

CARLOS CESAR DE ARAUJO MOTTA

FORRÓ UNIVERSITÁRIO:
APRENDIZAGEM MUSICAL E TROCA CULTURAL

RIO DE JANEIRO
2003

CARLOS CESAR DE ARAUJO MOTTA]

FORRÓ UNIVERSITÁRIO:
APRENDIZAGEM MUSICAL E TROCA CULTURAL

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO MUSICAL
DISCIPLINA: MONOGRAFIA
PROFESSOR JOSÉ NUNES FERNANDES

CARLOS CESAR DE ARAUJO MOTTA

**FORRÓ UNIVERSITÁRIO:
APRENDIZAGEM MUSICAL E TROCA CULTURAL**

Monografia apresentada ao
Instituto Villa-Lobos da
Universidade do Rio de
Janeiro para a obtenção do
Grau de Licenciado em
Educação Artística
Habilitação em Música

Professor Orientador: ELIZABETH TRAVASSOS

Rio de Janeiro
2003

MOTTA, Carlos Cesar de Araujo. Forró Universitário: aprendizagem musical e troca cultural. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 2003
Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação Música) – Instituto Villa – Lobos, Universidade do Rio de Janeiro, 2003

MOTTA, Carlos Cesar de Araujo
Forró Universitário: aprendizagem musical e troca cultural / Carlos Cesar de Araujo Motta – 2003.

Monografia (Graduação) – Universidade do Rio de Janeiro, Instituto Villa – Lobos, 2003

AGRADECIMENTOS

Quero fazer um agradecimento especial a Nivea Andrade pelo auxílio nos debates e nas indicações bibliográficas, e a Elizabeth Travassos pela suas orientações imprescindíveis.

Agradeço também a colaboração de Tatiana, Calu, Moyséis, Belém, Durval, Eduardo Krieger e Fernando Krieger, pelas informações que auxiliaram em muito a construção deste trabalho.

RESUMO

O trabalho a seguir tem como foco principal, explicitar os processos de aprendizagem musical existentes no “movimento de forró universitário” no Rio de Janeiro, e as trocas culturais pertinentes a estes processos. Esse “movimento” que teve início em meados de 1996, é composto na sua maioria por jovens de camadas médias da Zona Sul do Rio de Janeiro. O estilo musical contemplado por este “movimento” é o forró nomeado pelos próprios integrantes como forró “pé – de- serra” ou forró de “raiz”, que procura resgatar a sonoridade utilizada por músicos como Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, João do Vale entre outros.

Sumário

Página

| | |
|----|---|
| 1 | Introdução |
| 3 | Uma noite de forró no Mourisco |
| 9 | Aprendendo a 'forrozear' |
| 16 | Os herdeiros do 'pé-de-serra' |
| 23 | Considerações finais |
| 25 | Bibliografia |
| 26 | anexo 1: filipeta do Mourisco |
| 28 | anexo 2: Toques de zabumba trabalhados no curso de Durval Pereira |

Introdução

Este trabalho tem como principal objetivo analisar as trocas culturais no aprendizado musical do movimento de forró, estabelecido no Rio de Janeiro, desde meados da década de 1990 até os dias atuais. Procurarei entender os caminhos que levam jovens de camadas médias urbanas, sem vínculos anteriores com a cultura popular nordestina, a aprenderem instrumentos musicais e a se familiarizarem com um estilo musical que não faz parte, *a priori*, do seu meio social.

Estes jovens se auto-intitulam participantes do “movimento de forró universitário”. Alguns participantes do ‘movimento’ reprovam a utilização do termo “universitário,” por acharem restritivo demais, mas o termo ainda é muito utilizado entre os jovens.

O principal motivo que me levou a escolher este tema foi a minha própria experiência no “movimento de forró universitário”. Há um ano participo de um grupo, como percussionista, tocando em diversos bailes de forró na Zona Sul carioca.

Para o desenvolvimento dessa pesquisa, os métodos utilizados foram: a) as observações de alguns bailes de forró dos quais participei como músico; b) a observação de um curso de percussão ministrado por músico com experiência no estilo; c) além de entrevistas, feitas com os próprios participantes do movimento.

É importante destacar que a principal referência bibliográfica para este trabalho foi a dissertação de mestrado escrita por Roberta Lana, no Programa de Pós - Graduação em Antropologia Social da UFRJ. Seu título é: *Na batida da zabumba : uma análise antropológica do forró universitário.*

Para compreendermos melhor este processo, é importante delimitarmos como os próprios agentes sociais estão qualificando a sua prática cultural. Em geral, músicos e o público consumidor do forró dividem o forró comercializado em dois grupos: o forró intitulado *oxente music*, muito difundido no Nordeste, e que tem como principal característica a presença de instrumentos como a bateria, a guitarra e o teclado - visto

pelos integrantes do “movimento de forró universitário”, pejorativamente como música de qualidade duvidosa; o outro estilo é o ‘*forró pé de serra*’, mais consumido no sudeste, e que em nome de uma “autenticidade”, tenta reconstruir um estilo (incluindo aí a sonoridade) criada por artistas como Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, João do Valle entre outros. É este forró ‘pé-de-serra’ que vem sendo o foco da minha pesquisa.

No primeiro capítulo, descrevo um baile de forró universitário, do qual participei como músico, analisando através dele, o universo de signos comportamentais específicos deste movimento juntamente com a produção musical característica do ‘forró universitário’.

No segundo capítulo, abordo os caminhos do aprendizado da linguagem do forró ‘pé-de-serra’, pelos jovens cariocas. Ressalto o papel essencial, do aprendizado informal neste processo.

No terceiro e último capítulo, procuro analisar o discurso dos integrantes do ‘movimento’, que buscam no forró ‘pé-de-serra’, uma música mais “autêntica”. De encontro a este discurso de autenticidade, procuro destacar as inovações musicais patrocinadas pelas novas bandas que, a partir do forró ‘pé-de-serra’, foram construindo linguagens próprias.

Capítulo 1 – Uma noite de forró no Mourisco

O objetivo principal, neste capítulo, é entender o perfil dos jovens que freqüentam esses bailes, os estilos das músicas executadas pelos DJ'S, as características das bandas novas que tocam em espaços como este, e todas as especificidades existentes num “movimento”, como é considerado pelos próprios freqüentadores. Utilizarei a descrição de um baile de forró que acontece todos os fins de semana, em um espaço da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro.

Roberta Lana¹ fez algo parecido em sua dissertação, especificamente no terceiro capítulo, onde descreve todas as etapas de uma noite de forró na casa noturna Ball Room, também situada na Zona Sul. A diferença será que darei um enfoque muito mais musical do que antropológico nesta minha análise.

O Botafogo Mourisco Mar, é um dos espaços de forró mais freqüentados da Zona Sul do Rio. Seu público, numa Sexta-feira, gira em torno de 1200 pessoas.² O espaço é aberto por volta das 22 h e as 50 primeiras mulheres não pagam. Por este motivo, no início do baile o número de mulheres é bem superior ao dos homens.³

A faixa etária do público freqüentador do Mourisco gira em torno de 18 aos 25 anos, sendo na sua maioria, moradores da Zona Sul. Mas como o evento tem uma grande divulgação, com cartazes colados em todo o município do Rio, não é difícil encontrar jovens de bairros mais distantes. Belém Borges, o produtor do Mourisco, em sua entrevista, caracteriza o perfil dos freqüentadores do Mourisco como jovens que ainda não possuem sua independência financeira. Dependem dos pais para ir ao forró, tendo dificuldades em pagar os dez reais de entrada.

O amplo espaço físico situado à frente do palco é destinado à dança. À esquerda do palco, encontra-se um bar onde, além da cerveja e do refrigerante, é vendida uma bebida que ficou famosa nos forrós, a Xibequinha, uma mistura de cachaça com mel e canela.

¹ Roberta Lana de Alencastre Ceva. Na batida da zabumba : uma análise antropológica do forró universitário. RJ : Universidade do Rio de Janeiro, 2001. Dissertação de mestrado. Mimeo

² Seu endereço é Av. Repórter Nestor Moreira, sem número- Praia de Botafogo.

³ Roberta Lana no terceiro capítulo de sua dissertação revela também outros mecanismos de se entrar no baile sem pagar os dez reais.

Em frente ao bar, encontramos algumas barracas vendendo o artesanato consumido pelas forrozeiras (nome dado as meninas que dançam o forró). Brincos, sapatilhas, saias, bolsas, entre outras coisas. Este figurino das meninas segue uma tendência que Roberta Lana chama de “neo-hippies.”⁴ Acompanhando este estilo, muitos frequentadores dançam descalços.

O baile, que vou descrever, foi organizado pela produtora Xodó Carioca. E aconteceu no dia 12 de abril de 2002⁵. Foi escolhido por ter sido o dia em que minha banda de forró, “Farol de Luar,” era uma das atrações da noite. É importante deixar claro que todas as observações e análises feitas por mim nessa noite, têm dois aspectos: o de espectador e o de músico participante do evento.

Os DJ’S da noite eram Ailton Arêas e Diegues, que iniciaram a noite com ‘clássicos’ do repertório de Luiz Gonzaga, interpretados por ele mesmo e outros grupos, intercalados com composições recentes de grupos novos.

Essa é uma prática utilizada em bailes produzidos por Belém Borges. Em entrevista, ele me contou que alguns organizadores de forró o criticam por permitir que o dj toque músicas de grupos de forró pé-de-serra mais comerciais, como Rastapé e Falamansa. E afirma que não abre mão dessa mistura. E que o forró tem que se renovar, não podendo ‘ficar no Jackson do Pandeiro e no Gonzagão a vida toda’.

Alguns tempo depois, se iniciou a aula de forró, para aqueles que ainda não sabem ou não dominam o estilo ‘Itaúnas’ de se dançar forró, bem diferente do jeito nordestino. Belém Borges e Saile Tagarro foram os professores da noite.⁶

Pouco tempo depois, subiu ao palco a primeira atração da noite, o Trio Potiguar. Fez um show de mais ou menos uma hora e meia. Com a formação original de trio (zabumba,⁷ triângulo⁸ e sanfona), o grupo encheu a pista

Nos intervalos dos shows, dj colocava mais sucessos para o público não parar de dançar.

⁴ Roberta Lana. Op, cit, p. 67.

⁵ Ver filipeta em anexo 1

⁶ Roberta Lana, op, cit, p. 81

⁷ Zabumba é um instrumento de percussão bem similar a um tambor de banda marcial. Possui uma pele em cima tocada com uma baqueta com feltro na ponta, e uma outra pele em baixo tocada com uma vareta de bambu chamada de “bacalhau”.

⁸ Triângulo é um outro instrumento da família da percussão muito utilizado no forró. Pode ser de ferro ou alumínio e tem este nome por possuir um formato triangular.

O grupo "Forró na Contra Mão" entrou no palco como a segunda atração da noite. É uma banda nova, com apenas três anos de existência, formada por jovens músicos, com uma média de idade entre 22 e 25 anos. Possui uma formação que inclui os tradicionais instrumentos do trio, como a zabumba, o triângulo e a sanfona, somados ao violão, a guitarra, o bandolim, o cavaquinho, o contra baixo elétrico, e a outras percussões variadas.

O repertório tocado neste show mesclava sucessos de Jackson do Pandeiro com composições próprias, além de releituras de clássicos da MPB em ritmo de forró.

O terceiro grupo a se apresentar na noite foi o quarteto "Farol de Luar", o meu grupo. Tem um ano de existência. Os seus fundadores, Fábio Luna e Eduardo Krieger, já tinham um histórico no movimento do forró. Ambos pertenceram ao "Paratodos", grupo que se tornou referência no movimento de forró universitário.

A instrumentação é um dos diferenciais em relação a outros grupos novos. No lugar do baixo elétrico, Eduardo Krieger optou pelo violão de sete cordas, muito utilizado no samba e no choro, mas pouquíssimo utilizado no forró. De certa forma, é uma menção ao grupo de Jackson do Pandeiro, que também utilizava violão de sete cordas.

O acordeon era tocado por Marcelo Caldi, que já tinha tido algumas experiências com outros grupos de forró anteriormente, além de ser exímio pianista e cursar o Bacharelado em Composição na faculdade de música da (UNI- RIO).

Nas percussões, eu e Fábio Luna dividimos os instrumentos. Como somos também bateristas, a inserção de alguns instrumentos da bateria foi um processo natural. Além da zabumba e do triângulo, que são os instrumentos de percussão utilizados pelos trios, nós acoplamos em nosso *set up*, *cowbel*, *blocks*, pratos de bateria e tumbadoras. Fábio Luna além de tocar percussão toca também flauta e divide os vocais com Eduardo Krieger. Isso também caracteriza uma diferença do grupo já que, poucos grupos de forró possuem instrumento de sopro.

Com relação ao repertório deste show do dia 12 de abril, podemos encontrar uma mescla de clássicos de Luiz Gonzaga e Gonzaguinha, com músicas de outras bandas cariocas como Forrópacana e Raiz do Sana, além das composições de Eduardo Krieger, e de um momento instrumental, onde foram tocados chorinhos de Pixinguinha e Altamiro

Carrilho em ritmo de forró, com a flauta e o acordeon dividindo os temas. Este show durou mais ou menos uma hora e meia.

Para fechar a noite, subiu ao palco, por volta das 4 h da manhã, o Trio Balanço Bom, que encerrou as 5 h e 30 min. O público que ficou até o final saiu do clube com o dia amanhecendo.

*

Vimos acima uma amostra de um “movimento” que desde 1996 está presente no universo cultural carioca. Importa ressaltar que, como todas as manifestações culturais, o “movimento” do forró não possui características estáticas, encontrando-se, ao longo desses anos, em constante mudança. Mas independente dos anos e das diferentes gerações que passaram pelo “movimento,” percebemos que os perfis mudam de um baile para outro, quando se levam em conta o espaço propriamente dito do forró, o bairro ou a cidade onde se realiza o evento, os grupos e trios que irão tocar na noite.

É importante, para o nosso entendimento, sabermos exatamente que tipo de forró é este, que os próprios participantes do “movimento” chamam de forró “pé-de-serra” ou forró de “raiz”.

A questão das diferentes nomeações atribuídas ao estilo forró vem, de uma certa maneira, para delimitar o estilo de forró tocado por Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, João do Vale, entre outros, em contraposição a um estilo mais atual e popular, muito difundido no Nordeste, chamado de “oxente music”, onde são incorporados instrumentos como a bateria, os teclados, e as guitarras. Seus maiores expoentes são as bandas Mastruz com Leite, Magníficos, Limão com Mel entre outras.

Em nota, Roberta Lana⁹ coloca que *“oxente music é um termo cunhado pela mídia provavelmente em analogia a axé music. Ambos designam um fenômeno semelhante: uma produção musical de grande êxito comercial integrada por uma dezena (ou centena) de bandas centralizadas espacialmente.”*

O problema reside no fato de que esses jovens de camadas médias, participantes do ‘forró universitário’ carioca, rotulem a “oxente music” como uma música de baixa

⁹ Roberta Lana, op. cit. P.13

qualidade, com fins apenas comerciais, e defenderem o pé-de-serra considerando-o como a autêntica música brasileira, além de se auto intitulem herdeiros e defensores desta tradição.

A primeira pergunta quando tentamos entender esse movimento cultural de redescoberta do forró de “raiz”, mais “autêntico”, pelos jovens de camadas médias, é, como tudo isso começou.

Roberta Lana aponta uma versão para o surgimento do forró universitário no Rio de Janeiro que pode se somar a tantas outras histórias desconhecidas, e que fogem ao nosso controle. Nesta versão, encontrada no site forrorio (<http://www.forrorio.com>), o ponto de partida seria o lugar chamado Dunas de Itaúnas, distrito de Conceição da Barra, extremo norte do Espírito Santo, uma antiga vila de pescadores, hoje explorada pelo turismo.¹⁰ Pode-se dizer que a cidade vive financeiramente em torno desse turismo.

Por volta de 1996, já era possível observar alguns jovens provenientes das camadas médias de São Paulo, Belo Horizonte e Vitória, de passagem em Itaúnas, se divertindo como turistas, dançando um forró ‘pé-de-serra’, em lugares simples e rústicos da cidade.

A dança chamava a atenção, porque utilizava movimentos sensuais e passos elaborados, bem diferente do jeito nordestino de dançar este mesmo forró. Acredita-se que este tipo de forró “pé-de-serra, já estava sendo difundido nas capitais mineira e paulista há mais ou menos uns quatro anos atrás, e que de alguma forma, Itaúnas confluía este “movimento” de forró do sudeste.

Alguns jovens cariocas atraídos pela fama de Itaúnas optaram por passar o carnaval no local, divulgando para os amigos. Inspirados no clima que vivenciaram em Itaúnas, e no interesse de resgatar o “autêntico” forró “pé-de-serra”, estes jovens resolvem montar uma noite de forró no Rio. No dia 09 de novembro de 1996 acontece o Forró de Santa, aberto ao público. Podemos apontar este evento como um dos marcos iniciais do movimento de forró universitário no Rio de Janeiro.

Baseado na versão de Itaúnas que aconteceu em 1996, como mostra o site de forró, e na minha observação feita no baile do Mourisco em 2002, descrita no início deste capítulo, podemos apontar a dança como sendo um elemento essencial para a caracterização desse movimento de forró universitário. De uma maneira geral, o que pode

¹⁰ Roberta Lana, op. cit. p.1

perceber é que a motivação dos jovens para irem a um baile como este é muito mais o prazer de se dançar “coladinho”, do que propriamente assistir as apresentações dos trios e das bandas de forró.

Os depoimentos da violonista do “Concertina”(grupo de forró formado só por meninas), Calu, mostram a preocupação que o grupo tem, em apresentar um repertório dançante, de forma que até os arranjos são influenciados por esta linha de pensamento.

Poucos são os jovens que aplaudem no final das músicas. Isto demonstra que o público não está ali assistindo a um show, e que as bandas, já sabendo de antemão *** os verdadeiros motivos, preparam seqüências de músicas emendadas que podem durar até meia hora, ou mais. Tudo para não deixar a pista esvaziar.

A presença de um professor de dança, ensinando aos jovens os passos básicos no início do baile, como descrevi anteriormente, também fortalece a idéia de investimento por parte da casa de show, para que cada vez mais se tenha pessoas capacitadas e à vontade para irem a um baile de forró.

Apesar dessas evidências contundentes, com relação ao papel central da dança no “movimento,” não pude deixar de observar o que algumas bandas e alguns trios conquistaram. Se não me falha a memória, na primeira vez que toquei no Mourisco, a atração principal da noite era o Trio Virgulino, vindo de São Paulo. Estava há pouco tempo no movimento de forró universitário, e não conhecia muito bem os repertórios das bandas e dos trios.

Quando o Trio Virgulino subiu ao palco o público do Mourisco aplaudiu, expressando um reconhecimento. O trio cantava seus sucessos, acompanhado por um coro de mais de mil pessoas. Eram músicas que eu nunca tinha ouvido. Pela primeira vez, pude ver casais dançando e cantando as músicas ao mesmo tempo. E muitos outros jovens se colocavam simplesmente em frente ao palco assistindo ao show .

Esta diversidade indica que seria equivocada uma análise do “movimento de forró universitário” carioca a partir de pressupostos estáticos. A observação atenta do objeto de estudo nos leva para diversos caminhos que podem ser interpretados de diferentes maneiras, tornando o “movimento” uma estrutura complexa e heterogênea.

Capítulo 2- Aprendendo a forrozear

No capítulo anterior, vimos um recorte do que seria este movimento de forró universitário, as pessoas que o integram, a descrição de um baile propriamente dito, a importância da dança para a afirmação do movimento, o repertório usado nos bailes, o perfil das bandas novas, e como tudo isto começou.

Agora neste capítulo, abordaremos como estes jovens músicos entram em contato com a linguagem do forró. Como aprendem instrumentos que não são populares no Rio de Janeiro. Quem são os intermediários entre esses ambientes culturais?

As minhas observações, somadas às entrevistas e à minha própria experiência como músico no movimento, indicam que o aprendizado informal ainda é o principal veículo de transmissão da cultura musical nordestina no Rio de Janeiro.

Não encontrei, na minha pesquisa, nenhum músico que tenha afirmado ter aprendido a tocar zabumba ou sanfona, por exemplo, em uma escola formal, que ensine música por partitura, que trabalhe as técnicas específicas do instrumento, e que utilize material didático impresso.

Não estou aqui negando a existência de estabelecimentos com essas características no Rio de Janeiro, até porque trabalhei em uma escola de música em São Cristovão, que tinha o curso de acordeon.¹¹ O que eu quero dizer, é que mesmo nesta escola onde trabalhei, a música nordestina, especificamente o forró aparecia muito timidamente. Não era a tônica musical dos interesses, nem dos alunos, nem da própria escola. Lá utilizava-se os métodos de acordeon, de Mário Mascarenhas, pioneiro no ensino deste instrumento.

Há 50 anos atrás o acordeon era um instrumento muito procurado. Luiz Gonzaga sem dúvida foi um dos responsáveis por essa febre, além de grande referência para os

¹¹ Escola de Música Garritano. Convém lembrar que o período em que eu trabalhei nesta escola foi anterior a este movimento.

novatos. Com o advento da bossa-nova o instrumento perdeu um pouco a sua popularidade, retornando anos depois com o movimento de forró universitário.

Atualmente, é possível encontrar professores particulares e mesmo escolas de música divulgando cursos de instrumentos como a zabumba e o acordeon, mas o aprendizado informal ainda é a maior referência no meio do forró.

Lembro-me de um sanfoneiro de uma banda nova de São Paulo me perguntando se eu não conhecia um bom professor de acordeon aqui no Rio. Ele me disse que seu instrumento principal é o piano, e que sempre estudou por música, mas que recebeu um convite para integrar este novo grupo de forró, e aceitou. Só que agora, gostaria de buscar “dicas” do estilo e da técnica com um sanfoneiro experiente. Recordo que levei alguns minutos tentando lembrar de algum sanfoneiro que desse aula particular ou em algum curso de música aqui no Rio, e que ainda ensinasse por partitura. Desisti, e acabei aconselhando-o a ouvir muitos discos de forró e a se juntar a um sanfoneiro de trio, que toca o instrumento desde garoto.

Para aprimorar o trabalho de pesquisa de campo, me inscrevi num curso de zabumba ministrado pelo percussionista Durval Pereira. Era um curso de verão, com apenas cinco aulas, e foi realizado na Maracatú Brasil, situado na rua Ipiranga número 49, Laranjeiras. Atualmente, funciona neste endereço uma loja só de instrumentos de percussão, juntamente com os cursos de bateria e percussões diversas.

Durval é um músico nordestino, que há muito tempo reside no Rio de Janeiro. Aprendeu a tocar zabumba com o seu pai. Ficou muito conhecido no Rio em 1994, depois de trabalhar com Carlos Malta, integrando o Pife Moderno, grupo composto por flautas e percussão. Há dez anos vive só de música, mas já trabalhou como pedreiro e *office – boy*.

Além de assistir três aulas do curso, fiz também uma entrevista. O próprio Durval relata que nunca se imaginou dando aula de zabumba, numa escola de música, para uma turma de mais de dez alunos.

Nos parágrafos seguintes irei relatar a experiência do curso de zabumba, ministrado por Durval Pereira na Maracatú Brasil. É importante ressaltar o meu papel na oficina como pesquisador e como aluno.

O curso se realizou numa das salas que ficam atrás da loja. Comecei no terceiro dia do curso, mas como tinha muitos alunos novos como eu, Durval resolveu relembrar o que já tinha visto nas aulas anteriores.

Tinha aproximadamente uns dez alunos. A maioria era de estrangeiros de passagem pelo Rio de Janeiro, mas tinha uns três alunos que já tocavam zabumba e estavam ali em busca de um aprimoramento. Durval iniciou a aula com o ritmo de xote¹². Disse que foi um ritmo muito tocado por Luiz Gonzaga. Ele tocou o que ele chama de xote básico. Os alunos viram, ouviram alguns segundos, e começaram a se aventurar na imitação dos toques demonstrados por Durval.

Alguns alunos tiveram dificuldades, Durval se aproximou e tentou esclarecer melhor o ritmo de algumas formas: primeiro ele cantou separadamente os diferentes fraseados, executados na pele de baixo, pelo bacalhau; e na da pele de cima.

As vezes, o professor pegava na mão do aluno, direcionando-a na execução do ritmo, para fazer o mesmo, perceber a coordenação. Em alguns casos, o vi tocando o ritmo no próprio corpo do aluno. Costumava também diminuir o andamento, para facilitar a execução de quem não dominava ainda o ritmo.

Acredito que a falta de coordenação motora ao se tocar, simultaneamente, frases diferentes nas mãos esquerda e direita, tenha sido a maior dificuldade encontrada pelos alunos iniciantes no decorrer do curso.

Passado a alguns segundos de intimidade com o xote básico, Durval sugeriu uma variação mais complexa para o xote. Passado um tempo, ele mostrou o baião, e outros ritmos, sempre iniciando do ritmo básico, e passando lentamente para as variações mais complexas.

Notei que Durval ressaltou, no curso, o caráter de improvisação de que um bom zabumbeiro dispõe. Ele diz:

“a mão esquerda com o bacalhau pode improvisar. Cada zabumbeiro tem as suas variações na manga, mas isso é pra show. Na hora de gravar é o básico mesmo que agente toca.”

¹² Todos os ritmos chamados por Durval como básicos do forró foram transcritos por mim, e estão no anexo 2 desta monografia

Observei também que ele fazia uma distinção entre os ritmos da seguinte maneira:

“Luiz Gonzaga é o xote, o xaxado, o baião e a quadrilha. Depois veio Jackson do Pandeiro com o forró.”

Fora estes ritmos do universo do forró, citados acima, Durval trabalhou também o frevo, o maracatú, a rumba e a ciranda em suas aulas. A maioria dos alunos gravava os ritmos aprendidos na aula, que durava em média duas horas.

Como aluno do curso, observei detalhes específicos, como a sonoridade da mão direita, as técnicas para se tocar com o bocalhau com mais fluência, as variações das dinâmicas e as formas de se abafar a pele de baixo com a própria mão. São estes pequenos detalhes que um iniciante no instrumento não observa. Ele se preocupa mais em conseguir coordenar as duas mãos, inicialmente. Mas esses detalhes para mim fizeram muita diferença.

Como observador e pesquisador, percebi que Durval utilizava métodos para ensinar o zabumba, que fazem parte de sua vida musical e do seu próprio aprendizado informal. Importa lembrar a sua origem nordestina e a sua experiência com o forró desde criança. Tinha um pai, também percussionista, que o levava para os bailes. Vendo seu pai tocar, que aprendeu o instrumento.

No texto escrito em *Cadernos de Estudo: Educação musical*,¹³ Regina Márcia expõe os resultados de pesquisas feitas por etnomusicólogos e musicólogos sobre a experiência musical não-formal em contextos culturais diversificados. Trata-se de pesquisas feitas em culturas asiáticas, africanas, grupos indígenas brasileiros e grupos de zona urbana de cultura ocidental, que desenvolvem manifestações de caráter popular. A autora comenta as pesquisas feitas por Nketia¹⁴ na África onde a utilização de recursos de linguagem verbal e impressões táteis, cinestésicas estão entre os recursos para o ensino dos ritmos.

¹³ Texto “Aprendizagem musical não-formal em grupos culturais diversos”, publicado na revista *Cadernos de Estudo : Educação Musical* número 2 1991 p. 1 - 14

¹⁴ idem, p.6

“Usar palavras rítmicas sem significados para imitar o som do tambor, e bater as mãos sobre o filho, reforçando em seu próprio corpo o ritmo a ser tocado, são recursos usados pelos músicos de Chopi na África. “

Esses métodos de ensino encontrados na África, puderam ser vistos também nas aulas de zabumba do mestre Durval. Isso nos indica os diferentes mecanismos informais que utilizamos para aprender e ensinar. Mecanismos esses encontrados em todo o mundo e que em geral não são racionalizados nem sistematizados. Fazem parte dos processos intuitivos de aprendizagem do ser humano.

Regina Márcia ressalta, em seu texto, um período diagnosticado pela pesquisadora Cecília Conde, como de “imersão completa e constante nos comportamentos criadores da comunidade.” Integrantes de bandas civis e de escolas de samba revelaram nessas pesquisas que antes de incorporados ao grupo estavam sempre presentes no meio, vendo e ouvindo.

Na entrevista feita com Moyséis Marques, vocalista do “Forró na Contra Mão”, fica evidenciado o seu estágio de imersão no “movimento do forró”, anteriormente à formação de sua banda. Respondendo à pergunta sobre como o grupo começou, ele diz :

“a coisa da dança é muito forte. Nós nos conhecemos, porque gostávamos de dançar forró nos bailes. A idéia de formar o grupo apareceu. Ninguém era músico profissional. Fomos aprendendo e vendo os outros grupos e trios. Vimos que podia dar certo, e aí sim o pessoal começou a correr atrás de se aprimorar em seus instrumentos.”

Em seu relato Moyséis deixa claro a presença das vias informais e formais no seu aprendizado, e dos seus companheiros de grupo enquanto instrumentistas. Por se tratar de um grupo onde a presença de instrumentos como o violão, o bandolim, entre outros, foram incorporados aos convencionais do trio de forró, pode-se imaginar com mais facilidade a presença do ensino formal, mas paralelamente a essa vivência, vem o aprendizado da linguagem propriamente dita do forró. E este aprendizado é informal, fruto das observações dos bailes e da própria experiência anterior que os componentes tiveram, não enquanto músicos, mas sim como membros e participantes ativos no movimento.

Podemos dizer que o mesmo aconteceu com as fundadoras do grupo “Concertina”. Formado só por mulheres, o grupo nasceu com integrantes que já conheciam *a priori* o universo do forró, e já estavam presentes há muito tempo no “movimento”.

Mas não podemos desconsiderar uma parcela de músicos que já possuía uma experiência musical anterior e que ingressou no movimento do forró como instrumentistas destas novas bandas, sem ser frequentadores, não passando pela experiência de imersão, relatada acima. Os motivos que levam esses jovens a se interessarem especificamente pelo forró são variados.

Calu, por exemplo, do grupo do “Concertina”, que toca violão há anos, e que é aluna da faculdade de música da UNI- RIO. Ela nos revela que estava cansada de ensaiar vários trabalhos e quase não fazer show. A idéia de se montar uma banda de forró só de mulheres e o fato de se ter espaços no Rio de Janeiro para shows semanais de forró foi o que a levou a ingressar no grupo “Concertina”, além da grande identificação, que ela mesmo faz questão de ressaltar, com as outras meninas do grupo.

A minha história também é bem parecida. Toco bateria e percussão profissionalmente desde os quatorze anos. Só tinha ido num baile de forró na Zona Sul uma vez, convidado por Fábio Luna que, na época, era integrante do grupo “Paratodos”, juntamente com Eduardo Krieger. Ambos já me conheciam da faculdade de música da UNI-RIO. Minha relação com o movimento de “forró universitário” praticamente não existia. Só ouvia falar dos bailes por intermédio dos amigos. Meu repertório de forró era limitadíssimo, mas mesmo assim aceitei o convite feito por Eduardo Krieger e Fábio Luna, para formar o “Farol de Luar.”

Quando comprei o zabumba, as minhas referências eram de ver alguns zabumbeiros que tocavam na Feira de São Cristovão, e alguns amigos que já tocavam em grupos de forró. O fato de ainda não dominar bem as técnicas e os ritmos não me impedia de tocar zabumba de vez em quando. Mas foi no período de ensaios para a estréia do “Farol de Luar” que tive um especialista me ensinando, e tornando a minha técnica mais apurada. Era o meu companheiro de grupo Fábio Luna, que já tinha uma grande experiência no meio do forró.

Regina Márcia, destacando as pesquisas de Nketia,¹⁵ distingue a aprendizagem musical em dois períodos distintos:

o primeiro, de “exposição” e treino”, onde o contato com a prática musical é fundamental e o treinamento, a partir do ver fazer, uma constante; o segundo, de afiliação temporária, onde o treinamento é dado por um especialista, músico mais experiente, para ampliação de repertório ou aquisição de técnica mais apurada.

A minha experiência com o forró revela bem claramente estes dois períodos citados acima. Da mesma forma, Moyses relata que o “Forró na Contra Mão” aprendeu muito com as trocas de informações com outros grupos e trios mais experientes, principalmente nos camarins.

É interessante observar que este caráter que os bailes de forró do Rio têm de juntar vários trios com bandas novas, em uma única noite, possibilita trocas imprescindíveis para os dois lados.

Durval, em sua entrevista, comenta da importância dessas trocas, que todos aprendem. Conclui que esse movimento novo, de uma certa maneira, não vai deixar o forró morrer.

A minha própria experiência de aprendizado foi através dos bailes, com diferentes grupos, trios e percussionistas, durante quase um ano. Com isso, fui aumentando, gradativamente, meu vocabulário musical e ganhando mais autonomia como instrumentista.

¹⁵ Regina Márcia, op. cit, p.6

Capítulo 3 – Os herdeiros do pé-de-serra

O objetivo principal deste capítulo será analisar os caminhos que levaram esses jovens a se auto intitular herdeiros e defensores desse forró pé-de-serra, ao mesmo tempo em que buscam inovações musicais e comportamentais pertinentes à realidade em que vivem.

Quando analisamos os processos do aprendizado informal buscados por esses jovens podemos perceber que as intenções são de assimilar, ao máximo possível, os conhecimentos que não fazem parte *a priori* do seu cotidiano cultural. Roberta Lana chama a atenção para as buscas de jovens de camadas médias por uma “autêntica” cultura brasileira.¹⁶

A experiência vivida por mim quando comecei a tocar forró revela claramente estas intenções de pesquisa e de busca pelo “autêntico”. Na verdade, eu já conhecia e tocava alguns ritmos na bateria, como o xote, o baião e a quadrilha, só que precisava me adaptar à zabumba.

Lembro-me que não tive muitas dificuldades para coordenar as mãos (esquerda com o bacalhau tocando na pele de baixo, e direita com uma baqueta com feltro tocando na pele de cima), pois vários exercícios de coordenação para a bateria me ajudaram nessa função. O mais difícil foi me familiarizar com as técnicas próprias da linguagem do forró, sem esquecer do suingue que personifica o próprio estilo.

Foi nessa época que comprei os meus primeiros discos de forró. Na minha concepção, teria que ouvir um forró o menos estilizado possível. Por isso logo descartei a possibilidade de comprar discos de grupos novos, e fui atrás dos de trio de forró. Comprei logo dois cds do “Trio Nordestino”. Recentemente descobri que este trio tem 40 anos de estrada, e que quase não tocava mais. Só voltaram a se apresentar nesses últimos 8 anos, com o advento do movimento de ‘forró universitário’.

¹⁶ Roberta Lana, op, cit p. 50

Passando essa fase de audição dos discos, comecei a querer ver como os zabumbeiros nordestinos tocavam. Fui para a feira de São Cristovão¹⁷ para pesquisar. Esse período relatado foi por volta de 1997.

O curioso é que eu, um estudante da faculdade de música, naturalmente e conscientemente buscava as vias informais para obter o que desejava, sempre priorizando as fontes fidedignas que representassem para mim o forró ‘pé-de-serra’, mais “autêntico”.

Nesta época eu já ouvia falar da procura de jovens da Zona Sul do Rio pelo forró pé-de-serra. Confesso que inicialmente encarei com um certo preconceito, achando que fosse um modismo passageiro. Por isso não me interessei em utilizar estes bailes como fonte de pesquisa musical.

Uma questão que podemos levantar, baseada no relato da minha própria experiência, diz respeito às motivações que levam muitos jovens à busca de uma ‘autenticidade’, nomeando as suas manifestações musicais como ‘pé-de-serra’, ou forró de raiz.

Ao analisar os depoimentos de Duane, zabumbeiro e cantor do “Forróçacana” e da atriz e Dj de forró Isabel, Roberta Lana conclui que...

“O que fica patente é o fato da cultura popular nordestina aparecer associada a algo supostamente mais representativo de uma “autêntica tradição cultural” brasileira. Nesta perspectiva, o “forró de raiz” aparece como uma música “genuinamente nacional”, que deve ser resgatada e revalorizada.”¹⁸

Esta busca pela autenticidade pode ser explicada como uma tentativa dos grupos de forró de legitimar a sua nova manifestação, estabelecendo uma identidade específica, e garantindo um reconhecimento do público. O movimento de ‘forró universitário’ no Rio de Janeiro pode ser considerado uma tradição inventada, na medida em que busca resgatar, para o Rio, um passado da cultura nordestina com a sua sonoridade musical e os seus valores. Eric Hobsbawn na introdução do livro *A invenção das tradições*, afirma que

¹⁷ A feira de São Cristovão é um tradicional ponto de encontro de migrantes nordestinos que vivem no Rio de Janeiro. Ela se inicia todo Sábado a noite e emenda com o Domingo de dia. Lá se encontra música, culinária e artesanatos nordestinos.

¹⁸ Roberta Lana, op cit, p. 57

“... na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições inventadas caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial. Em poucas palavras, elas são reações a situações novas ou assumem a forma de referência a situações anteriores.”¹⁹

Uma outro caminho para explicar esta busca da autenticidade se depara com a temática da globalização. Neste caso, duas diferentes linhas de pensamento divergem ao explicar a procura dos jovens pelo autêntico e pelo nacional.

A primeira coloca positivamente o processo de globalização, como deflagrador de uma consciência da diversidade cultural, que vem de encontro a um processo de uniformização e massificação de uma cultura predominante. Roberta Lana conclui que “ao invés de gerar uma cultura global homogênea, a globalização parece atuar em sentido contrário, fornecendo um cenário privilegiado para a manifestação das diferenças”. A autora posiciona a manifestação do forró como uma destas diferenças, que foram enfatizadas a partir do fenômeno da globalização.

Em oposição a esta afirmativa, uma segunda interpretação se refere ao posicionamento crítico de muitos jovens universitários em relação à globalização, vista como invasão cultural estrangeira e perda da ‘soberania nacional’.

O vocalista Duani, do “Forróçacana”, comentou em um dos seus shows, a viagem do grupo para a França...

“Vamos pra lá mostrar que a nossa cultura é rica e que a gente não tá de perna aberta pro que vem lá de fora.”

Essas linhas de pensamento sobre a influência da globalização no interesse desses jovens de camadas médias pelas culturas populares devem ser encaradas como sugestões neste trabalho. O assunto merece estudos mais aprofundados que podem dar excelentes resultados no entendimento desses processos de apropriações.

¹⁹ Eric Hobsbawm. Introdução : A invenção das tradições. Hobsbawm, E. e Ranger, T. In: A invenção das tradições . Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984

O fato de algumas bandas novas cariocas trabalharem com música, cenário e figurinos que remetem à cultura nordestina não significa dizer que são meros repetidores de uma tradição distante de sua realidade.

Apesar do ponto de partida ser uma cultura distante, notamos a existência de particularidades no que diz respeito à produção musical e aos signos comportamentais dessas novas bandas, que muito tem a ver com uma cultura carioca.

A utilização de diversos instrumentos musicais, além dos tradicionais triângulo, zabumba e sanfona, por esses novos grupos, exemplifica uma dessas especificidades, que caracterizam este movimento como compromissado com o resgate da sonoridade dos trios nordestinos e com as inovações timbrísticas alcançadas com novos instrumentos.

É necessário esclarecer que a utilização de instrumentos de bateria, guitarras e outras percussões, pelos grupos cariocas, não indica uma tendência para a aproximação do estilo de forró “oxente music”. A linguagem pé-de-serra é mantida, só que estilizada em níveis timbrísticos.

O violão de 6 cordas, por exemplo, não foi um instrumento muito utilizado por esses ícones do forró pé-de-serra, como Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, mas é muito popular no Rio de Janeiro. Naturalmente ganhou espaço dentro dos arranjos das novas bandas.

Calu, a violonista do “Concertina”, fala, em sua entrevista, que teve dificuldades inicialmente de achar o seu espaço nos arranjos do grupo.

”Para tocar violão com sanfona, você tem que tomar muito cuidado para não embolar. Eu vi que teria que tocar bem mais simples do que estava acostumada, para as coisas darem certo, e esse treino foi importante para mim.”

A presença de flauta, do bandolim e de outros instrumentos solistas, em alguns grupos, diminuiu de certa maneira o compromisso que o sanfoneiro tinha em dominar as melodias. As possibilidades de solos e contracantos aumentaram.

Em relação às partes rítmicas, notamos a presença de instrumentos exóticos ao mundo do forró, como o carron²⁰, muito utilizado na música flamenca e o derbak²¹, de

²⁰ Instrumento de percussão feito de madeira e alguns arrebites. Tem a forma de um caixote .

origem árabe, tocado na dança do ventre. Estas diferentes novidades instrumentais acabam tornado o movimento de uma certa forma mais dinâmico e eclético musicalmente.

Para além das novidades atribuídas a inclusão de novos instrumentos musicais no contexto do forró, percebemos também fortes influências de outros estilos musicais além do forró no cotidiano desses jovens músicos do Rio de Janeiro.

A banda carioca “Forróçacana”, em seu site, define as influências exercidas sobre a sua produção musical da seguinte forma:

“a base musical do Forróçacana é o forró pé-de-serra autêntico, mas com uma roupagem de músicos cariocas, jovens, e que são tão influenciados por Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga quanto pelo rock, salsa, jazz samba e até música oriental.”²²

O ecletismo musical é muito presente nas novas bandas de forró. Mas isso não significa dizer que todas as novas bandas cariocas compactuem com esse discurso. Pode perceber, em alguns relatos de integrantes do ‘movimento,’ uma certa reprovação a este estilo ‘moderno’ de tocar forró. Cheguei a escutar coisas como ‘trair’ as raízes e destruir as tradições do forró. Um fato que não podemos esquecer é que a utilização de outros estilos além do forró está diretamente ligada também às experiências musicais vividas por esses jovens, antes de fazerem parte do universo do forró.

Notei que as bandas novas, compostas por músicos que iniciaram em seus instrumentos tocando forró, tinham uma tendência maior a evitar misturas de estilos. Acredito que a explicação está na falta de um passado musical desses jovens, enquanto músicos instrumentistas. Antes de ingressarem no meio do forró eles sofriam sim, influências de outros estilos, mas eram apenas ouvintes e não músicos.

A própria vivência musical anterior dos componentes do meu grupo “Farol de Luar” ditou de forma natural, o que ia ser incluído no repertório. Antes do grupo se formar Eduardo Krieger estava tocando violão de sete cordas e Fábio Luna estudava flauta transversa. Como os dois instrumentos são muito tradicionais no choro carioca, Fábio e Eduardo já ensaiavam alguns temas de Pixinguinha. Altamiro Carrilho entre outros. O

grupo se formou e a idéia de se tocar alguns choros em ritmo de forró apareceu. O público recebeu bem a novidade.

A incorporação de releituras de sucessos da MPB no repertório das novas bandas também é observada nos bailes na zona sul carioca. As versões originais são substituídas por arranjos que podem transformar a música num xote, forró, xaxado, ou até mesmo numa quadrilha. Geralmente são músicas que tiveram um grande sucesso há um tempo atrás, e hoje são resgatadas por esses novos grupos.

Moyséis, do “Forró na Contra Mão” diz, em entrevista, que o seu grupo sempre incorpora no repertório, uma versão tocada em ritmo de forró para alguns clássicos da MPB. Ele deu o exemplo de “Procissão” de Gilberto Gil. Calu, do Concertina também afirma tocar algumas músicas da chamada MPB em ritmo de forró.

Acredito que exista uma preocupação por parte dos integrantes do movimento de forró no Rio em criar vínculos com uma produção musical de amplitude maior, já legitimada pelo público. Um dos pontos de maior receptividade no show do grupo “Farol de Luar” é o momento em que tocamos dois sucessos de Gonzaguinha em ritmo de xote. As pessoas cantam e dançam uma música que fez muito sucesso e que hoje em dia quase não é tocada nas rádios.

Outro aspecto a ser destacado para entender melhor as inovações musicais e comportamentais dos novas bandas de forró é a análise das letras das composições dos próprios grupos.

Praticamente 95% das bandas novas que conheci tinham uma produção musical autoral. As letras não falam do cotidiano do universo nordestino, ou da saudade da terra natal como acontece por exemplo na obra de Luiz Gonzaga, mas sim da realidade e do mundo urbano que vivem esses jovens de camadas médias da Zona Sul do Rio.

Várias letras de músicas composta por esses jovens retratam essa dimensão erótica do forró, atribuída na maioria das vezes ao estilo de se dançar bem juntinho com as pernas entrelaçadas.²³

Colocarei um exemplo de uma letra de Eduardo Krieger que explicita bem o que foi falado acima. Essa letra encontra-se também na tese de Roberta Lana.

²³ Roberta Lana op, cit, p.74

Alucinado

Alucinado por você
Tô alucinado, tô alucinado, eu tô
Alucinado por você
Tô completamente alucinado por você

Se amar é sofrer
Quero sofrer ao seu lado
Porque sem você
Eu sofro muito mais, eu fico alucinado

Alucinado por você
Tô alucinado, tô alucinado, eu tô
Alucinado por você
Tô completamente alucinado por você

Eu prefiro viver contigo
E ao seu lado me aborrecer
Pois não existe pior castigo
Que ficar longe de você

Não existe um amor perfeito
É você que eu preciso amar
Porque eu te amo de qualquer jeito
Me batendo, me xingando, reclamando sem parar

Portanto, podemos concluir que a busca da autenticidade no aprendizado do forró se faz mais no plano do discurso do que na prática destes jovens. A suposta manifestação ‘original’ e ‘autêntico,’ dialoga com as experiências inovadoras explicitando uma nova criação cultural.

Considerações finais

Neste trabalho, procurei entender como se dão as trocas de informações culturais em um grupo de jovens de camada média do Rio de Janeiro que, através da prática do forró, transitam em culturas distintas, criando um ‘movimento’ único, com características específicas.

Com a descrição do baile no Mourisco, fica claro a superposição de duas realidades diferentes num mesmo espaço. De um lado temos os trios, que na maioria das vezes são formados por músicos nordestinos, de camadas populares, e que com o advento do ‘forró universitário’, conseguiram mais espaços para trabalharem. Do outro lado, temos os jovens, na maioria da Zona Sul do Rio, freqüentadores desses bailes, que se auto-intitulam herdeiros de um ‘forró de raiz’, e que de um jeito próprio tentam reconstruir o universo do forró “pé-de-serra”.

A dança, as roupas, o comportamento despojado e o surgimento de diversas bandas de forró, formadas por esses mesmos jovens, caracterizam um movimento estabelecido e de forte penetração no cotidiano cultural desses jovens.

Os processos que levam esses novos músicos a assimilarem uma linguagem de uma cultura distante segue, na maioria das vezes, as vias informais de aprendizado. Esta opção pelo informal acaba sendo natural, na medida que quase não existem escolas de música ensinando as técnicas de instrumentos, como a zabumba e a sanfona. É como se o

aprendizado informal dessa linguagem do forró já fosse legitimado, sem muitos questionamentos por parte de quem está aprendendo e ensinando.

Outro dado importante que eu observei é que esses jovens músicos se consideram herdeiros e defensores desse forró mais “autêntico” de “raiz”, porém não deixam de utilizar instrumentos com sonoridades não familiares ao universo do forró. Temos bandas que utilizam cello, flauta transversa, bateria, instrumentos de percussão árabe entre outros. A mistura de diversos estilos além do forró, também nos mostra um perfil diferenciado em relação aos trios que só tocam o forró.

Constatei na pesquisa que a maioria das bandas novas tem um trabalho de composições próprias. As letras não falam do cotidiano do universo nordestino ou da saudade da terra natal como acontece por exemplo na obra de Luiz Gonzaga, mas sim da realidade e do mundo urbano que vivem esses jovens de camadas médias da Zona Sul do Rio.

Por isso que acredito que este movimento possui características específicas, e que não é apenas uma reprodução ou resgate de uma tradição. Algo novo foi construído no Rio de Janeiro a partir do forró pé-de-serra.

No campo do aprendizado dos instrumentos, também encontramos suas especificidades. A forma de um jovem carioca ao tocar uma zabumba dificilmente será idêntica a de um nordestino ou filho de nordestino que escutou forró desde criança.

A questão não é de ser melhor ou pior, mas sim de ser diferente, devido as inúmeras influências que um e outro tiveram. Neste sentido, podemos concluir que a autenticidade tão almejada pelos integrantes do movimento do ‘forró universitário’, torna-se uma criação, na medida em que o próprio movimento recria a tradição do forró a partir dos seus próprios códigos culturais, identificados com a realidade social em que vivem.

Bibliografia:

- Canclini, Néstor Garcia. A encenação do popular. In: Culturas Híbridas. 2ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1998. (Ensaio Latino-Americanos)
- Chartier, Roger. Textos, impressos, leituras. In: A história Cultural: entre práticas e representações. Lisboa, Difel, 1990.
- Dreyfus, Dominique. A vida do viajante: A saga de Luiz Gonzaga. SP: Ed. 34, 1996.
- Hobsbawm, Eric. Introdução: A Invenção das tradições. Hobsbawm, E. e Ranger, T. In: A Invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984
- Ceva, Roberta Lana de Alencastro. Na batida da zabumba: uma análise antropológica do forró universitário. RJ: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001. Tese de mestrado. Mimeo.
- Santos, Regina Márcia Simão. Aprendizagem musical não-formal em grupos culturais diversos. In: Cadernos de Estudo: Educação Musical. n. 2/3. SP: Atravez, fevereiro, 1991. P. 1-14.
- Vianna. Hermano. O Mistério do Samba. 2ªed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Editora

Anexo 1



às sextas no Mourisco 22h

Xodó Carioca

para menores: Mantenha a Cidade Limpa

Damas Grátis
até 23:30h

Trio Potiguará

Trio Balanço Bom

não perca!

Dist. Interna Proibido

Forró na Contra Mão

Farol de Luar

12
abril

50 por cento de desconto

Djs
Ailton Arêas
e Diegues

Aulas de Forró
Belém Borges
e Sula Jaguaré

Até 24h R\$ 8,00
Após R\$ 10,00

www.forrobrasil.com www.xodocarioca.com.br

Botafogo Mourisco Man

Av. Repórter Nestor Moreira, sem nº - Praia de Botafogo- Local Coberto
Tel. 9268-1635/22134179



Forró Catete
Visuana
Gráfica e Editora Ltda.
Tel./Fax: 2261-9141

AGÊNCIA
ESTILO PRÓPRIO
Camisetas e Bonés
2580-0080



Projeto Gráfico João Thiago André Batista

Anexo 2

OS TOQUES DE ZABUMBA TRABALHADOS NO CURSO DE DURVAL PEREIRA

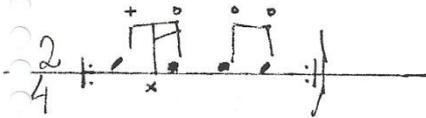
 ⇒ TOQUE ABERTO NA PELE DE CIMA

 ⇒ TOQUE FRESO NA PELE DE CIMA

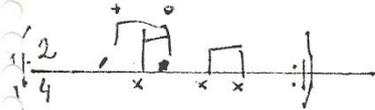
 ⇒ TOQUE COM O BACALHAU NA PELE DE BAIXO

 ⇒ TOQUE ACENTUADO

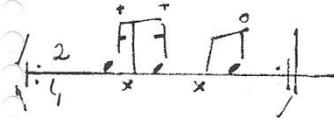
XOTE



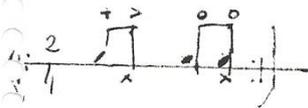
BAIÃO



XAXADO



QUADRILHA



FORRÓ

