



**Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos, dilemas
e desafios vividos e por vir**

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

EITA QUE NÃO É FOR ALL!

GT 16 “PROCESSOS CRIATIVOS DE PRÁTICAS DECOLONIAIS EM MÚSICA POPULAR”

Fernando Antônio Ferreira de Souza
UFC – Sobral / GRUPETNO UFPR
fernandosoul@gmail.com

Resumo: Sob conceito impreciso, mesmo para profissionais da área, o termo forró revela um complexo de valores que, em sua pluralidade, remete a desencontros diversos acerca de sua origem, conceito e categorização, 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 das vozes de músicos atuantes na produção musical do Nordeste, este artigo busca abrir linhas de discussão sobre o forró enquanto fenômeno expressivo apropriado para construção de retóricas político-epistêmicas que historicamente operacionalizaram perspectivas da modernidade. A etnomusicologia dialógica emergiu como metodologia reflexiva na medida em que as narrativas revelavam consequências econômicas, sociais, políticas e éticas herdadas do colonialismo, a partir do que se fez necessário compreender o pensamento crítico do forró sob uma abordagem decolonial (QUIJANO 2005).

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

Jeez It's Not For All!

Abstract: Under an imprecise concept, even for professionals in the field, the term forró reveals a complex of values that, in its plurality, refer to different disagreements about its origin, concept and categorization, impacting 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. Based on the voices of musicians active in music production in the Northeast, this article seeks to open up lines of discussion about forró as an expressive phenomenon suitable for the construction of political-epistemic rhetoric that historically operationalized perspectives of modernity. Dialogical ethnomusicology emerged as a reflexive methodology insofar as the narratives revealed economic, social, political and ethical consequences inherited from colonialism, from which it was necessary to understand the critical thinking of forró under a decolonial approach (QUIJANO 2005).

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

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



**Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos, dilemas
e desafios vividos e por vir**

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

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 suprimento de demandas de entendimento de valores simbólicos da tradição popular, elencando, de forma unilinear, critérios



**Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos, dilemas
e desafios vividos e por vir**

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

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, considerei 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



**Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos, dilemas
e desafios vividos e por vir**

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

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 seu 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. Paraphrasing 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 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



**Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos, dilemas
e desafios vividos e por vir**

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

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



**Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos, dilemas
e desafios vividos e por vir**

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

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 ‘desentoação’. E em conformidade com perspectivas ainda vigente, Sérgio Rodrigues ainda conceitua o *forró* a partir



**Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos, dilemas
e desafios vividos e por vir**

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

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, esquenta muié, xote, ...então é isso. O forro 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.

Anais do X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)



Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

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 quatro 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



Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

imediatamente 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, forró vanerão, forró 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 que para o baião, o músico tomando como referência Luiz Gonzaga, faz sua condução guiada pelo zabumba. Daí, o



Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

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' revelam 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. Enquanto que para arenas midiáticas do forró, 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.

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,

ANEXO 02 - Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)



Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

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 *fórró* 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 *fórró* do Nordeste brasileiro.

Considerações finais

Com base nestes dados, este artigo buscou argumentar que o termo *fórró* 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 *fórró* 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 *fórró* (comportamento expressivo de música, dança, e outros valores de um mosaico de heranças



Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

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 decolonial 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, 2003. pp40-68.

CAMPBELL, Elizabeth e LASSITER, Luke Eric. *Doing Ethnography Today: theories, methods, exercises*. - 1 ed. - Malden: Wiley Blackwell, 2015.

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, 2010. pp. 27-41

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

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, 2005. pp. 117-142.

Fontes Digitais

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.

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/>, Acesso 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.