



Serviço Público Federal
Ministério do Turismo
Secretaria Especial da Cultura
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Departamento [DESCREVER]
Coordenação de Identificação

PARECER TÉCNICO nº 14/2021/COIDE/CGIR/DPI

ASSUNTO: Solicitação de **Registro das Matrizes Tradicionais do Forró** como Patrimônio Cultural do Brasil a serem inscritas no Livro das Formas de Expressão.

REFERÊNCIA: Processo nº. 01450.008052/2011-50

Brasília, 29 de outubro de 2021.

À Sra. Diana Dianovsky, coordenadora de registro, encaminhamos o seguinte parecer:

I. Contextualização

Trata-se de parecer conclusivo da etapa de instrução técnica do processo de Registro das Matrizes Tradicionais do Forró, processo SEI 01450.008052/2011-50, cuja solicitação de Registro foi apresentada pela Associação Balaio do Nordeste, por meio de expediente datado de 16 de junho de 2011, presente no Volume 1 do referido processo (0565381). A solicitação foi ladeada por Abaixo Assinado com mais de 400 assinaturas de forrozeiros e apoiadores do pleito, além de cartas de apoio da Secretaria do Estado de Cultura da Paraíba, da Coordenadoria do Patrimônio Cultural do Município de João Pessoa - Copac e da Fundação Cultural de João Pessoa - Funjope.

A produção e sistematização de conhecimentos e documentação sobre o bem cultural, nos termos do Art. 9 da Resolução Iphan nº 001/2006 foi realizada pela Associação Respeita Januário, a partir da celebração do Termo de Colaboração 880012/2018 (1217999), cuja instrução se encontra no processo SEI 1450.001974/2018-11 e redundou na pesquisa multidisciplinar que abrangeu todos os estados da região Nordeste, além de DF, SP, RJ, MG, ES e MG.

O corpo do processo está constituído pela documentação já citada, referente à solicitação de reconhecimento encaminhada pela Associação Balaio do Nordeste, seus encaminhamentos, bem como todo o conjunto de documentos que comprovam apoio e referendam o pleito do reconhecimento. Também estão presentes os documentos referentes aos encontros, fóruns, seminários e audiências públicas realizados por iniciativa dos Fóruns de Forró em parceria com o Iphan e as Associações Balaio do Nordeste e Respeita Januário, ao longo dos anos que se seguiram ao pedido de Registro. Por fim, constam do processo, além do Dossiê (SEI nº), o conjunto documental, com os vídeos e fotografia das Matrizes Tradicionais do Forró (3070197), com respectivas legendas e autorizações de uso de imagem. Esse conjunto documental está descrito no ANEXO I (SEI nº).

II. Histórico do Processo

As primeiras conversas e iniciativas em torno do reconhecimento do forró como patrimônio cultural brasileiro ocorreram no segundo semestre de 2010 com a aproximação de servidores da Superintendência do IPHAN da Paraíba a presidente da Associação Cultural Balaio Nordeste, Joana Alves, que realizava naquele período uma série de ações voltadas à valorização e à produção musical de forrozeiros atuantes em João Pessoa. A Balaio Nordeste promovia, desde o início de sua existência, a salvaguarda das manifestações relacionadas ao forró e o IPHAN era um importante contato para articulação de uma parceria em torno de tudo o que a associação abarcava em sua missão de avivadora do forró dito "tradicional", tão marcante no Estado da Paraíba.

Logo nas primeiras reuniões entre representantes da Balaio Nordeste e o corpo técnico do IPHAN na Paraíba se percebeu que era necessário a mobilização mais ampla de forrozeiros e amantes do forró para que essas referências culturais relacionadas à manifestação, que passaram a ser chamadas "matrizes" (a exemplo das "matrizes do samba carioca"), pudessem ser identificadas e reconhecidas como patrimônio cultural do Brasil, via Decreto 3.551 de 2000.

Ao longo do ano de 2011, muitos forrozeiros, associados ou não à Balaio Nordeste, passaram a se reunir semanalmente em uma sede do IPHAN no centro histórico de João Pessoa para formar um coletivo que pudesse se posicionar com mais força política no mercado musical paraibano. Na visão desse grupo, o "forró pé de serra" estava perdendo cada vez mais prestígio e espaço para as bandas de forró estilizados, chamadas "forró de plástico". O título de patrimônio a ser conquistado pelas matrizes do "forró de verdade" e seus representantes e comunidades espalhadas pela Paraíba e outros Estados seria um passo fundamental, mas não único, para maior visibilidade e valorização artística e financeira desses grupos.

Um dos forrozeiros, Chico Ribeiro, com sua experiência nos movimentos sociais e projetos comunitários desenvolvidos no Alto do Mateus, passou a articular importantes pautas para os trabalhadores do forró, envolvendo muitos artistas e grupos locais. Edson Azevedo, Adilson Medeiros, Baixinho do Pandeiro, Werlainy Lopes, Bira Delgado, Tizil, Honorato, Haniel Carvalho, João Neto, Joab Dantas, Júnior Limeira, entre outros, debatiam questões relacionadas à patrimonialização do forró e, ao mesmo tempo, as melhores estratégias para conseguirem, finalmente, "viver do forró". Após muitas reuniões e encaminhamentos para atendimento da documentação prevista na Resolução IPHAN nº 01/2006 para solicitação do Registro do Patrimônio Cultural do Brasil, o coletivo reuniu diversos materiais de coleções particulares dos forrozeiros e organizou uma carta e um abaixo-assinado para oficializar a demanda perante o IPHAN.

O presente processo, de Registro das **Matrizes Tradicionais do Forró** como Patrimônio Cultural do Brasil foi aberto no Iphan em 08/07/2011, a partir de solicitação da Associação Cultural Balaio Nordeste, no dia 16 de junho de 2011, em que forrozeiros se reuniram em ato festivo no centro histórico de João Pessoa/PB, onde se localiza a sede do Iphan-PB e entregaram ao superintendente do Iphan na Paraíba, a carta que solicita o Registro. Esta foi endereçada ao Presidente do Iphan e veio acompanhada de uma série de livros, LPs e DVDs que se relacionam ao tema, além de um abaixo-assinado com 443 assinaturas de representantes da comunidade forrozeira de todo o país, posteriormente ampliado ao longo dos encontros e fóruns realizados pelos forrozeiros. Do que consta na solicitação de Registro (SEI nº 0565381), destacamos como definição e categorização dada, à época, ao bem cultural:

Quanto às suas formas de expressão, seus modos de fazer, suas celebrações, lugares, instrumentos e ritmos, podemos dizer que as matrizes tradicionais do forró têm origem e formação nos sertões da região Nordeste do Brasil. O forró é compreendido não apenas como um ritmo musical, mas como uma expressão cultural de camadas significativas das populações presentes em diversas localidades do Brasil. O forró une os instrumentos, a música, o ritmo, a dança, as vestes, o lugar, e a vida de um povo que transparece, nessa manifestação, sua cultura, suas crenças, seus sofrimentos e esperanças.

Com o som da sanfona e o arrastado das sandálias nos salões e salas de reboco, o forró conquistou todo o país, revigorando sua regionalidade sertaneja para atingir diversos outros públicos. Em suas características tradicionais, tomou variadas formas, todas vinculadas às matrizes enraizadas no cotidiano das comunidades presentes no nordeste brasileiro. Foi esse cotidiano dos vaqueiros, dos trabalhadores livres e pobres, das trovas populares, dos engenhos de açúcar, cachaça e rapadura,

do caco de roda, do cangaço, que possibilitou o aparecimento de grandes artistas forrozeiros como Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga, João do Valle, Marinês, Zé Dantas, Zé Marcolino, Pinto do Acordeon, entre tantos, alguns consagrados nacional e internacionalmente e outros à margem da mídia, incógnitos, produzindo localmente obras de estimado valor.(BRITO, p. 01). (SEI nº 0565381, fl.13).

O Pedido de Registro foi avaliado pelo Departamento de Patrimônio Imaterial por meio da Nota Técnica nº 23/2013 CGIR/DPI, de autoria do técnico Marcus Vinícius Carvalho Garcia, e encaminhado para deliberação da Câmara Setorial do Patrimônio Imaterial que considerou o pedido pertinente em sua 23ª Reunião, ocorrida em 11 de julho de 2013. A Câmara sugeriu ao Iphan um aprofundamento dos estudos, sobretudo acerca dos debates relacionados à discussão do que seriam “matrizes do forró”. A Câmara Técnica também apontou a necessidade de se pensar a base social e distinção das matrizes do forró (enquanto manifestação cultural enraizada em comunidade) com o forró (expressão artística mais individualizada que inclui gêneros e formas de expressão mais contemporâneas). A proposta aprovada aponta para o fato de que a abrangência dos estudos de campo para o Registro seja maior, e abarque mais estados do Nordeste e capitais com forte presença nordestina, como o Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília.

Sem os recursos necessários, o Iphan atuou, até o ano de 2018, em parceria com a Associação Balaio do Nordeste, proponente do Registro, e com o Fórum Nacional Forró de Raiz, além de outras instituições, no sentido de incentivar e fomentar a realização de fóruns e encontros para aprofundar os estudos sugeridos pelos conselheiros componentes da Câmara Técnica do Patrimônio Imaterial e para informar e mobilizar a comunidade forrozeira para a discussão sobre o processo de reconhecimento das Matrizes Tradicionais do Forró como Patrimônio Cultural do Brasil – debatendo seus potenciais, significados e limites da política de patrimônio cultural.

Primeiro e mais importante deles, o Encontro Nacional para Salvaguarda das Matrizes do Forró, ocorrido em João Pessoa/PB em setembro de 2015, uniu forrozeiros de todo o Brasil, além de técnicos do Iphan para que, juntos, fossem estabelecidas diretrizes para a instrução técnica do Registro com as quais o Iphan passaria a estar comprometido, desde então. Tais diretrizes estão consolidadas na Carta de Diretrizes para Instrução Técnica do Registro das Matrizes do Forró como Patrimônio Cultural do Brasil (0633208).

É sobre essas diretrizes que os participantes dos demais fóruns estaduais que se seguiram àquele primeiro. O primeiro deles, novamente em João Pessoa (novembro de 2017 e no qual também ocorreu Audiência Pública do Senado), em São Paulo e Rio de Janeiro (ambos ocorridos em abril de 2018) e o I Fórum Forró de Raiz do Espírito Santo, em Itaúnas-ES, entre 17 e 19/07/2019 (durante o Festival Nacional de Forró de Itaúnas), o I Fórum Estadual do Forró de Raiz de Sergipe, durante a 1ª Roda Sergipana de Forró entre 3 e 5 de Outubro de 2019, o Fórum Estadual do Forró de Raiz de Alagoas e Minas Gerais, em novembro do mesmo ano.

A partir das duas emendas parlamentares no valor de R\$ 100.000,00 cada uma, destinadas no ano de 2018 ao Iphan a partir de intensa mobilização do Fórum Nacional Forró de Raiz junto ao Congresso Nacional, o ex-deputado Luís Couto e a ex-senadora (atual governadora do Rio Grande do Norte), Fátima Bezerra possibilitaram a realização do primeiro evento de mobilização que buscou reforçar e complementar a pesquisa para o Registro a ser realizada com recursos oriundos do orçamento do Iphan, complementados por outros, conseguidos junto ao Fundo Nacional de Cultura. Tais recursos, da ordem de R\$ 500.000,00 foram conquistados também a partir da mobilização dos forrozeiros reunidos no Fórum Nacional Forró de Raiz, em ação de mobilização junto ao Ministro da Cultura em junho do ano de 2018. Por fim, diante da disponibilidade, orçamentária, enfim alcançada, o Iphan lançou, em outubro de 2018, o Edital de Chamamento Público nº 03/2018 (SEI nº 0771820), cujo objeto esteve definido como a “seleção de proposta para a execução de atividades voltadas à Instrução Técnica do Processo de Registro das Matrizes do Forró, de acordo com o estabelecido no Decreto nº 3.551, de 04/08/2000, e na Resolução Iphan nº 001, de 03/08/2006”.

A proposta selecionada a partir do Edital acima citado foi a apresentada pela Associação Respeita Januário de Pesquisa e Valorização dos Cantos e Músicas Tradicionais. A partir da proposta enviada, juntamente com a equipe técnica da Coordenação-geral de Identificação e Registro, foi formulado o Plano de Trabalho (SEI nº 0908108). O Termo de Colaboração entre Iphan e Associação

Respeita Januário (ARJ) foi, por fim, assinado e publicado em julho de 2019, dando início à execução de fato da presente Instrução Técnica.

É, portanto, importante salientar que, mesmo entre os 8 anos que separam a solicitação de Registro, encaminhada ao Iphan em 2011, e o início efetivo das pesquisas para produção da documentação demandada para seu encaminhamento ao Conselho Consultivo do Iphan, não houve um ano sequer em que ações de mobilização, formação e fortalecimento de redes entre os forrozeiros não houvessem acontecido, sempre com intensa participação do Iphan. Foram dois encontros nacionais e 15 fóruns estaduais - sendo 8 deles realizados em formato online, em função da pandemia de Covid-19 que impôs tantos desafios, não apenas à realização de eventos focados nos debates sobre políticas públicas e privadas, mas às práticas sociais que formam as matrizes tradicionais do forró, tão dependentes do encontro, da aglomeração das pessoas - seja na dança, na música, ou nas festividades em que o forró é protagonista, como as celebrações juninas em todo país.

Assim, lembramos que os trabalhos de pesquisa para a construção do Dossiê de Registro e dos materiais audiovisuais a ele relacionados, estiveram ocorrendo em paralelo às ações acima elencadas. Na verdade, mais do que em paralelo, tais esforços - de um lado com a equipe responsável pela construção do Dossiê e dos vídeos e, por outro, os esforços dos coletivos de forrozeiros, reunidos em seus fóruns estaduais e no Fórum Nacional Forró de Raiz, em parceria com a Associação Balaio do Nordeste e com o Iphan (tanto por meio do DPI quanto das Superintendências nos estados em que se desenvolveram as atividades) estiveram em constante colaboração. Equipes de um lado e de outro se confundiram, com um sem número de pesquisadores contratados para a pesquisa que eram, eles próprios forrozeiros participantes ativos dos coletivos em seus estados, além da dedicação em outras frentes institucionais, de técnicos do Iphan, pesquisadores acadêmicos e entusiastas das Matrizes Tradicionais do Forró, que estiveram em permanente colaboração para a efetivação do pleito aqui em análise. Diversas vezes os trabalhos da parceria firmada para a construção do Dossiê foram unidos aos esforços dos coletivos dos forrozeiros, como, por exemplo, na realização do Seminário Forró Patrimônio Cultural, em Recife, em 2019 - realizado em parceria entre Iphan, Associação Respeita Januário e Associação Balaio do Nordeste, portanto, ainda antes do início dos trabalhos oficiais de Instrução por meio do Termo de Colaboração firmado com o Iphan. Segundo o Dossiê:

No primeiro semestre de 2019, enquanto se desenrolavam os trâmites administrativos para assinatura do termo de colaboração entre a ARJ e o IPHAN, as duas instituições organizaram, com participação de vários Fóruns de Forró e da Balaio Nordeste, um Seminário Nacional sobre Forró como Patrimônio Cultural. O Seminário, que contou com ampla participação de forrozeiros, pesquisadores e interessados de diversos estados, das capitais e do interior, aconteceu no mês de maio no Cais do Sertão, importante equipamento cultural situado no antigo porto de Recife (3072808 p. 9).

Não é demais lembrar que o material apresentado no Dossiê, além da documentação audiovisual e fotográfica é profundamente marcado pelo tempo em que ocorreu - um período da história que ficará, em tudo, marcado pela pandemia de Covid-19, tendo esse evento deixado também no processo de instrução técnica que gerou a documentação aqui apreciada, profundas marcas. Desde meados do ano de 2020 havia intenção de extensão do prazo de execução da parceria em função da pandemia de Covid-19 que impediu, nos últimos dois anos, a realização dos festejos juninos - época em que a maior parte dos trabalhos de campo e, sobretudo, de captação de imagens e depoimentos junto aos forrozeiros no nordeste estavam programadas para ocorrer. Considerando que as Matrizes Tradicionais do Forró se expressam socialmente a partir encontro, nas festas, bailes e shows, no contato direto dos corpos, a partir da dança, não nos é difícil demonstrar o desafio que se colocava à parceria entre Iphan e Associação Respeita Januário para a realização da presente Instrução Técnica.

Até mesmo a repactuação e o planejamento de curto ou médio prazo pareciam muito difíceis de se empreender no âmbito da parceria. Não havia certeza de parte alguma acerca da duração que as medidas de distanciamento social teriam. Inicialmente, nem mesmo o cancelamento das festividades juninas em 2020 eram certos. A partir da rápida constatação de que isso seria inevitável, as equipes gestoras da parceria no Iphan e na ARJ ainda levaram em consideração alguma esperança de que, a depender de como a evolução e arrefecimento da doença ocorresse, seria possível que em 2021 já houvesse condições para sua realização. De fato, e em conformidade com as piores perspectivas

apontadas à época, a pandemia de Covid-19 não apenas não arrefeceu, como teve outro período de forte expansão no presente ano de 2021, com nova onda de mortes e contágios, ainda mais graves do que a primeira, causando, conforme já percebido e debatido pelas equipes parceiras, também o cancelamento dos festejos juninos oficiais em 2021.

A emergência sanitária causou, portanto, um atraso no cronograma e uma série de desafios que foram intensamente debatidos pelas equipes e enfrentados a partir da readequação das atividades e do constante exercício de refazimento do planejamento das ações. O maior exemplo das necessidades de adaptação ao contexto pandêmico foi a Realização, nos anos de 2020 e 2021, duas edições do “São João na Rede” ação que, segundo o que consta do Dossiê:

(...) teve importante relação com a continuidade da pesquisa por meio remoto. A ideia de realização do Festival online surgiu em uma das primeiras reuniões remotas da qual participaram diversos pesquisadores da IT. No início de abril, integrantes da equipe de pesquisa participaram de conversas com integrantes dos fóruns de forró sobre medidas de apoio aos forrozeiros no quadro pandêmico, já que a renda anual destes músicos é em grande parte garantida justamente pela participação em apresentações nos festejos juninos.

Não podemos dar detalhes aqui de todo o imenso trabalho de realização do São João na Rede, do qual foi parceira a Associação Respeita Januário, e que foi coordenado por pesquisador da nossa equipe, Climério de Oliveira Santos. O que queremos registrar é que a mobilização dos forrozeiros para a realização do festival ampliou fortemente a nossa rede de contatos, e gerou um amplo conjunto de informações sobre o forró tradicional, que foi disponibilizado para uso nesta IT (3072808 p. 13).

Até o presente momento, os parceiros envolvidos na atividade que buscou dar alguma solução de continuidade das atividades ligadas às expressões das Matrizes Tradicionais do Forró no período das festividades juninas continuam mantendo um portal online (<https://saojoonarede.com.br/>) e um canal no YouTube (<https://saojoonarede.com.br/>) e, portanto, se apresenta como um instrumento moderno de organização em rede da comunidade forrozeira que, certamente, já pode ser considerada uma consequência positiva do drama vivenciado pela comunidade forrozeira com a pandemia. Segundo o que consta do portal:

O Fórum Nacional Forró de Raiz , numa ação conjunta com a Associação Balaio Nordeste, a Associação Respeita Januário, os coordenadores estaduais dos Fóruns Estaduais Forró de Raiz e toda a comunidade forrozeira, convidam para o evento online: “São João na Rede – O Forró que a gente gosta”. Em momentos de crise pandêmica, devemos utilizar os meios possíveis para garantir nossa segurança e, ainda assim, levar às casas experiência estética, alegria e bem estar. Para isso, contamos com os aparatos tecnológicos a fim de continuar essa tradição nacional, respeitando os limites de distanciamento social, mas aproximando as pessoas no ambiente virtual. Nessa perspectiva, faremos apresentações online que visam, além de fornecer entretenimento, arrecadar fundos para distribuição aos artistas, artesãos, professores e demais profissionais do segmento que tanto sofrem nesse instante (...) Prezando as diretrizes da OMS (Organização Mundial de Saúde) referentes ao afastamento social, as atividades ocorrerão de maneira a evitar o contato entre os participantes, podendo ser em formato de transmissões ao vivo de shows, entrevistas, aulas, oficinas, gravações inéditas dentre outros formatos que não promovam o encontro entre os participantes (disponível em <https://saojoonarede.com.br/>).

Todo o trabalho de gestão da parceria entre o Iphan e a ARJ para viabilizar a pesquisa para a instrução técnica das Matrizes Tradicionais do Forró pode ser consultado por meio do processo SEI nº 01450.001974/2018-11. Ali constam os documentos relativos à seleção da proposta de pesquisa, os trâmites para sua assinatura, histórico de atividades de mobilização das equipes, na ARJ e no Iphan, bem como o acompanhamento das atividades e todas as ações de readequação ensejadas pela pandemia, bem como os produtos e relatórios produzidos pela ARJ.

III. Objeto do Registro

A partir do que pode ser considerado o primeiro esforço conjunto, realizado por representantes do Iphan e dos coletivos de forrozeiros, no I Encontro Nacional Para a Salvaguarda das Matrizes do Forró, já citado anteriormente e que resultou na Carta de Diretrizes para Instrução Técnica do Registro das Matrizes do Forró como Patrimônio Cultural do Brasil (0633208), temos uma definição nos seguintes termos:

(...) 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.

(...)

4. Observar na Instrução Técnica que as matrizes do forró:

4.1. se inspiram, entre outras influências, em fontes artístico-culturais africanas e ameríndias;

4.2. vivencia e canta o cotidiano (a vida dos trabalhadores, os amores, os processos migratórios, as brincadeiras de “duplo sentido”, etc.), as alegrias e as tristezas do “povo nordestino”;

4.3. tem como instrumentos musicais “tradicionais” (embora não se restrinjam a eles): o fole de oito baixos (ou a sanfona), a zabumba e o triângulo (no modelo do “trio gonzaguiano”); a rabeça; e o pandeiro;

4.4. existe um divisor de águas na definição dinâmica das matrizes do forró: antes e depois de Luiz Gonzaga. Antes, todas as matrizes forrozeiras estavam dispersas na criatividade artística dos “sertões”, especialmente no que hoje é a “Região Nordeste”; e os forrós, mais do que estilos musicais, eram festas, batuques, bailes, etc. Depois, o forró se modernizou e se urbanizou, entrando de vez no mercado musical brasileiro, tornando-se um “guarda-chuva” que agrega várias musicalidades e referências culturais sistematizadas pelo termo “forró”;

As definições acima apresentadas foram base para a criação inicial do Plano de Trabalho para a Instrução Técnica junto à ARJ. A partir dessa definição, bastante centrada nas expressões musicais, mas também extravasada para o conjunto de “danças, festas, modos de fazer instrumentos musicais, lugares” que comporiam o conjunto de referências reconhecido como “Matrizes Tradicionais do Forró”, o Dossiê chegou a uma definição resumida nos seguintes termos:

Entendemos por “Matrizes tradicionais do forró”, para efeito desta IT [Instrução Técnica], uma Forma de Expressão multimodal, cujo núcleo é a performance social de um leque de tipos de música e dança. Associado a este núcleo, encontramos um conjunto de elementos incluindo celebrações, ludicidade, saberes e objetos, sendo este conjunto parte integrante do escopo da IT. “Forró” é uma palavra polissêmica, cujo sentido original, desde seus primeiros registros conhecidos, no início do século XX, remete a festa popular com música e dança. Na segunda metade do século XX, a palavra assumiu também o sentido de um tipo específico de música, cantada ou instrumental, para ouvir e para dançar. Também passou a designar um tipo de evento com música ao vivo e dança; um tipo de estabelecimento comercial onde eventos deste tipo se realizam; um repertório de músicas e gêneros musicais ouvidos nestes eventos e estabelecimentos; e tipos de dança associados a este repertório. Também é fundamental para a compreensão do forró notar que este conjunto de elementos tem forte ancoragem cultural e geográfica na região do Brasil que desde os anos 1930 veio a ser chamada de “Nordeste” (3072808 p.7).

1. O termo “forró” e sua historicidade

A metodologia adotada na elaboração do panorama histórico que compõe o segundo capítulo do Dossiê busca traçar as origens do bem cultural a partir do processo de evolução do próprio termo “forró” partindo do entendimento da língua enquanto signo de representação compartilhada na vida social e na cultura de um grupo de indivíduos.

Este procedimento diacrônico de pesquisa rastreia as origens, a evolução histórica e a dicionarização do termo “forró” a partir de “forrobodó” - consensualmente considerado seu léxico originário - na literatura e na imprensa. Há registros da incidência do termo “forró” enquanto qualificador de um espaço de sociabilidade de caráter popular pelo menos desde as primeiras décadas do

século XX. O termo é ressignificado no tempo enquanto qualificador de um gênero musical, até incorporar a acepção contemporânea que evoca um conjunto formado por música, dança e festa, dotado de elementos referenciais da cultura nordestina, compartilhado por aqueles que se reconhecem como detentores dessa manifestação e estão relacionados de alguma forma aos diversos gêneros musicais que compõe o forró. Os registros evocam a continuidade histórica e ilustram a presença dos elementos de dança, estilos musicais e instrumentos associados que compõem as diferentes tradições culturais das matrizes tradicionais do forró.

Os registros documentais mais antigos localizados pela pesquisa datam das últimas décadas do século XIX. São obras literárias e registros na imprensa que caracterizam “forrobodó” enquanto um tipo de festa de caráter popular, definição que irá permanecer atrelada a seu derivativo “forró” até aproximadamente meados do século XX. Nota-se que, nos primeiros anos do século XX, o termo “forrobodó” (do qual deriva “forró”) aparece nos dicionários como “brasileirismo do Rio de Janeiro”. A partir de 1914 é consignado como “brasileirismo do Norte”, indicando o processo de apropriação da palavra pelos grupos originários do nordeste e a conseqüente ressignificação enquanto elemento associado a sua cultura.

Assim:

No Nordeste, e onde houvesse nordestinos, a palavra "forró" prevalecia cada vez mais, na primeira metade do século XX, para designar estas festas animadas principalmente por sanfonas (mas como vimos, também às vezes por rabecas e violas), onde se dançava em salas ou "latadas", e com par enlaçado (em contraste com os cocos, dançados ao ar livre, e em roda, como se verá na seção correspondente deste dossiê), e ao som de música variada, incluindo choros, maxixes, "pulados" e até *one-step* (3072808 p.27).

A partir dos anos 1940 o termo “forró” passa a designar também

um gênero musical; um tipo de estabelecimento comercial onde ocorrem eventos desta natureza; um repertório de músicas e gêneros musicais ouvidos nestes eventos e estabelecimentos; e tipos de dança associados a este repertório” (3072808 p.7)

Na década seguinte o “forró” começa a constar nos títulos e nas letras das músicas gravadas e é difundido através das casas de forró - que surgiram no meio urbano depois do sucesso midático da música popular nordestina - e por meio dos programas de rádio e de TV, bem como dos LPs gravados e comercializados.

Luiz Gonzaga é apresentado como um delimitador temporal das matrizes tradicionais do forró. O músico toma a iniciativa de buscar parceiros capazes de desenvolver uma música do “norte” (como se chamava o norte-nordeste até a primeira metade do século XX) e que fosse respeitada em todo o país, como o samba, o choro e outras. Até então, o que havia no mercado musical presente no Rio de Janeiro e em São Paulo, eram figuras como figuras de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco, cujas canções se organizavam num esquema poético típico da “embolada” nordestina. (poesia popular cantada). Há referência, ainda, ao grupo Pernambucano Turunas da Mauricéa, que tocava uma forma já híbrida de sambas, choros e outros ritmos, já com temática e na forma dialetal referências ao ambiente sertanejo e que as gravadoras e críticos de música pareciam ter dificuldade em classificar. Apesar do sucesso nos teatros do Rio de Janeiro, tais antecedentes não chegaram a se consolidar como um movimento musical de monta, com impacto nacional, que apenas Gonzaga conseguiria, alguns anos mais tarde.

Sobre a parceria firmada entre Gonzaga e Humberto Teixeira, seu primeiro parceiro, afirma o Dossiê:

Coube a Luiz Gonzaga, portanto, a atitude seminal da grande campanha para difundir a “música do Nordeste” em todo o Brasil. Naquele primeiro encontro, Luiz Gonzaga apresentou a Humberto Teixeira trechos musicais que trazia na memória, o que deixou o letrista impactado “Quando eu quis me lembrar das coisas que tocava quando era menino, para Humberto Teixeira botar letra, eu tive certa dificuldade, não me lembrava muito. Até que toquei “Pé de serra”, “Juazeiro”, “Asa branca”. Humberto me perguntava: “Mas isso é seu mesmo”? [...] (Dreyfus, 1996, p.120). (pg. 55) (3072808 p. 34).

Gonzaga, assim, é pioneiro em, deliberadamente, buscar uma formatação dos elementos associados à cultura nordestina, sobretudo das festas de colheita, do cangaço e do universo dos vaqueiros nos sertões de onde provinha, para a mídia nacional e não apenas como música regional ou folclórica. Tal movimento impulsiona a carreira de compositores e instrumentistas, além de dar visibilidade à chamada “música do Nordeste” no mercado fonográfico nacional.

Além de Luiz Gonzaga, a figura de Jackson do Pandeiro é também fundamental na consolidação do gênero na década de 1950. Segundo o que consta do Dossiê:

ao “espaço da saudade”, ressaltado no sertão cantado por Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro acrescenta o espaço da alegria, da malandragem e das “mungangas”. Subvertendo o discurso instituído no reinado do baião gonzaguiano, produzindo uma performance virtuosa no tocante à habilidade com a dicção e com os improvisos vocais e instrumentais, Jackson do Pandeiro foi o primeiro artista nordestino de peso que transgrediu o establishment do reinado gonzaguiano (3072808 p. 46).

Esses pioneiros são, por sua vez, seguidos por nomes como Sivuca, João do Vale, Marinês, Abdias dos Oito Baixos, Dominginhos e Anastácia. O eclipse temporário na carreira de Gonzaga (“Rei do Baião”) a partir da década de 1960 leva, inclusive, à substituição do baião pelo “farró” como síntese nacionalmente reconhecida da música e da dança do nordeste. Nos anos 1970 o farró volta a ganhar impulso com a relação estabelecida com nomes de outros gêneros musicais, sobretudo da chamada “MPB”, até que a partir dos anos 1980, vários artistas, a partir daí, irão agregar elementos de outros gêneros ao farró, como é o caso de Oswaldinho do Acordeom, Flávio José, Jorge de Altinho, Eliane, dentre tantos.

2. Matrizes tradicionais e os gêneros do farró tradicional

A manifestação cultural compreendida como “farró”, como demonstrado no apanhado histórico acima apresentado, agrupa diferentes tradições culturais de origem popular, unindo, a um só tempo, gêneros musicais e de dança. Expressões representativas da tradição do farró, por sua vez, também podem ser entendidas enquanto matrizes de outras formas musicais, rítmicas, poéticas e de dança que continuaram e continuam, até hoje, a ser produzidas e reproduzidas a partir de demandas e inspirações de cada época, ao sabor de suas modas. A noção de “matrizes” serve, dessa forma, para destacar práticas que, estando vivas e em plena vigência, inspiram continuamente forrozeiros e músicos contemporâneos de diversas outras filiações e são, portanto, seminais à aparição de novas formas de farró, mas também sustentam a dinâmica de transformações e reinvenções das próprias matrizes, garantindo sua continuidade no tempo.

Ao configurar o objeto de Registro, a pesquisa delimitou o farró, sobretudo, como um “supergênero” musical, do qual derivam – ou o qual integram – gêneros musicais que configuram, juntamente com a dança e as festas, as matrizes tradicionais do farró. Fica evidente que o olhar preponderante no Dossiê aqui avaliado advém do campo da música e da etnomusicologia, daí a classificação, para fins de entendimento do objeto de Registro, que situa os elementos da cultura nordestina que compõem as Matrizes Tradicionais do Farró como gêneros musicais.

Define-se, assim, que o objeto de pesquisa passa a ser compreendido a partir dos elementos culturais advindos do sertão nordestino – o coco, o xaxado, o baião etc. – tornando-se gênero quando gravados e classificados como tais no interior de um sistema cultural próprio, utilizado pelo mundo da música. Assim, manifestações culturais “típicas” do interior dos estados da região Nordeste tornam-se gêneros à medida que músicas e canções são gravadas – gerando, conseqüentemente, fonogramas – e disponibilizadas para o público em geral, por meio do rádio, da televisão, de apresentações musicais e de casas de espetáculo.

A partir dos campos da música e da etnomusicologia, passando pela antropologia e pelo viés sociológico na abordagem aos gêneros musicais cujas origens remontam ao sertão nordestino, notadamente o “baião” - gênero bastante estudado pelas ciências sociais (Sobre o gênero, cf. ALVES, Elder P. Maia. A sociologia de um gênero: o Baião. Maceió: IPHAN-AL, 2016.), o Dossiê ora em análise configura as matrizes formadoras do farró a partir das leituras e da difusão rítmica de certos elementos

culturais da tradição daquela região do país. Tais leituras foram elaboradas por artistas/músicos que se tornaram ícones, formando gerações de outros artistas que chegam à contemporaneidade, consolidando o forró e suas matrizes na construção da identidade cultural brasileira.

Partindo de tal entendimento, torna-se compreensível que a opção metodológica da equipe de pesquisa tenha sido compreender o forró a partir da contribuição que uma série de figuras – notadamente Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro – deu a manifestações culturais ao torná-las gêneros musicais, consumidos por grandes públicos em várias regiões do Brasil, nacionalizando, por assim dizer, tais elementos, os quais, combinados com a dança que também se alastrou pelo território nacional – a ponto de institucionalizar-se em academias de dança em diversos estados –, formam as Matrizes Tradicionais do Forró.

2.1. *Baião*

Trata-se, talvez, do gênero mais marcante entre as matrizes tradicionais do forró, foi o principal da carreira de Luiz Gonzaga, que, em parceria com Humberto Teixeira, definiu o entendimento corrente, no meio musical, do que vem a ser o gênero. O baião é encontrado – como palavra e elemento rítmico – em algumas expressões da cultura nordestina, como o Caboclinho, as Bandas de Pífano (ou Cabaçais), o Repente e o Bumba-meu boi (3072808 p. 138). No entanto, como matriz do forró, tudo indica que o baião consiste no gênero musical consolidado por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, a partir da fusão paulatina de instrumentos musicais e ritmos provenientes, sobretudo, das vivências culturais do primeiro.

Sobre as características do baião, o Dossiê afirma:

(...) existem diversos padrões rítmicos para o baião gonzagueano, que podem ser observados na execução feita pelos zabumbeiros, e também andamentos mais rápidos ou lentos. Quando em modalidade mais acelerada, é destinada à dança de casal. Quando desacelerado, é associado a temas mais melancólicos, e Gonzaga chamava de baião-toada. A primeira canção desse gênero é “Asa branca” (...) (3072808 p. 139).

2.2. *Xote*

Gênero que começa a ser popularizado a partir de meados dos anos 1940, sua temática aborda desde a saudade da terra natal – em referência à imigração nordestina para os estados da região Sudeste do país, sobretudo Rio de Janeiro e São Paulo –, as coisas boas do sertão (conforme o Dossiê, a partir das vivências e referências da região da Serra do Araripe, lugar de nascimento de Luiz Gonzaga), até mesmo o amor romântico (3072808 p. 172). Segundo o Dossiê:

O termo xote é um abasileiramento da palavra schottisch (que se pronuncia em alemão mesmo "xótish", e não "scótish", embora haja uma vaga referência à Escócia neste nome). O nome vem de dança de salão de origem europeia, importada no século XIX para os salões da elite do Rio de Janeiro e, mais tarde, pelos imigrantes, sobretudo alemães instalados no Rio Grande do Sul. Essas músicas foram inseridas no repertório dos sanfoneiros de oito baixos, e faziam parte das festas do interior do Nordeste (idem).

Esse gênero foi o responsável pela consolidação da carreira de vários forrozeiros contemporâneos, que se notabilizaram pela difusão do xote, que vai se tornar elemento característico de tais artistas.

2.3. *Arrasta-pé*

Conforme o Dossiê, é um dos gêneros mais antigos do forró, sendo tocado, de início, pelas bandas de pífano. Também popularizado por Luiz Gonzaga, o gênero recebe igualmente os nomes de “marchinha junina” e “quadrilha”. O arrasta-pé “é um gênero ligado à evocação dos santos católicos, da fertilidade da terra, dos amores que acontecem na festa do forró e da própria dança da quadrilha”, reforçando as ligações entre o sagrado e o profano (3072808 p. 142). Das matrizes do forró, é o gênero mais fortemente marcado pela extroversão e alegria.

2.4. *Xaxado*

Esse gênero remete ao período do cangaço. Segundo o Dossiê, o próprio Luiz Gonzaga fez referência ao bando do cangaceiro Lampião ao explicar sua proveniência. A partir dos anos 1950, esse elemento cultural passou a ser adaptado à canção por Gonzaga e Humberto Teixeira (3072808 p. 39 e 144). Esclarece o Dossiê:

(...) o que diferencia a performance do xaxado daquela de outros gêneros do forró, a exemplo do baião ou do xote? Como aponta o pesquisador Climério de Oliveira Santos (2014), com um metro binário (2/4) e um andamento que vai, geralmente, de 100 a 114 bpm, o xaxado possui um modo específico de se tocar. A zabumba apresenta menos variações, e o triângulo produz um swing especial, acompanhado pelo agogô, que possui destaque nas gravações deste gênero. (3072808 p. 145).

Por outro lado, a junção entre letra e música no xaxado apresenta uma série de variações guiadas pela voz: existem canções do gênero em que as melodias se sustentam com o ritmo e a entonação de um canto mais “melódico”, e existem outras em que o canto se aproxima da fala, de maneira semelhante à embolada (3072808 p. 269-270).

O xaxado, além de ser gênero musical, é também uma dança executada em pares ou em fila indiana. Bastante executada por grupos folclóricos específicos de xaxado e de danças populares, não sendo comumente encontrada, conforme o Dossiê, nos bailes de forró (3072808 p. 146), . Os passos consistem em arrastar um dos pés à frente do outro para os lados, complementando o ritmo dos instrumentos. O uso de sandálias de couro ao executar os passos torna o som advindo da dança uma parte do ritmo musical.

2.5. *Coco*

Consiste em um gênero de dança e música tradicional, sobre o qual encontram-se referências na região Nordeste desde, pelo menos, o século XIX. Foi tema pesquisado pela Missão de Pesquisa Folclórica de Mário de Andrade na segunda década do século XX. Assim, define o Dossiê:

(...) o coco é um tipo de dança de roda, em que um par separado dança no centro da roda, e um "tirador de coco" canta estrofes tradicionais ou improvisadas, enquanto os demais participantes dançam formando roda e cantando um refrão (ou "resposta"), muitas vezes batendo palmas no conhecido padrão rítmico assimétrico afro-brasileiro "3-3-2" (3072808 p. 147 e 148).

A exceção a essa definição acima é o coco de embolada, em que os coquistas – chamados de emboladores – improvisam, sozinhos ou em dupla, versos ao som do pandeiro, sendo assistidos pelo público presente, geralmente formando uma roda em torno deles.

O coco é um bem cultural que também está, ele próprio, em processo de reconhecimento no âmbito do Iphan por meio do Processo nº 01450. 000245/2011-62 - sob a denominação “Cocos do Nordeste”. No documento de solicitação de Registro, ele está definido como:

Os cocos constituem-se como manifestação de dança, canto, música e poesia oral que pertence ao conjunto de formas de expressão de herança cultural musical de matriz africana, identificada pelo ritmo, instrumentos de percussão, passos e gestos na dança. Embora seja difícil precisar origens, pois se trata de cultura tradicional de transmissão oral, é inegável sua presença hoje em muitos lugares do estado da Paraíba, Pernambuco, Ceará, Rio Grande do Norte e Alagoas, sendo também encontrados em Sergipe, Maranhão e Bahia. Envolvem homens e mulheres em idade adulta, jovens, adolescentes e crianças de comunidades negras e de bairros rurais ou periféricos, onde a presença de afrodescendentes predomina. (SEI nº 1263722, fls. 9 e 10).

Além disso, o coco de embolada aparece ainda como bem cultural associado ao Repente, bem cujo Registro como Patrimônio Cultural do Brasil (processo SEI nº 01450.000705/2013-14) será avaliado na próxima reunião do Conselho Consultivo do Iphan, a ser realizada no dia 11 de novembro do presente ano. Segundo o que consta daquele Dossiê de Registro:

O coco de embolada, ou simplesmente embolada, é uma variedade de coco em que a ação criativa dos artistas e a atenção de seu público se concentra fundamentalmente nos versos cantados, não

havendo dança. Seus poetas são chamados de emboladores de coco, emboladores, coquistas ou cantadores de coco (embora as duas últimas designações possam se referir também a cantores de outras variedades de coco). A embolada é cantada por dois cantadores que se acompanham de pandeiro ou ganzá, seja alternando-se no improviso ou canto de estrofes, seja um cantando estrofes e o outro cantando a resposta, isto é, um refrão. (SEI nº 2514212, p. 101)

2.6. *Forró*

Assim afirma o Dossiê sobre esse gênero matriz:

Falamos de forró antes de tudo como de um conjunto de danças e músicas que reúne baião, xote, coco, xaxado e assim por diante. Mas a este conjunto - ao qual às vezes nos referimos como "forró, o supergênero", ou "forró, o fluxo" (Santos, 2014), ou "forró, o complexo performático" (adaptando aqui a expressão criada por Alejandro Madrid e Robin Moore em seu livro sobre o danzón do Caribe) -, a este conjunto pertence também um gênero (ou subgênero) específico, também chamado de forró (3072808 p. 149).

Embora seja classificada, no âmbito do processo de Registro, como um dos gêneros matrizes do forró, o próprio Dossiê afirma que tal entendimento não é consenso entre os forrozeiros. Além disso, conforme fica claro no item 2.2. do Dossiê, a utilização do termo "forró" como sinônimo da festa em si, onde os gêneros musicais aqui tratados são tocados e dançados, é antiga e continua vigente. Alguns afirmam que o gênero forró seria um tipo de baião. No entanto, a pesquisa identificou que é mais comum entre os forrozeiros fazerem a diferença entre o gênero baião e o gênero forró.

Enquanto gênero musical, o forró foi consolidado na década de 1950 por Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro. Os temas preferidos desses ícones para divulgar as primeiras músicas classificadas como forró são os bailes comunitários, os forrós, sendo portanto um gênero caracterizado pela animação. As canções descrevem os bailes, dando ênfase, geralmente, às figuras do sanfoneiro e do valentão, à alegria das danças.

Acerca da característica rítmica do forró, o Dossiê explica:

(...) Jackson do Pandeiro queria produzir em seus rojões e cocos uma batida diferente daquela do baião de Gonzaga. Foi então que o seu irmão, Cícero, criou uma nova batida de zabumba, que seria usada no forró. Como mostra o pesquisador, outros dois zabumbeiros importantes para definir a batida do forró foram Coroné, do Trio Nordestino, e Borel, que tocou com Dominginhos por mais de uma década e com Zé Ramalho, na gravação de zabumba para "Admirável Gado Novo" (3072808 p. 150).

O forró gênero terá também um componente instrumental forte, representado pelos sanfoneiros tocadores de fole de oito baixos, ou sanfona "pé-de-bode", os quais criarão um repertório marcado pelo virtuosismo musical do solista.

2.7. *Toada*

Gênero caracterizado por canções lentas, com forte ênfase em questões relativas à vida no sertão nordestino, tendo como motes "a seca, o êxodo nordestino, a saudade criada pela partida, e o conseqüente desejo de voltar" (3072808 p. 151). A palavra toada, assim como baião, também é encontrada em outras manifestações culturais nordestinas, como o Maracatu Nação, o cavalo marinho e o Bumba-Meu-Boi. Destaca o Dossiê:

"Asa Branca", lançada em março de 1947 no lado B de um compacto 78 rpm distribuído pela gravadora RCA-Victor, é considerada a primeira gravação deste subgênero que passaria a compor o forró. A mais famosa parceria entre Gonzaga e Humberto Teixeira, e uma das mais conhecidas canções populares brasileiras, foi classificada como "baião-toada" (3072808 p. 151).

3. **Dança**

A cada um dos gêneros musicais apresentados acima, corresponde uma forma diferente de dançar. No caso do xaxado, mais do que isso, a dança precede a música. Sendo assim, o Dossiê busca aprofundar também esse aspecto essencial do objeto do Registro pretendido.

Que dança é essa que também é ritmo e o baile em si? Como descrever seu movimento, sua relação com o tempo e o espaço? Tarefa difícil quando se trata de uma forma de expressão tão diversa, viva, pulsante, em constante processo de mudanças, apropriações e difusão (não somente em todo o território nacional, como também no exterior) (3072808 p. 160).

Sendo, quem sabe, menos facilmente codificável do que a forma musical dos gêneros forrozeiros, as danças apresentam-se de forma mais variável e adaptável no tempo e no espaço de ocorrência das matrizes. Vale aqui ressaltar que, conforme apresentado ao longo de todo o Dossiê, muitas vezes o próprio termo “farró” era e é utilizado como sinônimo do lugar onde se vai para dançar os diversos gêneros que o configuram.

A dança pode ser caracterizada, no universo das Matrizes Tradicionais do Farró, como o principal fator de democratização e ampliação de seu público praticante, já que é por meio da dança que pessoas que não são músicos, poetas, nem artesãos especializados, podem vivenciar e participar da realização do bem cultural, inclusive, se seus valores, conforme o trecho a seguir do Dossiê:

É uma prática intuitiva da dança, envolvendo conhecimentos ligados à percepção sensorial e rítmica; códigos observados, copiados e transmitidos (mesmo de forma inconsciente e não verbal), amparados/as em outras justificativas como nostalgia, paquera, diversão/brincadeira, entre tantas outras motivações. Em pesquisa de campo, além do saudosismo apresentado anteriormente, o farró também foi descrito como uma dança que aproxima palavra e corpo, e através da dança e da música, promove o contato íntimo entre os parceiros/as: “O carinho, o amor e essa coisa quente. Da alma, do coração, dos pés. Tudo se move no farró”. (Petrus Brandão, administrador, 31 anos, PE). (3072808 p. 165).

Com relação à forma como ocorre a dança, o Dossiê apresenta diversas questões observadas em campo, bem como sistematizadas em fontes bibliográficas, que buscam dar um panorama de como ocorrem as práticas de dança nesse universo cultural. Sem pretender definir formatos (dada a ampla dinâmica de variações no espaço e tempo já citada), algumas questões importantes são tratadas. Naturalmente que cada gênero musical gera uma dança distinta. Porém

(...) independentemente dos gêneros musicais tocados, cada local dialoga de uma maneira, a partir de suas referências, revelando modos distintos de dançar o mesmo gênero musical. Da mesma forma, veremos adiante, por meio da pesquisa de Alfonsi (2007), que coexistiram estilos diferentes de dançar farró, vindos de outros estados, em um determinado momento em Itaúnas/ES e esses influenciaram no jeito de dançar farró na cidade atualmente. (3072808 p. 172).

Tanto no que diz respeito à iniciativa para o convite para dançar, quanto no que diz respeito à condução da dança, há uma expectativa de protagonismo masculino em que:

(...) se espera que o homem monopolize, controle, defina o caminho; e a mulher tenha leveza e prontidão para acompanhá-lo. Felizmente, essa questão tem sido discutida e transformada, especialmente no âmbito do farró escolarizado, entre pessoas que estudam e ensinam a dança (3072808 p. 167).

Questões relativas ao machismo e ao assédio no universo da dança também são tratadas como bastante presentes, mas também confrontadas de forma mais assertiva nos últimos tempos. Mesmo em Fóruns estaduais dos quais participamos como representantes do Iphan, percebemos debates bastante interessantes e contemporâneos que tratam desses temas e buscam promover, a partir de ações educativas, transformações e modernizações nesses âmbitos, como a questão da condução compartilhada entre homens e mulheres e a dança entre pessoas do mesmo gênero.

Por fim, o Dossiê traz como questão importante para o universo da dança no farró, o processo de “escolarização” que ganha força a partir da década de 1980, chegando aos cursos de “dança de salão” em que “assim como aconteceu com outras danças praticadas em ‘sala de aula’, muitos de seus passos foram estudados, classificados e receberam denominações específicas” (3072808 p. 168). A partir dos depoimentos apresentados é fácil percebermos que há um claro papel integrativo nos ambientes de ensino da dança, tanto no sentido em que os aprendizes da dança aprendem a aprofundar a escuta e a reconhecer em detalhes os gêneros musicais, seus ritmos, instrumentos, repertórios, bem como se tornam garantia da reprodução desse bem cultural, na medida em que promovem e demandam espaços e eventos onde músicos, produtores e DJ’s ligados ao farró têm público garantido.

4. Instrumentos musicais

Um aspecto diretamente vinculado aos gêneros musicais apresentados é o dos instrumentos musicais a partir dos quais estes são produzidos. O Dossiê apresenta, nesse sentido, os instrumentos que define como os mais “emblemáticos” do universo das Matrizes Tradicionais do Forró, sendo eles: Sanfona; Zabumba; Triângulo; Sanfona de oito-baixos; Pífanos e; Rabeca. Nos é apresentado um panorama detalhado da história desses instrumentos, das formas como o ensino e a transmissão dos saberes sobre eles - tanto no que diz respeito às formas de tocar, quanto de construção e manutenção dos mesmos.

Os primeiros instrumentos apresentados são, justamente, aqueles que foram alçados pela inventividade de Luiz Gonzaga como o conjunto tradicionalmente mais conhecido no âmbito das Matrizes Tradicionais do Forró, ou seja, o “trio gonzagueano”, ou “trio pé-de-serra”, formado por sanfona, triângulo e zabumba:

Compacto, com um bom potencial de emissão de frequências (graves, médias e agudas) adequadas à produção musical popular, economicamente viável e apresentando uma estética que representava genuinamente o Sertão/Nordeste, o trio de zabumba, triângulo e sanfona acompanhava Luiz Gonzaga em suas performances ao vivo, e com tantos atributos fortes, essa formação instrumental acabou arregimentando adeptos e ganhando personalidade artística e empresarial (3072808 p. 196).

De toda forma, a inclusão, na seção, do Pífano, da Rabeca e do Fole de Oito Baixos aponta para o papel referencial desses instrumentos que seriam, eles próprios, matriciais para o forró. As pesquisas mostram, por exemplo, que muitos dos sanfoneiros mais reconhecidos, a começar pelos exemplos mais conhecidos de Gonzaga e Dominginhos, mas estendendo-se a outros que tiveram como primeiros mestres no instrumento folistas de oito-baixos, seus próprios pais:

Luiz Gonzaga teve como primeiro instrumento a sanfona de oito-baixos, por influência de seu pai, Januário. Além de seu pai, Luiz Gonzaga se referia ao Mestre Duda como um tocador influente do Araripe. “Mestre Duda era famoso, tinha até composições, algumas que eu tocava, que aprendera ouvindo os outros assobiar” (2002, p.66). Embora saibamos relativamente pouco sobre alguns personagens deste “passado mítico” da sanfona de oito-baixos, a herança por eles deixada através da música se estenderia no tempo, tendo sido adaptada e modificada por seus sucessores, vindo a influenciar a própria técnica do acordeom de teclado na região Nordeste, como observa Oswaldinho do Acordeon. Não devemos deixar de mencionar que parte significativa dos principais solistas de acordeom de teclado que despontaram no forró, eram músicos que tinham o passado diretamente associado à sanfona de oito-baixos, a começar por Oswaldinho (1954), filho de Pedro Sertanejo (1927 – 1997), assim como Dominginhos (1941 – 2013) - filho de Mestre Chicão (?), Sivuca (1930 – 2006) e Hermeto Pascoal (1936). A relação entre a sanfona de oito-baixos e o acordeom é uma evidência na trajetória de instrumentistas, que contextualiza a formação artística de Luiz Gonzaga no contexto de uma época de transição entre dois modelos de acordeom. (3072808 p. 190)

O fole (ou sanfona) de oito baixos era mais comum nos bailes do interior do nordeste, justamente nas épocas em que as sonoridades que deram origem às matrizes tradicionais do forró eram realizadas. O mesmo pode ser dito da Rabeca e dos pífanos, que tradicionalmente, desde antes da configuração do trio gonzagueano, acompanhavam (e ainda acompanham) as batidas de triângulo e zabumba em bandas de pífanos, cavalos marinhos e outras manifestações da cultura popular tradicional.

Interessante notar o papel que movimentos culturais que tiveram grande repercussão nacional, ligados ao público jovem e urbano da década de 1990 tiveram em um movimento de retomada da valorização de alguns dos instrumentos aqui tratados - com especial ênfase na Rabeca - a partir do chamado “movimento manguê beat” - que partiu de jovens artistas e músicos do Recife e da Zona da Mata Pernambucana, com destaque para o rabequeiro Siba Veloso e sua antiga banda, o “Mestre Ambrósio” (3072808 p. 214) - mas também da sanfona com o advento do “forró universitário” que, segundo o Dossiê (p. 376), reavivou o interesse no aprendizado da sanfona e até mesmo deu novo impulso às fábricas desse instrumento, no Sul do Brasil.

IV . Território e abrangência

No que diz respeito à abrangência das matrizes tradicionais do Forró, o Dossiê nos apresenta como resultado das pesquisas de instrução técnica, certa concordância com o que aparece no próprio documento de solicitação do Registro, que associa historicamente, esse bem cultural à região Nordeste, com especial ênfase ao seu sertão, suas tradições celebrativas, como as festividades juninas. Também acolhe a ideia de que houve um processo de difusão amplo dessas matrizes tradicionais pelas capitais e grandes áreas urbanas daquela região. Em grandes cidades, como Caruaru, em Pernambuco, e Campina Grande, na Paraíba, onde realiza-se, anualmente, dois dos maiores eventos de São João do Brasil, nacionalmente conhecidos e nos quais o forró é protagonista e alma da festa (pgs. 97 e 102). Sendo os dois eventos os mais famosos e potencialmente os maiores, vale destacar, como apresentado no Dossiê, que o fenômeno é amplamente difundido por localidades diversas, das maiores às menores:

Destacam-se também, obviamente, as festas juninas, temporada anual em que ocorre um prolongado clímax do forró. Em todas essas festas, o forró fez o seu espaço cativo nas praças, bares, restaurantes e em teatros. Fora das temporadas de festas religiosas-profanas, outro espaço importante no Nordeste foi constituído pelos pequenos circos itinerantes, que faziam temporada nas cidades do interior sobretudo, o que se constata nos depoimentos da maioria dos cantores e cantoras de forró atuantes no período de 1950 a 1980 (Marcelo, Rodrigues, 2012; Dreyfus, 1996; Sá, 1966). Havia também bares, restaurantes e casas noturnas que não eram especializados em forró, mas definiam um dia da semana para consagrar ao forró. (3072808 pg. 56).

No Sudeste o Dossiê salienta que a presença cada vez maior dos nordestinos, sobretudo a partir das primeiras décadas do século XX, que coincidem com o advento, no Brasil, de uma indústria cultural fomentada pelas gravadoras de discos e radiodifusoras, ajudaram a catalisar e dar projeção nacional às Matrizes Tradicionais do Forró. Naquele momento as expressões culturais de origem rural, que simbolizavam uma ideia de “Sertão”, foram amplamente divulgadas e se vivenciaram grande sucesso mercadológico, inclusive nos grandes centros urbanos, como Rio de Janeiro e São Paulo. Ainda nos dias de hoje, artistas de grande renome nacional e ligados às Matrizes Tradicionais do Forró, constroem suas carreiras e estabelecem-se nessas capitais como forma de melhorar suas condições de inserção no mercado cultural nacional, ainda hoje, bastante concentrado no chamado “eixo Rio-São Paulo”. Ali também se concentram muitas das maiores e mais reconhecidas “casas de forró” (3072808 pg. 54). Conforme o Dossiê: “A proliferação de casas de forró, para além dos bairros periféricos, alcançou bairros de classe média, passando a entreter também, tanto os nordestinos que conseguiram ascensão social, como outras camadas da população das grandes cidades” (3072808 pgs. 55). O texto ainda aponta para a difusão de tal modelo de estabelecimento para os demais estados brasileiro e, mesmo, para as cidades do próprio Nordeste.

Em localidades, como Itaúnas, no Espírito Santo, e Belo Horizonte, em Minas Gerais, ocorrem dois dos maiores eventos de forró, respectivamente o FENFIT (Festival Nacional Forró de Itaúnas) e Rootstok, ambos com grande foco no público que pratica as danças do forró (3072808 p. 177 e 178), porém, e em função de seu tamanho, tornando-se também locais de imensa importância e projeção para os músicos e DJ’s que produzem e reproduzem as músicas que compõem as Matrizes Tradicionais do Forró.

E mesmo fora do país, há indicação da imensa difusão do bem cultural, principalmente a partir da prática das danças associadas às Matrizes Tradicionais do Forró, conforme o descrito no Dossiê:

Ao longo da pesquisa de campo, a dança foi apontada como canal de propagação do forró pelo mundo. São diversos/as profissionais, escolas, bailes, festivais... alguns com programação fixa semanal, outros em formato de evento anual, inclusive com intercâmbio entre professores/as de países distintos, o que vem consolidando uma rede de conhecimento e colaboração (3072808 p. 179).

Em função de ser este um bem cultural com presença tão notoriamente abrangente no país, foi necessário promover recortes para a pesquisa de instrução técnica. Foram foco dos trabalhos de campo todos os nove estados do Nordeste, além de Rio de Janeiro, São Paulo e Distrito Federal, ainda tendo a equipe de pesquisa participado dos Festivais e Fóruns Estaduais Forró de Raiz em Belo Horizonte/MG e Itaúnas/ES.

Percebe-se que a intenção da pesquisa foi de propor recortes territoriais que pudessem representar o bem cultural “Matrizes Tradicionais do Forró” a partir de localidades referenciais para esse bem e nas quais ocorrem com maior intensidade. Acreditamos que o recorte proposto consegue representar as expressões do forró no país sem, contudo, pretender exaurir a ocorrência desse bem em todo o território brasileiro.

Compreendemos, de toda forma, que a abrangência do bem cultural transcende o recorte da pesquisa, podendo as Matrizes Tradicionais do Forró serem consideradas como de abrangência nacional (e até, como vimos no trecho acima citado, com presença internacional cada vez maior). Mesmo os estados da região Sul, que não foram foco da pesquisa de instrução técnica, aparecem como locais do estabelecimento original e, conseqüentemente, da difusão do instrumento mais conhecido no universo das matrizes tradicionais do forró, as sanfonas - papel que mantêm-se até os dias de hoje:

Existe uma relação clara entre a fabricação de acordeões no Brasil e a migração ítalo-germânica na região Sul do Brasil. Embora o instrumento tenha adquirido representatividade em toda a extensão continental do país, devemos ressaltar que a indústria de acordeões se concentrou nessa região, (...) De acordo com dados históricos, supõe-se que o primeiro acordeom de teclado construído no Brasil foi obra do construtor gaúcho Luiz Matheus Todeschini (1906–1996) no ano de 1925. Todeschini se torna uma figura exponencial na construção de acordeões de excelência técnica no país, ao inaugurar, em 1932, a Grande Fábrica de Instrumentos Musicais e Foles de Luiz M. Todeschini no município de Bento Ribeiro-RS.(3072808 p. 363).

Por sua vez, a região Norte, que também não foi pesquisada de forma específica, aparece como fonte de um da mais antiga menção à palavra “forró” em fontes escritas a que a equipe de pesquisa teve acesso é de um evento de 1914 que envolvia migrantes cearenses, trabalhadores dos seringais no Amazonas (em território que hoje se localiza no estado de Rondônia) (3072808 p. 11).

Assim, considerando o que é apontado na pesquisa e mesmo a participação de alguns de nós, técnicos do Iphan, em Fóruns Forró de Raiz nos estados do Brasil, o recorte apresentado pela pesquisa tem o condão de mostrar em lugares de maior significância e reconhecimento no âmbito da comunidade forrozeira, fenômenos que certamente se repetem em nível nacional e que podem ensejar, a partir das demandas futuras de grupos de forrozeiros que não foram alcançados pela pesquisa de instrução aqui avaliada, por novas pesquisas de mapeamento e aprofundamento do conhecimento das especificidades das matrizes tradicionais em todo o país.

V. Comunidade Detentora

O Dossiê, ao longo de suas 261 páginas, apresenta um conjunto heterogêneo de pessoas, agentes e comunidades a que podemos considerar como detentoras das referências culturais relacionadas às Matrizes Tradicionais do Forró. Desde músicos, passando por dançarinos, compositores, artesãos e luthiers responsáveis pelos instrumentos e objetos que possibilitam a reprodução cultural do bem estão também bastante bem representados pelo vídeo documentário apresentado no âmbito da Instrução Técnica e pelo Dossiê, que em sua introdução informa que:

As “comunidades” atinentes às matrizes tradicionais do forró são amplas, e de contornos difusos. Englobam apreciadores de forró, especialmente os que “consomem” forró dançando ao som deste gênero, frequentando eventos e estabelecimentos ditos “forrós”, e também ouvindo seus discos e apreciando suas novas produções audiovisuais. Englobam também músicos de forró, desde os mais profissionalizados, até os que atuam apenas ocasionalmente. Finalmente, incluem conhecedores, pesquisadores, organizadores e formadores de opinião no campo das matrizes tradicionais do forró. (3072808 p.7)

Cabe lembrar que, da mesma forma que ocorre com o território de abrangência das Matrizes Tradicionais do Forró, também no caso da comunidade detentora desse bem cultural, teria sido impossível para a pesquisa exaurir a presença de cada forrozeiro no país e fora dele. Sendo assim, o que vemos bastante bem representado no Dossiê é um conjunto representativo desses agentes que, a partir de seus saberes, histórias e talentos diversos, simbolizam outros que, como eles, estão dispersos pelo Brasil inteiro.

De toda forma, também conforme apresentado no Dossiê, a solicitação de reconhecimento calcada na ideia de “matrizes”, ainda mais “tradicionais”, busca dar um enfoque em um certo tipo de comunidade detentora:

Observa-se aqui um paralelo entre o caminho adotado na abordagem patrimonial do forró e a opção feita na patrimonialização do samba carioca, quando registraram-se também as “matrizes”. Em ambos os casos estas são definidas como aquelas práticas e valores mais próximas de vivências comunitárias, historicamente ancoradas: propulsão profunda das culturas populares brasileiras (3072808 p. 7).

Assim, embora se reconheça a amplitude e a diversidade de “detentores” dos saberes, formas de expressão, celebrações e lugares envolvidos com o forró, a solicitação de Registro buscou identificar, reconhecer e salvaguardar as matrizes (baião, xote, xaxado, arrasta-pé etc.), representadas por artistas, bandas e comunidades não necessariamente atreladas a um mercado musical de maior sucesso midiático sem o mesmo enraizamento e compromisso com os elementos que marcam a tradicionalidade forrozeira. O Registro e a Salvaguarda dessas matrizes deve, portanto, dar maior visibilidade a esses forrozeiros profissionais e amadores e suas comunidades demandantes desse reconhecimento de seus trabalhos e obras. Não é por acaso que a primeira ação de salvaguarda emergencial realizada pelo IPHAN, em Convênio com a Balaio Nordeste, ocorrida entre 2018 e 2019, antes mesmo da instrução técnica de Registro, se concentrou nos folistas espalhados pelos sertões da Paraíba, muitos deles completamente desconhecidos no campo da produção musical profissional e midiática.

Ressalte-se que as Matrizes Tradicionais do Forró estão de tal forma enraizadas e impregnadas na cultura brasileira que seus praticantes, produtores e guardiões estão difusos em tudo que consideramos como “música popular brasileira, em sentido lato” (p. XXX). Assim, vemos ao longo do Dossiê inúmeros exemplos de músicos, instrumentistas e dançarinos que podem ou não ser exclusivamente “forrozeiros”. Diversos dos grandes nomes da música brasileira - dos mais antigos, como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Alceu Valença, Zé Ramalho, passando por nomes mais recentes, como Chico César, Lenine, até gerações mais novas, como Mariana Aydar, Roberta Sá e outros, possuem em seus repertórios e parcerias musicais, xotes, baiões, xaxados reconhecidos, icônicos, até. Da mesma forma, músicos reconhecidamente “forrozeiros” possuem repertórios diversificados em outras áreas - caso do próprio Gonzaga, que iniciou a carreira gravando inúmeros outros gêneros, bem como Dominginhos e Mestrinho, sanfoneiros reconhecidos no universo do forró, mas que possuem também largo reconhecimento em todo tipo de repertório, do samba ao jazz. Um trecho do relato sobre o Distrito Federal, presente no Dossiê nos pareceu bastante representativo da fluidez existente no campo forrozeiro:

A observação de forrós realizados em vários locais do Distrito Federal antes da pandemia de Covid-19 e as entrevistas realizadas para esta pesquisa mostraram uma diferenciação entre músicos que tiveram o forró como início e centro gravitacional de sua trajetória e os que fizeram forró em algum momento, mas tiveram uma formação mais diversificada (frequentemente com algum tipo de escolarização musical) e experiência mais definitivas em outros gêneros musicais e que acabam em algum momento fazendo também forró. É frequente a exposição dessa distinção pelas palavras “forrozeiro” e “músico”. Essa diferença não parece acarretar nenhum demérito a nenhuma das partes. Muito pelo contrário, um “forrozeiro” tende a admirar as qualidades que reconhece num “músico” (boa capacidade de leitura musical, conhecimentos abrangentes sobre ritmo e harmonia de diversos estilos) enquanto um “músico” costuma enaltecer o conhecimento profundo e aparentemente natural de tão fluido que o “forrozeiro” tem do forró. Além disso, essas duas categorias são descrições relativas e aproximadas, como tipos ideais, sendo difícil encontrar (pelo menos no Distrito Federal) um forrozeiro que não tenha absorvido nada do que caracteriza um músico ou um músico que faça forró sem nada ter de forrozeiro. Existindo a diferença, trata-se por outro lado de uma relação caracterizada muito mais pela troca e reciprocidade que pela oposição e tensão. (3072808 p. 138)

Fora do universo da música, não é também demais falar que, na maior parte do Brasil, alguém que pratique a dança a dois, provavelmente começará a dar seus primeiros passos a partir das matrizes tradicionais do forró. Isso não quer dizer que não haja dançarinos, professores de dança e mesmo amadores que sejam, exclusivamente ou majoritariamente forrozeiros. Provavelmente, também, qualquer profissional de dança no Brasil conhecerá, no mínimo, os rudimentos de um xote, um baião e um arrasta-pé. Artesãos e luthiers de instrumentos que compõem as matrizes tradicionais do forró, uma

vez que esses instrumentos são utilizados em múltiplos gêneros, podem ou não ser especializados, ou focados nas matrizes tradicionais do forró.

De toda forma, pela leitura do capítulo 3 do Dossiê - “Geografia do forró tradicional (de norte a sul)” -, sobretudo na sua busca de gerar uma representação de inúmeros músicos, artesãos e dançarinos, além de grandes nomes do passado que se tornaram ou não, famosos em âmbito regional ou nacional, amadores ou profissionais, percebemos uma comunidade forrozeira muitíssimo ampla, e que, muitas vezes se define de forma relativa, a partir de seu engajamento nas práticas sociais que mantêm vivas as matrizes tradicionais do forró.

VI. Diagnóstico dos problemas e diretrizes para a salvaguarda do bem cultural

O Dossiê em apreço promoveu reflexões sobre problemas identificados pela pesquisa, no sentido de propor e indicar diretrizes para a salvaguarda das Matrizes Tradicionais do Forró. Inicialmente, as reflexões passam por três itens musicais essenciais para a configuração do bem cultural, e que deverão receber olhar diferenciado na posterior etapa de promoção à sustentabilidade. São eles a rabeca, a sanfona de oito baixos e as bandas de pífanos.

Foi constatado um diagnóstico de fragilidade do forró no aspecto econômico, principalmente no que tange à remuneração de músicos. Partindo dessa constatação, aponta o Dossiê que um futuro Plano de Salvaguarda das Matrizes Tradicionais do Forró deverá dar atenção à articulação com instituições tanto públicas quanto privadas cujos interesses a abordagens não se atenham às demandas mercadológicas de curto prazo.

Quanto à rabeca, instrumento musical já referido no presente Parecer, indica-se que os detentores contatados na pesquisa manifestaram interesse em dar continuidade à mobilização em torno da preservação do instrumentos e as técnicas e conhecimentos que ele aporta no âmbito da salvaguarda do bem cultural, em diálogo com o Iphan.

No tocante à sanfona de oito baixos - ou fole de oito baixos - identifica o Dossiê que desde os anos 1970 os nichos de mercado para os músicos executores desse instrumento praticamente desapareceram. Mais recentemente, esforços particulares têm sido empreendidos em torno da difusão e da preservação do instrumento, como a formação de uma orquestra “sanfônica” de oito baixos em Pernambuco, o curso de fole de oito baixos ministrado no âmbito da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) e a ação de salvaguarda emergencial do fole de oito baixos na Paraíba, promovido com a participação do Iphan.

As bandas de pífanos, embora não associadas pelo público geral diretamente ao forró, certamente integram suas matrizes tradicionais. Nesse sentido, a salvaguarda do forró deverá também direcionar atenção para esse elemento cultural presente em alguns estados do Brasil, mormente na região Nordeste. Diferentemente da rabeca e da sanfona de oito baixos, as bandas de pífano - conhecidas também como bandas cabaçais - possuem processo de Registro aberto, em tramitação no âmbito do DPI/Iphan. Assim, recomenda o Dossiê que o reconhecimento desse bem cultural ocorra o mais celeremente possível, tendo em vista, além de seu papel fundamental como matriz do forró, sua relevância para identidade cultural brasileira.

Como primeiras medidas de salvaguarda a serem adotadas, recomenda o Dossiê que se tenha especial atenção para com os festivais de forró - como momentos ímpares de contato entre música/matrizes do forró e dança - com a criação e a consolidação de tais festivais. Ainda nesse bojo, a salvaguarda do bem cultural deverá também ter em conta a relação entre escolas de dança de forró e músicos, no sentido de fomentar e estimular sua contratação por parte daquelas para consolidar essa relação imbricada entre música e dança no forró, visto neste ponto como a festa, o momento, além de “supergênero” musical.

Também como medida preliminar de salvaguarda reside, segundo recomendação do Dossiê, o apoio às articulações de forrozeiros, a exemplo da Associação dos Forrozeiros de Alagoas (ASFORRAL), da Sociedade de Forrozeiros Pé de Serra E Ai (Pernambuco), a Associação Balaio do Nordeste

- a qual, reiteramos, articulou e requereu a solicitação de Registro das Matrizes Tradicionais do Forró - e a Associação de Forrozeiros do Distrito Federal (ASFORRÓ). Destaca-se, nessas articulações, o Fórum Nacional Forró de Raiz, com sua atuação contínua em prol da difusão, promoção, preservação e valorização das matrizes do forró, congregando diversos fóruns estaduais. Caberá ao Iphan, no âmbito da salvaguarda, acompanhar tais articulações e criar mecanismos de diálogo constante com elas.

Por fim, o Dossiê propõe linhas de ação como subsídio para futura construção do Plano de Salvaguarda das Matrizes Tradicionais do Forró, as quais exporemos abaixo, *ipsis litteris*:

- Ampliar e aprofundar a pesquisa sobre as matrizes tradicionais do forró, enfatizando em especial as pesquisas etnográficas que foram limitadas em 2020/2021 devido ao contexto pandêmico.
- Estimular medidas de apoio a iniciativas locais relacionadas às matrizes do forró, como as escolas, festivais e orquestras de instrumentos tradicionais já existentes.
- Estimular a criação de novas escolas, festivais e orquestras de instrumentos tradicionais, aproveitando a experiência acumulada pelos congêneres já existentes;
- Em vista do item anterior, estimular a troca de experiências e a coordenação em rede das escolas, festivais e orquestras de instrumentos tradicionais, para o aproveitamento das dinâmicas positivas identificadas, e as vantagens do trabalho em grupo.
- No que se refere ao ensino, observar que a salvaguarda da música tradicional implica não somente em que sejam os próprios mestres reconhecidos como tais pelas comunidades os responsáveis pela transmissão do conhecimento, mas também que possam fazê-lo de acordo com critérios próprios da música tradicional, sem imposição de formatos típicos do chamado *habitus* conservatorial, fortemente arraigado no ensino formal de música.
- Tal como tem se verificado no caso de gêneros de música e dança patrimonializados (sambas, frevo) e em vias de patrimonialização (choro), a criação de espaço(s) físico(s) que permitam aglutinar pessoas e atividades em torno das matrizes tradicionais do forró é uma demanda de lideranças do setor. A criação de um Centro de Referência para as Matrizes Tradicionais do Forró, em local a ser discutido com as lideranças forrozeiras, poderia ser o ponto de partida para um rede de "Casas" ou "Centros" semelhantes a constituir nas principais cidades que abrigam núcleos de praticantes e aficcionados do forró tradicional.
- No mesmo sentido, cabe notar que no dia 13 de dezembro, Dia Nacional do Forró, e data de nascimento de Luiz Gonzaga, grande número de aficcionados do gênero se dirige a Exu-PE, local de nascimento do grande sanfoneiro. O "Parque Aza (sic) Branca" e a "Casa de Januário" (pai do sanfoneiro) foram tombados pelo governo do estado de Pernambuco em 2009, como "Ambientes de origem e memória de Luiz Gonzaga". Tendo em vista o incontestável papel de Luiz Gonzaga como ícone do forró tradicional, a equipe da presente instrução técnica esteve presente em Exu em dezembro de 2019, quando foi possível contatar o imenso potencial cultural e turístico da região do Araripe, como icônico "pé de serra" que veio a designar para muitos a própria tradicionalidade do forró. Neste campo, pareceu-nos claro que existe muito potencial ainda a ser desenvolvido, levando em conta inclusive a carência de iniciativas culturais e turísticas nas regiões setanejas (sic), quando comparadas às regiões litorâneas que abrigam todas as capitais do Nordeste com exceção de Teresina. E levando em conta ainda que Exu, com todo seu fortíssimo simbolismo gonzagueano e forrozeiro, encontra-se não só na fronteira em Pernambuco e o Ceará, como também muito próxima do oeste da Paraíba e do Sul do Piauí, e só um pouco mais longe de Juazeiro da Bahia (250 km.) Ou seja, o desenvolvimento de um polo cultural e turístico em Exu, em torno do forró e da memória de Luiz Gonzaga, coisa que já acontece espontaneamente, com pouco ou nenhum investimento público ou privado, poderia, caso tal investimento houvesse, dar importantes frutos para uma região sertaneja carente de iniciativas neste âmbito, como possíveis benefícios para quatro ou cinco estados do nordeste.
- Apoio à articulação entre os fóruns e demais entidades representativas de forrozeiros, com especial atenção para as articulações de instrumentistas que têm tido menor participação na mobilização destas entidades, como zabumbeiros, folistas, rabequeiros, pifeiros;
- Notar que a articulação de zabumbeiros e de rabequeiros tem ocorrido principalmente através de listas de WhatsApp e de sites especializados na internet, e não tanto através de fóruns presenciais ou associações legalmente constituídas.
- Notar também que, no caso de folistas e pifeiros, a articulação própria é quase inexistente, sendo os encontros destes músicos relacionados a projetos de pesquisa de iniciativa externa, como o "Tocando Pifanos" em Pernambuco, e o "Encontro de Folistas" organizado em 2019 na Paraíba;

- Notar finalmente que existem também articulações de aficionados da dança do forró, tanto praticantes como professores de dança, que se organizam independentemente dos fóruns e associações;
- Na concepção e implementação do Plano de Salvaguarda das Matrizes Tradicionais do Forró, estas diferenças entre modalidades e estágios de organização dos diversos segmentos que compõem o mundo do forró tradicional devem ser levadas em conta, no sentido de obter uma articulação geral mais representativa e mais eficaz.
- Finalmente, é fundamental apoiar por todos os meios possíveis os músicos de forró, em todas as modalidades musicais apresentadas e discutidas ao longo deste dossiê. Como foi notado diversas vezes por nossos interlocutores, sem que os músicos de forró possam ser remunerados condignamente, não há como salvaguardar a continuidade de suas matrizes. Assim, editais, prêmios, oportunidades de capacitação e aprimoramento profissionais, abertura de possibilidades de divulgação pelos canais tecnológicos disponíveis, bolsas e estímulos, campanhas de esclarecimento junto a contratadores potenciais, e o que mais se puder fazer no sentido da valorização do músico de forró tradicional, são talvez as maiores garantias de que as matrizes do gênero serão salvaguardadas (3072808 p. 238).

Em reforço ao que está proposto no Dossiê (3072808, p. 231), e a partir das participações de alguns de nós, técnicos do Iphan, nos Fóruns Forró de Raiz ocorridos, inclusive em anos anteriores à pesquisa de instrução aqui analisada, um assunto que sempre surge entre os forrozeiros nordestinos é a desvalorização das Matrizes Tradicionais do Forró nos eventos de São João nos últimos anos. Segundo esses forrozeiros, em nome de perspectivas comerciais ou de fomento ao turismo nas cidades, prefeituras e gestoras dos eventos contratadas têm preferido contratar com os melhores cachês e nos melhores palcos e estruturas, bandas e artistas de gêneros da moda, sem vínculos com o bem cultural aqui avaliado e que, como já dissemos, é, historicamente, a alma das festividades juninas no nordeste e mesmo no restante do país. A partir dessa constatação, percebe-se que os forrozeiros tradicionais - que na maior parte dos casos, contam com o período junino para fazer o maior montante de suas rendas anuais, têm sido relegados a palcos paralelos, com estruturas precárias e cachês considerados muito baixos, sobretudo em comparação com os investimentos em grandes produções de artistas nacionalmente conhecidos de outros gêneros. Faz-se necessário, portanto, apoiar a organização e mobilização dos forrozeiros em nível local de forma a pleitear maior protagonismo nesses eventos que foram e são tão importantes para a história e o futuro das Matrizes Tradicionais do Forró.

Dessa forma, o Dossiê orienta o Iphan e as instituições parceiras na salvaguarda das Matrizes Tradicionais do Forró a considerar as complexidades que existem no seio do bem cultural. Institucionais, culturais, regionais, econômicas, históricas, tais complexidades dão a medida da necessidade de constante diálogo e da capacidade de articulação e gestão compartilhada com vistas à construção das estratégias e medidas de apoio à sustentabilidade do bem. Tais questões se fazem necessárias para a adequada transmissão, difusão e valorização dos elementos matriciais do forró.

VII - Conclusão

Diante do exposto, no presente Parecer Técnico, a partir dos dados históricos e culturais apresentados pelo Dossiê que perfaz a instrução técnica do processo de Registro das Matrizes Tradicionais do Forró, solicitamos considerar a abrangência nacional das Matrizes Tradicionais do Forró, tendo em vista a farta indicação da presença de comunidades detentoras do bem cultural em todas as regiões do Brasil.

Ademais, consideramos que as Matrizes Tradicionais do Forró possuem larga continuidade histórica e enraizamento na vida de grande parte da população brasileira; são uma importante referência cultural para grupos formadores da sociedade brasileira; e demonstram incontestável relevância nacional para o repertório cultural, artístico e musical do país.

Neste sentido, os elementos técnicos, históricos e culturais apresentados pelo Dossiê permitem recomendar veementemente o reconhecimento das Matrizes Tradicionais do Forró como

Patrimônio Cultural do Brasil, e sua futura inscrição no Livro de Registro das Formas de Expressão, nos termos do Decreto nº 3.551/2000.

É o Parecer.



Documento assinado eletronicamente por **Pedro Gustavo Morgado Clerot, Técnico I**, em 29/10/2021, às 21:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **George Patrick Bessoni e Silva, Técnico**, em 29/10/2021, às 21:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Thamires Helena Oliveira Neves, Técnico I**, em 29/10/2021, às 21:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Emanuel Oliveira Braga, Técnico**, em 30/10/2021, às 10:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site <http://sei.iphan.gov.br/autenticidade>, informando o código verificador **3072797** e o código CRC **5D274851**.

Referência: Processo nº 01450.008052/2011-50

SEI nº 3072797