

Identidade nordestina, sonoridade e masculinidade no forró contemporâneo¹

Felipe da Costa TROTTA²
Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro

Resumo

Neste artigo serão discutidas as complexidades da construção da identidade nordestina articulada a partir de determinadas sonoridades assumidas coletivamente como “características”. Parte-se da ideia de que a noção de nordestinidade está estreitamente relacionada com a ideia de masculinidade. O tipo nordestino, cabra macho e sertanejo forte, é descrito em sons, imagens e narrativas que estabelecem um modelo de masculinidade efetivo, compartilhado em canções e timbres. Como um gênero musical estreitamente identificado com o Nordeste, o forró negocia em seu repertório modos de pensar e acionar essa masculinidade nordestina, ligada às ideias de força e virilidade. Suas sonoridades instrumentais mais características – a sanfona e, atualmente, o naipe de metais – acionam tais modelos e, deste modo, processam e atualizam tanto o pertencimento regional quanto certos modelos de masculinidade.

Palavras-Chave: Música popular; Identidade regional; Masculinidade; Sonoridade; Gêneros musicais.

1. Sonoridades e timbres

Em 1985, Luiz Gonzaga lança o LP *Sanfoneiro macho*, cuja faixa-título estabelece uma associação entre a masculinidade do sanfoneiro e a ideia de identidade nordestina. No refrão, sua habilidade no instrumento é um indício não somente de suas qualidades musicais, mas também de sua “macheza”.

Eita, sanfoneiro bom, eita sanfoneiro macho
Ele toca em qualquer tom
Toca dos oito aos 120 baixos

Parceria de Gonzaga com Onildo de Almeida, a canção nos interessa aqui como ponto de partida para uma reflexão sobre a identidade nordestina e sua associação com referenciais

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, no XII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF e pesquisador do CNPq. trotta.felipe@gmail.com

de valentia e masculinidade, materializadas e tensionadas, no caso, a partir da sonoridade da sanfona e do personagem do sanfoneiro.

Pensar sobre a sonoridade de determinado artefato musical implica em discutir aspectos relativos à constituição do timbre, que por sua vez, se relaciona a um conjunto de repertórios e memórias sedimentados no interior de um circuito cultural. O reconhecimento de um timbre depende do acúmulo de uma certa quantidade de informações sobre a fonte sonora e se processa através de comparações de inúmeros parâmetros (altura, ataque, volume, “decay”, harmônicos, etc). Para José Miguel Wisnik, são “os componentes de sua complexidade (produzida pelo objeto que o gerou) que dão ao som aquela singularidade colorística que chamamos de timbre” (1999:24). Só reconhecemos os timbres previamente ouvidos, cadastrados em nossa memória.

Os timbres acionam pertencimentos estéticos e repertórios culturais que se tornam elementos da comunicabilidade da música, provocando adesões e recusas. Na música popular midiaticizada, as disputas estéticas e comerciais no mercado são travadas em torno de sonoridades específicas, que ocupam posições variadas de legitimidade. Em 1993, o jornalista Tárík de Souza reclamava da “invasão da tecladeira brega” que estava atingindo o samba. O timbre do teclado era, naquele momento (e até hoje), entendido como parte de um conjunto de valores distantes dos referenciais consagrados do samba (à base de cavaquinho, surdo e pandeiro), que ameaçava a integridade estética e simbólica do prestigiado gênero.

As notícias hoje risíveis da passeata contra a guitarra elétrica no Brasil de 1967, protagonizada por cantores e compositores de destaque no cenário da música nacional podem servir como um termômetro da densidade emocional que cerca as disputas por sonoridades. A sonoridade elétrica do instrumento serviu de base para a internacionalização da cultura jovem e de uma estética associada ao “moderno”, assim como um símbolo do próprio capitalismo tardio. A manipulação elétrica do som da guitarra permite a experimentação de timbres e intensidades variados, matizando um som que pode ser amplificado e adotado por uma juventude identificada em plano mundial (Millard, 2004:8). A rejeição à guitarra e ao teclado é, portanto, uma negação de um conjunto de códigos culturais relacionados com esse universo simbólico, somado ao que Keith Negus chama de “tecnofobia”, um medo um tanto paranóico de que a eletrificação pudesse levar a uma perda das “qualidades humanas e autênticas da criatividade musical” (2011:28). Porém, na contradição dos conflitos culturais, o mesmo som da guitarra gera uma identificação juvenil

transnacional associada à contra-cultura, que permite interpretações variadas dos timbres e seus usos. Assim, artistas (como Gilberto Gil) que aderiram à pitoresca passeata contra a guitarra não hesitaram em se apropriar de seu timbre alguns meses depois, como forma de refletir sobre a importância dessa articulação juvenil transnacional em seus aspectos políticos e estéticos. Não havia nada de conformidade ideológica capitalista ou de dominação cultural, por exemplo, na performance de Jimi Hendrix em Woodstock. O som distorcido da guitarra de Hendrix é fundamental para “distorcer” os significados estabelecidos de dominação e matizar outras ideias em torno do instrumento e da juventude do período.

As sonoridades participam ativamente das negociações cotidianas de símbolos, gostos, estilos de vida e disputas culturais, econômicas e políticas. Assim como a guitarra, a sonoridade da sanfona encarna uma série de códigos culturais compartilhados, apre(e)ndidos culturalmente no universo da música popular midiaticizada. No referido LP de Luiz Gonzaga, *todas* as canções são acompanhadas pela sanfona, que executa introduções, contracantos e levadas; e o instrumento é mencionado em 6 das 13 faixas, moldando uma unidade conceitual e sonora para o disco. O som da sanfona é um marco estilístico de praticamente toda a obra de Luiz Gonzaga, que estabeleceu em quase cinco décadas de atuação no mercado uma indissociação entre seu som, sua imagem e o sua figura midiática. Mas o que interessa reter aqui mais detalhadamente é a construção de uma continuidade semântica entre as noções de identidade nordestina e masculinidade viril, que se apresenta explicitamente na faixa-título do LP.

2. Nordestinidade e macheza

A ideia de Nordeste começa a se desenhar a partir da segunda metade do século XIX e ganha força nas três primeiras décadas do século XX. Em obra referencial sobre o processo, o historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr. interpreta a “invenção” da região a partir do movimento regionalista da década de 1920, no qual são elaboradas, pelas elites econômicas, políticas, intelectuais e artísticas da região, diversas referências ao Nordeste e à nordestinidade (Albuquerque Jr., 2009). Segundo o autor, o que o regionalismo buscava era de alguma forma reverter o declínio econômico e político da região.

O Nordeste é, portanto, filho da modernidade, mas é o filho reacionário, maquinaria imagético-discursiva gestada para conter o processo de desterritorialização por que passavam os grupos sociais da área, provocada pela subordinação a outra área do país que se modernizava rapidamente: o Sul. (Albuquerque Jr., 2009:342)

No desenvolvimento de uma estratégia de valorização de sua economia agrária, o eixo unificador de discursos e sentidos sobre a região será o sertão, articulado estreitamente à seca, “flagelo” que atravessa as representações de Nordeste na literatura, na pintura, na fotografia, nos discursos políticos, no cordel e na música. Assim, “o discurso regionalista das elites nordestinas procurava criar uma coesão interna, tanto com relação ao espaço – a visão da região como um conjunto próprio – quanto em relação à esfera social” (Penna, 1992:50). O *sentimento* de nordestinidade irá repousar, em parte, na construção de uma classificação capaz de unificar um tipo humano habitante da região: o “nordestino”. Aclimatado na luta pela sobrevivência num ambiente natural hostil, o *sertanejo* será personagem chave dessa construção, estabelecendo uma espécie de narrativa genérica de “nordestino”, materializada em variantes como o vaqueiro, o retirante, o cangaceiro, o jagunço, o beato, o coronel, o lavrador explorado. Todos esses personagens têm em comum a sua origem geográfica e sua condição de “machos”, que se associa também à própria identidade regional.

O nordestino é definido como um homem que se situa na contramão do mundo moderno, que rejeita suas superficialidades, sua vida delicada, artificial, histórica. Um homem de costumes conversadores, rústicos, ásperos, masculinos. O nordestino é definido como um macho, capaz de resgatar aquele patriarcalismo em crise, um ser viril capaz de retirar a região da situação de passividade e subserviência em que se encontrava (Albuquerque Jr., 2003:91).

Em todas as exemplificações do sertanejo-nordestino estereotipado está presente a valorização de seus atributos de coragem e resistência para enfrentar as dezenas de adversidades do sertão contra as quais ele se depara cotidianamente: a natureza cruel, as explorações do trabalho, a seca, a pobreza, a fome, a violência.

Emblemática na sedimentação das associações entre sertão e nordestinidade, a obra de Luiz Gonzaga inaugura na seara da canção popular uma narrativa sobre o Nordeste, “assentada no consórcio umbilical entre homem e natureza” (Alves, 2011:114). Em sua obra, a tensão entre a experiência urbana e o referencial sertanejo, vivenciada pela situação da *migração* aparece como uma constante, colocando o sentimento da saudade como transversal a praticamente todo seu repertório, seus atos, seus discursos e posicionamentos midiáticos. A

música de Gonzaga se articula com a construção do Nordeste como “espaço da saudade”, voltado para o passado, para o rural e, no caso, para a situação de migrante (Albuquerque Jr., 2009:175). O sertão, então, se torna uma imagem poética e sonora que atravessa seu discurso como uma espécie de miragem idealizada pelos sentimentos de quem está longe.

É assim que se conta o nascimento dessa música, que, saindo do sertão para a cidade, reinventa um sertão pé-de-serra, um sertão-lembrança, um sertão cartão-postal, um sertão paraíso. Um sertão agora visto pelos olhos de quem partiu, mirou a cidade e mergulhou num mundo maior. (Vieira, 2000:90).

Sertão sonorizado por sua sanfona, que será audível também em seu sotaque, sua voz encorpada e no uso de expressões regionais; será visível em sua indumentária, em seu sorriso aberto e nas imagens descritas detalhadamente em suas canções. Numa série de correspondências cruzadas, o migrante é tema principal do repertório gonzagueano ao mesmo tempo em que é um personagem autobiográfico e, complementarmente, é o próprio público primordial do artista. Desterritorializado, o migrante reafirma sua identidade nordestina no compartilhamento de hábitos, canções e festas com outros migrantes, criando uma coesão afetiva e fortalecendo os elos solidários e saudosos com um Nordeste imaginado.

Mas há um aspecto importante na elaboração dessa identidade migrante: ela é essencialmente masculina. Os elementos constitutivos da masculinidade sertaneja migrante são postos à prova no ambiente conturbado da cidade, sobretudo no choque causado pelos hábitos citadinos relativos à sexualidade. Um exemplo interessante dessa exibição de masculinidade é a canção *Deixa a tanga voar* (Luiz Gonzaga/João Silva), faixa de abertura do LP *Sertanejo macho*; na qual o personagem “Zé Matuto” se impressiona com as “tangas” das mulheres na praia, sugerindo que elas afrouxem as “rabicholas” deixem “a tanga voar”. Ao se deparar com outros códigos culturais, o sertanejo retirante reafirma sua nordestinidade também através da sua virilidade, e se impressiona com os “costumes” da capital.

Zé Matuto foi à praia só pra ver como é que é
Mas voltou ruim da bola
De ver tanta rabichola nas cadeiras das mulé

A cena reproduz o modelo tradicional de posições masculinas e femininas, na qual o olhar ativo masculino se dirige à mulher que, passiva, exhibe seus “dotes”. Em artigo clássico sobre esse regime do olhar no cinema, Laura Mulvey descreve o homem como *dono* do

olhar e a mulher como a *imagem* “para ser olhada” (Mulvey, 1983:444). Como afirma Bourdieu, a sexualidade masculina repousa na ideia de virilidade, que acarreta uma visão agonística da masculinidade, que se situa na “lógica da proeza” (2009:29). Ver o que as tangas escondem seria uma dessas proezas, que se completaria com a conquista efetiva, ou, em outras palavras, a realização do ato sexual.

Contudo, o que me parece mais interessante nesse exemplo não é exatamente a reprodução de modelos tradicionais de masculinidade ativa, mas a forma com que essa masculinidade se articula com um referencial de identidade nordestina. O retirante assolado pela seca, explorado pelo coronel e expulso para a cidade grande em busca de dinheiro e alimento é, ao mesmo tempo, um macho viril que olha desejosamente para as moças na praia com suas tangas e rabicholas. A masculinidade migrante se torna símbolo também de sua identificação regional, reverberando narrativas de coragem, virilidade e macheza.

Espaços particularmente favoráveis para manifestações da masculinidade, os contextos de festa ocuparão parte significativa do repertório e do imaginário do forró, produzindo uma mítica em torno da festa sertaneja característica. No ambiente da festa forrozeira, a resistência física do sertanejo-macho estereotípico é posta à prova na dinâmica da dança e da tensão da paquera.

O forró é lugar onde os homens fruem a presença das mulheres e exercem ostensivamente sua própria masculinidade, afirmando-se como verdadeiros machos perante as fêmeas e perante outros homens. A dança, assim como a briga, é um momento de comprovação do vigor físico e da plenitude sexual (Matos, 2007:433).

Movido pela licenciosidade da dança, vez por outra temperado com enfrentamentos violentos, o forró se consolida como festa, como lugar de sociabilidade, como repertório cultural, como afirmação de uma identidade regional e como compartilhamento (e processamento) de códigos culturais em trânsito, em conflito. Nesse espaço social, a nordestinidade ganha uma sonoridade que matiza as negociações sobre seus elementos constitutivos e seu conjunto de regras morais. O trio sanfona, zabumba e triângulo – com óbvio protagonismo do primeiro – fornecerá, nos forrós, o *som característico* para construção de um repertório e de um imaginário sonoro compartilhado, ligado à identidade nordestina.

3. A sanfona e o “fungadinho”

Inventado na primeira metade do século XIX na Europa, o acordeão chegou ao Nordeste brasileiro na virada do século, onde se popularizou no sertão, ganhando o carinhoso apelido de sanfona. A adoção da sanfona como instrumento símbolo do forró tem relação com suas características físicas e sonoras. Trata-se de um instrumento portátil e com grande volume, o que representa uma eficácia enorme para a animação de festas. Seu timbre gerado pela passagem do ar pelo fole é bastante análogo ao timbre do órgão e do coral humano, sonoridades historicamente dotadas de grande poder de evocação e utilizadas à exaustão pelo repertório litúrgico da Igreja Católica. Com essas características, a sanfona se torna um instrumento importante nas festas, o que possibilitaria sua adoção como símbolo identitário. Mas é necessário registrar, contudo, que a sanfona é um instrumento versátil, trafegando com desenvoltura por valsas, tarantelas, tangos, choros, dobrados, xaxados e até mesmo pelo repertório de música erudita. O que vai sedimentar a associação entre a sanfona, Nordeste e o forró é a construção de um repertório de canções e de procedimentos composicionais e estilísticos que se tornam referência de “música nordestina”. Em outras palavras, é a sanfona *tocada de determinada maneira* e associada a um conjunto temático nas letras que irá sedimentar uma sonoridade ligada à nordestinidade. Uma descrição pormenorizada dos mecanismos de execução instrumental e das nuances estilísticas que conferem identidade musical ao repertório do forró foge do escopo desse trabalho, mas convém apenas mencionar que os sanfoneiros de forró desenvolveram um certo *suingue* no acionamento rápido do fole que caracteriza a sonoridade do próprio gênero. O acompanhamento do “resfolego” do fole promove um convite à dança e à paquera, moldando insinuações e metáforas entre o suor, a proximidade dos corpos na dança, a respiração e o sugestivo *vai e vem* ritmado da sanfona, o “fungadinho”.

Luiz Gonzaga, filho de um reconhecido sanfoneiro da região do Araripe, ao migrar para a capital aplica à sanfona um jeito de tocar que incorpora o “suingue” do fungadinho, midiaticizando-o. A sanfona *fungada* e midiaticizada será tema de várias letras e matriz para o estabelecimento da mítica do sanfoneiro, que, com a sanfona grudada no peito, terá uma continuidade atávica como o instrumento. Muitas vezes, no repertório de Luiz Gonzaga, a sanfona se torna personagem com atributos humanos e é capaz de chorar (*Sanfoninha choradeira*, 1984), de gemer (*Fole gemedor*, 1964) e de sentir. Uma ideia recorrente na construção do imaginário do sanfoneiro é sua resistência em “tocar a noite inteira”. Sendo a

força física e a bravura atributos associados à própria identidade nordestina, o tocador animador de festas também deve ser possuidor de energia para aguentar a sanfona e *segurar* a festa. Sua resistência é um termômetro da qualidade do evento e de sua puxada de fole.

Sanfona e forró formarão uma espécie de simbiose tão poderosa que, no início da década de 1990, quando a vertente eletrônica do gênero busca reconstruir as bases da identificação entre forró e identidade nordestina, não prescinde da sanfona. O disco de estreia da banda Mastruz com Leite, *Arrocha o nó* (1991), é inteiramente acompanhado por uma sanfona vigorosa, presente em acompanhamentos, introduções e contracantos. É claro que isso não significa que a sonoridade da Mastruz reproduz fielmente os referenciais consagrados do gênero. Em muitas canções dos primeiros discos da banda, o acompanhamento incorpora bateria e contrabaixo e a levada é baseada em um violão *folk* que articula o contratempo das músicas, ora dobrando a sanfona, ora sozinho. Além disso, em várias gravações é possível ouvir um diálogo entre o solo de sanfona e o saxofone alto, que muitas vezes substitui o fole na condução de introduções e *intermezzos*.

Com essas características timbrísticas, a Mastruz, de fato, *soa* diferente da tradição do forró, mas não exatamente pela ausência da sanfona ou por uma diminuição de sua importância. Soa diferente também por adotar de forma heterodoxa o repertório tradicional consolidado do forró, fundindo-o com outros estilos. A heterodoxia da Mastruz permite à banda gravar discos inteiros em homenagem a grandes nomes do forró como o próprio Luiz Gonzaga (1996), Jackson do Pandeiro (1996), Trio Nordestino (1998) e Dominginhos (1999) e simultaneamente regravar clássicos do *mainstream* da indústria musical como o pot-pourri de canções sertanejas *Pense em mim/É o amor/Cadê você*, lançadas pelas duplas Leandro e Leonardo (em 1989) e Zezé di Camargo e Luciano (em 1991).

Um aspecto fundamental nessa liberdade temática da Mastruz é precisamente essa associação com o universo da canção sertaneja do interior do Centro Oeste e Sudeste do país, que assumia o protagonismo do mercado musical desde da década de 1980 com as duplas Chitãozinho & Xororó e Leandro & Leonardo. No mesmo ano de lançamento do primeiro disco da banda, Zezé Di Camargo e Luciano explodem com seu clássico *É o amor* e sedimentam um mercado sertanejo que também reprocessa o referencial rural do gênero. A emergência dessas novas formas de narrar o universo rural pode ser pensada a partir de uma hierarquização de valores na qual o urbano e o moderno assumem definitivamente a posição de prestígio, em detrimento do agrário arcaico, que permanece confinado à noção

de atraso. Num mercado cultural globalizado e voltado para o jovem, a ideia de modernização passa a ser uma necessidade latente. O vaqueiro, o peão, e o próprio sertão não são mais, necessariamente, exclusividade da identidade nordestina, mas podem se tornar referenciais jovens, articulados ao universo do mundo pop mas mantendo referências ao imaginário rural modernizado. Se a viola de dez cordas era um referencial a ser descartado no universo da música sertaneja (Nepomuceno, 1999:203), no caso do forró a sanfona tinha uma posição mais sólida e não foi imediatamente descartada, mas progressivamente associada a outras sonoridades que geravam um forró menos “sanfonado”. A negociação de sonoridades é também uma negociação de valores, de referenciais compartilhados e de experiências vividas, de modelos de sociabilidade e de identificações. O embate entre um forró baseado na sanfona e um forró mais variado sonoramente não é apenas sobre preferências estéticas, mas sobre estilos de vida e referências culturais profundas: o tradicional e o novo; o consagrado e o recente, o “familiar” e o “jovem”.

A tendência de “des-sanfonização” do forró irá se intensificar a partir do final da década de 1990, quando novas bandas começam a entrar em cena e estreitar ainda mais as referências sonoras com o mundo pop (uso de teclados, baladas românticas, mega eventos, etc.) e com a própria música sertaneja (indumentária “country”, chapéus de cowboy, canto em terças, ênfase temática nos rodeios e vaquejadas). O universo “country” dos peões modernos não se via representado na cultura do couro e na sonoridade da sanfona. É a sonoridade do naipe de metais, coadjuvados por uma banda pop (baixo, guitarra, bateria, eventualmente teclados) e por uma sanfona onipresente mas com destaque nulo, que formará a base de um novo conjunto imaginário forrozeiro nordestino, sem nostalgia pelo passado nem valorização do sertão inocente e sofrido; nordestino *pop*, moderno, do litoral, das praias, da alegria, da resistência, da bravura, da macheza.

4. Os metais e o volume: imaginários e sons em tensão

Emerge com o forró eletrônico um outro modelo de masculinidade atravessado por uma categoria até então ignorada pelo modelo constituído de nordestinidade rural e viril: o jovem. A categoria “jovem” é bastante complexa e sua definição, escorregadia. Em sua forma substantiva, busca delimitar uma certa condição social ligada à faixa etária e à etapa

de transição entre a infância e as responsabilidades da vida adulta (Ronsini 2007:23). Tal classificação muitas vezes aponta para uma associação do jovem com um sentido de ruptura, de revolta e violência (Castro, 2009) e corre o risco de homogeneizar as narrativas sobre grupos humanos identificados pela “condição jovem” (Freire Filho, 2007:54). Porém, utilizada em sua forma adjetiva, a categoria adquire novos contornos ainda mais complexos, associados a estilos de vida, hábitos de consumo e práticas de sociabilidade (Martín-Barbero, 2008). Falar, portanto, numa “música jovem” implica em acionar modelos de pertencimento e de experiência musical compartilhados a partir da música por grupos identificados como “jovens”. Mas significa também referir-se a determinadas sonoridades que historicamente se consolidaram concomitante ao surgimento de uma “cultura jovem” e que auxiliaram essa cultura a se sedimentar no imaginário transnacional. Ao mesmo tempo, convém ter em mente que esse *som comum* não apaga as distinções entre os jovens e nem as complexidades das identificações juvenis (Ronsini, 2007:163).

De modo resumido, poderíamos apontar dois elementos constitutivos da *sonoridade jovem*. Em primeiro lugar, uma sincera predileção pelas novas tecnologias do som, que tem como marco o surgimento da guitarra elétrica e dos sistemas de amplificação eletrônica do som aplicados aos vários instrumentos. O processamento eletrônico do som molda uma outra matriz sonora à base de bits e de batidas regulares, que será o referente sonoro mais característico da música eletrônica a partir da década de 1980. Mas o que me parece mais significativo na possibilidade de manipulação direta do som é a possibilidade de criação de efeitos e de sonoridades “artificiais”. O som sintético ou artificialmente gerado, em contraposição ao som gerado efetivamente da vibração física de um corpo sonoro, constrói sonoridades anti-naturais, que integram uma ideologia de valorização do urbano, do asfalto, da “modernização”. É o som das fábricas, do aço, dos prédios, dos computadores, sons de um mundo que também se afasta do mundo “natural”. Sons eletrificados e/ou processados eletronicamente que se tornam os principais timbres de qualquer música passível de ser classificada como *jovem*.

Como um desdobramento à busca pela inovação tecnológica na seara do som, um segundo elemento da sonoridade jovem está relacionado à intensidade. A eletrificação do som permitiu um substantivo aumento nos volumes praticados pelas bandas, sobretudo em shows ao vivo, se tornando um valor qualitativo da banda, Dj, ou aparelhagem. Molda-se, assim, uma sensibilidade musical baseada na estética da saturação. O antropólogo José

Jorge de Carvalho, em um artigo sobre o universo musical contemporâneo, exemplifica essa sensibilidade analisando um show dos Rolling Stones, em 1994:

Trata-se de um espetáculo projetado para saturar inteiramente os sentidos do espectador. Como já é comum nesse tipo de show, as dimensões do cenário são tão monumentais e permitem deslocamentos tão amplos dos *performers* que faz-se necessário colocar enormes telões para que o público possa acompanhá-los visualmente. Assim, tornou-se possível que os Stones de carne e osso fossem vistos simultaneamente às suas imagens projetadas. Ainda que participando de um show ao vivo, eu me encontrava igualmente frente a uma gravação de um programa de televisão. (...) Uma serpente gigantesca soltou fogo pela boca, deixando-me cego por mais de um minuto; (...) fogos, explosões frequentes, contrastes intensos de iluminação, fumaça, trocas de roupas sucederam-se ao longo do show; e a música foi tocada a uma altura tal que por três dias senti meus ouvidos afetados por um ruído interno. (Carvalho, 1999:15).

Ao expor seu assombro com o espetáculo e os impactos do mesmo em suas retinas e tímpanos, Carvalho evidencia um choque geracional fundado na sonoridade e num conjunto de fatores que se tornam valorizáveis numa *performance* ao vivo destinada a jovens. Se nos desviarmos do pessimismo do autor com essa nova sensibilidade, é possível pensarmos que uma ênfase na intensidade e a predileção por timbres eletrônicos e pesados constituem um marco sonoro capaz de ser adjetivado como “jovem”. Certamente os roqueiros dos Stones estavam, em 1994, de certa forma imbuídos em reafirmar seu pertencimento ao universo juvenil, apesar de sua idade física já madura. O som (alto e elétrico) é possivelmente o melhor atalho para a concretização desse pertencimento.

A descrição da experiência de Carvalho no show dos Stones ecoa em um exemplo quase didático do repertório de Aviões do Forró, faixa de abertura do CD “Volume 6”, lançado em 2009:

Quem não aguenta que corra, corra, corra
Corra, corra do meu paredão
E a galera está no posto curtindo o som
Os *carango equipado*, oh duelo bom!

Formado por dezenas de caixas de som empilhadas, o “paredão” é um signo de qualidade do evento, seja ele na festa com as aparelhagens completas, ou mesmo no “posto”, onde os automóveis (e seus donos) *disputam* para aferir quem possui o som mais potente. Nesse ponto tocamos (com intensidade) numa associação bastante linear entre a potência sonora e desempenho sexual. Tocar alto e “aguentar” são atributos indicadores de masculinidade, sendo medidas de poder fálico. Há por trás de toda essa mensagem uma apologia da força como elemento primordial da constituição do masculino, que será representada

sonoramente na intensificação do volume, nos ritmos afirmativos, na dança enérgica. Energia, força e poder compartilham o mesmo campo semântico quando ligados ao mundo do macho viril, que tanto no baile rural quanto no “posto” deve demonstrar sua masculinidade. É interessante observar que esse referencial não se restringe a uma localidade, sendo uma constante no repertório do pop/rock transnacional³.

Porém, no caso do forró eletrônico, a ênfase no volume e na sonoridade eletrificada (presente na formação das bandas com baixos, guitarras e teclados) é dividida com o naipe de metais, que se tornaram nos últimos 10 ou 15 anos uma marca estilística da vertente. Formado predominantemente pelo trio trompete, sax e trombone, o naipe executa sempre em bloco melodias em introduções, *intermezzos*, comentários e codas. A execução em bloco implica numa indistinção entre os três instrumentos, que “timbram” para soar como um único corpo de vibração, aumentando a amplitude das ondas sonoras geradas. A sonoridade resultante do naipe de metais em bloco é forte, dura, agressiva, intensa. Não por acaso, o naipe de metais tem sido empregado por séculos para execução de marchas militares, hinos, dobrados e conteúdos cívicos. Associado ao rufar da caixa de percussão, o naipe molda uma sonoridade brilhante e enérgica, propícia para encarnar auditivamente os modelos de força necessários para demonstração de poderio militar e relacionados ao poder monárquico (também militar)⁴.

Na música popular, a utilização sistemática do naipe de metais começa com o rock da década de 1940 e se populariza em quase todos os gêneros musicais mundializados como signo de “modernidade”. A própria ideia de “metal” está fortemente vinculada à industrialização e à modernidade, sendo a sonoridade de ferros e “metais” reconhecida como pertencente a esse universo simbólico. Está em jogo, nesse momento, um novo padrão de escuta, que valoriza o timbre metálico e/ou eletrificado, o ruído, o volume. Mas

³ No mesmo artigo, Carvalho cita a canção “All men play on ten”, do grupo de *heavy metal* Man O’War, que celebra o poder do ruído ensurdecedor e afirma “quem é homem tem que tocar no nível 10” (Carvalho, 1999:6). A masculinidade no *heavy metal*, assim como no forró eletrônico, no funk ou no rock, é aferida também pelo volume.

⁴ No cinema, essa associação é sistematicamente utilizada em trilhas sonoras de castelos, reis, rainhas, princesas e coroas. É curioso notar, por exemplo, que muitas vinhetas de apresentação das marcas dos grandes estúdios cinematográficos (Disney, Fox, Columbia) são acompanhadas pelo naipe de metais, sempre numa atmosfera visual de brilhos e grandiosidade. (ver dois vídeos didáticos produzidos para demonstrar essa associação: <http://www.youtube.com/watch?v=rTPmf4bF4T4> e <http://www.youtube.com/watch?v=yUmov-nmfjM>

está em jogo também, uma valorização da jovialidade energética, especialmente conformada em torno da sexualidade.

O uso do naipe de metais no forró eletrônico incorpora o processamento energético da masculinidade pop transnacional a uma certa narrativa de nordestinidade, que se fará presente através dos signos do rural reprocessado, de expressões de linguagem distintas e do próprio conservadorismo moral das letras. Compartilhando o pessimismo de Carvalho, Durval Muniz de Albuquerque Jr. descreve assim o alto som das bandas:

A estridência das sonoridades, ampliada com a introdução dos metais como trompete e trombone na composição dos sons das bandas de forró, o volume cada vez mais alto com que são executadas e ouvidas essas músicas, ao mesmo tempo em que respondem a um dado regime de escuta, fruto da vivência no meio urbano, com a poluição sonora requerendo ouvidos que operam e desejam sonoridades com volumes cada vez mais altos, ampliam ainda mais o que poderíamos chamar de uma surdez coletiva, contraditoriamente produzida por volumes maiores em decibéis (Albuquerque Jr., 2010:47).

Não posso deixar de registrar que a noção uma “surdez coletiva” é um eco amorfo das combalidas ideias de “regressão da audição” de Adorno⁵, já exaustivamente criticadas para que se gaste mais tinta com elas (ver, a respeito: Middleton 1990:34-63). No entanto, o autor é preciso quando aponta para a fusão entre o naipe de metais e o alto volume como elemento constitutivo de uma sensibilidade jovem nordestina. Mais do que isso, a noção de energia viril audível na intensidade do naipe opera um reprocessamento da própria noção de nordestinidade, atualizando seus referenciais. Ao analisar as letras (e somente as letras) de duas das principais bandas do mercado forrozeiro – Calcinha Preta e Saia Rodada – Albuquerque Jr. sintetiza os modelos de homem que dela emergem:

Estas canções parecem eleger como modelo de masculinidade vencedora, como uma nova figura do nordestino, rapaz filho de classe média, aquele boy que tem um carrão, onde instala um enorme aparelho de som, símbolo de seu status, com os quais irá impressionar as mulheres e obter sucesso em suas conquistas. (...) Uma masculinidade vivida como potência e como prepotência, achando-se no direito de bagunçar em todo canto que chegar, ligar o som a toda altura independentemente de momento ou lugar, um personagem individualista e autocentrado, uma personalidade egóica e narcísica com pouca noção de solidariedade e convivência comunitária e social (Albuquerque Jr., 2010:55).

⁵ No artigo “O fetichismo na música e a regressão da audição”, T. W. Adorno diagnostica uma *regressão* na capacidade auditiva moderna, na qual os ouvintes “comportam-se como crianças; exigem sempre de novo, com malícia e pertinácia, o mesmo alimento que uma vez lhes foi oferecido” (1999:96). Assim, perdem a “liberdade de escolha” (1999:89) numa escuta baseada na “desconcentração” (1999:92).

Apesar de expor um preconceito indisfarçável (talvez oriundo de um lapso geracional ou mesmo relacionado à classe social), Albuquerque Jr. toca num ponto primordial do debate. A oposição entre um modelo de masculinidade tradicional fundado na moral conservadora do sertão – essencialmente coletiva e social – e uma masculinidade jovem e urbana – basicamente individualista – talvez seja a chave para a compreensão das distinções entre a sanfona e o naipe de metais. Sem abrir mão dos modelos de constituição do macho nordestino, mas tensionando essa identificação regional viril com outros códigos masculinos da cultura internacional-popular, o forró das bandas, movido a metais em bloco em alto volume reprocessa imaginários e sonoridades, mantendo o pé firme num certo conservadorismo machista. Guitarra, teclado, naipe de metais, som alto e uma sanfoninha ao fundo para negociar essa nova identidade masculina regional em festas, vaquejadas, shows e mesmo na televisão em rede nacional.

5. Sanfoneiro macho e um caminhão de raparigas

O referencial de masculinidade nordestina processado pelo forró eletrônico busca afastar o sentimento de nordestinidade do paradigma rural e sertanejo, entendido como algo “do passado”. Porém, seria simplista imaginar que se trata de um processo de substituição do estereótipo de identidade sertaneja tradicional – ao som da sanfona – pela referência transnacional do pop – com acompanhamento de naipe de metais. Em todo o Nordeste contemporâneo, os dois modelos de identidade nordestina convivem e compartilham espaços sociais e simbólicos, com maior ou menor grau de enfrentamento e/ou conciliação. Artistas como Jorge de Altinho ou Geraldinho Lins processam sonoramente um “caminho do meio”, utilizando fortes referências à sanfona, assim como narrativas de nordestinidade jovem e urbana, sonorizada em alto volume e com vigorosos naipes de metais. Por outro lado, alguns artistas consagrados no mercado musical como Santana, Flávio José ou o compositor Xico Bizerra lutam (o verbo é pertinente) pela valorização do referencial idílico da identidade nordestina, recusando novos imaginários e utilizando a sonoridade da sanfona de maneira quase ortodoxa. Ao mesmo tempo, as bandas de forró eletrônico (como Aviões do Forró, Calcinha Preta e Saia Rodada) negam veementemente o referencial sonoro da sanfona e apostam nas narrativas de um Nordeste cosmopolita e jovem, antenado com o pop internacional e seus referenciais comportamentais e sonoros.

Apesar dessas distintas formas de negociação da identidade nordestina, não é muito arriscado afirmar que todas elas se apóiam fortemente na noção da virilidade e da resistência masculina como terreno seguro de afirmação da nordestinidade. A condição de macho e de nordestino é continuamente referenciada nas letras e sonorizada em instrumentos de grande potência sonora (sanfona ou metais). O nordestino é um “macho hiperbólico” (Albuquerque Jr., 2003:106), que “toca em qualquer tom”, a noite toda, seduz, conquista e resiste. Quando se reconhece como jovem e urbano, aumenta o som do seu carro e enche o veículo de “raparigas”, com as quais exerce sua superlativa virilidade, como na canção *Parar meu carro na frente do cabaré* (Saia Rodada, 2007):

Eu vou parar meu carro na frente do cabaré
Vai ter muita mulher vai ter muita bebida
Todo o puteiro me conhece eu sou o cara
Que alugou um caminhão pra encher de rapariga

Enquanto identidade regional masculinizada, a nordestinidade se apresenta ela mesma como um ato de macheza, feito numa terra onde “até as mulheres devem ser machos” (Albuquerque Jr., 2003:141). O sanfoneiro que toca em qualquer tom com seu volumoso instrumento compartilha tais códigos viris com o jovem que aluga o caminhão e contrata as raparigas. Ambos são construções estereotipadas de um imaginário cultural que vincula, rimando, o Nordeste com os “cabras da peste”, conquistadores de terras e mulheres, no sertão ou na cidade.

Depois da praia, Zé Matuto alugou um caminhão e parou na frente do cabaré. Eita, nordestino macho!

Referências

- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 4ª. edição. São Paulo: Cortez, 2009.
- _____. “O nordestino de Saia Rodada e Calcinha Preta ou as novas faces do regionalismo e do machismo no Nordeste” In: **Arte & pensamento: a reinvenção do Nordeste**. André Queiroz (org.). Fortaleza: Serviço Social do Comércio, 2010, pp. 44-65.
- _____. **Nordestino: uma invenção do falo**. 2003.
- ADORNO, Theodor W. “O fetichismo na música e a regressão da audição” In: **Coleção Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- ALVES, Elder P. Maia. **A economia simbólica da cultura popular sertanejo-nordestina**. Maceió: EdUFAL, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 6ª. edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- CARVALHO, José Jorge de. “Transformações na sensibilidade musical contemporânea”. **Série Antropologia** n.266. Disponível em http://www.ccs.ufsc.br/~geny/musics/_transformacoes.pdf. Acesso: 13/04/2010. Brasília: UnB, 1999.
- CASTRO, João Paulo Macedo. **A invenção da juventude violenta**. Rio de Janeiro: E-Papers/Museu Nacional, 2009.
- FREIRE FILHO, João. **Reinvenções da resistência juvenil**. Rio de Janeiro: MauadX, 2007.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. “A mudança na percepção da juventude: sociabilidades, tecnicidades e subjetividades entre jovens” In: **Culturas juvenis do século XXI**. Silvia Borelli e João Freire Filho (orgs.). São Paulo: EDUC, 2008, pp.9-32.
- MATOS, Claudia. “Namoro & briga: as artes do forró” In: **O charme dessa nação**. Nelson Barros da Costa (org.). Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2007, pp. 421-441.
- MIDDLETON, Richard. **Studying popular music**. Filadélfia, EUA: Open Music Press, 1990.
- MILLARD, André. **The electric guitar**. Baltimore, EUA: The Johns Hopkins University Press, 2004.
- MULVEY, Laura. “Prazer visual e cinema narrativo” In: **A experiência do cinema**. Ismail Xavier (org.). Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- NEGUS, Keith. **Producing pop: culture and conflict in the popular music industry**. Londres: University of London, 2011.
- NEPOMUCENO, Rosa. **Da roça ao rodeio**. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- PENNA, Maura. **O que faz ser nordestino?** São Paulo: Cortez, 1992.
- RONSINI, Veneza. **Mercadores de sentido**. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- SOUZA, Tárík de. “Alteração nos tamborins”. **Jornal do Brasil**, 9/11/1993.
- VIEIRA, Sulamita. **O sertão em movimento**. São Paulo: Annablume, 2000.
- WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.