

# **Imagens do forró pé de serra no Sudeste brasileiro como representação sobre a cultura nordestina.**

Renner Coelho Messias Alves y Ingrid Mendes Miranda.

Cita:

Renner Coelho Messias Alves y Ingrid Mendes Miranda (2019). *Imagens do forró pé de serra no Sudeste brasileiro como representação sobre a cultura nordestina*. XXXII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Asociación Latinoamericana de Sociología, Lima.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-030/215>



## Imagens do forró pé de serra no Sudeste brasileiro como representação sobre a cultura nordestina

Renner Coelho Messias Alves<sup>1</sup>  
Ingrid Mendes Miranda<sup>2</sup>

### Resumo

Esta pesquisa objetiva compreender as representações sobre a cultura nordestina em imagens de eventos de forró pé de serra realizados no Sudeste do Brasil. O forró pé de serra, descrito sucintamente como música e dança ritmados por sanfona, triângulo e zabumba, é proveniente da região Nordeste, de forma a ter sua divulgação intensificada na década de 1950, por meio de Luiz Gonzaga. Passada a fase de sucesso de seu surgimento, essa manifestação cultural brasileira manteve-se distante do cenário midiático até meados da década de 2000, quando diversas bandas, seguidas por uma indústria cultural favorável ao pé de serra, ampliaram a divulgação do ritmo. Esta pesquisa utiliza como metodologia a pesquisa documental, com recorte temporal dos últimos cinco anos, fotografias e representações imagéticas existentes em páginas eletrônicas de festivais e de casas de festas em cidades dos estados de Minas Gerais, São Paulo, Espírito Santo e Rio de Janeiro. A análise de dados foi realizada a partir de categorias relacionadas à cultura nordestina, previamente estabelecidas para serem interpretadas nas imagens coletadas, como indumentária dos participantes e decoração do ambiente dos eventos, entre outras. Diante da propagação forrozeira, o ritmo de raízes brasileiras mantém em sua musicalidade a rusticidade e os elementos encontrados nas relações homem-natureza, ainda que haja projeção em ambientes com inteira recriação dessas categorias. Assim como reificado nos estados do Sudeste brasileiro, o forró pé de serra, analogamente, repercute em país além-mares, em especial, em países da Europa, por meio de um processo contínuo de diálogos entre culturas.

### Palavras-chave

Forró pé de serra. Cultura nordestina. Imagens. Representação.

### “Era forró de cabo a rabo<sup>3</sup>”: notas preliminares sobre o “forró pé de serra”

No trinque, trinque do triângulo, no bum bum da zabumba, no fom foram fom fom da sanfona, o forró pé de serra ritma as músicas dançantes que contagiam públicos de diversas idades e regiões. Esses instrumentos elementares, ao passar dos anos, conquistam músicos que animam festejos, os quais propiciam espaços de dança e, por



consequente, de socialização de pessoas. Além de artistas, o ritmo pé de serra” também encanta forrozeiros dispostos a um arrasta-pé por longas horas. De origem nordestina, o forró pé de serra recia em outros ambientes elementos do universo rural da região Nordeste. Assim, esta pesquisa objetiva compreender as representações sobre a cultura nordestina em imagens de eventos de forró pé de serra realizados no Sudeste do Brasil.

Há, no Brasil, quem reproduz histórias sobre a presença de soldados estadunidenses combatentes na II Guerra Mundial presentes no litoral nordestino, os quais, em contato com o baile popular, diziam em inglês que a dança era for all (para todos). No entanto, essa história oral coexistia com outros registros, uma vez que já em 1913, antes da II Guerra Mundial, o Novo Dicionário da Língua Portuguesa (Figueiredo, 1913, p. 909) catalogava o sentido da palavra forró como “m. Bras. Do N. Baile de gente ordinária. ” Em tempos atuais, etimologicamente, o vocábulo forró, segundo Houaiss e Villar (2001) e Michaelis (2018), provém de uma redução do termo forrobodó, o qual é associado às acepções de baile popular, com música nordestina em que se dança aos pares.

Nesta pesquisa, concebe-se forró como gênero musical brasileiro, com raízes nordestinas, baseado em canções e danças de casais entoados por sanfona, zabumba e triângulo. Assim, admite-se, ainda, que

*A palavra ‘forró’, segundo a época em que é empregada, não tem exatamente o mesmo significado. Da mesma forma que a palavra ‘samba’, a palavra ‘forró’ foi evoluindo no decorrer do século. Até os anos 50, forró significa ‘baile’; depois passa a designar o conjunto da música do Nordeste. Hoje em dia, forró é gênero musical. Nordestino, claro (Dreyfus, 1996, p. 198).*

Essa manifestação cultural popular adentrou no cenário nacional brasileiro com mais projeção a partir de Luiz Gonzaga do Nascimento, ou, artisticamente, Luiz Gonzaga, nascido em 13 de dezembro de 1912, na fazenda Caiçara, em Exu, PE (Dreyfus, 1996). No percurso de retirante, Luiz Gonzaga reverberou o sertão e seu povo em canções de forró pé de serra. Embora proveniente da região Nordeste e com sucesso intensificado na década de 1950, por meio de Luiz Gonzaga (Velho e Kuschnir, 2001), o forró pé de serra manteve-se distante do cenário midiático até meados da década de 2000, quando diversas bandas, seguidas por uma indústria cultural favorável, reificaram o ritmo.



Dessa forma, outras regiões do país adotaram o forró pé de serra como principal atração cultural mantida por casas de shows e por festivais de bandas. Destino de muitos retirantes nordestinos, São Paulo, SP, conta espetáculos diários no Canto da Ema, uma casa de forró na qual “se pode escutar o mais tradicional forró, com músicas de: Luiz Gonzaga, João do Vale, Jackson do Pandeiro, Dominginhos, Trio Nordestino, Três do Nordeste, Elba Ramalho entre outros” (Canto da Ema, 2018a<sup>a</sup>).

Além da capital paulista, o forró pé de serra também pode ser desfrutado em eventos anuais em distintos estados. Por exemplo, em Itaúnas, vila próxima à Conceição da Barra, ES, ocorre, desde 2001, o Festival Nacional de Forró de Itaúnas (FENFIT, 2018a<sup>a</sup>). De maneira análoga, no estado do Rio de Janeiro, mais precisamente no município de Silva Jardim, é realizado o Festival de Forró de Aldeia Velha, com edições anuais desde 2009 (FFAV, 2018a<sup>a</sup>). Esses festivais são atrativos para quem desejar forrozear e permanecer em contato com a natureza, uma vez que acontecem em áreas com baixa densidade demográfica, em meio a disperso tecido urbano.

Ainda em referência aos estados da região Sudeste, destaca-se a presença no circuito forrozeiro marcada por Belo Horizonte, MG, local de repetidas edições do Festival Rootstock (2018). Esse festival, desde 2002, caracteriza-se por propiciar “forró tradicional, que reúne alguns dos melhores artistas e trios em atividade, além de muitos forrozeiros vindos de várias partes do Brasil, para curtir muito forró” (Rootstock, 2018b). Os forrozeiros, portanto, estão presentes em diversos estados do país. Apesar de haver amplo público em outras localidades, para fins desta pesquisa, privilegiou-se a região Sudeste, em especial, as festividades organizadas no Canto da Ema (SP), Festival Nacional de Forró de Itaúnas (ES), Festival de Forró de Aldeia Velha (RJ) e Festival Rootstock (MG).

Para além da compreensão histórica do forró pé de serra a ser explorada a seguir e da manutenção de sua existência no Sudeste, esta investigação se baseia na imagem fotográfica como um recurso utilizado em pesquisas sociais como significativa fonte de representações. A fotografia espelha, conforme os dizeres de Peixoto (2012), dupla relação entre tempo e espaço. Em outros termos, a imagem capturada em uma fotografia consiste apenas em um fragmento de uma realidade social, capturada em um espaço específico e em um tempo exato.



Mais que um ritmo dançante, o forró pé de serra reproduz um cenário social que, em suas origens nordestinas, retratam o sertanejo e sua vida, desde sua vivência no campo até suas aventuras pelas cidades, algumas alhures à terra natal. Nesse sentido, o uso de fotografias nesta pesquisa considera que “imagens não reproduzem o real, elas o representam ou o reapresentam” (Novaes, 2008, p. 456).

### **“Foi você que disse que meu forró é mole/Que meu forró é mole/Que ele não tá com nada<sup>4</sup>”: forró pé de serra versus forró eletrônico**

Antes de dar prosseguimento às discussões dos demais temas forrozeiros, faz-se necessário diferenciar o “forró pé de serra” (também conhecido como forró tradicional, forró raiz ou forró universitário) de outras variantes de forró, a exemplo do “forró eletrônico” (forró moderno, forró estilizado ou oxente music). Para Santos (2012, p. 677), “o forró se caracteriza por um conjunto definido de regras socialmente partilhadas, as quais ocorrem como eixo de comparação entre os gêneros que demarcam as fronteiras”. Em outros termos, a diferenciação não existe exclusivamente por razões taxonômicas. Existem, portanto, características tanto musicais como sociais que particularizam os polos opostos “forró pé de serra” e “forró eletrônico”.

Ainda que esses polos sejam tomados como de posições antagônicas, reconhece-se a fluidez entre suas delimitações. Para tanto, admitem-se “forró pé de serra” e “forró eletrônico” como uma manifestação artística, nas premissas de Eagleton (2003), e como um campo social, na perspectiva de Bourdieu (2011). Nessa medida, apontar essas classificações incorre expressar suas principais caracterizações, de maneira a considerar uma área de confluência entre os polos supostamente opostos. Conforme expressou Santos (2012), é inviável mapear todos os códigos existentes no campo do forró, no entanto, é possível apresentar traços mais visíveis e diferenciadores das vertentes de forró.

### **Forró pé de serra**

De um lado, o “forró pé de serra”, nos termos de Gonzaguinha (TV Cultura, 2018), é visivelmente identificado nas obras de Luiz Gonzaga, como algo “que abrange toda uma região, no caso, a região nordestina, abrange toda uma problemática social da sua região e de todo um país”. Ou seja, no campo social, o “forró pé de serra” expressa o mundo rural, a seca nordestina, as alegrias e as tristezas da rusticidade da vida no interior, os êxodo rural, os amores e as vivências dos brasileiros, sobretudo, dos



brasileiros habitantes do sertão. Sertão, nesse caso, expressa não apenas o sertão nordestino, mas, sim, envolve outras regiões rurais do país. Nesse sentido mais amplo, o sertão brasileiro no “fórró pé de serra” também está associado às relações humanas submetidas à monocultura difundida pela cidade moderna (Freire, 2014).

Esse contexto social de formação do “fórró pé de serra” remete à ideia das raízes da sociedade agrária brasileira. Por conseguinte, os traços dessa sociedade agrária compuseram a identidade regional nordestina, com ampliação do sentimento de reconhecimento e pertencimento por parte de cidadãos vinculados a uma nação repleta de recantos. Eis o porquê de diversas músicas tratarem elementos da natureza (seca/chuva, pássaros, gado, vegetação etc.) e processos produtivos alimentares (plantação, colheita, lida com o gado, entre outros).

Ainda nesse contexto social, menciona-se o deslocamento de habitantes de áreas rurais para os aglomerados urbanos, principalmente das regiões Norte e Nordeste para o Sudeste. Por isso, o fórró pé de serra “favoreceu a autoestima do migrante nordestino nas cidades do sul, que geralmente ficava subordinado à condição de assalariado mal pago e perseguido pelo estigma de ‘nortista’, ‘pau-de-arara’, miserável e atrasado” (Vianna, 2001, p. 10). Surgiram-se, assim, as representações musicais sociais do Nordeste. Apenas a título de ilustração, no disco gravado em 1972 (Gonzaga, 1972), Luiz Gonzaga relatou a existência do fenômeno social conhecido como “coronelismo”, compreendido como “uma forma peculiar de manifestação do poder privado, ou seja, uma adaptação em virtude da qual os resíduos do nosso antigo e exorbitante poder privado têm conseguido coexistir com um regime político de extensa base representativa” (Leal, 2012, p. 44).

Além desses aspectos sociopolíticos, o “fórró pé de serra”, em termos culturais, possui uma musicalidade à base de sanfona, zabumba e triângulo, um trio com sonoridade dançante. Apesar de admitir instrumentos musicais, a exemplo de flauta, rabeca, agogô, entre outros, o fórró pé de serra mantém-se basicamente pelo trio sanfona-zabumba-triângulo. Isso significa que os demais dispositivos sonoros, para além do trio instrumental, assumem o papel exclusivo de complementaridade.

Tomado como bandeira sociomusical, estudantes universitários, conforme anunciado por Luiz Gonzaga (TV Cultura, 1972) e Velho e Kuschnir (2001), adotaram o estilo



musical como entretenimento e reapresentação social de um país rural. Assim, nos festejos, revela-se o potencial de sociabilidade do forró pé de serra, uma vez que o ritmo é dançado aos pares.

Nesse sentido, os representantes do forró pé de serra relatam, conforme Caitano e Sé (2008), permite estabelecer novos laços de amizade, assim como expressa a potencialidade de relacionamentos amorosos. Nos termos de Gonzaga, “todo tempo quanto houver para mim é pouco/para dançar com meu benzinho numa sala de reboco”. Na figuração festeira, nota-se que, “onde há sanfona, há poeira. Onde há forró, há uma alegria tão espremida entre a dor e a tristeza, que chega a ser um milagre, ver nos rostos sofridos e encardidos, o riso derramado, corrido, que quase não saía, mas acabou saindo, arrebentando a rudeza, caído em torrente atrás da sanfona” (Tunholio, 2012).

O gênero considerado genuinamente brasileiro, inicialmente, remetia aos recantos nordestino. Com sua projeção no Sudeste, em meados da década de 1950 (Caitano e Sé, 2008), casas de shows, festivais e apresentações públicas passaram a reunir tanto retirantes nordestinos como pessoas locais interessadas em vivenciar o ritmo dançante. Ao passar dos anos, o forró pé de serra se desenvolveu como música e dança incorporadas por outras partes do país, além de expandir-se para outras nações (Forró Dublin Festival, 2018; Psiu! Forró Festival Berlin, 2018; Rootstock, 2018c).

### **Forró eletrônico**

Por outro lado, geralmente tomado como anteposto ao “forró pé de serra”, surgiu o “forró eletrônico”. Também conhecido como “forró moderno”, “forró estilizado” ou “oxente music”, o “forró eletrônico” repercutiu no cenário midiático nacional na década de 1990, com a incorporação de outras temáticas musicais e novas representações da identidade nordestina. Entre as bandas emergidas nesse período, citam-se Mastruz com Leite, Aviões do Forró, Calcinha Preta, entre outros exemplos. Grupos musicais que adotaram elementos típicos da música pop internacional, a exemplo de

*“teclados, bateria, baixo, guitarra, saxofone (com ênfase na bateria e no teclado), introduz coreografias sensuais (bailarinos), casais de cantores, aumento exponencial nos equipamentos de iluminação e de amplificação sonora, foco no público jovem etc. É o fenômeno da espetacularização do forró” (Santos, 2012, p. 679).*

A reunião desses modernos instrumentos musicais, por conseguinte, produz uma musicalidade intrínseca, com influências do pop, do rock, do sertanejo, do axé music e



da lambada. Com isso, Marques (2011) sinaliza que as apresentações musicais possuem semelhanças com os shows de bandas musicais de universo pop, por exemplo, sobretudo no aspecto modernizado da apresentação com fogos de artifício, jogos de luzes, estruturas móveis nos palcos, com amplo espaço para abrigar multidões na plateia. Nesses espaços, a indumentária feminina baseada em saias e vestidos coloridos e floridos, em alusão ao rural, típicos do “forró raiz”, é substituída por roupas que expressam a atualidade da moda na cidade.

A composição das canções do “forró eletrônico”, por sua vez, passou também por um processo de modernização, conforme Marques (2011). Com essa atualização, as temáticas retrataram o consumo expressivo de bebidas alcoólicas, referências aos novos meios de locomoção (carros, aviões), aos aparelhos eletroeletrônicos (celular, aparelho sonoro) e aos relacionamentos amorosos. Além disso, por se tratar de uma festa regional, a vaquejada (conjunto festivo de provas envolvendo cavaleiros e bovinos) também está inserida em boa parte das canções do “forró eletrônico”. Em síntese, o duelo entre “forró tradicional” e “forró eletrônico” se baseia nos antagonismos antigo-novo, rural-urbano, velho-moderno.

### **Delineamentos metodológicos para captar representações do sertão nordestino no forró pé de serra**

Este trabalho envolve a compreensão qualitativa do fenômeno (Minayo, 2009), pois a dimensão deste estudo favorece a discussão de conceitos admitidos como itens socialmente construídos, em sintonia com as exposições realizadas por (Demo, 1985). Assim, foram realizadas buscas bibliográficas a respeito do forró pé de serra, bem como o contexto social no qual emergiu esse gênero musical. Por conseguinte, esta pesquisa utiliza como metodologia a pesquisa documental, de maneira a coletar, com recorte temporal dos últimos cinco anos, fotografias e representações imagéticas existentes em páginas eletrônicas de festivais e de casas de festas em cidades dos estados de Minas Gerais, São Paulo, Espírito Santo e Rio de Janeiro.

Ressalta-se a diversidade de suporte dos arquivos reunidos nesta pesquisa, os quais envolvem textos, imagens, sons e vídeos. Essa variedade emergiu a partir da tentativa de abarcar as distintas manifestações culturais existentes, as quais são produzidas pelas pessoas envolvidas pelo forró pé de serra. Portanto, a questão “é justamente como apresentar e representar a percepção do outro concretamente, isto é, como usar



as falas, discursos, intervenções, explicações, críticas e diferentes pontos de vista produzidos não mais por um objeto, mas por sujeitos de nossa investigação” (Gonçalves e Head, 2009, p. 18). Nessa medida, as narrativas dos sujeitos são registradas em fotografias, entrevistas, filmes, músicas, cartas, diários, livros biográficos, entre outras modalidades documentais.

Com isso, nesta pesquisa, texto, imagem e áudio são tomados em sua complementaridade, como um continuum de registros de acontecimentos interligados.

Nessa perspectiva, ao discorrer a respeito das particularidades do uso de texto e de imagens para maximizar a quantidade de informações apresentadas, Becker (1996) considerou que os artistas “podem usar múltiplas imagens, grande quantidade de informações primárias como o texto, a linguagem da ciência altamente objetiva, a manipulação da cor característica da arte expressionista ou a combinação não convencional de vários desses planos” (Becker, 1996, p. 96-97). Diante disso, privilegiou-se nesta pesquisa a análise de fotografias, entretanto, de maneira a contribuir para a compreensão dos temas elucidados nas imagens, textos e registros audiovisuais também foram consultados.

Ao consultar as fontes documentais relacionadas ao forró pé de serra, evidenciam-se os processos de reconstrução de um passado, no qual a musicalidade entoa temas emergidos em determinado espaço geográfico, no caso, o sertão brasileiro (compreendido ora como Nordeste, ora como mundo rural). Por isso, “podemos falar, a propósito destas retrospectivas de imagens, da potencialidade ficcionalizante de um tempo reconstruído, de alguma coisa que abole de certa maneira a fronteira que nós traçamos frequentemente como uma fronteira intangível entre realidade e ficção” (Piault, p. 154). Em outros termos, avaliar os documentos em seus diversos suportes representa a elucidação de uma narrativa protagonizada por personagens reificados ao longo do tempo.

Nesse sentido, apesar de haver forrozeiros dispersos por várias localidades no país, para fins desta pesquisa, privilegiou-se a região Sudeste, em especial, as festividades organizadas no Canto da Ema (SP), Festival Nacional de Forró de Itaúnas (ES), Festival de Forró de Aldeia Velha (RJ) e Festival Rootstock (MG). Admitiu-se, ainda, que imagens representam ou o reapresentam o real (Novaes, 2008). Ou seja, as fotografias



selecionadas para esta investigação não são exatamente a realidade, trata-se de uma representação capturada pelas lentes dos aparelhos fotográficos.

A análise de dados, seguindo-se os preceitos de Vergara (1998), foi realizada a partir de categorias relacionadas à cultura nordestina, previamente estabelecidas para serem interpretadas nas imagens coletadas, a exemplo de indumentária dos participantes e decoração do ambiente dos eventos, entre outras. Com isso, os temas centrais da obra musical de Luiz Gonzaga também foram empregados por outros forrozeiros, sejam contemporâneos de sua época, a exemplo de Marinês, sejam de seus sucessores e demais seguidores, como Dominginhos. Para Santos (2004), podem ser encontrados os seguintes temas centrais na obra musical de Gonzaga: a) a crueldade da seca e a migração; b) a proteção divina; c) a relação homem-natureza; e, d) o desejo de retorno e o contraste entre o Nordeste e o Sudeste.

Nesse sentido, as cantorias de Luiz Gonzaga e de outros forrozeiros assumiram temáticas relacionadas ao sertão nordestino. Refletir sobre esse sertão contribui para melhor compreender as inspirações provenientes dessa realidade no imaginário dos forrozeiros. Entre suas canções, a relação homem-natureza pode ser percebida por meio das músicas *O xote das meninas* (*Mandacaru quando flora na seca/É um sinal que a chuva chega no sertão*) e *Asa Branca* (*Por farta d'gua perdi meu gado/Morreu de sede meu alazão*). Além disso, a migração, a cidade moderna, a saudade da terra natal, enfim, a relação campo-cidade esteve presente em obras como *Pau de arara*, *no meu pé de serra* e *Riacho do Navio*.

Além disso, um dos temas recorrentes das músicas forrozeiras está relacionado ao amor, isto é, às relações amorosas, envolvendo paixão, casamento, filhos, novos amores, solidão etc. Em Luiz Gonzaga, essa temática pode ser percebida em *Numa sala de reboco*, *xote machucador* e *Xamego*.

Por fim, as festas forrozeiras, com cantores e tocadores, dança e muita alegria, integram uma categoria retratada nas canções. Exemplificando-se, Luiz Gonzaga produziu *O fole roncou*, *Forró no escuro* e *Lenda de São João*. Por conseguinte, a musicalidade forrozeira adotada pelas bandas da atualidade também seguem essas temáticas, de maneira a rerepresentá-las em símbolos, imagens, indumentária, decoração de ambientes, entre outras formas de rerepresentação.

**“Eu pensei que o forró ia cair/Mas o forró não caiu não<sup>5</sup>”: o pé de serra no Sudeste**

Posteriormente ao sucesso midiático alcançado por Luiz Gonzaga, em meados de 1950, o forró pé de serra prosseguiu com suas melodias de forma mais discreta, ora nos interiores do país, ora nas festas nordestinas organizadas nas grandes metrópoles. Segundo Dreyfus (1996), Luiz Gonzaga permaneceu em sua carreira de sucesso por meio de caravana pelo país, em cada povoado, uma nova parada, uma nova apresentação que arrastava multidão. Paralelo a esse universo, no Sudeste, formaram-se casas de shows exclusivas para o forró pé de serra, ainda que esse gênero musical já não ocupasse o mesmo espaço de repercussão nos meios midiáticos.

A nordestinidade, por meio do forró pé de serra, foi recriada no cenário nacional. Entre os traços dessa identidade regional, cita-se o chapéu de vaqueiro, confeccionado em couro, alguns com adornos em prata, ora em formato de estrela, ora em formato circular. Esse chapéu, conforme TV Cultura (1972) e Dreyfus (1996), passou a integrar a indumentária do Rei do Baião, Luiz Gonzaga. Assim, na fase de ressurgimento do forró pé de serra no Sudeste, esse acessório pode ser encontrado em diversas imagens que aludem a esse cenário.

O Trio Virgulino, formado por Enok Virgulino (sanfona), Adelmo Nascimento (triângulo) e Roberto Pinheiro (zabumba), apresentado na Figura 1, foi criado em 1982. No entanto, o trio se projetou entre estudantes universitário do estado de São Paulo já na virada do século XX para o século XXI. Os trajes de vaqueiro, no resgate das raízes culturais, assumem a representação forrozeira inicialmente difundida por Luiz Gonzaga, ainda na década de 1950.



Figura 1. Integrantes do Trio Virgulino, banda forrozeira projetada no ambiente universitário no início do século XXI. Fonte: Canto da Ema (2018b).

O movimento de resgate das raízes musicais brasileiras ocorreu na virada do século XX para o século XXI, quando estudantes de universidades do Sudeste elegeram o forró pé de serra como autêntico gênero musical brasileiro. Fomenta-se, portanto, os diálogos entre culturas. Ou seja, a nordestinidade musical é mesclada com aspectos da vida urbana das cidades modernas do Sudeste.

Por exemplo, em 2002, criou-se o Festival Rootstock, evento que possui alusão fonética ao festival de rock estadunidense, o Woodstock Music & Art Fair. Nesse sentido, o Festival Rootstock associa também em seu nome o termo inglês root (raiz), como forma de evidenciar a busca pelas raízes culturais brasileiras. Além da imagem de raiz, o forró pé de serra alimenta a categoria de rusticidade, recriada a partir de artefatos de madeira, de acessórios em couro, decorações de ambiente com objetos de um passado rural do interior nordestino.

Com isso, a Figura 3, a seguir, recria, ao fundo, um palco com cenário de casa de pau-a-pique barreada, circunda por galhos retorcidos de árvores, como se pertencessem aos arredores da habitação. Já no primeiro plano da imagem, sobre um rústico tamborete de madeira, são apresentados os troféus em madeira confeccionados com sanfona e chapéu de vaqueiro nordestino, os quais são distribuídos como premiações pelo Festival Nacional de Forró de Itaúnas (2018a<sup>a</sup>).



Figura 3. Troféus em madeira confeccionados com sanfona e chapéu de vaqueiro nordestino. Fonte: Festival Nacional de Forró de Itaúnas (2018<sup>a</sup>).

Além desses exemplos de reificação do Nordeste por meio do forró pé de serra no Sudeste, notam-se os diálogos entre culturas. Percebe-se, portanto, a utilização de símbolos tomados no imaginário da região Sudeste como representantes do ambiente rural nordestino. A rusticidade e a simplicidade do ambiente e os elementos da natureza são itens retratados como características marcantes do forró pé de serra (Caitano e Sé, 2008). Dentro dessa perspectiva, existem eventos que são realizados em ambientes rurais, áreas com baixa ocupação populacional, de maneira a propiciar aos forrozeiros turistas “o contato com a natureza”, nos termos de Williams (1989) e de Carneiro (2012). Assim, o mundo rural “não é mais o lugar do trabalhador rural, mas do habitante desocupado, cansado da cidade, tem uma atribuição terapêutica e temporária” (Williams, 1989, p. 70).

Na união de forró e natureza, o Festival Nacional de Forró de Itaúnas ocorre dentro do Parque Estadual de Itaúnas, reserva que apresenta, “apresenta ambientes como a mata de tabuleiro, fragmento florestal em extinção no Espírito Santo, restinga, dunas, ambientes estuarinos de mangues, uma extensão expressiva do rio Itaúnas e a mais representativa região de alagados do Espírito Santo” (IEMA, 2018). Em outros termos, um ambiente ideal para quem deseja forrozejar com os pés na terra.



*Figura 5. Forrozeiros dançando na terra, com destaque para sandálias e acessório femininos confeccionados em couro. Fonte: Festival Nacional de Forró de Itaúnas (2018b).*

Ao passar do tempo, o forró pé de serra resiste às adversidades presentes na indústria cultural. Ao resistir, ele passa por um processo de recriação, com incorporação de novos traços culturais, ora provenientes das raízes rurais nordestinas, ora presentes nos centros urbanos. Esses diálogos entre culturas transcende as localidades do interior do



Brasil e alcança outras nações. Já em 1986, conforme Dreyfus (1996, p. 298), Luiz Gonzaga forrozeava e levava a imagem do vaqueiro nordestino para Paris, na França. Nessa medida, existem diversos eventos forrozeiros promovidos por brasileiros no contexto internacional.

Diante dessa propagação forrozeira, o ritmo de raízes brasileiras mantém a musicalidade, a rusticidade e os elementos encontrados nas relações homem-natureza, ainda que haja projeção em ambientes com completa recriação dessas categorias. Assim como reificado no Sudeste brasileiro, o forró pé de serra, de maneira análoga, repercute em país além-mares.

**“Isso aqui tá bom demais/Olha, quem tá fora quer entrar/Mas quem tá dentro não sai”<sup>6</sup>: considerações finais sobre as imagens do forró pé de serra**

Desde sua fase inicial, no meio do século XX, o forró pé de serra conquistou artistas musicais, dançarinos e leigos interessados em apreciar o gênero musical. Como discutido ao longo desta investigação, o forró pé de serra reapresentou características regionais do interior nordestino brasileiro, a exemplo das festas juninas e da música presente na relação homem-natureza. No entanto, conforme demonstrado, esses símbolos foram submetidos às influências do processo de diálogos entre culturas, uma vez que sua apropriação por culturas distintas daquela de sua origem impregne adicionais significados aos símbolos.

Sol, lua, chuva, pássaros, terra, enfim, diversos elementos da natureza são retratados pelas canções de pé de serra. Por conseguinte, as imagens produzidas no âmbito forrozeiro remetem a elementos presentes na relação do homem com a natureza. Com o intuito de propiciar a vivência da simplicidade e da rusticidade do mundo rural retratados pela musicalidade forrozeira, notam-se eventos no Sudeste realizados em ambientes rurais, distantes dos grandes centros urbanos, o que permite aos frequentadores forrozear e usufruir a natureza.

Além disso, em seu percurso, o forró pé de serra migrou da região Nordeste para a Sudeste. Reconhece-se, nesta pesquisa, a existência de inúmeros representantes forrozeiros pertencentes a essa fase de surgimento e consolidação, a exemplo de Marinês, Sivuca, Dominginhos, entre outros. Contudo, na busca por exhibir as raízes históricas e compreender a permanência de seus traços, tomou-se Luiz Gonzaga como



ícone dos primórdios do forró pé de serra. O Rei do Baião inspirou seguidores, de forma que, no século XXI, haja nos estados do Sudeste (Minas Gerais, Espírito Santo, São Paulo e Rio de Janeiro) eventos diários, além de um calendário de festivais anuais, em alguns casos, com duração de até uma semana. A expansão forrozeiro, ademais, superou a regionalidade nacional e alcançou países europeus. Assim, o forró pé de serra está submetido a um processo de diálogos de culturas, de maneira a estar em constante transformação, ainda que mantenha seus principais aspectos inicialmente projetados por seus idealizadores.

### Notas

<sup>1</sup>Professor do Departamento de Secretariado Executivo, da Universidade Federal de Roraima (UFRR), e Discente do Programa de Doutorado em Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade (CPDA), da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). rennercma@gmail.com.

<sup>2</sup>Administradora pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) e especialista em Administração Pública pela Universidade Federal Fluminense (UFF). ingrid.miranda.ufrj@gmail.com.

<sup>3</sup>Gonzaga (1986).

<sup>4</sup>Ramalho (2009).

<sup>5</sup>Trio Forrozão (1999).

<sup>6</sup>Dominginhos (1985).

### Referências

Becker, H. (1996). Explorando a sociedade fotograficamente. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 2, 95-98.

Bourdieu, P. (2011). *A economia das trocas simbólicas*. 7ª ed. São Paulo: Perspectiva.

Caitano, A. e Sé, G. Por amor ao forró. 2008. (27min55s). Recuperado de <http://forropedeserradf.blogspot.com/2010/10/por-amor-ao-forro-esta-no-ar.html>.

Canto da Ema. (2018a). A casa. Recuperado de <http://www.cantodaema.com.br/>.

\_\_\_\_\_. (2018b). Fotografias. Recuperado de <https://www.facebook.com/cantodaema>.

Carneiro, M. J. (Org.). (2012). *Ruralidades contemporâneas: modos de viver e pensar o rural na sociedade brasileira*. Rio de Janeiro: Mauad, FAPERJ.

Demo, P. (1985). *Introdução à metodologia da ciência*. São Paulo: Atlas.

Dominginhos. (1985). *Isso aqui tá bom demais*. Composição de Dominginhos e Nando Cordel. RCA.

Dreyfus, D. (1996). *A vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Editora 34.



- Eagleton, T. (2003). A ideia de cultura. Tradução de Sofia Rodrigues. Lisboa: Temas e Debates – Actividades Editoriais.
- Festival de Forro de Aldeia Velha (FFAV). (2008a<sup>a</sup>). Forró de Aldeia Velha - Instagram. Recuperado de <https://www.instagram.com/festivaldeforodealdeia/>.
- \_\_\_\_\_. (2018b). Fotos - Facebook. Recuperado de <https://www.facebook.com/FestivaldeForrodeAldeia/>.
- Festival de Forró de Itaúnas (FENFIT). (2018a<sup>a</sup>). Festival. Recuperado de <http://www.forrodeitaunas.com/>.
- \_\_\_\_\_. (2018b). Forró de Itaúnas – Instagram. Recuperado de <https://www.instagram.com/oficialfenfit/>.
- Figueiredo, C. (1913). Novo Dicionário da Língua Portuguesa. 15<sup>a</sup> ed. Venda Nova: Bertrand Editora.
- Forró Dublin Festival. (2018). Festival 2018. Recuperado de <https://forrodublin.com/festival-2018/>.
- Freire, A. (Org.). (2014). Cultura dos sertões. Salvador: EDUFBA.
- Gonçalves, M. A. e Head, S. (2009). Confabulações da alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmo. In Gonçalves, M. A.; Head, S. (orgs.). (2009). Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras/Viveiros de Castro Editora Ltda/FAPERJ, 15-35.
- Gonzaga, L. (1986). Forró de cabo a rabo. Composição de Luiz Gonzaga e João Silva. São Paulo: RCA.
- Houaiss, A. & Villar, M. S. (2001). Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Instituto Estadual de Meio Ambiente e Recursos Hídricos (IEMA). (2018). Parque Estadual de Itaúnas. Recuperado de <https://iema.es.gov.br/PEI>.
- Leal, V. N. (2012). Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil. 4<sup>a</sup> ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- Marques, R. (2011). O Cariri do forró eletrônico: Festa, gênero e criação no Nordeste contemporâneo. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro.
- \_\_\_\_\_. (2014). Quem ""e garante""no forró eletrônico? - produzindo diferenças em contextos de fronteira e ebulição social. Cadernos Pagu, Campinas, 43, 347-383, dez.
- Michaelis Moderno Dicionário de Língua Portuguesa (MICHAELIS). (2018). Forró. Recuperado de <https://michaelis.uol.com.br/>.



- Minayo, M. C. S. (Org.) (2009). *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 28ª ed. Petrópolis: Editora Vozes.
- Novaes, S. C. (2008). Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. *Mana*, Rio de Janeiro, 14(2), 455-475, out.
- Peixoto, C. E. (2012). The photo in the film: public and private collections in video-portrait. *Vibrant, Virtual Brazilian Anthropology*, Brasília, 9(2), 344-360, dez.
- PIAULT, M. H. Real e ficção: onde está o problema? In: KOURY, M. G. P. (org.). *Imagem e memória: ensaios em Antropologia Visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001. p. 151-172.
- Psiu! Forró Festival Berlin. (2018). Festival 2019. Recuperado de <https://forrofestivalberlin.jimdo.com/>.
- Ramalho, D. (2009). Lá vai pedrada! SOLU.
- Rootstock. (2018a). Festival Rootstock Oficial - Instagram. Recuperado de <https://www.instagram.com/festivalrootstock/>.
- \_\_\_\_\_. (2018b). Festival Rootstock. Recuperado de <http://festivalrootstock.com/>.
- \_\_\_\_\_. (2018c). Rootstock Europa. Recuperado de <https://pt-br.facebook.com/events/1488441077943194/>.
- Samain, E. (org.). (1998). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec.
- Santos, C. O. (2012). Forró x forró: discursos, polarizações e diversidade num campo musical. In SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (SIMPOM), 2., 2012, Rio de Janeiro, RJ. Anais... Rio de Janeiro: SIMPOM, 676-686.
- Santos, J. F. (2004). *Luiz Gonzaga: a música como expressão do Nordeste*. São Paulo: IBRASA.
- Trio Forrózão. (1999). *Agitando a rapaziada. Composição de Gavião e Marrom*. Rio de Janeiro: Natasha Records.
- Tunholio, M. (2018) *Dominguinhos Canta e Conta Gonzaga* - filme. Direção de Maurício Machado e Wagner Malagrine. 2012. (1h17min43s). Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=gKVavm\\_QiZ4](https://www.youtube.com/watch?v=gKVavm_QiZ4).
- TV Cultura. (2018). *Luiz Gonzaga. Programa Proposta. 1972*. (53h45min). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=E6fsltmgm9k&t=2404s>.
- Velho, G. e Kuschnir, K. (Orgs.). (2001). *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Vianna, L. C. R. (2001). *Movimentos musicais e identidades sociais no contexto da cultura de massa no Brasil - uma reflexão caleidoscópica*. Encontro Anual Da



Associação Nacional De Pós-Graduação E Pesquisa Em Ciências Sociais (Anpocs), 25., 2001, Caxambu, MG. Anais... Caxambu: ANPOCS, 1-28.

Williams, R. (1989). O campo e a cidade na história e na literatura. Tradução de Paulo Henriques Britto. 1ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras.