

Artigo

Matriz com Leite? Samba, Forró e o Desconforto Patrimonial na Música Popular

Carlos Sandroni

Capa: *Samba de Roda, instrumentos*, Luiz Santos (2008).

CARLOS SANDRONI fez graduação em Sociologia (bacharelado) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1981), mestrado em Ciência Política pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (1987) e doutorado em Musicologia pela Universidade de Tours, França (1997). Foi professor-associado de Etnomusicologia no Departamento de Música, no Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, Recife-PE. Atuou como professor-visitante na Universidade do Texas em Austin e na Universidade de Indiana em Bloomington (Estados Unidos), e como pesquisador-visitante no Centro de Pesquisas em Etnomusicologia e na EHESS (Paris, França). Realizou trabalhos nos campos de Artes e de Antropologia, com ênfase em Etnomusicologia, atuando principalmente nos seguintes temas: etnomusicologia, patrimônio cultural, cultura popular e música popular brasileira

Matriz com Leite? Samba, Forró e o Desconforto Patrimonial na Música Popular¹

Carlos Sandroni

RESUMO

Este artigo traz reflexões sobre as possibilidades e controvérsias em torno dos processos de patrimonialização de gêneros musicais no âmbito do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Nesse sentido, são examinadas categorias como “autenticidade”, “continuidade”, “memória”, “identidade”, entre outras. Ao longo do artigo, são discutidas questões em torno do registro como Patrimônio Cultural Imaterial (PCI) do samba carioca em 2006-2007, e o do forró a partir de 2011, com a proposta de perceber como as características de atividade musical profissional e comercial – que as distinguem de outras formas de música e dança patrimonializadas, como o jongo do Sudeste e o tambor de crioula do Maranhão – foram abordadas por seus detentores, em diálogo com o Iphan, no sentido de evitar ou contornar o “desconforto” relacionado com a dupla perspectiva: comercial e patrimonial. As análises apresentadas sugerem que a ideia de “matriz” no PCI brasileiro pode ser não só uma ferramenta eficaz para lidar com o fluxo permanente entre as esferas da “música popular brasileira” e da “música tradicional”, mas também um tema sugestivo para pensar relações entre categorias musicais no Brasil.

ABSTRACT

This article offers reflections on the possibilities and controversies surrounding the patrimonialization processes of musical genres within the scope of the National Historic and Artistic Heritage Institute (Iphan). In that sense, categories such as “authenticity”, “continuity”, “memory”, and “identity”, amongst others, are examined. Throughout the article, questions around the registries of samba carioca in 2006-2007 and forró from 2011 as intangible cultural

1. A escrita deste artigo se beneficiou de apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) durante o Estágio Sênior que realizei na École de Hautes Études en Sciences Sociales (Paris) entre agosto de 2017 e julho de 2018. Durante este período, participei do grupo de pesquisa “Unesco frictions: heritage making across global governance”, liderado por Chiara Bortolotto naquela instituição, a quem agradeço pela acolhida, pelos debates e as trocas de ideias. Agradeço também aos participantes do grupo, Philipp Demgenski, Panas Karampampas, Simone Toji e Marcelo de Paiva, por todos os intercâmbios. Finalmente, agradeço ao CNPq pela bolsa de Produtividade em Pesquisa que também beneficiou a escrita deste artigo desde agosto de 2018.

Palavras-chave: etnomusicologia; patrimônio cultural imaterial; música popular brasileira.

*Keywords: ethnomusicology;
intangible cultural heritage;
brazilian popular music.*

heritages are discussed with the goal of realizing how the characteristics of being professional and commercial musical activities - that distinguish them from other types of registered music and dances, such as “Jongo do Sudeste” and “tambor de crioula do Maranhão” - were addressed by their bearers while in dialogue with Iphan to try and avoid the “discomfort” related to the double perspective: commerce and heritage. The analysis presented suggests that the idea of “matrix” for the Brazilian intangible cultural heritage can not only be an effective tool to deal with the permanent flow between the spheres of the “Brazilian popular music” and the “traditional music”, but also as a suggestive theme to reflect upon between musical categories in Brazil.

INTRODUÇÃO

Palavras designando gêneros musicais de grande sucesso popular e comercial podem se tornar, ao longo do tempo, polissêmicas. É o caso por exemplo de “samba”, que tanto pode designar a música de Donga (1889-1974), como a de Ismael Silva (1905-1978), ou a dos grupos de “pagode romântico” dos anos 1990 (Sandroni, 2012; Trotta, 2009).

O mesmo pode ser dito de “jazz” em suas várias versões – tradicional, bebop, free-jazz, fusion... Podemos pensar que o próprio sucesso de um gênero musical se traduz muitas vezes na sua expansão para além de fronteiras prévias, na sua utilização com novas finalidades, na hibridação com outras formas, caracterizando o que o etnomusicólogo Climério de Oliveira Santos (2014), inspirado em Ulf Hannerz (1997), chamou de “fluxo musical”.

A história da música popular mostra que estas polissemias e fluxos não são pacíficos, mas, ao contrário, estão em muitos casos ligadas a controvérsias agudas sobre a verdade e a legitimidade de nomeações e usos de gêneros musicais. Quanto mais sucesso e repercussão um gênero musical alcança, mais possibilidades se abrem para que seu nome e suas definições sejam utilizados de novas maneiras, trazendo com isso mais possibilidades de contestação sobre o que ele “é realmente”, isto é, sobre sua “autenticidade”.

Essas possibilidades e controvérsias, em alguns casos, afetam opções de políticas culturais relacionadas com música (mesmo que, evidentemente, não caiba a instituições públicas tomar partido nelas). É o caso do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), cujo envolvimento com música popular é recente, mas que convive há tempos com o tema da autenticidade e seus debates (Gonçalves, 2016)². As relações do Iphan com a ideia de autenticidade são complexas, mas estão ligadas, segundo penso, aos próprios termos legais de suas atribuições, de caráter “histórico” e “nacional” por definição. O Decreto-Lei nº 3.551, do ano 2000, que instituiu a proteção federal do patrimônio cultural imaterial (e que portanto abrange música), não fala de autenticidade, em marcante contraste com o que acontece no caso do patrimônio material. Mas lê-se no Artigo 2º do referido decreto que o registro

2. Para as relações entre patrimônio e autenticidade num plano internacional, ver também o Documento da Conferência de Nara (Japão) sobre o tema (Unesco, 1994). Para as dificuldades em torno da autenticidade e sua crítica, relacionando a Convenção de 2003 sobre o patrimônio imaterial e seus implementadores locais, ver Bortolotto (2017a).

deste patrimônio terá “como referência a continuidade histórica do bem e sua relevância nacional para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira”, que traz uma problemática similar, uma vez que “continuidade”, “memória”, “identidade” são palavras sempre sujeitas à contestação em termos de tratar-se ou não do mesmo bem.

O tema da “relevância nacional” da música popular está presente no pensamento Ocidental, como se sabe, pelo menos desde fins do século XVIII (Herder; Bohlman, 2017). A diversas expressões musicais se atribuiu continuidade histórica e relevância para a identidade cultural do Brasil, pelo menos desde José de Alencar com *O nosso cancioneiro*, de 1874 (Alencar, 1997), passando por Sílvio Romero com sua coletânea de *Cantos populares do Brasil*, de 1883 (Romero, 1954), e por Mário de Andrade, com seu *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928 (Andrade, 1972).

Na mesma linha, mais recentemente, o exemplo do “samba” se impõe. Apresentado como emblema sonoro brasileiro desde os anos 1930, tanto em prosa – entre outros por Orestes Barbosa, *O samba*, de 1933 (Barbosa, 1978) – quanto em verso – famosamente, por Ary Barroso, em “Aquarela do Brasil”, canção gravada em 1939 – o gênero também foi tema, desde os anos 1970, em especial na virada para o século XXI, de vasto escrutínio acadêmico. Grande parte dessa produção aborda as relações do gênero com a “identidade nacional” (Augras, 1998; Cunha, 2004; Frota, 2003; Hertzman, 2013; McCann, 2004; Sandroni, 2012; Siqueira, 2012; Vianna, 1995).

Algo similar acontece com o forró, embora em menor escala e com algumas especificidades. Em certos contextos, é possível afirmar que o forró “representa o Brasil”, em forma de música e dança, do mesmo modo que é possível dizer isso sobre o frevo, sobre o choro e sobre o maracatu (todas estas formas de expressão, incluindo música, que já foram, ou estão sendo, patrimonializadas em âmbito nacional por meio do Iphan). O mais comum, no entanto, é dizer que o forró “representa o Nordeste”, região de origem de seus principais compositores e intérpretes, e, principalmente, região de afinidade familiar e/ou eletiva de seus fãs, apreciadores e dançadores. Na formulação de Michael Silvers (2018, p. 22-23, tradução nossa), “forró pode ser uma síntese musical do Nordeste [...] [forró] é um elemento musical e historicamente significativo da paisagem sonora nordestina”. Seu inquestionável alcance nacional se deve ao caráter disseminado da cultura nordestina no país, devido, por um lado, à grande imigração interna de nordestinos ao longo do século XX; por outro lado, ao papel referencial que a região veio a assumir – “ponto de chegada” do encontro colonial, local da primeira capital, dos primeiros ciclos econômicos da colônia etc. Não é por acaso que as três referências literárias-musicais que citei há pouco – Alencar, Romero e Andrade – privilegiaram sempre as músicas no Nordeste quando quiseram abordar as “músicas do Brasil”. A “mística” do Nordeste (Bastide, 1945) como local de origem, de pureza, de autenticidade do país, continua em pleno século XXI, resistindo até agora aos esforços de Durval Muniz

3. O elemento “histórico” e o “identitário” não vão sempre juntos nos diversos casos de música popular que serão nossos exemplos aqui, mas pode-se argumentar que a perspectiva patrimonial implica numa articulação específica entre estes dois elementos.

de Albuquerque Júnior (2012) e outros “construcionistas sociais” (Hacking, 1996) para dela se livrar.

“Samba” e “forró” designam, pois, cada um à sua maneira, gêneros de música e dança que podem atender a critérios de continuidade histórica e relevância nacional do Decreto nº 3.551/2000 e das políticas do Iphan em geral. Desse modo, qualificam-se para candidatura ao registro como Patrimônio Cultural Imaterial (PCI). O assunto se torna mais interessante, porém, quando descobrimos que as mesmas palavras também designam expressões musicais (homônimas? Falsos cognatos? Ou seriam as mesmas expressões, vistas por outro ângulo?) que, embora tenham alcançado imenso destaque no plano comercial e midiático, não se distinguem, segundo o senso comum, por sua eventual relevância no plano histórico-identitário³. (Ou, pelo menos, não se distinguem assim no momento em que sua patrimonialização vem à baila: nos anos 1930 e 1940, quando Ismael Silva e depois Luiz Gonzaga fizeram grande sucesso de público, embora alguns pudessem ver sua música como um tipo de expressão nacional, a ninguém ocorreu que ela tivesse qualidades “patrimoniais”).

Os exemplos do samba e do forró mostram que sucesso comercial e valorização histórico-identitária não são incompatíveis; mas é bastante claro, também, que há perspectivas distintas sobre o valor de manifestações musicais. A abordagem patrimonial (tanto em termos brasileiros como internacionais) privilegia perspectivas histórico-identitárias; mas isso se dá em meio a frequentes tensões com outras perspectivas de valorização dos mesmos “bens culturais” (que sob outro ângulo podem ser vistos, por exemplo, como “produtos”).

Quando a tentativa de manter estas perspectivas separadas é malsucedida, pode haver o que a antropóloga Chiara Bortolotto (2020), inspirando-se em Michael Herzfeld (2014), chamou de *heritage embarrassment*. Este “embaraço” (no sentido de “ficar embaraçado”, “ficar sem jeito”), que verterei em português como “desconforto patrimonial”, concerne muito especialmente itens patrimoniais que são, eles mesmos, produtos comerciais “populares” (Robinson; Silverman, 2015). É o caso de sítios turísticos, de alguns tipos de artesanato e, especialmente, de produtos alimentares. No plano internacional, casos como o da “gastronomia francesa” e o da “pizza napolitana” são emblemáticos (Bortolotto, 2017b). As propostas de reconhecimento patrimonial destes itens envolveram fortes interesses comerciais e turísticos, nada relacionados com o espírito e a letra da convenção de 2003, mas que se impõem à consideração quando se trata de implementá-la. Se o reconhecimento é finalmente obtido, isto se dá à custa de uma reconfiguração das propostas, com o objetivo de situá-las dentro do que estou chamado de “perspectiva patrimonial”. Esta implica, neste caso, em trazer para o primeiro plano as dimensões históricas, etnográficas e identitárias dos itens alimentares – e principalmente, na verdade, de seus processos de produção –, deixando em segundo plano, ou até em franco obscurecimento, seu valor como objetos de consumo e como geradores de renda e de postos de trabalho. Mas seria difícil negar que o valor econômico

é algo intrínseco a muitos itens reconhecidos, candidatos, ou “candidatáveis” ao reconhecimento patrimonial. Nestes casos, todo o processo patrimonial, da candidatura à salvaguarda, precisa levar em conta tal valor, fazendo dele um aliado quanto ao impulso que pode oferecer, mas em constante vigilância para que não ultrapasse certos limites, caso em que se produziria o referido “desconforto”, pondo em risco toda a empreitada.

Levando em conta estas considerações, vamos ao longo do presente artigo discutir questões em torno do registro como PCI do samba e do forró, que, como já foi dito, ao longo de sua história já de várias décadas (e mesmo secular no caso do samba), foram parte do mercado cultural brasileiro, como gêneros de atividade musical profissional e comercial de imenso sucesso. A proposta é ver como estas características, que distinguem as formas mencionadas de outras formas de música e dança patrimonializadas, como o jongo do Sudeste e o tambor de crioula do Maranhão por exemplo, foram abordadas por seus detentores, em diálogo com o Iphan, no sentido de evitar ou contornar o “desconforto” relacionado com a dupla perspectiva de que são objeto: comercial e patrimonial.

SAMBAS BRASILEIROS ENTRE REPRESENTATIVIDADE E RISCO

Na escolha, em 2004, do samba de roda do recôncavo baiano como candidato a uma lista patrimonial da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), algum desconforto esteve em jogo. Em abril daquele ano, o então ministro Gilberto Gil anunciou que “o samba” seria o candidato do Brasil à “Proclamação de obras-primas do patrimônio imaterial da humanidade”. Tratava-se do “samba” sem qualificações, do “samba brasileiro” em geral. Quando se usa a palavra “samba” desta maneira, sobretudo tendo em vista também um público internacional, as associações consagradas remetem, em primeiro lugar, ao samba carioca das escolas de samba, do carnaval, das batucadas, e de compositores e intérpretes de amplo reconhecimento público (como, Cartola, Paulinho da Viola, Zeca Pagodinho...). E este uso genérico da palavra samba remete, desde o final dos anos 1930, como vimos, a um gênero musical de estrondoso e persistente sucesso comercial, reiterado década após década por meio das mais atualizadas tecnologias de comunicação disponíveis.

Estes aspectos do que se entende por “samba brasileiro” não eram favorecidos pelos regulamentos da referida “Proclamação” da Unesco (2001). Primeira iniciativa da instituição para estimular o apoio ao PCI, a “Proclamação de Obras Primas do PCI” foi lançada em 1997/1998 e esteve vigente entre 2001 e 2005. Ela precedeu diretamente à convenção internacional sobre o mesmo tema, lançada em 2003 e ratificada (com a assinatura do Brasil) em 2006. A convenção de 2003 inclui uma “Lista Representativa” e uma “Lista da Salvaguarda Urgente” do PCI, mas a “Proclamação” de 2001-2005 não fazia esta separação, exigindo, portanto, de todos os candidatos que demonstrassem a necessidade

de “salvaguarda urgente”. Em outras palavras, naquele momento, para concorrer (e sobretudo, para ganhar!), era necessário mostrar não apenas que o candidato tinha qualificações de “obra-prima”, mas também que sua continuidade corria riscos, e que contra estes riscos o reconhecimento da Unesco seria bem-vindo.

Neste quadro, o “samba brasileiro”, se se tomava a expressão no sentido geral, não era um candidato viável (Sandroni, 2005). Alguns argumentaram, com razão, que existiam aspectos do samba que não eram reconhecidos junto ao grande público, cujos detentores não eram valorizados como mereciam, e se beneficiariam de tal reconhecimento oficial. O problema, neste caso, seria separá-los dos outros aspectos, muito mais conhecidos, do mesmo samba brasileiro. Como convencer o júri da Unesco de que o candidato seria o samba de Djalma Sabiá, Hélio Turco e Tia Surica, entre outros quase desconhecidos fora de um círculo restrito; mas não o de Zeca Pagodinho, o do grupo “Só pra contrariar” e o da Liga das Escolas de Samba (Liesa), que certamente não precisariam de apoio da Unesco – e que, ao contrário, talvez pudessem apoiar financeiramente algumas iniciativas desta instituição?

O desconforto, no caso, liga-se muito precisamente ao fato de que o ministro Gilberto Gil havia anunciado publicamente que o “samba brasileiro” seria o candidato (veja-se a edição do “Jornal Nacional” na TV Globo, no dia 23 de abril de 2004, cujo texto foi parcialmente transcrito em Sandroni; Samson, 2013). Sambistas cariocas, como a cantora Beth Carvalho, saudaram entusiasmaticamente a proposta; outros, como Nei Lopes, reagiram com desconfiança. Enquanto isso, a Unesco alertava a Delegação Permanente do Brasil junto àquela instituição que, embora visse com bons olhos a apresentação de uma candidatura brasileira, o objeto da mesma teria que ser repensado, “para evitar o que ocorreu com a proposta argentina sobre o tango” (Asfóra, 2004). Ao mesmo tempo, técnicos do Iphan e consultores externos⁴, lendo atentamente os regulamentos da “Proclamação” (Unesco, 2004), davam-se conta de que a troca de candidato era imperativa.

Entre abril e junho de 2004, portanto, o “samba brasileiro” foi descartado como candidato à “Proclamação das Obras Primas do Patrimônio Imaterial” da Unesco. Em seu lugar, foi proposto o samba de roda do recôncavo da Bahia, forma de expressão então muito menos conhecida do público brasileiro e internacional, e sobre a qual era muito mais fácil argumentar em torno da necessidade de salvaguarda urgente. Esta mudança atendia assim às recomendações do próprio Diretor-Geral da Unesco, Koichiro Matsuura, que em um encontro oficial com o ministro Gil, “sugeriu vivamente que se busque orientar a proposta brasileira de modo a ressaltar os diferentes aspectos culturais que se encontram nas raízes do Samba, e os seus vários tipos de manifestações ameaçadas de desaparecimento” (Asfóra, 2004). Trocou-se “o samba”, portanto, pelas “raízes do samba”, formulação à qual voltaremos.

No nome do novo candidato, a qualificação “de roda” e a procedência geográfica cumpriam exatamente, como especificadores do bem, esta função

4. O tango havia sido proposto à edição anterior da “Proclamação de Obras-Primas do PCI”, sendo rejeitado por não conseguir demonstrar que necessitava de “salvaguarda urgente”.

5. Entre os quais, o autor destas linhas, que naquele momento iniciava suas atividades em torno do tema.

de diferença em relação ao samba no sentido geral. Ali a palavra “roda” tem, como afirma o dossiê de candidatura enviado à Unesco e depois publicado pelo Iphan, relação com a “igualdade formal dos participantes, estando todos à mesma distância do centro e desfrutando do recíproco direito de [...] sambar”. (Sandroni; Sant’Anna, 2006, p. 36). Não há dúvida de que, até mesmo em contextos musicais, falar de “igualdade”, “reciprocidade” e “direitos” é falar de temas sempre e há muito tempo em risco!

A alusão ao “recôncavo baiano”, por sua vez, remete a uma região específica, e pouco conhecida do grande público. Onde fica o recôncavo baiano? Por que tem este nome tão pouco usual como designação geográfica? (Não é “planalto” baiano, nem “serra” baiana, muito menos “vale”, “istmo” ou “golfo” baianos... todos estes fenômenos geográficos também existem em outros lugares, com suas traduções nas respectivas línguas. “Recôncavo”, porém, só na Bahia, e talvez só mesmo no Brasil). Além de tudo, a ideia de “concavidade”, inscrita e “re”-iterada no nome, sugere algo “do lado de dentro”, algo escavado e recôndito como uma caverna. Algo que, ao que tudo indica, não se oferece em espetáculo (palavra à qual voltarei), sendo antes protegido e protetor, oculto e redondo como um útero, um lugar de fato matricial (também voltarei a esta). Na escolha, em 2004, da candidatura patrimonial brasileira à Unesco, o verso de Caetano Veloso encontrou sua mais perfeita expressão: quem não é recôncavo, não pode ser reconvexo.

“De roda” e “do recôncavo”, duplamente esférico, o samba baiano foi finalmente o candidato brasileiro ao reconhecimento da Unesco. A candidatura deu certo, e o samba de roda foi incluído, ao lado de outros vinte e seis bens culturais do mundo inteiro, na “Proclamação de Obras Primas do PCI” anunciada pela instituição em novembro de 2005. No ano seguinte, a Convenção internacional do PCI entrou em vigor, e todos os bens culturais incluídos nas três “Proclamações” anteriores (2001, 2003, 2005), entre os quais o samba de roda, foram realocados na “Lista Representativa”, que, na nova convenção, distingue-se da “Lista de Salvaguarda Urgente”. Desta data em diante, a visada internacional sobre o PCI passou a distinguir claramente o tema da “representatividade” histórico-identitária do tema do “risco iminente” e da necessária salvaguarda contra este.

MATRIZES DO SAMBA, MATRIZES DO FORRÓ

O registro do samba de roda botou na mesa, e na mídia, as possibilidades patrimoniais de formas de expressão ligadas à música popular no sentido lato. Como seria de esperar, tal registro mexeu com os brios de sambistas do Rio de Janeiro, que ficaram a ver navios no caso da candidatura de 2004, mas não demoraram a se mobilizar em torno daquelas possibilidades.

Diferentemente, porém, do que aconteceu no caso do samba baiano, não foi o “samba do Rio de Janeiro” o tema da candidatura. Em diálogo com o Iphan, o Centro Cultural Cartola, instituição ligada à escola de samba Estação Primeira de Mangueira, altamente representativa da “comunidade detentora” do samba na cidade, optou por definir o bem cultural visado, em vez disso, como sendo as “Matrizes do samba no Rio de Janeiro”. Que se pode entender por esta noção de “matrizes” (que, como veremos, será retomada no caso do forró)?

Na Introdução ao Dossiê Iphan 10, dedicado às Matrizes do samba no Rio de Janeiro (Nogueira, 2014), lemos que a pesquisa que subsidiou a instrução técnica daquele registro buscou “situar o valor do samba no Rio de Janeiro como patrimônio, mostrando seu papel fundamental na tradição cultural desta cidade e como referência cultural nacional, já que é um importante fator de afirmação da identidade brasileira” (p. 14). A proposta de “situar o valor do samba como patrimônio” ilustra o que afirmei acima sobre a possibilidade de visar um gênero de música popular sob diversas perspectivas. A perspectiva do patrimônio, sem negar outras possibilidades, enfatiza em sua apreciação qualidades ligadas à “tradição”, “referência cultural”, “identidade brasileira”. As qualidades que fazem jus a este tratamento são aqui propostas, portanto, como “matriciais”.

Lê-se no mesmo dossiê que sua realização foi norteadada pelo “respeito, o reconhecimento e a transmissão de sua [do samba] tradição, nos aspectos que a identificam e a diferenciam de vertentes que, atualmente, tomaram a forma de espetáculo” (Nogueira, 2014, p. 15). Aqui surge um contraste decisivo: a tradição do samba é contraposta ao “espetáculo”, uma das dimensões assumidas pelo gênero. Tal contraste foi reiteradamente notado, tanto no caso do samba como no de outras formas de cultura popular, ao longo da segunda metade do século XX, entrando pelo século XXI. São bem conhecidas as críticas de certos sambistas e pesquisadores, adeptos de um engajamento pró-tradiconalidade, contra a “espetacularização” (verbo bem pejorativo) do carnaval e dos desfiles (Cavalcanti, 1996, p. 51; Lima, 2018). Críticas similares foram feitas, por exemplo, ao festival de boi-bumbá de Parintins, e geralmente são ouvidas diante de qualquer adaptação midiática ou turística de músicas e danças antes restritas a ambientes mais “comunitários”.

Contra a espetacularização, portanto, o recorte patrimonial sobre o samba carioca privilegiou três tipos de samba vistos como “matriciais”: o “samba de terreiro”, o “partido-alto” e o “samba-enredo”. Avaliou-se que estas três formas “são as que implicam relações de sociabilidade. Sua prática está enraizada no cotidiano dos sambistas, na vida das pessoas, tendo, portanto, continuidade histórica” (Nogueira, 2014, p. 16). “Sociabilidade”, “cotidiano”, “vida das pessoas”: o vocabulário enfatiza o samba em contato direto, sem palco, sem carros alegóricos, talvez sem estelismos; realizado e fruído na quadra da escola, na proverbial avenida carnavalesca, num bar ou botequim em torno de uma mesa, ou no não menos proverbial “fundo de quintal”. Por mais que também

se possa escutar samba de terreiro, partido alto e samba-enredo pelo rádio, em DVDs ou pelo seu serviço de *streaming* preferido, o que conta principalmente, na perspectiva patrimonial, para a fruição e própria existência destes gêneros é, por assim dizer, o corpo a corpo com eles, a participação direta neles.

No caso do forró, recorreu-se também à ideia de matrizes, e indo mais longe até, chegou-se à formulação, talvez redundante, mas eficaz em sua ênfase, de “matrizes tradicionais do forró”. Esta formulação deixa muito clara, mais uma vez, a adoção de uma perspectiva específica sobre de que forró se trata. Como no caso do samba (“de roda” ou “de matriz”), a compreensão da necessidade de ser tão específico passa pelo conhecimento da história do gênero.

Forró é um tipo de música, dança e performance coletiva fortemente associado, em sua dimensão identitária, como disse no início, ao pertencimento “nordestino”. A “comunidade”, no caso do forró, engloba assim, especialmente, músicos, dançantes e apreciadores do gênero, geralmente relacionados ao Nordeste, quer por origem e/ou local de residência, quer por afinidade eletiva. O forró também é associado ao período festivo em torno dos santos católicos dos meses de junho e julho, indo da véspera de Santo Antônio (noite de 12 para 13 de junho) à festa de Sant’Anna (comemorada no último sábado do mês de julho). São as “festas juninas”, ou “o São João” (24 de junho) no sentido lato, celebração popular que, especialmente na região Nordeste, notabilizou-se por sua associação com o tradicionalismo sertanejo, ou “matuto”. (Esta última palavra é usada, a depender da situação, em tom de preconceito, orgulho, recriminação, bom-humor e tudo isso junto; para aficcionados do São João, porém, prevalecem com folga o orgulho e o bom-humor). Mas se o forró se associa ao tradicionalismo nordestino, ele também se associa, tal como o samba carioca, a uma longa história de sucesso na mídia. E esta dupla associação se dá numa chave que é ao mesmo tempo a da contradição ostensiva, e do reforço implícito.

A história do sucesso do forró começa *avant la lettre*, com a trajetória de Luiz Gonzaga (1912-1989), pernambucano do sertão que foi ganhar a vida como músico profissional no Rio de Janeiro. Depois de alguns anos tocando sanfona em casas de má reputação, lançou em 1946, em parceria com o advogado cearense Humberto Teixeira, a dança do baião, cuja moda nacional e internacional lhe garantiu, pelos sete ou oito anos seguintes, o posto de um dos maiores astros do *show-business* brasileiro.

O período áureo de Gonzaga lhe valeu, até o fim da vida e em sua duradoura glória póstuma, a coroa de “Rei do Baião” – não do forró. Mas nos anos 1960 e 1970, quando Gonzaga esteve mais longe dos holofotes nacionais, e a moda do baião tinha passado, foi a palavra “forró” que se impôs para designar os bailes de par enlaçado ao som de sanfona, associados com o “Nordeste”.

A palavra “forró” está registrada em dicionários de português desde o início do século XX como sinônimo de festa popular com bebida, música e dança. Na virada para os anos 1950, Gonzaga gravou “Forró de Mané Vito”

(Gonzaga-Zé Dantas, 1949), e poucos anos depois, o paraibano Jackson do Pandeiro (1919-1982) fez seu primeiro registro fonográfico com “Forró em Limoeiro” (Edgar Ferreira, 1953). Estas canções não tinham “forró” como designativo de gênero musical (“Forró em Limoeiro” era apresentado no disco como um “coco”), mas sempre contavam histórias sobre bailes populares ao som de sanfona e regados a bebidas fortes, terminando em briga:

Eu fui pra Limoeiro
E gostei do forró de lá.
Eu vi um caboclo
brejeiro
Tocando a sanfona, entrei no fuá.

No meio do forró houve um tereré
Disse o Mano Zé, aguenta o pagode
Todo mundo pode, gritou o Teixeira
Quem não tem peixeira briga no pé.
(“Forró em Limoeiro”)

Tresantontem no forró de Mané Vito [...]
Seu dotô, perdi a carma
Tive que pegá nas arma
Pois não gosto de apanhar

Mandei parar o fole
Mas o cabra não é mole
Quis partir pra me pegar
Puxei do meu punhá, etc
(“Forró de Mané Vito”)

Gonzaga produziria ainda, nesta primeira etapa, “Forró de Quelemente” (xote-miudinho, Gonzaga, 1951), “Forró de Zé Tatu” (rojão, Zé Ramos-Jorge de Castro, 1955) e “Forró no escuro” (Gonzaga, 1958), esta última, usando pela primeira vez a palavra “forró” também como designação de gênero. Somente em 1962 grava uma música que não tem forró no título, mas que ainda assim recebe a designação de gênero “forró” (“O sanfoneiro Zé Tatu”, de Onildo Almeida)⁶. Jackson do Pandeiro grava “Forró em Caruaru” (Zé Dantas, 1955), “Forró na gafeira” (chamego, Rosil Cavalcante, 1959), “Forró de Surubim” (rojão, José Batista e Antonio Barros, 1959), mas é só em 1961 que começa a gravar músicas cuja designação de gênero é forró: “Aquilo bom”, dele e de José Batista, e “A mulher que virou homem”, dele e de Elias Soares.⁷

Daí até os anos 1980 a palavra “forró” se consagra em diversos usos. Primeiro, como nome do tipo de estabelecimento comercial onde se toca, se canta e se dança

6. As informações discográficas sobre Luiz Gonzaga foram obtidas em Dreyfus (2012), obra de referência sobre o cantor.

7. As informações discográficas sobre Jackson do Pandeiro foram obtidas em Moura e Vicente, 2001, obra de referência sobre o cantor.

música do nordeste, seja na própria região, seja em cidades de forte imigração nordestina (São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília...). Consagrou-se também como termo “guarda-chuva” para “suítes” de música para dançar que incluem xote, baião, marchas juninas, quadrilhas... e até um gênero específico também chamado “forró”, um tipo de baião de andamento mais ligeiro e influência da embolada, falando em muitos casos, como se viu, da própria festa (Santos, 2013). Exemplos da fase final da carreira de Gonzaga incluem sucessos como “Forró número um” (Cecéu, 1985) e “Forró de cabo a rabo” (Gonzaga e João Silva, 1986). Mais importante, todo o repertório de Gonzaga desde 1946, e boa parte do de Jackson do Pandeiro desde 1953, foi reclassificado como fazendo parte do “forró” (num destes anacronismos que pesquisadores lutam para não cometer, mas que na vida social são o pão cotidiano).

Gonzaga faleceu em 1989, deixando o forró bem estabelecido como performance, música e dança multifacetada e popular em todo o Brasil, e sobretudo em sua região natal. Mas desde os anos 1960 o forró já havia assumido dinâmica própria, indo muito além de Gonzaga e Jackson. Entre os inúmeros instrumentistas, grupos, compositores e compositoras, cantores e cantoras, que se destacaram no período podemos mencionar (na certeza de inúmeras omissões) Marinês, Abdias dos Oito Baixos, Trio Nordestino, Sivuca, Dominguinhas, Os Três do Nordeste, Genival Lacerda, Zé Calixto, entre muitos outros; para um panorama bastante completo e confiável, pode-se consultar *O fole roncou: uma história do forró* (Marcelo; Rodrigues, 2012).

Nos anos 1990, a proliferação e o dinamismo do mundo do forró viriam a produzir novas versões do gênero, em que transformações musicais se somaram a mudanças no estilo de produção, obtendo, em alguns casos, mais uma vez, amplo sucesso comercial. Estas inovações, que se prolongam pelo século XXI, encontram seu exemplo mais popular e controverso no empresário cearense Emanuel Gurgel e na banda por ele criada, Mastruz com Leite (cujo primeiro disco, *Arroxa o nó*, é de 1992). Nas palavras de Felipe Trotta.

Resultado de suas observações sobre o mercado de música de Fortaleza, [...] Gurgel ‘monta’ a banda de forró Mastruz com Leite. Com nenhuma experiência ou qualificação musical, Gurgel entra com o capital e com a ideia de um perfil estético para este forró, que deveria ser ‘progressista e estilizado’ [segundo o texto do site da banda citado pelo autor] e encher a pista de dança. Assim, elege músicos, cantores, bailarinas e canções para produzir um espetáculo sonoro e visual de grande impacto. Para apoiar a divulgação da banda, Gurgel estrutura uma ampla estratégia de divulgação [...]. Na esteira da Mastruz, surgem diversas outras bandas, também montadas de maneira semelhante por produtores- empresários do ramo do entretenimento. (Trotta, 2010, p. 29)

Além de “estilizado” (que é, como acabamos de ver, uma autodefinição), o movimento de bandas forró que se seguiu ao sucesso da Mastruz com Leite já foi chamado, bem pejorativamente, de “forró eletrônico”, “forró de plástico”, e mais recentemente, por suas fusões com o chamado “sertanejo” contemporâneo, de “farronejo”.

Para seus praticantes e apreciadores, porém, trata-se simplesmente de forró. O “pejorativo” aí fica por conta dos adeptos de um outro forró (ou aquele é que é o “outro”?), percebido como “mais tradicional” ou “mais autêntico”. Não faltaram, nem faltam, reações críticas à música e ao sucesso de Mastruz com Leite; e depois, aos de Aviões do Forró (primeiro CD, 2002); e depois ainda, aos de Wesley Safadão (primeiro CD com seu nome em destaque, 2012). Sucesso e críticas, ao que tudo indica, devem continuar... Mas uma destas reações críticas nos interessa especialmente aqui. Pois, parafraseando Marx, podemos dizer que um grupo de críticos do forró estilizado, em vez de substituir “a arma da crítica” pela “crítica das armas”, propôs-se a substituí-la pelas “armas do patrimônio”.

A MOBILIZAÇÃO EM DEFESA DO FORRÓ “DE RAIZ”

No final dos anos 2000, uma organização não governamental (ONG) com sede em João Pessoa, a Associação Balaio Nordeste, iniciou um movimento de mobilização de forrozeiros tradicionalistas. Esta associação era presidida por Joana Alves, entusiasta do forró tradicional que viria a se tornar uma liderança nacional na mobilização em torno do tema. A primeira parceria entre a Associação Balaio Nordeste e o Iphan ocorreu no final de 2010⁸. Ela se deu em torno do vídeo *Por amor ao forró*, sobre o músico Pinto do Acordeon, grande nome do forró paraibano,⁹ produzido no ano anterior pela TV-Cidade (João Pessoa) com apoio da associação. O Iphan decide apoiar as etapas finais da produção do vídeo. No documento “Termo de Referência” (10/11/2010), da superintendência do Iphan/PB, que justifica a concessão do apoio, lê-se: “o forró é uma das grandes contribuições do Brasil para a diversidade musical do nosso planeta, e a parceria do Iphan torna-se fundamental quando se discute os encaminhamentos para a solicitação do registro do forró como patrimônio cultural do Brasil”. A produção do vídeo foi concluída, e este encontra-se atualmente disponível na internet, com crédito ao Iphan como apoiador.

Poucos meses depois, em 27 de abril de 2011, ocorre uma reunião na sede da superintendência do Iphan em Recife. Estão presentes vários técnicos da instituição, assim como forrozeiros conhecidos (inclusive o cantor Santana e a cantora Cristina Amaral) e representantes de associações culturais ligadas ao tema, como a própria Balaio Nordeste, e de Recife, a Sociedade de Forrozeiros Pé de Serra, e a Associação Respeita Januário – esta última viria, anos depois, a ser selecionada para elaborar a Instrução Técnica do registro. Na ata da reunião consta que o objetivo da mesma era “iniciar os debates acerca do processo

8. Nesta seção, lanço mão de documentos reunidos na Superintendência do Iphan na Paraíba, disponibilizados pelo antropólogo Emanuel Oliveira Braga, técnico da instituição, a quem agradeço.

9. Pinto do Acordeon faleceu em 2020. Em 2018, ganhou certa notoriedade fora do mundo do forró por ter composto o jingle de campanha do então candidato à presidência, Jair Bolsonaro.

de Registro do Forró, de interesse de todos”. Não há ainda qualquer referência a “matrizes tradicionais”.

Menos de dois meses depois, porém, uma nova organização criada em João Pessoa, o Fórum Forró de Raiz (reunindo a Balaio Nordeste e diversos forrozeiros), encaminha ao Iphan, por meio da superintendência da instituição em João Pessoa, um pedido de registro das “matrizes tradicionais do forró”. Esta solicitação é entregue solenemente, no dia 16 de junho, em uma performance pública, envolvendo mais de vinte forrozeiros, que se dirigiram aos locais do Iphan no centro de João Pessoa, ao som de sanfonas, forrós, xotes e baiões.

A passagem de um pedido formulado em torno “do forró” para um pedido sobre “as matrizes tradicionais do forró” ocorreu, portanto, no primeiro semestre de 2011, como fruto de diálogo entre forrozeiros da Paraíba e de Pernambuco com técnicos do Iphan destes estados; embora não seja impossível que um diálogo sobre esta opção tenha envolvido também o Departamento de Patrimônio Imaterial do Iphan, em Brasília. Em julho de 2011, o Iphan acolhe a solicitação dos forrozeiros, abrindo o processo 01450.008052/2011-50, referente ao registro das “matrizes tradicionais do forró”.

A mobilização dos forrozeiros paraibanos se expande, impulsionada pela acolhida do Iphan ao pedido. Em agosto, dias 17 a 20, realiza-se em Fortaleza uma ampla e diversificada “Feira de Música”. A programação abrange shows de bandas de todo o Brasil em três palcos diferentes (“Rock”, “Independentes” e “Instrumental”), além de palestras e oficinas sobre temas como “Produção executiva”, “Edição musical com o programa Audacity”, “Linhas de financiamento do Banco do Nordeste”. No sábado dia 20, às 14h, a programação inclui um “Encontro” sobre “Forró: Patrimônio Imaterial do povo brasileiro”, tendo como convidadas a Associação Cearense de Forró e a Associação Paraibana do Forró (sic; tratava-se na verdade de representantes do Fórum Forró de Raiz).

Na descrição deste encontro, não há menção a “matrizes tradicionais”. Ao contrário, o forró é aqui apresentado em perspectiva por assim dizer “modernizante”, sendo o Encontro dirigido a:

[...] músicos, cantores e compositores ligados ao forró, roadies, operadores de som e técnicos de som, professores de arte e música da rede estadual, municipal e federal de ensino, produtores de espetáculos e empresários da banda, locutores e apresentadores de programas ligado ao forró, estudiosos de cultura popular, historiadores e pesquisadores folclóricos, dançarinos em geral. (Feira da Música, 2011)

Esta enumeração de atores passíveis de interessar-se pelo forró-patrimônio insere o tema no quadro da chamada “economia criativa”, ou em todo caso, no da “cultura” como atividade profissional, urbana, em grande parte comercial, tal como se apresenta no Brasil nas primeiras décadas do século XXI. Talvez

uma pergunta retórica, pertinente ao tema das “matrizes tradicionais”, fosse: “– Mas alguém já viu um trio de forró pé de serra com roadie?” (Aliás, seria fácil imaginar uma palestra do escritor tradicionalista Ariano Suassuna, fazendo graça com o “roadie pé de serra” – e esta palestra estaria disponível, como tantas outras do saudoso escritor, no YouTube, recebendo certamente muitos “láiques” tradicionalistas).

No século XXI, para o bem ou para o mal, ter um ou mais roadies é quase que uma obrigação de qualquer grupo musical profissionalmente estabelecido, da mesma forma que ter set-list, rider de palco, páginas em redes sociais etc. O “Encontro” sobre forró na Feira Cearense de Música indica que, com patrimônio ou sem ele, era neste jogo que os forrozeiros tradicionalistas (ou muitos deles) também estavam entrando (se já não tinham entrado).

Poucos dias depois, em 24 de agosto de 2011, ocorre em João Pessoa a “fundação” legal do Fórum Forró de Raiz. Na ata da reunião de fundação, informa-se que um grupo de forrozeiros e simpatizantes já se reunia desde março daquele ano para tratar de interesses comuns. (De fato a convocação para a “cerimônia” de solicitação em junho no Iphan era assinada pelo Fórum). Também na ata de fundação, a patrimonialização aparece como um dos objetivos principais da entidade; mas, ainda uma vez, a referência é feita ao “forró”, e não às suas “matrizes”.

O Fórum, agora oficializado e no embalo da mobilização, organiza em João Pessoa um primeiro seminário, a 11 e 12 de outubro de 2011. O nome – mais uma vez sem referência a “matrizes” – é Forró: Patrimônio cultural. E aí? Mas no texto do folder que anunciava o evento, surgem afinal as “matrizes tradicionais”:

Considerando a atual situação sócio- econômica de alguns desses profissionais: compositores, intérpretes, sanfoneiros, pandeiristas, trianguleiros e zabumbeiros, estando os mesmos em condições de trabalho frágeis, não condizentes com a importância do saber tradicional que detêm e considerando, ainda, o avanço dos processos industriais de fabricação e de homogeneização, em todos os aspectos da musicalidade, sobre as matrizes tradicionais do forró, que põem em risco a qualidade musical e a diversidade cultural do nosso povo, o Fórum traz uma pauta de discussão fundamental para a realidade contemporânea da produção artística do Estado da Paraíba. (Fórum, 2011)

As matrizes do forró aparecem então sob ataque dos “processos industriais de fabricação e de homogeneização” da música. Este ataque traria riscos para a “qualidade musical” e para a “diversidade cultural”, não apenas do forró ou de suas matrizes, mas da música popular como um todo (“do nosso povo”). O “forró estilizado” (fiquemos com esta designação, que como vimos, é autoatribuída) de Mastruz, Aviões, Safadão e outros não é mencionado explicitamente, mas

a referência é clara para todos os envolvidos: “baixa qualidade” e “homogeneização” são acusações frequentes quando se fala de música popular de grande alcance comercial. O forró não é exceção quando alcança tal patamar (nem Luiz Gonzaga foi exceção, no seu tempo de maior sucesso, 1946-1956).

Por outro lado, ênfase é dada no texto citado às condições “frágeis” em que se encontrariam os “profissionais” do forró. Entre estes, os instrumentistas mencionados são os integrantes do trio “gonzagueano” (Santos, 2013), sanfona, zabumba e triângulo, mais o pandeiro, uma espécie de coringa, ou passe partout, da música popular brasileira – mas especialmente bem-vindo no caso, por referência ao paraibano Jackson do Pandeiro. Não se fala ainda do fole de oito baixos, da rabeca e dos pífanos, instrumentos que ao longo dos anos seguintes, e na sequência da conversa, seriam convocados a figurar entre as matrizes do forró.

Em 2015, finalmente se realiza uma reunião de abrangência nacional em torno da patrimonialização do forró. É o “Encontro Nacional para Salvaguarda das Matrizes do Forró”, ocorrido em João Pessoa em 10 de setembro daquele ano, com participantes de Pernambuco, Ceará, Alagoas, Maranhão, Piauí, Bahia, São Paulo, Rio e Brasília, além da própria Paraíba. O Encontro tem como resultado a elaboração de uma “Carta de Diretrizes para a Instrução Técnica do Registro das Matrizes do Forró como Patrimônio Cultural do Brasil”. O documento se organiza em três eixos: (1) “Aspectos conceituais”, (2) “Territórios e comunidades” e (3) “Sustentabilidade”. O primeiro eixo é o que nos interessa aqui, pois vai propor uma elaboração em torno do tema das “matrizes tradicionais”:

As matrizes envolvem gêneros musicais (baião, xote, xaxado, arrasta-pé, rojão, etc.) e também danças, festas, modos de fazer instrumentos musicais, lugares especiais onde tais referências culturais são mais simbólicas, etc. [...] se inspiram, entre outras influências, em fontes artístico-culturais africanas e ameríndias; [...] tem como instrumentos musicais ‘tradicionais’ (embora não se restrinjam a eles): o acordeon, a sanfona de oito baixos (também conhecida como fole de oito baixos ou gaita ponto), a zabumba e o triângulo (no modelo do ‘trio gonzagueano’); a rabeca; o pandeiro e o agogô. (Encontro, 2015)

O recorte apresentado é bem menos nítido do que foi no caso do samba do Rio de Janeiro (que se resumia a três subgêneros). Inclui gêneros musicais, alguns de difícil definição (caso do “rojão” que, embora presente sobretudo na obra de Jackson, ainda representa para os pesquisadores um verdadeiro mistério); instrumentos, ampliados agora com a inclusão do fole de oito baixos, da rabeca, do agogô; danças, que por seu caráter já referido de “suíte”, tendem a ser mais diversificadas que no caso do samba (basta pensar na diferença entre a quadrilha e o xote, por exemplo).

Em todo caso, o recorte proposto pelos forrozeiros para suas matrizes tradicionais é suficientemente claro para distingui-las, até onde isso é possível, dos mastruzes modernizantes. Por mais que, para alguns tradicionalistas, o autoqualificado “forró estilizado” seja tudo menos forró, no quadro da patrimonialização esta discussão não será pertinente. O que se sabe com certeza (e é bem possível que nem o próprio Emanuel Gurgel contestasse!) é que ele não faz parte das suas “matrizes tradicionais”.

CONCLUSÕES

Tanto no caso do samba do Rio de Janeiro como do forró, o recurso à ideia de “matrizes” funciona como tentativa de manter separadas as dimensões patrimoniais e comerciais de gêneros de música e dança em que estas duas dimensões estão muito presentes. Nos casos em que as dimensões comerciais e midiáticas não foram (até então!) muito longe, falar em “matrizes” seria redundante. O caso do samba de roda ilustra isso muito bem, pois sendo frequentemente visto como “matriz” principal do samba brasileiro em suas múltiplas vertentes, haveria pouco interesse, no contexto do reconhecimento, em pôr o foco nas suas próprias “matrizes”.

Samba de roda, jongo ou tambor de crioula não tiveram grande penetração no mercado musical da chamada “música popular brasileira”, expressão criada nos anos 1950 e consagrada ao longo da década de 1960 justamente para delimitar um tipo de música popular e nacional que era produzida e transmitida desde “dentro” dos estabelecimentos de gravação industrial e de difusão massiva, por meio dos mais avançados recursos tecnológicos de cada momento. As formas musicais que se mantinham principalmente “fora” deste complexo criativo, industrial e midiático eram chamadas de “folclore” até os anos 1970, nos anos 1980 de “cultura popular”, nos anos 1990 de “música tradicional”, e a partir dos anos 2000 estiveram no centro do interesse das novas políticas do PCI. Apesar da transformação (parcial) do tambor de crioula em “espetáculo” (Ferretti, 2002), e de tentativas de Mestre Darcy da Serrinha de inserir o jongo na “MPB” com a adição de violões e outros instrumentos, levando o gênero aos “palcos” (Gandra, 1995), o fato é que estas manifestações permaneceram, no essencial, à parte do mercado musical e da grande mídia. E isso, como vimos, fez diferença para sua inclusão nas políticas do PCI.

Se, vistos a certa distância, contrastes como “samba de roda/samba carioca”, “forró de raiz/forró estilizado”, “ritual/espetáculo” e “terreiro/palco” têm eficácia social indiscutível, em maior aproximação é possível relativizá-los. No caso das matrizes do samba carioca, a inclusão do samba-enredo no dossiê é um caso a considerar. Se a composição e escolha do samba-enredo para o desfile de uma escola de samba é um processo que se dá por inteiro dentro das engrenagens da própria escola, com tudo o que ela tem de comunitário, mas também

de hierárquico, como mostrou em estudo clássico Maria Laura Cavalcanti (1994, p. 79-125), não é menos verdade que, uma vez composto, escolhido, gravado e mixado, o samba-enredo se transforma num produto altamente lucrativo e perfeitamente ajustado a outras engrenagens, as da produção e difusão comercial e midiática. A separação entre os dois aspectos, operada pela noção de “matriz”, deixa, neste caso, muito próxima a possibilidade do “desconforto”, pronto a entrar em cena a cada vez que relações e valores vistos como pouco “comunitários” (bicheiros, traficantes, outros financiadores mais ou menos respeitáveis, redes de televisão, indústria fonográfica etc.) são mobilizados na prática e nos debates (sempre acesos e competitivos) sobre samba-enredo.

No caso do forró, a participação em atividades profissionais modernas e midiáticas de muitos dos sanfoneiros, cantores e outros músicos que se assumem como “de raiz” é um dado óbvio da situação. A ampla mobilização obtida desde a criação do Fórum Forró de Raiz em João Pessoa em 2011, até a realização de “fóruns” em outros estados, incluindo o Rio e São Paulo em abril de 2018, e a criação de um Fórum Nacional permanente em agosto do mesmo ano, foi impulsionada em grande parte por forrozeiros que, nos últimos trinta anos, viram com desgosto a ocupação do mercado do forró pela banda Mastruz com Leite e pelas que seguiram seu caminho (e, aliás, o desenvolveram e incrementaram significativamente). Este grupo de forrozeiros viu no reconhecimento patrimonial, entre outras coisas, uma ferramenta possível de defesa diante do que sentiam como uma usurpação indevida do nome com que se identificam afetiva e culturalmente – e do respectivo mercado.

As análises apresentadas – bem como a própria reiteração do tema, entre o caso do samba carioca em 2006-2007, e o do forró a partir de 2011 – sugerem que a ideia de “matriz” no PCI brasileiro pode ser não só uma ferramenta eficaz para lidar com o fluxo permanente entre as esferas da “música popular brasileira” e da “música tradicional”, mas também um tema sugestivo para pensar relações entre categorias musicais no Brasil, e talvez em outros países.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2012.

ALENCAR, José de. **O nosso cancioneiro**. Campinas: Pontes, 1993.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1972.

- ASFORA, Ana Cristina. **Fax do Ministério das Relações Exteriores ao presidente do Iphan, Antonio Augusto Arantes, sobre a visita do Ministro da Cultura, Gilberto Gil, ao Diretor-Geral da Unesco, Koichiro Matsuura.** Documento protocolado no Iphan a 27 de maio de 2004 sob o número 01450.005987/2004-55. Brasília, DF: Iphan, 2004.
- AUGRAS, Monique. **O Brasil do samba-enredo.** Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- BARBOSA, Orestes. **Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores.** Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- BASTIDE, Roger. **Imagens do Nordeste místico em branco e preto.** Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945.
- BORTOLOTTTO, Chiara. Como comerse un patrimonio: construir bienes inmatrimoniales agroalimentarios entre directivas técnicas y empresariado patrimonial. **Revista Andaluza de Antropologia**, Sevilha, v. 12, p. 144-166, 2017. DOI: <https://doi.org/10.12795/RAA.2017.12.08>.
- BORTOLOTTTO, Chiara. **O desenvolvimento e a sustentabilidade por meio do patrimônio cultural imaterial.** São Paulo: SESC-SP, mar. 2020. (Intervenção em mesa redonda).
- BORTOLOTTTO, Chiara. Patrimônio e o futuro da autenticidade. **Revista do Patrimônio**, Brasília, DF, v. 36, p. 23-37, 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/35186867/Patrim%C3%B4nio_e_o_futuro_da_autenticidade. Acesso em: 23 mar. 2026.
- BRASIL. **Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937.** Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1937.
- BRASIL. **Decreto-lei nº 3.551, de 4 agosto de 2000.** Institui o Registro do Patrimônio Cultural Imaterial. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2000.
- CAVALCANTI, Maria Laura V. de Castro. **Carnaval carioca: dos bastidores aos desfiles.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.
- CUNHA, Fabiana Lopes da. **Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945).** São Paulo: Annablume, 2004.

- DREYFUS, Dominique. **Vida do viajante**: a saga de Luiz Gonzaga. São Paulo: 34, 2012.
- ENCONTRO Nacional para a Salvaguarda das Matrizes do Forró. Carta de Diretrizes para a Instrução Técnica do Registro das Matrizes do Forró como Patrimônio Cultural do Brasil. João Pessoa: Associação Cultural Balaio Nordeste, 2015.
- REDAÇÃO. Programação da feira da música. **O Povo**, 16 ago. 2011. Disponível em: <https://blogs.opovo.com.br/discografia/2011/08/16/programacao-da-feira-da-musica/>. Acesso em: 23 mar. 2026.
- FERRETTI, Sérgio Figueiredo. **Tambor de crioula**: ritual e espetáculo. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2002.
- FÓRUM Forró de Raiz Paraíba. **Forró**: Patrimônio Cultural. E aí? João Pessoa: Iphan, 2011. (Folder de programação).
- FROTA, Wander Nunes. **Auxílio luxuoso**: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural. São Paulo: Annablume, 2003.
- GANDRA, Edir. **Jongo da Serrinha**: do terreiro aos palcos. Rio de Janeiro: Giorgio Gráfica e Editora, 1995.
- GONÇALVES, Cristiane Souza. Autenticidade. In: GRIECCO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (org.). **Dicionário Iphan de Patrimônio Cultural**. Brasília, DF: Iphan, 2016. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/88/autenticidade>. Acesso em: 23 mar. 2026.
- HACKING, Ian. **The social construction of what?** Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- HANNERZ, Ulf. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. **Mana**, v. 3, n. 1, p. 7-39, 1997. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-93131997000100001>.
- HERDER, Johann Gottfried; BOHLMAN, Philip Bohlman. **Song loves the masses**: Herder on music and nationalism. Oakland: University of California Press, 2017.
- HERTZMAN, Marc. **Making samba**: a new history of music and race in Brazil. Illinois: University of Illinois Press, 2013.

- HERZFELD, Michael: Intangible delicacies: production and embarrassment in international settings. *Ethnologies*, Quebec, v. 36, n. 1-2, p. 47-62, 2014. DOI: <https://doi.org/10.7202/1037599ar>.
- LIMA, Ivaldo Marciano França de. Batalhas para além de confetes e serpentinas. A espetacularização no carnaval pernambucano e nos maracatus nação. In: GUILLÉN, Isabel C. M.; SILVA, Augusto Neves da (org.). **Tempos de folia**: estudos sobre o carnaval no Recife. Recife: Massangana, 2018. p. 219-247.
- MARCELO, Carlos; RODRIGUES, Rosualdo. **O fole roncou!** Uma história do forró. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- MCCANN, Bryan. **Hello hello Brazil**: Popular music in the making of modern Brazil. Durham: Duke University Press, 2004.
- MOURA, Fernando; VICENTE, Antonio. **Jackson do Pandeiro**: o Rei do Ritmo. São Paulo: 34, 2001.
- NOGUEIRA, Nilcemar (coord.). **Dossiê Iphan 10**. Matrizes do samba no Rio de Janeiro. Brasília: Iphan, 2014.
- ROBINSON, Mike; SILVERMAN, Helaine (eds.). **Encounters with popular pasts**: cultural heritage and popular culture. Nova York: Springer, 2015.
- ROMERO, Sílvio. **Cantos populares do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.
- SANDRONI, Carlos. Questões em torno do dossiê do samba de roda. In: **Registro e políticas de salvaguarda para as culturas populares**. Rio de Janeiro: CNFCP; Iphan, 2005. p. 45-53. (Série Encontros e Estudos, 6).
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.
- SANDRONI, Carlos; SAMSON, Guillaume. The recognition of Brazilian samba de roda and Réunion maloya as intangible cultural heritage of humanity. *Vibrant*, v. 10, n. 1, p. 530-551, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1809-43412013000100024>.
- SANDRONI, Carlos; SANT'ANNA, Marcia (org.). **Dossiê Iphan 4**: Samba de roda no recôncavo baiano. Brasília, DF: Iphan, 2006.

- SANTOS, Climério de Oliveira. **Forró desordeiro**: para além da bipolarização “pé-de-serra versus eletrônico”. 2014. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- SANTOS, Climério de Oliveira. **Forró**: a codificação de Luiz Gonzaga. Recife: CEPE, 2013. (Coleção Batuque Book).
- SILVERS, Michael B. **Voices of Drought**: the politics of music and environment in Northeastern Brazil. Urbana: University of Illinois Press, 2018.
- SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e identidade nacional, das origens à Era Vargas**. São Paulo: Unesp, 2012.
- TROTТА, Felipe. A reinvenção musical do Nordeste. *In*: TROTТА, Arthur C. Bezerra; GONÇALVES, Marco Antonio. **Operação Forrock**. Recife: Massangana, 2010. p. 9-64.
- TROTТА, Felipe. **O samba e suas fronteiras**: samba de raiz e pagode romântico nos anos 1990. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- UNESCO. **Conferência de Nara**. Nara: Unesco, 1994. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Conferencia%20de%20Nara%201994.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2026.
- UNESCO. **Proclamation of masterpieces of the oral and intangible heritage of humanity**: guide for the presentation of candidature files. Paris: Unesco, 2001. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001246/124628eo.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2026.
- VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.