

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CAMPUS I - CENTRO DE EDUCAÇÃO – CEDUC  
CURSO DE HISTÓRIA**

**JONATHAN RAYNNIERE BATISTA RAMOS**

**O MALQUISTO ALIENÍGENA: OS DISCURSOS TRADICIONALISTAS SOBRE O  
FORRÓ ELETRÔNICO**

**CAMPINA GRANDE- PB**

**2014**



**JONATHAN RAYNNIERE BATISTA RAMOS**

**O MALQUISTO ALIENÍGENA: OS DISCURSOS TRADICIONALISTAS SOBRE O  
FORRÓ ELETRÔNICO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como pré-requisito para obtenção do título de Licenciatura Plena em História pela Universidade Estadual da Paraíba.

Área de concentração: História

Orientador: Prof. Dr. José Adilson Filho

**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.

R175m Ramos, Jonathan Raynniere Batista  
O malquisto alienígena [manuscrito] : os discursos  
tradicionalistas sobre o forró eletrônico / Jonathan Raynniere  
Batista Ramos. - 2014.  
50 p.  
  
Digitado.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) -  
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2014.  
"Orientação: Prof. Dr. José Adilson Filho, Departamento de  
História".  
  
1. Cultura 2. Identidade 3. Nordeste 4. Forró Eletrônico I.  
Título.

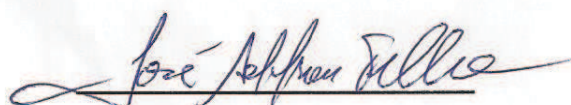
21. ed. CDD 306

**JONATHAN RAYNNIERE BATISTA RAMOS**

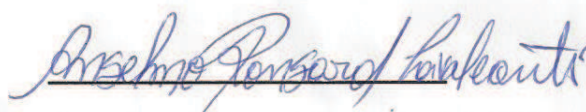
**O MALQUISTO ALIENÍGENA: OS DISCURSOS TRADICIONALISTAS SOBRE O  
FORRÓ ELETRÔNICO**

Aprovado em 04/ 12 /2014

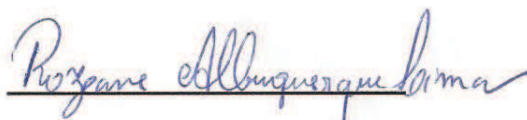
Nota: 10,0 ( )



**Prof. Dr. José Adilson Filho**  
**Orientador**



**Prof. Me. Anselmo Ronsard Cavalcanti - UEPB**  
**Examinador**



**Profa. Me. Rozeane Albuquerque Lima - UEPB**  
**Examinadora**

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus, por Seu amor incondicional e generoso, por abrir as portas e me mostrar o caminho, pelo colo em tempos de insegurança e incertezas, e por agir em minha vida.

Aos meus pais, Maria das Neves e Geraldo Costa, pela amabilidade e sabedoria, pelas orações, por inculcarem em mim o apreço aos estudos, por direcionarem o caminho da ética e da solidariedade, por me ensinarem a viver com integridade e coragem, com olhos no futuro.

Aos meus irmãos, Kildery Alessandro Batista e Marcos de Franklin Batista, pelo apoio incondicional.

À minha namorada, Isadora, pela parceria verdadeira, dedicação e apoio, por compartilhar todos os momentos prósperos e adversos, por ter me tornado uma pessoa mais evoluída.

Ao professor Dr. José Adilson Filho, pelo instruído auxílio e valiosa contribuição para o desenvolvimento deste trabalho monográfico, bem como por ter me proporcionado, durante minhas atividades da sua disciplina, a aquisição de valores não somente acadêmicos, mas ideológicos, e que foram de grande valia para formação do meu eu enquanto ser pensante.

Aos examinadores professor Mestre Anselmo Ronsard Cavalcanti e Professora Mestre Rozeane Albuquerque Lima pela simpatia e pela presteza em compor a banca.

Aos colegas de curso, Renato Elias e Gutemberg Alves, por terem se mostrado grandes amigos, se fazendo sempre presentes nos bons e maus momentos.

Enfim, a todas as pessoas que se mostraram companheiras e contribuíram de forma direta ou indireta para o desenvolvimento deste trabalho, meu muito obrigado!

Finalmente, vai um agradecimento enormemente especial ao curso de História da Universidade Estadual da Paraíba em virtude da transformação pessoal que me proporcionou.

“O Nordeste não é um fato inerte na natureza. Não está dado desde sempre.”

Durval Muniz de Albuquerque Jr.

## RESUMO

O Trabalho de Conclusão de Curso investiga os discursos tradicionalistas do Nordeste brasileiro que visam desqualificar e segregar o novo estilo musical da região conhecido por forró eletrônico. Ele parte da compreensão dos conceitos de identidade e de hibridismo cultural no intuito de desconstruir as velhas verdades consolidadas na região estudada. Analisa a formação e evolução da visão de Nordeste objetivando encontrar o surgimento, as motivações e as práticas discursivas predominantes deste espaço. Elenca recortes de falas de importantes personalidades nordestinas em entrevistas concedidas a portais da web, onde é possível visualizar manifestações de reprovação e intransigência relativas ao novo forró, consequência da repetição do discurso regionalista tradicionalista, persistentemente atuante na região. Conclui evidenciando o equívoco dessa visão de Nordeste, por desconsiderar a heterogeneidade deste espaço e a própria dinamicidade cultural. Finalmente, alerta aos "guardiões da cultura", ferrenhos defensores da cultura tradicional da região, para os riscos estratégicos de sua posição radicalmente contra o forró eletrônico, inferindo a possibilidade de esta postura ser imensamente ruínosa para a própria causa que pretendem preservar: a proteção e a valorização das tradições regionais.

**PALAVRAS-CHAVE:** identidade; cultura; Nordeste; forró eletrônico.



## **ABSTRACT**

The Final Paper investigates traditionalists speeches the Brazilian Northeast aimed at disqualifying and segregate the new musical style of the region known as electronic forró. He starts with the understanding of the concepts of identity and cultural hybridity in order to deconstruct the old truths consolidated in the region studied. Analyzes the formation and evolution of vision in Northeast aiming to find the appearance, motivations and practices prevalent discursive this space. Clippings lists of important speeches Northeastern personalities in interviews to web portals, where you can see demonstrations of disapproval and intransigence on the new forró, a consequence of the repetition of the traditionalist regionalist, discourse persistently active in the region. Concludes highlighting the misconception that vision of the Northeast by disregarding the heterogeneity of this space and their cultural dynamics. Finally, the alert "custodians of culture", staunch defenders of the traditional culture of the region, to the strategic risks of its position radically against e forró, inferring the possibility of this position being hugely ruinous to the cause itself that it wants to preserve: protect and the enhancement of regional traditions.

**KEY-WORDS:** Identity; culture; Northeast; electronic forró.

## Sumário

1. INTRODUÇÃO .....	10
2. ISSO É CULTURA? .....	13
2.1. O popular, o massivo e o híbrido .....	15
2.2. Cultura dinamizada .....	17
2.3. Identidade cultural .....	20
3. ISSO É NORDESTE? .....	24
3.1. Nordeste do Gonzagão.....	30
3.2. Nordeste dado e consolidado.....	33
3.3. Nordeste Estilizado .....	39
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	44
REFERÊNCIAS .....	47

## 1. INTRODUÇÃO

O modo de vida reconhecidamente característico de determinada região resulta, no mais das vezes, na construção de um simbolismo valorizado pelos seus habitantes como algo inato e identitário de seu povo, sendo-lhe atribuída, por consequência, a condição de genuína representação da cultura local.

Essa representação tende a seguir uma lógica. A ordem instituída deve ser conservada como o padrão de comportamento definitivo perante as futuras gerações, desconsiderando-as enquanto um grupo de pessoas capazes de produzir novos traços culturais e de reinventar o seu próprio espaço.

A grande transformação comportamental de um lugar é, a rigor, recebida com séria desconfiança e preocupação por aqueles sujeitos que se entendem como os encarregados de proteger a sua respectiva cultura. Estes guardiões da cultura”, por seu turno, valendo-se do discurso tradicionalista, buscam protegê-la de intervenções exteriores, solidificando a ordem instituída e expurgando tudo quanto possa gerar mudanças consideradas descaracterizadoras.

Essa ordem deve ser imutável pois representa as bases mais sublimes da cultura local, que já se tem por estabelecida, inexistindo, por isso, espaço para a inserção de algo estranho que possa desvirtuá-la. Seja na literatura, na pintura, no teatro, seja na música, o discurso tradicionalista estará presente.

O Nordeste brasileiro é um importante exemplo para demonstrar essa realidade. A exaltação e valorização pelos seus hábitos do período compreendido entre o início e meados do século XX determinou e ainda determina o que é ser nordestino. Conforme destaca Albuquerque Jr., essa formulação imagético-discursiva do Nordeste é tão consistente que dificulta até hoje, uma nova configuração de verdades sobre este espaço.”

Nessa esteira, o corrente trabalho analisará os discursos que desqualificam o estilo musical denominado *fórró eletrônico*, também conhecido pela alcunha de *fórró estilizado*, aqui concebido como o “malquisto alienígena”. Propõe-se levantar e investigar algumas falas de artistas e intelectuais perpetuadores do fórró correto, autêntico e ideal, objetivando desvendar as relações de forças nelas existentes de modo a desconstruir a imagem estrangeira sobre o fórró moderno, tido como incorreto, falso, estranho à verdadeira cultura nordestina. É, portanto, uma denúncia

aos discursos petrificadores sobre a cultura e, em especial, sobre a música nordestina.

Fundamentando a relevância do referido estudo, afirma-se ser ele uma produção reveladora das intencionalidades contidas nos discursos sobre o Nordeste. Ao criticar e discriminar o forró moderno, tachando-o pela expressão pejorativa de forró de plástico, os tradicionalistas não estão realizando nenhuma inovação, senão apenas reproduzindo uma antiga prática desse espaço. Desguarnece-se, por conseguinte, as formas consolidadas e hegemônicas da visão tradicionalista sobre a música nordestina.

Diante dessas discussões, compete-se enunciar a seguinte indagação: o que conduz os intelectuais e artistas do Nordeste brasileiro a possuir essa aversão e desprezo pelo forró eletrônico de maneira a não reconhecer como traço cultural da região e, em alguns casos, defender a exclusão das bandas de forró nas realizações de eventos festivos patrocinado com dinheiro público?

Considerando que o tema em estudo é deveras polêmico e abrangente, em linhas gerais, e sem prejuízo dos demais escopos nele contidos, optou-se nesse trabalho por estabelecer os seguintes objetivos de pesquisa: a) Identificar e trabalhar os conceitos de cultura e identidade, bem como o seu hibridismo; b) Questionar os discursos dualistas de cultura boa e ruim, autêntica e falsa, verídica e inverídica, pretendendo elucidar que o maniqueísmo cultural justifica e legitima o discurso tradicionalista; c) Analisar os discursos regionalistas tradicionalistas enfocando sua reconhecida repulsa à modernidade, à descontinuidade, ao novo, ao passageiro, objetivando relatar historicamente esses traços na região e perguntar se o uso desses discursos tem sido positivo para a conservação do forró de raiz ou se, ao contrário, tem falhado na busca desse objetivo.

A presente Monografia é didaticamente dividida em dois capítulos. O primeiro examina o entendimento geral e específico sobre cultura e identidade, pontuando as principais matérias relacionadas ao tema ora em estudo. Visa responder a questão: o que é cultura? O capítulo seguinte aborda a cultura diretamente relacionada ao Nordeste, bem como ao forró eletrônico, busca-se responder a seguinte pergunta: o que é o Nordeste?

Os procedimentos aplicados a essa pesquisa estendeu-se pela leitura de livros clássicos e consagrados além daqueles relacionados ao gênero musical forró e à região nordeste propriamente dita; igualmente adotou-se a coleta de entrevistas

com personalidades nordestinas realizadas para portais e jornais impressos nos últimos dez anos, tais como Alceu Valença, Chico César, Ariano Suassuna e Biliu de Campina.

Para a construção do trabalho, fez-se necessária na coleta de dados uma aperfeiçoada investigação em diversos livros nacionais e estrangeiros. Nomes como dos teóricos da cultura Stuart Hall e Zygmunt Bauman com a noção de identidade, e do mexicano Nestor Canclini concederam as ferramentas essenciais e determinaram a correta realização desse estudo.

Não obstante, os escritos do historiador paraibano Durval Muniz de Albuquerque Jr. Em sua consagrada obra *A Invenção do Nordeste e outras artes* balizaram a produção e forneceram subsídios indispensáveis para a rememoração dos aspectos históricos do discurso na região Nordeste. Ressalte-se, finalmente, a significativa contribuição dos artigos do pernambucano doutor em comunicação e cultura Felipe Trotta, e dos trabalhos acadêmicos da antropóloga Daniela do Amaral Alfonsi, e dos letrados Ananda Teixeira do Amaral e Roberto Azoubel da Mota Silveira.

## 2. ISSO É CULTURA?

Notadamente o uso do termo cultura concentra uma abrangência maior ao que usualmente nos é apresentado. A definição superficial encontrada nos dicionários descreve cultura como um conjunto de padrões de comportamento, crenças, conhecimentos, costumes que distinguem um grupo social forma ou etapa evolutiva das tradições e valores intelectuais, morais, espirituais de um lugar ou período específico.<sup>1</sup>

Contudo, no sentido especializado e estritamente antropológico, formular um preciso conceito de cultura não é uma tarefa simples. Nesse sentido, a presente monografia rejeita a pretensa tentativa em trazer conclusões terminativas a esse respeito, limitando-se a apresentar sucinta e brevemente as principais posições, como será observado a seguir.

Roque de Barros Laraia, em *Cultura, um conceito antropológico*, apresenta algumas teorias modernas ancoradas no esquema de Roger Kessing, em seu artigo Teorias da Cultura, com o intuito de obter uma compreensão próxima do que se possa ser entendido por cultura.

As teorias defendidas pelos neo-evolucionistas concebe a cultura como um sistema adaptativo. Nesse diapasão, as culturas são padrões de comportamento socialmente transmitidos que tem em seu funcionamento a adaptação das comunidades humanas aos seus fundamentos biológicos. Nela, o homem, enquanto um animal, necessita manter-se interligado em uma relação adaptativa com o meio que o circunda para sobreviver.

Laraia (2001), ao detalhar os importantes pontos das mencionadas teorias, ressalta que a tecnologia, a economia de subsistência e os elementos da organização social diretamente ligada à produção constituem o domínio mais adaptativo da cultura.<sup>2</sup> As mudanças adaptativas, que posteriormente vem a se dividir, comumente iniciam-se neste domínio.

---

<sup>1</sup> HOUAISS ELETRÔNICO. Dicionário da Houaiss da Língua Portuguesa. Versão monousuário 3.0

<sup>2</sup> LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Pág. 59.

Destacam-se como disseminadores destas teorias os neo-evolucionistas como Leslie White e os seus reformuladores entre os quais Sahlins, Harris, Carneiro que, a par das nuances, convergiam em várias posições.

As teorias idealistas, por seu turno, ramificam-se em três abordagens com conteúdos distintos. A primeira delas compreende cultura como um *sistema cognitivo* ou *de conhecimento*. Esta posição foi desenvolvida pelos novos etnógrafos”, entre eles W. Goodenough, para o qual cultura consiste em tudo aquilo que alguém tem de conhecer ou acreditar para operar de maneira aceitável dentro de sua sociedade.<sup>3</sup> Reside, portanto, no domínio da linguagem, enquanto um evento observável.

A segunda abordagem é a defendida e desenvolvida pelo antropólogo francês Claude Lévi-Strauss e consiste na concepção de cultura como sistemas estruturais, quer dizer, como um sistema simbólico que é uma criação acumulativa da mente humana. Desse modo, Lévi-Strauss visa encontrar na estruturação dos domínios culturais os princípios norteadores da mente que produzem tais elaborações culturais.

Finalmente, a terceira abordagem das teorias idealistas associa cultura aos sistemas simbólicos. Trata-se da posição desenvolvida especialmente por Clifford Geertz para o qual cultura deve ser considerada:

não um complexo de comportamentos concretos mas um conjunto de mecanismos de controle, planos, receitas, regras, instruções (que os técnicos de computadores chamam programa) para governar o comportamento.<sup>4</sup>

Cultura, nesse sentido, seria um programa para o qual todo ser humano estaria apto e pré-disposto a recebê-lo. Esta formulação permitiu a Geertz concluir que todos nós nascemos para viver mil vidas, mas terminamos no fim tendo vivido uma só!

Ciente da complexidade de sua definição precisa, Laraia (2001) recorda que a discussão em torno do conceito de cultura se presume interminável, pois, ao contrário, o seu entendimento exato importaria na própria compreensão da natureza humana.

---

<sup>3</sup> LARAIA, Roque de Barros. Op. cit. Pág. 61.

<sup>4</sup> Idem. Ibidem. Pág. 62.

## 2.1. O popular, o massivo e o híbrido

O complexo campo da comunicação e da cultura não oferece um olhar único. Todavia, um dos autores mais reconhecidos nos estudos de comunicação e cultura da América Latina, Nestor García Canclini representa uma contribuição substancial na compreensão dos conflitos em torno da cultura no capitalismo e a passagem da modernidade para a pós-modernidade.

Um das principais obras de Nestor Canclini e que tem influenciado estudos de comunicação de toda América Latina é sem dúvida *Culturas Híbridas*, neste livro o autor compara debates teóricos sobre moderno e pós-moderno com os estudos dos usos populares da arte culta e da mídia de massa. Ele apresenta comparativamente a forma com que os museus, os políticos e o mercado ritualizam as tradições, os comportamentos diante da televisão, o humor com que as histórias em quadrinho e os grafites registram os cruzamentos interculturais gerados pelas migrações massivas e as novas tecnologias.

Hoje existe uma visão mais complicada sobre as relações entre tradicional e modernidade. A chamada hibridação da Cultura impõe que o culto tradicional não é excluído pela industrialização dos bens simbólicos. A prova disso é que atualmente “são publicados mais livros e edições de maior tiragem que em qualquer época anterior. Há obras eruditas e ao mesmo tempo massivas, como *O Nome da Rosa*.” (CANCLINI, 1998, pág. 22)

A Cultura híbrida é aquela em que o culto, o popular e o massivo passeiam um no outro ou nos outros, formando uma mescla de culturas. Frise-se que a modernidade, embora diminua o papel do culto e do popular no dito conjunto do mercado simbólico, ela não os suprime. A arte e o folclore, o saber acadêmico e a cultura industrializada, são redimensionados de maneira relativamente parecidos. O artista e o artesão se aproximam um do outro quando cada um deles se veem postos dentro de uma lógica do mercado. Sobre o significado e o sentido atribuído ao conceito de hibridação, Canclini explica, que:

Hibridação designa um conjunto de processos de intercâmbios e mesclas de culturas, ou entre formas culturais. Pode incluir a mestiçagem – racial ou étnica –, o sincretismo religioso e outras formas de fusão de culturas, como a fusão musical. Historicamente, sempre ocorreu hibridação, na medida em que há contato entre culturas e uma toma emprestados elementos das outras. No mundo contemporâneo, o incremento de viagens, de relações



entre as culturas e as indústrias audiovisuais, as migrações e outros processos fomentam o maior acesso de certas culturas aos repertórios de outras. Em muitos casos essa relação não é só de enriquecimento, ou de apropriação pacífica, mas conflitiva.<sup>5</sup>

Nesse sentido, a hibridação mostra-se deveras pertinente, enquanto que os conflitos por vezes presentes entre tradicionalistas e modernistas aparentam desnecessários, na medida em que com este hibridismo, por exemplo, passa a ser possível ao popular valer-se do moderno para se propagar, para se popularizar:

Do lado popular, é necessário preocupar-se menos com o que se extingue do que com o que se transforma. Nunca houve tantos artesãos, nem músicos populares, nem semelhante difusão do folclore, porque seus produtos mantêm funções tradicionais (dar trabalho aos indígenas e camponeses) e desenvolvem outras modernas: atraem turistas e consumidores urbanos que encontram nos bens folclóricos signos de distinção, referências personalizadas que os bens industriais não oferecem.<sup>6</sup>

E aqui podemos enquadrar com clareza à situação objeto do presente estudo. O discurso regionalista tradicionalista do Nordeste brasileiro vale-se desnecessária e equivocadamente do discurso anti-moderno como forma de combater o forró eletrônico e de recuperar a força e preservar as tradições da musicalidade do forró pé de serra, renegando o poder difusor dos meios de comunicação. Nesse sentido, Canclini (1998) recorda que:

Hoje devemos reconhecer que as alianças, involuntárias ou deliberadas, dos museus com os meios de comunicação de massa e o turismo foram mais eficazes para a difusão cultural que as tentativas dos artistas de levar a arte para as ruas.<sup>7</sup>

O conjunto de práticas tradicionais que nos identificam como pertencentes a uma dada região, a exemplo do Nordeste, é apreciado como um dom, algo que recebemos dos nossos antepassados com tal prestígio simbólico que não se deve questioná-lo, mas tão somente preservá-lo, restaurá-lo e propagá-lo. Estas práticas formam a base sigilosa da simulação social que nos unem.

Nos processos sociais, as relações altamente ritualizadas com um único e excludente patrimônio histórico regional, especificamente diante do objeto deste

---

<sup>5</sup> Entrevista concedida a Reynaldo Damazio para o site da Edusp. 01/03/2008.

<sup>6</sup> CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Pág. 22.

<sup>7</sup> Idem. Ibidem. Pág. 170.

estudo, prejudicam o desempenho em situações de mudanças. Isto significa dizer que o tradicionalismo substancialista incapacita para viver no mundo contemporâneo, cuja caracterização se deve à heterogeneidade, mobilidade e desterritorialização.

Do exposto, evidencia-se que a experiência nordestina anti-moderna, presenciada, como veremos adiante, no tratamento indiferente e intolerante dispensado ao forró eletrônico, símbolo consolidado da chegada da modernidade em um espaço pensado e construído como tradicional, tem recebido duros reveses, a exemplo nas frustradas tentativas de implementação de medidas impostas às bandas de forró eletrônico nos eventos juninos da região, consequência da fragilizada leitura sobre o mundo atual.

## **2.2. *Cultura dinamizada***

Em um primeiro momento, quando ouvimos falar sobre a cultura de um certo lugar, costumamos de plano estabelecer referência a algo estático e imutável. Essa nossa reação é natural, em vista da permanência duradoura dos seus principais traços culturais, nos levando a acreditar na aparente imobilidade.

Roque Laiara exemplifica de maneira clara a impressão de imutabilidade da cultura ao estabelecer um paralelo entre o comportamento de uma fictícia comunidade indígena e os hábitos das formigas saúvas durante quatro séculos. Conclui que ao final desse longo período os referidos insetos reproduziam exatamente os mesmos procedimentos de seus antecessores, cumprindo as diretrizes de seus padrões genéticos. Por sua vez, supondo que a fictícia comunidade indígena não tenha tido qualquer contato com os brancos, ainda que aparentemente permanente, quase meio milênio depois, haveria algum tipo de mudança. Dessa maneira, Laraia (2001) argumenta que o espaço de quatro séculos seria suficiente para demonstrar que a referida sociedade indígena mudou, porque os homens, ao contrário das formigas, têm a capacidade de questionar os seus próprios hábitos e modificá-los.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> LARAIA, Roque de Barros. Op. cit. Pág. 94.

A tendência petrificadora da cultura dos mencionados indígenas deve-se ao fato de que as chamadas sociedades simples equivocadamente passaram a impressão de estaticidade. Pode, contudo, ocorrer de um específico traço cultural possuir maior ou menor velocidade de mudança. Assim, as sociedades indígenas isoladas, constata Laraia (2001, p. 95), têm um ritmo de mudança menos acelerado do que o de uma sociedade complexa, atingida por sucessivas inovações tecnológicas.

A cultura, portanto, é dinâmica. O desejo de mudança advém da insatisfação e da ineficiência na resposta ao meio pelo modo tradicional. A máquina datilográfica, outrora importante instrumento de impressão de documentos, mostrou-se incapaz de atender as novas demandas de celeridade, sendo praticamente inutilizada pela sociedade atual e substituída pelas modernas impressoras de jato de tinta conectadas ao computador.

No ano de 1953 ocorreu a realização de um seminário sobre cultura na Universidade de Stanford, na Inglaterra, cujo resultado foi a produção do chamado Manifesto sobre aculturação. Nele os autores constataram que:

Qualquer sistema cultural está num contínuo processo de modificação. Assim sendo, a mudança que é inculcada pelo contato não representa um salto de um estado estático para um dinâmico, mas, antes, a passagem de uma espécie de mudança para outra. O contato, muitas vezes, estimula a mudança mais brusca, geral e rápida do que as forças internas.<sup>9</sup>

Partindo dessa afirmação, é possível dizer que existem duas espécies de mudanças culturais: uma interna e outra externa. A interna responsável pelas relações do seu próprio sistema cultural e a externa enquanto resultado de contatos deste sistema com outro

O processo caracterizador da dinâmica de continuidade da tradição interna e a dinâmica da incorporação de elementos estrangeiros é o controle exercido pela coletividade sobre as culturas externa e interna, já que o coletivo é quem toma as decisões sobre quais traços externos devem ser adotados e quais não.

Enquanto que nas mudanças internas, nota-se um ritmo predominantemente lento, embora possa ser acelerado por eventos históricos como em uma catástrofe,

---

<sup>9</sup> LARAIA, Roque de Barros. Op. cit. Pág. 95 e 96.

nas mudanças externas, o contato e a transformação tende a ser mais rápida e violenta, a exemplo dos primeiros contatos dos europeus com os povos indígenas da América, contudo cabe excepcionar a possibilidade de mudança externa através de contato relativamente brando.

Analisar a dinâmica cultural da sociedade moderna requer a compreensão dos fenômenos “cultura de massa” e “indústria cultural”, cuja função consiste em propagar para o grande público os produtos culturais formulados por especialistas bem como o de difundir padrões cognitivos, estéticos e éticos.

A dinâmica da transformação cultural no mundo moderno desenvolve-se, sobretudo, dentro do contexto desta cultura de massa enquanto um processo permanente de reelaboração cultural dos produtos determinados pela indústria cultural.

O processo de elaboração da cultura de massa tem sido erroneamente atribuído a uma possível imposição irresistível, de cima para baixo, dos produtores para os consumidores, de modo que o público alvo, indefeso e alienado, apenas absorveria e render-se-ia docilmente ao seu apelo, passando a segui-lo indiscriminadamente. Criticando esta posição, a antropóloga Eunice Ribeiro Durhan alerta:

Em primeiro lugar, há que se eliminar a concepção simplista que opõe os consumidores aos produtores de cultura em termos de uma aceitação puramente passiva, por parte do público, de um material que lhe é impingido de fora. De um lado, porque os produtores têm que considerar, para a eficácia da mensagem, os gostos, preferências e valores da população à qual se dirigem, necessidade esta que reintroduz uma heterogeneidade nos produtos culturais oferecidos em termos do público que pretendem atingir. Do outro lado, porque estes “produtos” não constituem uma criação cultural original e inovadora, mas, frequentemente, simples reordenação de imagens, símbolos e conceitos presentes na cultura popular ou erudita [...] E, finalmente, porque esses “produtos” assim apresentados têm que ser ativados pela sua incorporação ao comportamento dos indivíduos, e nesse processo sofrem necessariamente uma seleção, reordenação e mesmo transformação de significado que podem implicar, inclusive, um enriquecimento, pela atribuição de novos conteúdos ao material simbólico. Ao lado, portanto, da produção cultural, há um processo amplo de reelaboração de significados em que volta a atuar a heterogeneidade produzida pelo próprio funcionamento de estrutura social.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> DURHAN, Eunice Ribeiro. **A dinâmica da cultura: ensaios de antropologia**. Pág. 233 e 234.

A cultura humana, portanto, não é estática. Na sociedade moderna, a indústria cultural, de fato, tornou-se um dos principais meios de transformação da cultura. Contudo, o entendimento de que a indústria coage os consumidores sem que haja qualquer resistência ou filtragem deste não deve prosperar, na medida em que para atingir seu objetivo, é exigível que os produtores considerem as preferências dos consumidores, os valores e os costumes do local. Assim, a título de exemplo, um estilo musical fundado e alicerçado no interior da indústria cultural para alcançar o público desejado, precisa necessariamente considerar esses elementos e, mais que isso, precisa reconhecer os anseios destes consumidores, favorecendo, desse modo, a manutenção da heterogeneidade cultural.

### **2.3. *Identidade cultural***

“A assim chamada crise de identidade é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social.”<sup>11</sup>

Nos últimos tempos tem-se observado o início de um verdadeiro processo de desconstrução da noção de identidade compreendida como completa e unificada. O ponto central dessa mudança resulta do declínio das velhas identidades que estabilizavam o mundo social. Em tempos de modernidade líquida (BAUMAN, 2001), o mundo tornou-se instável e como consequência proporcionou o surgimento de novas identidades e gerou a fragmentação do indivíduo moderno enquanto sujeito unitário.

Neste ínterim, a identidade não se oferece como fixa e imutável, mas se constrói como um processo dinâmico, que desenvolve sempre em relação a um outro. Agora, tomada como estável, a identidade deixa de ser um produto estático alicerçado na imutabilidade, definida desde logo e eternamente pelo sistema

---

<sup>11</sup> HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Pág. 7.

sociocultural, e passa a ser variável e negociável através do curso das interações cotidianas.

Bauman (1998) diferencia a construção da identidade na modernidade da dos dias atuais. O projeto moderno da modernidade pretendia libertar o sujeito da identidade herdada, como ocorria nos tempos pré-moderno. No entanto, não rompeu com a identidade sólida deste, apenas transformou a identidade, antes atribuição do indivíduo, agora em questão de realização. Ao contrário, hoje, na modernidade líquida:

O mundo construído de objetos duráveis foi substituído pelo de produtos disponíveis projetados para imediata obsolescência [...] O horror da nova situação é que todo diligente trabalho de construção pode mostrar-se inútil; e o fascínio da nova situação, por outro lado, se acha no fato de não estar comprometida por experiências passadas, de nunca ser irrevogavelmente anulada, sempre “mantendo as opções aberta”.<sup>12</sup>

Por conseguinte, Bauman reitera que a dificuldade não é mais descobrir, inventar ou mesmo comprar uma identidade, e sim como impedir que ela seja muito firme a ponto de aderir demais ao corpo, “o eixo da estratégia de vida pós-moderna não é fazer a identidade deter-se – mas evitar que se fixe”. (BAUMAN, 1998, pág. 114).

O apego ao sólido, ao legado dos antepassados, às regras de conduta deixa de ser uma preocupação nessa modernidade líquida, e, mais que isso, é encarado como um peso a ser conduzido. Seguindo esse raciocínio, Bauman explica com ênfase que:

Para a grande maioria dos habitantes do líquido mundo moderno, atitudes como cuidar da coesão, apegar-se às regras, agir de acordo com precedentes e manter-se fiel à lógica da continuidade, em vez de flutuar na onda das oportunidades mutáveis e de curta duração, não constituem opções promissoras.<sup>13</sup>

O teórico cultural e sociólogo jamaicano, Stuart Hall, expõe uma abordagem de identidade que reconhece seu caráter construído e inacabado. A história renasce continuamente em um processo dinâmico. Sendo assim, o conceito de identidade se distancia dos vieses essencialistas que compreendem que a identidade surge de uma unidade constituída de maneira natural, em que a estabilidade do eu

<sup>12</sup> BAUMAN, Zygmunt. **O Mal-estar da pós-modernidade**. Pág. 112 e 113.

<sup>13</sup> BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Pág. 60.

permanece inerte, sem mudanças, apesar de todas as eventualidades que possam vir a suceder. A identidade não seria um conjunto de qualidades predeterminadas, mas uma construção nunca acabada.

José Carlos Reis, em sua obra *Identidades do Brasil 2*, ao falar sobre o tema especificamente relacionado ao país, pondera que talvez a infra-estrutura humana não seja econômico-social, e sim cultural. Segundo ele, os grupos que conseguem se ver no espelho da cultura, identificam-se, ou seja, criticam-se, reconhecendo o próprio desejo e tornando-se competentes até na ação econômico-social. Existe, então, uma reconfiguração de relações, objetivos e papéis sociais dos sujeitos. Sobre isso, Reis coloca que a identidade se impõe, contrapondo em sua formulação os essencialistas e os não-essencialistas:

A formulação essencialista do problema é do ponto de vista da continuidade: de onde viemos? Quem somos? E seremos? E fomos? Quem é o nosso outro absoluto? Qual é o núcleo autêntico e estável do nosso eu e grupo? O que constitui a nossa unidade acima de toda mudança e vicissitude? E constroem uma ontologia, uma metafísica do ser como ser. A Metafísica iluminista descrevia um indivíduo unificado, racional, consciente, centrado em seu núcleo interior. Era um sujeito que permanecia essencialmente o mesmo, contínuo e idêntico [...] A formulação não-essencialista é do ponto de vista da descontinuidade: como temos nos representado? Como essas representações nos afetam? Quem podemos nos tornar? O que desejamos ser? Os não-essencialistas veem a identidade construída historicamente pelo discurso e em relações práticas e múltiplas, a veem como um processo nunca completado e sempre transformado, como um avanço em direção a um *eu* desconhecido.<sup>14</sup>

Dessa forma, na visão essencialista, concebia-se a identidade como sendo imutável, íntegra, idêntica a si própria, sem defeito ou infidelidade. A identidade era o fardo pesado a ser carregado pelo sujeito em reverência aos antepassados. Já na visão não-essencialista, a situação inverte-se, nesta a identidade persegue reconhecimentos, locais, pontuais. Nessa visão também não há defeito ou infidelidade, mas outras posições.

Com a mudança de compreensão da identidade, o sentido atribuído ao "sujeito ontológico" migrou para a "posição de sujeito". Os não-essencialistas reconheceram que o sujeito tem o direito de decidir por ele mesmo sobre o que quer ser e também como deve ser visto.

Uma identidade para ser construída precisa estabelecer relação com a identidade do outro. A identidade exclui, faz nascer o exterior. Ela é edificada dentro

---

<sup>14</sup> REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil 2*. Pág. 11.

do jogo do poder e da exclusão. Forma-se a partir das lutas históricas e apenas podem ser interpretadas em direção oposta após sua manifestação histórica. Sobre isso, José Carlos Reis destaca que:

Para Hall, as identidades, hoje, não são unificadas, são singulares, multiplamente construídas por discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicas. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical. Mudam e se transformam. A identidade não trata do que somos para sempre, mas daquilo em que nos tornamos. É uma narrativização aberta e flexível do eu, que tem uma eficácia material e política, mesmo se a sensação de pertencimento, a suturação à história, esteja no imaginário, marcada por símbolos.<sup>15</sup>

Dentre os temas que cercam a evolução e a compreensão da questão da identidade, talvez o mais significativo esteja no processo de globalização. As antigas e consistentes barreiras que separavam os povos e dificultavam os contatos entre eles, estão sendo postas a baixo, graças aos avanços tecnológicos que proporcionaram a interligação do local com o global, permitindo e facilitando a difusão de informações e ideias e aproximando o intercambio cultural:

Os *fluxos culturais*, entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de “identidades partilhadas” – como “consumidores” para os mesmos bens, “clientes” para os mesmos serviços, “públicos” para as mesmas mensagens e imagens – entre pessoas que estão bastante distantes umas das outras no espaço e no tempo [...] Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”.<sup>16</sup>

Desse modo, como é passível de perceber, a globalização exerce forte influência para as amalgamas culturais que continuamente costumamos ver. E, ao mesmo tempo, homogeneiza, tendo em vista que o contato intercultural está em constante expansão. Nessa esteira, é cada vez mais presente a existência de indivíduos que negam o local e optam por adotar costumes de outras regiões ou até mesmo países, objetivando formular a sua própria identidade, livre de um suposto sentimento de arrependimento por traição.

---

<sup>15</sup> REIS, José Carlos. Op. cit. Pág. 13.

<sup>16</sup> HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. pág. 74 e 75.



### 3. ISSO É NORDESTE?

O Nordeste não é um fato inerte na natureza. Não está dado desde sempre. Os recortes geográficos, as regiões são fatos humanos, são pedaços de história, magma de enfrentamentos que se cristalizaram, são ilusórios ancoradouros da lava da luta social que um dia veio à tona e escorreu sobre este território. O Nordeste é uma espacialidade fundada historicamente, originada por uma tradição de pensamento, uma imagística e textos que lhe deram realidade e presença.<sup>17</sup>

O Nordeste é reconhecidamente uma região povoada por traços e certezas que ao longo dos anos evoluiu e resultou impregnado na imagem do seu povo, fruto de uma bem sucedida construção discursiva sobre si. No Brasil, em uma breve análise das falas destinadas aos nordestinos pela imprensa nacional, é possível perceber a existência de um tratamento homogeneizador quando o assunto se refere a alguma localidade dessa região. Ocorra o fato na Paraíba, em Pernambuco, Bahia ou Ceará, a associação com o Nordeste é facilmente correlacionada.

De fato, o esforço pela criação de uma identidade “original” e típica na região resultou no estabelecimento de verdades irrefutáveis que lançam perspectivas convergentes no que diz respeito aos interesses da totalidade. Construção de um lugar em que todos se reconhecem, no sotaque, na culinária, na indumentária, nos costumes, graças à capacidade vivamente harmônica e aglutinadora que naturalmente permeia os habitantes deste espaço.

Os discursos moldadores da presente visão de Nordeste teve principia ainda no Século XIX, quando a visão regionalista surge entre os nordestinos como forma de frustrar o avanço hegemônico do sudeste, que com o avanço e o lucro do café sobrepunha o açúcar (principal fonte econômica do Nordeste) ao longo do século, essa nova condição transformou o Sudeste numa região capitalista, reivindicadora e, ainda, colocou o Nordeste numa posição acuada e lamuriosa. Soma-se a isto a tentativa de nacionalização institucionalizada pelo governo, também vista com reservas entre os nordestinos.<sup>18</sup> Nesse sentido, Durval Muniz argumenta:

---

<sup>17</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Pág. 60.

<sup>18</sup> SILVEIRA, Roberto Azoubel da Mota. **A reinvenção do Nordeste nas crônicas d'O Carapuzeiro (tese)**. Pág. 68 e 69.

O Nordeste surge como reação às estratégias de nacionalização que esse dispositivo da nacionalidade e essa formação discursiva nacional-popular põem em funcionamento; por isso não expressa mais os simples interesses particularistas dos indivíduos, das famílias ou dos grupos oligárquicos estaduais. Ele é uma nova região nascida de um novo tipo de regionalismo, embora assentada no discurso da tradição e numa posição nostálgica em relação ao passado. O Nordeste nasce da construção de uma totalidade político-cultural como reação à sensação de perda de espaços econômicos e políticos por parte dos produtores tradicionais de açúcar e algodão, dos comerciantes e intelectuais a eles ligados. Lança-se mão de topos, de símbolos, de tipos, de fatos para construir um todo que reagisse à ameaça de dissolução, numa totalidade maior, agora não dominada por eles: a nação. Unem-se forças em torno de um novo recorte do espaço nacional, surgido com as grandes obras contra as secas. Traçam-se novas fronteiras que servissem de trincheira para a defesa da dominação ameaçada. Descobrem-se iguais no calor da batalha. Juntam-se para fechar os limites de seu espaço contra a ameaça das forças invasoras que vêm do exterior. Descobrem-se região contra a nação”.<sup>19</sup>

Começa a tomar corpo uma divisão racial entre norte e sul. O Norte enquanto mestiço, preguiçoso, subserviente, inerte; o sul, por outro lado, como o branco, o forte, o empreendedor, o dominador. A antropogeografia dizia que a superficialidade e nervosismo do norte, gerado pelo abatimento físico e intelectual, devia-se ao calor e umidade existentes nos trópicos.

O discurso regionalista igualmente aproveita-se da influência do meio sobre o espaço para reclamar do governo central medidas de combate à seca, “descoberta” em 1877, fator esse alegado como determinante para o atraso sócio-econômico da região, e tachado como responsável pelo surgimento do banditismo e das revoltas messiânicas. O Norte clamava por solução, e é nesse cenário que o discurso regionalista se instala.

O termo Nordeste, propriamente dito, é utilizado primeiramente como designação da área de atuação da Inspetoria Federal de Obras Contra a Seca – IFOCS, órgão que contava com a participação de intelectuais e políticos que buscavam construir uma imagem e um texto mais homogêneo para a região. Além disso, Outro acontecimento importante para o desencadeamento dessa nova elaboração regional foi a exclusão das províncias consideradas do “Norte” no Congresso Agrícola, realizado em 1878 no Rio de Janeiro. O Nordeste então reage, organizando o Congresso Agrícola de Recife, que além de debater as soluções para a crise local, tornou-se um encontro de críticas a forma de condução administrativa

---

<sup>19</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Op. cit. Pág. 67.

excludente do Estado em relação ao Norte, no que diz respeito a investimentos, a política fiscal, a construção de obras públicas e a política de mão-de-obra.

Não obstante, a Faculdade de Direito do Recife e o Seminário de Olinda, lugares de formação dos intelectuais nordestinos, foram as precursoras na produção do representante do Nordeste. Sobre elas, destaca Albuquerque Jr.:

Desde o século XIX, estas instituições se constituíam em lugares privilegiados para produção de um discurso regionalista e para a sedimentação de uma visão de mundo comum. Eram os lugares onde se formavam os intelectuais tradicionais da área, com exceção apenas daqueles que podiam estudar no exterior. Era aí que figuras influentes em nível nacional, bem como os futuros dirigentes dos Estados e localidades se conheciam, sedimentavam amizades, trocavam idéias acerca de política, de economia, de cultura e de artes. Estas instituições funcionavam como centro intelectual de aglutinação, em torno de temas políticos e econômicos, que ultrapassavam os limites de suas províncias ou Estados, notadamente a partir do momento em que o declínio traz a sensação de marginalização em âmbito nacional.<sup>20</sup>

A capital pernambucana, de fato, convergia o pensamento regionalista da época, tratava-se do centro jornalístico da região. Foi lá que o Diário de Pernambuco abriu espaço para os artigos assinados pelo sociólogo Gilberto Freyre expondo as ideias que se transformaram nos alicerces do próprio Centro Regionalista do Nordeste.

O *Livro do Nordeste*, publicado pelo Diário de Pernambuco com o apoio de Gilberto Freyre, era um inquérito da vida nordestina; a vida de cinco de seus Estados, cujos destinos se confundem num só e cujas raízes se entrelaçam nos últimos cem anos.<sup>21</sup> O Livro resgatou a tradição, memória e história do Nordeste e também fixou a região como berço da nacionalidade brasileira. Observa-se, portanto, que essa idéia de Nordeste se aperfeiçoa com o tempo até se constituir na mais bem acabada produção regional do país, de tal forma que funciona de trincheira para reivindicações, conquistas de benesses econômicas e cargos no aparelho de Estado, acima da importância econômica e à força política devida.

Destaque-se ainda que o próprio movimento de trinta será apoiado pelo discurso regional nordestino, como forma de pôr fim à Primeira República, e com ela a hegemonia de São Paulo, estando as forças sociais aí dominantes em condição de

---

<sup>20</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. Op. cit. Pág. 71 e 72.

<sup>21</sup> SILVEIRA, Roberto Azoubel da Mota. Op. cit. Pág. 72.

barganhar a montagem de um pacto de poder que lhes assegura a manutenção de importantes espaços políticos.<sup>22</sup>

O Congresso Regionalista de 1926 vai instituir uma “origem” para a região: passa-se a se falar da História do Nordeste desde o século XVI. Esse fato delimitou a partir de quais bases a identidade cultural regional seria erigida. A datar daí não serão mais os fatores naturais quem darão identidade a região, mas os fatores históricos e os de ordem cultural, que simbolizariam sua “origem” e desenvolvimento como consciência.

A partir de agora os argumentos históricos passam a dar legitimidade ao recorte regional: a invasão holandesa, a insurreição pernambucana, as revoltas de 1817, 1824 e 1848; e, igualmente, os argumentos culturais: reação à globalização do mundo, modernidade e reação à nacionalização das relações de poder, estado burocrático.

Nesse sentido, Freyre fará recuar ao passado a consciência regional, ainda na colônia com a influência holandesa e com a administração que tinha por escopo a consciência regional como forma de livrá-la da consciência nacional.

A falência da antiga sociedade agrária nordestina levou os intelectuais e artistas locais a fundarem uma identidade regional nordestina baseada na saudade, na memória e na tradição, imaginando a presença de um lugar que já não mais existia. Nessa linha, as pretensas tradições da região foram sempre buscadas em fragmentos de um passado rural e pré-capitalista. Conforme salienta Albuquerque Jr., esta construção de uma cultura regional institui é a própria idéia de uma solidariedade e de uma homogeneidade entre códigos culturais populares e códigos tradicionais dominantes. O povo só seria reativo ao elemento moderno.<sup>23</sup>

Essa elaboração realizada pelo discurso tradicionalista apaga a história em seu caráter disruptivo e em seu lugar é pensada uma identidade regional a-histórica, em que o espaço é visto como estável, apolítico e natural, onde o interno se defende do externo que busca descaracterizá-lo. Quanto a isso, Albuquerque Jr. firma o seguinte:

A história, em seu caráter disruptivo, é apagada e, em seu lugar, é pensada uma identidade regional a-histórica, feita de estereótipos imagéticos e

---

<sup>22</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. Op. cit. Pág. 74.

<sup>23</sup> Idem. Ibidem. Pág. 78.

enunciativos de caráter moral, em que a política é sempre vista como desestabilizadora e o espaço é visto como estável, apolítico e natural, segmentado apenas em duas dimensões: o interno e o externo. Interno que se defende contra um externo que o buscaria descaracterizar. Um interno de onde se retiram ou minimizam as contradições.<sup>24</sup>

Na esteira desses discursos permeados de ênfase na memória, a região voltar-se-ia para si como modo de defender-se do outro, do espaço industrial e urbano, que se desenvolvia notadamente no sul do país.

O Nordeste dos regionalistas e tradicionalistas é uma região formada por imagens depressivas, de decadentes, como observadas nos romances da década de 1930. Sobre isso, explica Albuquerque Jr:

O romance de trinta institui uma série de imagens em torno da seca que se tornaram clássicas e produziram uma visibilidade da região à qual a produção subsequente não consegue fugir. Nordeste do fogo, da brasa, da cinza e do cinza, da galharia negra e morta, do céu transparente, da vegetação agressiva, espinhosa, onde só o mandacaru, o juazeiro e o papagaio são verdes. Nordeste das cobras, da luz que cega, da poeira, da terra gretada, das ossadas de boi espalhadas pelo chão, dos urubus, da loucura, da prostituição, dos retirantes puxando jumentos, das mulheres com trouxas na cabeça trazendo pela mão meninos magros e barrigudos nordeste da despedida dolorosa da terra, de seus animais de estimação, da antropofagia. Nordeste da miséria, da fome, da sede, da fuga para a detestada zona da cana ou para o Sul.<sup>25</sup>

Dessa maneira, o Nordeste constitui-se numa máquina imagético-discursiva que está em conflito com a autonomia, a inventividade e que defende a rotina e a submissão. Trata-se de uma maquinaria discursiva que tenta evitar aos homens a formulação de sua própria história, proibir que eles mesmos possam-na produzir; por outro lado, apoia que estes homens vivam uma história pronta, elaborada pelos seus antecessores, e que se ache natural viver sempre da mesma formas as mesmas injustiças, misérias sociais e discriminações.

Inúmeros intelectuais e artistas são tidos como construtores da visão de Nordeste, cada um em sua área. Dentre outros podemos enumerar: o sociólogo Gilberto Freyre; o romancista José Lins do Rego; Manuel Bandeira e Ascenso Ferreira na poesia; Luis Gonzaga, Zé Dantas e Humberto Teixeira na música; o cinema de Glauber Rocha; na pintura com Cícero Dias e Lula Cardoso; os romancistas Raquel de Queiroz e José Américo de Almeida; e Ariano Suassuna no

<sup>24</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. Op. cit. Pág. 79.

<sup>25</sup> Idem. Ibidem. Pág. 121.

teatro. Este último o mais duradouro, lutou em favor das tradições do Nordeste até seus últimos dias de vida.

Ariano Suassuna escreveu sua primeira peça em 1947, *Uma Mulher Vestida de Sol*. No ano seguinte, sua peça *Cantam as Harpas de Sião* foi montada pelo Teatro do Estudante de Pernambuco logo em seguida criou *Os Homens de Barro*. Em 1950. Para curar-se de doença pulmonar, viu-se obrigado a mudar-se de novo para Taperoá. Nesta cidade escreveu a peça *Torturas de um Coração* (1951). Ariano volta a residir em Recife de 1952 e deste ano até 1956, continuou a exercer a atividade teatral. É neste período em que ele escreve a obra *Auto da Compadecida* (1955), peça que o projetou em todo o país e que seria considerada, em 1962, por Sábato Magaldi “o texto mais popular do moderno teatro brasileiro”.<sup>26</sup> Sobre a obra, Silveira comenta:

Para além do *Auto*, a obra de Ariano reconhece o Nordeste como uma região feudal, medieval, contrária aos desenvolvimentismos do Sudeste, visto como a representação capitalista do país. “Uma obra – e um Nordeste - cujos cenários são praticamente todos no sertão [...] Cenários compostos pela caatinga e pelas pequenas cidades empoeiradas, nas quais a única construção de relevo é a igreja e as únicas autoridades são o coronel, o padre, o delegado e o juiz. O sertão de Ariano é descrito como um espaço sagrado [...] Espaço religioso onde todos os homens são iguais perante a Deus. Igualdade não em relação às condições materiais da vida aqui na terra, pois a existência está sempre condenada a ser imperfeita, sendo justamente a igualdade divina o que mantém a esperança e a resignação diante das piores condições: o sertão se apresenta como um local e um povo em busca de misericórdia. É esta visão de um mundo sacralizado que Ariano opõe ao espírito burguês e moderno, que desautoriza Deus da explicação das coisas. Uma visão que bate de frente com a sociedade moderna, na qual, segundo ele, tudo é máscara, interesse, artifício, mentira e tudo é desprovido de verdades eternas. Ariano mitifica a sociedade sertaneja e seus homens, fazendo de sua obra um monumento a dominação e a ordem da sociedade patriarcal da região.”<sup>27</sup>

Ao comentar a mesma obra, Albuquerque Jr. coloca:

Ariano não vê a linguagem como código neutro com que trabalham os realistas. Ele participa como um dos inventores do Nordeste como espaço da saudade e da tradição, mas o assume como um trabalho ficcional, e não como um trabalho documental, como haviam feito os tradicionalistas do romance de trinta e da sociologia. Este aspecto é eminentemente moderno em seu teatro, embora renegue a modernidade burguesa do teatro. Seu Nordeste popular, medievalizado, se junta àquela produção sociológica e literária anterior, bem como à pintura regionalista e tradicionalista e à música de Luiz Gonzaga, na invenção, reinvenção e atualização da série de

<sup>26</sup> Biografia de Ariano Suassuna no portal da Academia Brasileira de Letras.

<sup>27</sup> SILVEIRA, Roberto Azoubel da Mota. Op. cit. Pág. 90 e 91.

temas, conceitos, imagens, enunciados e estratégias que instituem o Nordeste como o espaço oposto ao moderno, ao burguês, ao urbano, ao industrial. Nordeste sem espaço público, sem dessacralização da natureza, sem separação radical entre homens e coisas. Nordeste saudoso, de um passado mítico, idílico, de pureza, ingenuidade, glórias, fausto. Este Nordeste, “pelo direito”, é espaço com saudade de uma dominação tradicional, de códigos sociais e de valores patriarcais. Nordeste que reage ao presente, à sociedade capitalista, como motivo de todos os seus males, atrasos, misérias e injustiças, e que sonha com um volta ao passado. Um Nordeste contra a história e a favor da memória. Nordeste, sofisticada maquinaria imagético-discursiva voltada para a conservação, para a reação ao novo.<sup>28</sup>

Ariano é, talvez, o representante mais emblemático nessa elaboração de Nordeste existente até os dias atuais. Sua visão sobreviveu aos avanços tecnológicos e as mudanças culturais que se espalharam pela região. Mesmo convivendo em meio às contemporaneidades tecnológicas, não abriu mão da defesa dos velhos hábitos dos tempos em que a região era por ele considerada pura. As aparições na mídia, em decorrência de suas obras, ajudaram-no a difundir a elaboração de um Nordeste rural e a cunhar a imagem da região para o restante do país.

### **3.1. Nordeste do Gonzagão**

Dentro do seleto grupo de formuladores da imagem de Nordeste abordados até aqui, Luiz Gonzaga, ou simplesmente chamado Gonzagão, possivelmente é o mais conhecido do grande público nacional. Não há quem seja indagado sobre música nordestina sem que responda de plano e logo associe ao nome deste fenômeno artístico da região.

O cantor e compositor Luiz Gonzaga sem dúvida é personagem fundamental no nascimento e na formação do forró. O compositor deu sua voz às canções pela primeira vez em 1945, mesmo com certa resistência, devido ao sotaque e ao som nasal na hora de cantar. Agregou parceiros e delineou seu estilo, com suas canções regionais voltadas ao cancionário de sua infância sofrida no sertão de Pernambuco. Pelo que acabou por inventar o baião. Embora haja controvérsia quanto a essa atribuição. Isso porque José Ramos Tinhorão, ao tratar dessa questão, alerta que é preciso recepcionar a figura de Gonzagão mais como catalisador do que

---

<sup>28</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. Op. cit. Pág. 130.

propriamente inventor do baião. Segundo ele, Luiz Gonzaga, inquestionavelmente, deu nova roupagem às matrizes folclóricas há muito existentes na tradição popular nordestina, e a autoria por ele reivindicada deve ser encarada como um processo de estilização que resultou na criação de um baião adaptado aos meios urbanos” (Tinhorão apud Alfonsi, 2005, p. 32).

O lançamento da música intitulada *Baião*, composição casada com Humberto Teixeira, gravada no ano de 1946, principiou a arrancada de Luiz Gonzaga em termos de popularidade. Além disso, esta música delimitou parcerias e começou a definir seu estilo. Sobre isso, Alfonsi coloca:

Humberto Teixeira, advogado cearense e um dos principais letristas de Luiz Gonzaga, afirmou em entrevista que havia uma clara intenção de lançar no sul do País (via Rio de Janeiro) a música nordestina, da qual se escolheu como ritmo privilegiado o baião: a idéia de Luiz Gonzaga era fazer uma grande campanha para lançar a música do Nordeste nos grandes centros urbanos. Tanto que, ao contrário dos outros gêneros musicais no Brasil (maxixe, choro, samba, música caipira) que surgiram sem nenhuma programação, no caso do baião houve um real planejamento, uma intenção de lançar no Sul e todo o Brasil, de forma estilizada, adaptada ao paladar urbano, a música nordestina da qual o ritmo essencial escolhido para essa estilização foi o do baião. E tudo isso partiu da cabeça de Luiz Gonzaga, só da cabeça dele. (Humberto Teixeira apud Dreyfus, 1996, p. 112).<sup>29</sup>

Dessa forma, a ascensão de sua carreira artística se deu nesse contexto, instante em que recebe o batismo de Rei do Baião e, igualmente, o momento em que o forró implantara-se como fenômeno de massa, sendo executado em diversos programas de rádio e em várias casas de shows, incluindo as principais do ramo no Rio de Janeiro.

Assim, a emigração de Gonzagão para o sudeste do país deu-se graças, principalmente, ao estabelecimento do rádio como importante veículo de comunicação de massa. Ele contribuiu de maneira significativa na propaganda das oportunidades do Sudeste e também na própria política de integração nacional defendida pelo governo federal. Com isso, muitos nordestinos partiram em busca de melhores condições de vida. E nesse contexto, Albuquerque Jr. destaca que:

O rádio, por ser o veículo de comunicação de massas neste momento, será pensado como o veículo capaz de produzir não só esta integração nacional, com o encurtamento das distâncias e diferenças entre suas regiões, mas também como capaz de produzir e divulgar esta cultura nacional. Embora

---

<sup>29</sup> ALFONSI, Daniela do Amaral. **Para todos os gostos: um estudo sobre classificações, bailes e circuitos de produção do forró (dissertação)**. Pág. 32.



financeiramente liberado da tutela do Estado desde a década de trinta, tornando-se um veículo de fato comercial, sustentado pela propaganda, o rádio será tutelado, inclusive pela censura, para se engajar nesta política nacionalista e populista, partida do Estado. O rádio, ao mesmo tempo em que é estimulado a falar do país, revela a sua diversidade cultural. Estações em pólos de atração para manifestações artísticas e em especial musicais de várias áreas do país. É nelas que nasce, concentra-se e se dispersa o que vai se chamar de Música Popular Brasileira. A música que até então se diferenciava da canção, era considerada apenas a de caráter erudito. A música produzida pelas camadas populares, no entanto, adquire nova importância num momento em que a preocupação com o nacional e com o popular passa a redefinir toda a produção cultural e artística.<sup>30</sup>

Evidencia-se que sua música visou a adesão do Sudeste, região habitada por muitos migrantes nordestinos. E para alcançar esse objetivo, a paulistana Radio Record e a fluminense Rádio Nacional tiveram papel fundamental em suas pretensões ao ceder espaço e abrir-lhe as portas com a realização de programas onde Gonzaga participava.

Luiz Gonzaga percorreu todo o país tocando o tradicional trio de instrumentos composto pela sanfona, zabumba e triângulo. Ele foi um dos grandes responsáveis pela fixação dos ritmos com a junção de vários elementos, tais como a escolha dos instrumentos musicais, a voz atípica em relação aos grandes cantores da época, além da indumentária característica do sertão com o seu marcante chapéu de couro em formato de meia-lua, lembrando o usado por Lampião.

A exibição cântico-visual de Luiz Gonzaga foi consequência das suas próprias intenções projetadas em virtude das aspirações associadas às raízes sertanejas. Sendo assim, é por meio dele, através de sua presença e performance, que se passa “uma imagem do sertão nordestino que só é compreendida na relação entre as referências e signos evocados pelo artista em suas canções, que se remetem à idéia de raiz, e a produção estabelecida no sul, no caso, o Rio de Janeiro”.<sup>31</sup> Com efeito, logo nascem os temas e palavras presentes nas letras das músicas, como sertão, seca, terra, migração, os pássaros, asa-branca, acauã.

O Nordeste, então, é o espaço descrito na grande maioria das composições de Gonzagão, e o sertão é o lugar preferido. “Na sua música, o sertão aparece acompanhado com seus temas e imagens já cristalizados no imaginário comum sobre esta geografia: a seca, as retiradas, a devoção aos santos, o Padre Cícero, o

---

<sup>30</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. Op. cit. Pág. 52 e 53.

<sup>31</sup> ALFONSI, Daniela do Amaral. Op. cit. Pág. 33.

cangaço, a valentia popular etc.” O Nordeste sertanejo de Luiz Gonzaga é sempre representado pelo povo que sofre com os castigos do meio. Em relação a isso, destaca Roberto Mota Silveira:

Tomando o sertão como espaço-temático e estando afastado dele, a saudade se tornou, quase que inevitavelmente, assunto recorrente nas músicas de Gonzaga. Saudade que se expande do lugar, da terra, do roçado, até a família, aos amores, aos animais de estimação. Saudades no plural. Saudades que fazem o Nordeste-sertão parecer sempre um local do passado, vivenciado apenas na memória. Um Nordeste-sertão mítico, local para onde sempre se pretende voltar, pois tudo parece (ou se deseja) estar mantido como antes.<sup>32</sup>

A região seria um espaço sem história, avesso as mudanças, distante da modernidade. Luiz Gonzaga trabalha a noção de um Nordeste como região distinta do resto do país, sedimenta a percepção de Nordeste como uma homogeneidade sempre imaginada antagônica às demais. Por fim, cabe registro as palavras de Albuquerque Jr, que define com elogiável precisão o artista:

Gonzaga foi, pois, o artista que, por meio de suas canções, instituiu o Nordeste como um espaço da saudade. Embora não aquele Nordeste com saudade da escravidão, do engenho, das casas-grandes; mas o Nordeste da saudade do sertão, de sua terra, de seu lugar. Saudade de seus cheiros, seus ritmos, suas festas, suas alegrias, suas sensações corporais. Saudade de migrante ou de homem de cidade, em relação a um espaço idílico onde homem e natureza ainda não se separaram; onde as relações comunitárias ainda estão preservadas, onde a ordem patriarcal ainda está garantida. Um Nordeste de hierarquias conhecidas e preservadas, mas também o Nordeste da seca, das retiradas, da súplica ao Estado e às autoridades por proteção e socorro. Um Nordeste humilde, simples, resignado, fatalista, pedinte. E, ao mesmo tempo, um Nordeste de grande “personalidade cultural”. Um lugar que quer conquistar um lugar para sua cultura em nível nacional, que quer mostrar para o governo e para os do Sul que existe, que tem valor, que é viável. O espaço da cultura brasileira contra as estrangeirices do Sul.<sup>33</sup>

### **3.2. Nordeste dado e consolidado**

Dentre as principais imagens atribuídas ao Nordeste, aquela de maior destaque, sem dúvida alguma, reside no modo de vida rural e pouco desenvolvido que, em um universo de pouco mais de 50 milhões de pessoas, proporciona as

---

<sup>32</sup> SILVEIRA, Roberto Azoubel da Mota. Op. cit. Pág. 88.

<sup>33</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. Op. cit. Pág. 164.

condições necessárias para a adoção e manutenção dos costumes tradicionais dos habitantes dessa região.

Como observado neste tópico., a representação do que temos hoje por Nordeste não é produto do acaso. Os discursos sobre ele não apenas construiu a imagem de chão rachado e terra batida, como também o solidificou e carrega consigo até hoje uma espécie de impermeabilidade imaginária, dificultando o estabelecimento de um novo olhar sobre si.

Enquanto que no início do século XX, Gilberto Freyre, José Lins do Rego, Raquel de Queiroz construam essa visão de Nordeste, o início do século seguinte presenciará os pretensos mantenedores dela própria. São os “guardiões da cultura”, artistas e intelectuais da região que, valendo-se ou não da política, advogam pela preservação de uma cultura autêntica nordestina.

Não obstante, o discurso pela preservação da cultura tradicional nordestina realizada por esses artistas e intelectuais ultrapassa alguns limites impostos pela própria natureza da cultura e esbarra na equivocada estratégia de criação de um inimigo, que é estrangeiro, falso, descartável, de plástico.

Como vimos, o início da década de 1990 avistou o surgimento, com certa desconfiança, de uma nova forma de se fazer forró, com inclusão de outros instrumentos sonoros e realizações de shows montados com um evidente direcionamento para a dança, promovendo uma atmosfera festiva, dinâmica e animada.<sup>34</sup> Surgiam, então, as primeiras bandas de forró eletrônico, o forró modernizado.

Os “guardiões da cultura” não receberam bem a chegada do novo forró, significando para eles uma ameaça ao velho e bom forró de Luiz Gonzaga. Afirmavam que “aquilo” não representa forró, não representa a verdadeira cultura nordestina: a cultura do baião, do xote, do xaxado, do coco.

Ao longo dos anos, na medida em que o forró eletrônico vai recebendo novos contornos, as críticas vão se multiplicando e ganhando adesões de novas personalidades do meio artístico e o próprio poder público acena favoravelmente à “guerra” declarada ao novo estilo.

Os debates em torno da “periculosidade” do forró eletrônico para a sobrevivência do forró autêntico seguem em ritmo moderado especialmente no meio

---

<sup>34</sup> TROTTA, Felipe. **O forró eletrônico no Nordeste**, pág. 106.

acadêmico, até que, em uma declaração realizada no ano de 2011, o então secretário de cultura do Estado da Paraíba, o cantor e compositor Chico César, amparado por uma lei estadual, nega a disponibilização de verbas do poder público para contratação de bandas de forró eletrônico, chamado por ele pejorativamente de “forró de plástico”.<sup>35</sup> Esse episódio acabou gerando reações de aprovação e reprovação em todos os lados.

As declarações de Chico César apenas ecoou um discurso essencialista que há muito pretende predominar no imaginário do/sobre o Nordeste. A forma debochada com que denomina o novo estilo musical da região sugere a existência, entre os intelectuais e artistas tradicionalistas, de determinada preocupação com o que ele se tornou e o que apresenta

Seguindo a linha de pensamento de Chico César, a lenda da música pernambucana Alceu Valença declarou o seu apoio incondicional ao ex-secretário do governo da Paraíba. Em texto divulgado em seu site oficial, Alceu saiu em defesa da postura de não apoiar oficialmente eventos que tenham como atrações bandas de “forró de plástico”, as quais, segundo ele, não possuem o menor compromisso com a identidade de seu povo. Eis o texto na íntegra:

O Forró Vivo! Vejo com muito bons olhos – olhos atentos de quem há décadas observa os movimentos da cultura em nosso país – a iniciativa do Secretário de Cultura do Estado da Paraíba, Chico César, de “investir conceitualmente nos festejos juninos”, segundo comunicado oficial divulgado esta semana. Além de brilhante cantor e compositor, Chico tem se mostrado um grande amigo da arte também como um dos maiores gestores da cultura desse país. A maneira mais fácil de dominar um povo – e a mais sórdida também – é despi-lo de sua cultura natural, daquilo que o identifica enquanto um grupamento social homogêneo, com linguagens e referências próprias. Festas como o São João e o carnaval, que no Brasil adquiriram status extraordinariamente significativo, tem sido vilipendiadas com a adesão de ‘pretensos agentes culturais alienígenas mancomunados com políticas públicas mercantilistas sem o menor compromisso com a identidade de nosso povo, de nossas festas, e por que não, de nossas melhores tradições, no sentido mais progressista da palavra. Sempre digo que precisamos valorizar os conceitos, para que a arte não se dilua em enganosas jogadas de marketing. No que se refere ao papel de uma secretaria ou qualquer órgão público, entendo que seu objetivo primordial seja o de fomentar, preservar e difundir a cultura de seu estado, muito mais do que simplesmente promover eventos de entretenimento fácil com recursos públicos. É preciso compreender esta diferença quando se fala de gestão de cultura em nosso país. Defendo democraticamente qualquer manifestação artística, mas entendo que o calendário anual seja largo o suficiente para comportar shows de todos os estilos, nacionais ou internacionais. Por isso apóio a iniciativa de Chico em evitar que interesses

---

<sup>35</sup> Declaração repercutida no portal G1 em 20/04/2011.

mercadológicos enfiem pelo gargalo atrações que nada tem a ver com os elementos que fizeram das festas juninas uma das celebrações brasileiras mais reconhecidas em todo o mundo. Lembro-me que da última vez que encontrei o mestre Luiz Gonzaga, num leito de hospital, este me pedia aos prantos: “não deixe meu forrozinho morrer”. Graças a exemplos como o de Chico César, o velho Lua pode descansar mais tranquilo. O forró de sua linhagem há de permanecer vivo e fortalecido sempre que houver uma fogueira queimando em homenagem a São João.<sup>36</sup>

Dessa forma, o Nordeste, então, teria uma “cultura natural”, na qual prevaleceria a identificação de um grupamento social “homogêneo” e que em sua oposição existiriam pretensos agentes culturais alienígenas em conluio com políticas públicas mercantilistas sem o menor compromisso com a “identidade” de nosso povo, de nossas festas e de nossas melhores tradições, no sentido mais “progressista” da palavra.

Ao compreender a região como um lugar naturalmente inclinado a possuir hábitos determinados, o mestre do maracatu remonta a visão essencialista de identidade, conforme observado no item 2.3. O forró eletrônico é recebido como um “alienígena”, um estrangeiro, que não é benquisto. Seu texto desconsidera os nordestes do Nordeste, a heterogeneidade contemplada neste espaço. Além disso, desqualifica em tom de desprezo as bandas de forró enquanto representante de uma das culturas presentes no Nordeste.

Trilhando o mesmo caminho, um dos maiores expoentes da construção da visão de Nordeste, o saudoso Ariano Suassuna, também se manifestou favoravelmente ao posicionamento adotado por Chico César. Em entrevista concedida ao portal Correio Sat no ano de 2011, o escritor paraibano afirmou que quando atuava como secretário em Pernambuco, também vetou apoio financeiro para a contratação de bandas de forró eletrônico:

Sou totalmente a favor da decisão do Chico César em apoiar apenas prefeituras que contratem bandas de forró pé de serra e que falem sobre nossa cultura popular [...] Hoje em dia, o papel do Estado equivale ao papel da Igreja, no sentido de criar condições para os verdadeiros artistas.<sup>37</sup>

Para além da polêmica que envolveu o Governo do Estado da Paraíba, é bastante frequente o discurso pela defesa da preservação/prevalência do forró tradicional por meio do enfraquecimento do forró moderno, na tentativa de esvaziá-

<sup>36</sup> Texto repercutido pelo site Jornal GGN em 03/05/2011.

<sup>37</sup> Entrevista concedida a Pollyana Sorrentino do portal Correio Sat.

lo. Faz entender que o forró eletrônico é um grande causador da queda de popularidade do bom e velho Pé de Serra e não outros fatores relacionados ao próprio contexto social.

Inserido no rol de artistas que clamam pelo resgate do forró autêntico e pela pujança de outrora, o cantor e compositor Alexandre Pé de Serra é um exemplo emblemático de “guardião da cultura”. Autor de “Matuto Cheiroso”, o cantor lançou no ano de 2011 um disco que pretendia representar um manifesto em defesa da autêntica cultura nordestina.

Em matéria veiculada no portal jornal A União, intitulada *o som do forró autêntico*,<sup>38</sup> Alexandre Pé de serra explica que suas músicas denunciam, é um manifesto radical de defesa da cultura poético-musical nordestina. O artista garante que o espaço ocupado por um tipo de música que não traz a legítima identidade de nossa região, “não vai ficar”. Para ele somente o que é verdadeiro se perpetua.

Nesse íterim, mais uma vez nos deparamos com o discurso essencialista de identidade cultural. O Nordeste teria uma legítima identidade cultural na qual os habitantes desta região deviam segui-la. O tradicional é reconhecido como o “verdadeiro” em oposição ao moderno, “falso”. Nessa instância, o discurso tradicionalista crê na inviabilidade da convivência saudável e próspera do antigo com o novo.

Seguindo meticulosamente o seu dever de conservação e soerguimento da “verdadeira” cultura nordestina, Alexandre Pé de Serra não admite ao menos que se chame de forró algumas bandas que têm sido acolhidas pelas emissoras de rádio e de televisão. “Comecei minha vida artística em 1987 e desde lá eu já estava mesmo era em busca das origens das nossas tradições na música e na poesia”. Nas palavras do artista é possível perceber a missão salvadora pelo qual ele próprio se incube:

"O mais que possa acontecer será resultado da qualidade dos meus discos e das minhas composições; e eu sei mesmo é que sou um dos guerreiros do grupo que não abre mão de assumir suas origens e a qualidade rica de sua cultura".<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Matéria produzida por Ricardo Anísio para o portal do jornal A União (PB) em 04/01/2011.

<sup>39</sup> idem.

A sua fala assume a condição de figura preterida comercialmente por outros músicos e ritmos. Dessa maneira, o seu discurso reclama o retorno aos tempos de predomínio artístico e de popularidade do forró tradicional, no qual ele, enquanto praticante deste estilo musical, está inserido.

A cantora paraibana Mary Maciel Ribeiro, artisticamente conhecida por Cecéu, que assina grandes sucessos como *Bate coração*, *Homem com H*, *Por debaixo dos panos* e *Forró nº 1*, igualmente reproduz o discurso de repulsa às bandas de forró eletrônico, considerando-as como mais um obstáculo para os que continuam fazendo o autêntico forró:

Vi turistas reclamando que vieram ao Nordeste para ver o forró autêntico e se deparam com as bandas que não fazem sucesso no Rio ou São Paulo, como muitos pensam. Tem banda aí que paga para aparecer em programas de TV, mas não é para entrar no mercado do Sul, não. Fazem isso para ganhar prestígio no Nordeste. Com isso, a cultura da região está indo pelo ralo.<sup>40</sup>

A compositora pernambucana Anastácia avoluma a lista de guardiões da “verdadeira” cultura nordestina. Denuncia que não faz mais tantos shows e acredita que o paulista respeita mais a cultura do que o nordestino. Segundo ela, enquanto no Nordeste as atrações são as “bandas de bundas”, em São Paulo eles gostam do forró autêntico.

Outros expoentes da música tradicional nordestina, ao manifestarem suas opiniões a respeito, evidenciam a tentativa em desqualificar o forró eletrônico. É o caso do importante cantor paraibano Biliu de Campina, segundo ele, o forró estilizado não tem espaço na região, devendo prevalecer o forró tradição: aqui não é forró IPTU, que acontece uma vez por ano, aqui tem forró o tempo todo. Aqui não tem forró de plástico, aqui tem forró tradição.<sup>41</sup>

Elba Ramalho, Santana, “o cantador” e Flávio José, o rol de artistas que rejeitam o forró eletrônico é incontável. Todos têm em comum o desejo pela preservação dos costumes musicais da região, ignorando a força das novas relações sociais que atualmente recai sobre o seu povo.

Todas as falas até aqui elencadas explicitam um fato incontestável: o discurso regionalista permanece consistente e intensamente manifesto em parte considerável

---

<sup>40</sup> Entrevista dada para o jornalista José Teles do site NordesteWeb em 05/07/2006.

<sup>41</sup> Declaração realizada em entrevista concedida à rádio Campina FM.

dos músicos clássicos nordestinos, bem como entre intelectuais de todo o país. Encontra amparo até mesmo na grande imprensa, vide matéria veiculada em junho de 2014 no site da ultraconservadora Revista Veja, cujo teor ridiculariza o forró eletrônico, a quem denomina de “lambada erótica”.<sup>42</sup> E quando isso vem a ocorrer, faz-se necessário, no mínimo, uma reflexão a respeito de sua finalidade social.

### **3.3. Nordeste Estilizado**

O nome “forró” já é controverso, pois há quem diga que vem de for all (em inglês “para todos”) e que indicava o livre acesso aos bailes promovidos pelos ingleses que construíam ferrovias em Pernambuco [...] no entanto, há quem defenda a tese de que a palavra forró vem do termo africano “forrobodó”, que significa festa, bagunça. E se a própria palavra possui essa dupla versão para seu significado, imagine os ritmos que compõem o forró! São tantos e tão diferenciados que não deixam dúvidas sobre de onde vem a extrema musicalidade do forró: do Nordeste brasileiro. (Jornal do Forró, jan/2007, p. 5)

Como sugere o trecho acima, a elaboração do termo ultrapassa o debate sobre o significado e perpassa o contexto cultural no qual o forró teria surgido. Todavia, nesse ponto parece não haver dissenso: não se questiona seu perfil rural em meio às festas ambientadas no sertão nordestino. Pesquisadores, músicos, apreciadores, jornalistas, todos afirmam que o forró nasceu no sertão, “debaixo do barro do chão” e chegou aos centros urbanos através das rádios, dos discos e dos locais criados para se dançar o ritmo, as casas de forró.

Didaticamente, é possível dividir o grande tronco de vertentes forrozeiras em três categorias: a) clássico/tradicional como o forró Pé de Serra; o forró universitário, surgido em meados da década de 1990, no intuito de retomar as raízes instrumentais do forró; e o de maior sucesso nos dias de hoje, o forró eletrônico/estilizado, que se constitui no ano de 1990. Segundo Alex Padang, dono de bandas de forró estilizado na região: “Nos anos 90, o pessoal só ouvia música

---

<sup>42</sup> Matéria assinada por Sérgio Martins para o site da Veja em 27/06/2014.



pop importada, o forró estava em baixa. Quando as novas bandas surgiram, todos passaram a ouvir forró de novo. Nós ajudamos a levantar a cena, e não a destruir”.<sup>43</sup>

As expressões forró moderno, forró eletrônico, forró estilizado referem-se ao movimento iniciado na década de 1990 no Estado do Ceará (daí o termo forró cearense), a partir da formação de um conjunto musical, a Black Banda, que posteriormente tornou-se a Mastruz com Leite.

Esse movimento foi em grande parte encabeçado por Emanuel Gurgel, um ex-empresário do ramo de malharias e atual produtor musical e dono de emissoras de rádios que compõem a Rede Somzoom Sat em Fortaleza. Ele iniciou a produção executiva e musical de uma série de bandas, compostas de dois ou mais vocalistas, guitarra elétrica, baixo, bateria, teclado eletrônico, sanfona e metais (saxofone, trompete e outros), que tocavam em bailes de Fortaleza e cidades vizinhas.

Tais conjuntos inspiravam-se nas chamadas bandas de baile, cujo repertório compunha-se por canções de variados estilos e compositores, de Roberto Carlos a Luiz Gonzaga, passando por marchinhas carnavalescas e músicas tidas como românticas, como as de Fábio Jr., e sucessos de época, nacionais e internacionais.

A diferença trazida pelas bandas de Emanuel Gurgel é que toda e qualquer canção, não importando o ritmo original, passou a ser executada em “forma” de forró. A música executada por essas bandas logo começou a ser chamada por forró eletrônico, devido à presença do teclado eletrônico; new forró ou forró pop, por incorporar no repertório sucessos da música pop internacional em versões brasileiras e em ritmo de forró; estilizado ou moderno, por “estilizar” e “modernizar” o forró dito “tradicional” ao modificar a base de instrumentos; ou, ainda, oxente-music, aproximando à axé-music, gênero que atingiu grande sucesso de público a partir de grupos baianos.

A história da banda Mastruz com Leite, divulgada no website da Rede SomZoom Sat, relata o papel desse conjunto para o surgimento de uma nova maneira de se fazer o forró: Com uma composição inovadora, pois aliava novos instrumentos à sanfona, zabumba e triângulo, Emanuel pretendia revolucionar os padrões do forró, tornando-o estilizado e progressista. Era o “new forró” que nascia

---

<sup>43</sup> Entrevista concedida a Tádzio França para o portal Tribuna do Norte em 03/06/2011.

com o Mastruz com Leite. Esse novo ritmo que contrariou alguns e satisfez outros foi responsável pela renovação do estilo da Música Popular Nordestina.<sup>44</sup>

Tais músicas já fazem sucesso não apenas em todo o Brasil, mas também no exterior, sendo que a movimentação em torno delas gera milhares de postos de trabalho. Em contrapartida, intérpretes de forró eletrônico participam de espetáculos cênicos, de ensaios de moda, emplacam hits em festas tradicionais, arrancam elogios de “autoridades” de outros gêneros musicais e são ídolos de outros ídolos nacionais.<sup>45</sup>

Dentro do universo de vozes que se pronunciam acerca da polêmica em torno do forró estilizado, há, porém, alguns artistas do forró tradicional que digerem de maneira mais tolerante essa convivência. É o caso do compositor e sanfoneiro Zé Hilton do acordeon, para o qual é preciso que se tenha “jogo de cintura” pra lidar com a situação. Ele é um dos poucos que consegue se manter tolerante em meio à toda esta questão.

Flexível, Zé Hilton grava com o filho de Elino Julião, representante do forró de raiz, enquanto compõe para a banda de forró Garota Safada. Conseguindo obter sucesso nos dois caminhos. “Pra mim é uma coisa natural, não tenho preconceitos”, diz ele, seguindo o exemplo de outro potiguar bem-sucedido no meio, o platinado Dorgival Dantas.

As composições de Zé Hilton já alcançaram altas paradas de sucesso. A sua versatilidade impressiona. Por anos, tocou com o clássico Elino Julião. Já esteve no palco com Valéria Oliveira e Nando Cordel, e está gravando um disco com Galvão Filho, tendo participações de Geraldo Azevedo, Santana e do próprio Chico César.

Zé Hilton não compactua com o discurso tradicionalista sobre o forró eletrônico, embora estabeleça reservas quanto ao estilo mais vulgar adotado por algumas bandas: “gosto de não ter rótulo para meu som. Toco música boa, seja nova ou velha embora prefira os forrós românticos ou engraçados, e dispenso os mais ‘pesados’. Não tenho nada contra quem gosta, mas não escuto”.<sup>46</sup>

Seguindo o mesmo caminho, Pinto do Acordeon, quando questionado sobre esse polêmica do chamado “forró de plástico”, disse que faz seu trabalho sem

---

<sup>44</sup> ALFONSI, Daniela do Amaral. Op. cit. Pág 37.

<sup>45</sup> CUNHA, Marlécio Maknamara da Silva. **Currículo, música e gênero: o que ensina o forró eletrônico?** Pág. 13.

<sup>46</sup> Entrevista concedida a Tádzio França para o portal Tribuna do Norte em 03/06/2011.

combater esse tipo de música: “Eu não gosto desse tipo de música e sei que temos coisas melhores, mas a juventude gosta, o povo gosta e eu procuro fazer o meu trabalho sem ter que tá dando opiniões sobre o trabalho dos outros e acho que tem espaço para todos”.<sup>47</sup>

O reconhecido cantor e compositor potiguar Dorgival Dantas também manifestou publicamente reprovação incondicional aos tradicionalistas no episódio do “forró de plástico”.<sup>48</sup> Além dele, o cantor paraibano Ton Oliveira, protagonista de grandes sucessos musicais na região, afirmou que embora conserve duras críticas a algumas bandas pela sua efemeridade, reconhece que

Esse movimento moderno do forró veio para valorizar também a cultura nordestina. O forró tomou um espaço que jamais alcançou na mídia nacional, nos grandes clubes e em grandes casas de shows [...] Hoje se vende muito mais acordeom, se vende muito mais zabumba, se vendem muito mais instrumentos do forró no Brasil por conta de todo esse movimento [...] hoje os jovens estão ouvindo mais forró, não estão ouvindo reggae ou algum tipo de música americana. Se perguntarem ao meu filho, ele vai dizer que é o autentico forró, porque ele não conhece o outro. Mas eu, particularmente, prefiro Luiz Gonzaga. É uma questão de gosto e gosto ninguém discute.<sup>49</sup>

A convivência parece ser mesmo o rumo correto a ser trilhado. Ignorar a força das bandas de forró estilizado no Nordeste e a contribuição que este pode trazer para se tocar e se gostar de forró na região não é uma postura correta. Definitivamente, o forró eletrônico deve ser concebido como aliado e não como inimigo. É possível a convivência de ambos, e se for bem pensado, as estratégias de valorização do próprio forró Pé de Serra tem os materiais necessários para recuperar a força de outrora.

---

<sup>47</sup> Declarações repercutidas no portal PatosOnline em 10/06/2011.

<sup>48</sup> Entrevista concedida ao portal OPOVO em 25/04/2011.

<sup>49</sup> Entrevista concedida originalmente ao portal PARAIBAONLINE e repercutida no blog andradenoticias em 25/06/2011.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde logo, cumpre esclarecer que as críticas feitas até aqui se direcionam exclusivamente aos discursos regionalistas tradicionalistas, ainda muito presente no cotidiano do nordestino. De tal sorte que não cabe qualquer interpretação estendido aos intelectuais e artistas que fazem uso desses discursos. Igualmente, não se questiona o valor atribuído ao forró pé de serra, ao contrário, denuncia os perigos que uma visão distorcida da realidade pode causar na valorização de nossas tradições.

Vimos no transcorrer deste Trabalho de Conclusão de Curso a análise referente a um tema ainda atual e que tem gerado muita polêmica. O forró eletrônico/estilizado desde que surgiu vem sendo alvejado por discursos que tentam detratá-lo e até mesmo excluí-lo da condição de estilo musical da região.

A realidade mostrou que o enclausuramento cultural do Nordeste pretendido e difundido pelos tradicionalistas, o mundo ideal, puro, autêntico, sucumbiu à ousadia invasora e à força destruidora do mundo moderno. Destruidora no sentido de ser capaz de desmontar as antigas "verdades" sobre este espaço.

A contrariedade do ex-secretário de cultura da Paraíba, o cantor e compositor Chico César, externada ao proferir termos pejorativos na denominação do forró eletrônico, bem como ao vetar patrocínio do Estado para contratação das bandas em eventos juninos, revela a existência de uma influente ala composta por personalidades nordestinas que ignoram as transformações sócio-culturais ocorridas na região e tentam, a seu modo, resistir à modernidade.

A justificativa alegada é elevadamente nobre: recuperar e preservar o forró tradicional, que há muito perdeu sua pujança e vem perdendo espaço no gosto popular. Ocorre que esse também foi um fim pretendido no presente trabalho, porém por meios distintos, por caminho antagônico.

Os "guardiões da cultura" veem o forró eletrônico como o estrangeiro invasor, o inimigo da verdadeira cultura da região, enquanto um dos grandes responsáveis pela perda de popularidade do forró autêntico e que, em função disso, caberia ao Estado intervir na situação desestimulando a participação das bandas de forró em eventos juninos financiados com dinheiro público e ao mesmo tempo incentivando e ampliando a exposição dos grupos tradicionais. Acreditam que com tais medidas estariam facilitando o seu acesso ao grande público.

Seguindo caminho antagônico, este trabalho monográfico pretendeu apresentar os equívocos inseridos nos discursos tradicionalistas para explicar a região. A começar pela abordagem estática de cultura e identidade, desconsiderando a dinamicidade natural da cultura humana. Isto significa que já parte, desse logo, de premissas falsas.

Outro questionamento feito no presente estudo refere-se à tentativa de encontrar um "inimigo" do forró pé de serra, de achar um culpado pela sua desvalorização. Os tradicionalistas, de plano, encontraram o aparente responsável: o "malquisto alienígena" conhecido por forró eletrônico. Se o forró clássico outrora era extremamente popular e valorizado e surge e não um novo estilo que lhe toma esse posto, este último seria um evidente causador do declive experimentado pelo primeiro. Eis a dedução presente em seus discursos.

A materialização do que se infere pode ser visualizada nas falas dos artistas e intelectuais selecionadas no item 3.2., quando o forró eletrônico é tratado de maneira desrespeitosa e é visto como estranho e avesso a uma "verdadeira" essência cultural nordestina, em alusão ao "preterido" Pé de Serra.

Não obstante, o ponto culminante se deu sentidamente nas medidas adotadas pelo poder público em algumas localidades da região Nordeste, através de suas secretarias da cultura, que, se apoiando nos discursos tradicionalistas, vetou patrocínio para contratações de bandas de forró eletrônico em eventos juninos.

As duas principais experiências, o São João de Caruaru<sup>50</sup> e as festas juninas da Paraíba<sup>51</sup>, se mostraram incapaz de atingir o fim almejado: valorizar e preservar o forró tradição. E isso se deve a um erro lógico. Ao tentar barrar as bandas de forró eletrônico, pensou-se que, além de deter a exposição destas, a vitrine se alargaria aos artistas do Pé de Serra. Ocorre que junto com exclusão das bandas de forró da programação estava se excluindo também o grande público, apreciadores deste estilo musical da região. Desconsiderou-se que não é a banda de forró que vai ao

---

<sup>50</sup> Para além da abordagem política, Jamildo Melo noticiou a mudança de posição a respeito das bandas de forró eletrônico no São João de Caruaru no ano de 2010, um ano após proibi-las. Disponível em: <<http://blogs.ne10.uol.com.br/jamildo/2010/05/11/polemica-no-sao-joao-de-caruaru-2010-jose-queiroz-engole-o-lixo-cultural-que-criticou/>> 11/05/2010.

<sup>51</sup> Para além da questão política, foi repercutido no blog do jornalista Helder Moura a reconsideração dos patrocínios para bandas de forró eletrônico nos eventos juninos da Paraíba no ano de 2013, dois anos após a polêmica. Disponível em: <<http://heldermoura.jornaldaparaiba.com.br/depois-de-poeta-cartunista-tambem-ironia-adesao-de-secretario-e-governador-ao-forro-de-plastico/>> 13/06/2013.

grande público, mas o contrário. Impõe-se então a grande questão: de que adianta ampliar a vitrine para o forró tradição, sem o público pra vê-lo?

Evidentemente que não se trata de descaracterizar o conteúdo dos eventos juninos para alavancar o público, como por exemplo, a contratação de duplas sertanejas, onde dificilmente conseguimos identificar qualquer ligação nem com o conteúdo da festa, muito menos com a cultura da região. O mesmo não pode ser dito em relação às bandas de forró estilizado, visto que estas são provenientes e predominantemente consumidas no Nordeste, e caminha, em meio a pesada resistência dos setores conservadores da região, para sua terceira década de notável aceitação.

Diante de todo o exposto, é aparentemente perceptível as falhas estratégicas de proteção das nossas tradições. E o problema não está no forró eletrônico, pretender esvaziá-lo não vai reavivar a chama do gosto pelo Pé de Serra, mas em um mundo globalizado, somente abrirá as portas para a música importada. Não deixem o forró morrer!

## REFERÊNCIAS

ACADEMIA BRASILEIRA LETRAS. **Biografia de Ariano Suassuna**. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=226&sid=305>>. Acesso em: 17 de setembro de 2014.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 1999.

ALFONSI, Daniela do Amaral. **Para todos os gostos: um estudo sobre classificações, bailes e circuitos de produção do forró (dissertação)**. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

AMARAL, Ananda Teixeira do. **De onde vem o baião: estudo sobre a construção da imagem de Luiz Gonzaga nos discursos biográficos e acadêmicos (dissertação)**. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2005.

ANDRADENOTÍCIAS. **Forró de plástico não deveria receber este nome**. Disponível em: <<http://andradenoticias.blogspot.com/2011/06/forro-de-plastico-nao-deveria-receber.html>>. Acesso em 12 de novembro de 2014.

ARAÚJO, Glauco. **Chico César diz que não apoia banda de forró eletrônico no São João da PB**. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2011/04/chico-cesar-diz-que-nao-apoia-banda-de-forro-eletronico-no-sao-joao-da-pb.html>>. Acesso em: 23 de setembro de 2014.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução, Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. **O Mal-estar da pós-modernidade**. 1 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. 1 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BUARQUE, Daniel. **Chico César tentar apagar polêmica do ‘forró de plástico’ no São João**. Disponível em: <<http://g1.globo.com/brasil/noticia/2011/06/chico-cesar-tentar-apagar-polemica-do-forro-de-plastico-no-sao-joao.html>>. Acesso em: 20 de setembro de 2014.

CAETANO, Bruno. **Abraço - PB pede que rádios comunitárias não toquem “forró de plástico”**. Disponível em: <<http://www.abraconacional.org/associacao-pede-que-radios-comunitarias-nao-toquem-%E2%80%9Cforro-de-plastico%E2%80%9D/>> Acesso em: 17 de setembro de 2014.



CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998.

CUNHA, Marlécio Maknamara da Silva. **Currículo, música e gênero: o que ensina o forró eletrônico?** Belo Horizonte: UFMG/FaE, 2011.

DAMAZIO, Reynaldo. **Cultura sem fronteiras**. Disponível em: <[http://www.edusp.com.br/cadleitura/cadleitura\\_0802\\_8.asp](http://www.edusp.com.br/cadleitura/cadleitura_0802_8.asp)> Acesso em: 07 de outubro de 2014.

DE OLIVEIRA, Ivanilton José. **CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998. 392p. Boletim Goiano de Geografia, vol. 27, núm. 3, julho-dezembro, 2007, pp. 173-181. Universidade Federal de Goiás, Goiás, Brasil

DURHAN, Eunice Ribeiro. **A dinâmica da cultura: ensaios de antropologia**. São Paulo, 2004.

FRANÇA, Tádzio. **O racha do forró**. Disponível em: <<http://tribunadonorte.com.br/noticia/o-racha-do-forro/183771>>. Acesso em: 17 de setembro de 2014.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade In SILVA, Tomaz Tadeu - org. e trad - **Identidade e diferença a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOUAISS ELETRÔNICO. Dicionário da Houaiss da Língua Portuguesa. Versão monousuário 3.0. Editora Objetiva Ltda, 2009.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 14 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LOBO, Claudio Tomas. **Hegemonía, Cultura y Comunicación: Un análisis de los enfoques de Jesús Martín Barbero y Néstor García Canclini (tese)**. Universidad Nacional de San Luis. Argentina.

MARTINS, Sérgio. **A retomada do forró pé de serra**. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/a-retomada-do-forro-pe-de-serra>>. Acesso em: 22 de setembro de 2014.

MOCELLIM, Alan. **A questão da identidade em Giddens e Bauman** in TESE Revista eletrônica. Vol. 5. Nº 1. 2008.

PARAIBAONLINE. **Biliu destaca valorização da cultura nordestina no Sítio São João**. Disponível em: <<http://www.guiacampina.com.br/noticias/destaque.php?id=171519>>. Acesso em: 22 de setembro de 2014.

PATOSONLINE. **Pinto do Acordeon diz que não combate o “furró de plástico”**. Disponível em: <<http://patosonline.com/post.php?codigo=20315>>. Acesso em: 20 de setembro de 2014.

REIS, José Carlos. **As identidades do Brasil 2: de Calmon a Bonfim: a favor do Brasil: direita ou esquerda?** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

SAMPAIO, Marcos. **Quem paga o arrasta-pé?** Disponível em: <<http://blog.opovo.com.br/discografia/quem-paga-o-arrasta-pe/>>. Acesso em: 12 de novembro de 2014.

SILVEIRA, Roberto Azoubel da Mota. **A reinvenção do Nordeste nas crônicas d'O Carapuceiro (tese)**. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

SORRENTINO, Pollyana. **Ariano Suassuna sobre polêmica do furró de plástico: 'Quando fui secretário, fiz o mesmo'**. Disponível em: <<http://www.paraibamix.com/2011/04/ariano-suassuna-sobre-polemica-do-furro.html>>. Acesso em: 22 de setembro de 2014.

TELES, José. **Com a palavra afiada no furró**. Disponível em: <[http://www.nordesteweb.com/not07\\_0906/ne\\_not\\_20060705a.htm](http://www.nordesteweb.com/not07_0906/ne_not_20060705a.htm)>. Acesso em: 20 de setembro de 2014.

TROTТА, Felipe. **O furró eletrônico no Nordeste: um estudo de caso (artigo científico)**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Rio Grande do Sul, 2009.

TROTТА, Felipe. **Música popular, moral e sexualidade: reflexões sobre o furró contemporâneo (artigo científico)**. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2009.

TROTТА, Felipe. **Música e mercado: a força das classificações**. Contemporânea, Revista de Comunicação e Cultura. Vol. 3. Nº 2. P. 181-196. Julho/Dezembro 2005.

YOSHIO, Wilson. **Alceu Valença contra o forró de plástico**. Disponível em:  
<<http://jornalggn.com.br/blog/luisnassif/alceu-valenca-contr-o-forro-de-plastico>>.  
Acesso em: 17 de setembro de 2014.