

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

A SANFONA NA CENA MUSICAL CARIOCA

JOANA DE CÁSSIA SANTOS ARAUJO

RIO DE JANEIRO, 2010

A SANFONA NA CENA MUSICAL CARIOCA

por

JOANA DE CÁSSIA SANTOS ARAUJO

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação da Professora Dra. Elizabeth Travassos Lins.

Rio de Janeiro, 2010

A663 Araujo, Joana de Cássia Santos Araujo.
A sanfona na cena musical carioca / Joana de Cássia Santos Araujo, 2010.
xiv, 119p.

Orientador: Elizabeth Travassos Lins.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

1. Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas. 2. Sanfona.
3. Forró (Música). I. Travassos, Elizabeth. II. Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de
Mestrado em Música. III. Título. .

CDD – 788.86



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

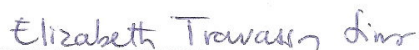
“A SANFONA NA CENA MUSICAL CARIOCA”

por

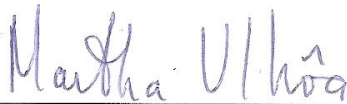
Joana de Cássia Santos Araujo

Dissertação de Mestrado

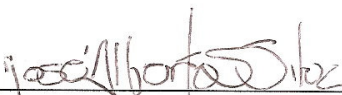
Banca Examinadora



Profa. Dra. Elizabeth Travassos (orientadora)



Profa. Dra. Martha Tupinambá de Ulhôa



Prof. Dr. José Alberto Salgado

Conceito: APROVADA

AGOSTO DE 2010

Av. Pasteur, 436 – Urca – RJ Cep: 22290-240
Tel.: (0xx21) 2542-2554

<http://www.unirio.br/ppgm> cla-ppgm@unirio.br

*Para meus avós, Neuza e Eugênio Araujo,
e para minha filha Luzia.*

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo apoio irrestrito. Especialmente, à minha filha Luzia, pela paciência e compreensão.

À Elizabeth Travassos, pelo incentivo dado ao longo da minha trajetória acadêmica, mas, sobretudo, pela orientação conscienciosa, minha sincera gratidão.

À CAPES, por me conceder Bolsa de Estudo durante praticamente todo o curso.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música e ao corpo docente da UNIRIO, em especial, ao professor Luiz Otávio Corrêa Braga, pelas observações e sugestões.

A Eugênio Araujo, pelo apoio inicial e constante.

À Paula Araujo, pelas leituras e revisões durante todo o processo de elaboração do texto.

Às amigas queridas Juliana Manhães, Cacá Pitrez, Clara Siqueira, Danielly Monteiro e Sèline, pelas ricas conversas que contribuíram para a concretização dessa pesquisa. Em especial, gostaria de agradecer à Claudia Sampaio, Lalitya e Edilene, pela alegre companhia durante a realização da pesquisa de campo, sem seu apoio o trabalho certamente não teria sido o mesmo.

À Ana Maria, que me ajudou nestes últimos meses não apenas na formatação do texto, mas como uma grande amiga.

Ao grande amigo Luiz Carlos Manhães, a quem dedico o primeiro capítulo deste trabalho.

À Norma Nogueira, pela descoberta da sanfona.

À minha professora de acordeom Armida Valeri, pelos seus preciosos ensinamentos.

À Katrin, pelas belas fotos.

À Márcia Guzzo, por introduzir-me no “circuito de forró pé de serra”.

À cantora e pandeirista Mel Ferraz e à zabumbeira Joana Lyra, por me acompanharem nos palcos da Feira de Cristóvão.

À Flávia Barreto e Fernando Gasparini, pelas imagens e acervo bibliográfico sobre Sivuca.

Ao produtor do Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas, Gilberto Teixeira, por sempre ter sido muito atencioso.

Aos professores Martha Tupinambá de Ulhôa e José Alberto Salgado e Silva, por aceitarem a integrar a banca de avaliação, mas, sobretudo, pelas valiosas observações.

Ao secretário do PPGM, Aristides Antônio Domingues Filho, pela atenção carinhosa.

Por fim, agradeço a todos os sanfoneiros que participaram desta pesquisa: Isaac, Massarico, Fabiano Santana, Cezinha, Fidelis, Raminho, Ratinho, Enoque, Chiquinho, Nato do Acordeom, Zé da Onça, Zé do Gato, Seu João de Adalton, Dudé, Chico Camelo, Marcelo Caldi, Kiko Horta, Guilherme Maravilhas e Cristóvão Bastos.

Ouvi o toque da sanfona me chamar.

Kaká do Asfalto/Jackson do Pandeiro

ARAUJO, Joana de Cássia Santos. *A sanfona na cena musical carioca*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Entre 1950 e 1990, o forró experimentou, nas capitais da região centro-sul do Brasil, uma trajetória de sucesso intercalado com períodos de esquecimento. Um dos movimentos mais destacados neste processo foi o forró universitário (na década de 1990), caracterizado pela redescoberta do forró e da cultura nordestina por jovens de classe média carioca. O modismo criado em torno do forró despertou nesses jovens o interesse em tocar instrumentos pouco valorizados, entre eles, a sanfona, que conheceu épocas de prestígio e desprestígio na música popular. Levando em consideração o “fim” do forró universitário, quais seriam os lugares que têm solicitado a presença da sanfona e, portanto, do sanfoneiro no Rio de Janeiro dos dias atuais? Para responder a esta pergunta, realizou-se uma etnografia das atividades musicais ao vivo em que se faz presente a sanfona, tanto no Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas (reduto da cultura nordestina na capital) quanto em outros espaços musicais cariocas.

Palavras-chave: Sanfona – Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas – Forró

ABSTRACT

Between 1950 and 1990, in the capital cities of central-southern Brazil, the musical genre “forró” has known periods of huge success as well as deep oblivion. In the 1990’s, “forró” came back to light thanks to the middle-class youth of Rio de Janeiro. They created a movement called *forró universitario*, which showed a growing interest in “forró” and northeastern culture. The hype around “forró” awakened interest among young people to play the genre's traditional instruments, such as the accordion. This instrument has experienced both prestige and decline in Brazilian popular music. Now, considering the “end” of the *forró universitario* movement, one can ask; where in Rio de Janeiro can you find the accordion and its players? To answer this question, an ethnographic study of live musical activities in Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas (a stronghold of northeastern culture in the capital), and other music clubs in Rio, was completed.

Key-words: Accordion – Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas – Forró

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	xii
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS.....	xiv
INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO 1 – Altos e baixos da sanfona na música brasileira	08
1.1 Os primórdios da sanfona no Brasil	08
1.2 Os grandes mestres	13
1.2.1 Luiz Gonzaga, o Rei do Baião	13
1.2.2 Sivuca: o grande mestre da sanfona	22
1.2.3 Dominginhos: sua majestade, o Rei do Forró	30
1.3 A redescoberta da sanfona	36
CAPÍTULO 2 – Lugares da sanfona na cena musical carioca	45
2.1 Feira de São Cristóvão: um espaço de rompimento de fronteira .	45
2.2 O Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas	49
2.3 Minha inserção no campo de pesquisa	58
2.3.1 Minha estreia na Feira.....	63
2.4 Praça Frei Damião: um espaço de reconhecimento entre pares.....	70
2.5 Outros espaços do forró no Rio de Janeiro.....	75
2.6 Os sanfoneiros-pianistas	78
CAPÍTULO 3 – Etnografia da sanfona na cena musical carioca	86
3.1 Enoque Paulino de Albuquerque	87
3.1.1 Enoque, Zé Matias e Trio Xodó	90
3.2 Kiko Horta	96
3.2.1 As noites do Virimexe na Rua do Mercado	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	108
REFERÊNCIAS	111
ANEXOS	114

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Imagem de uma sanfona de oito baixos	08
Figura 2: Imagem de um acordeom	09
Figura 3: Mário Mascarenhas entre suas alunas.....	11
Figura 4: Apresentação de acordeons no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.....	12
Figura 5: Luiz Gonzaga na TV Record	17
Figura 6: Mário Mascarenhas e suas alunas: sanfonas e saias de chita no Iate Clube-RJ.....	20
Figura 7: Sivuca.....	23
Figura 8: <i>Revista do Rádio</i> entrevista Sivuca.....	26
Figura 9: Capa do disco <i>Os brasileiros na Europa</i> (1958).....	28
Figura 10: Dominginhos com o padrinho Luiz Gonzaga.....	31
Figura 11: Notícia da volta do forró entre os jovens.....	38
Figura 12: Matéria sobre interesse dos jovens pelo forró.....	44
Figura 13: Feira de São Cristóvão antes da reforma de 2003.....	46
Figura 14: Matéria de jornal mostrando a banda Forróçacana na Feira.....	48
Figura 15: Feira de São Cristóvão após a reforma de 2003.....	50
Figura 16: Planta baixa da Feira de São Cristóvão.....	51
Figura 17: Praça da Feira onde acontece baile de forró pé de serra.....	52
Figura 18: Sanfona e teclado em um dos palcos principais da Feira.....	54
Figura 19: Um dos palcos principais ocupado por banda de forró eletrônico.....	56
Figura 20: Zé da Onça e Sua Gente no palco Jackson do Pandeiro.....	59
Figura 21: Nilton Amaral, o Zé do Gato, em sua loja na Feira.....	60
Figura 22: Ratinho tocando na Praça Frei Damião.....	64
Figura 23: Casais dançando ao som do forró pé de serra na Praça Frei Damião...	64
Figura 24: Isaac e a pesquisadora tocando na Praça Frei Damião.....	66
Figura 25: Latas de cerveja e refrigerante espalhadas no chão do palco.....	67
Figura 26: Músicos não contratados apresentando-se no palco da Praça Frei Damião	68
Figura 27: Trio improvisado apresentando-se no palco da Praça Frei Damião.....	73
Figura 28: Divulgação de eventos de forró da casa noturna Parada da Lapa.....	76
Figura 29: Enoque Paulino de Albuquerque.....	88
Figura 30: Pista dançante da Praça Jackson do Pandeiro.....	91
Figura 31: Kiko Horta.....	97
Figura 32: Fachada do Casarão 45 da Rua do Mercado em noite de forró.....	101

Figura 33: Casais dançando forró no salão do Casarão da Rua do Mercado.....	102
Figura 34: Grupo Virimexe no palco do Casarão 45.....	104

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS – FAIXAS DO CD

Faixa 1: Banda de forró urbano em um dos palcos principais da Feira.....	57
Faixa 2: Trio improvisado tocando na Praça Frei Damião.....	72
Faixa 3: Sanfoneiros do circuito. Trio de forró pé de serra Os Cabras no Clube Democráticos.....	78
Faixa 4: Kiko Horta Quarteto no BNDES.....	85
Faixa 5: Enoque e Trio Xodó no Palco Jackson do Pandeiro.....	92
Faixa 6: Enoque explica o significado de suingue.....	93
Faixa 7: Forró do Virimexe da Rua do Mercado.....	101

INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe investigar a presença da sanfona na cena musical carioca contemporânea. Trata-se de um instrumento ligado principalmente ao gênero musical conhecido como forró, de origem nordestina e difundido no centro-sul do Brasil por Luiz Gonzaga, que instituiu o trio formado por sanfona, triângulo e zabumba.

Existe uma versão de que a palavra “forró” veio do termo “*for all*” ou “para todos”, que se referiam a festas organizadas no século XIX por engenheiros ingleses que construíram ferrovias no Nordeste. O folclorista Câmara Cascudo define forró como festas populares, uma contração de forrobodó ou “sarau chinfrim”, para a ralé. De acordo com Vianna (apud Velho e Kuschmir, 2001: 76), o termo forró, que antes se referia a festa com dança, atualmente é utilizado para designar o conjunto de músicas populares nordestinas (coco, xote, xaxado, maracatu, baião etc.).

O forró viveu, de 1950 a 1990, nas capitais do centro-sul do Brasil, uma trajetória de sucesso intercalado com períodos de esquecimento. Nesse sentido, a matéria publicada em 27 de julho de 1997, no Caderno B do *Jornal do Brasil*, intitulada: “A música nordestina é antes de tudo forte”, assinada pelo jornalista e crítico musical Tárk de Souza, é exemplar:

Encarada como periférica por algumas tribos urbanóides, a música nordestina é antes de tudo forte. Depois da febre do baião de Luiz Gonzaga nos anos 50, que abotoou um acordeon nas mãos de cada candidato a músico (de João Donato a Wagner Tiso), ela foi banida como cafona. Nem por isso certos refinados da bossa como João Gilberto (‘Bim Bom/ é só isso o meu baião’) e Eumir Deodato (‘Baiãozinho toca/ e mostra que também tem bossa’) ou Lúcio Alves (*Baião de Copacabana*) deixaram de prestar-lhe tributo. Em plena guerrilha da canção de protesto, Geraldo Vandré em seu *Hora de Lutar*, de 1965, fez uma releitura guerreira de Asa Branca (retribuída por uma corajosa gravação de Gonzaga, logo proscria, de *Caminhando*), enquanto João do Vale alçava vôo com *Carcará* nas asas rascantes de Maria Bethânia. Mais adiante, os baianos tropicalistas encarregaram-se de tornar *cult* de Jackson do Pandeiro (na releitura elétrica de Gal de *Sebastiana* com a guitarra de Lanny) a Gonzagão (Caetano ruminou do exílio uma *Asa Branca* de cantoria de cego), além de projetar o sanfoneiro Dominginhos, figura motriz do neo-forró que viria.

Já nos 70, uma nova leva de nordestinos – Fagner, Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Belchior, Ednardo, Elba e Zé Ramalho e até Raul Seixas – casou Presley, Dylan e Beatles ao nordeste dos cantadores de feira e o pré-pop da tríade Gonzaga/Jackson/João do Vale. Um novo exílio nordestino ocorreu nos anglo-saxônicos anos 80 *BRock*. E de novo o sertão invade o mar nos 90. (...) A porção dançável da música nordestina passou a ser carimbada de forró. Seja ela xaxado, baião, rojão, coco, quadrilha ou embolada. Sanfona, triângulo e zabumba, o instrumental inventado pelo gênio Gonzaga dita o sotaque central. Mesmo que as guitarras ronquem e os sintetizadores zunam, o conteúdo sobrepõe-se ao continente. O forró foi à forra. (Souza, 1997: 1).

Essa matéria antecipa algumas das questões que serão objeto de reflexão ao longo desta pesquisa. A principal delas diz respeito ao movimento do forró universitário, na década de 1990, caracterizado pela redescoberta do gênero e da cultura nordestina por jovens de classe média, que formavam grupos musicais e faziam shows em várias casas noturnas da cidade, conquistando espaço no cenário musical carioca.

Por esta época, eu me encontrava no Rio de Janeiro, tendo participado ativamente desse movimento. Entretanto, minha aproximação com o campo da música remontava há mais tempo, pois estudara piano na infância e naquela época já frequentava o curso de Licenciatura em Música do Instituto Villa-Lobos (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – IVL-UNIRIO).

Ainda durante a graduação, em 2000, adquiri minha primeira sanfona. Por ser também um instrumento com teclas, achei que poderia tirar proveito dos conhecimentos musicais das aulas de piano. Mas me enganei. Em pouco tempo percebi a complexidade do instrumento, e logo me deparei com o primeiro impasse: onde encontrar um professor? Procurei em escolas tradicionais de ensino musical, como o Conservatório Brasileiro de Música, a Escola Villa-Lobos e mesmo a UNIRIO, mas nenhuma oferecia o estudo da sanfona, alegando falta de professores. Depois de algum tempo nessa busca, conheci Armida Valeri¹, e por aproximadamente dois anos frequentei suas aulas, que muito se assemelhavam com as de

¹ Bacharel em piano pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e em acordeom pelo Conservatório Brasileiro de Harmônica de São Paulo. Na UNIRIO foi professora de Percepção e Didática Musical, Prática Instrumental: Acordeom e Teclado Básico (Piano) de 1972 a 1992.

piano: leitura de partituras, conhecimento das escalas, arpejos e acordes, memorização de repertório etc.

Em 2001, fui convidada a integrar uma banda de forró integrada só por mulheres, chamada Fina Flor. Como tinha a responsabilidade de tocar o instrumento mais representativo do gênero, a sanfona, comecei a frequentar a Feira de São Cristóvão, reduto da cultura nordestina no Rio de Janeiro, a fim de aprender com os experientes sanfoneiros que tocavam com seus trios de sanfona, triângulo e zabumba em barracas montadas nas redondezas do Pavilhão. O “aprender” a que me refiro está no sentido de observar. Eu os observava em sua prática. Lembro que normalmente eu os procurava durante os intervalos das apresentações, querendo marcar um encontro e, quem sabe, possíveis aulas. Mas eles recusavam, alegando não terem a prática de ensinar.

Algum tempo depois, já desfeita a banda e concluída minha graduação, em uma noite de sábado, no final de 2006, fui à Feira de São Cristóvão. Para minha surpresa, ela se encontrava muito diferente dos tempos em que a frequentava. Em 2003, sofrera a intervenção da Prefeitura da cidade, que transferiu antigos feirantes e novos empresários para o interior do Pavilhão de São Cristóvão, que passou a se chamar Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas. Naquela noite, tive dificuldade de encontrar os trios de sanfona, triângulo e zabumba que, no auge do forró universitário, atraíam jovens de classe média. Depois de procurar muito, encontrei um grupo tocando, em um pequeno espaço, agregando um público limitado. Ao mesmo tempo, em um dos palcos principais do Pavilhão, havia uma banda animando centenas de pessoas com o forró eletrônico, também conhecido como *oxente music*². A sanfona estava presente, só que cumprindo um diferente papel, pois outros instrumentos diluíam sua sonoridade, funcionando apenas enquanto signo de identificação daquele estilo.

² Silva registra que a *oxent music* surgiu na década 1990 e pode ser chamada também de forró eletrônico. Segundo o autor, “esse novo forró aposentou a zabumba, o triângulo e o agogô para substituí-los pelos instrumentos eletrônicos” (Silva, 2003: 111).

O que haveria acontecido com os trios de forró pé de serra que tocavam na antiga Feira de São Cristóvão? O que tinham esses grupos de forró eletrônico, com suas coreografias sensuais e letras de duplo sentido, para fascinar tantas pessoas e lotar seus shows? Qual o papel desempenhado pela sanfona neste novo contexto? Tais questões me motivaram a investigar o assunto e, ao longo de 2007, comecei a elaborar um projeto no qual afirmava minha intenção de pesquisar sobre os usos da sanfona nas práticas musicais da Feira de São Cristóvão.

Em 2008, já aprovada no Mestrado, dei início às minhas novas incursões na Feira. Apesar de já vir frequentando o local desde 2007, durante o período de elaboração do projeto, e mesmo antes disso, nos tempos do *boom* do forró universitário, a pesquisa de campo só começou efetivamente no final de 2008. Era dia 13 de dezembro, dia de Santa Luzia, data em que se comemora, também, o aniversário de Luiz Gonzaga, um dos principais ícones do instrumento. Foi nessa ocasião que, pela primeira vez, estabeleci contato com um sanfoneiro do local para a presente pesquisa.

Como consequência desse encontro, que será relatado detalhadamente no Capítulo 2, verifiquei que o cenário da sanfona na Feira de São Cristóvão era muito mais complexo do que eu imaginava. Ela integra tanto as bandas de forró eletrônico quanto os trios de forró pé de serra e continua sendo tocada por migrantes nordestinos nas praças e palcos do local.

No entanto, durante a pesquisa de campo, enquanto observava as práticas musicais envolvendo o instrumento, deparei-me com o seguinte perfil de músicos: jovens sanfoneiros, não vinculados ao Pavilhão, em geral, não descendentes de migrantes nem filhos e netos de sanfoneiros, que afirmam aprender com os discos, a televisão e os vídeos postados na Internet; possuem certa sofisticação na maneira de tocar – harmonizam, solam, improvisam – e têm como referência sanfoneiros consagrados como Luiz Gonzaga, Sivuca, e, notadamente, Dominginhos. Em sua maioria, atuam profissionalmente no “mercado do forró pé de serra”,

já que todos os dias da semana o forró é dançado em diferentes casas noturnas da cidade do Rio de Janeiro.

Diante deste quadro, decidi expandir o universo da pesquisa. A proposta, daquele momento em diante, era não apenas pesquisar sobre os usos da sanfona nas práticas musicais da Feira de São Cristóvão, mas identificar outros lugares que têm solicitado a presença deste instrumento e, portanto, dos instrumentistas no Rio de Janeiro, na medida das possibilidades, é claro, visto que é inviável dar conta de tal diversidade num curto período de tempo.

A metodologia desta pesquisa foi construída com base na abordagem qualitativa, que buscou conjugar a pesquisa de campo, para a coleta dos dados, e o trabalho analítico, para a organização e interpretação dos dados coletados.

Para a realização da pesquisa de campo foram utilizados os seguintes instrumentos de coleta: recuperação da memória oral através de entrevistas semiestruturadas; observação participante das *performances* dos sanfoneiros – destacando que essa participação se efetivou, em algumas vezes, tocando sanfona com alguns deles; registro fotográfico e em vídeo das práticas musicais dos sanfoneiros.

Para o trabalho analítico dos dados coletados, foram realizadas: transcrições das entrevistas; edições das filmagens; seleção de imagens a serem postadas na Internet (youtube); seleção dos assuntos e imagens a serem desenvolvidos na pesquisa; transcrições das anotações no diário de campo.

Observou-se que há uma lacuna quanto ao material bibliográfico sobre a sanfona. Nesse sentido, a pesquisa bibliográfica foi realizada tendo como fontes principais as notícias publicadas em jornais e revistas, consulta a *sites* na Internet, “filipetas” (material de divulgação de eventos de forró), além de estudos acadêmicos sobre o forró, como os produzido por: Alfonsi (2007), Ceva (2001a, 2001b), Fernandes (2006) e Silva (2003); a Feira

de São Cristóvão, cf. Nogueira (2004) e sobre a cena musical carioca, cf. Requião (2008) e Silva (2005).

Os resultados da pesquisa e da análise dos dados estão expostos ao longo desta dissertação, de acordo com a estrutura exposta a seguir.

O Capítulo 1 traça um painel histórico da sanfona, desde os anos de 1940 aos dias atuais, procurando refletir sobre os momentos de ascensão e declínio do instrumento nos círculos das camadas médias urbanas cariocas. Na primeira parte, sob a orientação das ideias de Michel de Certeau (2007), foram analisadas as trajetórias de Luiz Gonzaga, Sivuca e Dominguinhos, dando enfoque aos procedimentos “táticos” adotados por esses músicos no período de ostracismo do instrumento. Na segunda parte, buscou-se revelar como se deu o retorno da sanfona aos círculos da classe média, provocando um aumento no interesse de jovens em aprendê-la. Trata-se de um retorno porque a sanfona esteve, durante algumas décadas, fortemente associada à música nordestina, regional, e aos trabalhadores migrantes que gostavam de dançar forró.

O Capítulo 2 se propôs a identificar os locais onde atuam alguns sanfoneiros, no momento atual, na cidade do Rio de Janeiro. Ao contrário do capítulo anterior, que foi realizado tendo como fonte principal de informação as notícias publicadas em jornais e revistas, esta abordagem apresenta o desenrolar da pesquisa de campo propriamente dita. Foi feito o mapeamento dos espaços sociais, buscando ouvir o que os sanfoneiros tinham a dizer sobre suas práticas, analisar e comparar suas trajetórias, tomar conhecimento de suas dificuldades e estratégias de inserção no campo. Em relação aos espaços, destacou-se o perfil do público que os frequenta, as formas de organização social dessas práticas e as diferenças entre elas, especialmente no que tange ao repertório, instrumentação e seu respectivo prestígio junto à sociedade como um todo. Recorreu-se as idéias de Bourdieu (2007) para analisar as

práticas em que alguns sanfoneiros se exibem para outros sanfoneiros na Feira de São Cristóvão. Eles também buscam reconhecimento, preocupando-se com a opinião dos “pares”.

O Capítulo 3 apresenta dados etnográficos a respeito das trajetórias de dois sanfoneiros, que resultou numa breve análise comparativa da maneira como cada um utiliza o instrumento. O primeiro, Enoque Paulino de Albuquerque, atua na Feira de São Cristóvão. O segundo, Kiko Horta, no casarão de número 45 da Rua do Mercado, Praça XV. Priorizou-se observar as práticas instrumentais e performances desses músicos, assim como analisar os discursos sobre suas próprias práticas, performances e trajetórias. Para alcançar tal objetivo, serviu de apoio o método proposto por Anthony Seeger intitulado “Etnografia da música” (2008).

Na Conclusão, são expostos os resultados da pesquisa e apontados os possíveis desdobramentos para estudos futuros. Com isso, espera-se contribuir para um conhecimento mais detalhado e empírico da sanfona na música brasileira.

CAPÍTULO 1 – ALTOS E BAIXOS DA SANFONA NA MÚSICA BRASILEIRA

1.1 Os primórdios da sanfona no Brasil

Antes de tudo, convém esclarecer a qual instrumento estamos nos referindo, uma vez que o nome sanfona também é usado para designar o acordeom. “Verdadeira orquestra dos bailes populares”, como a define Câmara Cascudo (1998:799), a sanfona desembarcou no Brasil em meados do século XIX, trazida por imigrantes europeus. Não sabemos se Cascudo se refere, nesse trecho, à sanfona de botões ou ao acordeom.

De acordo com Ikeda (1990), existem dois tipos de sanfoneiros: o “acordeonista” (que toca a sanfona de teclados) e o “sanfonero” ou “oito baixo” (que toca os botões em lugar dos teclados do acordeom). A sanfona é usada predominantemente como instrumento solista, enquanto que o acordeom, além da função solista, é preferido para os acompanhamentos dos vocais, em função de seus recursos técnicos maiores (Ikeda, 1990:11).



Figura 1: Imagem de uma sanfona de oito baixos.
Fonte: Rugero, 2009.

Outra característica marcante da sanfona de oito baixos, aponta Leo Rugero (2009), é a bi-sonoridade: abrindo-se o fole, o botão corresponde a uma nota; fechando-se, a outra, diferenciando do acordeom, em que cada tecla ou botão equivale a uma única nota,

independentemente da movimentação do fole. Ou seja, tanto Ikeda quanto Rugero consideram a sanfona e o acordeom instrumentos distintos.

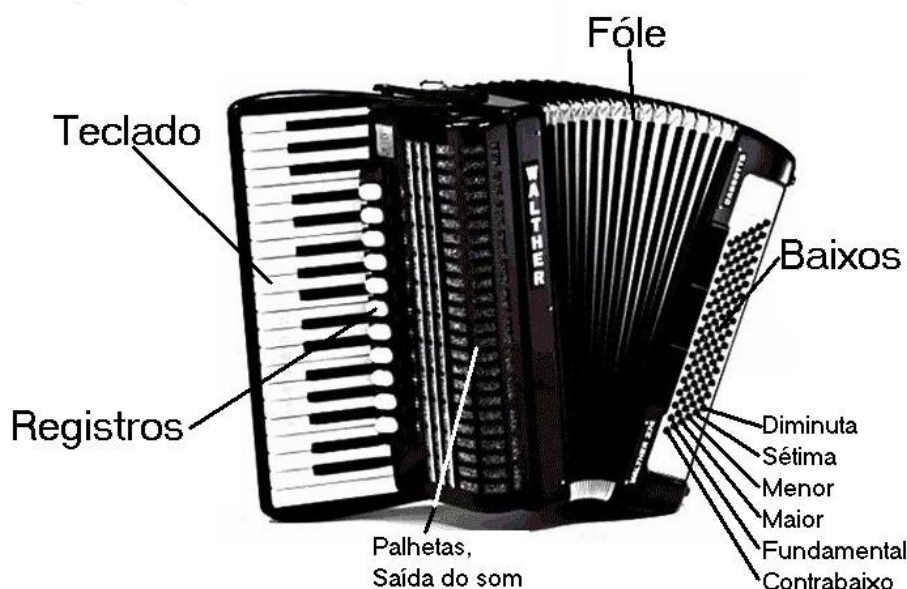


Figura 2: Imagem de um acordeom.

“No lado direito do acordeom, encontra-se o teclado e o campo de registros (timbres de diferentes instrumentos como fagote, bandoneon, violino, clarineta, flauta, órgão e outros) (...) O fole é responsável pela dinâmica e interpretação da música, é através da abertura e fechamento do fole que trabalhamos a duração da nota, os efeitos de vibrato, a dinâmica etc. No lado esquerdo, encontram-se os bordões, os baixos, que variam desde 12 baixos para crianças até os profissionais de 120 baixos, também raridades de 140 baixos”.

Fonte: Grupo Retrô, 2008.

Para Helder Vasconcelos, sanfoneiro que integrou a banda Mestre Ambrósio³, a versatilidade do instrumento tornou possível sua adaptação às práticas musicais em diversos contextos culturais. O músico chama a atenção para o fato de serem o baile e a festa, de natureza religiosa ou profana, a principal função da sanfona em quase todo o mundo. E, consequentemente, para a função do sanfoneiro, que é a de animar as festas e fazer as pessoas dançarem. Na opinião de Vasconcelos, a sanfona fixou-se no Nordeste por se ajustar ao modo de ser da população daquela região, que tem a celebração como característica principal e fundamental (in Taubkin, 2002:12-16).

³ Mestre Ambrósio foi uma banda recifense criada na década de 1990 e que alcançou grande repercussão nacional. Era composta por jovens, que misturavam os ritmos tradicionais e instrumentos nordestinos com os elementos tecnológicos da cidade grande.

Optou-se por adotar, nesta dissertação, o termo “sanfona” para nos referirmos ao acordeom, e não à sanfona de oito baixos. Tal procedimento deve-se ao fato de que grande parcela dos músicos especialistas com os quais entramos em contato ao longo da pesquisa se autoidentificaram como sanfoneiros, e não como acordeonistas. Talvez o termo acordeom remeta ao ensino musical formal, a que a maioria não teve acesso. Normalmente, a aprendizagem musical da sanfona se dá na transmissão oral, na qual conhecimentos e habilidades musicais necessários à sua execução vão sendo repassados de geração a geração, dentro de determinados contextos sociais pouco conhecidos e pouco visíveis para os pesquisadores, daí a raridade de materiais escritos sobre o assunto e a dificuldade de se encontrarem professores.

Porém nem sempre foi assim. Entre meados da década de 1940 e 1950, o acordeom era moda nas capitais da região Sudeste. Mário Mascarenhas, popularmente conhecido como o “Rei do Acordeom”, ajudou a difundir ainda mais o instrumento, desenvolvendo um método com ensinamentos que facilitavam sua execução. O método continha desde músicas folclóricas a peças de compositores estrangeiros e brasileiros, assim como exercícios técnicos – escalas, arpejos, formação de acordes e fórmulas rítmicas de gêneros musicais variados. Até o ano de 1956, sua publicação chegou a atingir quase duzentas mil cópias vendidas, o que acabou favorecendo sua 25ª edição. Mário Mascarenhas foi também responsável pela organização de 120 academias empenhadas no ensino do acordeom no Brasil – as Academias Mário Mascarenhas. Espalhadas por todo o país, a principal delas situava-se no Rio de Janeiro e era considerada a “academia modelo” entre todas as existentes⁴.

⁴ Informações retiradas da contracapa do *Método de Acordeom* de Mascarenhas (1956).



Figura 3: Mário Mascarenhas entre suas alunas.

“O acordeão de Mário Mascarenhas alcança sucesso em toda parte. O professor já realizou uma *“tourné”* de três anos pelos Estados Unidos e Canadá, tocou para os soldados americanos durante a guerra, fez-se ouvir no Território do Amapá, nas Guianas e na Ilha Fernando de Noronha”.

Fonte: *O Cruzeiro*, n. 27, VI, 1953: 26.

Edmar Miguel de Assis, regente da Orquestra Sanfônica Ronaldo Cunha Lima da Paraíba, em entrevista à *Revista de História da Biblioteca Nacional*, relembra:

É preciso lembrar que nos anos 1940 e 1950, antes mesmo de Luiz Gonzaga, o acordeão era o instrumento mais difundido nas Américas. E o Brasil, como país continental, acabou por receber uma grande influência. No Rio de Janeiro, então capital federal, havia escolas com mais de mil alunas! E digo alunas porque a sanfona era, nessa época, considerada um instrumento mais para mulheres que para homens. Tocava-se de tudo: polcas, valsas, mazurcas, rancheiras, jazz. Ou seja, o instrumento estava longe de ter a conotação regional que tem hoje. (Assis, 2008:31).

A foto a seguir retrata a afirmação de Assis. Ao observá-la, pode-se perceber que a maior parte dos participantes era do sexo feminino. Uma característica interessante da época, visto que, nos dias atuais, o instrumento é predominantemente tocado por homens.



Figura 4: Apresentação de acordeons no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.
Fonte: Mascarenhas, 1956: 23.

Além de destacar a atuação da mulher como instrumentista, Assis salienta outro aspecto importante. Tocava-se de tudo nos anos 1940 e 1950, “o instrumento estava longe de ter a conotação regional que tem hoje”. A conotação regional a que se refere o regente diz respeito à concepção do instrumento, principalmente, após a “invenção” do baião por Luiz Gonzaga. “A sanfona de teclas se tornou popular depois de Luiz Gonzaga. Ele também tornou a imagem da sanfona um símbolo do povo nordestino”, relata Helder Vasconcelos (apud Taubkin, 2002:16). Mas como isso tudo aconteceu?

1.2 Os grandes mestres

Para compreender melhor este processo, pretende-se traçar um panorama histórico da sanfona, dos anos 1940 aos dias de hoje, tomando como fio condutor as trajetórias de Luiz Gonzaga, Sivuca e Dominguinhos, principais referências para os sanfoneiros da atualidade, dando enfoque aos procedimentos “táticos” adotados por estes músicos, em fases de dificuldades em suas carreiras, assim como as contribuições de cada um para a história do instrumento na música brasileira.

1.2.1 Luiz Gonzaga, o Rei do Baião

Em “O rei do meu baião” (2001), a antropóloga Letícia Vianna analisa a trajetória de Luiz Gonzaga e o contexto da invenção do baião como gênero regional. De acordo com a autora, o segundo dos nove filhos de Januário e Santana nasceu em Exu, Pernambuco, no dia 13 de dezembro de 1912. Seu pai, além de agricultor e sanfoneiro, tinha uma oficina de conserto de sanfonas. “Desde muito pequeno se interessou pela música. Tinha bom ouvido e Januário foi mostrando o que sabia. O ofício de sanfoneiro era prestigiado na região e a família incentivava o gosto pela música. Dos nove filhos, seis se dedicaram à sanfona” (Vianna, 2001: 66).

Aos dezoito anos, Gonzaga deixou sua família em Pernambuco para se alistar no Exército, carreira que seguiu por aproximadamente uma década, sem, no entanto, abrir mão da música. Em 1939, chegou ao porto do Rio de Janeiro, onde aguardaria um navio que o levaria de volta a Recife. No porto, um soldado o levou para conhecer a cidade, mais precisamente o Mangue, no bairro da Cidade Nova, local frequentado por prostitutas, soldados, marinheiros, malandros, músicos etc. A maioria dos bares tinha seus próprios

conjuntos e o músico que não conseguia contrato com algum deles, tocava na calçada. Luiz Gonzaga decidiu ficar e ganhar a vida tocando sua sanfona de oitenta baixos. Começou na calçada, mas, em pouco tempo, já tocava dentro dos bares da região.

De tarde Luiz Gonzaga tocava nos lugares frequentados por turistas, na hora do jantar, nos restaurantes, à noite, no Mangue, gafieiras e taxi girls. Era virtuoso, eclético, chamava a atenção. Juntou dinheiro e comprou uma sanfona de cento e vinte baixos, um enorme progresso para quem começou com uma oito baixos (Vianna, 2001: 67).

A cultura musical do Rio de Janeiro na década de 1940 era bastante diversificada, vários gêneros eram cultivados e, naquele começo de carreira, Gonzaga não executava as músicas aprendidas com o pai, Januário, mas tangos, valsas, *foxtrotes*, *blues*, sambas, choros, boleros etc. O músico tinha o costume de se apresentar no programa Calouros em Desfile, comandado pelo compositor Ari Barroso, na Rádio Nacional. Nunca foi “gongado”, mas se ressentia por sempre ganhar notas baixas. Assim,

O tempo passava e ele continuava tocando as mesmas músicas, nos mesmos lugares, tirando o mesmo 3 no programa de Ary Barroso. Levou muito tempo para que ele percebesse a causa da estagnação. Muitos anos depois, o próprio Gonzaga constataria o motivo de seus insucessos daquele período: “Quando toco ou faço arranjo, é tudo com meu sotaque. E o meu sotaque não me permite cantar valsa, bolero, samba. A minha sanfona é parecida comigo” (*MPB Compositores*, n. 20, 1997: 9).

Entretanto, Gonzaga persistia. Continuava tocando sua sanfona, tentando se ajustar aos padrões do gosto musical vigente em diversos círculos sociais cariocas da época. Até que um dia, durante um show em um dos bares da Cidade Nova, foi incentivado por um grupo de estudantes cearenses a tocar as músicas do seu lugar. A revista *MPB Compositores* relata a forma como se deu esse acontecimento:

“Chega de valsas vienenses! Por que Gonzaga não tocava algo lá de sua terra, só pra matar saudades?” “Não, não dá. Já não sei mais nada. E lá eu só tocava aquelas coisas do pé de serra”, explicou o sanfoneiro. Mas os estudantes não perdoaram e, depois de muita insistência, Gonzaga prometeu que executaria algo de sua infância (...) “Eu preparei duas músicas. *Vire e Mexe e Pé de Serra* – não o meu, que compus mais tarde; um outro, lá da minha terra” (...)

“Caprichei nas duas composições e esperei os cearenses. Até que uma noite eles apareceram para trocar o óleo. Aí eu pensei comigo: É hoje” (...) Gonzaga não esperava a reação do público. O bar, de repente, pegou fogo parando até mesmo quem passava na rua. Foi um acontecimento que ficou marcado para sempre em sua memória. “Peguei o pires. Na terceira mesa, já estava cheio [moedas]. Aí pedi uma bandeja. E pensei: agora a coisa vai” (*MPB Compositores*, n. 20, 1997:10).

Gonzaga não apenas tocou, mas agradou. Satisfeito com a recepção de sua música no bar da Cidade Nova, voltou ao programa de Ari Barroso que, ao notar a presença do sanfoneiro tentando a sorte mais uma vez, perguntou-lhe: “– E aí, o que é que você vai tocar hoje, valsa ou tango?” (*MPB Compositores*, n. 20, 1997:10) Gonzaga tocou uma composição sua, o *Vire e Mexe*. Ao terminá-la, a surpresa: ganhara nota cinco.

O músico logo foi convidado a trabalhar em emissoras de rádio, sobretudo em programas que valorizavam os repertórios regionais: cocos, emboladas, fandangos, modas de viola etc. Atuava também como instrumentista, gravando ou acompanhando outros artistas e, em 1945, após sofrer resistência devido ao seu sotaque carregado⁵, lançou-se como cantor, gravando em uma das grandes multinacionais do país, a Victor. No mesmo ano, fez sucesso com “Dezessete e setecentos”, composição feita em parceria com Miguel Lima: “Gonzaga passou a ser cada vez mais procurado para parcerias. Começava a aparecer como cantor e compositor, além de já ser consagrado como instrumentista” (Vianna, 2001:70). Entretanto, seu reconhecimento como artista viria apenas em 1946, com lançamento da canção “Baião”.

Em meados da década de 1940, o rádio vivia a hegemonia do samba, gênero então consagrado símbolo nacional⁶. Havia, no entanto, uma lacuna a ser preenchida: uma música que agradasse ao grande contingente de nordestinos migrados para os centros urbanos do sudeste. Luiz Gonzaga desejava explorar esse mercado, mas sabia que para introduzir a música nordestina na programação das rádios seria indispensável dar-lhe uma nova

⁵ A voz de Gonzaga não atendia ao padrão dos gostos da época. “Em geral, as músicas com letra que compunha em parceria eram dadas para outros cantores interpretarem” (Vianna, 2001:70).

⁶ Cf. Araujo, 1999.

vestimenta. “Era necessário encontrar uma forma de canção mais definida e estabilizada, sem o caráter de eterno improvisado das rodas de festas” (*MPB Compositores*, n. 20, 1997:12).

Em 1945, foi apresentado ao advogado e compositor cearense Humberto Teixeira, num encontro que marcaria sua trajetória. Inspirado nas manifestações populares de sua região, o sanfoneiro fazia soar em seu instrumento sonoridades que o advogado transformava em palavras; dessa parceria, surgiu o baião.

Gonzaga lembra como a dupla “inventou” o gênero:

O ritmo que o cantor aplicava na viola, a introdução que ele fazia para entrar na cantoria chamava-se “baião”. E eu achava aquela batida interessante. Quando eu me encontrei com Humberto Teixeira e começamos a desenvolver nossos temas, eu achei que o baião era uma boa pedida. (...) Ele mandou eu cantar um pedacinho, que tinha feito a melodia. Ele foi sentindo, foi fazendo logo um “monstro” no joelho, que ele tinha uma prática muito grande. A primeira frase foi essa: “Eu vou mostrar a você/como se dança o baião...” e assim nasceu o baião, que depois se tornou polêmico, até hoje falam muita coisa, e foi realmente um achado, um sucesso muito grande (apud Moreira e Saroldi, 1988:40).

Antes da explosão do baião no mercado musical, Luiz Gonzaga se apresentava nas casas de show e auditórios das rádios da época, usando roupas comuns: calça e camisa, às vezes um terno. Inspirado no sanfoneiro sulino Pedro Raimundo, famoso por suas polcas, valsas, milongas e xotes, que tocava no auditório da Radio Nacional vestido com trajes típicos gaúchos, com bombachas, guaiaca e barbicacho, Gonzaga decidiu modificar seu guarda-roupa (cf. Moreira e Saroldi, 1988: 39). O próprio sanfoneiro afirma:

Pedi a minha mãe que me mandasse um chapéu de couro, ela mandou. Quando eu lancei o chapéu no auditório da Rádio Nacional fui proibido de cantar com ele. O diretor artístico era Floriano Faissal; ali “não era casa de cangaceiro, não”, que eu tinha mesmo de trabalhar *Summer* [terno] (apud Moreira e Saroldi, 1988: 39).

A foto a seguir retrata Gonzaga vestido à moda do sertão, com gibão e chapéu de couro, mais tarde, na TV Record.



Figura 5: Luiz Gonzaga na TV Record.
 Fonte: *MPB Compositores*, n. 20, 1997: 9.

Alguns aspectos da carreira de Luiz Gonzaga podem ser relacionados com a discussão sobre os usos que os sujeitos dão às regras e produtos que lhes são impostos, realizada por Michel de Certeau (2007). O autor apresenta dois tipos de operações: a estratégica e a tática, retirando destes termos seus significados mais frequentes e atribuindo-lhes novos.

De acordo com Certeau, as estratégias são ações e/ou concepções pertencentes a um sujeito de poder (instituições em geral) ao postular um lugar autônomo, denominado pelo autor de “próprio” – uma posição afastada e apropriada da qual o sujeito possa ver antecipadamente os acontecimentos – que lhe serve de base para a gestão de suas relações com o outro, a quem deseja dominar ou de quem quer se defender (pessoas comuns, consumidores).

Já as táticas, ainda segundo Certeau, são as ações calculadas e determinadas pela ausência de um “próprio”:

A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter a si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é movimento “dentro do campo do inimigo”, como dizia Von Bullöw, e no espaço por ele controlado. Ela não tem, portanto, a possibilidade de dar a si mesma um projeto global nem de totalizar o adversário num espaço distinto, visível e objetivável. Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as “ocasiões” e delas depende, sem bases para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. O que ela ganha não se conserva. Este não-lugar lhe permite sem dúvida mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar no voo as possibilidades oferecidas por um instante. Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia (2007:100).

Os procedimentos táticos são utilizados pelos “fracos” ao se aproveitarem das “ocasiões” e possibilidades encontradas nas lacunas das estratégias. Tomando como base esses princípios, é interessante observar como isso se deu na trajetória de Luiz Gonzaga. Nos salões, cabarés e calçadas da capital do Brasil na década de 1940, ritmos variados eram cultivados e, como Gonzaga almejava ter êxito naquela sociedade, se submetia a tocá-los, mesmo que soasse falso, com sotaque pernambucano. A “ordem dominante” impunha um padrão de gosto e o músico, na sua condição inferior, de origem e posição social, o executava.

Essa realidade, no entanto, modificou-se no dia em que um grupo de estudantes cearenses entrou no bar onde tocava. Uma “ocasião” que Gonzaga soube aproveitar e que redirecionou sua vida. O gênero que ele e seu parceiro inventaram tem a essência nordestina, mas surgiu no Rio de Janeiro, como resultado da modificação das regras do “outro”, uma mistura de elementos rurais e urbanos, contemporâneos e tradicionais. O baião, que antes era um trecho instrumental utilizado para acompanhar os cantadores durante seus desafios e cantorias, a partir de meados da década de 1940, tornou-se uma forma nova de canção e ritmo de dança que explodiu no mercado musical, conforme afirma Dominique Dreyfus:

Outros gêneros musicais surgiram espontaneamente. No caso do baião, houve um real planejamento, uma intenção de lançar no Sul e em todo o Brasil, de forma estilizada, adaptada ao paladar urbano, a música nordestina da qual o ritmo essencial escolhido para esta estilização foi o do baião. E isso partiu da cabeça de Luiz Gonzaga (apud Silva, 2003:82).

Para Vianna (2001), o baião teve em Luiz Gonzaga um de seus maiores difusores, que trouxe para o cenário da música nacional uma forma de entretenimento de caráter novo, misturando elementos rítmicos, melódicos, harmônicos, performáticos e coreográficos. Afirma que a consolidação do gênero como fenômeno de massa não apenas serviu para abrir novos caminhos para o músico nordestino no mercado de trabalho, mas contribuiu para alteração da imagem do sertão no centro-sul do país – amplamente divulgada como signo de atraso e miséria. Vianna destaca que as músicas de Gonzaga não apenas falavam da tristeza e desolação sertaneja, mas também de um cotidiano repleto de tipos humanos e situações alegres, como a felicidade da chegada das chuvas, revelando especificidades da região até então desconhecidas para grande parte da nação. O baião de Gonzaga “ultrapassou fronteiras”:

O baião era tocado nos mais diferentes ambientes: no salão do Copacabana Palace, cassinos, feiras populares, teatros de revista... tocado pelos mais diferentes instrumentos em arranjos variados; e cantado pelos mais prestigiados intérpretes da época, como Emilinha, Marlene, Silvio Caldas, Francisco Alves, Nelson Gonçalves, Ivon Curi, Carmélia Alves... e ele, com arranjos para os instrumentos que julgava os mais apropriados para a expressão do gênero: zabumba, triângulo e sanfona (Vianna, 2001: 75).

Nesse sentido, a reportagem publicada em 1953, na revista *O Cruzeiro*, intitulada: “Chegou a hora da fogueira”, assinada por Rubem Macieira, é exemplar. Trata-se de uma festa de São João, no Iate Clube do Rio de Janeiro, organizada pelo professor de acordeom Mário Mascarenhas. A foto a seguir retrata o professor rodeado por algumas de suas alunas, pertencentes à alta sociedade carioca, trajadas à moda do sertão nordestino, com saias e

vestidos feitos de chita, um tecido de algodão, conhecido por seu baixo custo e por suas estampas florais e coloridas. O sertão invadia os salões grã-finos cariocas.



Figura 6: Mário Mascarenhas e suas alunas: sanfona e saias de chita no Iate Clube – RJ.

“O professor e as alunas. Era impossível reunir todas aqui, pois o número delas atinge precisamente mil e duzentas.”

Fonte: *O Cruzeiro*, n. 27, VI, 1953: 30.

Em meados da década de 1950, a carreira de Luiz Gonzaga sofreu um forte declínio. A eleição de Juscelino Kubitschek, em 1956, marcava o início de uma “nova época”, desencadeando um intenso sentimento de otimismo em relação ao progresso nacional. O governo JK tinha por objetivo transformar a economia do país através da intensificação da urbanização e da industrialização, a chamada política desenvolvimentista. Nessa época, os valores estrangeiros, sobretudo os norte-americanos, passaram a predominar dentro dos círculos das camadas médias e urbanas, entrando em declínio, conseqüentemente, os estilos tradicionais: choros, maxixes, emboladas, cocos, valsas, mazurcas, quadrilhas de festas de São João, marchas de carnaval, sambas etc.

Nas décadas anteriores – entre 1930 e 1950 – este tipo de música fora bastante valorizado. Porém, no Brasil de Juscelino Kubitschek, passou a ser marginalizado pelo próprio mercado, pois contrariava os valores de uma sociedade que precisava se autoafirmar “moderna”. Segundo Vianna, “nesse momento Luiz Gonzaga passou a gravar pouco; o baião, cuja cultura transcendia classes, ficou marginalizado e restrito a poucos programas de rádio, pois virou signo de um país rural que precisava se modernizar” (Vianna, 2001:77).

A sanfona, da mesma forma, experimenta um momento de “baixa” em sua história. Ruy Castro (2008), ao descrever a vida boêmia e cultural dos “tempos da bossa nova”, aponta que, no final dos anos 1950, o público das classes médias das capitais preferia a música estrangeira; e João Gilberto, com aquele novo jeito de cantar e tocar, despertava o interesse dos jovens pelo violão, pondo fim àquela “infernália mania nacional pelo acordeão”:

Hoje parece difícil de acreditar, mas vivia-se sob o império daquele instrumento. E não era o acordeão de Chiquinho, Sivuca e muito menos o de Donato – mas as sanfonas de Luíz 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, 2008: 194).

A declaração acima evidencia o preconceito que a música regional nordestina passara a sofrer desde então. O baião de Luiz Gonzaga, amplamente cultivado por diferentes segmentos sociais no auge de seu sucesso – entre 1945 e 1955 – saía de circulação, dando lugar à moda do momento: a bossa nova. Em entrevista ao programa Ensaio, da TV Cultura, o sanfoneiro Dominginhos canta “Pra onde tu vai, baião?”.⁷ Composta por João do Vale e Sebastião Rodrigues, a canção retrata o momento de declínio do baião, conforme se pode verificar no trecho a seguir:

⁷ENSAIO. São Paulo: TV Cultura, 13 ago. 2008. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=RL3WLGra3NA>> Acesso em: 10 jul. 2010.

Pra onde tu vai, baião?
 Eu vou sair por aí.
 Mas por que, baião?
 Ninguém me quer mais aqui.

Nos clubes e nas boates,
 Não me deixam mais entrar.
 É só *twist* e bolero,
Rock e *tchá tchá tchá*.
 Se eu to sabendo disso,
 É melhor me arretirá.

Era um momento de baixa para a sanfona. Como afirma Dominginhos:

Em 60, 61, quando apareceu a bossa nova, os Beatles, o violão passou a ser o instrumento central. O órgão saiu da Igreja e foi para o iê-iê-iê e quem tocava acordeão passou para o órgão. Ninguém queria mais saber da sanfona, todo mundo colocou a sanfona embaixo da cama. Ali foi a morte do acordeão (in Taubkin, 2002:107).

A saída encontrada por Luiz Gonzaga foi se “arretirar” para o sertão. O Rei do Baião passou a percorrer as pequenas cidades do interior do país, apresentando-se para o público das camadas populares: “Eu gravava meus discos e ia procurar o meu público lá nos matos, nos estados longínquos. Eu chegava na cidade do interior com meus discos, cantava na praça pública, vendia meu peixe. Foi sempre no Nordeste que eu me arrumei”. (*MPB Compositores*, 1997, n. 20: 13). O retorno de Luiz Gonzaga aos círculos da classe média se deu a partir de meados da década de 1960, conforme se verá adiante.

1.2.2 Sivuca: o grande mestre da sanfona

No livro *Sivuca e a música do Recife* (2010), Flavia Barreto e Fernando Gasparini traçam a trajetória do “grande mestre” da sanfona pondo em foco o período em que o artista permaneceu na capital pernambucana, entre 1945 e 1955. De acordo com os autores, o artista, batizado como Severino Dias de Oliveira, nasceu em 26 de maio de 1930, na cidade de

Itabaiana, interior da Paraíba. Foi criado numa família de oito irmãos, era o segundo dos três filhos albinos de Zé Tió e Dona Bidu. O pai trabalhava na lavoura e os irmãos mais velhos eram sapateiros. No entanto, “Gercino, Severino e Josué não se encaixavam em nenhuma oportunidade de trabalho, por causa da impossibilidade de tomar sol e da debilidade de visão” (Barreto e Gasparini, 2010:69). Os meninos não podiam enfrentar o sol escaldante do sertão, e tampouco “raspar, a facão”, as peças de couro beneficiadas na fábrica artesanal de calçados dos irmãos. Desse modo, cresciam, convivendo com as dúvidas acerca do futuro.



Figura 7: Sivuca.
Fonte: Projeto Sivuca, 2010.

Porém, em 1939, a música se revela como um caminho para Sivuca: “Meu pai trouxe para meu irmão uma sanfona de dois baixos, um pote cheio de mangaba e um filhote de gato no bolso. Era uma terça-feira. Aí eu comecei a tocar e não larguei mais”⁸. Sivuca não teve

⁸Entrevista de Sivuca ao *site* Gafieiras. Disponível em <www.gafieiras.com.br/http://www.gafieiras.org.br/Display.php?Area=InterviewsParts&Action=Read&InterviewsPartNo=1&IDInterview=29&IDArtist=28> Acesso em: 10 jul. 2009.

quem o ensinasse a tocar. Aprendeu sozinho, transpondo para o instrumento as músicas que ouvia no rádio.

De vez em quando, à tarde, o garoto ouvia o rádio ligado numa venda, que também era o bilhar de Antônio Batista, do outro lado do Rio Paraíba, o único aparelho do povoado. Bilino [seu apelido na infância] atravessava a nado o curso de água, a fim de escutar os sucessos da Rádio Clube. Voltava para casa, também a nado, relembrando as músicas de cabeça, em meio à sonoridade das águas. Quando chegava, ia arriscar no fole as melodias assimiladas. Desse modo, desenvolveu uma capacidade singular de decorar canções inteiras antes de executá-las (Barreto e Gasparini, 2010:71).

A partir dos dez anos de idade, o pequeno sanfoneiro já animava os bailes, casamentos e batizados da cidade. Em 1945, aos quinze anos, decide “tentar a sorte” no programa de calouros na Rádio Clube de Pernambuco. Ao chegar à rádio, foi recebido pelo maestro Nelson Ferreira, que, ao ouvir sua sanfona, imediatamente o convidou para trabalhar na Rádio.

“Quem é que toca aqui?”, indagou o maestro. “Sou eu”, respondeu Severino. “Quer tocar uma coisinha pra mim agora?”, provocou Nelson. “Quero, sim”. O menino puxou a sanfona e desatou a tocar um frevo, *Mexe com Tudo*, de Levino Ferreira. Demonstrou, já ali, uma habilidade rara no trato com o fole. Espantado, o maestro afirmou: “E você tocando desse jeito quer ir pra um programa de calouros? Não, senhor. Um momento”. Passou a mão no telefone e chamou Antônio Maria, então locutor esportivo: “Vem ouvir uma coisa. Venha ver esse menino que chegou aqui de Itabaiana” (Barreto e Gasparini, 2010: 78).

Desde então, o jovem artista passou a integrar os círculos musicais que determinariam sua carreira. Em 1948, Sivuca começou a trabalhar na Rádio Jornal do Commercio, local onde conheceu o maestro César Guerra-Peixe (1914-1993), considerado pelo próprio sanfoneiro seu “timoneiro musical”: “Eu posso dizer sem medo que eu sou o músico que sou porque devo isso ao início que o Guerra me passou” (Sivuca apud Barreto e Gasparini, 2010:135).

Contratado para assumir a direção musical da Rádio Jornal do Commercio, Guerra-Peixe desembarcou na capital pernambucana em julho de 1949. No curto espaço de tempo em

que permaneceu na cidade, entre 1949 e 1951, também realizou pesquisas musicais⁹ e fundou uma escola de composição. O próprio maestro selecionou alguns músicos da orquestra da rádio com o propósito de lhes ensinar harmonia, orquestração, contraponto e fuga. No livro *Sivuca e a música do Recife*, o compositor Clóvis Pereira, um dos alunos escolhidos por Guerra-Peixe, revela:

Guerra-Peixe recebia-os todas as terças-feiras, das 10 às 13 horas, em sua residência, próxima ao Clube Náutico. Nunca cobrou um centavo pelo trabalho. Proporcionou a eles a possibilidade rara de prática, impensável para a maioria dos conservatórios de hoje em dia. Por ser o diretor musical da rádio, pôs a orquestra para executar as experimentações dos alunos. A sinfônica da emissora transformou-se, assim, num grande laboratório para os jovens músicos (Pereira apud Barreto e Gasparini, 2010:135).

Em 1955, Sivuca foi contratado pelos Diários Associados Rádio e TV Tupi e se mudou, então, para o Rio de Janeiro. Nesse período, o músico vivenciava a ascensão de dinheiro e fama, em relação ao que tinha vivenciado nos dez anos que morou em Recife. Para efeito de comparação, na Rádio Clube de Pernambuco, seu salário, no início, correspondia a CR\$ 900,00 — dos quais Sivuca recebia apenas CR\$ 450,00. Na Rádio Jornal do Commercio, CR\$ 3.000,00. No Rio de Janeiro, atingiu a soma de CR\$ 30.000,00 (cf. Barreto e Gasparini, 2010): “Trinta mil cruzeiros mensais. Olho pro meu salário e coço a cabeça. Menino, a minha ascensão no rádio foi tão brusca que eu nem tive tempo de sonhar” (Sivuca apud Barreto e Gasparini, 2010:157). E, com menos de um ano na capital federal, o sanfoneiro foi eleito o melhor instrumentista do ano pela *Revista do Rádio*. A seguir, destacamos uma entrevista do músico a esta revista e, abaixo, transcrevemos um trecho da entrevista, para torná-la legível:

⁹ Um dos principais registros desse trabalho, segundo Barreto e Gasparini (2010), conta no livro *Maracatus do Recife*, publicado na década de 1950: Em poucos meses na capital, Guerra-Peixe conseguiu tomar nota de nada menos que cem ritmos folclóricos, que se tornaria inspiração fundamental para a composição de sua obra erudita, composta de suítes e rapsódias sinfônicas (Barreto e Gasparini, 2010:131).



Figura 8: Revista do Rádio entrevista Sivuca.

Rádio – Sivuca, você ficou contente com a sua escolha como o melhor instrumentista de 1955?

Sivuca – Ora, quem não ficaria satisfeito, meu amigo. Fiquei contente e chegou a notícia quando eu quase não acreditava que pudesse ser o vitorioso.

R – Por quê?

S – Porque sou novo no Rio e, muito embora pertença a uma emissora bem popular, não pensei que me conhecessem bastante os críticos de rádio da Capital Federal (...)

R – Você além de tocar na Radio Tupi do Rio ainda atua em outras emissoras?

S – Sim, uma vez por semana na Tupi de São Paulo e, também, uma vez por semana na TV Tupi do Rio, onde tenho um programa com o cantor José Tobias.

R – Você tem ganho muito dinheiro na rádio, Sivuca? (...)

S – Depende do que você chamar muito dinheiro. No rádio eu tenho ganho para viver com minha família, composta de três pessoas, eu a patroa e uma filha.

R – Mas acredita que em outro setor da vida ativa você ganharia o mesmo?

S – Não, acho que, para o artista ainda é o rádio que paga melhor, isto é, pelo que tenho aprendido. Dizem que o teatro e o cinema também oferecem boa remuneração mas eu não posso afirmar tal coisa.

Embora atingindo públicos diferenciados, o mesmo processo que golpeou Gonzaga, atingiu Sivuca. No fim da década de 1950, sua sanfona já não encontrava mais a mesma receptividade de outrora. O mercado fonográfico no país estava dominado pela música estrangeira, pela bossa nova, pelo violão. Sua filha, a socióloga Flavia Barreto, quando questionada sobre o declínio na carreira de seu pai, relembra:

A partir de 1957 o cenário era este: ele ficou trabalhando na noite. Devia ganhar muito mal e trabalhava quase todas as noites. Essa época eu quase não via o meu pai, porque eu saía pra escola, ele estava dormindo. Quando eu voltava, ele estava dormindo. Quando ele acordava, já estava na hora de sair, porque ele trabalhava de madrugada. Ele também fazia muita gravação. Às vezes, ele saía duas horas da tarde e dali já não voltava porque ele dali ia para uma boate tocar. E isso, para um músico que é consagrado, é fim de cena, final de carreira (Entrevista concedida à pesquisadora em julho de 2009).

E assim, Sivuca enfrentou um período de crise em sua trajetória, passando a lidar com as possibilidades que surgiam para continuar vivendo ou sobrevivendo da profissão que escolheu. Mas essa situação não se prolongou por muito tempo.

Em 1958, o compositor Humberto Teixeira, que na época ocupava o cargo de deputado federal, conseguiu a aprovação no Congresso Nacional da Lei Humberto Teixeira. Esta lei consistia no financiamento do Governo Federal para formação de caravanas musicais com o propósito de divulgar a música brasileira no exterior. Uma saída para Sivuca que, no mesmo ano, partiu na primeira delas. A primeira caravana era integrada pelo Trio Irakitan, Sivuca, Pernambuco, Dimas Sedícias, Abel Ferreira e Guio de Moraes.

Segundo Sivuca:

O grupo fez muito sucesso. Depois voltamos ao Brasil. No outro ano, em 59, Humberto chamou Ataulfo Alves pra ir e, três meses depois, Ataulfo disse que não ia mais. Humberto pôs a mão na cabeça. Foi lá em casa me chamar pra eu ir novamente. Eu já estava com bastante problemas aqui no Brasil ... “Humberto, eu vou com uma condição: de sair e ficar na Europa”. Ele disse: “Pode ser” (Sivuca, 2004).



Figura 9: Capa do disco *Os brasileiros na Europa* (1958).

Fonte: Material escaneado.

Após a temporada de shows com a caravana, Sivuca decidiu morar na Europa, onde gravou discos e acompanhou artistas de renome, com destaque para Edith Piaf. Em 1962, foi eleito pela imprensa francesa o melhor instrumentista do ano. Porém, ao retornar para o Brasil, em 1964, defrontou-se com o ostracismo da sanfona, situação inesperada, dado ao sucesso que vivenciara na Europa.

Aos 34 anos de idade, Sivuca julgava estar no fim de sua carreira. No entanto, outra “circunstância aproveitável”, retomando as noções desenvolvidas por Certeau (2007), mostrou-se como um recurso para o sanfoneiro. Convidado por Carmem Costa, partiu no mesmo ano para Nova York, onde conheceu a cantora sul-africana Miriam Makeba, passando a acompanhá-la em turnês pela África, Europa, Ásia e América, uma ação “tática” que transformou favoravelmente sua situação. Somente após 12 anos, em 1976, Sivuca retornou ao país, mais precisamente, para a cidade do Rio de Janeiro.

A discriminação em relação à sanfona é assunto recorrente nas entrevistas de Sivuca: “Toco um instrumento bastardo, mas cheio de recursos harmônicos” (...) “Minha luta é exatamente para eliminar esse preconceito que a sociedade elitista tem com relação à sanfona”. (Sivuca apud Barreto e Gasparini, 2010:38). De acordo com Barreto e Gasparini (2010), um dos maiores legados de Sivuca no cenário cultural do século XX foi o mérito de levar a sanfona às salas de concertos. Em entrevista ao *site* Gafieiras, Sivuca fala sobre sua aproximação com a música sinfônica:

Eu não diria que foi o último estágio da minha carreira, mas é uma espécie de um ponto culminante, de uma tendência natural. Sempre achei que a música chega a um ponto que é o máximo, que é o lado erudito, o sinfônico, ou como queiram chamar, é o refinado na música como um todo. Quando eu era adolescente, vamos dizer dos 18 aos 38 anos, sempre fui muito admirador da música sinfônica. E no meu estudo musical sempre procurei progredir como arranjador e orquestrador. Fui escrevendo, escrevendo, até que na década de 80 fiz a primeira orquestração para música sinfônica, que foi o *Concerto Sinfônico para Asa Branca*. Verifiquei que estava na minha praia e comeci a desenvolver esse lado. E a cada orquestração que eu fazia, uma experiência a mais vinha. Era como se fosse o nascimento depois de uma grande gestação de uma vocação musical natural minha. E é para mim, vamos dizer assim, o ponto culminante de uma tendência musical minha. Isso me fez muito feliz e muito amadurecido musicalmente (Sivuca, 2004).

Sivuca contribuiu para a expansão dos limites da sanfona. A aproximação com a música sinfônica representou a realização de um sonho e a tentativa de superar a distância entre o erudito e o popular, seguindo uma importante linha da música brasileira, ao lado de maestros como Villa-Lobos, Guerra-Peixe e Camargo Guarnieri.

Em 2006, Sivuca ganhou o Prêmio Tim, na categoria de melhor solista, com o CD *Sivuca Sinfônico*, em que toca arranjos e orquestrações de sua autoria, ao lado da Orquestra Sinfônica do Recife. O artista faleceu no mesmo ano, deixando um importante legado para aqueles que querem seguir tocando e ouvindo o som da sanfona.

1.2.3 Dominginhos: sua majestade, o Rei do Forró

Como já foi mencionado, a partir de meados da década de 1950, a sanfona e a música nordestina passaram a ser marginalizadas nos círculos musicais frequentados pelas camadas médias e urbanas cariocas, por serem identificadas como símbolos do mau gosto e do atraso, contrariando as expectativas de um país que tentava se afirmar moderno e desenvolvido. Diante disso, Sivuca parte para o exterior e Gonzaga se volta para o sertão. A partir de 1967, o Rei do Baião segue acompanhado de seu afilhado musical: Dominginhos. Sobre a relação entre os dois sanfoneiros, Joquinha Gonzaga, sobrinho de Luiz Gonzaga, revela:

Luiz Gonzaga ajudou muito Dominginhos, incentivou, mostrou aos amigos, mostrou o caminho, levou ao rádio. E o talento de Dominginhos era tão grande que depois a situação se inverteu. Dominginhos passou a ajudar Luiz Gonzaga. Quando ele ia gravar, não ia sem Dominginhos, sempre tinha que ter a sanfona de Dominginhos no meio. Se ele não pudesse ir, ele anulava aquelas datas e marcava numa época que Dominginhos podia ir. Então Dominginhos foi muito importante na vida de Gonzaga, e foi um fenômeno. Inclusive todos os sanfoneiros, músicos que estudaram mesmo, tipo Sivuca, Orlando Silveira, Chiquinho do Acordeon, Oswaldinho do Acordeon, esse pessoal tira o chapéu pra Dominginhos porque ele nasceu pra isso, vem de berço e ele não estudou. Tudo o que ele sabe, sabe mais do que quem estudou. Então eu considero Dominginhos o rei da sanfona, o rei do forró. Sua majestade, o rei do forró (in Taubkin, 2002: 104).

José Domingos de Moraes, o Dominginhos, nasceu em 12 de fevereiro de 1941, em Garanhuns, interior de Pernambuco. Filho de Maria de Farias e Francisco Domingos da Silva, desde muito cedo acompanhava o pai, tocador de sanfona, pelas festas da região. Aos oito anos de idade, tinha seu próprio trio de forró: Os Pinguins – Dominginhos e seus dois irmãos tocavam trajando calças pretas, camisas brancas e gravatinhas e se apresentavam nas feiras e portas de hotéis em troca de algum pagamento. Foi numa dessas ocasiões que conheceu Luiz Gonzaga. Admirado com a desenvoltura dos meninos, o Rei do Baião lhes deu seu endereço e disse para procurá-lo quando fossem tentar a sorte no Rio de Janeiro.



Figura 10: Dominguinhos com o padrinho Luiz Gonzaga.
 Fonte: *MPB Compositores*, n. 34, 1997: 9.

Ao desembarcar no Rio, em 1954, Dominguinhos tinha 13 anos de idade. Chegou acompanhado do pai e um dos irmãos, indo morar no município de Nilópolis, na Baixada Fluminense. No início, quando ainda se adaptavam a uma nova realidade, a família encontrou amparo junto a outros nordestinos, que, como eles, migraram de suas cidades para centros urbanos do Sudeste:

Começamos a tocar na casa de contrerrêneos, porque aqui havia muito deles. A maioria era “bucheiro”, sabe o que é? É quem faz aqueles “ouros”, anéis e cordões que os cabras compram e uma semana depois tá pretinho. Eles faziam festas e, no meio da noite, parava todo mundo de dançar e cada um dava sua contribuição: um dava cinco cruzeiros, o outro, três, e assim por diante. Eles faziam aquelas festas pra se divertir e também pra não deixar a gente passar necessidade (Dominguinhos in *MPB Compositores*, n. 34, 1997: 4).

Em seguida, Dominginhos procurou Luiz Gonzaga, que lhe presenteou com uma sanfona nova. Com esse instrumento, passou a se apresentar em diversos espaços onde se praticava o forró, a fazer participações em programas de rádio etc. Mas, no final dessa mesma década, o repertório regional se encontrava em fase de declínio no mercado do Rio de Janeiro. Desse modo, Dominginhos e o irmão decidiram “pegar a estrada”. Foram trabalhar em um cassino em Vitória, no Espírito Santo:

Eu fazia um número de forró no cassino, mas o que dava dinheiro mesmo era tocar na boate do lugar, no fim de semana. Aí eu fui me chegando e aprendendo aquilo. O primeiro samba que eu aprendi foi “Feitiço da Vila”. Eu nunca tinha ouvido nada daquilo antes (*MPB Compositores*, n. 34, 1997: 4).

E, como o que “dava dinheiro mesmo” era tocar outros estilos, Dominginhos foi “se chegando e aprendendo”, estava disposto a assimilar outras informações, trilhar novos caminhos, porém, sem abandonar suas raízes nordestinas, tampouco a sanfona que recebeu de presente de Luiz Gonzaga. A noite foi uma de suas escolas – para sobreviver, precisava tocar e agradar o público das boates, inferninhos e cassinos onde se apresentava –, o que significava ter o domínio de uma variedade de estilos. Outra, certamente, foi ter sido discípulo de Luiz Gonzaga. Em finais da década de 1960, Dominginhos passou a atuar como sanfoneiro e motorista do Rei do Baião, acompanhando-o em suas viagens pelo interior do Nordeste:

Foi uma fase muito bonita na minha vida. Eu pegava o volante do carro do seu Gonzaga, a gente chegava numa cidade e era aquele berreiro, porque o homem era cartaz para ninguém botar defeito. Aí eu encostava o carro por ali, ia ao hotel tomar banho e, mais tarde, mandava ver na sanfona. Era um forrobodó que ia até de madrugada (*MPB Compositores*, n. 34, 1997: 4).

Em 1972, Luiz Gonzaga fazia uma temporada no Teatro Castro Alves, em Salvador. Todas as noites, na plateia, compareciam alguns observadores ilustres: Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa e Maria Bethania. Admirados com a destreza de Dominginhos, Caetano e Gil tinham a intenção de tornar seu talento conhecido do grande público. Desde então, o sanfoneiro passou a ser visto em apresentações ao lado dos baianos:

Muitos se assustaram quando Gal Costa subiu ao palco no novo espetáculo, [show *Índia*] acompanhada de um rapaz vestido com roupas de couro nordestinas e segurando uma sanfona. “O povo ria quando eu entrava no palco com a Gal” (...) “Pensavam que eu ia estragar o show todo, atrapalhar a Gal. Chegavam até a vaiar. Mas no fim, viam que a sanfona pode tocar tudo, e ser bonita sempre. Muito garoto aprendeu a respeitar a sanfona a partir dali e esse é meu maior orgulho” (*MPB Compositores*, n. 34, 1997: 21).

No princípio da década de 1970, Dominginhos e sua sanfona ainda eram alvo de preconceito. Ele, no entanto, desejava ser reconhecido artisticamente não apenas nos forrós frequentados por migrantes nordestinos, mas pelo público das camadas médias urbanas. Além disso, temia tornar-se apenas o sucessor de Luiz Gonzaga: “O meu problema é que eu gosto de outros tipos de música, gosto de trabalhar com Gil, com Hermeto Pascoal, e não poderia ser o Rei do Baião. Isso me limitaria a ser outro Gonzagão, homem dono de uma incrível personalidade musical e pessoal” (*MPB Compositores*, n. 34, 1997: 9).

Dominginhos soube – conforme elaborou teoricamente Michel de Certeau – “utilizar as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário” (2007:101). Sob o apadrinhamento dos baianos, levou a sanfona para contextos musicais até então pouco prováveis, “o lugar do outro”. No começo, submetendo-se aos risos e vaias de um público que não era seu. Em seguida, “criando surpresas”. Seu jeito diferenciado de tocar, sua “maneira de fazer”, subverteu a ordem imposta. Dominginhos agora atuava não apenas nos espaços restritos ao gênero regional nordestino. Sua carreira entrava em ascensão no mercado da MPB. O próprio Luiz Gonzaga reconheceu sua contribuição:

Quem urbanizou mesmo a música que eu criei foi Dominginhos, êmulo meu, que se mantém fiel ao Nordeste. Eu vim com a linguagem do sertão, com uma mensagem autêntica do nortista para a cidade. Dominginhos veio com uma técnica muito avançada, com harmonias modernas, coisas que não amarram o público simples. Dominginhos urbanizou o forró, levou-o para todas as classes, nos grandes centros urbanos, que é onde ele se apresenta (*MPB Compositores*, n. 34, 1997: 9).

Luiz Gonzaga contribuiu com o ritmo, o baião. Sivuca, levando o instrumento para as salas de concerto. Dominginhos, com seu jeito sofisticado de tocar. Mesmo sem nunca ter estudado música formalmente, sua escola, como ele próprio afirma, foi permanecer “na cola de Luiz Gonzaga”¹⁰. Nos tempos do ostracismo do baião, Dominginhos não migrou para o teclado. Pelo contrário, permaneceu tocando sanfona, executando os mais diversos gêneros. Dotado de uma extraordinária capacidade harmônica e de improvisação, o sanfoneiro inaugura um estilo próprio, mesclando a sonoridade do sertão com as informações assimiladas nos caminhos que percorreu. Conforme as palavras do próprio sanfoneiro:

Tocar eu toco de tudo mesmo. Depois que você tem experiência, não é difícil tocar com Gil, com Gal, com quem quer que seja, porque eles começam uma música e você já sabe pra onde vai, já sabe tudo. Agora é quando eu toco toada, baião e forró é que eu sinto aquela coisa flamejante aqui no peito (*MPB Compositores*, n. 34, 1997:4).

Dominginhos conseguiu desenvolver uma assinatura própria, um jeito particular no manejo do instrumento, e suas particularidades são percebidas e assimiladas por outros. Fidélis, um dos sanfoneiros mais respeitados do forró pé de serra carioca, explica:

Tem várias maneiras de se tocar o acordeom. Eu acho que a beleza do instrumento é essa: é que ninguém toca igual a ninguém. Cada acordeonista é um acordeonista, cada sanfoneiro é um sanfoneiro. Então o acordeom na mão de fulano... ele toca de um jeito. Na mão de beltrano... ele toca de outro jeito. A mesma música - pode botar dez sanfoneiros pra tocar a mesma música, que elas não vão sair iguais. A roupagem, a identidade de cada um, é colocada ali naquela hora - a interpretação, o suingue, a dinâmica... Tem aquele cara que tem uma pegada bem máquina, tipo rock pauleira, o forró pauleira. Tem aquele outro que toca com mais sutileza. Um com mais dinâmica. Um harmonizando mais, outro melodiando mais. E nós tivemos vários deles. Por exemplo, o Sivuca, pra mim, a suavidade, a maneira de Sivuca tocar, porque como cada um é cada um mesmo, o Sivuca, o jeito dele tocar, pra se ouvir? Era lindo demais ouvir o Sivuca. Aquela educação dele, aquelas notas precisas, longas, com ligaduras, com legatos, aquela coisa que só ele sabia fazer. Agora dos grandes: Maestro Chiquinho, Sivuca, Oswaldinho, Orlando Silveira, Luiz Gonzaga pode juntar tudo isto que tá em Dominginhos. Dominginhos tem tudo isto. Tem a técnica, tem a suavidade, tem a pressão, tem a harmonia como ninguém. Dominginhos é tudo, pra resumir. (Entrevista concedida à pesquisadora em outubro de 2009).

¹⁰ ENSAIO. São Paulo: TV Cultura, 13 ago. 2008. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=RL3WLGra3NA>> Acesso em: 10 jul. 2010.

Hoje em dia, Dominginhos é a principal referência na sanfona atuando no país. Os sanfoneiros chamam de “Escola Dominginhos”. Sobre o significado desta escola, Fidélis esclarece: “É quem ouve Dominginhos e vai tentar aprender se espelhando nele. Tem escola maior do que esta? Não existe. Não existe faculdade maior do que esta, não”.

Dominginhos atua também como compositor – individualmente ou em parceria com outros artistas consagrados, como Chico Buarque, Gilberto Gil, Djavan, Nando Cordel, Anastácia, entre outros.

Até aqui, buscou-se contar a história da sanfona tomando como fio condutor as trajetórias dos sanfoneiros Luiz Gonzaga, Sivuca e Dominginhos, nessa ordem, dando enfoque ao uso do instrumento – conforme diria Michel de Certeau – como ferramenta de “combates ou de jogos entre o forte e o fraco”. Nascidos no Nordeste, os três sanfoneiros tiveram sua iniciação musical durante a infância. Quando eram crianças, costumavam tocar nas festas e arrasta-pés do sertão, prática que determinaria a escolha pela profissão musical. Ao migrarem para o Rio de Janeiro, passaram a integrar determinadas redes do mundo da música e, num dado momento, período de “ostracismo da sanfona”, enfrentaram momentos de crises e incertezas em suas carreiras. Entretanto, a despeito disso, os três músicos souberam “aproveitar as ocasiões”, mudaram seus destinos e se tornaram as principais referências para os sanfoneiros de suas épocas e das gerações seguintes. A partir de agora, o foco recairá sobre a “redescoberta da sanfona” pelas camadas médias cariocas.

1.3 A redescoberta da sanfona

O retorno de Luiz Gonzaga aos círculos das camadas médias urbanas demarca o início do processo de revitalização da música nordestina no mercado musical brasileiro. Segundo Vianna (1999), isso ocorreu no final da década de 1960, quando jovens artistas passaram a se interessar pela cultura popular que, tanto podia ser o sertão nordestino, quanto os subúrbios das metrópoles.

Tanto o sertão nordestino como as favelas e subúrbios das metrópoles ganharam a atenção de jovens dramaturgos, cineastas, pintores, poetas, cantores e compositores. Houve uma revitalização do samba e da cultura nordestina. O show *Opinião*, o filme *Cinco vezes favela* e o restaurante Zicartola foram marcos da aproximação da juventude da zona sul carioca com a cultura do morro (Vianna, 1999: 62).

Em 1965, em seu LP *Hora de lutar*, o compositor paraibano Geraldo Vandré fez uma releitura de “Asa Branca”, de Luiz Gonzaga. Mais adiante, em 1967, Gilberto Gil e Caetano Veloso revolucionaram o cenário musical vigente ao liderarem o movimento tropicalista. Esse movimento tinha como propósito universalizar a linguagem musical brasileira. Seus participantes almejavam criar um produto artístico novo que fosse capaz de mesclar tanto os elementos do pop e do *rock* quanto os da cultura tradicional. Em 1968, “Asa Branca” foi novamente gravada. Desta vez, por Caetano, que na época estava exilado em Londres. E assim, afirma Vianna: “o nome de Luiz Gonzaga é consagrado para uma geração de jovens engajados e integrados aos movimentos de contestação que se processavam em boa parte do mundo” (Vianna, 1999:62). Ao ser reverenciado pelos compositores mais influentes do tropicalismo, Gonzaga saiu do ostracismo em que se encontrava; voltou a fazer shows em teatros, rádio e televisão, além de turnês por todo o país. Quando faleceu, em 1989, Luiz Gonzaga se encontrava no auge de sua carreira.

Já na década de 1970, a aparição de novos artistas nordestinos no cenário da música brasileira, como Moraes Moreira, Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Zé Ramalho, Elba Ramalho, Fagner, entre outros, contribuiu ainda mais para a consolidação deste tipo de música no mercado. Porém, outros aspectos talvez expliquem a presença, de certa forma marcante, da música nordestina no cenário musical: a expansão da indústria de discos na década de 1970 e a utilização da segmentação do mercado como estratégia de funcionamento das companhias fonográficas.

Márcia Tosta Dias (2000) explica que nessa época, consolidado o poder da grande transnacional do disco no país, a MPB passou a dividir espaço com diferentes segmentos, desde o regional e o sertanejo a outros que emergiam:

Em termos de música brasileira, podíamos encontrar no mercado de discos, no final dos anos 70, músicos como o pessoal do Ceará (Elba Ramalho, Zé Ramalho, Ednardo, Alceu Valença, Belchior e Fagner); tímida produção de rock nacional (Mutantes, Rita Lee, O Terço, Casa das Máquinas); o samba (o samba-joia, de Antônio Carlos e Jocaí, Luís Airão, Benito de Paula e os tipos-ideais do atual pagode, Os Originais do Samba) e grande fatia da música popular “romântica” (Wanderley Cardoso, Odair José, Paulo Sérgio e tantos outros) (Dias, 2000: 76).

No entanto, o forró só deixou de ser identificado como música “cafona” duas décadas depois, pelo menos é o que sugere a matéria “O forró vai à forra”, publicada na primeira página do Caderno B do *Jornal do Brasil*, em 27 de julho de 1997:

Um novo ritmo sacode o Rio – na verdade, um velho novo ritmo. Depois de algumas idas e voltas, o forró é novamente parte da receita musical dos cariocas. O boca a boca que acabou por lotar, no começo do mês, o último dia da temporada de shows da banda pernambucana Mestre Ambrósio no Espaço das Artes, Copacabana, deu o sinal: uma nova geração está descobrindo o valor da música nordestina e de seus instrumentos tradicionais, como a zabumba, o triângulo e a sanfona. Sem deixar de lado suas guitarras, a garotada do *Sul maravilha* está explorando sonoridades rústicas e formando seus próprios grupos de forró.

O texto, de Silvio Essinger, trata da “descoberta” da música nordestina e seus instrumentos tradicionais: zabumba, triângulo e sanfona por jovens da zona sul carioca: “Ele

já foi cafona, mas agora, embalado na batida cardíaca do rock, o velho ritmo deixa o gueto e conquista os jovens”. Dominguinhos festeja a revalorização do seu instrumento: “Houve um pedaço ruim de danado em que só havia eu, Caçulinha e Chiquinho do Acordeom. Uma vez, no palco, quando me viram com sanfona, jogaram bolinha de papel. E eu já era conhecido!”. E Elba Ramalho completa: “A zabumba também deixou de ser cafona” (*Jornal do Brasil*, 27 de julho de 1997).



Figura 11: Notícia da volta do forró entre os jovens.

Fonte: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 jul. 1997. Caderno B. p. 1.

Eram os tempos do *boom* do “forró universitário”, quando jovens de classe média formavam grupos musicais e faziam shows em várias casas noturnas da cidade, conquistando espaço no cenário musical carioca. Muitos desses grupos tocavam o chamado “forró de raiz”, também conhecido como “pé de serra”, caracterizado por utilizar apenas sanfona, triângulo e zabumba; outros cantavam músicas de Luiz Gonzaga, João do Vale e Jackson do Pandeiro, mas além dos três típicos instrumentos, incluíam baixo elétrico, violão, flauta, guitarra,

bateria, violino etc., fazendo não apenas uma renovação da instrumentação como também da própria linguagem, visto que mesclavam o forró tradicional com outros ritmos.

Segundo a pesquisadora Roberta Ceva (2001a: 7), o movimento não apenas impulsionou a formação de várias bandas, como também “promoveu o resgate de uma série de trios de forró, integrados por músicos nordestinos, durante muitos anos relegados ao ostracismo”. É o caso do Trio Nordestino, do Trio Sabiá e do Trio Forrozão. O cantor paraibano Sebastião Brilhante Ferreira, mais conhecido como Bastos, por exemplo, foi “descoberto” pelos jovens universitários na Feira de São Cristóvão, e ainda hoje faz shows em várias cidades do Sudeste com seu grupo, o Trio Forrozão¹¹. Outro traço marcante desse movimento, conforme apontou Ceva, diz respeito ao entusiasmo desses jovens universitários em relação às “raízes” e “tradições autênticas”:

Seria interessante observar que esse movimento reivindica para si a “redescoberta” do “forró de raiz” e sua total independência com relação à expansão da *oxente music*, considerada “pouco autêntica e excessivamente comercial”. No entanto, esta “demanda por autenticidade”, utilizada para condenar um determinado gênero musical, e marcar sua identidade em oposição a ele, não impede a existência de inovações e que se assumam abertamente as influências de outros ritmos tais como o rock, o jazz, a salsa etc. Exemplo flagrante disto seria a utilização da bateria, da percussão, da guitarra, do baixo elétrico, do violão, do violino junto aos instrumentos típicos do forró: o triângulo, a zabumba e a sanfona (2001b: 111).

Uma das primeiras bandas surgidas na época foi o Forróçacana (Figura 9). Seu sanfoneiro, Guilherme Maravilhas, estudava violoncelo no Instituto Villa-Lobos (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – IVL – UNIRIO). Em entrevista, contou como passou a se interessar pelo ritmo e pela sanfona.

No verão de 1997, quando passava o carnaval em Pernambuco. Lá, pela primeira vez, defrontou-se com um trio de forró tocando:

¹¹ Cf. página do grupo. Disponível em <<http://www.myspace.com/TRIOFORROZAO>> Acesso em: 25 jun. 2010.

Eu tava andando na rua, aí eu vejo aquilo ali. Fui chegando perto. As pessoas dançando, nem era muita gente, mas lembro que aquilo me deixou muito marcado, porque ali eu me dei conta de que como uma sanfona, uma zabumba e um triângulo podem fazer a alegria de muita gente (...) Foi um divisor de águas ver aquela cena ali, porque eu pensei: essa comunicação com o povo é muito forte. Porque tocando violoncelo, por exemplo, eu não tinha aquela sensação: a da comunicação (Entrevista concedida à pesquisadora em setembro de 2009).

Ao retornar para o Rio de Janeiro, Mará (como é conhecido no meio musical do forró) decidiu interromper os estudos do instrumento e comprar uma sanfona, mas logo se deparou com o preconceito:

“Ah! O que você tá fazendo?” “Tô tocando sanfona.” Minha avó pirou, quando eu falei que tocava violoncelo e ia passar pra sanfona. Minha avó portuguesa: “Aquele instrumento maravilhoso de orquestra: Brahms, Tchaikovsky” e ia pra Luiz Gonzaga, nordestino... Sanfona, que segundo o pai dela, era o piano de cego, piano de pobre. Eu ri. Achei engraçado, nada demais. Sabia que queria tocar sanfona na época (Entrevista concedida à pesquisadora em setembro de 2009).

Pelo depoimento deste músico, percebe-se que, embora o forró já estivesse bastante difundido no mercado musical e a classe média já o tivesse ouvido e dançado nos anos 1950 e 1970, ainda causava estranheza a opção de um jovem instrumentista pela sanfona e pelo forró. A partir de então, o jovem passou a não apenas escutar o repertório de forró, como também a tentar “tirar de ouvido” músicas de Luiz Gonzaga, como “Pagode Russo” e “Asa Branca”, sobre a qual ele comenta: “Acho que ‘Asa Branca’ é a primeira música que todo sanfoneiro tem que aprender, não só pela música e pelo que ela representa, mas também pelo dedilhado dela, que parece que foi feito para uma pessoa que está começando a tocar”.

Na década de 1990, ocorreu uma transformação significativa no panorama fonográfico brasileiro: a popularização do *compact-disc*, o CD. Segundo Márcia Tosta Dias (2000), como se tratava de um produto tecnologicamente sofisticado e de custo elevado, inicialmente, apenas títulos de música erudita, jazz e MPB foram lançados em CD. No entanto, com a redução em seu preço, não apenas os lançamentos abrangeram todos os segmentos, mas

antigos sucessos em vinil começaram a ser relançados no novo formato. E certamente a audição de títulos de forró antigos em CD foi uma das vias possíveis de esses jovens cariocas se aproximarem da cultura nordestina, conforme relata Mará:

Eu acho que, no caso do Sudeste, o que facilitou muito foram os relançamentos de gravações de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro: “*O melhor de Luiz Gonzaga*” “*O melhor de Jackson do Pandeiro*”. Começaram a reeditar antigos discos, e isso com certeza facilitou muito. Porque você não tinha acesso, a não ser que você tivesse pai que tinha o LP de Luiz Gonzaga. Eu mesmo comecei a comprar. Ia para cidade procurar e comprar um monte de CDs (Entrevista concedida à pesquisadora em setembro de 2009).

Naquele momento o local predileto destes novos aprendizes era a Feira de São Cristóvão. Mará e seu grupo frequentavam a barraca em que tocava o trio de Bastos, já citado, numa época em que os grupos de forró tocavam ininterruptamente até o sol raiar.

A gente chegava na barraca do Bastos, aí quando eles nos viam era uma festa! Porque por um lado, e a princípio eu pensava isto, “Poxa a gente vai dar uma colher de chá pros caras, tocar aqui na barraca e eles vão dar uma descansada. Pra eles é maravilhoso”. E no início, eu tinha um cabelo até aqui assim [apontando para a cintura], era muito cabeludo. O Cris também tinha o cabelo que ia até a cintura, e a galera devia pensar: “Poxa o que esses moleques maconheiros, Zona Sul, o que eles vão fazer? Tocar forró? Pelo amor de Deus!” E aí quando eu pegava a sanfona, eu já via os nordestinos parando na frente, olhando assim: [com os braços cruzados e olhar desconfiado]. A gente tinha ensaiado umas músicas e começava a tocar. E fazíamos com tanto gosto, era tão verdadeiro, que os próprios nordestinos relaxavam e começavam a curtir, porque como a gente estava pesquisando repertório, às vezes trazíamos músicas que ninguém mais estava tocando, os próprios trios não tocavam mais (Entrevista concedida à pesquisadora em setembro de 2009).

Na mesma declaração, Mará aponta para dois aspectos que, de certa forma, estarão sempre presentes no decorrer desta pesquisa: o primeiro deles diz respeito ao estigma que, segundo Goffman (1975), se refere à situação de um indivíduo que está inabilitado para aceitação social plena: o carioca da zona sul que se considera apto a tocar forró; o segundo diz respeito à busca pelo reconhecimento entre os pares (Bourdieu, 2007). Ao ensaiarem, pesquisarem repertório e tocarem instrumentos de “paraíbas”, os meninos do Forróçacana,

entre outras coisas, buscavam também a aprovação dos músicos do local. Conforme relata o sanfoneiro:

Quando eu chegava era com banda, porque eu tocando sozinho, sanfona, era uma lástima. Porque eu não sabia tocar nos baixos, então, eu ficava com vergonha. Inclusive, tinha situação, tipo assim... eu tocando e aí via um cabra, fazendo assim: [gesto brusco imitando o abrir e fechar do fole da sanfona] e pensava: Ah! Esse cara é sanfoneiro e está achando que eu toco mal. Eu ficava super nervoso, mas depois eu ia lá falar com o cara e ele estava amarradão. Era o jeito mesmo dele falar: Vai, vai! Toca sanfona mesmo! (Entrevista concedida à pesquisadora em setembro de 2009).

Sobre o processo de aprendizagem da sanfona, há dois aspectos a serem considerados: a frequência à Feira de São Cristóvão e o surgimento do CD, ambos aparentemente contraditórios, mas complementares. O primeiro se dá quando o jovem aprendiz, pertencente a um determinado segmento social, busca o contato direto com os mestres, detentores de saberes específicos, recorrendo aos seus modos de expressão reconhecidos como “autênticos”, “tradicionais”. O segundo ocorre indiretamente, facilitado pelas inovações tecnológicas. Conforme mencionado pelo próprio Mará, a difusão do CD lhe proporcionou maior acesso à produção musical em que a sanfona se faz presente, repertório gravado considerado “clássico”, mas, muitas vezes, inacessível. Esse assunto será retomado novamente ao longo desta pesquisa, outros sanfoneiros falarão sobre o modo como se aproximaram e aprenderam a tocar o instrumento.

Segundo Mará, o grupo Forróçacana surgiu a partir de reuniões entre amigos que se juntavam para tocar forró. Duani, vocalista e zabumbeiro do grupo, revela que eles não tinham a menor pretensão de subir aos palcos: “Era de brincadeira. A gente tocava porque gostava de ouvir forró”¹². Nessa “brincadeira de amigos”, entre os anos de 2000 e 2005, o grupo gravou quatro CDs. Roberta Ceva (2001a) aponta o Forróçacana como uma das bandas que alcançou maior destaque no cenário do forró universitário carioca, apresentando-se junto

¹² *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 abr. 2000. Caderno B, p. 1.

a músicos renomados como Jorge Ben Jor, Gilberto Gil, Cássia Eller, Zeca Baleiro, Naná Vasconcelos, entre outros. No seu primeiro CD, *Vamo que vamo* (2000), os rapazes incluíram uma regravação da música “Menina mulher da pele preta”, de Jorge Ben Jor, executada no show de lançamento, em maio de 2000, no Canecão, tradicional casa de shows na Zona Sul carioca (Ceva, 2001a: 52). E Mará comenta:

Uma carreira relativamente bem-sucedida. Vi muito sanfoneiro começar a tocar nesta época. Muita gente que era plateia, que via muito os shows do Forróçacana, e depois vinha falar comigo com interesse em tocar sanfona, no caso do Rodrigo Ramalho [sanfoneiro da banda Raiz do Sana], do Marchevsky [sanfoneiro da banda Baião de Corda] (...) Realmente foi um *boom*. Falamansa foi a banda que fez a coisa extrapolar. Os anos 2000, 2001, 2002 foram uma coisa de louco. Foi um sucesso, porque depois a bola baixou: 2005, 2006. Hoje em dia o forró se estabilizou no Sudeste (Entrevista concedida à pesquisadora em setembro de 2009).

A matéria publicada no Segundo Caderno do jornal *O Globo*, em 12 de junho de 2006, intitulada “O xote dos meninos” (Figura 10), confirma o depoimento de Mará. Bernardo Araujo, o jornalista que assina a reportagem, relata o interesse pelo instrumento entre músicos jovens, após os 40 anos em que esteve no ostracismo, “quando a bossa nova praticamente sepultou o acordeom”. Para a matéria em questão, foram entrevistados os sanfoneiros Rodrigo Ramalho, do Raiz do Sana, além de Mará, do Forróçacana, e Kiko Horta, do Cordão do Boitató, os dois últimos também entrevistados para esta pesquisa (cf. Capítulo 3).



Figura 12: Matéria sobre interesse dos jovens pelo forró.

Fonte: *O Globo*, 2006: 1.

O forró universitário virou história. Atualmente a expressão não é mais empregada nas conversas e na imprensa carioca. As bandas que surgiram e fizeram sucesso, como Forróçacana, Forró Paratodos, Saísse e os Bois, Baião de Corda, entre outras, desapareceram, e os locais de baile que eram uma febre entre os jovens (como o Ballroom, no bairro Humaitá e Malagueta, no bairro de São Cristóvão) fecharam as portas. No entanto, o modismo contribuiu para atenuar as conotações negativas da sanfona junto aos músicos jovens do Rio de Janeiro. Conforme declarou o sanfoneiro, muitos que começaram a tocar o instrumento naquela época nos dias atuais exercem atividade profissional no campo musical como sanfoneiros.

Após mostrar como se deu a volta da sanfona aos círculos das camadas médias cariocas, serão apresentados a seguir os locais onde atuam alguns sanfoneiros, no momento atual, na cidade do Rio de Janeiro.

CAPÍTULO 2 – LUGARES DA SANFONA NA CENA MUSICAL CARIOCA

2.1 Feira de São Cristóvão: um espaço de rompimento de fronteira

Localizada no Campo de São Cristóvão desde meados da década de 1940, a Feira caracteriza-se por reunir diversas modalidades da cultura nordestina: culinária, artesanato, literatura de cordel, repentistas, bandas e trios de forró etc. Segundo a pesquisadora Martha Nogueira (2004), o Campo de São Cristóvão era o ponto de chegada dos nordestinos que vinham tentar uma nova vida no Rio de Janeiro. Portanto, o surgimento da Feira resulta da necessidade desses migrantes de se encontrarem para matar as saudades de sua terra natal, ao rememorarem práticas culturais regionais associadas ao comércio, uma complementação do seu sustento e de seus familiares:

De acordo com depoimentos de antigos feirantes, o surgimento da feira se deu de forma espontânea, uma vez que as circunstâncias da chegada ao Rio de Janeiro faziam com que, principalmente nos fins de semana, um número grande de migrantes estivesse reunido neste local, alguns de chegada, outros a espera de parentes em viagem. A aglomeração de pessoas foi o mote para que alguns desses migrantes comessem a expor artigos vindos do Nordeste para serem vendidos, mostrar sua arte, seja em forma de literatura de cordel, desafios de repente ou execução de outros ritmos nordestinos em instrumentos como zabumba, sanfona, triângulo e pandeiro (Nogueira, 2004: 23).

Entre esses migrantes, encontrava-se o afinador e vendedor de sanfonas Zé do Gato. Nascido em Garanhuns (PE) e batizado como Nilton Amaral, Zé do Gato chegou ao Rio em 1965 e foi trabalhar na construção civil. Durante o dia era peão de obra, nas noites dos fins de semana era músico, tocava triângulo acompanhando seu irmão Zé da Onça e outros sanfoneiros nos poucos espaços da cidade reservados ao gênero. Aprendeu a tocar sanfona depois que veio morar no Rio. Em pouco tempo, formou seu próprio grupo. Tinha o costume de se apresentar aos domingos pela manhã na Feira de São Cristóvão, além de fazer alguns pequenos concertos de sanfonas. Massarico, filho de Zé do Gato, relembra aqueles tempos:

Porque quando eu vinha para a Feira de São Cristóvão com o meu pai... eu era muito pequeno... Na idade de cinco anos... eu não tinha noção do acordeom... aí vinha pra cá e ficava dançando o xaxado para arrumar uns trocados, a dança que Lampião criou. Fazíamos uma roda, xaxávamos o pé e dávamos uma umbigada pra frente e pra trás. Ficava também com um acordeonzinho pequeno no peito... junto com meu pai... ele tocava e eu fazia mímica... e isso foi geral: aqui em São Cristóvão... Largo do Machado... Praça XV... (Entrevista concedida à pesquisadora em 2007).

Através da formação de rodas improvisadas onde os ritmos nordestinos eram executados e dançados, muitos “arrumavam uns trocados” e complementavam a renda de suas famílias. O sanfoneiro também deu sinais de como aprendeu a tocar seu instrumento: “Ficava também com um acordeonzinho pequeno no peito, junto com meu pai, ele tocava e eu fazia mímica”.



Figura 13: Feira de São Cristóvão antes da reforma de 2003.
Fonte: Maia, 2010.

Nos tempos de Massarico criança, a Feira ocorria nos arredores do Pavilhão de São Cristóvão, inaugurado em 1958 para abrigar a Exposição Internacional de Indústria e Comércio, segundo o projeto do arquiteto Sergio Bernardes (1919-2002).¹³ Posteriormente, utilizado para a organização de eventos diversos, como as comemorações do IV Centenário da Cidade, mostras comerciais e culturais, mas há muito estava abandonado.

As barracas eram montadas a partir do meio-dia de sábado e desmontadas por volta das 16h do domingo. Neste intervalo de tempo, trios e bandas de forró tocavam ininterruptamente, uns por conta própria, como Zé do Gato e sua família, outros, contratados pelos próprios donos das barracas. O cantor paraibano Zeca, que desde 1991 toca no reduto com sua banda de forró Energia do Som, afirma:

O sucesso das barracas, na época da vida clandestina, no entorno do Pavilhão dependia de duas coisas: da boa comida e dos sons das bandas e trios de forró. Tanto isso era verdade que quando uma banda ou um trio parava para o intervalo necessário, as pessoas se afastavam e o barraqueiro ficava muito preocupado. A parada tinha que ser extremamente controlada, do contrário, a barraca perdia os fregueses (Zeca in *Jornal da Feira*. Rio de Janeiro, abr. 2008, ed. 46. p.5).

Para que os barraqueiros não tivessem prejuízo, revelou Zeca, o grupo precisava enfrentar muitas horas de trabalho por dia em uma mesma barraca: “Nunca esqueço quando tocávamos lá fora, encarávamos o sol e chuva sem reclamar. Um dia, num domingo qualquer, minha cantora desmaiou devido ao excesso de calor que incidia sobre a lona” (idem).

Nos fins da década de 1990, a Feira alcançou certo destaque na mídia carioca. Era o auge do movimento do forró universitário. Jovens e músicos da classe média “redescobriam” o forró e a cultura nordestina, conforme mencionado no Capítulo 1. Martha Nogueira (2004) aponta que em função desse modismo criado em torno do forró, houve um grande aumento e diversificação do seu público consumidor: “Este modismo manifestou-se não só pelo crescente interesse pela Feira de São Cristóvão, mas também na multiplicação de festas de

¹³ Cf. página da Feira. Disponível em <www.rio.rj.gov.br/sedes/mat_projeto_tradicao_nordestina_historico_.shtm> Acesso em: 15 mar. 2010.

forró, com apresentação de bandas e de operadores de som (DJs) que faziam mais sucesso a cada dia” (2004:26). A reportagem a seguir confirma a afirmação da autora:

A Feira de São Cristóvão – que a moçada chama de Feira dos Paraíbas – no sábado à noite é reduto de variadas tribos. Ali, neo-hippies, patricinhas e mauricinhos da Zona Sul se misturam aos migrantes nordestinos e dançam até o sol clarear. Os casais colam os rostos e só têm ouvidos para as músicas de ritmo marcado e letras debochadas (Caldeira, 1997: 1)



Figura 14: Matéria de jornal mostrando a banda Forróçacana na Feira de São Cristóvão. Fonte: *O Globo*, 1997: 1.

Segundo a reportagem, grupos sociais distintos estariam “misturados” no mesmo espaço. A pesquisadora Roberta Ceva (2001), no entanto, questiona esta pretensa “democracia” do lugar, ao revelar a ocorrência de uma segmentação dentro da Feira de São Cristóvão: “As barracas frequentadas pela juventude das camadas médias (onde se toca o pé de serra) parecem não ser as mesmas daquelas frequentadas pela juventude das classes populares (que parece preferir a oxente *music*)” (2001b: 122). Para a autora, o suposto “rompimento de fronteiras sociais e geográficas” não acontecia na prática. Não passavam de

“representações apressadas” da dimensão democrática do forró, que pretendia aproximar nordestinos das classes populares e jovens das camadas médias, misturando, no mesmo espaço, “empregado com patrão, patricinha com desempregado, cabeludo com doméstica etc.” (idem: 121).

Rodas improvisadas onde se “xaxava o pé” e se “ganhava uns trocados”; feirantes que contratavam trios e bandas de forró para animar e atrair fregueses para suas barracas; “patricinhas” e “mauricinhos” dançando até o sol raiar ao som da sanfona, triângulo e zabumba. Ao apresentar esses episódios, buscou-se ilustrar situações em que a sanfona se fez presente no contexto musical da Feira de São Cristóvão, desde seu surgimento até setembro de 2003, quando passou a configurar uma nova realidade.

2.2 O Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas

Em setembro de 2003, a Feira passou a ocorrer dentro do Pavilhão. Isto se deu a partir de um acordo firmado entre a Cooperativa dos Comerciantes do Campo de São Cristóvão – Coopcampo e a Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, que reformou o Pavilhão há muitos anos abandonado e transferiu antigos feirantes e novos empresários para o seu interior. Desde então, a Feira de São Cristóvão passou a se chamar Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas e suas lojas, a obedecer a um tipo de organização padronizada. Martha Nogueira (2004), ao analisar as transformações ocorridas após a reforma, observa que:

Até o início de setembro do ano de 2003, quem passava nos finais de semana no bairro de São Cristóvão, podia ver a grande feira popular, bastante improvisada e barulhenta, que se espalhava às margens do antigo pavilhão abandonado – imagem que se tornava ainda mais impactante se vista de passagem sobre a Linha Vermelha, umas das principais vias de acesso à cidade. Aqueles emaranhados de cordas e lonas coloridas sob os quais se comercializava uma gama quase infinita de coisas – desde a tapioca e a carne de sol até relógios, roupas e coisas usadas – e a estranha simetria dos objetos expostos no chão, hoje em dia dão lugar a uma outra paisagem (Nogueira, 2004: 20).



Figura 15: Feira de São Cristóvão após a reforma de 2003.
Fonte: Maia, 2010.

Uma estátua de Luiz Gonzaga, situada em frente a uma de suas entradas principais, saúda o visitante que chega ao novo Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas. São cerca de 700 barracas fixas, restaurantes de comidas típicas, palcos para shows, barracas que vendem de artesanatos a ingredientes da culinária nordestina, banheiros públicos, segurança e estacionamento. De terça a domingo, os restaurantes abrem para o almoço. A partir das 10h da sexta até as 22h dos domingos, todas as barracas funcionam ininterruptamente, animadas por trios e bandas de forró que se revezam nos espaços dedicados à música ao vivo. A entrada custa dois reais e calcula-se que o espaço atraia em torno de 250 mil pessoas por mês.¹⁴

Em sua pesquisa de mestrado, Daniela do Amaral Alfonsi (2007) realizou uma descrição espacial da nova Feira. Com um formato elíptico, sua área interna é entrecortada por dois eixos que se cruzam perpendicularmente e que recebem o nome de Avenida

¹⁴ Cf. página da Feira. Disponível em <www.feiradesaocristovao.org.br> Acesso em: 9 fev. 2010.

Nordeste, responsável por ligar os dois palcos localizados nas extremidades, Jackson do Pandeiro e João do Vale, e a Avenida Rio Grande do Norte e depois Bahia (uma continuação da outra), que ligam as duas entradas principais. No centro do Pavilhão, situa-se a Praça Catolé do Rocha, mais conhecida como Praça dos Repentistas. Os dois eixos perpendiculares formam quatro áreas que são cortadas por ruas estreitas sinalizadas por placas que prestam homenagem às pessoas e lugares do Nordeste (cf. Alfonsi, 2007: 81). A autora ainda completa: “Para quem não conhece, é fácil se perder e ficar com a sensação de andar em um labirinto. Porém, para os habituados, as barracas funcionam como ponto de encontro, sendo possível identificar diversos pedaços nesse ambiente tão diverso” (2007:83). A fim de permitir ao leitor a visualização de alguns “pedaços” onde há ocorrência de música ao vivo, apresentamos um desenho baseado no mapa original da Feira.

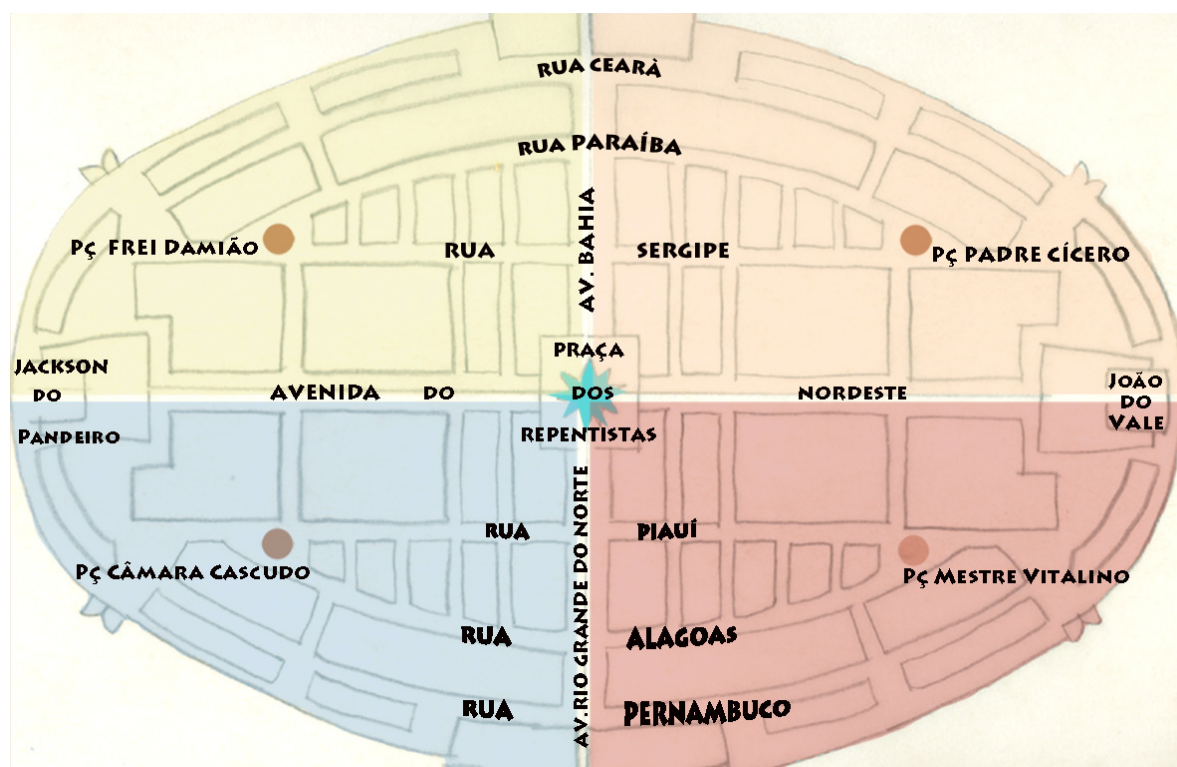


Figura 16: Planta baixa da Feira de São Cristóvão.
Fonte: Elaborada por Melissa Ferraz.

Na Praça dos Repentistas (no centro do mapa), duplas se revezam improvisando versos sobre temas variados. Nos palcos João do Vale e Jackson do Pandeiro, os ritmos da região são apresentados por conjuntos musicais de diferentes estilos. Nas Praças Câmara Cascudo, Mestre Vitalino e Frei Damião, encontram-se pequenos palcos destinados a shows de trios de forró pé de serra.

Martha Nogueira (2004) revela que, entre os diversos trios que se apresentavam na antiga Feira, poucos conseguiram espaço nos palcos do novo Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas (2004:71). De acordo com a programação disponível no site oficial da Feira¹⁵, na Praça Câmara Cascudo, tocam atualmente os grupos: Netinho Ferreira e Trio Aba de Couro e Chico Souza e Trio Taperoá; na Praça Frei Damião: Raminho e Trio Forró Pesado e Os Três Amigos do Nordeste; na Praça Mestre Vitalino: Zé Matias e Trio Xodó.



Figura 17: Praça da Feira onde acontece baile de forró pé de serra.
Fonte: Foto de Joana Araujo, 2007.

¹⁵ Cf. programação atualizada da Feira. Disponível em < <http://www.feiradesaocristovao.org.br>>.

Alguns desses trios também ocupam os palcos principais da Feira, porém em horários de pouca movimentação – sextas, entre 18h e 20h30, sábados, entre 14h e 20h30 e domingos, entre 10h e 12h. Netinho Ferreira, cantor e tocador de triângulo do Trio Aba de Couro, em entrevista para o *Jornal da Feira*, demonstra sua insatisfação:

A gente sabe que a Feira é o que é hoje porque mantém gastronomia regional, artesanato típico e ritmos característicos do Nordeste. (...) Mas sinto que poderíamos melhorar muito! Quando tocamos na Praça Câmara Cascudo, a partir de 0h, criamos o momento Luiz Gonzaga. Muita gente que frequenta a praça, pessoas ligadas ao governo, grandes empresas, acham indispensável o forró de raiz. Aproveito e pergunto a eles onde podemos melhorar. Alguns respondem que seria bom se as atrações dos palcos maiores oferecessem mais forró de raiz. Muitos até acham que a administração não dá a atenção merecida ao forró tradicional nos palcos grandes. Acho que, com essa medida, poderíamos resgatar o público jovem, aquele que frequentava a antiga Feira. (Ferreira in *Jornal da Feira*, 2009: 5).

O público a que Netinho se refere diz respeito aos jovens que integravam o movimento do forró universitário. Conforme será abordado mais adiante, com o fim do modismo, grande parte desses jovens começou a voltar seus ouvidos para outras direções, outras sonoridades e, em consequência disso, deixou de frequentar a Feira de São Cristóvão.

No período conhecido pelos próprios feirantes como “horário nobre” (sextas e sábados, entre 22h e 4h), são as bandas de forró eletrônico que ocupam os locais mais privilegiados do local: os dois palcos principais. Em geral, apresentam-se para centenas de pessoas. A sanfona e o teclado estão juntos nos palcos. Sobre este aspecto, Massarico revela:

A sanfona no trio pé de serra é a base, agora no eletrônico não, o teclado vai cobrir a sanfona, ela vai ficar lá só para dizer que é um forró: “Vai ter forró lá na Feira de São Cristóvão, vamos lá!”. Para os que gostam, tem uma sanfona lá, é um forrozinho, né, mas para quem gosta de curtir um forró tradicional mesmo, é completamente diferente, é zabumba, triângulo e sanfona (Entrevista concedida à pesquisadora em 2007).



Figura 18: Sanfona e teclado em um dos palcos principais da Feira de São Cristóvão.
Fonte: Foto de Joana Araujo, 21 jul. 2007.

A etnomusicóloga Adriana Fernandes (2006) afirma que a adesão ao teclado pelo músico migrante está relacionada com sua adaptação às grandes cidades:

Tocar forró com um teclado significa adaptar o Forró à cidade grande, é uma tentativa de inclusão, modernização e ascensão social. O indivíduo migrante está quotidianamente empenhado em se adaptar à cidade, aos horários, ao esquema de trabalho, à comida, ao sistema de transporte, ao modo de viver a vida, e embora ele necessite continuar dançando, tocando e praticando o Forró, a adesão ao teclado mostra com clareza a sua disposição para esta adaptação, pois ele abre mão de um signo muito próximo do seu contexto natal, no caso a sanfona, trocando-o por um signo encontrado na cidade, o teclado (Fernandes, 2006: 25).

A autora sustenta essa ideia examinando a migração de Luiz Gonzaga. Ao se mudar para o Rio de Janeiro, Gonzaga adotou a sanfona de teclas, ao invés da sanfona de oito baixos aprendida com o pai no Nordeste. Adriana Fernandes completa: “A sanfona de teclados é vista no meio popular como um piano portátil, e neste caso a palavra ‘piano’ significa classe média e alta, dinheiro, status e sofisticação. O mesmo significado por trás do hodierno teclado” (Fernandes, 2006: 25).

O historiador Expedito Leandro Silva, em seu livro *Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural* (2003), analisa a evolução do forró no contexto mercadológico de São Paulo. O autor aponta que o gênero, ao longo dos últimos 60 anos, tem passado por diversas transformações. Sua vinda para grandes centros urbanos, como Rio de Janeiro e São Paulo, levou-o a adaptar-se aos estilos e cenários de cada época e às exigências mercadológicas.

Silva classifica o forró em três categorias: forró tradicional, forró universitário e forró eletrônico. Para o autor, a origem do forró eletrônico está associada à segunda crise do forró tradicional (pé de serra). A primeira crise ocorreu no período da bossa nova, a segunda, após a morte de Luiz Gonzaga, em 1989. Com o falecimento do grande ícone do gênero, esclarece Silva, o forró ficou órfão, sendo esquecido pela mídia. A solução encontrada foi reorganizar o pé de serra, aposentando o velho gibão de couro e o chapéu de Lampião, e incorporar atributos presentes na sociedade urbana e moderna. De acordo com Silva, o forró eletrônico:

Surgiu em 1993 e se inspira na música sertaneja romântica (*country music*), no romantismo brega e na *axé music*. As bandas de forró eletrônico são compostas por músicos e bailarinas, numa média de dezesseis integrantes, todos jovens. A linguagem do forró é estilizada, eletrizante e visual, com muito brilho e iluminação. São empregados nas gravações e apresentações equipamentos de ponta, com maior destaque para o órgão eletrônico, que aparentemente substitui a sanfona. Usam como instrumentos principalmente os teclados, o baixo, o saxofone, a guitarra, a bateria, a sanfona, os sintetizadores e a percussão. Em síntese, trata-se de um “forró-tecno” (Silva, 2003: 110).

Na Feira de São Cristóvão, essa nova versão é conhecida como forró urbano. Tomando como referência as bandas em evidência no Nordeste, como Calcinha Preta, Saia Rodada, Limão com Mel, Aviões do Forró, entre outras, os grupos de forró urbano da Feira possuem um formato mais simples: são integrados apenas por guitarra, baixo, bateria, sanfona e teclado; nos vocais, dois ou três cantores e, atualmente, não se apresentam acompanhados por bailarinas. Ao todo, quatro bandas são responsáveis pela lotação da plateia dos palcos

principais do Pavilhão nos finais de semana: Banda Lunar, Banda Impacto Show, Banda Pop Show e Banda Energia do Som.



Figura 19: Um dos palcos principais ocupado por banda de forró urbano.
Fonte: Foto de Joana Araujo, 21 jul. 2007.

Em novembro de 2009, fui ao encontro de Gilberto Teixeira, um dos gestores culturais do Pavilhão, a fim de que ele esclarecesse sobre a dinâmica de ocupação dos palcos e praças por bandas e trios de forró. Gilberto explicou que desde que o Centro de Tradições fora inaugurado, a contratação dos artistas passou a ser de responsabilidade da COOPCAMPO e não mais dos feirantes. Entretanto, os donos dos restaurantes localizados próximos aos espaços onde ocorre música ao vivo continuam a contribuir com suas despesas, e em consequência disso, a interferir na programação dos shows. “A gente cobra uma entrada simbólica de um ou dois reais, dependendo do dia e da atração, mas na cota que eles pagam por mês, está inserido o cachê do músico, do artista. Então eles têm certo poder na formatação do programa”. Gilberto Teixeira completa:

São os feirantes que gostam deste tipo de música, então a gente que trabalha cultura, aqui, na própria associação, a gente tem dificuldade de avançar um pouco com isto. Porque o frequentador e admirador do forró tradicional, essa pessoa vem para gastar, ela vem para beber, para comer, para comprar as coisas na Feira e, a maioria das pessoas que vem para assistir essas bandas de teclado, eles vêm para fazer bagunça, eles bebem muito, não comem. Eu acho que é um engano do próprio feirante achar que a banda de forró urbano dá mais retorno pra eles (Entrevista concedida à pesquisadora em novembro de 2009).

Enganados ou não, a opinião dos feirantes parece prevalecer nas negociações do local. Eles continuam a contribuir com as despesas dos artistas e, em função disso, decidem o que será exibido nos palcos próximos aos seus estabelecimentos. O que fica claro, sobretudo, são as diferenças de gosto entre os feirantes e o produtor cultural e mais ainda, as dificuldades encontradas por Gilberto na conciliação de interesses num ambiente tão diversificado culturalmente.

Na faixa 1 do CD¹⁶ em anexo, consta um vídeo em que é possível visualizar a *performance* musical de um grupo de forró urbano se apresentando em um dos palcos principais da Feira. A realização da filmagem aconteceu no dia e horário de maior movimentação do local: sábado, entre 22h e 4h da manhã. Centenas de pessoas assistiam ao show. Algumas dançam, outras bebem. Entretanto, vale ressaltar que, tanto naquela como em outras ocasiões em que eu estive presente naqueles espaços, as praças João do Vale e Jackson do Pandeiro, nunca presenciei “bagunça”. Outro dado importante é o fato de essas práticas incluírem a sanfona, o que nos permite pensar que sua presença ainda é preservada na Feira de São Cristóvão.

¹⁶ Encontra-se também disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=htzM6jLOcAk>>.

Após traçar este breve painel histórico e social sobre a Feira de São Cristóvão, será apresentado a seguir o relato de como se deu minha inserção efetiva no campo de pesquisa, acentuando a contribuição etnográfica do trabalho. Minha atuação deu-se como pesquisadora, e algumas vezes, como instrumentista, frequentando os locais onde a presença da sanfona pode ser fortemente sentida na cidade do Rio de Janeiro. Destaco alguns locais emblemáticos: a própria Feira de São Cristóvão – reduto primeiro e/ou passageiro de todo e qualquer sanfoneiro carioca – e as casas noturnas da Lapa e Centro do Rio.

Dinâmicas diferenciadas caracterizam cada um destes momentos e espaços. Tudo o que vi e vivi em cada um deles me ajudou a elaborar o presente trabalho, fruto de trocas e vivências, dúvidas e conversas esclarecedoras, leituras e análises. Espero poder expressar em palavras minha experiência no campo, processo que condicionou grande parte da pesquisa, e que me proporcionou momentos maravilhosos.

2.3 Minha inserção no campo de pesquisa

Rio de Janeiro, sábado, 13 de dezembro de 2008, dia de Santa Luzia e aniversário de Luiz Gonzaga, batizado como Luiz em homenagem à santa. Nessa data também se comemora o Dia Nacional do Forró, instituído em homenagem ao Rei do Baião¹⁷. Por acaso, encontrava-me em casa no momento em que foi noticiado no programa RJTV 1ª edição, da Rede Globo, que o Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas homenagearia o Rei do Baião com uma programação que duraria todo o fim de semana. Fui ao Pavilhão para conferir.

Lá chegando, por volta das 14h30, em um dos seus palcos principais, acontecia a apresentação do grupo Zé da Onça e Sua Gente, conforme ilustra a figura a seguir.

¹⁷ Decreto-lei n. 11.176, de 6 set. 2005.



Figura 20: Zé da Onça e Sua Gente no palco Jackson do Pandeiro.

Da esquerda para a direita: Zé Buchudo na zabumba, Ires Pontal no canto e triângulo, Seu Zé da Onça com o chapéu de couro e, logo atrás, dois jovens sanfoneiros.

Foto: Joana Araujo, 13 dez. 2008.

Esta cena permaneceu assim por algum tempo até que Seu Zé da Onça tomou a sanfona do rapaz de camisa azul e começou a tocar. O rapaz desceu do palco e foi assistir ao show da plateia. Aproveitei este momento para abordá-lo. Apresentei-me e revelei estar desenvolvendo uma pesquisa sobre a sanfona na Feira de São Cristóvão, além de ser também sanfoneira. Diante de seu olhar surpreso, eu o convidei para irmos até a barraca de Seu Zé do Gato, dono de uma loja de venda e consertos de acordeom, para tocarmos um pouco. Convite aceito, seguimos para o local.



Figura 21: Nilton Amaral, o Zé do Gato, em sua loja na Feira de São Cristóvão.

Foto: Joana Araujo, 21 jul. 2007.

Na loja de Seu Zé do Gato (que eu já conhecia), sentados um de frente ao outro, tocamos por quase duas horas. Seu repertório constava de clássicos do forró instrumental, ou como disse o sanfoneiro, de “forró solado”: “Treze de dezembro” (Luiz Gonzaga), “Nilopolitano”, “Chorinho gostoso” (ambos de Dominginhos), como também os choros “Tico-tico no fubá” (Zequinha de Abreu) e “Brasileirinho” (Waldir Azevedo), só que em ritmo de forró¹⁸.

Depois toquei “Arrasta-pé” (Waldir Azevedo), “Odeon”, “Apanhei-te cavaquinho” (ambos de Ernesto Nazareth) e um ou outro forró que conhecia. Embora tivesse afirmado não conhecer nenhum daqueles choros, o rapaz permaneceu tocando mesmo assim; ora fazendo a

¹⁸ Em depoimento registrado no livro *Projeto Brasil da sanfona*, Dominginhos esclarece sobre a prática de adaptar um gênero a outro: As pessoas dizem que eu urbanizei o forró, mas na verdade, na minha opinião, quem fez isso foi o Luiz Gonzaga. Ou melhor, primeiro o baião, porque o forró veio muito depois. Ele urbanizou tudo, foi ele que ficou no Rio e em São Paulo martelando, passando pelas cidades, brigando para colocar a música dele. No meu caso, o que aconteceu foi que eu comecei a fazer forró como quem fazia choro, eu só mudei o ritmo, entendeu? Em vez de eu tocar choro como choro, como eu tinha a zabumba e o triângulo me acompanhando, se virasse choro, ficava de pé quebrado, não tem apoio pra você tocar choro com zabumba e triângulo. Eu tocava até “Tico-tico no fubá” e “Brasileirinho” em ritmo de baião, e forró como se fosse choro, improvisando em cima do que dava campo pra isso. Aí os meninos que iam chegando, tipo Oswaldinho, iam ouvindo aquilo e se apegando e aprendendo (in Taubkin, 2002:102).

base harmônica, ora pequenos contracantos entre as melodias. Ao notar que o músico não tinha dificuldade em me acompanhar, experimentei inverter as funções, fazendo o acompanhamento para que ele solasse. Ao ser solicitado, o jovem sanfoneiro solou os temas daqueles choros a sua maneira, reinventando-os, ou como diria Dominginhos, “improvisando em cima do que dava campo pra isso” (in Taubkin, 2002:102). Entre uma música e outra, conversávamos.

Nascido na Paraíba, Isaac, 24 anos, mudou-se para o Rio de Janeiro em 2005. Costuma frequentar o Pavilhão de São Cristóvão aos fins de semana, mas não é sanfoneiro contratado da Feira. No momento em que eu o vi no palco, apenas tinha subido para “dar uma canja”, o que depois verifiquei ser uma prática habitual, não apenas entre sanfoneiros, mas também entre cantores, zabumbeiros e tocadores de triângulo. Notei que sua maneira de tocar se diferenciava bastante da dos demais sanfoneiros que, até então, tinha visto tocar no Pavilhão. Isaac tinha uma forma apurada de acompanhar, solar e improvisar. Quando lhe perguntei como aprendera a tocar assim, respondeu-me não ter conhecimento dos acordes e escalas que executa, já que aprendera ouvindo e reproduzindo gravações de sanfoneiros consagrados.

Em seguida, mostrou-me o que tinha costume de ouvir em seu aparelho de MP3. Havia estilos bastante diferentes: desde gravações de jazz soladas por Art Van Damme, choros por Orlando Silveira, frevos por Sivuca, até forrós instrumentais por Dominginhos, Hermeto Pascoal, Osvaldinho e outros. Vale ressaltar que não é comum encontrar este “tipo de música” nas lojas e barracas da Feira. CDs como estes são geralmente vendidos a preços relativamente altos para um consumidor de baixa renda. Isaac disse ter tido acesso a essas gravações através da Internet ou copiando CDs de amigos. Dessa forma, constatei que Isaac é um sanfoneiro que frequenta a Feira, mas tem uma informação musical muito ampla e cosmopolita. Ele não está restrito somente ao forró.

Segundo José J. de Carvalho (1999), os meios de comunicação e a difusão cultural acabam por interferir no modo de consumo musical. O autor afirma:

Há apenas uma geração, as diferenças de gostos eram marcadas principalmente por barreiras de classe ou de grupos de pertencimento. (...) Hoje em dia, os meios massivos permitem um aumento considerável do consumo musical e a distinção de classe, ainda que não inteiramente eliminada, começa a dar lugar a um clima mais cosmopolita, estimulando o convívio de estilos musicais formalmente muito distintos entre si, mas comensuráveis enquanto parte de um mesmo universo midiático que homogeneíza o impacto sensorial da música (Carvalho, 1999: 3).

Os avanços tecnológicos ajudam não apenas o carioca, mas também o nordestino a se familiarizar com o repertório. Tanto Mará, sanfoneiro do Forróçacana, quanto Isaac, sanfoneiro da Feira, recorrem à tecnologia para suprir lacunas de informação musical.

Naquela tarde Isaac ficou surpreso, tanto por ter sido abordado, quanto por saber que eu também tocava sanfona. Porém, o mesmo se deu comigo. Foi uma grande surpresa encontrar na Feira de São Cristóvão um sanfoneiro como ele – talvez um reflexo das imagens estereotipadas que se criam a respeito dos músicos nordestinos que tocam no local. Fiquei ainda mais perplexa quando o músico revelou estar desempregado. Contou-me que algumas vezes tinha ido ao Pavilhão apenas com o dinheiro da passagem de ônibus. Para garantir sua volta para casa, dava canjas nos espaços dedicados ao forró pé de serra, “passava o chapéu” e arrecadava alguns trocados. Ao amanhecer do dia, retornava para Austin (bairro de Nova Iguaçu/RJ). Como os trios de forró encerram suas atividades por volta das 4h, Isaac esperava os primeiros raios na cadeira de algum dos bares do Pavilhão, entre “cochilos ou cafés com tapioca”. Fiquei extremamente comovida com este relato. Cheguei, inclusive, a comentar que no meio musical que frequento ele não ficaria sem trabalho. Confesso que falei sobre algo de que na época não tinha certeza. Apenas sabia vagamente que algumas casas noturnas da Lapa ofereciam apresentações de forró pé de serra em suas programações semanais. Era um outro lugar, onde a sanfona daquele jovem sanfoneiro poderia se situar. Isaac ficou curioso.

2.3.1 Minha estreia na Feira

Voltei à Feira no dia 3 de janeiro de 2009. Era sábado, já passava das 22h e, como de costume, percorri o interior do Pavilhão de São Cristóvão, observando os locais onde aconteciam apresentações de forró – as três praças e os dois palcos principais. Naquela noite, optei por ficar na Praça Frei Damião pois, dos espaços dedicados ao forró pé de serra, era o que agregava maior público no momento. Naquele momento tocava o Trio Forró Pesado, grupo contratado pelo Pavilhão e responsável por aquele local desde que o Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas fora inaugurado. Lá encontrei Isaac que, já tendo conhecimento do assunto de minha pesquisa, dispôs-se a me apresentar a todos os sanfoneiros que encontrava. Dentre eles, Ratinho.

Muito popular na Feira de São Cristóvão, é bastante comum encontrar este sanfoneiro tocando nos fins de semana na Praça Frei Damião. Ao saber que eu tocava sanfona, Ratinho me propôs “uma canja”. Tomada de surpresa, perguntei-lhe se poderia voltar em outra ocasião e, de preferência, com meu próprio instrumento. Ele me convidou a voltar no dia seguinte.

Lembro ter voltado para casa aflita. Aquele convite me pegou de surpresa. Quase entrei em pânico. Quando iniciei a pesquisa nunca imaginara tocar na Feira de São Cristóvão, “templo sagrado” dos sanfoneiros em atuação no Rio de Janeiro. Ainda bem que consegui transferir o fato para o dia seguinte. Não poderia subir ao palco naquele estado, e ainda por cima, com instrumento alheio, sem nada ensaiar. Precisava me preparar física e psicologicamente, selecionar algumas músicas e ensaiá-las em casa. Afinal de contas, seria para mim e para o processo de pesquisa um grande acontecimento. Como realmente o foi.

No outro dia, por volta das 16h, no momento em que cheguei à Praça Frei Damião, acompanhada por Isaac e uma amiga, Ratinho já se encontrava no palco tocando. Coloquei minha sanfona aos pés do tocador de pandeiro, ao lado da mesa de som, e fiquei aguardando o momento de ser chamada.



Figura 22: Ratinho tocando na Praça Frei Damião.
Foto: Joana Araujo, 4 jan. 2009.



Figura 23: Casais dançando ao som do forró pé de serra na Praça Frei Damião.
Foto: Joana Araujo, 4 jan. 2009.

Era a primeira vez que ia à Feira em uma tarde de domingo e foi uma grande surpresa encontrar a pista de dança repleta de casais. Minha amiga logo foi convidada a dançar e Isaac, por algum motivo, ausentou-se dali. Durante a espera, que durou em torno de duas horas, observei e fotografei o grupo e as pessoas. Quando Isaac reapareceu, foi logo perguntando se eu estava pronta. Era a hora de tocar. O fato é que a longa espera tinha me deixado ainda mais nervosa, afinal de contas, não é tarefa fácil tocar na Feira de São Cristóvão, diante de olhos e ouvidos de tantos sanfoneiros experientes. Vale acrescentar, também, que alguns minutos antes de Isaac chegar, minha amiga havia me perguntado o que eu iria tocar. Eu lhe respondi que estava pensando em uns choros ou algum forró instrumental. Com os olhos arregalados, ela disse: – Mas Joana, será que estas pessoas irão gostar?

Talvez a preocupação da minha amiga tivesse fundamento. Afinal de contas, desde que tínhamos chegado ali, o trio só tocava repertório de forró cantado. O que o público iria achar dessa mudança? Eu não tinha como saber. A única coisa que eu pensava era que não podia desperdiçar esta oportunidade: a de ser publicamente apresentada como sanfoneira para aquelas pessoas. Minha intenção era que eles me vissem enquanto instrumentista e conhecedora do instrumento para que, em seguida, eu me aproximasse na condição de pesquisadora. Vale lembrar que Isaac só se interessou em conversar comigo após ter-lhe demonstrado que eu era capaz de tocar sanfona.

Subimos ao palco, Isaac e eu. Ao todo, tocamos quatro músicas: dois choros e dois forrós instrumentais. Eu solava e ele fazia a base harmônica, depois eu o acompanhava para que ele improvisasse. Foi bem semelhante ao que tínhamos feito na barraca do Zé do Gato na tarde em que nos conhecemos, só que dessa vez diante de um público que agora havia parado de dançar, apenas observava. Fomos acompanhados pelo zabumbeiro Borracha, do Trio Forró Pesado. Já o pandeiro e o triângulo estavam sendo tocados por pessoas que também davam canjas no momento.



Figura 24: Isaac e a pesquisadora tocando na Praça Frei Damião.
Foto: Lalitya, 4 jan. 2009.

Ao término da apresentação, fomos bastante aplaudidos. Um senhor veio me agradecer com uma nota de dois reais nas mãos. Foi o suficiente para que outros que também tinham apreciado fizessem o mesmo. Comprovei naquele momento que realmente existe na Feira de São Cristóvão a prática de remunerar em dinheiro diretamente os músicos. Trata-se de uma prática semelhante à das cantorias de rua e de feiras no Nordeste.

Fiquei muito emocionada. Minha presença parece não ter destoadado tanto, pois, ao final, fui recompensada da mesma maneira usualmente dispensada a todos, com pequenas quantias em dinheiro vivo. Constatei que aquelas cédulas de pequeno valor monetário podiam significar uma espécie de incentivo aos músicos – como no caso de Isaac, que muitas vezes não tinha sequer o dinheiro do transporte – ou uma forma de agradecimento pelo prazer proporcionado pela música. Mas para mim elas representavam ainda mais. Tocar no palco da Praça Frei Damião me fez compreender o que não é facilmente compreendido por meio de uma observação ou entrevista, fez-me vivenciar experiências comuns aos sanfoneiros com

quem dialoguei ao longo da pesquisa: o frio na barriga, o suor escorrendo pela testa, os dedos trêmulos, o público atento que observa... Na verdade, era eu quem deveria agradecê-los.

Passada a emoção, fomos os três (minha amiga, Isaac e eu) tomar café com tapioca em uma barraca um pouco afastada dali, onde pudemos conversar com mais tranquilidade. Foi então que Isaac me explicou o motivo do seu desaparecimento naquela tarde. Contou-me que a longa espera se deu porque Seu Raminho não queria me deixar tocar: “Mas como assim? Tinha sido convidada a tocar por Ratinho na noite anterior!”, questionei. Somente então tomei conhecimento de que existem regras que regulam o acesso ao palco, e no caso, quem concede a permissão é Seu Raminho, sanfoneiro e líder do Trio Forró Pesado. A despeito de ter sido convidada por Ratinho que, por inúmeras vezes, tinha visto tocar naquele mesmo espaço, este não possuía nenhum vínculo com o Trio, e muito menos com o Pavilhão. Ratinho nem mesmo sanfona tinha (tem). Tocava (ou ainda toca) nos instrumentos emprestados por outros sanfoneiros, a troco de pequenas quantias arrecadadas ao longo do fim de semana: remunerado pelo próprio público; ou através de gratificações dos donos das barracas situadas em torno da Praça; ou recolhendo latas de cerveja e refrigerante.



Figura 25: No chão do palco, latinhas jogadas pelo público, que serão recolhidas mais tarde pelo sanfoneiro Ratinho.

Foto: Joana Araujo, 4 jan. 2009.

Isaac relatou-me a conversa entre os dois:

(Isaac): “Ele não queria parar o forró porque o forró estava bom e ainda deu a desculpa de que tinha outro grupo na frente para tocar. Eu falei que iríamos tocar só quatro músicas, eu numa sanfona e a Joana na outra”.

(Seu Raminho): “Como é que eu vou botar alguém no palco que eu nunca vi tocando?”

(Isaac): “Engraçado, eu já vi o senhor deixando muita gente subir no palco pra dar canja que o senhor nem conhecia, e o cara nem deu conta do recado! Eu lhe garanto que as pessoas vão gostar”.

Seu Raminho concordou em nos deixar tocar, mas se fosse após o trio Os Três Amigos do Nordeste, que também aguardava:

(Isaac): “Aí eu falei, ela não vai esperar não. Vai demorar muito e eu não vou esperar também”.

Foi quando Isaac avistou o sanfoneiro do tal trio e lhe pediu para que nos deixasse tocar antes deles. O sanfoneiro concordou.



Figura 26: Músicos não contratados apresentando-se no palco da Praça Frei Damião.

Da esquerda para a direita: Raminho, com o chapéu de couro, Seu João de Adalton, na sanfona e Pita, na zabumba.

Fonte: Foto de Joana Araujo, 18 jan. 2009.

Portanto, minha estreia como sanfoneira na Feira de São Cristóvão somente aconteceu graças à insistência de Isaac e às negociações entre Seu Raminho, que controla o acesso ao palco, e os demais sanfoneiros, que aguardam uma oportunidade. Por um lado, o fato de eu ser mulher e desconhecida de todos (apenas Isaac me ouvira tocar) explica as reticências do seu Raminho. Por outro, o caso exemplifica as negociações que ocorrem continuamente entre trios para ocupação do palco. Finalmente, creio que minhas boas relações com Isaac tornaram possível a minha estreia, o que representou um momento importante para esta pesquisa de campo.

Na semana seguinte à minha primeira exibição pública, retornei à Feira. Enquanto me deslocava em direção à Praça Frei Damião, uma única questão me vinha à mente: tocar publicamente no forró do Seu Raminho teria ou não produzido o efeito que eu tanto desejara? Lá chegando, por volta das 23h, Seu Raminho já se encontrava no palco com seu trio e tão logo me avistou, anunciou no microfone: “– Chegou a sanfoneira Joana!” Esta recepção carinhosa evidencia a forma como minha presença passou a ser percebida ali na Feira, se bem que não tenho como saber o que elas realmente pensavam a meu respeito. Porém, uma coisa é certa: a mulher que aparecia aos fins de semana para tirar fotos, fazer vídeos e puxar conversa também tocava sanfona e isto, certamente, foi um ponto a meu favor.

A esse respeito Barreman (1980), ao analisar alguns problemas e consequências da interação entre etnógrafo e as pessoas entre as quais faz sua pesquisa, afirma:

As impressões decorrem de um complexo de observações e inferências, construídas a partir do que os indivíduos fazem, assim como do que dizem, tanto em público, isto é, quando sabem que estão sendo observados, quanto privadamente, isto é, quando pensam que não estão sendo observados. As tentativas de dar a impressão desejada de si próprio, e de interpretar com precisão o comportamento e as atitudes dos outros são um componente inerente de qualquer interação social e são cruciais para a pesquisa etnográfica (125).

Ao assumir um novo papel, passei a estabelecer um elo com aquelas pessoas. Em geral, era convidada a sentar-me à mesa com eles e a participar de suas conversas. Agora não

apenas eu tinha interesse em conhecê-los, mas também passaram a ser comuns perguntas do tipo: “Há quanto tempo toca?” “Como aprendeu a tocar?” “Quem é seu professor?” “Você aprendeu por música?”

Esta última pergunta relacionava-se a uma questão bastante valorizada por eles: a educação musical formal. Muitos dos sanfoneiros com quem conversei lamentavam não terem sido alfabetizados musicalmente. O choro, para eles, tem um valor inestimável. Quando era apresentada a alguém, era comum fazerem comentários como: “Ela toca choro explicadinho! Aprendeu por partitura!” Sublinho uma vez mais a presença do choro no leque de gêneros apreciados e praticados pelos sanfoneiros dos trios do Pavilhão. Engana-se quem pensa que esses instrumentistas só tocam e ouvem forró. Como já tinha percebido com Isaac, a informação musical desses músicos é bem mais ampla do que se imagina.

2.4 Praça Frei Damião: um espaço de reconhecimento entre pares

Nas minhas idas à Feira, sempre procurei percorrer todos os espaços onde aconteciam apresentações de forró: as três pequenas praças e os dois palcos principais. No entanto, acabava preferindo permanecer no forró de Seu Raminho, na Praça Frei Damião. É que lá, normalmente, ocorre maior incidência de participações extra-oficiais, as conhecidas “canjas” e, em consequência disto, este espaço acaba por aglutinar maior quantidade e variedade de músicos. São participações que tanto podem ser realizadas por músicos amadores – trabalhadores em outras áreas, que sentem satisfação no simples fato de subir ao palco e mostrar um pouco do seu lado artístico, mesmo que por poucos minutos –, como por músicos profissionais – cantores ou instrumentistas, sozinhos ou acompanhados por seus grupos, que encontram naquele lugar oportunidade para divulgar seu trabalho, através da venda de CDs autorais, da divulgação da agenda do grupo ou de outras maneiras.

No entanto, outro perfil de músicos chamou-me atenção nestas exposições públicas no palco da Praça Frei Damião: aqueles músicos desvinculados de um grupo específico e que se propunham a tocar com quem estivesse disponível. Como a formação do trio se dava naquela ocasião, eram estes os que mais se arriscavam. As músicas eram decididas ali na hora e, no caso do sanfoneiro, ele não somente devia ser capaz de tocá-las em qualquer tonalidade, como conhecer suas respectivas introduções e “levadas”, conduções rítmicas ou rítmico-harmônicas que caracterizam o baião, o xote, o forró etc. Essas situações podem gerar certa tensão, visto que tocam não apenas para um público de nordestinos ou apreciadores do forró, mas, nas palavras de Bourdieu (2007), para um “público de pares que são também seus concorrentes”:

Nunca se prestou a devida atenção às consequências ligadas ao fato de que o escritor, o artista e mesmo o erudito, escrevem não apenas para um público, mas para um público de pares que são também concorrentes. Afora os artistas e os intelectuais, poucos agentes sociais dependem tanto, no que são e no que fazem, da imagem que têm de si próprios e da imagem que os outros e, em particular, os outros escritores e artistas, têm deles e do que eles fazem. “Há qualidades, escreve Jean-Paul Sartre, que nos chegam unicamente através dos juízos do outro”. É justamente isto que ocorre com a qualidade de escritor, de artista ou de erudito, qualidade que parece tão difícil definir porque só existe na e pela relação circular de reconhecimento recíproco entre os artistas, os escritores e os eruditos (Bourdieu, 2007:108).

O que Bourdieu afirma diz respeito à produção de bens culturais destinados a um público de produtores de bens culturais – o campo da produção erudita. *Campo* é caracterizado pelo autor como um espaço onde atores competem entre si em torno de interesses específicos. No caso do campo da produção erudita, esse embate se dá através da luta pelo “reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes” (Bourdieu, 2007: 105).

Penso porém que é possível estender a observação de Bourdieu ao espaço onde os sanfoneiros se exibem para outros sanfoneiros, ali na Feira. Eles também buscam reconhecimento. Ao conviver com alguns deles e examinar suas práticas e discursos, constatei que essa busca pelo reconhecimento pode se realizar de inúmeras formas. Uma delas consiste

na tentativa de produzir sua própria assinatura, ou seja, executar seu instrumento de maneira própria, singular, a ponto de ser percebido, identificado e, principalmente, aprovado e prestigiado dentro do seu meio e também fora dele.

Segundo Bourdieu, esta é uma das vias possíveis de se alcançar a legitimidade, quando “marcas de distinções” (temas, técnicas e estilos), dotados de valor na “economia específica do campo”, são capazes de fazer existir culturalmente os grupos que as produzem, livrando-os, assim, do anonimato e insignificância. (cf. Bourdieu, 2007: 109).

Luiz Gonzaga, por exemplo, precisou encontrar seu estilo próprio para conseguir se sobressair no competitivo meio musical carioca da década de 1940¹⁹. Viu-se, no Capítulo 1, que ele não foi o único a produzir sua própria assinatura. Outros músicos depois dele se destacaram na maneira de se expressar através da sanfona, como Sivuca e Dominginhos, dentre outros.

O contato que tive com os sanfoneiros frequentadores da Praça Frei Damião, assim como a observação de suas práticas, mostrou-me que eles, ao tocarem para “ganhar dinheiro” (e alguns para “ganhar a vida”), tocam também para outros sanfoneiros que são capazes, mais do que o público que dança, de reparar o jeito próprio de cada um tocar, e tomam sanfoneiros consagrados como modelos²⁰.

Numa das ocasiões em que estava observando a *performance* de músicos não-contratados no pequeno palco da Praça Frei Damião, deparei-me com a seguinte cena: um jovem sanfoneiro acompanhava um cantor que também dava canja. Em suas harmonizações, a maior ocorrência era do uso de tétrades (nas funções de subdominante e tônica, uso das nonas

¹⁹ Para Bráulio Tavares, este aspecto foi determinante para diferenciá-lo dos demais sanfoneiros nordestinos da época: “Anos de experiência como músico de cabarés da Lapa e de bares da “zona” do Mangue deram a Luiz Gonzaga uma informação musical variada, inacessível aos sanfoneiros de pé de serra, para não falar no seu aprendizado de diferentes ritmos e recursos técnicos durante os nove anos em que viajou pelo Brasil servindo pelo Exército. Ensinaram-lhe também a conhecer a mentalidade e as expectativas do público. Mostraram-lhe como poderia marcar a presença num mundo competitivo, em que as oportunidades de aparecer – como no caso dos programas de calouros – eram escassas e ferozmente disputadas” (Tavares, 2008: 29).

²⁰ Na faixa 2 do CD em anexo, músicos de um trio improvisado revelam suas “marcas” pessoais tocando no palco da Praça Frei Damião. Também disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=EuE7Scb9EuA>>.

e sétimas; na função de dominante, uso das nonas, décimas primeiras e décimas terceiras) do que tríades, diferenciando-se dos demais sanfoneiros que tinham tocado naquela noite, em geral mais velhos. Entre uma música e outra, momentos para o improviso eram demandados pelo cantor, com a célebre frase dirigida ao sanfoneiro: “Chora sanfona!” Próximo de sua apresentação chegar ao fim, o rapaz solou alguns forrós instrumentais e choros. O público não tinha parado de dançar, sinal de que aquele trio improvisado tinha conseguido agradar.



Figura 27: Trio improvisado apresentando-se no palco da Praça Frei Damião.
Foto: Joana Araujo, jan. 2009.

O sanfoneiro do trio, Fabiano Santana, 23 anos, nasceu em Timóteo/MG e toca sanfona desde 2003. Integrava bandas de forró pé de serra em sua cidade até ser convidado, sozinho, em outubro de 2005, a fazer uma substituição em um show na Casa dos Forrozeiros, na Taquara (RJ):

Fizemos o show e eu vi um público que nunca tinha visto na minha vida! E digo isso com um sorriso no rosto, pois o forrozeiro carioca consegue deixar qualquer tocador de forró feliz. São tão simpáticos que nos sentimos em casa. Daí, não me contive, disse então que gostaria de ficar de vez no Rio, só voltei em Minas para pegar minhas coisas. Larguei família, trabalho (no ramo da marcenaria), namoro e, inclusive, a banda que eu estava tocando. (Entrevista concedida à pesquisadora em outubro de 2009).

Não há sanfoneiros em sua família: “Considero-me um autodidata, pois a maioria do meu repertório foi construído tentando tocar o que ouço nas músicas”, afirmou o instrumentista. Na noite em que eu o encontrei na Feira de São Cristóvão, Fabiano tinha ido, a princípio, não para tocar, mas para se divertir. “Aí o coração foi batendo com vontade de subir ao palco para tocar um pouquinho. Ir à barraca Sol e Lua [restaurante situado em frente à Praça Frei Damião] e não tocar? É deixar o dia incompleto.” Ele e o cantor já se conheciam. Algumas vezes tocavam juntos, em outros contextos, fora do Pavilhão. No entanto, o encontro daquela noite fora casual:

Sempre que posso estou lá [Feira de São Cristóvão]. Vou para comer o baião de dois que é maravilhoso e para me divertir, pois ali você conhece meio mundo num mesmo lugar e sempre tem um para ser zoadado, um para contar piada, um para falar bobagem e, ao mesmo tempo, tem os que falam bem, têm boas idéias, somam no âmbito cultural e de quebra, sempre ajudam em alguma coisa nova que beneficia a carreira musical. (Entrevista concedida à pesquisadora em outubro de 2009).

Nem sempre Fabiano está de folga nas noites de sábado. O sanfoneiro costuma se apresentar com o seu trio em casas noturnas e festas especializadas em forró pé de serra do Rio de Janeiro e também de São Paulo, Belo Horizonte, Vitória, Brasília etc. Fabiano é sanfoneiro do Trio Candieiro. O cantor, Marcelo Mimoso, integra o trio Os Cabras, além do grupo de forró Viremexe, cuja prática será descrita no Capítulo 3. Os dois músicos não são nordestinos, mas vivem de tocar forró: “Financeiramente posso afirmar que vivo de música. Minha principal fonte de renda são os cachês de shows”, revelou o sanfoneiro. Fabiano complementa sua renda ministrando aulas de percussão de forró, violão e sanfona para iniciantes; instalando microfones e sistemas de amplificação em sanfonas e, mais recentemente, como técnico de som, em seu próprio estúdio de gravação.

Como se vê, a Feira é frequentada também por sanfoneiros que não são nordestinos, chegam ao forró por ser este um tipo de música muito difundido no Brasil, e que se profissionalizaram antes de conhecê-la. Além disso, a Feira é local de contínuo aprendizado

de técnicas, modas, improvisações, arranjos, maneiras de tocar, repertório etc. É importante lembrar, porém, que essas práticas normalmente ocorrem longe dos olhos do grande público, nos palcos situados nas três pequenas praças, às margens da área nobre do Pavilhão.

2.5 Outros espaços do forró no Rio de Janeiro

O forró está presente não somente nos palcos e praças da Feira de São Cristóvão. Atualmente, o xote, o xaxado e o baião têm espaço garantido em outros pontos da cidade do Rio de Janeiro: Centro, Tijuca, Niterói, Barra da Tijuca, Jacarepaguá etc. Nas proximidades do Centro e Zona Sul, por exemplo, o gênero é dançado e tocado todos os dias da semana:

- Às segundas-feiras tem forró no restaurante Severina (Laranjeiras).
- Nas terças-feiras, o “Xote Coladinho”, no Parada da Lapa.
- Toda quarta-feira, “Quarta Democrática”, no Clube dos Democráticos (Lapa).
- Nas quintas-feiras, forró na casa Lapa 40° (Lapa) e o evento “QuintArrastapé” no Centro Cultural Carioca (Praça Tiradentes – Centro).
- Às sextas-feiras, “Baião Granfino” no Espaço Cultural Asa Branca (Lapa).
- Aos sábados, acontecem bailes de forró na casa noturna Rio Scenarium e, uma vez por mês, tem forró na sede do Cordão do Bola Preta (todos na Lapa).
- Aos domingos, “Roda de Forró” no Centro Cultural Carioca (Centro²¹).

Esses eventos de forró, no entanto, não se identificam mais com o movimento dos jovens das camadas médias cariocas na década de 1990. Na época do *boom* do forró universitário, os bailes chegavam a reunir cerca de duas mil pessoas por noite (Ceva, 2001a: 8). Nos dias atuais, contam com um público não tão expressivo, dependendo do dia, horário e

²¹ Calendário anotado durante o período de janeiro de 2009 a setembro de 2010.

estrutura do local. Massarico, sanfoneiro do Trio Pé-de-Serra, grupo criado na década de 1990, no auge do forró universitário, e um dos poucos que restaram desta fase, revela:

O forró pé de serra começou a selecionar, só foram ficando os forrozeiros mesmo, só quem gostava mesmo do forró pé de serra. Entraram muitos que não eram, estavam no meio só porque o forró estava no auge, na época em que o forró estava estourando. Aí o forró foi assentando e ficou no nível, não decaiu muito, também não subiu, estabilizou (Entrevista concedida à pesquisadora em 2007).

Chama a atenção também a nova configuração desses bailes. Embora seja possível observar muitos jovens das camadas médias no salão, nos palcos, a formação dos conjuntos musicais não reproduz a sonoridade, tampouco a instrumentação típica daqueles ambientes. O forró executado por aquelas bandas, que mesclavam outros instrumentos e gêneros musicais, passou a não mais agradar aos ouvidos dos “forrozeiros”, que passou a priorizar o “verdadeiro forró pé de serra” integrado apenas por sanfona, zabumba e triângulo.

Na filipeta a seguir, de março de 2009, é possível constatar a predominância de trios de forró, em vez das bandas que caracterizavam o forró universitário da década de 1990.



Figura 28: Divulgação de eventos de forró da casa noturna Parada da Lapa.

Fonte: Material escaneado.

Sobre o modo de execução da sanfona no chamado forró pé de serra, Massarico esclarece: “O sanfoneiro tem que trabalhar, principalmente a baixaria. Geralmente alguns trios botam baixo. O trio que eu toco já não tem, aí o sanfoneiro tem que ser sanfoneiro mesmo, se ficar enganando ele está ferrado, porque dá para perceber” (Entrevista concedida à pesquisadora em 2007).

Outro aspecto importante diz respeito ao novo perfil de instrumentistas. Roberta Ceva (2001a) aponta que as bandas formadas nos tempos do forró universitário eram integradas, “em sua maioria”, por jovens universitários das camadas médias. Em nota de rodapé, a pesquisadora explica:

Digo “em sua maioria” porque muitas das bandas de forró universitário possuem uma composição mista: apesar da maioria dos integrantes ser proveniente das camadas médias, há quase sempre um deles oriundo das classes populares (e, geralmente, nordestino) (Ceva, 2001a: 7).

E o instrumento mais comumente executado pelo nordestino era a sanfona. Nos dias atuais o cenário é outro. A sanfona continua a ser tocada por migrantes e seus descendentes – a exemplo de Massarico, filho de Zé do Gato, o afinador de sanfona da Feira de São Cristóvão – mas também por jovens cariocas que se formaram sanfoneiros na época do forró universitário e mesmo depois disso, quando a moda já tinha passado.

Esses jovens nem sempre descendem de nordestinos ou de sanfoneiros, ou seja, não é no ambiente familiar de suas culturas de origem que eles tiveram contato com o instrumento. Pertencem geralmente à classe média carioca e seu principal recurso para a aprendizagem da sanfona são as mídias – Internet, MP3, CDs, DVDs, discos etc.

A maioria não passou por um aprendizado musical formal. Eles identificam restrições na sua formação, como o nível técnico baixo e a incapacidade da leitura e escrita musical, e reconhecem que essas falhas reduzem as possibilidades de trabalho. Ao mesmo tempo, imprimem às suas práticas certa sofisticação, recorrendo ao uso de dissonâncias em suas

harmonizações e à prática do improviso. Temas instrumentais de forró compostos por sanfoneiros consagrados, como Sivuca e Dominginhos, são valorizados, porém alguns se identificam com outros repertórios, como choro e samba. Todos afirmam tomar como principal referência o sanfoneiro Dominginhos.

Na faixa 3 do CD em anexo, consta a *performance* musical de um desses jovens se apresentando no Clube dos Democráticos, uma das principais casas noturnas que recebe eventos de forró, no momento atual, na cidade do Rio de Janeiro. Neste trecho da filmagem, o carioca Cezinha do Acordeom, 28 anos, sola “Brasileirinho”, de Waldir Azevedo, e “Chiclete com Banana”, de Jackson do Pandeiro, acompanhado por Marcelo Mimoso, no triângulo, e Rodrigo Costa, na zabumba²².

2.6 Os sanfoneiros-pianistas

Nem só de forró vive o sanfoneiro. A sanfona está presente em outros gêneros de música, principalmente da MPB, samba e choro. O instrumento tem sido eleito por jovens instrumentistas que tiveram formação acadêmica “clássica”, em conservatórios, geralmente em piano. Esses jovens sanfoneiros não são descendentes de migrantes nem tocam no Pavilhão de São Cristóvão. Pertencem às classes médias e elites cariocas. Nos conjuntos musicais que integram, adotam a sanfona que alternam com o teclado e o piano. Por isso, optei por chamá-los *sanfoneiros-pianistas*. A adesão destes pianistas à sanfona geralmente é uma “tática” de inserção no mercado. De acordo com Marcelo Caldi, um desses músicos,

Esta crise mundial faz com que tenhamos que ser cada vez mais ecléticos, inclusive, em instrumentos. É raro você encontrar um cara que toca só violão. Ele vai tocar violão e cavaquinho, violão e bandolim ou vai tocar violão e pandeiro. Eu, no caso, toco piano e acordeom ou acordeom e piano, porque já me conhecem mais como sanfoneiro do que como pianista (Entrevista concedida à pesquisadora em janeiro de 2010).

²² Encontra-se também disponível em <<http://www.youtube.com/user/9472516#p/u/15/otBcIEAqVHc>>.

Além de tocar piano e sanfona acompanhando artistas de renome em shows, turnês e gravações, o artista ainda atua profissionalmente como cantor, compositor e arranjador: “Eu acho que as pessoas hoje em dia me reconhecem não como ‘o cara da sanfona’ (...) Mas assim, eu acho que me reconhecem pela minha variedade, por eu ser um cara eclético. Faço arranjo, canto, toco piano e entro em diversos estilos”.²³ Dessa forma, Caldi ajusta-se ao perfil de “músico versátil”, caracterizado por Travassos como aquele que “considera que a especialização fecha seus horizontes estéticos e profissionais. A versatilidade pode manifestar-se como disposição para experimentar repertórios musicais e tipos de atuação variados” (Travassos, 2002: 10).

Sexto filho de Estela Caldi e Homero de Magalhães, ambos pianistas de música erudita, Marcelo, 30 anos, desde criança estuda piano. Cursava bacharelado em Composição no Instituto Villa-Lobos (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – IVL – UNIRIO) quando se interessou pela sanfona: “Era um tempo em que o forró estava em alta, mais ou menos em 1999, 2000”. Durante essa época declarou ter participado de um grupo de forró.

Aprendeu a tocar sozinho: “Quando eu peguei a sanfona, que era um instrumento novo, eu cheguei naquele teclado e falei: ‘Bom, isso aqui eu conheço. Isto aqui é um teclado de piano’.” Começou a ouvir gravações de Sivuca, Dominginhos e Luiz Gonzaga, buscando assimilar aquela nova linguagem: “Eu chegava lá e escrevia. Escrevia, lia, lia e tocava.” O fato de já ser músico o beneficiou neste processo: “Como eu já tinha muita prática de partitura, para mim, era mais simples escrever do que decorar a música (...) Eu já tinha um bom solfejo, eu já estava na faculdade, já fazia Composição.” Tendo conhecimento da carência de peças escritas para o instrumento no Brasil, passou a transcrever os instrumentais que apreciava (cf. Anexo). Para Caldi,

²³ Cf. página do artista. Disponível em < <http://www.myspace.com/marcelocaldi>>.

A tradição oral é muito importante na história da sanfona. No entanto, poucas são as peças escritas. A gente tem muito material no exterior, mas pouco aqui. Não temos um *songbook* do Dominginhos, do Sivuca. A gente até tem do Luiz Gonzaga, mas assim, principalmente, a melodia, a letra e a cifra. Luiz Gonzaga também compôs música instrumental: valsas, choros, polcas, maxixes, ele tem um monte de coisa e ninguém escreveu. Então dá trabalho. Mas alguém tem que fazer, senão é um material que vai se perder (Entrevista concedida à pesquisadora em janeiro de 2010).

Marcelo relembrou um episódio ocorrido há alguns anos, quando conheceu o sanfoneiro Fidélis: “Eu troquei uma palavra com ele pela primeira vez e ele falou assim: ‘Você lê partitura!’ Ele ficou impressionado. E o Fidélis, que é um cara que não é nem um pouco bobo, foi estudar. Ele sabe ler partitura hoje”.²⁴ Marcelo conta que alguns anos depois os dois se reencontraram e Fidélis fez a seguinte revelação: “Se não fosse você eu nunca leria aquele ‘Nilopolitano’²⁵, [forró instrumental de Dominginhos]. Nunca tiraria aquela música”. “Quando ele falou isto eu fiquei tão feliz!”, conta Marcelo.

De fato, quando um músico com formação erudita se interessa pela sanfona e seu repertório e quando um sanfoneiro resolve estudar teoria musical, em certa medida, ocorre um trânsito entre ambientes musicais distintos. Mesmo assim, tomando como base as observações realizadas ao longo desta pesquisa, embora cresça a cada dia o número de pianistas que adotam a sanfona, ainda é pouco comum encontrarmos sanfoneiros que frequentam ou frequentaram alguma escola de música.

Desde os anos 1990, Marcelo participa do movimento musical da Lapa, onde empresários vêm investindo na compra e reforma de seus casarões para transformá-los em bares e restaurantes, que oferecem como atrativo principal música ao vivo, com destaque para o samba e o choro, no chamado movimento de “revitalização da Lapa”.

²⁴ No final da década de 1990, o paraibano Fidelis ficou conhecido no meio do forró pé de serra, pois tocava com o seu trio nas festas e eventos promovidos por estudantes das camadas médias cariocas. Fidelis tinha a prática na sanfona, mas não lia partitura. Em 2000, matriculou-se no curso de percepção e teoria musical TEPEM-UNIRIO. Informações concedidas pelo próprio Fidelis em entrevista realizada em outubro de 2009.

²⁵ A partitura desta música se encontra em anexo.

Hoje a Lapa vem aglutinando um público com alto poder aquisitivo, como turistas de diversas localidades, usando como atrativo a famosa boemia carioca e a música popular. Contando hoje com dezenas de casas de shows, a Lapa apresenta um alto potencial de desenvolvimento econômico atraindo cerca de 10.000 visitantes por semana, gerando uma movimentação financeira em torno de 3,6 milhões de reais semanais (Requião, 2008: 162)

Segundo Luciana Requião, uma vez que prosperam as casas noturnas e os investimentos de empresários no local, o mercado de trabalho para o músico se expande: “O crescimento do número de casas de shows e o fortalecimento da marca ‘Lapa’ como sinônimo de música brasileira (em especial o samba) significou para o músico a ampliação da demanda por esta força de trabalho especializada” (Requião, 2008: 174). Marcelo relatou como se deu seu processo de inserção neste campo:

Começou através do forró. Esses caras que estão no mercado hoje... eu os conhecia da época do forró. Posso citar alguns nomes como o Moisés Marques, que cantava em um grupo de forró e que hoje é um grande cantor de samba; o Edu Krieger, também um grande cantor de samba, compositor; o próprio João Cavalcanti; o Pedro Costa. Conheci uma porção de instrumentistas e cantores que estavam neste meio do forró. Quando o forró começou a declinar, todos nós passamos a sair um pouco deste meio. Porque o forró era um meio muito frequentado, eram sempre cheios os forrós do Ballroom, do Malagueta. Então assim, uma hora as pessoas começaram a perceber: “Poxa, está começando a ficar vazio aqui. O que as pessoas tão ouvindo agora?” Então eu acho que todos nós começamos a procurar: “Poxa, está começando uma coisa aqui na Lapa!”. Há dez anos estava começando: “Olha só! Um pessoal tocando samba ali no Semente com a Teresa Cristina, uma nova cantora!”, e que hoje é a Teresa Cristina! Então, a gente passou a expandir, tocar também samba, conhecer o choro (Entrevista concedida à pesquisadora em janeiro de 2010).

Segundo Marcelo, ao notarem os salões vazios, os músicos migraram da “música nordestina” para a “música carioca”. E, assim como havia acontecido com o forró, muitos deles passaram a frequentar as rodas de samba e choro nos redutos tradicionais da cidade e a se interessar por instrumentos como violão, cavaquinho, bandolim, pandeiro etc., além de estudar formalmente essas músicas. De acordo com Silva (2005: 41), o curso de bacharelado em Música Popular Brasileira do IVL – UNIRIO e a Escola Portátil de Música, sediada no *campus* da UNIRIO, têm atraído uma parcela desses músicos. Ainda de acordo com Silva,

Com um número significativo de jovens músicos do Rio de Janeiro se interessando por estilos e repertórios identificados com as origens da música popular, tem havido uma revitalização desse e de outros estilos e ambientes relacionados (a roda de samba e a roda de choro, por exemplo, são práticas hoje valorizadas por jovens de classe média). São praticantes e apreciadores que, por sua vez, vão definindo um setor do samba – selecionando compositores e canções – a que atribuem uma aura de autenticidade e prestígio, um valor estético (2005: 47).

Portanto, pode-se dizer que, mais do que se restringirem a um estilo específico, esses músicos buscam estar em sintonia com a demanda do mercado, como esclarece Elizabeth Travassos:

Tocar numa banda de forró pode ser uma alternativa entre outras no mercado da música popular. Exige determinados conhecimentos técnicos e familiaridade com o repertório, mas não uma conversão estético-ideológica, nem uma nova identidade musical. Da mesma forma, não impede que se continuem praticando outros tipos de música. Nesse sentido, integrar uma banda de forró – em caráter temporário e sem abandonar outras atividades – é uma opção característica do músico versátil (Travassos, 2005: 17).

“Um grande músico profissional tem que estudar tudo o que apareceu e dominar aquilo tudo para se inserir no mercado. Isso faz com que ele trabalhe em várias áreas e com várias pessoas”, afirma o pianista, compositor e arranjador Cristóvão Bastos, em entrevista concedida em janeiro de 2010. Bastos teve sua iniciação musical através da sanfona – formou-se acordeonista no período áureo do instrumento – e somente anos mais tarde migrou para o piano.

Acostumado a ministrar *workshops* de acordeom e piano em várias partes do Brasil, suas aulas, em geral, costumam atrair estudantes que buscam formação profissional no campo da música popular brasileira. O tema mais abordado nesses encontros, diz Cristóvão, trata da questão do músico e sua inserção no mercado de trabalho: “Essa profissão não é matemática. Quando você presta concurso para ser fiscal, você tem funções definidas, tem como agir, já está tudo estabelecido. Na música, para ter uma função desta, toda estabelecida, você teria que estudar para tocar na Sinfônica”.

Cristóvão indica dois procedimentos que podem auxiliar no processo de formação do músico profissional: a leitura musical e a intimidade com o instrumento, que tanto pode ser obtida através do estudo técnico como do “estudo intuitivo”:

A parte técnica é uma coisa que faz falta para muita gente. É a parte boa do estudo acadêmico. Porque você vai estudar coisas que já foram resolvidas por várias pessoas. Eu estudei aquela coisa toda no acordeom [referindo-se aos estudos técnicos do método Mário Mascarenhas]. Agora tocar está um pouco além disso (Entrevista concedida à pesquisadora em janeiro de 2010).

O estudo técnico prepara a mão do instrumentista, mas, conforme afirma o próprio Cristóvão, “tocar está um pouco além disso”. Sobre esse aspecto, Mascarenhas esclarece:

Não é através de uma folha de papel, nem por um dedilhado perfeito, nem por meio de uma posição de fole e corpo que se obtém boa interpretação. O que vale é a música. O resto é complemento. Sem uma boa técnica, não resta dúvida que não podemos tocar. Uma posição bonita e elegante influi consideravelmente para a apresentação em público. Um manejo perfeito do fole emociona e convence, mas tudo isso desaparece, quando a música é fria e sem expressão. Um acordeonista não pode tocar com alma, enquanto seu pensamento está preocupado com o fole, com as notas e o dedilhado. Tudo isso deve estar longe, isolado dele, ficando o seu pensamento livre, como se seus olhos estivessem fechados para o mundo (Mascarenhas, 1956: 75).

Os músicos intuitivos usam esta qualidade: procuram sentir a música ao invés de pensar sobre ela. Embora não frequentem escolas de música nem tenham acesso a métodos e manuais, eles buscam por si mesmos desenvolver um jeito próprio, uma maneira de fazer uso do instrumento: “Os muito intuitivos são capazes de chegar num lugar e tocar com qualquer pessoa, mas, de toda maneira, a base dessa coisa toda é o tempo que eles estão com o instrumento”, revela Cristóvão. Sobre o número cada vez maior de jovens pianistas se interessando pela sanfona, Cristóvão presume:

Acredito que um dos fascínios que pode ter o pianista em relação à sanfona é a possibilidade dele mexer na nota que está tocando. No acordeom, você pode começar uma nota no pianíssimo, fazê-la crescer e voltar para o pianíssimo. O piano é um instrumento que tem muitas possibilidades: dinâmica, interpretação e tudo. Mas, a partir do momento que você mandou a nota, não tem volta (Entrevista concedida à pesquisadora em janeiro de 2010).

A sanfona é um instrumento de sopro. O ar que faz gerar seu som provém do movimento do abrir e fechar do fole realizado pela mão esquerda, portanto, o domínio do músico sobre a nota é viabilizado pelo próprio mecanismo do instrumento. Neste aspecto, acrescenta Cristóvão, diferencia-se do piano: “O piano é um instrumento de cordas percutidas. Então já vi muito pianista pegar no acordeom e bater nas teclas para tocar, e eu falei: ‘Não, você não precisa bater. Basta apertar a nota, porque quem vai fazer esse trabalho é a mão esquerda’.”

A adesão à sanfona por pianistas faz-se acompanhar por outra dificuldade. A mão esquerda é utilizada, sobretudo, para fins expressivos. No entanto, cabe a ela também a função da execução dos baixos. Esta última função em geral é suprimida por uma parcela desses músicos, conforme atesta Cristóvão: “O pessoal do Nordeste usa o instrumento por inteiro o tempo todo (...) Algumas coisas, acho que vale a pena investir, como, por exemplo, pegar um grande sanfoneiro de forró e ver como ele faz com a mão esquerda”.

Neste capítulo, procurou-se identificar os lugares que têm solicitado a presença da sanfona e, portanto, dos sanfoneiros no Rio de Janeiro, tomando como ponto de partida a Feira de São Cristóvão. Percebeu-se que há bastante forró para se escutar e dançar na Lapa e em São Cristóvão, tanto por trabalhadores de baixa renda quanto por públicos de classe média. Em todos eles, tocam basicamente trios, que têm a formação básica de sanfona, zabumba e triângulo. Na Feira, os trios são formados principalmente por nordestinos e descendentes e disputam espaço com o forró eletrônico, que agrada mais aos migrantes. Nas casas noturnas da Lapa, as bandas de forró surgidas nos anos 1990 deram lugar aos trios.

Além disso, a pesquisa revelou a existência de perfis diferentes de sanfoneiros. Conforme foi visto, a Feira de São Cristóvão contrata conjuntos musicais, tanto de forró eletrônico quanto de pé de serra. Esta investigação concentrou-se neste último tipo, e constatou que, em geral, os sanfoneiros desse perfil são oriundos da região Nordeste. Assim

como Luiz Gonzaga, a grande maioria nunca estudou música na escola, mas nas práticas de seus grupos sociais de origem. Em sua forma de tocar, percebe-se pouco conhecimento harmônico e a prevalência do uso de tríades, chamadas por eles de “mãos de galinha”. No entanto, utilizam o instrumento em sua totalidade, destacando-se, principalmente, pelo domínio técnico da mão esquerda, responsável pela movimentação do fole e execução dos baixos.

Para além dos campos de São Cristóvão, nas casas noturnas da Lapa e Centro do Rio, foram identificados dois outros perfis de sanfoneiros. Uns são atraídos pelo mercado do forró pé de serra, pois todos os dias da semana o forró é dançado em diferentes pontos da cidade. Outros migraram do piano para a sanfona. Os sanfoneiros do circuito de forró pé de serra não necessariamente descendem de nordestinos nem de sanfoneiros. Grande parte deles não passou por um aprendizado musical formal. No entanto, buscam uma sofisticação na sua maneira de tocar: uso de dissonâncias em suas harmonizações, improvisos, repertórios que incluem choros e forrós instrumentais. Tomam como principal referência Dominginhos. Já os sanfoneiros-pianistas passaram por educação musical formal, não são descendentes de migrantes nem são filhos e netos de sanfoneiros. Nas casas de espetáculos que atuam, tocam um repertório que não se restringe ao forró, mas também choro, samba, MPB, além de gravarem em estúdio²⁶.

O próximo capítulo etnografa as práticas instrumentais e performances de dois desses músicos, um sanfoneiro contratado da Feira e um sanfoneiro-pianista.

²⁶ Cf. faixa 4 do CD em anexo, Kiko Horta Quarteto toca o choro “Eu quero é sossego”, de K-Ximbinho no BNDES. Também disponível em <<http://www.youtube.com/user/9472516#p/u/14/0kKsw3VuVmw>>.

CAPÍTULO 3 – ETNOGRAFIA DA SANFONA NA CENA MUSICAL CARIOCA

Neste capítulo, serão apresentados dados etnográficos a respeito de duas trajetórias que resultarão numa breve análise comparativa da maneira de utilizar a sanfona. O primeiro sanfoneiro, chamado Enoque Paulino de Albuquerque, atua na Feira de São Cristóvão, representante do perfil de sanfoneiros contratados. O segundo, Kiko Horta, toca no casarão de número 45 da Rua do Mercado, Praça XV, representante do perfil de sanfoneiros que migraram do piano. Pretende-se demonstrar como as maneiras de utilizar o instrumento são marcadas pelas diferenças de classes, grupos de pertencimento em que os músicos estão inseridos e suas trajetórias musicais. Ver-se-á que essas diferenças repercutem na forma como esses músicos ocupam os lugares destinados às práticas da sanfona, na sua relação com o público, na escolha do repertório e na representação que os músicos fazem de sua própria prática. Apresentaremos as trajetórias de dois músicos, ocupando lados opostos no que diz respeito ao evento musical. Dois sanfoneiros, duas gerações, duas experiências que têm em comum o instrumento, mas que trilham diferentes caminhos.

Optou-se, nesta seção, pela utilização do método proposto por Anthony Seeger intitulado “Etnografia da música” (2008). Neste artigo o autor apresenta uma espécie de guia esclarecendo o que considera ser uma “abordagem etnográfica dos eventos musicais”. Seeger demonstra que toda e qualquer *performance* compartilha determinadas características: envolve músicos, público e um contexto no qual a música é executada. Sua descrição detalhada constitui a base da etnografia da música, que deve ser compreendida através de uma “abordagem descritiva que vai além do registro escrito dos sons, apontando para o registro de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos.” (Seeger, 2008: 239). O autor focaliza então “as formas de olhar para a música de uma perspectiva mais ampla que apenas os seus sons” (237).

Assim, para compreendê-la na sua totalidade, além da ampliação é necessário a integração de diferentes perspectivas teóricas.

3.1 Enoque Paulino de Albuquerque

Enoque Paulino de Albuquerque nasceu em 1953, numa cidade chamada Afogados de Ingazeira, sertão de Pernambuco. Seu primeiro contato com a sanfona foi aos cinco anos de idade. Um primo de seu pai, que era sanfoneiro, foi chamado para tocar numa vaquejada. Enoque e seus pais foram acompanhá-lo. À noite, como era de costume, teve um forró na casa grande. Diz ter se apaixonado pelo instrumento naquela ocasião. Pouco tempo depois, seu pai o presenteou com uma sanfona de oito baixos: “Ele não era sanfoneiro, mas fez um esforço da bexiga para me dar um oito baixos. Na época custou um conto e oitocentos”. Aprendeu a tocar por conta própria, tirando de ouvido as músicas que tocava no rádio e observando o movimento dos dedos de outros sanfoneiros da região.

Em 1964, ao completar onze anos de idade, seu pai lhe deu sua primeira sanfona de teclas. A vinda com sua família para o Rio de Janeiro ocorreu no mesmo ano: “O pessoal falava muito no Rio de Janeiro, São Paulo. E quem queria ter um padrão de vida melhor um pouquinho ou até mesmo sobreviver procurava sair para o Rio de Janeiro, São Paulo. Nós viemos pro Rio de Janeiro”.



Figura 29: Enoque Paulino de Albuquerque.

Fonte: Foto de Joana Araujo, 21 mar. 2010.

Estudou até a quarta série primária (hoje, quinto ano do ensino fundamental). Desde muito cedo precisou trabalhar para ajudar sua família: “Não tive infância. Minha família era muito pobre e eu tinha que trabalhar. Tocar na rua para sobreviver”. A mãe tocava o triângulo, o irmão o pandeiro e ele, a sanfona. Com esta formação, apresentavam-se em vários pontos da cidade: Praça Serzedelo Correia, em Copacabana, Jardim São João, em Niterói, Tabuleiro da Baiana, no Centro, Central do Brasil, Largo do Machado e outros lugares onde pudessem tocar e ganhar uns trocados.

Só veio conhecer a Feira de São Cristóvão por volta dos 17 anos de idade. Como já era conhecido por tocar na rua, era comum ser convidado a dar canjas nas barracas onde aconteciam os bailes de forró. Enoque não soube precisar a data, mas afirma também ter trabalhado no local: “Eu não me lembro quando, mas eu trabalhei nove anos lá fora. Mas eu já era adulto, já estava casado. Trabalhar lá fora era chegar na barraca, montar o som e tocar. Tocava sábado e domingo. Montava o som 8h da noite e tocávamos até às 14h de domingo” (Entrevista concedida à pesquisadora em março de 2010).

Guarda boas e más lembranças dos tempos em que a Feira acontecia aos arredores do Pavilhão. Um dos episódios dessa fase diz respeito à falta de segurança do local. Enoque se diverte ao contar que, de vez em quando, acontecia um “pega para capar”, mas que “graças a Deus” nunca ninguém “furou” sua sanfona: “Você tava tocando, muito bem, eu já ficava esperto. Pelo barulho da primeira cadeira, eu já ficava esperto, porque depois da primeira cadeira, vinha a segunda, a terceira, a mesa, a garrafa.” Lembra também do dinheiro que ganhava: “Era razoável. Ganhava-se bem. Para a época, a gente ganhava bem. Trabalhava-se muito, mas dava para sobreviver”. Mesmo afirmando “ganhar bem”, sempre conciliou a carreira de músico com outras ocupações. Durante 24 anos, trabalhou no setor de manutenção do SESC. Atualmente, não mais trabalha no local, mas por conta própria.

De segunda a sexta, pinta paredes. Aos fins de semana, toca sanfona com Zé Matias e o Trio Xodó na Feira de São Cristóvão. Mas isto há pouco mais de um ano. Antes Enoque trabalhava com forró eletrônico, tocando teclado em vez de sanfona: “Trabalhei dez anos numa casa em Padre Miguel, a casa fechou e eu fiquei sem trabalho”. Um dia, o sanfoneiro resolveu relembrar os tempos antigos, quando ia à Feira para se distrair. Convidou um amigo para “comer uma tapioca e tomar um refrigerante”. Naquela ocasião, chegaram uns colegas, que o conheciam da época em que tocava do lado de fora do Pavilhão, e disseram: “O grupo de Seu Zé Matias estava com problemas com o sanfoneiro, o sanfoneiro vem e não vem”. Nesse dia, o sanfoneiro não apareceu e Enoque tocou em seu lugar. Atualmente o músico trabalha como pintor em uma obra no município de Petrópolis, a 70 km do Rio. A longa distância do bairro onde mora, Bangu, faz com que ele passe a semana inteira no trabalho. Ao final das tardes de sexta-feira, Enoque troca os pincéis pelas teclas da sanfona, “desce a serra” e segue direto para a Feira de São Cristóvão, para se apresentar com seu conjunto.

Considera-se a narrativa sobre a rotina de trabalho de Enoque emblemática no que diz respeito ao cotidiano enfrentado por grande parte dos músicos contratados pelo Pavilhão:

constatou-se que, normalmente, eles precisam atuar profissionalmente em outras áreas, pois o que ganham nos fins de semana não é suficiente para a sua sobrevivência. Ao ser indagado sobre o valor pago a um sanfoneiro de trio de forró, Enoque desconversou com bom humor: “Eu não vou dizer que ganho pouco, porque o pouco com Deus é muito e o muito sem Deus não é nada, não é isso? De forma que a gente vai juntando um mais um, dois mais dois e dá para comprar uma rapadura no final das contas”.

3.1.1 Enoque, Zé Matias e Trio Xodó

De sexta a domingo, Zé Matias e Trio Xodó animam os arrasta-pés da Praça Mestre Vitalino, na Feira de São Cristóvão. Às 22h das sextas, o grupo inicia o baile; às 2h da madrugada o finaliza. As apresentações costumam consistir em *sets* de uma hora e meia a duas horas, com intervalos de 20 a 30 minutos: “Se a condução tiver boa, saindo daqui às 2h, por volta das 03h30 eu estou em casa. No sábado, se não tiver nada para fazer de manhã cedo, eu durmo até 11h, meio dia, aí tomo banho, almoço e volto para a Feira”, conta Enoque. Aos sábados, entre 16h30 e 18h, Zé Matias e Trio Xodó também ocupam um dos palcos principais da Feira, o Jackson do Pandeiro. Entre 18h e 22h, fazem um intervalo mais extenso. Enoque comenta: “Nesse intervalo eu normalmente procuro um lugar para cochilar. Ontem eu cochilei ali” [gesticulando para o chão de um restaurante, entre o freezer de bebidas e uma mesa]. Com as forças recuperadas, os músicos se deslocam para a Praça Mestre Vitalino e enfrentam mais seis horas de trabalho: tocam das 22h às 4h da madrugada. Finalmente, nas tardes de domingos, o trio encerra mais uma jornada: tocam das 14h às 18h. Na manhã de segunda-feira, o sanfoneiro diz estar “tropeçando em sabugo de milho”. Mesmo assim, “sobe a serra” e retoma sua atividade de pintor: “Esse negócio de muito trabalho é bom porque eu ando com o bolso cheinho. Bolso cheio, minha filha. Cheio de espaço”. – diz ele rindo.

Enoque conta os episódios de sua vida com muito bom humor, convertendo cenas dramáticas em piadas. Mas sua vida não é nada engraçada. Ele ri de si mesmo, da sua situação, o que sempre indica uma visão crítica.

No dia 26 de fevereiro de 2010, sábado, às 16h, fui acompanhar o show de Zé Matias e Trio Xodó no palco Jackson do Pandeiro. Naquele momento, o grupo Zé da Onça e Sua Gente tocava as últimas músicas do seu repertório. Em poucos minutos, o show havia terminado. A falta da música ao vivo dispersa o público e acarreta prejuízo aos donos dos restaurantes. Por essa razão, o processo de ocupação/desocupação dos palcos por grupos musicais costuma ser rápido, apenas o suficiente para plugarem os cabos dos instrumentos e testarem os microfones. Os ajustes restantes vão sendo realizados ao longo do show. Enoque puxou o fole da sanfona, o zabumbeiro e o tocador de triângulo o acompanharam. A música escolhida foi o instrumental “Casamento da raposa²⁷”. O show havia começado.



Figura 30: Pista dançante da Praça Jackson do Pandeiro.
Fonte: Foto de Joana Araujo, mar. 2010.

²⁷ A partitura desta música se encontra em anexo.

Na pista em frente ao palco, crianças brincavam e vendedores ambulantes passavam de lá para cá. O sol forte não impediu que alguns poucos casais dançassem “coladinhos” ao som do forró pé de serra. Algumas pessoas se movimentavam sozinhas, à espera de um convite à dança, outras observavam o show de pé, à distância. A maioria, no entanto, preferia apreciar de longe, de algum dos muitos restaurantes de comidas típicas que contornam a pista. Durante as duas horas de show, o cenário permaneceu quase inalterado. Como dito anteriormente, a movimentação no interior do Pavilhão se intensifica a partir das 22h.

No repertório do grupo, constavam músicas de épocas e estilos diversos. Havia, por exemplo, clássicos de ídolos como Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, João do Vale; temas instrumentais e choros, tocados e arranjados em códigos de forró; e também músicas que atualmente estão sendo tocadas em programas de televisão, nas rádios e na Internet, como “Você não vale nada mas eu gosto de você” (composta por Dorgival Dantas e gravada pelo grupo de forró eletrônico Calcinha Preta, foi tema de um dos personagens da novela *Caminho das Índias*, da Rede Globo, em 2009)²⁸. O sanfoneiro explicou: “O nosso repertório é pé de serra, só que na minha concepção a música é universal. Como aqui o espaço pede que a gente toque pé de serra, a gente toca pé de serra”. Perguntei-lhe sobre o fato de terem tocado músicas que fogem do estilo “pé de serra”, ao que Enoque me respondeu:

O músico, ele tem que ser criativo. Quem toca essas músicas é justamente banda e na banda você tem peso: tem guitarra, tem contrabaixo, tem teclado, tem sanfona, tem tudo que tem direito. Mas quando o músico é criativo, ele vai para o palco e toca com zabumba e triângulo e fica bom, dependendo do molho que ele faz, da forma como ele toca. (Entrevista concedida à pesquisadora em março de 2010)

A palavra “molho”, utilizada pelo sanfoneiro, exprime um tipo específico de sonoridade, conforme esclareceu: “Molho que eu digo é o suingue, é o jogo de fole. Você muda um bocadinho aqui [gesticula apontando para o fole]. O fole é que te permite fazer

²⁸ Cf. faixa 5 do CD em anexo. Encontra-se também disponível em <<http://www.youtube.com/user/9472516#p/u/7/OQb-OdUiHZ0>>.

isto”. Enoque iniciou na sanfona de oito baixos, onde cada botão pressionado corresponde a duas notas distintas: ao abrir o fole, uma; ao fechar, outra. “Se você não balançar o fole direto, você não consegue tocar o oito baixos”, explicou. Esta experiência, consequentemente, influenciou na sua maneira de tocar a sanfona de teclas: “Como eu vim do oito baixos, tenho facilidade nesse manejo do fole, então procuro fazer na sanfona o suingue que eu fazia no oito baixos”.

Para Enoque, o “suingue” é uma exigência da própria linguagem do forró que, tanto pode ser obtido através do manejo do fole, como em notas percutidas no teclado (na faixa 6 do CD em anexo, o sanfoneiro demonstra na prática as diferenças entre as duas formas de tocar²⁹). O importante aqui foi verificar o uso de alguns termos por ele utilizados – “molho”, “suingue”, “jogo de fole”, “manejo de fole”, “balançar” –, pois são termos frequentemente utilizados por outros sanfoneiros. Ou seja, trata-se de palavras que funcionam dentro de um determinado universo, denominados por Seeger (2008: 254) como “categorias nativas”:

Categorias nativas e/ou palavras e frases que as pessoas usam para definir e se inserirem em um mundo. Essas categorias locais de pessoa, lugar e tempo não fazem muito sentido em si mesmas, mas formam sistemas com outras categorias de pessoa, lugar e tempo. Tomados como uma totalidade e relacionados entre si, os sistemas forneceram pistas importantes para o significado do evento que está acontecendo.

Aos sábados, entre 14h e 20h30, alguns grupos de forró pé de serra se apresentam nos dois palcos principais do Pavilhão. Nessas ocasiões, as pistas de dança não costumam ficar cheias. No entanto, isto não significa que o público esteja alheio ao que acontece durante as *performances* dos músicos e vice-versa. De acordo com Enoque,

É um pouco complexo porque nem tudo o que a gente faz agrada a todo mundo. Pode chegar alguém ali na frente e aplaudir você, como pode chegar, torcer a cara e não dizer nada. Então, nessa relação, a gente procura fazer o melhor para o público, porque a gente depende do público. O artista vive do

²⁹ Também disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=1ACx8DSfak>>.

público (...) O músico, ele precisa usar o lado psicológico da coisa. Qual o lado psicológico do negócio? Você começa tocando e se ninguém tiver dando a mínima, você: “Ó! Tem alguma coisa aí que não está batendo”. Aí, imediatamente você troca. E aí quando você vê cada um sair dançando: “Ah! É por aí!” Porque não adianta nada você tocar, observar que não está agradando e persistir. É persistir no erro. Você está vendo que não está dando certo. Então o que é que você tem que fazer? Dá um breque e muda. Você vê de imediato a reação das pessoas. (Entrevista concedida à pesquisadora em março de 2010)

Anthony Seeger (2008) chama atenção para a comunicação resultante da relação dos músicos/audiência durante a *performance* musical:

Quando os *performers* iniciam, movem seus corpos de certa forma, produzem certos sons e impressões, eles se comunicam entre si por meio de sinais para coordenar a *performance*. Sua *performance* tem certos efeitos físicos e psicológicos sobre a audiência, fazendo surgir um tipo de interação. Na medida em que a *performance* avança, o envolvimento entre *performers* e sua audiência continua, surge a comunicação, que geralmente resulta em vários níveis de satisfação, prazer e até êxtase (Seeger, 2008:238).

A seleção do repertório é feita pelos próprios integrantes do grupo que, normalmente, optam por músicas conhecidas e popularmente consagradas: “A gente trabalha em cima de músicas conhecidas. Então o cantor já sabe, eu já sei, a única coisa que a gente coloca é a tonalidade. A gente encaixa o tom e toca”. Enoque diz não haver momentos para ensaios: “É no palco mesmo. Na hora. A gente faz na hora”. Quando desejam incluir uma música nova, desconhecida tanto pelo cantor quanto pelo sanfoneiro, o processo se dá da seguinte forma, de acordo com o sanfoneiro:

“Ó, está tocando uma música assim”, mesmo aqui na Feira, a gente escuta tocar uma música: “Ó, essa música é boa!” Aí, a gente pega a música, ensaia e toca. [E como funcionam esses ensaios?] Ensaiar que eu digo é assim. Gostei da música. Compro o CD. Aí eu chego para o cantor e digo: “Ó, a música é essa”. O cabra tira uma cópia. Ele fica ensaiando lá e eu fico ensaiando cá. Aí, ligo para ele: “E aí?” [O cantor]: “Já está na agulha”. [Enoque]: “Ah! Beleza!”. Chegamos ao palco. [Enoque]: “Vamos?” E começamos a tocar. [Enoque]: “Oooô! Vamos abaixar um tom!” [Cantor]: “Baixou?”. E recomeçamos (Entrevista concedida à pesquisadora em março de 2010).

O sanfoneiro diz não haver ensaios, o que pode valer para o repertório consagrado, mas não é de todo verdade quando se trata de músicas novas. Impossibilitados de se reunirem para praticar em conjunto, lembrando que Enoque “dorme na obra” em Petrópolis, cada músico “ensaia”, separadamente, em sua própria casa.

Em quase quatro décadas de experiência no instrumento, a relação de Enoque com a música não é tão simples. O sanfoneiro é autodidata, “toca de ouvido”. Suas tentativas de estudar teoria musical foram frustradas e, por esse motivo, o músico se desqualifica, como se percebe em sua própria fala:

Autodidata é você tocar sem ler partitura. Você não conhece partitura. Você toca aquilo que está na tua alma, no teu ouvido. É a dedicação que você tem para aprender. Porque fica mais fácil quando a professora chega e diz: “Ó, isso aqui é o A, aqui é o B”. Fica bem mais fácil do que aprender sozinho. Se você já nasce com o dom, o teu ouvido te leva para a notinha ali. Mas a versatilidade, toda a pessoa que toca de ouvido, precisa ser versátil. Tem que ser versátil, senão não toca. Precisa compensar uma coisa pela outra. Eu não sei partitura, eu não sei ler, eu sou analfabeto, musicalmente falando. Quando eu olho aquilo, dá vontade de chorar [nesse momento Enoque chora]. Eu tenho muita vontade de ler. Queria ler. E eu não consigo, meu ouvido não deixa. Eu me matriculei em três escolas de música e não saí do bêabá. Porque quando a professora estava no dó, eu estava lá no si. Eu tenho muita vontade. Eu não sei, mas dizem que papagaio velho não aprende a falar, mas o meu sonho era tocar lendo. Ter as duas coisas. Porque o músico completo é aquele que faz as duas coisas. Eu não vou dizer a você que é porque eu toco, sei puxar a sanfona, eu sei tocar. Não. Eu faço aquilo dentro das minhas limitações. Porque todo músico autodidata é limitado. Ele pode tocar muito, mas sempre vai faltar alguma coisa para ele. De forma que eu gostaria de tocar lendo, conhecer partitura, porque aí eu ia ter as duas coisas. Já que Deus me deu o ouvido, me deu o dom de aprender sozinho, se eu lesse partitura, eu seria, de repente, melhor um pouquinho do que as pessoas dizem que eu sou (Entrevista concedida à pesquisadora em março de 2010).

Pode-se perceber, na fala de Enoque, que o discurso representativo de sua condição enquanto músico se deve menos a sua capacidade real – como ele próprio afirma, as pessoas o reconhecem como bom sanfoneiro – do que a valorização de saberes que julga serem superiores aos seus. Privado de meios para realizar seu grande sonho, tocar lendo, restou a esse sanfoneiro fazer uso do “dom” que lhe foi dado. A escuta musical aguçada explica sua

versatilidade, que, segundo ele, mostra-se como o único recurso para aqueles que não tiveram a oportunidade de estudar música formalmente. Descontente por não deter o conhecimento da leitura e escrita musical, Enoque assume um sentimento de incapacidade e incompetência, depreciando sua própria forma de tocar, provavelmente por constatar que suas habilidades e conhecimentos têm pouco valor no meio que escolheu, ou que lhe foi possível, trabalhar.

3.2 Kiko Horta

Numa tarde de sábado do mês de maio de 2009, fomos, eu e uma amiga, também pesquisadora na área da cultura, ao encontro de Kiko Horta. Ele nos recebeu na casa de sua avó, na Rua da Matriz, em Botafogo. Naquele momento, acontecia uma festa de aniversário de um dos seus familiares e, em meio à correria das crianças, no grande salão em frente ao piano, Kiko contou sua história.

José Maurício Barreto Horta, nascido no Rio de Janeiro, em 1976, é filho de Cecília e Luiz Paulo Horta, jornalista, crítico musical e membro da Academia Brasileira de Letras. “Sempre teve música em minha casa. Todo mundo tocava piano, eu, meu pai, minha mãe e minha irmã”, afirma Kiko.

Quando pequeno tanto ouvia música clássica como cantigas de roda: “A minha mãe dava aula de música em escola, o trabalho dela era todo em cima de maracatu, música popular (...) eu nasci fazendo pastoril, minha formação musical vem disso também”. Por aproximadamente três décadas, nas noites do dia 24 de dezembro a família de Kiko Horta abre as portas do casarão da Rua da Matriz para festejar com amigos e familiares o nascimento do Menino Jesus. O Pastoril da Rua da Matriz é uma celebração na qual as crianças da família de Kiko e da comunidade vizinha, o morro Dona Marta, cantam, dançam e interpretam personagens diversos, alegrando a todos os presentes.



Figura 31: Kiko Horta.

Fonte: Foto de Katrin Bienzle, 10 jun. 2010.

Kiko não soube dizer precisamente a data em que começou a tocar sanfona, mas lembra que o interesse pelo instrumento surgiu após ter assistido a um show de Guinga e Hermeto Pascoal na Sala Cecília Meireles: “Ele tocava completamente diferente do que eu estava acostumado a ver dentro desta linguagem de piano e jazz, as harmonias, o jeito de pegar o piano. No final do show ele tocou sanfona e aí eu pirei. Eu tenho que tocar este instrumento de qualquer jeito”.

Primeiro, conseguiu uma sanfona velha, emprestada por uma vizinha portuguesa. Pouco tempo depois, quis ter seu próprio instrumento. Foi à Feira de São Cristóvão e comprou uma sanfona com Zé da Onça. Kiko, que desde pequeno estudou piano, fala sobre o preconceito que sofreu: “O pessoal brincava, me chamava de ‘Kikinho da sanfona’ e dizia ‘você vai tocar esse instrumento? Isso é coisa de paraíba!’”. Não teve professor. Os discos foram os seus mestres: “Tinha discos de Luiz Gonzaga que eu ouvia dias. Depois caí dentro da sanfona, fui trabalhando em tudo quanto é coisa: choro, samba, outras coisas. Outra praia. Tocava forró, mas sempre que caía no forró era mais dentro de uma coisa instrumental”.

Kiko Horta é um dos fundadores do Cordão do Boitatá, que surgiu em 1996 a partir da iniciativa de estudantes da PUC-Rio interessados em mergulhar no universo das festas brasileiras (bumba-meu-boi, pastoril, São João etc.) e hoje é célebre pelos bailes de domingo de Carnaval que vêm lotando a Praça XV, no centro do Rio. O repertório do grupo varia ao longo do ano: sambas e marchinhas nos desfiles carnavalescos pelas ruas da Praça XV; quadrilhas e forrós nos bailes de São João; e no Natal o tradicional Pastoril da Rua da Matriz, onde acompanham com instrumentos de sopros, cordas dedilhadas e percussão os cantos de louvor das crianças. Na opinião de Kiko, o Boitatá foi sua outra escola: “Porque às vezes o cara toca samba, você pede para ele tocar um forró, ele não consegue; pede para tocar um frevo, não consegue; pede um maxixe, e não sabe o que é. A gente passou um tempão mergulhado nesta parada, mergulhado no universo da festa”.

Kiko estudou Música no IVL – UNIRIO. Ingressou como aluno do curso de Licenciatura em Educação Artística – Habilitação em Música, mas não levou adiante: “Quando eu entrei na UNIRIO o Boitatá tava se formando (...) e eu queria ver como o Brasil toca, queria ir para todos os lugares e ouvir sem ser via rádio, queria ir ao local. Fui para o Amazonas, Pará, Maranhão, um monte de lugares”. Entre trancamentos e destrancamentos, decidiu migrar para o curso de Composição:

Mas também não concluí, porque comecei a trabalhar com o Martinho [da Vila]. Aí viajava dois meses: “Ó, eu vou viajar. Eu tenho que trabalhar e quero trabalhar”. Eu não quero ter somente uma formação acadêmica porque não vou chegar onde eu quero. Aí pedia dever, falava: “Me dá que eu faço na viagem”. Até que chegou uma hora que, ou eu ficava o dia inteiro na sala de aula, ou ia fazer som (Entrevista concedida à pesquisadora em maio de 2009).

É interessante fazer uma comparação entre os discursos de Enoque e Kiko em relação à formação musical, pois eles são exatamente o oposto um do outro. Enoque quer aprender a ler, mas não consegue. Kiko é avesso a um tipo de instrução musical pautado apenas nos moldes acadêmicos, o que o levou a fazer viagens pelo Brasil afora a fim de interagir

diretamente com as variadas formas de expressão cultural popular. Enoque procura uma escola de música, mas a abandona por sentir-se incapaz de aprender. Kiko tranca o curso superior de música, por identificar problemas e carências neste tipo de formação. Kiko decide lançar-se no universo da música popular, pois quer tocar ao vivo, “fazer som”, prática que Enoque já faz há muito tempo.

Em outubro de 2008, um enorme sarau sinfônico saudou o instrumentista Jacob do Bandolim, convidando solistas de várias gerações, e Kiko Horta foi um deles. Sua sanfona solou clássicos do compositor acompanhado por orquestra sob a regência de Wagner Tiso, no palco da Sala Cecília Meireles, o mesmo lugar onde anos antes se encantara pelo instrumento, ao assistir ao show de Guinga e Hermeto Pascoal. No entanto, Kiko lembrou um episódio que ocorreu logo no início de sua carreira como sanfoneiro, quando quiseram expulsá-lo de uma roda de samba na Lapa. No bar tocava o grupo Dobrando a Esquina, do qual Kiko conhecia alguns integrantes. Ao chegar com a sanfona, foi solicitado pelo público presente a tocar “Feira de Mangaio”, de Sivuca:

Hoje em dia menos, mas, pela referência do Sivuca e pela referência do Chiquinho, era incrível, você chegava numa roda de samba, e já te identificavam pelo instrumento (...) “Ah! Aquela gravação de Chiquinho! Aquela gravação de Sivuca!” E não tinha um que não pedisse: “Toca ‘Feira de Mangaio’!” E você tinha que tocar. Eu lembro que toquei e no dia o Lefê³⁰ estava meio xaropado e ficou fulo da vida, queria me expulsar do bar: “Aqui não pode tocar forró, isto aqui é samba!” e aí rolou um barraco. Hoje em dia o Lefê é meu amigão e a gente ri muito desta estória (Entrevista concedida à pesquisadora em maio de 2009).

Chiquinho do Acordeom, Sivuca, Hermeto Pascoal, Orlando Silveira e Dominginhos foram, na opinião de Kiko Horta, os principais responsáveis por tirar a sanfona deste lugar do preconceito: “Esses caras são desbravadores mesmo e eram músicos para tocar em qualquer

³⁰ Lefê Almeida é produtor musical que atua há bastante tempo na cena musical carioca. Foi ele quem produziu os primeiros shows que contribuíram para o surgimento das primeiras casas de samba da Lapa.

lugar do mundo (...) eram muito bons, se não fossem muito bons, musicais e talentosos, não ia rolar, não ia ter vez. ‘Ah! bota um violão aí, bota uma flauta!’.”

Anos se apresentando com grupos diversos nas casas noturnas da Lapa deram-lhe a experiência do baile, mas Kiko, já há algum tempo, tinha o desejo de “fazer música”, e não apenas tocar para o público dançar. Convidou músicos de formações distintas e montou um trabalho de forró: “Quando eu falo forró, na noite, eu estou incluindo tudo que eu puder, até balada americana, para mim, está dentro deste conceito do que é um forró”. Assim surgiu o Virimexe, grupo que desde 2007 alegra as noites de quinta-feira do casarão de número 45 da Rua do Mercado, que desde 2002 vem sendo ocupado por grupos diversos: Teatro de Anônimo, Cordão do Boitatá, Grupo Pedras, Leões de Circo, As Três Marias, Circo Dux, Etc. e Tal e Mundo ao Contrário. CASA é sigla da cooperativa desses artistas.

Atualmente o Virimexe é formado por Kiko Horta, na sanfona; Cachaça, no bandolim e guitarra; Ivan Machado, no baixo; Bruno Abreu, na percussão; Rodrigo Scofield, na bateria; Luiz Flavio Alcofra, no violão e Marcelo Mimoso, na voz. Na fase inicial do grupo no local, relembra Kiko, os músicos “iam para lá pagando”. Naquela ocasião, os músicos lhe perguntavam: “Por que a gente vai continuar insistindo em fazer essa parada aqui?”. Atualmente, acrescenta com bom humor: “Consigo dar o dinheiro do táxi para voltar para casa, minimamente”.

3.2.1 As noites do Virimexe na Rua do Mercado

Quinta-feira, 23h30, no Casarão 45 da Rua do Mercado. O sanfoneiro fez a contagem: 1, 2, 3... A música escolhida para iniciar o baile foi o forró instrumental “Cabaceira *mon amour*”³¹, de Sivuca. O local se encontrava quase vazio, mas a noite estava apenas começando. A luz amarela envolvia o salão e, aos poucos, alguns casais iam se formando. No

³¹ A partitura desta música se encontra em anexo.

burburinho da entrada, curiosos espiavam sobre o biombo a quantas andava o movimento no salão. Em poucos minutos, foi possível perceber uma fila se formando diante da porta de entrada. O valor cobrado pelo ingresso é R\$ 5 para as mulheres e R\$ 10 para os homens. Nas paredes de pedra descansam os estandartes que no Carnaval acompanham o Cordão do Boitató em seu desfile pela Praça XV e centro histórico do Rio de Janeiro: Hermeto Pascoal, Dorival Caymmi, Bob Marley, Sivuca, estavam lá como se estivessem assistindo e aprovando o movimento do casarão³².



Figura 32: Fachada do Casarão 45 da Rua do Mercado em noite de forró.
Fonte: Foto de Katrin Bienzle, 10 jun. 2010.

Composições de Dominginhos, Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Sivuca, entre outros, fazem parte do repertório do grupo, mas o encontro idealizado por Kiko Horta amplia o horizonte do baile de forró. Embora o salão seja ocupado por casais que dançam do início ao fim da noite, há pessoas que ficam apenas assistindo à apresentação. Talvez isso ocorra em razão de os músicos adotarem procedimentos que mais caracterizam um show do que um baile propriamente dito.

³² Cf. faixa 7 do CD em anexo. Encontra-se também disponível em <<http://www.youtube.com/user/9472516#p/u/13/pTXzRyko620>>.

Não há, por exemplo, no repertório do Virimexe a predominância do forró cantado. O grupo faz opção pela música instrumental, rompendo com o formato de apresentação usualmente praticado nos espaços onde se realizou a pesquisa de campo, (Feira de São Cristóvão e casas noturnas da Lapa), que privilegiam o canto. Mesmo nas canções, os músicos sempre reservam seções para os improvisos, em geral, realizado pela sanfona em revezamento com a guitarra. Ao final das músicas e, algumas vezes, ao término dos solos, o público costuma aplaudir.



Figura 33: Casais dançando forró no salão do Casarão da Rua do Mercado.
Fonte: Foto de Katrin Bienzle, 10 jun. 2010.

Também não há ocorrência de longos *sets*, em que as músicas vão sendo tocadas, uma após a outra, sem pausas e variações de andamentos – as intermináveis sequências de xote (andamento lento), baião (moderado) e forró (rápido), que são características marcantes dos bailes de forró. Aqui, os ritmos são tocados parecendo não seguir um modelo fechado. Um baião pode vir seguido de um xote e emendar num tema instrumental, que tanto pode ser de choro, samba ou outro ritmo qualquer, conforme comprovou Kiko: “Às vezes o salão está

cheio, maior pegação no salão, todo mundo se dando bem, aquela farra, e a gente ali, só olhando. Aí eu falo: ‘Vamos tocar uma balada!’ e o Mimoso: ‘Mas uma balada?’”

Marcelo Mimoso é filho de sanfoneiro e canta com Os Cabras, trio de forró que atualmente faz lotar os salões de várias casas noturnas da Lapa: “No conceito do Mimoso do baile, eu tinha que emendar um xote. Claro que eu estou ligado no salão porque eu fiz baile muito tempo, mas eu falo: ‘Não. Agora vamos tocar uma balada.’” O grupo então começa a tocar algo completamente diferente do que o público espera, músicas como “Round midnight” (Thelonious Monk), “Eu quero é sossego” (K-Ximbinho), “Naquele tempo” (Pixinguinha): “Aí rola, tipo assim, a *Marcha dos pinguins* [referindo-se ao filme], se tem 100 pessoas, saem 60”. Kiko explica:

Porque é uma coisa da proposta. Eu não estou a fim de trabalhar com este público que vai ficar exigindo que eu toque xote para ele a noite inteira. Eu não vou botar uma sequência de xote aqui. Se eu tivesse no salão, eu ia adorar, mas assim, se eu botar uma sequência de xote, eu estou lascado, porque vou ficar escravo disto ali, eu não vou poder girar para outro lugar (Entrevista concedida à pesquisadora em maio de 2009).

Note-se que isso está atrelado ao fato de que ele “paga para tocar”, não depende disso exclusivamente para sobreviver. Ao afirmar que toca propositalmente certas músicas para “desafogar” o salão, justifica-se com a intenção de marcar posição mais livre, “não quer ser escravo” e se submeter ao gosto do público pagante. Isso seria absolutamente impossível na Feira de São Cristóvão.



Figura 34: Grupo Virimexe no palco do Casarão 45.
Fonte: Foto de Katrin Bienzle, 10 jun. 2010.

Tomando como base minhas incursões na Feira de São Cristóvão e do baile do Viremexe, apresento algumas reflexões sobre o modo de execução das duas práticas:

- a) Os músicos do Virimexe não são empregados: “Ali a gente produz tudo. Tudo é a gente que resolve: o banheiro, o camelô, o cara na porta que está criando problema. Quando eu estou tocando, eu estou olhando, não fico relaxado. Nesse sentido, a noite só termina quando eu vou embora”. Sem precisar se subordinar aos ditames de um contratante nem da audiência, a apresentação do Virimexe atende ao gosto dos músicos, embora Marcelo Mimoso, em algumas ocasiões, estranhe a escolha do repertório. Difere, portanto, das práticas que ocorrem na Feira.
- b) De acordo com o sanfoneiro, o grupo, por algum tempo, abriu mão dos ganhos financeiros a fim de permanecer tocando no local. Vale destacar que todos os membros do Virimexe atuam como músicos profissionais em outros trabalhos. Já a maioria dos músicos da Feira precisa atuar profissionalmente em outras áreas, pois o cachê dos shows não lhes garante a subsistência. Tocar na Feira é quase uma

necessidade, enquanto tocar na Rua do Mercado é um luxo. Verificou-se, entretanto, que a questão do prazer e da recompensa emocional está presente nas duas práticas.

- c) Também se nota no discurso de Kiko o uso de “categorias”. “Girar para outro lugar”, naquele contexto, significa que o grupo não busca se restringir a apenas uma linguagem: “O Ivan Machado não toca forró o tempo todo, ele joga uma onda de salsa, joga uma onda de jazz, tem de tudo ali. O som vai girando, não é uma coisa estática”. O Virimexe utiliza fontes musicais diversas, o que não é muito comum nas práticas de forró da Feira. Eles também tocam música instrumental, mas costumam optar por choros e forrós instrumentais e, em geral, isso se dá em momentos específicos: no início ou final de um *set* ou quando o cantor precisa “descansar” a voz.

Os improvisos e as canjas dos amigos fazem de certas noites verdadeiras *jam sessions*. Em uma delas, durante a pesquisa de campo, estiveram presentes, além dos músicos fixos do grupo, outros que atuam profissionalmente na noite carioca, como o violonista Gabriel Improta, o gaitista Gabriel Grossi e o flautista Alexandre Maionese, todos fazendo pequenas participações. “É um forró jazzístico”, resume o ator Leo Carnevale, frequentador do local.

Sabendo da importância do estudo e do improviso na formação de um músico, Kiko faz questão de manter o espaço do Virimexe como lugar de experimentação: “Porque na verdade a gente está fazendo uma coisa que esses caras plantaram. Sivuca viajou o Brasil inteiro tocando música instrumental, tinha música cantada porque precisava também, mas essa sementinha está lá”. Ivan Machado, que tocou e gravou com Sivuca e hoje integra o Virimexe, ao final de uma das apresentações do grupo fez uma revelação a Kiko: “Se o Sivuca fosse vivo ele não ia sair daqui, ia vir toda semana. Isto aqui é tudo que ele sempre quis.” Kiko e Ivan também tocam juntos acompanhando o cantor Martinho da Vila:

A gente tem uma sorte gigante que é ter o Ivan como baixo. Não é um baixista que fica fazendo pirotecnias. Agora *groove*? O cara toca e a cassetada é sempre para valer. Isso aí para o público, quando encaixa, é o termômetro. Quando isto está bom, a sanfona até pode tocar tudo errado que o público não vai sentir da maneira que sente quando a cassetada está ruim (Entrevista concedida à pesquisadora em maio de 2009).

Confrontemos a declaração do sanfoneiro Kiko Horta com a de Massarico, citada no Capítulo 2: “Geralmente alguns trios botam baixo. O trio que eu toco já não tem, aí o sanfoneiro tem que ser sanfoneiro mesmo, se ficar enganando, ele está ferrado, porque dá para perceber”. As declarações indicam que as relações entre instrumentista e instrumento, instrumentista e conjunto são diferentes no caso dos trios de forró e de “bandas” com baixo. Daí as diferentes visões acerca da sanfona e as diferentes maneiras de execução. Ao ouvir diversos lados, procuro demonstrar que o modo de execução da sanfona varia de acordo com a instrumentação do grupo, assim como de acordo com a bagagem musical de cada um.

Segundo Kiko, as facilidades dos dias atuais favorecem o processo de aprendizagem do músico iniciante: “Quando comecei a tocar, eu não tinha um lugar onde pudesse ver ninguém tocando. Dominginhos raramente tocava por aqui. Sivuca, muito menos. Então era gravação. Hoje em dia você baixa vídeos de Dominginhos, Sivuca e outras pessoas tocando”. Neste sentido, o forró do Virimexe também serve como um incentivo para futuros músicos:

Se o cara começa a tocar hoje em dia, ele chega na Rua do Mercado e vai ver uma porrada de músico maneiro, o som legal rolando, cheio de mulher vendo o som e achando legal, ele vai dançar, vai se divertir. Aí o cara vai dizer: “Tocar isto aqui é legal, é bom. Por que eu não vou tocar?” Não vai ter ninguém dizendo: “Pô, isto aqui é música de “paraíba” rapaz, vai ficar tocando isto?” Minha família é nordestina. Minha avó é do Ceará e meu avô é de Sergipe. Esse preconceito que na época todo mundo que estava em volta de mim colocava: “Pô, você vai tocar este instrumento? Tem certeza? Você toca piano, vai tocar isto?” “Calma. Vocês não sabem o que é este instrumento, o que ele pode trazer. Hoje em dia é outra realidade.” (Entrevista concedida à pesquisadora em maio de 2009).

Essa declaração e a breve descrição do espaço musical e dançante da Rua do Mercado servem como conclusão para se situar esse “lugar” da sanfona no Rio de Janeiro. Aqui ninguém se sente entre “paraíbas”, mesmo que o repertório musical, os gêneros dançados e mesmo a dança evoquem o Nordeste e os migrantes nordestinos. Alguns músicos podem até ser descendentes de nordestinos, mas não pertencem ao grupo social estigmatizado como “paraíba”. Muitos dos nomes citados eram ex-alunos ou colegas do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO. Kiko lembra também as reações à “troca” do piano pela sanfona, que causaram espanto entre conhecidos. O “preconceito” foi invocado pelo próprio Kiko.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A transformação do forró em ritmo de moda na década de 1990, com o *boom* do forró universitário, não apenas significou o “retorno” da sanfona aos círculos da classe média carioca como contribuiu para atenuar as conotações negativas do instrumento junto aos músicos jovens. O objetivo dessa pesquisa foi investigar a presença da sanfona na cena musical carioca dos dias atuais após o declínio do forró universitário.

Na Feira de São Cristóvão, reduto da cultura nordestina na capital carioca, o instrumento integra tanto trios de forró pé de serra quanto bandas de forró urbano, ambos formados basicamente por migrantes e descendentes. Fora dos limites do Pavilhão, nas casas noturnas da Lapa e Centro, as bandas de forró surgidas nos anos 1990 deram lugar aos trios de sanfona, zabumba e triângulo. Vale destacar o perfil dos sanfoneiros que atuam nessas casas: alguns são migrantes ou descendentes, outros são jovens cariocas que se formaram como sanfoneiros no auge do forró universitário e mesmo depois disso, quando a moda já tinha passado. Há também os sanfoneiros-pianistas, que migraram do piano para a sanfona: não são descendentes de nordestinos nem possuem relação de parentesco com nenhum sanfoneiro; na “noite”, tocam gêneros variados, como MPB, samba, choro, e, inclusive, o forró.

Quanto aos tipos de forró praticados na Feira de São Cristóvão, observou-se uma disputa entre os trios de forró pé de serra e as bandas de forró urbano no tocante à ocupação dos palcos principais. Vale relembra a fala de Netinho Ferreira, cantor do Trio Aba de Couro, exposta no Capítulo 2, quando o músico comenta que uma parcela do público frequentador da Praça Câmara Cascudo, “pessoas ligadas ao governo, grandes empresas”, insistem na importância da permanência do “forró de raiz” nos palcos principais da Feira, apesar de predominarem as apresentações de bandas de forró urbano.

Netinho considera que a prevalência do forró urbano provocou o afastamento do público jovem, que frequentava a antiga Feira nos anos 1990. De fato, demonstrou-se que a frequência dos jovens de classe média na Feira foi mais notável durante o *boom* do forró universitário, voltado para o “forró de raiz”. Mas quem sempre a frequentou foram os migrantes e descendentes. Embora o Pavilhão tenha se modificado estruturalmente, são os feirantes que continuam a pagar pelos músicos. Por que deveriam pensar em atrair um público pretensamente mais nobre? Por que eles atenderiam ao gosto de um público pretensamente mais esclarecido do que eles? Não podem se interessar por outro tipo de música, feita com ajuda das novas tecnologias? Não estar no palco principal equivale a ser desvalorizado automaticamente? Responder a essas questões exige um estudo aprofundado, que poderia ser realizado em uma pesquisa futura.

A presente dissertação de Mestrado procurou identificar os espaços onde a sanfona se faz presente nos dias de hoje no Rio de Janeiro e apontar suas ressignificações ao longo do tempo e em diferentes espaços da cidade.

Viu-se que é equivocado reduzir a sanfona ao forró e aos migrantes nordestinos. Nos anos 1940 e 1950, o instrumento era moda nas capitais do Sudeste. Jovens das famílias cariocas, em sua maioria moças, estudavam nas Academias do professor Mário Mascarenhas e tocavam os mais diversos gêneros. Em meados dos anos 1950, Luiz Gonzaga popularizou a sanfona como símbolo da música nordestina, ao difundir o baião nos grandes centros urbanos. Depois dele, Sivuca a levou para as salas de concertos, Dominginhos para a MPB. Hoje, no Rio de Janeiro, na Feira de São Cristóvão, Enoque toca repertório de forró eletrônico com a instrumentação “tradicional” enquanto, na Rua do Mercado, Kiko Horta toca xote, xaxado e baião, dialogando com elementos do jazz, e nas casas noturnas da Lapa que recebem eventos de forró, os sanfoneiros tocam choro e samba na levada do baião.

Dessa forma, percebe-se que a sanfona conta hoje com um espaço na cena musical carioca, e que as transformações por que passa a sociedade também repercutem no modo como o instrumento é tocado. A sanfona não precisa se enquadrar no formato de instrumentação instituído por Gonzaga (acompanhada por triângulo e zabumba). A ressignificação da sua sonoridade é vital para que o instrumento continue a ser ouvido e tocado.

REFERÊNCIAS

- ALFONSI, Daniela do Amaral. *Para todos os gostos: um estudo sobre classificações, bailes e circuitos de produção de forró*. 2007. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- ARAUJO, Bernardo. O xote dos meninos. *O Globo*. Rio de Janeiro, 12 jun. 2006. Segundo Caderno. p. 1.
- ARAUJO, Samuel. Brega, samba e trabalho acústico: variações em torno de uma contribuição teórica à etnomusicologia. *Revista Opus*, n. 6, out. 1999. Disponível em <<http://www.anppom.com.br/opus/opus6/araujo.htm>> Acesso em: 17 maio 2010.
- ASSIS, Edmar Miguel de. Luiz Gonzaga não inventou o baião. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, ano 3, n. 35, p. 31, ago. 2008.
- BARREMAN, Gerald D. Etnografia e controle de impressões em uma aldeia do Himalaia. In: ZALUAR, Alba Guimarães (Org.). *Desvendando máscaras sociais*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.
- BARRETO, Flavia e GASPARINI, Fernando. *Sivuca e a música do Recife*. Recife: Publikimagem, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CALDEIRA, Flavia Lopes. A sensualidade agitada das sanfonas. *O Globo*, 26 set. 1997. Rio Show. p. 1.
- CARVALHO, José Jorge de. Transformações da sensibilidade musical contemporânea. *Série Antropologia*, n. 266, Brasília, 1999. Disponível em <<http://www.unb.br/ics/dan/Serie266empdf.pdf>> Acesso em: 12 dez. 2009.
- CASCUDO, Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- CASTRO, Rui. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2007. V. 1: Artes de fazer.
- CESAR MAIA. Disponível em < <http://www.cesarmaia.com.br/2010/05/feira-de-sao-cristovao-centro-luiz-gonzaga-de-tradicoes-nordestinas>> Acesso em: 18 fev. 2010.
- CEVA, Roberta Lana de Alencastre. *Na batida da zabumba: uma análise antropológica do forró universitário*. 2001a. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- CEVA, Roberta. Forró e mediação cultural na cidade do Rio de Janeiro. In: VELHO, Gilberto e KUSCHNIR, Karina (Orgs.). *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001b.
- DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- ESSINGER, Silvio. O forró vai à forra. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 jul. 1997. Caderno B. p. 1.
- FEIRA DE SÃO CRISTÓVÃO. Disponível em <www.feiradesaocristovao.org.br> Acesso em: fev. 2010.

FERNANDES, Adriana. *Efeitos da migração na música e na dança do forró*. Disponível em <http://www.pesquisamusicaufpb.com.br/Marsters/anais_abet2006.pdf> Acesso em: 21 jan. 2009.

GRUPO RETRÔ. Acordeon. 2008. Disponível em <http://eustaquioaugusto.com.br/v2008/index.php?option=com_content&task=view&id=85&Itemid=44> Acesso em: 4 jun. 2010.

IKEDA, Alberto T. Forró: dança e música do povo. *Diário Oficial*. São Paulo, v. 9, n. 101, out. 1990.

JORNAL DA FEIRA. Rio de Janeiro, abr. 2008, ed. 46.

JORNAL DA FEIRA. Rio de Janeiro, jul. 2009, ed. 61.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 27 jul. 1997. Caderno B. p. 1.

MACIEIRA, Rubem. Chegou a hora da fogueira. *O Cruzeiro*, n. 27, VI, 1953. p. 26-30.

MASCARENHAS, Mário. *Método de acordeon Mascarenhas*, Rio de Janeiro: Casa Carlos Wehrs, 1956.

MOREIRA, Sonia Virginia e SAROLDI, Luiz Carlos. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1988.

MPB COMPOSITORES. *Luiz Gonzaga*. Rio de Janeiro: Globo, n. 20, 1997.

MPB COMPOSITORES. *Dominguinhos*. Rio de Janeiro: Globo, n. 34, 1997.

NOGUEIRA, Martha Carvalho. *Estado, mercado e cultura popular no Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas*. 2004. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro Rio de Janeiro.

O GLOBO. Rio de Janeiro, 26 set. 1997. Rio Show. p. 1.

O GLOBO. Rio de Janeiro, 12 jun. 2006. Segundo Caderno. p. 1.

PROJETO SIVUCA: maestro da sanfona brasileira. Disponível em <http://www.sivuca.net/sobre_sivuca.html>. Acesso em: 4 jun. 2010.

REQUIÃO, Luciana Pires de Sá. “*Eis a Lapa...*”: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. 2008. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal Fluminense, Niterói/RJ.

RUGERO, Leo. *A sanfona de oito baixos na música instrumental brasileira*. 2009. Disponível em: <<http://ensaios.musicodobrasil.com.br/leorugero-asanfonadeoitobaixos.pdf>>. Acesso em: 6 mar. 2010.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. *Cadernos de Campo – Revista de dos Alunos da Pós-Graduação em Antropologia Social da USP*. São Paulo, v. 17, n. 17, p. 237-259, jan.-dez. 2008.

SILVA, Expedito Leandro. *Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural*. São Paulo: Annablume, 2003.

SILVA, José Alberto Salgado e. Variações sobre o tema da gafieira: um conjunto na Lapa carioca. *Debates*, Rio de Janeiro, n. 8, dezembro, p. 39-69, 2005.

SIVUCA. *Meditôno: entrada franca*. Entrevista concedida ao site Gafieiras em 25 jul. 2004. Disponível em

<<http://www.gafieiras.org.br/Display.php?Area=InterviewsParts&Action=Read&InterviewsPartNo=7&IDInterview=29&IDArtist=28>> Acesso em: 10 jul. 2010.

SOUZA, Tárík. A música nordestina é antes de tudo forte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 jul. 1997. Caderno B. p. 1.

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

TAVARES, Bráulio. O baião é carioca. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, ano 3, n. 35, p. 26-29, ago. 2008.

TRAVASSOS, Elizabeth. Apontamentos sobre estudantes e suas experiências formadoras. In: *Revista da Abem*. Porto Alegre, v. 12, p. 11-19, mar. 2005.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Perfis culturais de estudantes de música*. 2002. Disponível em <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>> Acesso em: 6 mar. 2010.

VELHO, Gilberto e KUSCHNIR, Karina (Orgs.). *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

VIANNA, Letícia. *Bezerra da Silva: produto do morro; trajetória e obra de um sambista que não é santo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

VIANNA, Letícia. O rei do meu baião; mediação e invenção musical. In: VELHO, Gilberto e KUSCHNIR, Karina (Orgs.). *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

ZALUAR, Alba Guimarães (Org.). *Desvendando máscaras sociais*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.

ANEXO 1

A – ENTREVISTAS REALIZADAS DURANTE A PESQUISA DE CAMPO

- Cristóvão Bastos – Santa Teresa, jan. 2010. Registro em vídeo.
- Enoque Paulino de Albuquerque – Feira de São Cristóvão, mar. 2010. Registro em vídeo.
- Fabiano Santana – Rio de Janeiro, out. 2009. Entrevista por email.
- Fidélis – Encontro de Sanfoneiros em Botafogo, out. 2009. Registro em vídeo.
- Flávia Barreto – Copacabana, jul. 2009. Registro em vídeo.
- Gilberto Teixeira – Feira de São Cristóvão, nov. 2009. Registro em vídeo.
- Guilherme Maravilhas – Laranjeiras, set. 2009. Registro em vídeo.
- Kiko Horta – Botafogo, maio 2009. Registro em vídeo.
- Marcelo Caldi – Laranjeiras, jan. 2010. Registro em vídeo.
- Massarico – Feira de São Cristóvão, 2007. Registro em vídeo.

B – FILMAGENS REALIZADAS DURANTE A PESQUISA DE CAMPO

- Banda de forró urbano em um dos palcos principais da Feira, jun. 2009. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=htzM6jLOcAk>>
- Trio improvisado tocando na Praça Frei Damião, jun. 2009 (Cf. Nota 15, p. 56). Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=EuE7Scb9EuA>>
- Sanfoneiros do circuito. Trio de forró pé de serra Os Cabras no Clube dos Democráticos, nov. 2009. Os músicos tocam “Brasileirinho”, de Waldir Azevedo, e “Chiclete com Banana”, de Jackson do Pandeiro. Disponível em <<http://www.youtube.com/user/9472516#p/u/12/otBcIEAqVHc>>
- Kiko Horta Quarteto no BNDES, nov. 2009. Kiko Horta na sanfona, Luiz Flávio Alcofra no violão, Ivan Machado no contrabaixo, Cássius Theperson na bateria e participação especial de Paulo Sergio Santos no clarinete. O quarteto toca o choro “Eu quero é sossego”, de K-Ximbinho. Disponível em <<http://www.youtube.com/user/9472516#p/u/11/0kKsw3VuVmw>>
- Enoque e Trio Xodó no Palco Jackson do Pandeiro, na Feira de São Cristóvão, mar. 2010. Os músicos tocam “Você não vale nada mas eu gosto de você”, de Calcinha Preta. Disponível em <<http://www.youtube.com/user/9472516#p/u/4/OQb-OdUiHZ0>>
- Enoque explica o significado de suingue, mar. 2010. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=1ACx8DScFak>>
- Forró do Virimexe da Rua do Mercado, mai. 2009 Disponível em <<http://www.youtube.com/user/9472516#p/u/10/pTXzRyko620>>

Nilopolitano

Dominginhos

Sheet music for the song "Nilopolitano" by Dominginhos. The music is written in 2/4 time and features various chords and melodic lines.

Chords and Melodic Lines:

- Section A:** F, Gm7, C7
- Section B:** G7, C7, G7, C7
- Section C:** Eb7
- Section D:** G7(9), C7(b9), Fm7(9), Ebm7(9)
- Section E:** Ab, G, Gb, F, Bm7(11), Bb7, Am7(11), Ab7, G7(9)
- Section F:** C7, F, D.S.

Transcrição de Marcelo Calc

Casamento da Raposa

(Gérson Filho)

A

Gm

Dm

A⁷

5 **D⁷** **Gm** **Dm** **B^b** **A⁷**

9 **Dm** **A⁷**

13 **Dm** **A⁷**

17 1. **Dm** 2. **D⁷** **Gm**

21 **Dm** **A⁷** **D⁷** **Gm**

25 **Dm** **B^b** **A⁷** *To Coda* **Dm** **D⁷** *D.S. al Coda*

28 **Coda** **Dm** **E⁷** **Am**

32 **B** **E⁷** **Am**

36 **E⁷** **Am**

40 **E⁷** **Am**

44 **E⁷** **Am**

48 **E⁷** **Am**

Casamento da Raposa - 2 -

52 E7 Am

56 E7 Am

60 E7 Am

64 E7 Am

68 E7 1. Am

72 2. Am E7 C

76 Am E7

80 1. Am 2. Am C Bm

84 Am E7 Am C Bm

88 Am E7 1. Am C Bm

92 2. Am D Am D

96 Am D Am D To coda

100 1. Am D 2. Am D. S. ao coda

104 Coda Am

Transcrição de Marcelo Caldi

The image shows a musical score for a piece titled 'Casamento da Raposa - 2 -'. The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble clef). It consists of 104 measures, organized into systems of four staves each. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score features various chords, including E7, Am, D, C, and Bm. There are first and second endings marked with '1.' and '2.'. The piece concludes with a 'Coda' section and a 'D. S. ao coda' instruction. The transcription is credited to Marcelo Caldi.

Cabaceira mon Amour

Sivuca

Intro

Am⁷ Em⁷

6 F⁷ B⁷ Bm⁷(b5) E⁷

10 Am⁷ Em⁷

14 F⁷ B⁷ Em⁷ B⁷

18 A Em⁷ B⁷

22 Bm⁷(b5) A

26 Am⁷ Em⁷

30 F⁷ B⁷ D⁷

34 B G G⁷ C Cm

38 G Em⁷ Am⁷ D⁷ G C G

42 G G⁷ C Cm

46 G Em⁷ Am⁷ D⁷ G F C

Cabaceira mon Amour - 2 -

The musical score consists of five staves, each starting with a measure number in a box: 50, 54, 58, 62, and 66. The key signature is one sharp (F#). The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Chords are indicated by letters G, C, D7, F, and B7 above the staff lines. A repeat section begins at measure 62, marked with a double bar line and a repeat sign. It contains two endings: the first ending leads to a B7 chord, and the second ending leads back to a G chord. The score concludes with a final double bar line at the end of the fifth staff.

Transcrição de Marcelo Caldi