

PESQUISAS EM LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES

VOLUME

3



DOX Editora

Publicações



Obra sob o selo Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional. Esta licença permite que outros distribuam, remixem, adaptem e criem a partir do trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que lhe atribuam o devido crédito pela criação original. Todo o conteúdo apresentado neste livro, inclusive correção ortográfica e gramatical, é de responsabilidade do(s) autor(es).



© 25/05/2023 Edição brasileira por DOX Editora.

Todos os direitos reservados.

CNPJ: 50.662.076/0001-50

Rua Joao Jose De Freitas, N° 95, Setor Centro Oeste, Goiânia/GO
doxeditora.com.br

Editor-Chefe: François de Souza Martins.

Revisores: Autores.

Conselho Editorial: Me. François de Souza Martins, Henrique Santos Silva, Lucas Sales Xavier.

DOI: 10.5281/zenodo.7983281

ISBN: 978-65-980404-0-6

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S729p

Pesquisas em Linguística, Letras e Artes [livro eletrônico]/ Fernando Antônio Ferreira de Souza – 1ª ed. – Goiânia: DOX Editora, 2023.
29 p. ; PDF.

ISBN 978-65-980404-0-6 (e-book)

1. Comunicação 2. Expressão 3. Significado 4. Criatividade
5. Interpretação I. Souza, Fernando Antônio Ferreira de. II. Título

CDD 370

CDU 37.022

Índices para catálogo sistemático:

1. Linguística, Letras e Artes
2. Método e ensino - Linguística, Letras e Artes

Maria Isabel Ferreira Dias – CRB-1/3393



SUMÁRIO

PREFÁCIO	4
EITA QUE NÃO É FOR ALL!	5
DOI: 10.5281/ZENODO.7975505	5

PREFÁCIO

Prezado leitor,

É com grande satisfação que apresentamos esta coletânea de livros publicada pela DOX Editora, uma editora científica que se dedica a divulgar pesquisas de qualidade nas mais diversas áreas do conhecimento. Nesta obra, você encontrará artigos originais e relevantes escritos por autores renomados e emergentes, que contribuem para o avanço da ciência e da sociedade.

Temos como missão levar a ciência mais longe, democratizar o acesso à informação e valorizar a qualidade dos trabalhos presentes no livro. Por isso, todos os artigos são submetidos a um processo de avaliação, que garante a sua confiabilidade e relevância. Além disso, os livros são publicados em formato digital, sem custo para o leitor e com ampla distribuição.

Ao ler esta coletânea, você terá a oportunidade de conhecer as últimas novidades e tendências nas áreas abordadas pelos autores, bem como ampliar seus horizontes e perspectivas. Esperamos que esta obra seja uma fonte de inspiração e aprendizado para você, assim como foi para nós.

Boa leitura!

DOX Editora.

CAPÍTULO 01

EITA QUE NÃO É FOR ALL!

JEEZ IT'S NOT FOR ALL!

DOI: 10.5281/zenodo.7975505

Fernando Antônio Ferreira de Souza ¹

¹ fernando.souza@ufc.br / fernandosoul@gmail.com
Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4127269T7>
ID Lattes: 1158234125414227
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0269-8655>.
Vínculos: Universidade Federal do Ceará – Campus Sobral / GRUPETNO-UFPR

RESUMO

Sob conceito impreciso o termo forró revela um complexo de valores que, em sua pluralidade, remete a desencontros diversos acerca de sua origem e conceito, impactando nos modos criativos de sua produção artística e cultural. A nebulosidade que gira em torno de seu uso e aplicabilidade revela o paradoxo de que mesmo pouco se sabendo acerca do forró ele seja um marcador da identidade nordestina. A partir de uma abordagem decolonial este artigo busca abrir linhas de discussão sobre o forró enquanto fenômeno expressivo apropriado para construção de retóricas político-epistêmicas que historicamente operacionalizam perspectivas globalizadas de tradição da cultura local.

Palavras-chave: Música do Nordeste brasileiro . O Forró . Pensamento Decolonial. Forros São-tomenses . Etnomusicologia Dialógica.

ABSTRACT

Under an imprecise concept, the term forró reveals a complex of values that, in its plurality, refers to diverse disagreements about its origin and concept, impacting on the creative modes of its artistic and cultural production. The nebulosity that revolves around its use and applicability reveals the paradox that even little is known about forró, it is a marker of northeastern identity. From a decolonial approach, this article seeks to open lines of discussion about forró as an expressive phenomenon appropriate for the construction of political-epistemic rhetoric that historically operationalize globalized perspectives of local cultural tradition.

Keywords: Northeastern Brazilian Music . Forró . Decolonial Thought . Sao Tome Forros . Dialogical Ethnomusicology.

INTRODUÇÃO: CASA DE FERREIRO, ESPETO DE PAU: UM PARADOXO EM TORNO DO CONCEITO DO TERMO FORRÓ.

Não é raro que vozes êmicas de uma prática não revele um discurso conceitual do seu próprio fazer. E digo mais, do seu próprio saber. Dado que nos remete ao ditado “casa de

ferreiro espeto de pau”, posto que, o desconhecimento de nuances conceituais desta natureza não emerge como problemática entre músicos práticos. Como resultado, olhares externos à prática tendem a assumir a função de arbitrar valores e verdades. E o forró, como exemplo desse plano de compreensão, emerge neste artigo como objeto de análise a partir do cruzamento de narrativas por mim colhidas entre músicos atuantes no Nordeste do país. Suas falas revelaram haver um certo abismo entre cada forma êmica de compreensão e uso do termo ‘forró’, e outras formas impessoais de narrativas para suas tradições. Notei que as representações oficiais contidas na literatura não convergiam de todo ao que músicos nordestinos acreditavam, revelando a presença de diferenças, contradições, desencontros e dúvidas entre narrativas externas e as que esses músicos consideravam como mais representativas do que diziam saber sobre o forró. Dado que suscitou a pertinência da abertura de um campo reflexivo sobre o que acreditamos saber e não sabemos, considerando que discursos mecanizados dessa ordem possam representar ‘frases prontas’ em descompromisso com uma verdade sabida ou estimada.

Do uso recorrente e irrefletido de frases prontas acerca do forró entre músicos profissionais, considerei da ocorrência de agenda-setting no entorno do conceito, posto que neste estado da arte percebe-se que a sociedade tende a dar mais crédito a perspectivas de maior projeção nos meios de comunicação, que diz o que se deve tomar como verdade. De modo que, do valor considerado a vozes de poder, músicos e forrozeiros sentem-se descomprometidos de verificar a veracidade de um discurso tomado como oficial, mesmo quando este discurso externo às suas verdades culturais se revela contraditório aos valores de suas próprias heranças empíricas e experiências com a prática.

Destaca-se ainda que este descomprometimento com a conceituação de valores e ações inerentes as suas arenas de atuação esteve presente também entre músicos eruditos, com formação acadêmica no Brasil e no exterior. Dado que me induziu perceber da ausência de critérios de credibilidade e ações de criticidade para verdades difundidas entre músicos de vários níveis de saberes. Tal plano conceitual de verificação sobre saberes acerca do forró apontou para a ocorrência de uma acomodação daquilo que foi prescrito em tempos longínquos, ou mesmo recente, como verdade irrefutável. Os testemunhos e discursos produzidos por músicos durante entrevistas, revelaram-me que não se pensa além do que já se foi definido em documentos impressos ou midiáticos na web, mesmo que tais categorizações sejam inquietantes. E esta constatação tornou evidente que músicos de vários níveis de atuação e conhecimento acadêmico não sabem definir com clareza seus entendimentos do que seja forró;

e conseqüentemente, que a indústria do entretenimento e as políticas culturais passou a ocupar esses espaços de conceituação em suprimimento de demandas de entendimento de valores simbólicos da tradição popular, elencando, de forma unilinear, critérios e definições muita das vezes transversais às realidades do fato. Problemática ainda pouco refletida, que demanda uma compreensão dos impactos deste desconhecimento sobre os processos criativos em música popular e de suas implicações, como decorrente de marcadores coloniais ainda vigentes no cotidiano da música brasileira. Assim, bandas de baile, grupos de música regional, forrós pé-de-serra e outras formações do cenário da música nordestina fazem uso corrente de formas e narrativas musicais que são aglutinadas sob um mesmo teto chamado “música de forró”. Mas não sabem dizer do que se trata o forró.

Debruçado sob um olhar decolonial (QUIJANO 2005) para compreensão do termo forró, este artigo busca repensar as bases do fazer de ontem em arenas cotidianas do hoje da música popular do Nordeste do Brasil, a partir de depoimentos de músicos, compositores e arranjadores locais de Natal (RN), Sobral (CE) e Recife (PE). A partir de uma etnomusicologia dialógica, a metodologia contemplou o cruzamento de testemunhos e depoimentos sobre o conceito de forró, sua origem, suas características, formação e tendências atuais. Sob um olhar interpretativista (GEERTZ 2008), tais registros foram cruzados dialogicamente com minha experiência empírica e conceitual como músico, professor e pesquisador sob domínios da etnomusicologia. O foco que guiou o presente artigo seguiu um caráter etnográfico sob parâmetros eminentemente colaborativos (CAMPBELL e LASSITER 2015), tomando por referência um conjunto de sujeitos através de suas produções no campo da música popular e erudita. Sujeitos com vivências diversificadas entre a oralidade e a academia. A narrativa foi norteadada por aspectos marcantes de suas atividades com a música regional em que se insere o forró. Para escolha destes sujeitos, dentre outros contactados, considereirei a notoriedade de suas ações como músicos em seus respectivos espaços da cena local. Por motivos éticos, seus nomes serão omitidos, para os quais utilizarei os respectivos codinomes: ‘Paulo’, para o mestrando em música na UFRN, com ampla atuação como compositor, arranjador e regente de banda no RN; ‘Saulo’, para o professor de música, compositor erudito, arranjador e instrumentista, em atividade em PE, que possui pós-graduação em composição na França; ‘Nilo’, para o multi-instrumentista, músico de banda, autodidata e atualmente graduando em música na Universidade Federal do Ceará; ‘Nilton’, para o professor de música, guitarrista e tecladista, com experiência em bandas de baile e performance de palco, de PE. Por decorrência de isolamento social resultante da pandemia COVID-19, o recurso de acesso aos depoimentos e

testemunhos foi desenvolvido por meio de plataformas virtuais, pelo uso de entrevista semiestruturada. O critério de recolha de dados desenvolvido neste estudo teve por objeto suas narrativas sobre seus conceitos de forró, a partir da dialética referida acerca da origem, das características musicais, estrutura de arranjo, e categorias associadas ao termo.

UM FORRÓ NA MENTE, E OUTRO NO OFÍCIO: UMA PROBLEMÁTICA DECOLONIAL.

Percebe-se que muitos músicos profissionais não apresentam consciência, interesse ou domínio de conceitos definidores do forró. Dado também aplicável a músicos nordestinos, como se o conceito do termo não fosse da cultura local. Sob esse olhar, a identidade expressiva do povo nordestino vive uma espécie de inércia diante de informações de sua própria realidade. Apesar do fácil acesso a documentos, livros didáticos e conteúdos informativos na web, nota-se deficiências conceituais nos próprios arquivos que tratam da realidade da produção musical do forró. O que desnuda como problemática, a obscuridade de valores de reconhecimento do fazer musical que não são percebidos por seus atores. Fato que induz considerarmos um uso de agendas-setting nas políticas culturais, e seus impacto na construção de uma identidade coletiva da tradição do forró.

Pensar no uso de agendamento sobre o comportamento narrativo musical não fere a lógica. A partir do que concebi ser notório, discursos de verdade tomam por referência imagens midiaticamente valorizadas. E nestes termos, não é o saber de um fato, mas o texto utilizado que vai dar o verdadeiro significado da informação. E sob esta óptica, até os músicos do Nordeste acreditam que o forró nasce por potencial incompetência do povo conceituar sua tradição, tal como estudos e políticas culturais ressaltam indiretamente. De modo que, se a referência não lhe for fornecida, um músico terá maior dificuldade de compreender o forró, revelando certa dependência de conceitos decoloniais. Parafraseando Pena (2005, p.21), não basta saber de um porquê para aceitar, é preciso que alguém nos diga no que devemos acreditar. E a narrativa de músicos acerca de sua prática não foge desta realidade. Ademais, até estudos enciclopedistas confundem mais do que esclarecem. E, como se não buscassem ampliar o significado dos fatos, concorrem para um aumento da incompreensão da realidade.

O conceito de agenda-setting desenvolvido nos anos 70', pelos pesquisadores Maxwell McCombs e Donald Shaw, referia como teoria que a mídia determina quais assuntos nortearão parte das conversas dos consumidores de notícias. A população de músicos do forró, sob este

conceito teórico, tende a dar mais importância a temáticas e discursos de maior exposição em arenas de informação, sugerindo assim que toda forma de disseminação de conceitos pode ser enquadrada como elemento midiático, que tenderá a dizer sobre o que, e como as pessoas irão pensar e falar.

Este conceito de agendamento não é novo, e Pena (2005) permite que se entenda que a mídia é a principal ligação entre os acontecimentos no mundo e as imagens destes acontecimentos no nosso imaginário, de modo que a articulação dessas imagens venham a ser utilizada para simplificar e distorcer o entendimento de uma realidade que não podemos ver. E sob esta concepção, muitas das categorias terminológicas que os músicos concebem saber, emergem como imagens estereotipadas que reduzem e turvam a realidade, mesmo que estas categorias componham vetores marcadores de discursos políticos de identidade (LUNDBERG, 2010). E o forró emerge neste argumento como marcador de uma violência muitas das vezes acobertada pela academia, posto que a ideia de verdade que encobre o termo forró é tomada como indiscutível, sempre favorecendo a voz de discursos de poder. Posto que, mesmo músicos portadores de saberes formais da academia confessam não saber o real significado do termo forró, alegando pouca importância para o que já se teria definido em estudos anteriores. Tal como referiu ‘Saulo’ em entrevista:

Não sou muito ligado a esse tipo de coisa. Mas o que ouvi falar por aí é que o forró veio do inglês ‘*for all*’, que significa do povo. Aquela festa do povo, né, ... aquela festa, ... do povo, né, quando eles terminavam de trabalhar lá na indústria de ferrovia, né! Aquele pessoal que trabalhava, ... e os ingleses diziam: vamos ao *for all*! E veio a história do forró. É o que eu escuto falar por aí né. A instrumentação que eles usam no forró é essa típica que todo mundo vê né! Acordeom, zabumba, as vezes violão. Essa coisa bem tradicional. Não entendo muito bem não. Minha parte é mais da música erudita, e um pouco da bossa nova. Nunca tinha parado para pensar nessa conceituação. (‘SAULO’, em depoimento cedido em 19.08.2021)

O universo conceitual de aplicabilidade de uma definição do forró pareceu ser algo remoto e irrelevante de ser cuidado. ‘Saulo’ se mostrou surpreso com minha pergunta, e curioso por esta ter alguma importância para o ato de se pensar uma composição, arranjo ou interpretação. Sua curiosidade se revela presente entre outros músicos, de modo que não é um caso isolado que pude constatar em minha experiência como instrumentista e professor. O valor conceitual de assertivas previamente catalogadas em enciclopédias virtuais e impressas revelou-se imune a qualquer tendência de contestação ou esclarecimento. De modo que mesmo

pesquisadores da etnomusicologia tendem a refutar essa verificação, como se este tipo de questionamento abalasse as estruturas da práxis que alicerça a música séria, e a própria legitimidade da ciência.

É complexo perceber que haja tamanha desinformação para o que se discursa ser um alicerce da identidade de um povo. E olhar o forró em narrativas como um problema decolonial implica, neste artigo, exercitarmos o direito de uso de reflexões teóricas por meio da (re)construção de retóricas político-epistêmicas que asseguram pensar uma compreensão do fazer musical cotidiano diferentemente dos constructos operacionalizados pela historiografia ocidental. Trata-se, então, de uma abordagem ao termo forró que revela em sua suposta etimologia uma origem imprecisa.

A decolonização do pensamento presente nesta dialética emerge como forma de promover um repensar dos valores determinantes da identidade prática de músicos, compositores, arranjadores, tal como também, da identidade conceitual do ouvinte natural do Nordeste do país sobre si próprio. Identidade abarcada como objeto de reprodutibilidade por todo país.

Sob o exemplo do vocábulo forró, trago a este artigo minhas inquietações sobre o sentido confuso e pouco estudado de termos emergentes da folclorização no Brasil. Não que o processo folclorístico tenha sido em si danoso a identidade nacional, mas seu uso implicou recursos transversais como o enciclopedismo decorrente de uma busca por critérios exatos e perenes para o que não é exato. Materializar o intangível é algo complexo, e demanda uma abordagem que não promova o engessamento de valores simbólicos sob o viés de métodos de categorização. Pensar o intangível não pode ser edificado como no pensar o tangível.

Durante as entrevistas, senti que a pergunta sobre os modos particulares dos músicos perspectivarem a compreensão do termo os levava a surpresa, como se a questão fosse uma espécie de provocação ou gracejo. Pois, supostamente, a partir deste repensar, o povo nordestino não teria competência linguística e cognitiva para falar e escrever *for all*. O que implicaria em reducionismo político desta parcela da população brasileira. Ou ainda que, da assertiva de que era para ser *for all* o que inadvertidamente se passou a dizer-se forró, emergiriam formas de racismo epistemológico.

Em 2011, Sérgio Rodrigues, em blog da Veja Abril, refuta a origem do termo associada a expressão inglesa *for all*, apontando o vocábulo forrobodó como outra forma, não menos complexa, para a origem do termo forró. Este autor deposita sua argumentação em registros de

Cândido de Figueiredo, que em 1913 indicara o forró como ‘baile de gente ordinária’, ou forma reduzida de forrobodó – termo registrado em dicionário pela primeira vez em 1899. Esta última versão em pauta foi algo recorrente em aulas de minha graduação no curso de licenciatura em música da UFPE, por volta de 1990, quando a definição do forró fora associada ao termo forrobodó – vocábulo oriundo da expressão galega *forbodó*, para o que se entendia “baile popular”. Termo por sua vez derivado do francês *faux bourdon*, para o que citou o gramático Evanildo Bechara no Houaiss como ‘desentonação’. E em conformidade com perspectivas ainda vigente, Sérgio Rodrigues ainda conceitua o forró a partir da categorização do *forbodó* descrita pelo escritor galego Fermín Bouza-Brey, que diz significar “golpes de bumbo em pontos monorrítmicos monótonos” que induzia as pessoas a dançar “sem absoluta seriedade”.

Acerca deste vínculo, ‘Nilton’ referiu que o termo forró estaria, tal como ele aprendeu em narrativas empíricas entre músicos e discursos conceituais em escolas de música e universidade, associado ao forrobodó, quando em seu depoimento disse-me, sorridente e de forma descontraída:

Fernando, quanto a origem ... vem aquele negócio daquela palavra ‘forrobodó’ (risos), não é! Que, que...é! Que tem muitas histórias assim que um cara viu um gringo chegar de longe (risos) ... e dizia ... vou num forrobodó! Sei lá ... eu estou até esquecido, exatamente, sabe! Que tem a origem do frevo, a origem do forró, e minha cabeça já tá misturando ... aí eu tinha que dar uma lidinha de novo prá lembrar exatamente. Mas, do que a gente vive (no cotidiano de músicos), é dessa forma que to falando prá tu! (‘Nilton’ em entrevista cedida em 23.08.2021).

Sua explanação não deixa negar a irrelevância de se ter na ponta da língua discursos categorizadores do que no calor do ofício pouco se dá valor. O músico, em sua atividade laboral, guarda mais atenção a outros vetores de categorização da prática como formato de execução em expectativa pela audição de sua performance. E os risos espontâneos por si só apontaram um gracejo para o que de fato é pouco relevante em discursos marcadores utilizados pela mídia. Esta tipologia de categorização da origem do termo forró também abraça linhas de entendimento do termo como festa popular, tal como fora referida em terreno por ‘Paulo’, enquanto forma plural e complexa, quando ele apontou acerca de minha pergunta:

Boa pergunta mesmo. Inclusive, eu conversando com Maestro Duda, ... E se você perceber a explicação feita do forró na dança dos famosos por Carlinhos de Jesus, que é um pesquisador, né! O forró vem do povo. Quer queira ou não, tudo nasce do povo. Mas ainda não existe um conceito sobre isso. Para Carlinhos de Jesus, o forró é uma

manifestação popular que, como o movimento armorial, é um conjunto que agrega todas as artes.....E o forró é essa junção de todos os gêneros musicais. Música popular e cultura popular. A música regional ... O forró está dentro desse contexto, ele parte do discurso que diz: ‘vai ter um forró lá em João ... lá no sítio de João... Isso nasce do povo, e a gente [compositor e arranjador] vai ter que organizar, pois enquanto acadêmicos eruditos nós conhecemos das formas e dos modelos, e a gente organiza, mas não pegando esse modelo e engessando a nossa música. Não! O forró era uma festa na casa de João, onde tinha xaxado, onde tinha baião, não é? Tinha baião, xaxado, esquentava muié, xote, ...então é isso. O forró é essa junção disso aí. E a gente tem que criar esse conceito. Cabe a nós pesquisadores criar esse conceito. (‘Paulo’ em depoimento cedido em 22.08.2021).

Sob estas linhas de argumentação, o termo forró seria um conceito resultante de um modo irrefletido e ignorante do nordestino. Induzindo algo assombroso de ser concebido, principalmente em tempos de olhares decoloniais para encaminhamentos de racismo epistemológico.

Seria realmente o forró uma expressão de quem não sabe falar *faux bourdon* ou *for all*, e não possui competência para tecer considerações de si próprio? Essa assertiva difundida em dicionários, livros escolares e espaços midiáticos não seria uma violência contra identidades de minorias?

Como aponta Achille Mbembe, durante entrevista cedida a Iman Rapetti no festival literário FLUP em 2020, a amplitude e variedade de meios de acesso a conhecimentos dos dias atuais revela o paradoxo de que, o nível de ignorância obstinada jamais foi tão alto como agora. Provavelmente porque esta categoria de ignorância é filha da irresponsabilidade e da indiferença. Essa tendência comportamental ainda em vigência em tempos de perspectivas pós-modernas de globalidade, como aponta Mbembe, seria realmente cultivada como estratégia tanto pelos que dominam, quanto por alguns dominados? Dado que me induz considerar a gravidade da persistência corporativa na manutenção de vantagens e reforços de tamanha insensatez. E mesmo quando no uso de discursos midiáticos de classes, não se percebe iniciativas de libertar os olhos das vendas de determinismos do passado, que continuam a mutilar consciências de identidades pelo atributo de um juízo de valor algemado a vozes de autoridade. Estratégia, que na prática, como aponta Mbembe, não propõe que os indivíduos se responsabilizem pelo que dizem, pelo que defendem, pelo que militam. Como aponta Bauman (2003), um comportamento turista toma conta das formas mesquinhas e descomprometidas de

relação com o mundo, valendo-se apenas de oportunidades de ascensão conceitual na vida social, sem compromisso com verdades de crescimento real para a própria identidade. Discursos deflagrados aos quatros cantos que inibem ações reais de unir a sociedade em torno de questões que acreditam. De modo que a própria categoria de músicos, por não ter consciência do real significado e origem do termo forró, não se estabiliza sobre seus próprios valores identitários comuns. Estando refém de agendamentos estratégicos.

E AFINAL, O QUE É FORRÓ PARA OS MÚSICOS?

Durante o esforço dialógico de compreensão do forró enquanto fenômeno no cotidiano de músicos, busquei identificar o que significava este fazer para cada entrevistado, que, de posse de suas formas de representação, evidenciaram valores simbólicos comuns que norteiam o imaginário daqueles que detém um domínio expressivo com a prática laboral.

O músico multi-instrumentista de bandas do sertão cearense, aqui identificado por ‘Nilo’, após revelar-se surpreso por meus questionamentos, que antes não imaginava em sua complexidade, de imediato categorizou o forró em sua perspectiva:

De acordo com o que conheço, o forró é um estilo musical de origem nordestina e, que há muito tempo está inserido em nossa cultura. Ao longo dos anos, este que já veio de uma mistura de ritmos como baião, coco, xote, dentre outros, também passou por várias transformações, ao mesmo tempo em que também dava origem a muitos grupos e bandas ligadas a ele. No decorrer do tempo, o forró teve alguns codinomes como: forró clássico, forro vanerão, forro de paredão ... No início o forró tinha uma característica mais romântica e dançante, com letras e arranjos bem elaborados e com músicos bastante virtuosos. Hoje está surgindo uma nova vertente presente em todo o cenário musical brasileiro, denominado “Piseiro”. Com letras mais descontraídas e ritmo envolvente, este já é uma febre nacional. Diferente do antecessor dele (“forró de paredão”), por exemplo, que não agradava a uma boa parte do público pelo teor das letras que não prezava pela criatividade e que frisava mais os elementos percussivos (a caixa cachorrinha e o repique) em detrimento da voz que quase não se ouvia. É isso, o forró acaba sendo um movimento musical que está em constantes transformações, mas que está sempre em evidência pelo seu ritmo contagiante e alegre. Curiosidades: A sanfona, na maior parte das formações do forró foi o instrumento ícone, junto ao zabumba e o triângulo, porém, houve uma época em que ela saiu e deu lugar ao teclado

eletrônico. Isso foi em meados dos anos 80 com a influência da música pop que dominava as paradas de sucesso. ('Nilo' em depoimento cedido em 19.08.2021).

Sua categorização embasada na vivência prática da instrumentação e arranjos de banda para baile, desfiles e eventos similares, aponta um plano conceitual do forró como arena multifacetada de suas atividades. Seu fazer empírico nestas condições, tal como me referiu, agrega um cruzamento de considerações formais inerentes da práxis acadêmica, com sua ampla vivência musical respaldada pelo autodidatismo. A visão da origem do termo e da prática não revelou primordial significância, estando mais evidente seus valores e formas de fazer segundo cada arena estética de imersão como músico no exercício de sua profissão. O informante 'Nilton', também detentor de vasta experiência com a música de baile e palco, tomando minha pergunta como procedente, referiu:

Vou responder suas perguntas com base em discurso intuitivo a partir do que eu fazia no meio da rua, de como o pessoal pensava quando se conversava sobre isso. Porque é o seguinte: no meio da rua, e principalmente aqui em Recife e no Nordeste, a gente não pensa muito a questão de forró assim (conceitual), de modo a não se ouvir alguém dizer – 'Rapaz eu vou tocar forró!' como modo a considerar o que é exatamente um forró. A gente só pensa o forró como um estilo dançante ... tá certo! ... que é mais animado com relação ao xote, por exemplo. Todas essas diferenças fazemos intuitivamente, ... muito voltado com referência no acordeom. Por exemplo: o forró tem geralmente um andamento mais apressado, e o acordeom faz uma rítmica também com figuras rápidas de preenchimento (o preenchimento referido do tempo tem notas iniciais em staccato seguidas de duas livres de ornamentos). Inclusive eu tava uma vez tocando um forró e um cara pediu para eu não preencher todo o tempo de compasso binário em 2/4 com duas notas em staccato e outras duas livres, e sim apenas valorizar as três últimas notas do tempo de forma livre, como se suprimisse a inicial. Percebi que ele solicitou para a guitarra uma linha que simulava o acordeom. Tá entendendo? Já quando a gente vai tocar um xote, a gente costuma dizer que, na prática, um xote é ligado ao reggae. Como se fosse um reggae nordestino. Enquanto para o baião, o músico tomando como referência Luiz Gonzaga, faz sua condução guiada pelo zabumba. Daí, o conceito de forró utilizado na rua assume vários estilos como: forró universitário, forro da antigas, sertanejo, trio pé-de-serra, etc. ('Nilton' em depoimento cedido em 23.08.2021)

Tais formas de representação do 'fazer forró' revela que o músico prático não se detém a conceitos elencados pela academia, indústria do entretenimento, políticas culturais e meios midiáticos. Dado que nos permite considerar que para as pessoas existem duas verdades que

não se cruzam para uma mesma coisa. De modo a podemos concluir que, para os músicos práticos, o que importa é ‘como’ a verdade da prática efetiva pode ser centrada no fazer estrutural. Quando referiu um forró feito “no meio da rua”, ‘Nilton’ apontava o fazer musical fora de ambientes fechados de salões, ou de contextos presentacional (TURINO, 2003) de arenas midiaticizadas, nas quais o músico se sente pressionado a executar uma performance condizente com expectativas difundidas pelo mercado. Ou seja, ele referiu arenas midiáticas do forró em que a verdade conceitual é arbitrada pelas agendas da intelectualidade. E a consciência de uma mesma coisa se mostra difusa e imprecisa por estas correntes não dialogarem entre si. Assim, eu tenho o meu forró, você tem o seu, ‘Paulo’ tem o dele, o teórico tem o dele, e assim por diante. E a desinformação sobre o que significa o forró prevalece nos cotidianos.

Nestes termos, para os músicos práticos inseridos em contextos profissionais, a linguagem idiomática de estilos constituintes do fazer forró emerge como objetivo primeiro. E músicos locais da cena nordestina do forró, ou mesmo aqueles não-locais imersos em cenas expressivas desse fazer, depositam atenções em modos exitosos de pensar e performar a linguagem musical do baião, do xote, do pé-de-serra e outras práticas êmicas locais como a marcha junina, o coco de roda, a ciranda. Implicando ainda considerar que entre os modos expressivos de fazer forró recorridos por músicos práticos do Nordeste no exercício de seu ofício, também existem práticas êmicas extra locais como carimbó (do Pará), ou ainda práticas musicais globalizadas como a guitarrada, a swingueira e o piseiro, principalmente em salões que figuram performances e celebrações de forró. Dado que aqui emerge como breve amostragem do quanto o termo forró contempla em si uma complexa diversidade de linguagens idiomáticas da tradição popular.

O domínio desse complexo de saberes êmicos demanda do músico um esforço na edificação de sua performance e competência a partir do conhecimento de vasto repertório. Desta forma, em terrenos da performance, o termo forró não coaduna em seu conceito um único vetor comum de pensamento musical, mas a diversidade de formas e estilos musicais em prática na cultura nordestina, para além de outras que emergem com a globalização de perspectivas.

Num sentido, o discurso cotidiano de profissionais do forró aponta para a assertiva de que a rítmica e estrutura musical emerge nesses campos de performance como ferramenta de centralidade do ofício, para o que demanda ao bom músico habilidade e competência em: linhas de fraseado; domínio do ritmo e modos de condução de instrumentos e vozes; consciência interpretativa e criatividade no uso e aplicação das funções timbrísticas, rítmicas, melódica e

harmônicas de vozes e instrumentos que marcam cada linguagem expressiva; e características idiomáticas dos arranjos em função de especificidades de cada ritmo. Ademais, para além dessas demandas, o simbolismo e valor social da performance do forró agregam outras nuances que marcam o interesse de instrumentistas práticos.

Contudo, o foco concentrado em características da música não está restrito a músicos de saber empírico, constando em tendências interpretativas buscadas também por arranjadores e compositores letrados no sistema tonal formal de bases eurocênticas. Dado que elevou o forró à categoria expressiva da música popular brasileira (MPB), seja para segmentos interpretativos da música raiz do forró, como para vertentes populares ou eruditas de arranjos e orquestrações, que trafeguem em panoramas sonoros multifacetados, marcados pela observação tácita de regras e procedimentos da música formal. O forró, assim perspectivado, revela-se como marcador de planos político-identitários do conceito de música popular brasileira, tanto para músicos, quanto para o público consumidor do conceito.

LINGUAGENS DO FORRÓ COMO MARCADORES EXPRESSIVOS DA PERFORMANCE

Enquanto marcador de planos político-identitários da música local e nacional, o forró emerge também em arenas globalizadas como vetor de performance do músico nordestino e brasileiro. Em espaços de perspectivas globalizadas há uma real expectativa do músico nordestino deter um domínio de linguagens de ritmos da tradição do Nordeste do Brasil, simplesmente por ser natural do Nordeste. Em exemplo, cito que em 2007 fui solicitado para cantar toadas de maracatu, de coco, xote e baião, quando em minha estada na França, e quando minha interpretação não correspondia com o que já havia sido difundido pela indústria midiática, cheguei a ser questionado em minha origem pernambucana. Dado que revelou-me a fragilidade de se dizer pernambucano caso não cantasse ou performasse como as mídias e literatura difundiram como uma legítima performance do forró. E o quanto um músico tem que desprender de esforço para ser reconhecido por sua performance. Para além do fato de que o forró oficializado se revelara uma possível algema regulatória para o músico. Seu desempenho seria determinado por vetores externos aos de sua tradição?

Iniciados no modelo formal tendem a depositar atenção redobrada em padrões previamente sistematizados por literatura enciclopedista que estrutura métodos, songbooks e partituras. Os testemunhos de terreno apontaram que o profissional da música busca a

confiabilidade de categorizações e formatações estabelecidas pela literatura e outros segmentos midiáticos de representação do forró, sem recorrer a criticidade reflexiva mesmo para o que culturalmente faz parte de sua identidade musical. E para se tocar um xote, por exemplo, muitos músicos se guiam pela linguagem roots reggae como se fosse uma regra exitosa de mercado. E quando perguntados sobre como fazer um xote ou um forró recorrem de imediato a conceitos estabelecidos pela indústria fonográfica que diz algo como: ‘pra tocar xote, faça um reggae, pense no reggae’. A oficialidade da escrita musical é tomada como voz irrefutável de autoridade da verdade para o que se deve ser considerado correto no fazer do forró. Seja em arenas da música, da dança ou outros terrenos de representação em que o simbólico e o imaginário coletivo possa se abrigar. E o termo ‘forró’ assume assim força de lei para tudo o que se deva conceber da identidade musical do povo nordestino, incluindo a tendência de arranjos de baião, coco, ciranda e marcha junina aplicados em composições externas ao próprio universo do forró. Em exemplo cito essa ocorrência em composições clássicas do frevo, tal como, por exemplo: o Frevo Sanfonado, composto e arranjando sob uma base do baião (<https://youtube.com/watch?v=OsiNXFhPj4c&feature=shares>); o Frevo Isquenta Muié, sob base do coco (ISQUENTA MUIÉ - FREVOS DE RUA (OS MELHORES DO SÉCULO) - VOL. 2 - Bing video); o Frevo e Ciranda, sob uma base da ciranda (Claudionor Germano Frevo E Ciranda - Bing video); o Frevo Mulher, sob base de uma marcha junina (Alceu Valença, Elba Ramalho, Geraldo Azevedo - Frevo Mulher (Ao Vivo) - Bing video).

Os gêneros constituintes do fazer musical dos forrós do nordeste emergem assim também no carnaval como um dos elementos do pensamento expressivo de brincantes, compositores, músicos e dançantes que, guiados pelo imaginário acionado pela sonoridade desses ritmos locais, remontam suas performances às estruturas dos respectivos gêneros estruturadores do forró. As habilidades e competências dos modos de fazer o forró passa a induzir as formas interpretativas de músicos e dançantes a materializarem lembranças simbólicas de valores culturais de identidade local vivenciáveis em palcos do forró. Aqui considero pertinente ressaltar que a familiaridade e empatia local com esses valores simbólicos da identidade nordestina estão na pauta fenomenológica de agendamentos das políticas culturais. Neste sentido, percebe-se um esforço de músicos em melhor interpretar um forró quando tocam (reproduzem irreflexivamente) esses exemplos musicais de frevo.

A esse respeito, lembro que quando integro orquestra de frevo de rua em carnaval de Olinda, em grupos como o Ceroulas, Elefante, Pitombeiras, ou orquestras de frevo itinerantes pelas ladeiras da cidade, observo o quanto um tema musical como o do frevo Isquenta Muié

promove grande frenesi entre músicos e dançantes que buscam dar um animo sincopado, próprio do coco, em suas formas particularidades de interpretação. Assim, cada orquestra, quando fora da arena midiática ou do palco de apresentações em palanques, facultam aos músicos poderem expressar suas formas particulares de fazer do frevo um coco.

O forró, em sua essência, ressurgiu no imaginário expressivo do músico que faz e do público que prestigia de forma participativa no calor da dança de rua. Enquanto nos palanques, sob holofotes e visibilidade ostensiva da mídia globalizada, os músicos se restringem ao esforço de seguir estritamente as partituras e linhas de interpretação ditada pela regência. Daí, o espaço da rua, em sua informalidade e espontaneidade interpretativa peculiar, abre planos intuitivos e essencialmente expressivos de desempenho de músicos que buscam acentuar de forma convincente o caráter musical do coco, da ciranda, da marcha junina ou do baião. Contudo, após a projeção midiática do frevo como patrimônio imaterial, arranjadores de frevo e MPB assumem papel significativo no conjunto ao valorizar ritmos da cena do forró como pontos centrais da interpretação de orquestras de palco, que também trafegam em arenas sofisticada da música jazzística, tal como no caso do Frevo Sanfonado gravado pela Spok Frevo Orquestra ([SPOK FREVO - Frevo Sanfonado.avi - Bing video](#)). Neste exemplo, percebe-se um íntimo diálogo entre a sonoridade e performance da sanfona e da percussão do baião com a dinâmica fluente de vozes instrumentais do sopro e cordas. Pela peculiaridade jazzística do arranjo desse frevo acima citado, seu uso nas ruas não é comum, motivo pelo qual ele passou a denotar um valor diferenciado de sofisticação técnica entre músicos em shows de orquestras de frevo.

A presença de ritmos matrizes do conceito de forró adentra a linguagem expressiva de tradição oral, estando presente também em temas musicais do ciclo natalino. A exemplo apresento o caso do cavalo marinho que traz em sua estrutura musical a forma baião adotada para o conceito de forró, como no tema Baião de Cavalo Marinho de Mestre Luiz Paixão ((1550) [Baião de Cavalo Marinho - YouTube](#)). Esse caso em exemplo permite percebermos como a expressividade local de categorias subalternas historicamente vieram a compor o estrato de heranças populares de visibilidade na construção de uma identidade que trafega da periferia ao centro do discurso globalizado do ser nordestino. E como já referido, o termo forró passou a se mostrar eficiente em processos diversos de diálogo, regulação e controle do fazer local.

Em parte, o valor conceitual do termo forró é uma construção política que arbitra o que deve ser cultuado como marcador comum de linguagem da cultura local. O termo revela-se pertinente para unificação de uma identidade entre nordestinos. Concentrar pendores diversos sob um

único elemento oficial de identidade promove a unidade de diferentes tradições a partir de um conceito neutro que passou a servir como palco de hibridização. E a oficialidade do uso do termo forró em agendas de arenas midiáticas, indústria do entretenimento e políticas culturais anula a heterogeneidade, e consequentemente, a dispersão de categorias que juntas dão forma a estratificação da região nordeste dentro do panorama sonoro brasileiro. A partir do que se percebe no termo forró um recurso estratégico de controle social. Em seu simbolismo, o forró passa a representar um espaço de reunião de categorias subalternas em contextos multifacetados de celebração coletivizada e democrática que foi estabelecido como um marcador. A festa e o festejo popular serviram de palco para a identificação de grupos humanos. As heranças múltiplas expressas na música e no dançar, que foram essencializadas pelo folclorismo desde a primeira metade do século 20, emolduraram a marca de hibridização de um povo de bases diversas. E o músico, no âmago de suas preocupações, não revela atenção aos planos que definem seu fazer, mas apenas às oportunidades de o fazer.

DA ALFORRIA AO FORRÓ: UMA ORIGEM ALUSIVA AOS FORROS SÃO-TOMENSES

Minhas evidências conceituais apontam o vínculo do termo *forró* ao vocábulo *forro* de São Tomé e Príncipe. Esta tese parte da verificação de que em São Tomé e Príncipe o termo *forro* é uma redução de 'alforriado' para os escravos que adquiriram liberdade ainda em tempos de escravidão, conforme aponta Seibert (2015, p.101). Conforme este autor, o arquipélago de São Tomé e Príncipe foi efetivamente povoado em 1493, e a prática da alforria de escravos resultou na emergência de uma quarta categoria de negros livres, os chamados *forros* (SEIBERT 2015, pp.100-101). De modo que o uso do termo forró não seria essencialmente agregado a formatos musicais ou expressivos vindo da cultura europeia dominante, e sim fruto de modo coloquial de ex-colônia portuguesa de nomear genericamente a categoria e ações humanas de pessoas alforriadas.

A pedido dos moradores de São Tomé, em 1515, o rei concedeu aos seus filhos mestiços e às suas mães escravas a alforria. Dois anos mais tarde, outro decreto real libertou também os escravos homens que vieram com os primeiros colonos. Ao longo do tempo, a alforria individual resultante da vontade dos senhores contribuiu para o crescimento desse grupo dos forros. (SEIBERT 2015, p.103)

Esta abordagem considera que o termo *forro* não designava referência apenas a essa categoria de indivíduos por sua condição anterior a libertação escrava, mas também suas comunidades, território geopolítico de ocupação, formas de moradia, arenas de atuação, forma de vestimenta, modo de linguagem, costumes e formas comportamentais expressivas e de alimentação, celebrações, vínculos sociais, dança e música. Categoria social que, na condição de alforriados assimilados, adquiriram regalias de mobilidade e expressão negadas aos escravos, gerando mesmo conflitos entre os indivíduos negros ainda escravos que passaram a ser administrados pelos *forros*.

Um dado importante para esta tese é que, conforme cita Seibert (2015, p.107), com a emergência do Brasil como produtor de cana-de-açúcar e o declínio desse cultivo em São Tomé e Príncipe, senhores de engenho são-tomenses locais partiram para o Nordeste do Brasil levando consigo esta tecnologia para implementação da monocultura da cana, ainda em desenvolvimento em terras da capitania de Pernambuco. Contexto diaspórico não apenas para os senhores de engenho, mas também de parcela importante de mão de obra especializada de grupos de alforriados, os *forros*. Homens, mulheres e crianças que, tomados por suas utilidades e competências funcionais em plantios em São Tomé e Príncipe, possibilitariam uma implantação deste sistema econômico no Brasil com maior possibilidade de sucesso. Em hipótese, de seu convívio mais proximal com os senhores de engenho são-tomenses, os *forros* obtiveram tolerância social, e maior liberdade expressiva nas igrejas, nos festejos religiosos dos senhorios e celebrações, tal como posteriormente viriam a ocorrer no Nordeste do Brasil. A partir do que, suas práticas, ainda que tomada como inferior frente a valores estéticos e conceituais da cultura central do império português, tornaram-se consideradas como parte integrante do todo de celebrações oficiais. Sob esta leitura, o *forró* do Nordeste do Brasil seria, em uso e desdobramentos, uma adaptação do termo *forro* usado em África, e não um termo etimologicamente oriundo de outros vocabulários do europeu ou forma expressiva da língua inglesa. Dado que merece estudos futuros para maior esclarecimento deste possível vínculo entre os termos *forros* são-tomenses com o do *forró* do Nordeste brasileiro.

Estudos sobre a música são-tomense desenvolvidos por Magdalena Bialoborska (2016) abre pontos significativos de entendimento de práticas expressivas da classe social de *forros* e sua articulação no conceito de vínculos entre os termos ‘*forros*’ e ‘*forró*’ que, por suas características comuns, se revelam semelhantes ou de mesma procedência daqueles aqui elencados como marcadores da tradição musical nordestina. Esses pontos de convergência dentre São Tomé e Príncipe e o Nordeste brasileiro vão além de uma hipótese casual, posto que

em suas importâncias enquanto colônias de Portugal guardaram significados semelhantes nos planos lusitanos de gestão econômica, visto que, como ocorrido no nordeste do Brasil, a ilha de São Tomé e Príncipe, enquanto colônia portuguesa, viabilizava o cultivo de formas diversas de plantio. Suas condições favoráveis ao sucesso da exploração da cana-de-açúcar eram semelhantes às existentes em solo do nordeste brasileiro. Considerações estas centradas basicamente na zona do açúcar do litoral pernambucano, espaço onde tive maior contato empírico desde minha infância, mas que em outros polos da região nordeste do Brasil se viram praticadas. Como no caso brasileiro, os terrenos extremamente férteis da costa são-tomense também estavam localizados no nordeste da ilha, na região compreendida entre Sant'Ana e a Ponta do Figo. Área de privilegiada localização geográfica por numerosas reentrâncias, baías e praias facilitadoras do escoamento da produção (PINHEIRO 2012, p.29).

Outro ponto a ser considerado como semelhante no uso de classificações da população colonizada é que, como no Brasil, São Tomé e Príncipe fora povoada por grupos diaspóricos de procedências distintas. Dados estes aqui elencados comparativamente considerando o predomínio descaso para a presença e contribuição nativa dos povos ameríndios do Brasil, que em planos das políticas culturais ainda são esquecidos ou subvalorizados, como se no Brasil colônia existissem poucos grupos indígenas e as terras fossem praticamente desabitadas, tal como fora o caso da Ilha de São Tomé e Príncipe. E para o que se referia a valores simbólicos desses grupos diaspóricos e enquadrados como subalternos, fora comum a amalgamação por um único estereótipo. Ademais, a noção de progresso adotada como medida comparativa de cultura viabilizou a perspectiva de um padrão da evolução ou do grau de progresso de grupos humanos escravizados, e esse padrão, conforme observa Marilena Chaui (2008) foi, evidentemente, o da Europa capitalista. E nesta perspectiva esta autora refere que “as sociedades passaram a ser avaliadas segundo a presença ou a ausência de alguns elementos que são próprios do ocidente capitalista e a ausência desses elementos foi considerada sinal de falta de cultura ou de uma cultura pouco evoluída” (CHAUÍ 2008, p.55-56). Motivo pelo qual tornara-se urgente a invenção de padrões de controle.

Em São Tomé e Príncipe os escravos vinham de várias partes de África, para os quais foi implantado um regime de crioulação do qual emergiu uma sociedade crioula, com cultura e língua híbrida própria, visto que “os portugueses pretendiam estabelecer uma sociedade europeia cristã, sustentada por uma economia de exportação, que usaria mão-de-obra africana abundante e submissa” (SEIBERT 2002,34). E a criação de categorias distintivas dessas diferenças ou de vetores de generalização por amalgamação serviam de recursos peculiares a

cada contexto de regulação promovido pela gestão colonial. O termo e conceito alforriado emergiu como marcador da parcela de escravos libertos, e sua forma reduzida de expressão [“os forros”] passou a dar nome distintivo dessa categoria de pessoas e a suas práticas e comportamentos. Enquanto no Brasil o termo forró demonstra ser aplicado como marcador simbólico de categorias subalternas diversas a partir de suas expressividades, que, para além dos de origem escrava de África, observo os ex-escravos nativos de povos originários cativos (ameríndios), e outras categorias sociais que com os citados se relacionasse (originários e descendentes de África, ciganos, e povos vindos do oriente médio). Assim, o termo ‘forro’ em São Tomé e Príncipe, como o termo ‘forró’ no nordeste brasileiro, supre ideologias de políticas de hibridização.

Ademais, esta abordagem decolonial abre outra problemática entre o que comparativamente ocorreu em São Tomé e Príncipe e no Brasil. Em São Tomé e Príncipe a estratégia de gestão da mão de obra exclusivamente diaspórica levou a hibridização da língua falada pelo regime de criouliização, e da personalidade comportamental pela categorização de classes distintas como forros, angolares e principenses. Nestes casos a hibridização amalgamou o povo pelo rótulo de forros, tanto para sua identificação social quanto para suas práticas comportamentais. No Nordeste brasileiro, por sua vez, o termo forró amalgamou a personalidade expressiva da periferia pela aglutinação dessas categorias de pessoas e culturas submissas.

Em São Tomé e Príncipe emergiram três grupos ali genericamente categorizados como crioulos. Distintos pelas formas de linguagem (língua) e manifestações culturais, esses grupos foram designados como: os forros e os angolares na ilha de São Tomé, os principenses na ilha do Príncipe. Apesar de uma carência de dados históricos mais aprofundados sobre a música em documentos e relatórios da época colonial, Almada (1884) e Negreiros (1895) desenvolveram por volta do século 19 descrições significativas, ainda que introdutórias, da dança e música. Havendo também Matos (1842) e Cadbury (1910) como autores de breves registros descritivos sobre o tema. Contudo, na segunda metade do século 20, Barros (1956), Santo (1998) e Fernando Reis (1969, 1970, 1973) buscaram focalizar o folclore e a respectiva música expressiva são-tomense. E por volta do século 21 autores êmicos locais como Salvaterra (2009) e Amado (2010), ao lado de Bragança (2005), registram manifestações culturais e rituais locais sob uma breve reflexão da música popular local sob as rédeas da indústria musical, em detrimento de gêneros tradicionais pouco valorizados, e carentes de registros de áudio e audiovisuais.

A esse respeito, Bialoborska (2016, 103) refere a falta de documentos dessa natureza como um vetor agravante para o desaparecimento de gêneros como o lundum, e a ressignificação de outros gêneros tradicionais por processos de alteração de formas locais de interpretação do passado. Para o que destaca como exemplo o caso da “puíta” (prática expressiva de angolares com possível vínculo com umbigadas do coco de roda do nordeste do Brasil: [\(9\) PUITA - YouTube](#), [\(13\) Dança Tradicional Puita de São Tomé e Príncipe - YouTube](#)) que foi assimilada por outros grupos, recebendo outros sentidos e modos de expressão. A puíta não foi um caso isolado, havendo outros associáveis a música de rituais e festividades que igualmente deixaram de ser praticadas ou drasticamente alteradas na ilha, tal como o caso da prática expressiva do “socopé” de tradição dos forros (prática expressiva de forros com nítida vinculação com pontos de esquerda de rituais da Jurema Sagrada e Umbanda, e dinâmica semelhante a nuances rítmica do coco de roda: [\(13\) Sócope Minelence - Senhor Valerino - YouTube](#), [\(13\) Vedé Vedé - YouTube](#)). E que, como no caso do forró do nordeste do Brasil, caiu nas malhas da desinformação pelo descrédito que as políticas culturais eurocêntricas do formalismo conceitual difundiram sobre a voz dos mais velhos, de modo que os documentos escritos de um fazer descreditassem a transmissão oralizada.

O ‘socopé’, mesmo ainda praticado por algumas pessoas, ficou restrito a reduzidos grupos de identidade expressiva intimamente atrelados à memória herdada pela oralidade. Ainda que no juízo de valor de colonos seja perspectivado como expressão pagã, o socopé veio a ter presença em rituais de cortejos e procissões da igreja local, assumindo em tempos de globalização lugar de destaque como um dos marcadores da identidade da ilha.

De mesmo modo, do confronto intercultural em terras brasileiras, rituais, cortejos, cantos de trabalho e outras formas expressivas emergentes de heranças múltiplas marcaram no Nordeste, sob termo forró, lugares e espaços de manifestação popular da identidade local.

E como o conceito de forro para planos expressivos de parcela da população são-tomense, o termo forró em uso corrente no Nordeste do Brasil, emerge como marcador de categorias de expressividades daqueles alforriados ou a esses assemelhados. A complexidade advinda e emergente de processos diaspóricos em contextos coloniais revela-se importante para o entendimento e compreensão da produção e expressividade musical do povo nordestino, sem que se recorra a formas transversais de controle e regulação de agendamentos decoloniais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base nestes dados, este artigo buscou argumentar que o termo *forró* utilizado no Brasil não seria uma redução e imprecisão da pronúncia de termos europeus, e sim uma forma estereotipada de tratar uma prática expressiva de classes subalternas, generalizando toda forma de comportamentos próprios dessas categorias de indivíduos. A partir do que, o conceito de *forró* estaria vinculado não apenas a descendentes de negros *forros* vindos de São Tomé e Príncipe, em terras do Nordeste, mas também a todos indivíduos alforriados em terras brasileiras (índios e negro-africanos), ou a estes assemelhados, que juntos passaram a constituir o universo conceitual que ora designamos no Brasil como *forró* (comportamento expressivo de música, dança, e outros valores de um mosaico de heranças culturais). E nestes termos, o *forró* designaria expressividades de categorias subalternas. Hipótese que abre novas considerações e formas de compreensão de identidades desprestigiadas pela tendência descolonial no Brasil, valorizando assim um olhar crítico que dá voz ao povo por meio de proposta decolonial (QUIJANO 2005) para marcadores de identidades do Nordeste.

REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Zygmunt. De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad. In HALL, Stuart e GAY, Paul du (comp.) **Cuestiones de identidad cultural**. - 1. ed. - Buenos Aires: Amorrortu. p.40-68, 2003.
- CAMPBELL, Elizabeth e LASSITER, Luke Eric. **Doing Ethnography Today: theories, methods, exercises**. - 1 ed. - Malden: Wiley Blackwell, 2015.
- CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia. **Crítica y Emancipación**, (1): 53-76, junio, 2008.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**/Clifford Geertz. – 1. ed., 13.reimpr. – Rio de Janeiro: LTC. 2008.
- LUNDBERG, Dan. Música como marcador de identidade: individual vs. Coletiva. In CÔRTE-REAL, Maria de São José (org.). **Revista Migrações** - Número Temático Música e Migração,

outubro 2010, n.º 7, Lisboa: ACIDI. p. 27-41, 2010.

PENA, Felipe. **Teoria do Jornalismo**. São Paulo: Editora Contexto. 2005.

PINHEIRO, Luís da Cunha. A produção açucareira em São Tomé ao longo de Quinhentos. **Actas do Colóquio Internacional São Tomé e Príncipe numa perspectiva interdisciplinar, diacrónica e sincrónica**, Lisboa: Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), Centro de Estudos Africanos (CEA-IUL), Instituto de Investigação Científica Tropical (IICT), p.27-46, 2012.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: QUIJANO, Anibal. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2. p. 117-142, 2005.

FONTES DIGITAIS

Alceu Valença, Elba Ramalho, Geraldo Azevedo - Frevo Mulher (Ao Vivo). [\(335\) Alceu Valença, Elba Ramalho, Geraldo Azevedo - Frevo Mulher \(Ao Vivo\) - YouTube](#). Acesso em: 07 dez. 2022.

Baião de Cavalo Marinho . [\(335\) Baião de Cavalo Marinho - YouTube](#). Acesso em: 07 dez. 2022.

Claudionor Germano Frevo E Ciranda. [\(335\) Claudionor Germano Frevo E Ciranda - YouTube](#). Acesso em: 07 dez. 2022.

Dança Tradicional da Puita de São Tomé e Príncipe. [\(335\) Dança Tradicional Puita de São Tomé e Príncipe - YouTube](#). Acesso em: 07 dez. 2022.

FLUP| “O Mundo de Joelhos” – Achille Mbembe entrevistado por Iman Rappeti – Legendado. **A Festa Literária das Periferias** / Edição 2020. Produção Ministério do Turismo, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura. 1 vídeo (96 min). Disponível

em: <https://www.youtube.com/watch?v=3mWNaTYptB8>. Acesso em: 16 ago.2021.

Frevo Sanfonado – Sivuca. <https://youtube.com/watch?v=OsiNXFhPj4c&feature=shares>. Acesso em: 07 dez. 2022.

ISQUENTA MUIÉ - FREVOS DE RUA (OS MELHORES DO SÉCULO) - VOL. 2. (335) [ISQUENTA MUIÉ - FREVOS DE RUA \(OS MELHORES DO SÉCULO\) - VOL. 2 - YouTube](#). Acesso em: 07 dez. 2022.

RODRIGUES, Sergio. *Forró vem de 'for all'? Conta outra!* 2011. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/sobre-palavras/forro-vem-de-for-all-conta-outra/>, Aceso em: 20 ago.2021.

SEIBERT, Gerhard. Colonialismo em São Tomé e Príncipe: hierarquização, classificação e segregação da vida social. / Colonialism in São Tome and Principe: hierarchization, classification and segregation of social life. **Anuário Antropológico II** | 2015, pp.99-120. Disponível em: <https://journals.openedition.org/aa/1411>, Acesso em: 12 jul. 2020.

Socopé Minelence – Senhor Velerino. (335) [Sócope Minelence - Senhor Valerino - YouTube](#). Acesso em: 07 dez. 2022.

Spok Frevo – Frevo Sanfonado.avi. (335) [SPOK FREVO - Frevo Sanfonado.avi - YouTube](#). Acesso em: 07 dez. 2022.



PESQUISAS EM LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES

DOX Editora.

CNPJ: 50.662.076/0001-50

Rua Joao Jose De Freitas, N° 95,
Setor Centro Oeste, Goiânia/GO
doxeditora.com.br

VOLUME

3



DOX Editora

Publicações