

O FORRÓ DE PEDRO SERTANEJO: Experiências culturais dos migrantes nordestinos na cidade de São Paulo.

Jurema Mascarenhas Paes*

Este texto focaliza a cidade de São Paulo em confluência com a emersão da casa de forró de Pedro Sertanejo (1966), uma das primeiras casas de forró da cidade, aspectos de seu cotidiano de trabalho e sociabilidade, suas práticas e estratégias de luta, suas trocas de saberes e poderes. É um texto de história social que permeia um pedaço da história da música dos migrantes nordestinos na cidade de São Paulo por meio de programas de rádio, história oral e análise de letras de músicas. O espaço de sociabilidade casa de forró será entendido como processo mestiço de ressignificação da vida para os migrantes em adaptação ao novo ambiente urbano e ao cotidiano de trabalho.

Palavras chaves: História social, espaços de sociabilidade, música e cidade.

FORRÓ DO PEDRO SERTANEJO

Pedro de Almeida e Silva, artisticamente conhecido como Pedro Sertanejo, nasceu em Euclides da Cunha, Bahia, em 27 de abril de 1927. Seu pai se chamava Aureliano e era tocador e afinador de sanfona pé-de-bode. Foi com ele que Pedro Sertanejo aprendeu o ofício de afinar e tocar o instrumento.

Em 1947, Pedro, aos vinte anos de idade, migrou para São Paulo, chegando à cidade de caminhão, depois de uma longa viagem:

Eu Desci pra São Paulo em 1947. Foi rápido [risos]. Foi 51 dias justinhos. Foi caminhão, conheci toda a Bahia, Minas Gerais e uma parte do Rio de Janeiro até chegar a São Paulo. São Paulo, automaticamente, naquela época, ainda era o início de uma cidade, uma taperazinha, depois de 50, 51, 52, ai, o Pau de Arara como se chamam né! Começou a chegar em peso. Chegou em peso e construíram São Paulo. Hoje você vê São Paulo, quem conheceu como eu conhecia é uma diferença tremenda.¹

Falar da cidade de São Paulo é falar de muitas cidades em uma. É a cidade-ímã, “a cidade que mais cresce”, a cidade moderna, a cidade dos contrastes, das

* Doutora em História Social pela PUC/SP, cantora e compositora. Contato: juremapaes@terra.com.br.

¹ Fragmento de entrevista concedida por Pedro Sertanejo ao Programa *Canto da Terra*, da Rádio Educadora Salvador, Bahia, em 1981. Documento conseguido junto ao arquivo da Rádio Educadora de Salvador, Bahia.

polifonias, das “paisagens sonoras”, a cidade das recordações, das memórias e da falta delas, da arquitetura, dos monumentos, das maneiras de morar, de trabalhar, de se divertir, dos objetos da cultura, dos movimentos migratórios, do cotidiano das pessoas pelas ruas.

Grande parte dos estudos sobre São Paulo centrou sua análise nas relações de poder, valorizando temáticas do trabalho, industrialização, progresso e desenvolvimentos urbanos, contribuindo para a construção-invenção de São Paulo enquanto cidade-progresso, cidade-trabalho, cidade que mais cresce no mundo.(MATOS, 2007, p.44)

A cidade emerge da interação dos diversos grupos que nela habitam. Desse modo, pesquisar a cidade é, sobretudo, observar as teias de relações entre o social, o político, o econômico, o cultural, entre o abstrato e o concreto. Também é rastrear, observar, analisar, constatar e questionar a construção e emersão dos símbolos, dos diversos discursos e das subjetividades, as relações de poder, as tensões sociais, as delimitações objetivas e subjetivas dos territórios, “as múltiplas experiências cotidianas de homens e mulheres no palco urbano” (MATOS, 2007, p.44.).

Deste modo através da entrevista de Pedro Sertanejo é possível adentrar o universo da cidade de São Paulo no final da década de 1940 por intermédio da memória de um migrante que acabara de chegar do Nordeste.

Pedro, nesse fragmento de entrevista, descreveu a viagem que o levou para São Paulo no final da década 1940, mais especificamente no ano de 1947, e teve como ponto de partida a cidade de Euclides da Cunha (BA). Ele relatou com humor que a viagem durou 51 dias “justinhos”. O tempo prolongado devia-se às condições das estradas na época, já que somente a partir de 1950 as rodovias brasileiras começaram a ser pavimentadas; até então suas condições eram péssimas.

Na ocasião em que Pedro Sertanejo fez essa viagem, o caminhão ainda não era meio freqüente no sistema de transportes, o que se pode verificar pelos registros do Departamento de Imigração e Colonização, os quais consignam que, na década de 1940, o traslado do Nordeste para o Sudeste era predominantemente feito por intermédio de outros meios de transportes, conforme se pode constatar a seguir:

O Departamento de Imigração e Colonização, registrou a entrada de 45.886 trabalhadores nacionais no estado de São Paulo; desse total, 38.090 haviam utilizado a via ferrovia para o seu deslocamento, enquanto 7.796 pessoas utilizavam a via marítima (BOSCO; JORDÃO, 1967, p.146).

Sabe-se que o trem e o navio marcaram o início das migrações entre as duas regiões (Nordeste-Sudeste), ainda na década de 1930, e que o caminhão (pau-de-arara) passou a ser o transporte mais freqüente a partir da década de 1950, com a abertura da estrada asfaltada Rio-Bahia e com a melhoria de estradas secundárias como a Transnordestina, ligando Salvador a Fortaleza. O próprio Pedro, neste fragmento de entrevista, relatou que “depois de 50, 51, 52 o Pau de Arara como se chamam né! Começou a chegar em peso [...] e construíram São Paulo”.

Encontra-se subjacente ao entusiasmo da fala de Pedro a idéia de que os migrantes nordestinos ergueram a cidade de São Paulo. Dessa forma, Pedro assume uma posição de sujeito que assimilou parte do discurso desenvolvimentista da cidade “de progresso e modernidade”, da “cidade do trabalho”, discurso esse que foi se construindo ao passar das décadas do século XX e cuja formação e emersão atravessaram, afirmaram e circularam por outros discursos e sujeitos sociais.

Por outro ângulo, percebe-se na fala de Pedro a consciência da presença da mão-de-obra migrante nordestina no processo de urbanização e industrialização da cidade a partir da década de 1940, intensificando-se em 1950. São Paulo também absorveu traços culturais dos migrantes, que foram peças constitutivas da dinâmica de construção das estruturas e engrenagens sociais da cidade, por meio de suas redes sociais e na formação do que se tornaria o operariado e seus comportamentos, suas estratégias de luta, adaptação e resistência, na negociação de seus códigos e hábitos culturais. Os migrantes faziam-se presentes nas missas, nos estádios e nas torcidas de futebol, nos sindicatos, nos botecos, nas casas de forró, nos centros comunitários, sempre negociando espaços, poderes e saberes nesses territórios.

A migração nordestina para o Estado de São Paulo passou a ser estimulada de forma oficial a partir de 1930, sobretudo porque haviam diminuído a entrada de imigrantes estrangeiros e, por conseguinte, a oferta de mão-de-obra para as lavouras de café:

Em 1935, o então governador paulista, Armando Salles de Oliveira, iniciou gestões e contratos com empresas particulares que começaram a atuar no norte de Minas Gerais e no Nordeste agenciando e promovendo a vinda de trabalhadores rurais para São Paulo. A antiga política de subsídios à migração foi retomada e redirecionada aos trabalhadores nacionais, como eram genericamente chamados os migrantes mineiros e nordestinos.² (FONTES, 2008. p.44.)

Na entrevista já citada anteriormente, Pedro afirmou também que a primeira impressão que teve ao chegar à cidade de São Paulo, em 1947, foi a de estar diante de uma “taperazinha”. Isso porque São Paulo, da década de 1940 para a década de 1980, sofreu uma série de mudanças na sua estrutura, em decorrência da modernização da cidade.

Deve-se entender a expressão “taperazinha”, utilizada naquele contexto, como uma metáfora de efeito comparativo temporal, passando, obviamente, pela experiência pessoal do depoente. São Paulo passou por intensas transformações no período compreendido entre o momento em que Pedro ingressou na cidade, em 1947, e o momento em que concedeu a supracitada entrevista, em 1981. Ou seja, a cidade que ele conheceu em 1947 já não era a mesma cidade em que ele viveu na década de 1960, quando abriu a sua primeira casa de forró, mais precisamente em 1966, que também não era a mesma cidade de São Paulo da década de 1980, quando ele mudou a sua casa de forró para o Bairro de São Matheus.

Em 1947 a cidade de São Paulo já assentava os frutos das transformações provenientes do processo de urbanização e industrialização, que tiveram início entre as décadas de 1920 e 1930, intensificando-se em 1950 e 1960. A partir da década de 1950, “A cidade de São Paulo, que naquele momento já era o centro industrial mais importante do país, passou também a ser o centro financeiro e a maior cidade brasileira, suplantando o Rio de Janeiro” (ROLNIK, 2003. p.43.).

Os migrantes nordestinos (de diversos Estados do Nordeste), ao chegarem à cidade de São Paulo, desde a década de 1930, em que ocorreu o primeiro surto migratório interno, foram habitar, em sua maioria, as regiões periféricas da cidade, que abrigavam bairros industriais e bairros de imigrantes como o Bexiga, o Belenzinho, o

² FONTES, Paulo. *Um nordeste em São Paulo: trabalhadores migrantes em São Miguel Paulista (1945-66)*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008. p.44.

Brás, bem como os municípios da região metropolitana do ABC, a sudeste do município, e a região de Osasco, a oeste, que, seguindo os mesmos eixos ferroviários, já haviam entrado em cena no primeiro surto industrial, verificado na década de 1920.

Esse momento correspondeu também ao primeiro grande surto de ‘urbanidade’ na cidade, quando se implantaram os serviços de água encanada, o transporte por bondes elétricos, a iluminação pública, a pavimentação das vias. A política de implantação desses ‘melhoramentos’ desde logo foi distinta em cada um dos espaços da cidade. (ROLNILK, 2003, p.17.)

Foi no bairro do Brás, então periferia da cidade, onde havia fábricas, residências de operários, vilas e cortiços, que Pedro Sertanejo estabeleceu a sua primeira casa de forró – mais especificamente na rua Catumbi –, no ano de 1966, em uma localização, portanto, estratégica. Bairro fabril e operário, o Brás era habitado, em sua maioria, por migrantes nordestinos; em suas imediações localizavam-se as estações de trem Roosevelt (antiga “Estação do Norte”) e de ônibus Glicério, pontos importantes de chegada e de circulação de migrantes nordestinos.

Este bairro foi uma das áreas de grande concentração de nordestinos em São Paulo. Explica-se, tal fato, por representar o Brás historicamente, a primeira porta de entrada da cidade: lá que se encontrava a Estação do Norte (atualmente estação Roosevelt), bem como a antiga hospedaria do Imigrante - que a partir da década de 1930 passou a receber em maior número os migrantes nacionais, conforme determinavam as políticas migratórias. Posteriormente, foi a influência exercida pela proximidade da também antiga rodoviária da capital paulista, que passa a receber os grandes fluxos de migrantes nordestinos.

A indústria e as estações de trem e de ônibus foram fatores determinantes no processo de formação dos bairros periféricos, como o Brás, o Belenzinho e a Mooca, e de toda a rede de bairros que emergiram ao redor das linhas ferroviárias, que percorriam toda a zona leste da cidade.

As periferias da cidade viviam em um outro “tempo social”. Por lá não chegavam nem a modernidade, nem o lazer, nem o luxo dos bairros de elite, tampouco o processo de urbanização e o saneamento básico.

Antes de abrir a casa de forró situada à Rua Catumbi, entre os bairros do Brás e do Belenzinho, Pedro Sertanejo analisou as probabilidades de seu estabelecimento obter sucesso. O Forró do Pedro tornou-se espaço de uma rede social da comunidade

migrante nordestina, espaço de trabalho, território da saudade e da sociabilidade. Foi, assim, adquirindo penetração em meio à comunidade migrante e alcançando projeção dentro da cidade, despertando, em meados da década de 1970, a curiosidade de outros seguimentos sociais mais favorecidos, turistas e artistas, que faziam deste espaço território de contato com a cultura dos populares na cidade de São Paulo.

O referido forró funcionou no bairro do Brás desde o final da década de 1960, passando pela década de 1970, até o final dos anos 80. Logo, ele esteve presente durante todo o processo político da ditadura militar, vivido pelo país até o final da década de 1980, quando o Brasil passou pelo movimento das “Diretas Já”. Nessa nova fase, a casa de forró do Pedro mudou-se para o bairro de São Matheus, mais precisamente em 1988, momento em que o Brás passou a ter um perfil comercial.

Com o crescimento da cidade, o Brás da década de 1980 passou a ser um bairro mais valorizado que nas décadas anteriores, de forma que ficou economicamente inviável para Pedro Sertanejo manter a sua casa de forró nesta localidade, já que o imóvel era alugado. A casa de forró foi então empurrada para mais distante do centro, para uma nova periferia da cidade, agora em um terreno próprio, comprado pelo Pedro.³

Nessa época, espalhados por toda a cidade, já existiam espaços de sociabilidade como casas de forró, centros de tradição, bodegas e feiras típicas que, assim como o Forró do Pedro, aglutinavam a comunidade migrante nordestina em torno da celebração e da saudade, repetindo os rituais festivos do Nordeste envolvendo a religiosidade cristã católica, as datas festivas, a música, a dança e a culinária.

Em São Paulo Pedro Sertanejo foi guarda civil e montaneiro de bonde.⁴ Para inserir-se no mercado da música, fez um longo percurso: primeiro, veio para São Paulo, em 1947; depois, seguiu em direção ao Rio de Janeiro, já ao lado de sua esposa, dona Noêmia⁵, uma alagoana de Palmeira Divina. Para sobreviver, exerceu muitas funções no campo da música e em outras áreas.

³ Segundo depoimento de Oswaldinho do Acordeon, em entrevista concedida à autora em 20 de jul. de 2004.

⁴ Segundo depoimento de Ari Batera, em entrevista concedida à autora em 25 de nov. de 2006.

⁵ Segundo depoimento de Oswaldinho do Acordeon, em entrevista concedida à autora em 30 de jun. de 2006.

Ele veio na década de 40 e pouco e aí ele foi ser policial, ele pertenceu à guarda militar e aí depois ele foi trabalhar na casa Bandolim de Ouro como afinador de instrumento, ele afinava piano e afinava sanfona, lá na Rua da Carioca. Ele era mais operário. Apesar de ele fazer vários programas de rádio tocando oito baixos, ele era empregado do Chacrinha e do Paulo Gracindo e ele trabalhou muito na Rádio Nacional no Rio, na rádio Tupy. Assim, ele acompanhava os calouros nos programas do Chacrinha, inclusive Chacrinha chamava ele de Pererinha, e fazia afinação de instrumentos ao mesmo tempo, mas aí depois eu acho que não deu certo. Era emprego, digamos assim... *free lance*. Ele dava murro em qualquer coisa, pra criar a gente. Ele veio pra São Paulo, porque o irmão dele morava aqui, Constantino. Convidou ele pra vir pra cá e botou na cabeça dele que aqui era um campo aberto pra o forró, pra montar um baile porque aqui tinha muito nordestino. Aí ele veio pesquisar e trouxe a gente na década de 60 e 62.⁶

Constata-se que a inserção social e a sobrevivência dos migrantes nordestinos nos grandes centros urbanos eram experiências de luta constante. O ingresso na guarda militar ou no exército era uma saída entre tão poucas oportunidades oferecidas ao migrante sem escolaridade.

Pedro Sertanejo veio para o sudeste em movimento de êxodo rural mas sabia tocar e afinar sanfona, habilidades que aprendeu com seu pai. Tinha, portanto, um diferencial, uma possibilidade a mais de sobrevivência na cidade. Podia atuar como instrumentista, afinador de sanfona ou até mesmo tornar-se um artista de sucesso como Luiz Gonzaga, o que lhe proporcionaria um deslocamento sócio-econômico.

Em 1960 Pedro retornou para São Paulo com o intuito de abrir uma casa de forró, idéia de seu irmão Constantino, que já morava na cidade. Os primeiros locais públicos em que se apresentou como tocador de sanfona foram em casas de famílias, armazéns de conterrâneos conhecidos, clubes e circos.⁷ Foi aí que Pedro percebeu que abrir uma casa de forró poderia ser um bom negócio:

⁶ Depoimento de Oswaldinho do Acordeon, em entrevista concedida à autora em 30 de jun. de 2006.

⁷ Segundo depoimento de Ari Batera, em entrevista concedida à autora em 25 de nov. de 2006.

Quando o velho percebeu esse público, que a própria elite não percebia, quer dizer todo mundo ali sem o seu chão. Todo mundo aí está fora da sua terra, essa é a visão do velho né?

Aí ele percebia que cada aniversário de uma criança, que ele ia tocar juntava bastante gente, aí ele pensou:

Pô esse negócio aqui dá dinheiro.

Parte daí a luta do Pedrão em provar para os nordestinos que eles não precisavam arrastar a faca nem perder a cabeça lá dando tiro com as mentalidades de Canudos de conseguir as coisas na bala e que tinham outras formas de atirar e você conseguir muito mais, porque aí foi o mesmo que dizer, olha vocês têm outra forma de ganhar dinheiro, eu vou provar como se ganha dinheiro e depois vocês podem vir como figurantes.

Daí é que começa um monte de nordestinos se interessar pelo que é deles, que antes nem eles mesmo se interessavam.⁸

Percebe-se nas palavras dos filhos de Pedro Sertanejo – Oswaldinho do Acordeon e Ari Batera – uma preocupação em lembrar e relacionar a figura do pai a uma imagem de homem que, além de ter sido um empresário com tino comercial, foi também um lutador pela causa nordestina na cidade de São Paulo, no sentido de reverter a imagem e o discurso que vinham sendo construídos em torno do nordestino e que o caracterizavam como desqualificado, rústico e violento. Eles buscam, por intermédio da memória do pai, afirmar que o Forró do Pedro Sertanejo foi um negócio, mas ao mesmo tempo foi também um espaço comunitário no qual se praticava a solidariedade e se aprendia a valorizar a cultura nordestina. Ademais, evidenciam ainda que, devido ao trabalho coletivo de muitos, os nordestinos passaram a ocupar territórios dentro da cidade como operários, por intermédio de seus objetos de cultura e espaços de sociabilidade.

Ari Batera, em depoimento, destaca as habilidades de Pedro Sertanejo, principalmente sua capacidade de percepção dos códigos urbanos. Procurando assimilar e se adequar aos novos códigos, deixou de lado os códigos rurais, como aquele de querer “conseguir as coisas na bala, com a mentalidade de Canudos”⁹. Em outras

⁸ Depoimento de Ari Batera, em entrevista concedida à autora em 25 de nov. de 2006.

⁹ Quando Ari Batera faz uso da frase “mentalidade de Canudos”, ele está abordando metaforicamente a existência de uma cultura rural, na qual os menos favorecidos, diante das injustiças sociais e desigualdades no campo, faziam justiça com as próprias mãos, referindo-se à cultura da violência direta e corporal que se trazia do campo para a cidade.

palavras, ele quis dizer que Pedro notou que a violência não seria estratégia eficiente na cidade, e sim a negociação dos códigos, a qualificação. Não que na cidade não houvesse violência, já que esta se fazia presente em todo lugar, mas na cidade a presença do Estado redesenhava os códigos de violência.

Pedro, conforme o depoimento oral de Ari Batera, entendeu que a música era a sua moeda de troca, o seu diferencial. Observando a comunidade nordestina que estava vivendo na cidade de São Paulo, percebeu na música uma possibilidade de sobrevivência e inserção; tratava-se, portanto, de uma saída possível e criativa.

Fontes orais, contam-nos não apenas o que o povo fez, mas o que queria fazer, o que acreditava estar fazendo e o que agora pensa que fez. (PORTELLI, 1981. p.31.)

Nos depoimentos é possível perceber a existência de uma carga de sentido emocional muito presente nas lembranças, bem como uma necessidade de justificar e atualizar o significado da memória do pai ao tempo presente, às vezes enaltecendo a sua trajetória, às vezes denotando afeto, respeito e orgulho. “A memória poderá ser conservação ou elaboração do passado, mesmo porque o seu lugar na vida do homem acha-se a meio caminho entre o instinto, que se repete sempre, e a inteligência, que é capaz de inovar” (BOSI, 1994, p.68.).

EM CENA: CENÁRIO, FIGURINO E PROTAGONISTAS

Além de escolher uma localização dentro da cidade para a instalação do seu Forró, Pedro Sertanejo aclimatou o ambiente do salão e foi percebendo na prática cotidiana estratégias para estabelecer um melhor controle do público no baile, público esse que no auge do forró, na década de 1970, chegou a registrar quatro mil pessoas.

Como tinha um preconceito de que muito nordestino junto podia sair uma briga e podia sair morte, então meu pai não colocava luz negra naquela época, ele colocava luz fluorescente. Não ficava escuro não. Era pra ficar bem claro pra não ter briga, pra poder ver todo mundo e saber quem tava brigando. E outra coisa os nordestinos estavam acostumados com isso. Com luz clara. Tanto que quando chegava onze horas da noite, meia noite eles chegavam de óculos escuros, era muito engraçado, chegavam pra

constar. Abriu muita ótica na rua Catumbi eles adoravam um óculos escuro, venderam muito óculos escuro era o Green Paul, camisa florida, calça vermelha e óculos Ray Ban. Aí era tudo feito às claras. Além de não correr o perigo de não ocorrer muita briga. Sempre saía uma brigazinha, mas também eles não estavam acostumados com esse negócio de luz negra, não. Luz negra era só para os playboyzinhos da época, então meu pai deixava bem à vontade.¹⁰

Nesse depoimento Oswaldinho do Acordeon aborda a questão da estratégia de controle da violência no salão, relatando que o ambiente era iluminado com lâmpadas fluorescentes, para que se tivesse uma boa visibilidade de tudo que se passava: o atrito dos corpos na dança, os excessos de bebidas, até mesmo os possíveis conflitos, etc. Segundo ele, lá não era espaço para “luz negra”, muito comum na época nos espaços de dança freqüentados por jovens inseridos nos seguimentos urbanos da cidade, “os playboyzinhos”. A “luz negra”, além de ser mais dispendiosa, poderia causar estranhamento, já que os migrantes não estavam acostumados a freqüentar locais pouco iluminados, e ainda dificultar o controle do ambiente.

Oswaldinho aborda também aspectos relacionados ao comportamento e ao gosto do migrante nordestino, mencionando que costumava usar acessórios como óculos escuros Ray Ban (falsificados, haja vista seu baixo poder de compra), mesmo durante a noite. Usavam também camisas floridas e calças coloridas. Essa era a moda no salão, a forma encontrada pelos migrantes de recombina os padrões de consumo em seus momentos festivos.

O forró funcionava como uma vitrine, na qual os nordestinos exibiam os bens de consumo que haviam conseguido adquirir. Dessa forma, os consumidores reinventavam maneiras de usar os produtos comprados nas lojas de departamentos ou supermercados.

Onde a filosofia consumista só via consumo passivo de produtos industrializados, volumes de compras que deviam crescer ou partes do mercado a deslocar-se de uma marca para a outra, onde o vocabulário Marxista falava em termos de exploração, de comportamentos e produtos impostos, de massificação e uniformização, Michel de Certeau propunha como primeiro postulado a atividade criadora dos praticantes do ordinário, encarregando-se, para a pesquisa

¹⁰ Depoimento de Oswaldinho do Acordeon, em entrevista concedida à autora em 30 de jun. de 2006.

em curso, de pôr em evidência ‘as maneiras de fazer’ e de lhes elaborar uma primeira formalização teórica, coisa que ele dava o nome de ‘formalidade’ das práticas. (CERTEAU, 2003, p.18.)

No que diz respeito ao cenário, ao figurino e ao comportamento das pessoas nas casas de forró, esses dados e mais alguns podem ser confirmados e desdobrados através da composição de Dominginhos com parceria de Anastácia em apresentação no Programa “Ensaio”, da TV Cultura¹¹:

Pirurimpurim purim purim, Pirurimpurim purim purim.
[A sanfona ao fundo fazendo o acompanhamento instrumental da trilha sonora para a história que Dominginhos começaria a contar]
Essa musiquinha chama-se enchendo o saco.
O sanfoneirinho fica a noite todinha nessa pisada.
Não adianta ele inventar, que se ele inventar tá desempregado!
E ele fica ali no forrozinho de Pedro Sertanejo, ganhando os oitenta mil reis dele. Pedro!
Pedro paga mal que só o diabo.
Até hoje!
[Imita Pedro]. Ê fio não dá!

“Enchendo o Saco” foi o título dado por Dominginhos e Anastácia a uma narrativa musicada que se passava no Forró do Pedro Sertanejo, na cidade de São Paulo, narrativa essa em que os compositores faziam referência a uma forma peculiar de se controlar o movimento das pessoas em um salão. Em uma casa de forró repleta de nordestinos, o ritmo também era uma forma de controle. Um fraseado instrumental executado na sanfona, sem variação, repetindo uma linha melódica o tempo todo, obrigava os dançarinos a manterem o passo, ou seja, não possibilitava que fizessem variações na dança. A essa prática de ajuste entre música e dança Dominginhos chamou na composição de “Enchendo o saco”.

Em relação a isso, Oswaldinho colocou:

É a visão de quem toca no salão. O termômetro é tocar pra dançar, então não pode tocar nem rápido nem lento, é uma coisa que não importava quem estivesse cantando lá no forró do meu pai. Então a nossa visão era praticamente essa, tocar pra dançar. O nordestino, ele queria dançar,

¹¹ Programa “Ensaio”, gravado pela TV Cultura, em 1990 - acervo particular de Dominginhos.

então não importava quem estivesse cantando não. E procurar fazer, também trazer artistas do gosto deles. Eu me lembro que na época o ídolo deles era Waldique Soriano. Aí parava a rua pra ele chegar, aí eles choravam. E nós que tínhamos uma escola de baile, que é diferente de hoje, que eu observo. Quando saía briga nós não podíamos parar de tocar. Porque se você parar de tocar todo mundo briga, todo mundo tirava uma casquinha. Então nós não parávamos de tocar, porque aí o pessoal que estava dançando não estava nem aí pra quem estava brigando. Porque se você parar porque tá brigando aí todo mundo vai bater naquele cara. E aí generaliza, vira uma briga violenta. Isso uma certa feita os caras não tinham experiência, foi em um forró lá na Mooca, o cara foi parar de tocar, virou uma briga generalizada, saiu até morte. Então meu pai já tinha essa visão. Quando o pessoal está dançando, principalmente nordestino, eles não estão nem aí, a briga não é com eles mesmo! Era proibido parar de tocar, até dar tempo de chegar os seguranças e separar.¹²

Destarte, evidencia-se que o fazer cotidiano dos músicos na casa de forró levou à constatação de alguns métodos de controle da violência no salão por intermédio da música, que não podia ser nem rápida demais, nem lenta demais. Eram músicos que tinham a vivência do baile, de tocar para a dança. Quando ocorria uma briga, a regra era não parar de tocar, pois se a música parasse o foco deixaria de ser a dança e passaria a ser a briga, o que transformaria o salão em um verdadeiro campo de batalha.

Às vezes o Forró do Pedro convidava artistas com que o público gostava de cantar junto, como Waldique Soriano e Ângela Maria.¹³ Entretanto, em geral, o perfil musical do forró era pautado em repertório para se dançar. O repertório era constituído, ordinariamente, de forró pé-de-serra instrumental e cantado.

Só quem fazia o instrumental era eu, meu pai e um músico chamado Léo Nedy que tocava Sax, Zezinho um sanfoneiro pernambucano e Toco Preto que tocava cavaquinho, esses eram os instrumentais da casa. Agora todo mundo que chegava era cantado.¹⁴

¹² Depoimento de Oswaldinho do Acordeon, em entrevista concedida à autora em 30 de jun. de 2006.

¹³ Segundo depoimento de Oswaldinho do Acordeon, em entrevista concedida à autora em 30 de jun. de 2006.

¹⁴ Depoimento de Oswaldinho do Acordeon, em entrevista concedida à autora em 30 de jun. de 2006.

Apresentavam-se no forró artistas conhecidos do público, como Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, e também artistas que faziam parte do elenco da gravadora Cantagalo.

Em “Enchendo o Saco”, Dominginhos descreveu, na apresentação transcrita, também gravada em disco pelo compositor, o ambiente do Forró do Pedro Sertanejo, suas polifonias, simulando ângulos diversos do espaço do forró e seus possíveis personagens: o dono da casa de forró, o sanfoneiro, o público e suas especificidades, o feminino e o masculino. Fica evidente em sua fala que a repetição da melodia era algo maçante para o sanfoneiro, que gostaria de mostrar sua virtuosidade por meio do improviso, que metaforiza a liberdade de execução do instrumento. Contudo, no ambiente do baile o improviso não cabia enquanto finalidade musical.

Na rotina das apresentações no palco da casa de forró, o sanfoneiro tinha de tocar aquilo que as pessoas já estavam acostumadas a ouvir, aquilo que agradava ao público frequentador da casa. O ofício consistia em tocar para as pessoas dançarem, caso contrário, o sanfoneiro poderia até perder o emprego. Isso é colocado por Dominginhos de forma cômica, satírica.

De certa forma, essa condição de pouca liberdade criativa remete à condição do instrumentista enquanto “operário da música”. O momento não era para ser inventivo, nem de expansão musical para o tocador; aquele era o momento de tocar conforme as regras do baile. Em tom de brincadeira, Dominginhos separa o lugar do sanfoneiro e o lugar do dono da casa de forró, que, conforme ele mesmo afirmou, não pagava muito bem.

Tomam-se as colocações de Dominginhos como uma brincadeira, até porque ele era muito amigo de Pedro Sertanejo, que o tinha como filho. Mas, de todo modo, as contradições ficam postas na fala do narrador, que, por meio do riso e da música, diz livremente o que sente.

Para Rabelais, Rabelais o pensador, o riso é a liberação dos sentimentos que mascaram o conhecimento da vida. O riso testemunha uma vida espiritual clara, ele dá origem a essa vida. O sentido do cômico e a razão são os dois atributos da natureza humana. Sorridente, a própria verdade se abre ao homem quando ele se encontra num estado de alegria despreocupada. (BAKHTIN, 1999, p.121.)

O compositor faz uso do recurso cômico naquilo que ele tem de contraditório e ambíguo para revelar a realidade, criar uma quebra, uma crítica às condições que

estavam ali impostas. Entra nesse momento da narrativa uma queixa a respeito do cotidiano do trabalho árduo e do processo de negociação que existia naquele espaço pelas partes que compunham o jogo: o tocador, portanto, o trabalhador; e o dono da casa de forró.

Então, do palco a narrativa passava para o salão, para a figura do público que freqüentava o forró, em sua maioria composto por nordestinos. Nesse momento, abria-se um parêntese para comentar a condição do cotidiano do trabalho desse migrante, que passava a semana toda “quebrando pedra”, “cavando buraco”, ou seja, trabalhando na construção civil e em outros trabalhos pesados, que traziam uma conotação do universo opressor e disciplinar do trabalho.

E o sanfoneiro lá enchendo o saco!
E o nordestino em São Paulo, quebrando pedra, furando buraco que só Tatu a semana toda. Quando chega no fim de semana ele só pensa no forrozinho de Pedro. Aí ele se arruma todo, fica todo fiota, bota um sapato tipo aquele Luiz 15, bem alto, que ele é baixinho, torado no grosso, aquela calcinha bem apertada que não cabe nem os documento. E ele chega sai pisando durinho. Só não bota o óculos Ray Bam, porque é de noite. Ele já gosta. Bota uma calça Lilás, bem vistosa, camisa verde, toda florida, eita! Chega sai danado. Só se sentindo mesmo o tal, viu.

No Forró do Pedro o migrante quebrava a rotina disciplinar e se conectava a um universo lúdico, erótico, humano, um universo de estímulos sonoros, visuais, olfativos, corporais. O forró era um espaço-tempo em que se podiam encontrar os conterrâneos, era uma estratégia de territorialização da cidade para o migrante, para que ele não se sentisse completamente desterritorializado, afinal, as mudanças para ele eram muitas. Os migrantes vinham, em sua maioria, de um processo de êxodo rural e possuíam uma relação com o espaço do campo e da natureza muito forte; eles trabalhavam na lavoura, na pecuária. Somavam-se a isso as relações de poder paternalistas e hierárquicas com os proprietários de terra.

Em termos de ação, o território é uma transformação-apropriação do espaço terrestre. Uma construção e destruição que procede seguindo os processos de domesticação (transformação material do espaço) e de simulação (representação a priori desta transformação). Assim territorializar o espaço terrestre significa apropriar-se dele concreta ou

abstratamente, transformá-lo em função de um sistema cultural e de objetivos bem precisos (VIDAL,1997, p.185).

Esses homens e mulheres mudavam-se para longe da terra, da natureza, e experienciavam o cotidiano urbano industrial, no qual até mesmo a distância social e emotiva entre os homens tornava-se maior. O forró era território onde os seus códigos poderiam ser lembrados e revividos, por meio do espaço de sociabilidade, da música, da dança, da culinária e até mesmo da violência.

“O território é produzido por um sistema cultural, vale dizer, que é a projeção de uma cultura sobre o espaço terrestre. Enquanto projeção de uma cultura, o território constitui uma gravação concreta, abstrata ou mental dos signos culturais e da forma de organização de uma sociedade sobre o espaço terrestre”(VIDAL, 1997,p.184).

Num certo momento da narrativa de Dominginhos e Anastácia, foi feita uma descrição do modo de se vestir do migrante na cidade, abordando as formas de recombinar os objetos de consumo de forma própria. Dominginhos, que também é nordestino, na posição de narrador da história musicada, abordou o processo com tom de gozação, achando graça das recombinações chamativas e coloridas de seus conterrâneos.

Em seguida, continuou a narrativa afirmando que as roupas, os sapatos e os óculos elevavam a estima do sujeito observado, ou seja, depois de todo arrumado, o migrante saía para o forró se sentindo mesmo o tal. Ele se sentia especial e importante, o que completava a quebra da condição cotidiana do trabalhador dentro da cidade, em que ele era mais um dentro das engrenagens. No Forró do Pedro ele poderia ser ele mesmo, sentir-se humano, ser diferente recombinação sua maneira de vestir de acordo com seu gosto.

Chegando ao forró, o migrante pagou o ingresso e foi revistado. Dominginhos relata nesse momento as estratégias e os rituais do forró em torno do controle da violência desde a porta de entrada, fazendo referência aos códigos de segurança da cidade sendo absorvidos, em circularidade cultural, pelo espaço de sociabilidade representativo da cultura rural nordestina, processando-se no entre-lugar campo-cidade.

E risca lá no forrozinho de Pedro. É logo corrido pra ver se está com uma faquinha.

Nordestino acho tem fama né? De andar com uma 12 polegadas, 24. Mas ele diz que não é pra furar ninguém não. Só pra fazer palito.

O narrador então comenta a fama que o nordestino tinha de andar armado, de ser violento: “Nordestino acho que tem fama né? De andar com uma 12 polegadas, 24.” O narrador ensaia um questionamento das identidades cristalizadas do nordestino, mas, por fim, mediante recurso cômico, assume o lugar da estereotipia, caracterizando um momento afirmativo do discurso do nordestino enquanto figura viril, valente e violenta.

O discurso do nordestino atrelado à violência permeava diversas narrativas, romances, literatura de cordel, o cinema e as letras das músicas, como se tem observado. Ele completa o pensamento com a máxima : “E ele diz que não é pra furar ninguém não, é só pra fazer palito.” Ou seja, em um tom engraçado e ambíguo, ele explicita a forma como o nordestino via a violência e interagia com ela:

Não podemos explicar a violência apenas pela existência de desníveis sociais, da miséria, do desemprego, senão terminaríamos por repetir o discurso das elites do século XIX acerca das classes perigosas, discurso que identificava pobreza e violência, pobreza e criminalidade. O discurso do cordel nos permite mapear outras relações sociais de que a violência é um componente, já que, como diz Freud, a amizade e a guerra, em sua ambivalência, estão na base de toda instituição, de toda estruturação social. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999. p.11).

Na seqüência, a narrativa versa sobre o comportamento do gênero masculino dentro do salão. O sujeito em cena vai para a porta do banheiro para paquerar as moças e escolher alguma para dançar, “nessa perspectiva, pode-se propor a dança de salão como sendo um fenômeno composto de elementos lúdicos, eróticos, sonoros e corpóreos, todos miscigenados, complexos, em permanente transformação.” (RODRIGUES, 2006. p.22)

E ele chega lá no Forró de Pedro emburaca, paga a entradinha. Vai lá pra porta do banheiro, porque ele sabe que lá é que está aquelas neguinha cheirosa.

E o sanfoneiro lá! Pirurimpurim purim purim, Pirurimpurim purim purim. Enchendo o saco!

E ele fica por ali tomando alguma cervejinha quente, aquela que fica com gosto de guarda-chuva na boca e fica ali azucrinando as neguinhas, beliscão numa, beliscão noutra. Aí abufelou uma. Saiu uma daquelas torada no grosso, como ele queria 18 por 24, saiu aquela neguinha cheirosa, aí ele abocanhou e disse:

vamos dançar?

Ela responde:

Só se for agora (com aquela cara. Com aquela cara de pidona. Nordestina também né? Só vive com a mão estirada pedindo. Quando não pede aqui é no nordeste. Reza, reza, reza. Quando é chuva demais, quando não é. Quando é seca demais. Tá sempre com a mão estirada o nordestino)

O homem é representado na história musicada como aquele que escolhe o seu par para a dança, que dá as regras do jogo.

Tradicionalmente, costuma-se atribuir a condução da dança ao homem, pois cabe a ele decidir quais variações de passos serão incluídas e à mulher deixa-se conduzir, estando atenta às solicitações de movimento de seu parceiro. (RODRIGUES, 2006. p.10)

A todo instante, a narrativa é preenchida por momentos teatrais, em que o narrador chega até mesmo a incorporar os personagens da cena, imitando o tom de voz e até a respiração. Detalhes são descritos, como no trecho em que fala sobre as moças cheirosas na porta do banheiro, denotando o gosto pelo uso de perfume, ou naquele em que expressa a presença da cervejinha, ou seja, da bebida alcoólica.

O personagem convida uma moça para dançar e o narrador comenta que ela fez uma cara de pidona e que, como “toda nordestina” – ele então generaliza –, vive com a mão estirada pedindo. Dominginhos representa por meio da figura feminina a postura do Nordeste pedinte, discriminado, frágil e vencido. A representação da valentia e coragem seria o Nordeste masculino. “É na sua própria locução que esta região é encenada, produzida e pressuposta. Ela é parte da topografia do discurso, da sua instituição” (ALBUQUERQUE JUNIOR, s/d, p.3).

Subjacente ao texto percebe-se todo um discurso sexista perante a mulher, que é apresentada como singela, o “sexo frágil”, um objeto de desejo do homem. Quando a mulher não encarna esse papel, cabe a ela então o local de “mulher macho sim senhor”.

Em meio à dança, o casal dialoga, e nesse momento é feita uma referência direta ao ato sexual, ao erotismo. Ou seja, por meio da dança o homem mais uma vez afirma a sua masculinidade, expõe o seu desejo abertamente, dá beliscões na moça, a conduz ao salão e tempera a aproximação entre os corpos. Já as moças se expressam de forma mais contida e recatada; seu desejo deve ser romântico, amoroso, espiritual.

E ele lá. Abofelou essa neguinha, saiu ajeitando umas coisas, bota uma banda, passa pra outra, centraliza, chega vai com a cara de besta, sereno.

Há menina, ali ele esquece do preço do feijão, da carne e do arroz, que ele só ver o cheiro de tudo. Ele vai lembrar lá pra segunda-feira, mas ainda está meio bêbado, deixa pra lá. E lá agarrado com a neguinha dele, arrisca:

Tais gostando do baile? Aquele fuzuê danado, triângulo, zabumba, comendo no centro, ele lá.

Tais gostando do baile?

E ela com aquela carinha de pidona. Mais ou menos.

E o sanfoneiro lá. Pirurimpurim purim purim, Pirurimpurim purim purim. Enchendo o saco!

Ele dá uma butada mais e pergunta e agora?

Miorou.

Fica ali naquela safadeza.

Destaca-se também que no forró o sujeito esquece do preço do feijão, da carne, do arroz, ou seja, das preocupações opressoras do ritual cotidiano do trabalho e da sobrevivência, em meio ao espaço de lazer, ao beber, ao dançar e ao namorar. O forró é colocado enquanto espaço do sonho, da utopia, da rebeldia, da sexualidade, do desejo e da felicidade.

Três horas da manhã o sanfoneiro já está até improvisando.

Ele então improvisa na sanfona.

E ele esquece tudo.

Por fim, o foco da narrativa volta para o sanfoneiro, que no final da noite já se dá o direito de improvisar, porque a jornada de trabalho já está praticamente cumprida. Então, improvisando, ele esquece do mundo, se humaniza, se realiza e se sente especial.

O sanfoneiro era figura fundamental no forró, tanto que são inúmeras as letras que abordam a função e o comportamento do tocador nos salões. Existe até mesmo uma máxima melódica que faz o desenho da frase falada “o tocador quer beber”. A música, como já foi posto, era para se dançar, mas, seguindo a máxima da dança, podia-se arriscar um improviso ou algo diferente, conforme Oswaldinho do Acordeon, que testava seus números instrumentais mais sofisticados no Forró do Pedro:

Eu tinha que experimentar lá né? Porque lá o importante era dançar. Aí de repente eles paravam e diziam: O que é isso que nós estamos dançando? Tanto que a sinfonia de Bethoven, era chamada de a sanfoninha de Bethoven.
Ô Oswaldinho toca a sanfoninha de Bethoven aí.
Eu fazia o teste lá dentro do forró, porque lá valia tudo.
O pessoal não se importava com o que você tocasse contanto que desse pra você dançar.
O negócio era dançar.
Não importava se você cantasse em inglês, alemão, japonês, se estivesse dançando, eles só vinham perceber depois:
Que música estranha não é, já tem três horas que a gente tá dançando não é? Agora se não fosse o que eles queriam, aí a vaia comia no centro. E se parasse o forró era briga na certa.¹⁵

Oswaldinho destaca mais uma vez a música relacionada à dança e possíveis trocadilhos que emergiam em meio à circularidade cultural no salão, como quando o público chamava a “sinfonia de Bethoven” de “sanfoninha de Bethoven”. Os migrantes relacionavam o título da música à sanfona virtuosa de Oswaldinho, talvez por não terem conhecimento da palavra “sinfonia”, pois não estava presente no cotidiano cultural dos migrantes.

Constatou durante o processo da pesquisa que o forró foi um espaço de sociabilidade, da cultura, do cotidiano e também espaço do político, pois foi local em que inúmeros migrantes de origem humilde vindos do Nordeste para os grandes centros

¹⁵ Depoimento de Oswaldinho do Acordeon, em entrevista concedida à autora em 30 de jun. de 2006.

efetuaram experiências populares de lazer e luta, experimentaram novas condições de vida, enfrentaram as dificuldades de inserção econômica e de entendimento dos códigos urbanos e da superação do preconceito.

BIBLIOGRAFIA:

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. As malvadezas da identidade. S/d disponível:http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/artigos/segunda_remissa/malvadezas_identidade.pdf

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Quem é froxo não se mete: violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino. *Projeto História*. Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC/SP. n.19. São Paulo, 1999. p.11.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999.

BOSCO, S. H.; JORDÃO NETTO, A. *Migrações*. São Paulo: SEAGRI, 1967.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade. Lembranças de velho*. 3 edição. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano. Morar, Cozinhar*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

FONTES, Paulo. *Um nordeste em São Paulo: Trabalhadores migrantes em São Miguel Paulista (1945-66)*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

MATOS, Maria Izilda Santos de. *A cidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa*. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

PORTELLI, Alessandro. “O que faz a história oral diferente. *Projeto História*. Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC/SP. n.14. São Paulo, 1981.

RODRIGUES, Vagner. *Fora da Mídia e dentro do Salão: Samba-Rock e mestiçagem*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica), PUC/SP, São Paulo, 2006. p.22.

RONILK, Raquel. São Paulo. 2 edição: Publifolha, 2003.

VIDAL, Rodrigo. *A cidade e seu território através do ordenamento urbano em Santiago do Chile*. Projeto história. Revista do programa de estudos Pós Graduados em história edo departamento de história da PUC/SP. N 14, São Paulo,1997.