

COMPREENDENDO AS ORIGENS E A ESTRIDÊNCIA DO FORRÓ

Matheus Kleber - UNICAMP

Resumo: O estudo pretende demonstrar os fatores que ocasionaram a estridência nas primeiras gravações de forrós, entendendo de que forma a instrumentação utilizada por Luiz Gonzaga, que posteriormente tornou-se conhecida por *Pé de Serra*, contribuiu para a sonoridade dos primeiros fonogramas do gênero. Através de um levantamento bibliográfico e discográfico, busco compreender as origens do nome e do gênero, relacionando com o contexto histórico, tecnológico e estético em que as gravações foram realizadas.

Palavras chaves: Baião. Forró. Sanfona.

1. Introdução

O forró é um dos gêneros mais representativos na música brasileira. Ele começou no Nordeste, na década de 1940, e posteriormente se popularizou em todo o país. O estilo teve uma trajetória de sucesso intercalado com períodos de esquecimento nas capitais do Sudeste do Brasil (ARAUJO, 2010:1). No vai e vem do forró, em cada ressurgimento o estilo foi se modificando, revelando novos artistas, se adaptando aos diferentes contextos sociais e midiáticos, incorporando novas tecnologias de gravação e recebendo interferências estéticas de outros gêneros musicais.

No presente artigo pretendo apontar algumas destas mudanças, buscando entender o que elas ocasionaram na sonoridade das gravações do gênero. Usarei como referencial analítico a construção das sonoridades propostas por Didier Guigue (2007) para a música do século XX, tendo como ponto de partida o nível de estridência, para posteriormente – em um outro momento da pesquisa - relacionar com as técnicas utilizadas pelos sanfoneiros nestas gravações.

O termo forró pode ser usado para se referir à dança, à festa, ao ritmo musical e ao local da festa. Porém, neste trabalho irei utilizá-lo para designar o conjunto de músicas e ritmos populares oriundas do nordeste brasileiro, entre eles: *o Baião, o*

Xote, o Forró, o Coco, o Xaxado, o Rastapé, etc. Portanto, estarei me referindo ao gênero musical *Forró*, e não somente do ritmo. Segundo o pesquisador Sérgio Molina, na música popular utiliza-se o termo "gênero" para caracterizar determinadas práticas em que algumas características comuns são tomadas como padrão. Por exemplo, *blues, frevo, rock, samba,* são gêneros musicais, nos quais se reconhecem – à sua maneira em cada um deles determinados padrões rítmicos recorrentes, fraseados melódicos e instrumentações mais usuais. (MOLINA, 2014:31).

Muitas vezes, a definição de um gênero musical está diretamente relacionado ao estilo. Segundo o pesquisador Mário Sève o "estilo chorado" que, se preservou ao longo de um século e meio, é o que identifica o choro como um gênero (SÈVE, 2015:20). Segundo o musicólogo Franco Fabri são as próprias comunidades musicais que decidem, inclusive de maneira contraditória, as regras de um gênero, suas mudanças e seus nomes (FABBRI, 2006:2). A flautista e pesquisadora Gabriela Machado, em sua pesquisa sobre o choro, apontou que as mudanças de nomes que alguns gêneros sofreram foram ocasionadas pelo viés mercadológico (MACHADO, 2019:28). Foi o que ocorreu com o Forró que anteriormente era chamado de Baião, mesmo aparecendo uma diversidade de ritmos em seus primeiros LPs. Gonzagão tornou-se conhecido nacionalmente como o *Rei do Baião,* já que foi um dos precursores deste ritmo. Com o passar dos anos que a imprensa, a indústria fonográfica, e os próprios músicos passaram a designar este conjunto de ritmos nordestinos por *Forró*.

2. De onde vem o Forró.

Existem diversas versões sobre a origem do termo forró. Alguns autores apontam que a palavra tem origem do termo anglicano "*for all*", introduzido no Brasil no início do século XX quando engenheiros britânicos instalaram-se em Pernambuco para construir a ferrovia Great Western (PORTELA, 2008:10). Os ingleses

promoviam bailes e colocavam placas indicando que a entrada era permitida para todos, por isso o termo "for all". Uma outra versão é que o termo teria sido usado por soldados norte-americanos quando estiveram no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial (Rocha, 2004:40), esta tornou-se conhecida e repercutiu com o lançamento do filme "For All – O Trampolim da Vitória". No dicionário do folclore brasileiro(1998), o folclorista Câmara Cascudo define forró como festa popular, uma contração de forrobodó, festança, bailão, desordem, confusão, arrasta-pé, "sarau chinfrim" para a ralé.

Como aponta Albuquerque Júnior (2013 apud NAZARÉ, 2019:13), a natureza da região Nordeste, marcada pela ocorrência de secas periódicas, a rusticidade da formação da caatinga, e a paisagem árida sertaneja foram elementos importantes na formação do "imaginário nordestino". Albuquerque também aponta que a cultura daquela região se diferencia de outras áreas do pais, pois teria preservado sua identidade, por não ter sofrido os influxos deletérios da imigração estrangeira. Segundo ele:

> A Cultura teria sua melhor expressão nas matérias e formas de expressão populares, nas manifestações culturais das populações rurais ou sertanejas, nos rituais, lendas, contos, poesias, danças, manifestações religiosas, festas, tradições, superstições, na literatura oral, presentes num passado que estava ficando para trás, na sociedade patriarcal que vinha desaparecendo sob o impacto da modernidade, da sociedade urbana, do mundo da técnica e do dinheiro, da sociedade burguesa e da economia capitalista. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013:39).

Esta força e importância das expressões populares, apontadas por Albuquerque, nos ajudam a entender a identificação do nordestino com o forró que perdura até os dias atuais. Este aspecto também nos ajuda a compreender o porquê este gênero musical teve uma maior aceitação no sudeste do país em alguns momentos históricos/políticos, e em outros períodos não teve tanto espaço nas grandes mídias.

3. A primeira geração de forrozeiros

O baião nasceu da maneira como os violeiros tocavam lundus na zona rural do Nordeste, e foi a partir de meados da década de 1940 se desenvolveu graças ao trabalho de estilização do acordeonista pernambucano Luís Gonzaga e do advogado cearence Humberto Teixeira (TINHORÃO, 2002:211).

Segundo Ferretti (1988, apud LOPES, 2007:22) a década de trinta foi marcada pela intervenção do estado na arte brasileira. Entre as principais ações dessa política estatal estão o surgimento de programas de auditórios nas rádios, que se constituíram em centros de treinamento e seleção de artistas, e o incentivo às produções artísticas tendo como tema o regionalismo. Da ênfase na produção artística rural por parte do governo, que desviava a atenção dos centros urbanos para os campos, surgiu a oportunidade de divulgação do forró, principalmente por meio dos programas de auditório nas rádios.

O pesquisador Marcos Maia (2020:43) nos diz que a urbanização do baião propiciou a criação de um repertório citadino, popular, estilizado, de um gênero que se cristalizou através das gravações. Além disso, o ritmo tornou-se um produto comercial da indústria fonográfica, adquirido e assimilado pelas classes sociais urbanas, propiciando a construção de um gênero musical nordestino que tem importante papel na história da MPB.

Mesmo nas primeiras gravações de Gonzaga, apareciam uma grande variedade de ritmos. Além dos clássicos baiões aparecem valsas, polcas, forrós e choros. Loveless (2012:275) nos conta que o Luiz Gonzaga chamava seus Choros de “Xamegos”, pois segundo ele havia um acento do Nordeste nestas músicas. Este aspecto pode ser percebido no choro Vira e Mexe, onde acontece um “jogo de fole”[1]

[1] Ao trocar a direção do fole do acordeão com uma nota pressionada o som será brevemente interrompido, resultando em uma nova articulação. Este efeito é muito similar com a troca de direção de um arco nos instrumentos de cordas friccionadas. O recurso é graficamente indicado com a expressão em inglês bellows shake – tradução de agitar o fole - em cima da pauta.

que fica presente na maior parte da música[2].

Juntamente com Gonzagão e Humberto Teixeira, também despontaram como pioneiros e referências do forró: Marinês, Jackson do Pandeiro, Gordurinha, Trio Nordestino, Anastácia, Antônio Barros, Trio Mossoró, Messias Holanda e outros que produziam um forró utilizando os instrumentos sanfona, triângulo e zabumba. Esta instrumentação, resultou em uma sonoridade que viria a ser chamada posteriormente de *Forró Pé De Serra*.

4. A sonoridade estridente

Em seu artigo sobre João Gilberto (1992:69), Lorenzo Mammì comenta que nas grandes metrópoles há uma diferença entre a sociabilidade tribal na rua e o isolamento familiar no lugar de moradia. E que isto pode ser observado em dois comportamentos musicais distintos, um exuberante e o outro intimista. Ele cita alguns exemplos de musica “expansiva” como a tarantella, a tammuriata, as marchas de carnaval, e uma música mais orgiástica, ligada às percussões e aos sopros, que acontece em países árabes. Como falamos anteriormente, a origem do forró foi em festas populares. Portanto, sua sonoridade também expansiva se alia aos outros gêneros apontados por Mammì.

Na década de 1940, a tecnologia de amplificação sonora era incipiente. Para realizar shows em teatros, circos, programas de auditórios ou até mesmo na rua era fundamental que os instrumentos tivessem uma grande amplitude sonora, e que fossem portáteis para facilitar a locomoção de um local ao outro. Mesmo nas gravações, principalmente nas que antecedem à chamada gravação em Alta Fidelidade (HI-FI), a ampla intensidade dos instrumentos era necessária para uma boa captação. Estes fatores nos ajudam a entender a escolha de Gonzagão pela

[2] Ver em https://www.youtube.com/watch?v=Ntaes9Y-u1g&t=1s

instrumentação em suas gravações, nos shows, e em suas participações nos programas de auditórios.

Segundo Marco Maia (2020:67), inicialmente Luiz Gonzaga tocava sua sanfona acompanhado somente de um zabumbeiro, Cata Milho. O sanfoneiro cogitou colocar uma caixa, mas acabou desistindo da ideia. Em seguida, viu um menino tocando um triângulo, e chamou-o para completar a formação instrumental tradicional que costumava acompanhar o sanfoneiro. Ele relatou que:

> Um dia, em Recife, passou um menino vendendo cavaco chines, com aquele tubo nas costas e tocando triângulo, tinguilim, tinguilim... num ritmo danado. Achei que dava certo com o zabumba [...] quando vim do Nordeste, já trouxe o instrumento feito, isso na época do baião começando. (SOUZA; ANDREATO, 1979: 26).

Alguns autores desmentem Luiz Gonzaga dizendo que o triângulo já estava presente anteriormente na música nordestina. José Ramos Tinhorão (1991: 221) cita uma fotografia tirada em 1929 de uma banda no interior do Alagoas, publicada pela revista *Ilustração Brasileira,* mostrando um menino segurando um triângulo de ferro ao lado de outros tocadores. Independente dele ter sido ele, ou não, o responsável pela inserção do triângulo foi através de suas gravações que a sonoridade do triângulo e da zabumba se popularizaram e consolidaram-se como instrumentação característica do gênero.



Figura 1 - Cacau na zabunda, Luiz Gonzaga no acordeon e Salário Mínimo no triângulo. Fonte: http://www.overmundo.com.br/banco/luiz-gonzaga-e-cem-o-anao-xaxado-e-a-turne-de-53#-banco-49600

A zabumba é um tambor achatado responsável pelas nuances graves do forró. O músico toca a linha rítmica do baixo com uma baqueta pesada, chamada de maceta, batendo na parte superior do tambor, e usa uma vareta de metal leve, o bacalhau, para tocar os acentos em combinação com a pulsação na parte inferior (ADOLFO, 2013:94). Podemos perceber a sua potência no espectrograma de intensidade de alguns fonogramas de Luiz Gonzaga. A zabumba toca nos locais onde está sinalizado:

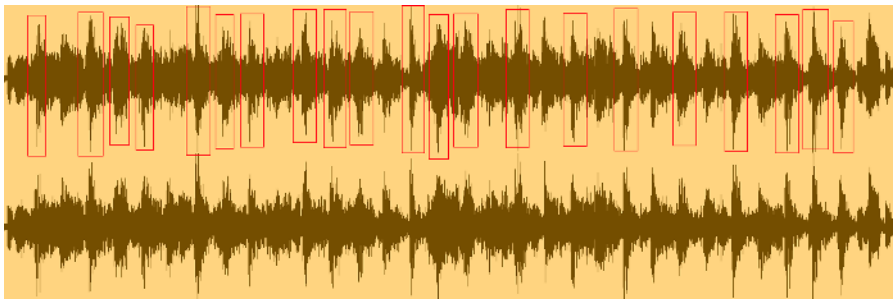


Figura 2 - Espectrograma de intensidade. Início da música *Moça de Feira* (A. Nunes e J. Portela). RCA Victor – 1958. Gravação disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/name/moça de feira/

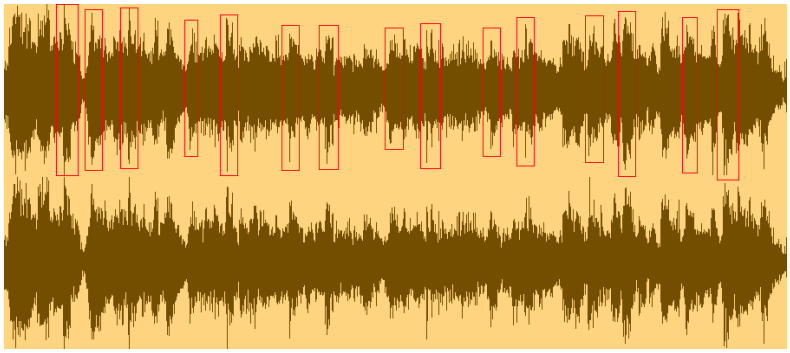


Figura 3 - Espectrograma de intensidade da entrada da zabumba em *Forró no Escuro* (Luiz Gonzaga). RCA Victor – 1958. Gravação disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/name/forró no escuro/

Os gráficos evidenciam um pico sonoro nos locais onde a zabumba toca, o que comprova a grande amplitude sonora do instrumento. Ambos os espectrogramas são de gravações originais.

O triângulo apareceu posteriormente à zabumba nos fonogramas de Luiz Gonzaga. Segundo Marcos Maia (2020:57) foi na gravação do baião *17 Léguas e Meia* em que ele apareceu pela primeira vez, em 1949. Nesta gravação, um instrumento vai entrando seguido do outro, e Gonzagão vai apresentando-os. Após anunciar o cavaquinho, o triângulo, a zabumba e a sanfona, Gonzaga exclama: “Eis o baião meus senhores”! Era um prenúncio de que esta formação estaria presente em diversas gravações do gênero.

Gradativamente o triângulo substituiu o cavaquinho, que era o último remanescente dos instrumentos típicos de choro como o pandeiro, o violão de 7 cordas e a flauta que estiveram presentes em muitas das primeiras gravações de Luiz Gonzaga. Dessa forma o instrumento preenchia as frequências agudas dos fonogramas, como podemos observar nos gráficos de intensidade e no de freqüência da música *Dezessete Légua e Meia*:



Figura 4 - Espectrograma de intensidade da música *Dezessete Légua e Meia* (H. Teixeira e C. Barroso) RCA Victor – 1950 – Gravação disponível em https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/name/Dezessete Légua E Meia/

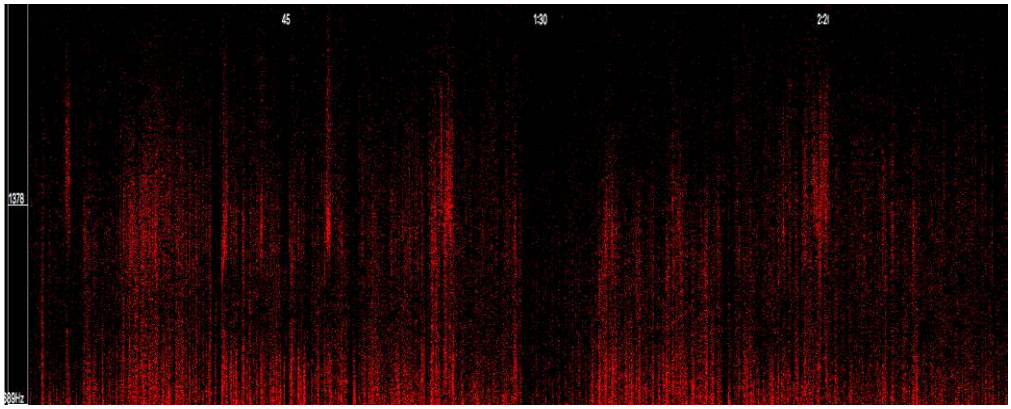


Figura 5 - Espectrograma de freqüência da música *Dezessete Légua e Meia* (H. Teixeira e C. Barroso) RCA Victor – 1950 – Gravação disponível em https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/name/Dezessete Légua E Meia/

Por ter uma atuação mais constante em termos de dinâmica, não há picos consideráveis no gráfico de intensidade ocasionado pelo triângulo. Entretanto, no trecho onde o instrumento começa a tocar, por volta dos 10 segundos, podemos perceber no segundo gráfico uma movimentação nas frequências mais altas. O agudo do triângulo colabora para a sonoridade estridente baião.

Segundo TAUBKIN (2002:12) a sanfona chegou no Nordeste no século XIX com os imigrantes portugueses e holandeses. No início do século XX o instrumento era associado a festas, celebrações religiosas e tradições populares (KLEBER, 2019:21). Geralmente, a aprendizagem do instrumento acontecia através da oralidade, e como apontou Felipe Trotta (2014:60) muitas vezes ela traz uma noção de pertencimento e hereditariedade, matizando a ideia de continuidade. Gonzaga é um exemplo disso, filho do sanfoneiro Januário, desde menino já tocava e aos treze anos com dinheiro emprestado comprou seu primeiro instrumento (LOVELES, 2012:272). Depois de servir ao exército, onde ficou por mais de 10 anos, quando iria voltar para sua cidade um colega levou-o para conhecer o Rio de Janeiro, onde começou a ganhar a vida tocando sua sanfona de oitenta baixos. Começou na calçada, mas, em pouco tempo, já tocava dentro dos bares da região (ARAUJO:

2010:28).

O instrumentos usado por Luiz Gonzaga, na maior parte das gravações, era um acordeon da marca Todeschini[3]. Estes instrumentos costumam ter bastante volume e um timbre "brilhoso". Assim como os órgãos as sanfonas também possuem diferentes registros, alguns deixam somente uma palheta vibrando e outros um número maior de palhetas soando simultaneamente, o que resulta em um timbre mais potente. Em grande parte das primeiras gravações, Gonzaga escolhe registros em que mais de uma palheta soa ao mesmo tempo. Este fato demonstra que ele queria um timbre com maior alcance sonoro, o que também resultava em um aumento da estridência do timbre de seu acordeon.

As articulações no fole são uma característica importante na sua maneira de tocar. Em depoimento para o documentário *Luiz Gonzaga: A Luz dos Sertões* (1999), Dominguinhos relata: "...o jogo de fole, só Luiz Gonzaga fazia isso. Porque o acordeonista italiano, o americano, o gaúcho, eles tocam batido" ou seja, normalmente as articulações são realizadas com a repetição da mesma nota variando os dedos e não no fole como ele fazia. Dominguinhos termina sua fala dizendo: "Gonzaga inventou tudo isso, e ditou moda com esse instrumento na mão"[4].

Além da sanfona, Gonzaga também trouxe a estridência através de sua voz. Com um timbre analisado, porém muito potente, ele cantava com grande imponência. Há gravações em que podemos observar algumas falas durante as introduções, animando e trazendo ainda mais o clima das festas populares para os fonogramas.

[3] Na década de 1950, o país passava por um grande desenvolvimento industrial, o que corroborou para a abertura de fábricas de acordeão. Haviam mais de 40 no Brasil, sendo que hoje não há nenhuma. Uma delas, foi a Todeschini,no Rio Grande do Sul, que na época era maior fábrica da América Latina. (KLEBER, 2018)

[4] disponível em https://www.youtube.com/watch?v=qhEj_QFJSD4. Acessado no dia 30 de junho de 2021.

5. Considerações e desdobramentos

Os primeiros fonogramas do Forró trouxeram a sonoridade estridente das festas populares e dos programas de auditórios daquele período. Posteriormente, a estridência foi amenizada pelo surgimento de novas possibilidades tecnológicas, e principalmente pois aquela sonoridade "brilhosa" passou a ser menos aceita pela crítica musical e consequentemente pelo público.

Em seu livro *Chega de saudades* (1990:194) o jornalista Ruy Castro, ao referir-se ao baião escreve que "aquele ritmo só servia como coreografia para se matar uma barata no canto da sala". Ele também diz que:

> "Hoje parece difícil de acreditar, mas vivia-se sob o império daquele instrumento. E o pior é que não era o acordeão de Chiquinho, Sivuca e muito menos o de Donato — mas as sanfonas cafonas de Luiz Gonzaga, Zé Gonzaga, Velho Januário, Mário Zan, Dilu Melo, Adelaide Chiozzo, Lurdinha Maia, Mário Gennari Filho e Pedro Raimundo, num festival de rancheiras e xaxados que parecia transformar o Brasil numa permanente festa junina". (CASTRO, 1909:194).

O autor critica o uso do acordeon por artistas populares, evidenciando o preconceito que a música regional sofria naquele momento. Com a Bossa Nova, e os novos padrões de sonoridades da segunda metade dos anos de 1950, o padrão estético passou a ser intimista e as sonoridades mais suaves (VICENTE, 2014:7). Luiz Gonzaga sofreu uma queda de popularidade, tanto na venda de discos quanto na realização de shows nas capitais a partir de 1958. Gonzaga, sem fazer programas de rádio e TV, voltou-se para o público das cidades interioranas do Nordeste, procurando a sua gente e a sua região.

Com o movimento tropicalista, a sonoridade estridente voltou a ser aceitável. Nelson Lins de Barros, em um debate realizado na Editora Civilização Brasileira, comenta que:

> João Gilberto cristaliza uma evolução do cantor no sentido de interpretação e do preciosismo que representa o advento do microfone e das gravações de alta-fidelidade. Tenho a impressão de que seria um erro voltarmos a

> João Gilberto. Nós temos que enfrentar a realidade. E a realidade atual é da estridência. A juventude gosta da estridência, porque representa a civilização moderna. A própria Maria Bethânia é a negação de João Gilberto (BARROS, 1965).

Nelson Lins evidencia que a juventude estava querendo a estridência que naquele momento chegava com a guitarra elétrica e o *rock.* A maneira de cantar também estava passando por uma nova transformação. No mesmo diálogo, Caetano Veloso comenta que "Bethânia cantando *Carcará* sugere esta retomada. E é a estridência, o grito".

Gilberto Gil e Caetano Veloso se reaproximaram da tradição musical brasileira, da qual Nelson Lins disse que o João Gilberto se afastou. Depois do tropicalismo, o baião e outros ritmos nordestinos receberam um novo significado que lhe fez voltar a ter espaço na grande mídia. Surge então um novo formato forrozeiro, híbrido, com temáticas urbanas e aderência de estudantes universitários (PORTELA, 2008: 22). Na década de 1970 desponta uma nova leva de nordestinos tendo como seus principais expoentes Fagner, Alceu Valença, Geraldo Azevedo, e até mesmo Raul Seixas que misturou elementos da música nordestina em suas composições.

Percebe-se que a fricção com outros gêneros musicais e as novas possibilidades tecnológicas fizeram com que a sonoridade das gravações produzidas por esta nova geração fosse menos estridente do que os primeiros fonogramas de Luiz Gonzaga. Algumas heranças deixados pela Bossa Nova, na maneira de cantar, nas harmonias, e especialmente na sonoridade podem ter deixado um legado importante para o forró produzido atualmente.

Referências:

ADOLFO, Antônio. *Workshop de música brasileira*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2013.

ARAUJO, Joana de Cássia Santos. *A Sanfona na Cena Musical Carioca.* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010.

ALVES, Elder P. Maia. *A Sociologia de um Gênero*: O Baião. Maceió: Ed. UFAL, 2012.

BARROS, Nelson Lins e et al. *Que caminho seguir na música popular brasileira?* In: Tropicália: encontros. COHN, S; COELHO, F. (Orgs). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. Debate acontecido em 1966, organizado por Airton Lima Barbosa. Disponível em: http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/reportagens-historicas/que-caminhos-seguir-na-mpb

CASCUDO, Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

IKEDA, Alberto. Forró: dança e música do povo. D.O. Leitura, São Paulo, 9 out. 1990.

PAULINO, Thiago. *Palco de disputas e disputas pelo palco no "país do forró".* 2017. 212 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2017.

PORTELA, Samantha Cardoso Rebelo. *Produção e Consumo dos Novos Forrós em Salvador.* 2008. Dissertação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia.

LOPES, I. G. de C. *Forró pé-de-serra*: descompasso entre letra e música. 2007. Programa de Pós-Graduação em Letras – Latu Sensu, Faculdade Frassinetti, Recife, 2007.

MAIA, Marcos da Silva. *Guitarra e baião:* ritmo e legado na produção fonográfica de músicos brasileiros. 2020. Tese de Doutorado. UNICAMP. Campinas, SP.

MAMMÌ, Lorenzo. 1992*. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. Novos estudos Cebrap*, no 34. São Paulo, novembro. p. 63.

NAZARÉ, Manuela Mirna Enéias. 2019. *Construindo uma região*: Imagem e imaginário sobre o nordeste brasileiro. interFACES vol 1. Rio de Janeiro. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/31495

KLEBER, Matheus. Distintos ventos dos foles: dos primeiros fonogramas ao modismo do acordeão na década de 1950 no Brasil. In: *V SIMPOM 2018 - Simpósio brasileiro de pós-graduandos em música*. Rio de Janeiro. Disponível em http://seer.unirio.br/simpom/article/view/7795

KLEBER, Matheus. *Recursos interpretativos de Chiquinho do Acordeon e reflexões sobre a sua atuação de 1950 até 1980*. 2019. Dissertação. UNICAMP. Campinas, SP.

LOVELESS, Megwen. *Between the Folds of Luiz Gonzaga's Sanfona*: Forró Music in Brazil" in *The accordion in the Americas***,** Helena Simonett. Chicago, University of Illinois Press, 2012.

MAMMÌ, Lorenzo. 1992. *João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova*. Novos estudos Cebrap, no 34. São Paulo.

ROCHA, J. M. T. *Forró eletrônico, forró universitário*. In: FESTIVAL DO FOLCLORE, 2004, Olímpia. Anuário. ano 31, n.34, p.62-71.

SOUZA, Tárik de; ANDREATO, Elifas. *Rostos e gostos da música popular brasileira.* Porto Alegre: L&PM, 1979.

TAUBKIN, Myriam. *Projeto Brasil da Sanfona*. São Paulo: Galvani; M. Taubkin; SESC-SP, 2002.

TROTTA, Felipe. *No Ceará não tem disso não:* nordestinidade e macheza no forró contemporâneo. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 2014.