorização das estratificações e dos conflitos socioculturais como objeto de investigação. Podemos destacar ainda três maneiras distintas de tratar a história cultural, permitindo distingui-la com nitidez da “antiga” história das mentalidades, são elas: A história da cultura praticada pelo italiano Ginzburg, que tinha como noções a cultura popular e a circularidade cultural. A história cultural de Roger Chartier, vinculado à história francesa, e aos conceitos de representação e de apropriação expostos em seus estudos e, por fim, a história cultural produzida pelo inglês Edward Thompson, principalmente na sua obra sobre movimentos sociais e cotidianos das classes populares.

A partir destas constatações evidencia-se uma chegada tardia dos estudos da Nova História ao contexto da historiografia brasileira, uma vez que se apresenta uma chegada apenas a partir da década de 1980, quando as mentalidades já estavam em processo de reformulação na França e a Nova História cultural já surgia como sua herdeira. Este atraso está vinculado a vários fatores, entre eles a falta de bibliografias traduzidas na década de 70, essa defasagem também está relacionada com o apogeu do regime militar no Brasil que constrangeu as ciências humanas e as políticas editoriais no país.

Outro fator dessa defasagem era que, com exceção da universidade de São Paulo, os cursos de pós-graduação em História estavam só começando no país nos anos 70, sendo assim insuficiente a produção de uma historiografia em escala nacional.

Os precursores mesmo involuntariamente de uma história cultural no Brasil foram Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda. Quem estuda a história cultural no Brasil costuma dizer que eles faziam história das mentalidades sem saber. No entanto, o livro que talvez tenha sinalizado a penetração da Nova História foi o de Laura de Melo e Souza, *O diabo e a Terra de Santa Cruz*, obra sobre práticas de feitiçaria e mágica no Brasil Colônia.

Algumas das principais temáticas da época foram à história da sexualidade e das moralidades cotidianas e à história da condição feminina, outra temática bastante revisitada é a escravidão. A produção historiográfica brasileira tem abordado cada vez mais temáticas teóricas, ora das mentalidades e ora da história cultural, adaptando de acordo com as necessidades e problemas específicos da sua própria historiografia, Ginzburg e Thompson têm sido referências muito adotadas por essa historiografia.

Apesar das críticas, a historiografia brasileira tem um alto nível de pesquisa em história cultural e vem contribuindo para uma reflexão interdisciplinar numa escala superior. E da voz que se lança aos estudos Culturais, a música apresenta-se para além de uma linguagem artística, enquanto um objeto passível de ser historicizado e culturalmente construído. Pode-se até dizer que o campo historiográfico renova-se de tal maneira que os recursos musicais passam a ser socialmente apreendidos como meio de expressão de uma vivência humana.

2- A INVENÇÃO DO FORRÓ: O BAIÃO DE LUIZ GONZAGA E O FORRÓ TRADICIONAL

Antes de adentrarmos no forró tradicional propriamente dito é preciso que falemos um pouco da origem da palavra forró, abordando os aspectos etimológico e sociocultural, quando o termo forró surgiu, não estava relacionado a um estilo musical ou a uma dança, era comum ouvir as pessoas falando “vamos pro forró” como hoje ouvimos falarem “vamos pro samba”. Trata-se, na verdade, de uma sensibilidade adquirida socialmente. Construída num processo cuja especificidade caracteriza-se como um meio de expressão e comunicação.

No que tange a epistemologia, existem duas versões apresentadas por pesquisadores da área para essa palavra, a primeira delas seria que o termo vem da expressão for all, que quer dizer, “para todos”. Para tal, acredita-se que os ingleses promoviam festas para os operários que trabalhavam na construção de ferrovias no Nordeste e essa expressão era usada

como um convite aberto a quem tivesse interesse de participar. A segunda versão afirma que a origem do termo é forrobodó, palavra usada para fazer referência a qualquer baile sem rótulos. Seja qual for a origem do termo forró, as duas versões mencionadas trazem consigo um fundo sociológico comum, ou seja, dizem respeito ao universo do lazer merecido, após a jornada de trabalho.

Já o gênero musical forró é “inventado” e inserido no universo do mercado musical com o nome de Baião a partir da década de 1940 por Luiz Gonzaga que nasceu em Exu, no sertão de Pernambuco, em 13 de dezembro de 1912. Era o segundo, dos nove filhos de Januário e Santana, e cresceu como as crianças pobres do Nordeste cresciam, trabalhava na roça para ajudar a família e colaborava na oficina do pai que consertava sanfonas dos tocadores da região e também o acompanhava nas festas do fim de semana, onde Seu Januário era sempre requisitado a tocar por ser um exímio sanfoneiro de oito baixos.

Na primeira vez, Luiz já agradou, e foi chamado por um responsável pela festa para tocar uma “coisinha”, enquanto o tocador que estava atrasado não chegava. Dona Santana não ficou nada satisfeita com o convite, mas acabou permitindo, ele tocou e deixou todos satisfeitos, mas ficou tão cansado que dormiu sobre o fole.

De 1920 a 1930, Luiz Gonzaga acompanhou o pai nos forrós. Foi ganhando experiência observava com atenção a reação dos convidados aos números que fazia. Para não desgastar demais Januário mandava o filho dormir no início da festa, depois o acordava para tocar, diante do olhar admirado dos convidados, enquanto o pai descansava. (CARVALHO; RODRIGUES, 2012. p.12)

Tocar tornou-se um prazer e um alento na vida de Luiz Gonzaga que sempre foi um menino pobre, que não frequentou a escola e só aprendeu o alfabeto graças às filhas do seu primeiro patrão, Sinhô Ayres, e foi este mesmo senhor que lhe ajudou a comprar a primeira sanfona.

Motivado pela conquista de sua independência financeira em relação aos pais e não por motivos ideológicos, em 1930, Luiz Gonzaga deixou sua família para se alistar no Exército, em Fortaleza-CE, por nove anos ele permaneceu servindo o Exército, e durante este período viajou por vários estados brasileiros, encerrando sua carreira como corneteiro no Exército de Minas Gerais. Apesar de seguir a carreira de militar a música sempre esteve presente em sua vida, ele nunca deixou de tocar violão, pois a música para ele era um hobby.

Quando deixou Minas Gerais, Gonzaga foi para o Rio de Janeiro, onde deveria embarcar em um navio que o levaria para Recife. No entanto ao chegar ao porto foi

recepcionado por um soldado que o levou para conhecer o mangue, que era uma região bastante frequentada por soldados, músicos, malandros, prostitutas, entre outros.

Ao conhecer os bares, observou que a maioria deles tinha seus próprios conjuntos e o músico não tinha contrato com bar algum, tocava na calçada. Então ele decidiu ficar por ali e ganhar a vida com sua sanfona “Herner” branca de oitos baixos. Começou na esquina da calçada do Mangue. (SILVA, 2003. p. 80)

A priori a sua vida no Rio de Janeiro não foi nada fácil, para sobreviver teve que tocar em portas de cabarés, dancings, gafieiras do mangue e zonas de prostituição, onde tocava vários tipos de músicas, como: bolero, valsa, tango, e uma série de sons dançantes de origem estrangeira. Na década de 1940, a cultura musical do Rio de Janeiro era bastante diversificada ouvia-se de tudo: músicas tradicionais europeias, norte-americanas e até mesmo africanas e de origem rural.

Certa vez Luiz Gonzaga se apresentava em um bar, quando um grupo de jovens cearenses, o questionaram por que ele não tocava as músicas do seu “pé-de-serra”, e ao chegar a sua casa compôs a canção “No meu pé de serra”, e a partir desse momento ele passou a se dedicar totalmente a cantar as “coisas” da sua terra e a vida de sua gente.

Para retratar esse regionalismo, Gonzaga procurou um letrista capaz de reproduzir e transformar em poesia as suas lembranças de infância. Ele procurou o letrista cearense Lauro Maia, que o apresentou a seu cunhado e também letrista Humberto Teixeira, com essa parceria Gonzaga criou uma marca para sua música, que passou a se chamar Baião, este gênero surgiu de forma efetiva a partir do lançamento da canção de mesmo nome, fruto de sua parceria com Humberto Teixeira.

Eu vou mostrar pra vocês

Como se dança o Baião

E quem quiser aprender é favor prestar atenção

Morena chegue pra cá

Bem junto do meu coração

Agora é só me seguir, pois eu vou dançar o Baião.²

²Ver: <http://www.vagalume.com.br/luiz-gonzaga/baiiao.html/>. Acessado em 15 de setembro de 2014

Luiz Gonzaga ao falar sobre a origem do Baião atribuía a si, a criação do ritmo, ou pelo menos no que se referia ao gênero musical, já que antes dele, o Baião já existia, porém de forma ainda indefinida, chegando a ser chamado de “baiano” em algumas regiões do Nordeste, sendo assim, o baião em sua forma primitiva não era um gênero musical, ele existia como uma introdução aos cantadores de viola.

Segundo Silva, 2003: “Luiz Gonzaga tinha como estratégia a invenção do rótulo para a música ou dança que produzia uma espécie de marca criada para cada produto, dinamizando assim sua carreira artística”. Já conhecido, Gonzaga era convidado para tocar nos melhores clubes, cinemas e programas de rádio, mas ainda assim, havia uma resistência por parte da classe média, que criticava o seu sotaque “carregado”, a solução encontrada foi entregar suas músicas para outros artistas interpretarem como: Ivon Curi e Carmélia Alves. No entanto só quando iniciou sua carreira no Nordeste, Gonzaga foi aceito e começou a tocar por todo o Brasil.

Ao analisarmos a trajetória de Luiz Gonzaga, podemos perceber que o seu projeto musical vai exatamente ao encontro dos objetivos da indústria cultural, ele apropria-se da cultura tradicional e a transforma e lapida para vendê-la como um novo projeto musical sedutor. A partir de suas memórias de infância, Luiz Gonzaga compôs a sua canção de maior sucesso, “Asa Branca”, ele sempre ouvira seu pai tocar essa música no fole e até cantarolar, e assim foi acrescentando mais elementos a letra que já existia previamente em sua memória, já que no Nordeste onde Gonzaga cresceu, não havia preocupações com autoria, a música era um bem coletivo.

Como um homem de visão que se tornou, ele se consolidou como cantor, produtor e empresário de si mesmo. Logo “Asa Branca” tornou-se sucesso e peça obrigatória nas suas apresentações, composta em 1950, por ele, em parceria com Humberto Teixeira, ela ficou conhecida como “hino do Nordeste” por retratar a seca e a realidade do sertanejo que sofre ao deixar sua terra, em busca de uma vida melhor no “sul”, como podemos ver no trecho a seguir:

*Por farta d'água perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão*

*Inté mesmo a asa branca
Bateu asas do sertão
Então eu disse, adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração.*

*Então eu disse, adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração.*

*Hoje longe, muitas léguas
Numa triste solidão
Espero a chuva cair de novo
Pra mim voltar pro meu sertão.*³

Desta forma o Baião se tornou a “música do Nordeste”, por ter sido a primeira que falou e cantou, em nome desta região, provocando uma alteração substancial no regime de escuta em nossa sociedade.

Mas a atribuição desta identidade regional á sua música foi possível por uma produção discursiva que a tomou como objeto. Como música é intensidade, é diferença, requer preferências, submetê-la a uma identidade, produzir a semelhança, requer submeter à música a uma rede de comentários, desde comentários críticos das revistas especializadas em música, as revistas voltadas para fazer a cobertura do rádio, que eram, em grande número, nesse momento, comentários do próprio artista, através de suas entrevistas, bem como de todas as atitudes e hábitos que passam a compor sua identidade de artista. (ALBUQUERQUE, 2011. p.177)

Luiz Gonzaga assume uma identidade de “voz do Nordeste”, o mesmo Nordeste que foi construído como o espaço de saudade em suas canções, saudade da terra, do lugar, dos amores, da família, dos animais, e de tudo que ali viveu. Além desses temas ele também procurou retratar a realidade da região, fazendo com que ela chegasse ao sul e ao governo, chamando atenção para seus problemas, despertando o interesse por suas tradições e cantando “as coisas positivas”, se tornando o intermediário entre o povo nordestino e o Estado.

Na década de 1950, há um grande impulso na música regional, havendo um aparecimento de novos artistas nordestinos, tendo como destaque Jackson do Pandeiro, que fez muito sucesso cantando cocos e embolada. Vários intérpretes e instrumentistas que cantavam e tocavam para as camadas médias e altas em boates e cassinos, passaram a inserir no seu repertório o Baião.

Logo Luiz Gonzaga, com sua carreira já consolidada, tornou-se um ídolo nacional e ganhou o título de “Rei do Baião”. No auge de sua carreira Gonzaga gravava dois discos por ano, um em fevereiro, para o carnaval, com marchinhas e sambas, e o outro em julho com xotes, baiões e quadrilhas, aproveitando as festas juninas.

Por volta de 1964, ele já era mais do que uma referência para muitos aspirantes da música nordestina e fazia questão de apadrinhar cada um deles, na primeira geração desses

³ Ver: <http://www.vagalume.com.br/luiz-gonzaga/asa-branca.html/>. Acessado em 15 de setembro de 2014

artistas estavam: Dominginhos, Marinês, Abdias e Chiquinho do acordeom. Até este período não havia uma definição clara sobre o que era o forró, mas começava a aparecer, o conjunto da música popular nordestina como: o coco, xaxado, xote, maracatu e baião.

Apesar de todo o sucesso e repercussão do Baião, o ritmo foi sendo ultrapassado por outros estilos. Com o surgimento da Bossa Nova, o Baião entrou em declínio e Gonzaga, por mais que usasse toda a sua popularidade, não conseguiu manter a sua criação em alta, pois o momento era de grande destaque para a música estrangeira, as orquestras norte-americanas de Jazz se uniam as orquestras brasileiras, dificultando a expansão das músicas regionais.

O momento era de grandes turbulências para o Baião, por isso Gonzaga compôs a canção “Pra onde tu vai Baião?” demonstrando toda a sua preocupação com o destino do ritmo, conforme pode-se perceber no trecho a seguir:

Onde tu vai, baião?

Eu vou sair por ai

Fazer o quê, baião?

*Ninguém me quer mais aqui.*⁴

Porém Gonzaga não deixou se abater, passada a crise, por volta de 1967-8, como um homem de visão que sempre demonstrou ser, reformulou o Baião, mudando a batida do zabumba e começou a chamá-lo de forró. Desta maneira a música nordestina se consolidou novamente no mercado brasileiro, e junto com ele veio a segunda geração da música nordestina no Centro-Sul (Rio-São Paulo), sendo eles: Moraes Moreira, Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Zé Ramalho, Elba Ramalho, Fagner, entre outros. E foi com eles que Gonzaga saiu em turnê por todo o Brasil integrando o projeto *Seis e Meia*.

O caráter tradicional e o moderno mesclam-se no projeto musical de Luiz Gonzaga. O tradicional está afinado com o público, enquanto o moderno refere-se ao mercado, aos produtos urbanos e industriais. Nesse “duelo” entre o mundo urbano e rural, o Baião foi a música mais apropriada para consolidar o novo e o velho, sua instrumentalização e a rapidez do abrir-e-fechar da sanfona proporcionaram divertimento a todas as classes sociais. (SILVA, 2003. p.87)

⁴Ver: <http://www.vagalume.com.br/luiz-gonzaga/prao-nde-tu-vai-baiiao.html/>. Acessado em: 15 de setembro de 2014.

Luiz Gonzaga foi influenciado pelo movimento tropicalista e começou a introduzir nas suas músicas algumas expressões de modernidade. Já os artistas do forró tradicional, desde o início tiveram uma visão bastante clara e objetiva em relação ao processo evolutivo do forró e suas dimensões, e sempre procuraram adaptar o ritmo para atender à clientela e ao mercado, os profissionais do forró utilizaram o rádio, como um dos principais meios de divulgação do gênero.

O repertório regional mesmo com altos e baixos, permaneceu de certa forma até 1990, tendo como base o universo melancólico e saudosista do homem nordestino. A musicalização trazia em si, portanto, uma vivência exterior que se fazia sentir em composições sempre significativas, no contexto de vida de seus produtores. Interligando-se, de uma forma ou de outra, aos processos sociais circunscritos a cultura popular. Mesmo já tendo passado há muitas décadas o auge do forró tradicional, há sempre um público e artistas que gostam e se dedicam a esse segmento, apesar de permanecerem à margem da mídia. Estes acham louvável a reinvenção do forró tradicional, para um forró eletrônico, porém fazem algumas ressalvas, quando o quesito é qualidade artística e musical do novo estilo.

3-AS REINVENÇÕES DO FORRÓ: DO FORRÓ UNIVERSITÁRIO AO FORRÓ ELETRÔNICO

Nessa discussão da musicalização envolta nas nuances do forró, tomamos conhecimento de um novo ritmo que, consideravelmente, ganha visibilidade e adentra ao cenário musical resignificado e permeado de simbologias. O forró universitário surge a partir da década de 1990, promovendo uma fusão do forró tradicional com a musicalidade do pop e do rock, com uma linguagem urbana e tecnológica, adaptando-se aos atributos e valores do rock e do forró tradicional. Com o surgimento dessa nova vertente do forró foi possível ampliar o seu alcance a várias classes sociais.

Além dos instrumentos já tradicionais no forró tradicional, nessa segunda categoria há um destaque para alguns artistas que mesmo de maneira tímida, começam a introduzir alguns instrumentos elétricos, como a guitarra, o baixo, os teclados, o saxofone e a bateria. Essas modificações foram primordiais para alterar tanto o ritmo original quanto as harmonias empregadas nesse gênero musical.

Os principais artistas que emergiram junto com o forró universitário foram: A Banda Fala Mansa, a Banda Mafuá, o Trio Virgulino, o Trio Sabiá, o Trio Rastapé, Forroçana, Mestre Ambrósio entre outros.

Apesar da reformulação dando um novo fôlego para o ritmo, com a introdução de instrumentos eletrônicos, os artistas representantes do forró universitário procuraram manter a essência do forró tradicional, tendo como principais instrumentos, o triângulo, a sanfona e o zabumba.

Segundo Silva, o forró universitário ganhou força de maneira despretensiosa onde jovens universitários, cantavam forró para se divertir, mas não eram forrozeiros, eles interpretavam vários gêneros, principalmente a MPB, e foi através da iniciativa de uma rockeira Lu Brandão, mãe de Branco Melo vocalista dos Titãs que o forró pé de serra se expandiu.

Por perceber o distanciamento da juventude em relação à identidade e à cultura brasileira, que ela criou o Projeto Equilíbrio, com o intuito de mostrar para os jovens a obra de Luiz Gonzaga e a cultura nordestina, dando maior visibilidade ao ritmo através da mídia, desde o rádio, televisão, jornais e revistas.

Podemos definir o forró universitário como uma ramificação do forró tradicional, que o precede, mantendo alguns dos seus principais traços, mas também como base para outra ramificação que veio a surgir posteriormente, o forró eletrônico. Sendo assim o forró universitário se tornou o elo entre ambos, sem que houvesse a ruptura total de um estilo para o outro.

Um dos fatores da origem desse novo forró está ligado á morte do principal líder do gênero, Luiz Gonzaga. Como houve uma exclusão do forró tradicional por parte da mídia, a saída foi reorganizar o estilo tradicional, utilizando o critério tecnológico-publicitário, que inovou o antigo produto e recriou-o através da lógica do mercado, explorando e estimulando a atenção do consumidor. (SILVA, 2003. p.113)

Como pudemos perceber o forró tradicional trazia em suas canções principalmente as interpretadas por Gonzaga, a vida do nordestino que sofria no campo, ou que migrava para a metrópole para fugir da seca, estas canções retratavam o cenário em que o povo nordestino estava inserido. Porém com o passar das décadas este cenário foi se modificando e o forró junto com os seus temas também.

No início dos anos 1991-92 no estado do Ceará, o empresário do ramo das confecções Emanuel Gurgel cria a BandaMastruz com Leite, inspirado no grande fenômeno midiático e de mercado dos anos 1980, que eram chamadas bandas de axé music da Bahia, e automaticamente o forró eletrônico foi denominado de “oxente music”, segundo ele não se tratando de uma visão maquiada das canções de Axé da Bahia.

Gurgel promoveu uma revolução na estética dos artistas que se dedicavam a música regional e na própria sonoridade da músicanordestina, enfatizando alguns elementos característicos da música pop internacional: teclados, bateria, baixo, guitarra, saxofone (com ênfase na bateria e no teclado), introduz coreografias sensuais (bailarinos), casais de cantores, aumento exponencial nos equipamentos de iluminação e de amplificação sonora, foco no público jovem, etc. É o fenômeno da espetacularização do forró.

Ele percebeu que o famoso trio de instrumentos, símbolo da música regional, era insuficiente quando se tratava de ocupar grandes espaços como as casas de show, e as praças que cresciam de número em uma região em que os espaços de diversão e o mercado de bens culturais se ampliavam à medida que sua população urbana crescia. Seguindo as características do mercado e da publicidade, seus idealizadores entenderam que a meta era atender à grande massa social buscando status e estabelecendo vínculos com grupos segmentados.

A música regional que ainda vivia de uma estética que se referia ao campo, ao sertão, á vida rural, que, por isso mesmo estava cada vez mais distante da realidade de um espaço onde a maior parte da população já vivia em cidades, em que grande parte das novas gerações, da juventude nascera e se formara subjetivamente nas grandes capitais, vai ser esteticamente modernizada. As chamadas bandas de forró usam figurinos que nada lembram o chapéu de couro, o gibão ou as roupas de caqui e chita com que trajavam os clássicos artistas nordestinos. (ALBUQUERQUE, 2002. p. 46)

Com essa reinvenção do forró proposta por Gurgel, os temas das canções deixam de se referir a um sertão rural e idealizado, para tratarem de temáticas comuns ao cotidiano de uma população cada vez mais integrada a vida urbana. Ele fez nascer a banda de forró explorando de forma modernizada a própria identidade do Nordeste, capaz de atrair este novo público composto de jovens, cujas subjetividades foram formadas pela cultura de massa e pela mídia.

O forró eletrônico traz consigo uma linguagem estilizada, eletrizante e visual, com muita iluminação e brilho, sendo empregados em suas gravações e apresentações

equipamentos de ponta. Fala-se, constantemente, de mudanças que chegam e emergem espreitando o sentido de espetáculo. E é, cada vez mais, essa característica que sustenta a postura assumida a partir de então pela linguagem musical, o que permite fornecer deslumbramento, atração e um novo contexto verbal traçado nas narrativas musicais.

Existem hoje aproximadamente 600 bandas do estilo em todo o Brasil, tendo como principais representantes as bandas: Mastruz com Leite, Magníficos, Calcinha Preta, Aviões do Forró, Cavaleiros do Forró, Saia Rodada, Capital do Sol, entre outras. Os vocalistas se multiplicaram de um para três ou quatro, havendo uma mescla entre cantoras e cantores, para não personalizar os grupos, pois o que realmente importa é a banda e não exatamente quem canta nela. Normalmente as bandas de forró eletrônico têm o mesmo estilo, e costumam repetir, sem exceção, os nomes das suas bandas no meio das canções, registrando a personalidade do grupo, é uma espécie de assinatura para se diferenciarem das outras bandas.

A banda Mastruz com Leite se tornou uma febre, pois os jovens ansiavam por novidade, e foi isso que a banda trouxe, chamou atenção com os cabeludos, as guitarras e as moças de coxas de fora, com danças sensuais, e letras que não falavam apenas de São João e de sua terra, já que muitos jovens não se identificavam com o forró de Gonzaga, Dominginhos e outros.

A banda teve como principal compositora, a cantora Rita de Cássia que é considerada à “Poetisa do forró”, e sua canção “Meu vaqueiro, meu peão”, foi um verdadeiro divisor de águas da nossa musicalidade nordestina. Considerada um hino, foi gravada originalmente pelo Forró Mastruz com Leite através da cantora Kátia Cilene no segundo CD da banda, a faixa ultrapassou todas as barreiras levando o grupo a se apresentar em diversos programas de televisão e famosas casas de shows de todo o país.

(Meu Vaqueiro, Meu Peão)

Já vem montado em seu alazão

Chapéu de couro laço na mão

Seu belo charme me faz cantar

No rosto um grande lutador

Que trabalha com calor

Com toda dedicação

O, meu vaqueiro meu peão

Conquistou meu coração

Na pista da paixão e valeu boi.⁵

Seu repertório conta com trabalhos próprios e regravações de nomes da Música Popular Brasileira (MPB). O amor, o casamento, as festas e as vaquejadas são temas de músicas como: "A Praia", "Noite Fria", "Meu Vaqueiro, Meu Peão", "Rei do Baralho", "Se lembra coração", "A Saga de um vaqueiro" e "Tatuagem".

(Tatuagem)

*Pode milhões e milhões de quilômetros nos separar
Sei que ele acaba voltando vem logo me procurar
Mesmo que fique com outras tentando me esquecer
Sei que ele acaba voltando, ligando querendo me ver*

*O nosso amor é como tatuagem
Está em nós grudado e colado
E bem mais forte está no coração*

*Não adianta tentar fugir melhor admitir
É a mim que você ama.
Não adianta me esquecer pois eu nasci pra você
E é a mim que teu coração chama.⁶*

O pioneirismo sempre será uma marca do grupo em diversos aspectos. O Mastruz foi a primeira e única banda a tocar 05 horas de forró, ininterruptos nos shows, no início de carreira. Foi dela também a marca em ser o primeiro grupo de forró a tocar em cima do trio elétrico no carnaval de Salvador. Com uma média de 20 shows por mês percorrendo o Brasil inteiro, a banda mãe do forró foi a pioneira a levar o “new forró”, como se chamava na época para o exterior, realizando várias turnês em New York, Stanford e Massachusetts, nos Estados Unidos; além de repetidos shows na Europa, em Genebra, Lausanne e Zurique, na Suíça, e nas cidades portuguesas de Lisboa e Porto.

Ao longo de sua trajetória discográfica, o Mastruz prestou inúmeras homenagens, a grandes nomes da Música Popular Brasileira, sendo eles: Luiz Gonzaga, Roberto Carlos, Dominguinhos, Trio Nordestino, Jackson do Pandeiro, Pinduca, e Carlos Santos.

⁵ Ver: <http://www.vagalume.com.br/mastruz-com-leite/meu-vaqueiro-meu-peao.html/>. Acessado em 27 de novembro de 2014.

⁶ Ver: <http://letras.mus.br/mastruz-com-leite/128338/>. Acessado em 27 de novembro de 2014.

Apesar do sucesso das bandas, o forró eletrônico desde sua criação até os dias atuais recebeu inúmeras críticas por parte dos defensores do forró tradicional, que consideram o novo estilo como uma distorção do mesmo. No entanto, os seus defensores garantem que o forró eletrônico não desvirtua a ideia original do baião, fazendo parte de uma evolução, segundo eles somando-se a autenticidade do forró pé de serra e a abertura de novos olhares do forró universitário, o forró eletrônico veio para modernizar o gênero.

CONCLUSÃO

Nosso intuito, ao longo deste trabalho foi compreender melhor o forró como um gênero integrante da musicalidade brasileira, considerando seu caráter regional e sua apropriação por parte do mercado fonográfico brasileiro. Percebendo o esforço e a dedicação de Luiz Gonzaga em mostrar para o país as “coisas de sua terra”, este que foi seu principal líder, divulgador e interlocutor entre o universo urbano e rural, buscou adaptar as canções tradicionais do sertão nordestino ao estilo dinâmico das grandes cidades, principalmente São Paulo e Rio de Janeiro, propiciando ao migrante nordestino, uma referência para o seu cotidiano, como expressão sociocultural.

O forró como estilo central dentro da música nordestina, mesmo com seus desdobramentos e renovações ao longo das décadas foi mantido vivo, tornou-se um produto de grande aceitação por parte do público em geral, não ficando estagnado e imóvel no tempo, havendo também a interação do forró com outros estilos musicais, divulgando as tradições e valores da cultura regional brasileira para as novas gerações.

Talvez pela sua suprema importância para a música popular brasileira que, assim como o samba, influenciou muitos músicos notórios e o modo de fazer música, ele continua sempre sendo lembrado, e contribui para novas criações musicais.

Podemos perceber este gênero musical como uma manifestação popular que traz em si, suas origens, e, ao mesmo tempo, potencialidades de manipulação pelo mercado fonográfico, estando em constante evolução, englobando desde o migrante nordestino semianalfabeto até os jovens que são atraídos pela sedução do novo, pela mistura de um repertório, que não traz mais o Nordeste da saudade, da seca, da asa branca, mas sim a combinação de músicas românticas, com outros estilos como o *tecnobrega*, o funk, o axé e tantos outros.

Mesmo diante da sua evolução percebe-se que esse gênero musical continua conectado com as características da música interiorana do Nordeste, ainda tendo por base o improviso e a cultura popular.

ABSTRACT

This study proposes a reflection referring to developments of forró front of historiographical studies, thinking about their (re) significance for understanding the musical journey. Seeks to understand and, above all, rescue the paths followed by northeastern forró having as temporal cut the years 1940 to 1991. Based on the new views propounded by the Cultural History, is taken as conductor axis of the discussion the musical genre, thinking while a documentary source of great relevance emerging from a given cultural and social context. To support this study, we start from authors such as Durval Muniz, Sandra Pesavento, Vainfas and Expedito Leandro Silva. In this regard and considering the inclusion of language to make it historiographic, there was a search which aims to emphasize the difficult and persistent trajectory of this musical genre, which was adapted to different audience segments and also broke several social prejudices, becoming an active genre and operative.

KEYWORDS: Cultural History, Luiz Gonzaga, Forró.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. A música do Nordeste. In: **A Invenção do Nordeste e outras Artes**. 5. Ed. São Paulo: Cortez, 2011.

_____. O Nordestino de saia rodada e calcinha preta ou as novas faces do regionalismo e do machismo no Nordeste. In: QUEIROZ, André (org.). **Arte e pensamento: a reinvenção do nordeste**. v.1. Fortaleza: Serviço Social do Comércio-AR/CE, 2012, pp.61-87.

CÂMARA, Renato Phaelante da. **Forró: Identidade nordestina**. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br/geral/folclore/forroidentidade.pdf>> Acessado em:

CARVALHO, Carlos Marcelo.; RODRIGUES, Rosualdo. Eu vou mostrar pra você. In: **O Fole Roncou- Uma História do Forró**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.p 17-33.

HISTORIA. **Equipe Forró Mastruz Com Leite**. 2 abri. 2012. Disponível em: <<http://equipeforromastruzcomleite.blogspot.com.br/2012/04/mastruz-com-leite.html>>Acessado em:

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7 ed. Rio de Janeiro. DP&A, 2002.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. 132p.

SILVA, Edson Bezerra da et al. **Rei do baião e patrimônio cultural: a herança cultural de Luiz Gonzaga e sua preservação**. Disponível em:<http://www.convibra.org/upload/paper/2013/38/2013_38_6911.pdf>Acessado em:

SILVA, Expedito L. **Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural**. São Paulo:Annablume/FAPESP, 2003. 154 p.