

Música e Lazer: produção de baile e práticas juvenis enquanto processo de demarcação identitária¹

Diego Corrêa de Araújo²

Resumo

Na sociedade contemporânea é possível verificar diversas formas de lazer. Dentre elas, somado às tecnologias do ciberespaço, o segmento juvenil se apropriou da cultura nordestina, mais precisamente do forró (gênero, ritmo e baile), outrora pé-de-serra, e o (re) significou de um modo muito particular que produz diferenças e cria configurações que, por intermédio da produção, moldam de uma maneira muito específica os participantes do circuito de bailes de forró situados na zona oeste de São Paulo. Tomaremos como caso de análise *empírica* o baile conhecido como Forró Secreto.

Palavras-chave: *Música, produção, juventude, identidade.*

1. Apresentação

Os estudos recentes sobre a juventude na sociedade contemporânea indicam que a música popular se apresenta como um importante fenômeno no processo de elaboração das suas respectivas identidades. Particularmente nas grandes metrópoles brasileiras a categoria social juventude se expressa por meio de uma multiplicidade de estilos no qual se apropriam de diferentes linguagens musicais, visuais, corporais, literárias, entre outras. Termos como roqueiro, regueiro, forrozeiro, dizem respeito não apenas à música, mas a uma união de conjunto de símbolos. Ao mesmo tempo, os meios de comunicação estão cada vez mais presentes nesses movimentos e circuitos criando estratégias de ação para

¹Trabalho desenvolvido para a disciplina de Teoria da Comunicação II, sobre as aulas e a literatura trabalhada - ministrada pelo Docente Dr. Anderson Vinícius Romanini - ECA USP. E desde então este trabalho alimenta o meu projeto de pesquisa maior.

² Discente do quinto período do Curso de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

disseminação de uma suposta cultura e de uma determinada ideologia. Apesar de a música apresentar-se como um fenômeno importante para os jovens no momento do lazer, entendemos que o seu significado se inscreve no seu cotidiano, organizado pelas suas sensibilidades e observações que refletem (n)as suas atitudes. E é por meio do pensamento da Escola de Chicago descrito por Francisco Rüdiger que observaremos o processo de estruturação elaborado pelas interações sociais descritos por Georg Mead, onde:

As pessoas desenvolvem nos primeiros anos de a capacidade de adotar os comportamentos dos outros, formando um eu para esses outros e para si mesmo, do mesmo modo como estes outros fizeram no passado. Posteriormente, a visão e as expectativas de comportamento que os outros têm de nós são internalizados, passando a servir de base para os desenvolvimentos deste eu, que, no princípio, não é senão somatório dos gestos que aprendemos dos demais. Em resumo, as pessoas criam conceitos de si mesmas e se capacitam a estruturar significativamente suas ações com base nos conceitos e expectativas de comportamento dos outros no processo de interação social. (Rüdiger, p.41).

A Escola de Chicago é fundadora da base teórica da Comunicação, onde se cunhou os estudos chamados de interacionismo simbólico, no qual a sociedade não pode ser estuda fora das relações que envolvem os indivíduos por intermédio da comunicação. Conforme seus fundadores Cooley, Mead e Park, “a realidade social em que as pessoas vivem é construída através de símbolos” (Rüdiger, p.38).

Nossos objetivos se concentram na projeção da experiência musical supostamente introjetada nos jovens da capital de São Paulo por intermédio das produções de bailes associados ao forró, até então, universitário³, onde a linguagem dos símbolos permite organizar estruturalmente a forma do baile.

Diante este fenômeno buscaremos compreender como se dá, a partir do agente produtor, a captação de dois elementos: música e dança no gosto do público e convidados. Como a Escola de Chicago junto ao interacionismo simbólico não contemplou a análise sobre a comunicação de massa - ela estava interessada no meio social, nos apoiaremos em alguns conceitos da escola de Frankfurt para em seguida buscarmos nos estudos culturais, principalmente com Stuart Hall, conceitos e noções que nos ajude a lidar com a questão do

³ De acordo com Silva (2003), a convenção do forró universitário de 1990 corresponde a uma segunda fase do movimento sendo que a primeira fora em 1975. Conforme Alfonsi (2007), o discurso nativo dos jovens frequentadores dos bailes de forró universitário de São Paulo referia-se a um movimento que tinha como intuito “trazer de volta o forró de qualidade” que, segundo eles, seria o forró pé-de-serra, o mais próximo de sua origem que, por sua vez, estaria sendo “deformada” pelo forró eletrônico. Para uma compreensão diferencial dessa tríade (pé-de-serra, universitário e eletrônico) presentes nos discursos correntes no contexto paulistano, ver o estudo de Alfonsi (2007). Para uma compreensão no contexto carioca, ver Ceva (2001).

“popular”. Lembrando que a cultura popular sempre estará em uma tensão contínua com a cultura dominante, onde são processadas as relações de domínio e subordinação de forma articulada. O processo pelo qual algumas coisas são ativamente preferidas para que outras possam ser não preferidas. Isto é, cultura x hegemonia. Nossa preocupação nessa definição não é com a questão de autenticidade ou da integridade orgânica da cultura popular. Aliás, todas as formas culturais são contraditórias neste sentido, antagônicas e instáveis. – Grande ênfase no estudo como um processo histórico. Não podemos estudar a cultura popular como se ela tivesse um valor fixo, ou seja, que não fora alterado no passar dos tempos. Dessa forma, pensaremos também na posição histórica e no seu valor estético. Lembremos sempre que não há garantias intrínsecas ao signo ou à forma cultural.

A escola de Frankfurt, mais precisamente a base teórica que trabalhou com o conceito de indústria cultural, Horkheimer, Marcuse, Adorno, pretenderam esclarecer um problema na sociedade contemporânea: desvendar ou desmascarar as tecnologias de comunicação. Por intermédio desta base teórica, pretendemos identificar qual tipo de configuração que esse processo de captação elabora para o público que frequenta esses espaços e, mais, o que ela gera para os outros estabelecimentos ou espaços cujas práticas são semelhantes ao primeiro, uma vez que eles fazem parte do mesmo circuito. Com Habermas, segunda geração da escola de Frankfurt, cria-se um novo paradigma de estudo por meio da razão comunicativa e comunidade ideal. Assim, para ele, a sociedade não reage apenas pela razão instrumental, presa aos esquemas da subjetividade, baseia-se também em uma razão comunicativa, de natureza intersubjetiva, que se constitui no curso da interação social.

Levando em consideração as bases teóricas citadas acima, também, para uma maior compreensão do nosso plano de pesquisa, deve-se levar em consideração, conforme Alfonsi (2008) a tríade diferencial do forró (pé-de-serra, universitário e eletrônico), ou ainda, a sua relação de interdependência, mas, lembrando que no seu interior foram criados muros que possivelmente organizaram o modo de vida (gostos) de diferentes camadas sociais⁴. Segundo Habermas, a comunicação se confunde com a interação, para ele existem tipos de ações sociais que coordenam essas relações.

⁴ Faz-se alusão à Teresa Caldeira (2000) e Norbert Elias (1970, 1990, 1993).

Tomamos como caso exemplar dessas experiências, os eventos produzidos por produtores que organizam bailes e festas, no nosso caso, o Forró Secreto⁵. Os bailes planejados, portanto, serão a válvula de escape para compreendermos os processos ou a tipificação do circuito, isto é, a repercussão desse processo organizado pela produção. Visto que o primeiro é parte do segundo, observaremos o que é tecido no interior dessas relações interdependentes de bailes e, por conseguinte, práticas socioculturais.

2. Entendendo o Forró Secreto: uma estratégia de ação⁶

O estudo tem como segmento específico a juventude e a produção cultural de outro lado. O primeiro refere-se ao público participante da prática cultural do segundo que, por sua vez, organiza no sentido de produzir uma festa ou um baile denominado como Forró Secreto situado em Perdizes, distrito da zona oeste de São Paulo⁷. O único meio de divulgação do baile dá-se por meio de *e-mail*, daí depreende-se que não há *sites*, *flyers*, tampouco *folders* ou outros tipos de divulgação. Os convites enviados por *e-mail* são elaborados pelo próprio organizador (produtor) do baile. Dessa maneira, para participar deste baile se faz necessário conhecer alguém que já faz parte da lista, logo, frequenta o mesmo e, pedir para que ela(e) o adicione, são imprescindíveis neste processo alguns dados pessoais do convidado como, por exemplo, nome e sobrenome, telefone, *e-mail* e RG. Para tanto, vale citar o nível de organização que o produtor requer para o funcionamento da festa ou baile, fazendo uma alusão à Hohlfeldt: “pela sua maior permanência e poder de introjeção através da leitura” (p. 198) — seguem as regras:

Amigos e amigas da lista, só pra não haver nenhuma confusão, estou enviando este *e-mail* para explicar algumas regras do Forró Secreto, principalmente para quem está há pouco tempo na lista. Para você está na lista, alguém o colocou, e este alguém é responsável diretamente por você. Qualquer confusão, briga, consumo de drogas ou qualquer problemas sério fará com que o seu nome saia da lista, e a pessoa que o convidou ficará um tempo sem poder acrescentar nenhum nome (...). Outra coisa importante, não leve ninguém com você que não esteja com o nome comprovado na lista. O fato de ter ficado na fila ou ter vindo de longe não amolecerá o meu duro coração e não será agradável para você e nem para o seu amigo/amiga. Importante também é chegar bem cedo. (14/03/2006). (Alfonsi, 2007, p. 68-69).

⁵ De acordo com Alfonsi (2007), o Forró Secreto seria um baile com intuito de retomar o “forró das antigas” [1996], “do início do seu movimento”. A ideia central era a de filtrar o acesso ao baile a fim de congregiar apenas aqueles grupos de “pessoas conhecidas e que realmente gostam de forró”.

⁶ Projeta-se: “o computador como mídia semiótica”.

⁷ Mais precisamente em um espaço na Rua Turiassu conhecido como Aldeia Turiassu, número 927.

Tendo em vista as regras do baile, o produtor continua descrevendo um perfil estético do baile:

Vale lembrar aos que estão indo pela primeira vez, ou recebendo este email pela primeira vez, que você pode convidar quem quiser, mas é responsável direto pelos seus convidados, ou seja, convide pessoas que querem dançar em um lugar maravilhoso ao som de boa música e conhecer gente interessante, e não quem quer apenas mais uma balada. Como sei que todos vocês tem bom gosto, a noite será muito boa. (16/10/2003). (Alfonsi, 2007, p. 69)

É importante lembrar que historicamente, para efeito de interdependência, este baile (fórró secreto) faz parte de um percurso cujo ponto de partida, segundo Alfonsi (2007), foi intermediado pelas *manchas* que circularam entre o Alto e Baixo Pinheiros. Portanto, geograficamente, o nosso *trajeto* se concentra na zona oeste — Perdizes, incluiremos Pinheiros. Nestes distritos são encontradas as *manchas* que de acordo com Magnani (1996, 2002 e 2007), delimitam certa prática cultural e caracterizam-se como uma área que dispõe de equipamentos que servem para tal prática. Sendo assim, elas demarcam os *circuitos*, conforme o mesmo autor (1996, 2002), o conceito de *circuito* designa os estabelecimentos que possuem determinados serviços, com efeito, são reconhecidos em sua totalidade apenas pelos usuários, assim sendo, não são adjacentes à paisagem urbana. Vale destacar que os *circuitos*, em seus limites, atingem os espaços que ajudaram na difusão do ritmo e da cultura de modo geral, em nosso caso, na produção dos bailes, na prática musical e na difusão da dança. No ano de 1995 na Rua Paes Leme em Pinheiros, surge o Remelexo⁸, em seguida o Canto da Ema (2000) e, logo depois, o Fórró Secreto (2002)⁹. Conforme Alfonsi (2007):

Foi Magno [produtor e antigo sócio do Canto da Ema] quem se destacou nesse cenário ao iniciar a produção de festas que propunham recuperar o “fórró das antigas”. A primeira festa ocorreu no mês de março de 2002 e o objetivo foi relembrar os bailes idos de 1996. O local escolhido foi o União Fraternal, um salão localizado em uma esquina da Rua Guaicurus, na Lapa, próximo ao Metrô Barra Funda, zona oeste (Alfonsi, 2007, p. 65) [grifo da autora].

Diante este plano de pesquisa seguido dos excertos com as falas do Produtor do evento, iremos vasculhar a cultura nos termos dos estudos culturais, no qual inclui a vida

⁸ Atualmente conhecido como Remelexo Brasil.

⁹ Foram citados apenas os principais pontos (bailes) do circuito que serão estudados na pesquisa. Mas vale lembrar os bailes extintos que participaram de forma produtiva para a disseminação do gênero, da cultura (de modo geral) e, para a formação do circuito: Centro Cultural Elenko KVA, Projeto Equilíbrio e Danado de Bom.

cotidiana, as instituições e suas práticas (as artes), estas, entre outras, romperam o passado onde eram apenas artefatos, e criaram-se níveis nessas práticas vividas que compõe linguagem simbólica, entre outras. Seguimos, portanto, uma hipótese semelhante às de agenda abordadas por Hohlfeldt, onde os meios de comunicação influenciam a médio e longo prazo sobre o receptor, e não em curto prazo como diziam outras teorias. Ou seja, é necessário observação de períodos de tempos mais longos para percebemos alguns tipos de configuração dispostas na sociedade estudada.

3. Das contradições, as misturas e os processos

A concentração do poder sobre o tempo e o espaço gerada pelas telecomunicações constituía apenas uma das tendências dessa mídia, potencialmente portadora das condições para um restabelecimento da cultura oral e do contato pessoal, que “[...] poderia constituir a base de toda uma nova forma de comunicação[...]” (Mattelart, 1995, p. 103).

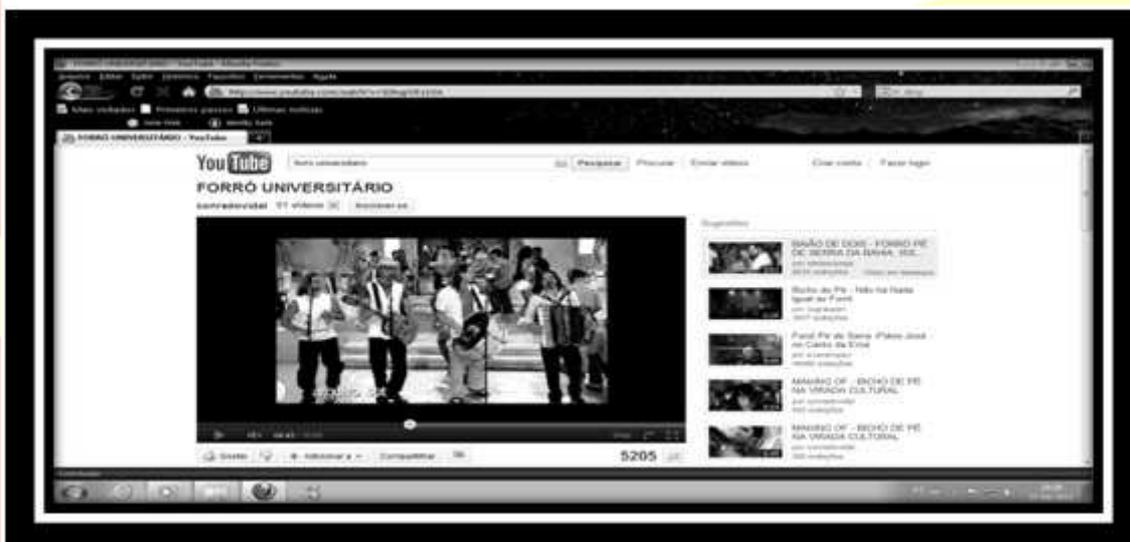


Figura 1: Forró Universitário: <http://www.youtube.com/watch?v=S0hupYKx1XA>. Acessado em 31/08/2011.

O nome “forró universitário”, um termo já extinto para os tradicionalistas ou idealizadores do ritmo, foi uma tentativa midiática para colocar em cena o tal fenômeno que estava ocorrendo na cidade de São Paulo (a juventude e o “forró universitário”) e, ao mesmo tempo para diferenciá-lo do seu “oposto”, o forró eletrônico, ou seja, uma maneira de encobrir as possíveis relações do forró no seu sentido lato (socialmente e musicalmente), ou ainda, para aliviar o preconceito que certa parte da população tinha (e tem) com o ritmo que até então estava atrelado ao forró eletrônico e, sobretudo aos nordestinos que por vezes são alvos do preconceito de outrem. Vale lembrar que o preconceito existe em nossa(s) sociedade(s) e ele se apresenta de diversas formas, uma

delas, por exemplo, o caso recente de aversão aos nordestinos vindo da estudante do curso de Direito, Mayara Petruso, alavancada por uma declaração no twitter: “Nordestino não é gente. Faça um favor a SP, mate um nordestino afogado!”.

Levando em consideração os estigmas que existem sobre os tipos de forró (eletrônico, universitário, pé-de-serra) é possível aferir que o “forró universitário” é aquele que a sua mãe deixa você ir, e depois, seus amigos não vão rir de você quando pronunciar forró, pois em seguida vem a palavra “universitário”. Logo, vê-se a importância da delimitação que pode ser visualizada na seguinte pergunta: Que tipo de balada você gosta? — Ah! Eu gosto de forró do tipo UNIVERSITÁRIO! O termo “forró universitário”, neste contexto, também representa uma classe. Mas destaca-se que atualmente existe, por parte dos forrozeiros, uma negação com o tal termo. Hoje se circula o “forró pé-de-serra”. Aqueles mesmos jovens do início do movimento, de classe média, entraram nessa onda e foram delimitando os seus espaços nos bailes de forró, principalmente, da zona oeste de São Paulo.

A importância do público para os idealizadores do movimento: importância esta que mais tarde trouxe renovações ou invenções para alguns bailes de forró. Diante das palavras dos envolvidos no vídeo, percebe-se que o circuito tendia a ser de fato fechado/restrito, para poucos, mas, com o fato estimado pelo povo — A Banda Falamansa entra em cena e o dito “forró universitário”: gênero/ritmo/estilo foi se disseminando e chegando gradativamente as diversas camadas sociais. Nas baladas de forró já era possível observar não só universitário, mas um público variado, e nesses ambientes foram se formando as ditas “panelinhas” que, dentre outras coisas, também pode representar os atritos de “gosto” que aqui se refere à classe. Ora, “panelinha”, foi uma “guerra” de fusão do movimento, mas não significou o fim de estar junto da forma que em linhas gerais o vídeo coloca (“aquela turma: com os alunos da USP, da PUC e da Cásper...”), mas simplesmente que esta fusão foi investida em outras partes e não nas formas reconhecidas pela “convenção (institucional) do movimento”. Atualmente é possível encontrar resquícios das “panelinhas”, pois os frequentadores se identificam pelo tempo e espaço: antigos frequentadores do KVA, do Projeto Equilíbrio, do Remelexo, do Canto da Ema e tantos outros bailes de forró. E assim, as lembranças de outrora onde nos bailes de forró se encontravam as turmas referidas acima, trouxe à tona, somado a linguagem dos negócios para os produtores de eventos e os avassaladores meios de comunicação, estratégias diferenciadas para simular a “autenticidade do forró”, quiçá, pé-de-serra.

Mencionando Hall (2006), “o capital sempre terá interesse na cultura das classes populares para a constituição de uma nova ordem social. “A cultura popular é o terreno onde as transformações são operadas”.

As indústrias culturais tem de fato o poder de retrabalhar e remodelar constantemente aquilo que representam; e, pela repetição e seleção, impor e implantar tais definições de nós mesmos de forma a ajustá-las mais facilmente às descrições da cultura dominante ou preferencial. (Hall, 2006, p. 238).

Este é o poder dos meios de comunicação que atua sobre nós, como se fossemos uma tabula rasa. Hall crê que há uma luta entre a classe dominante sobre a dominada, no sentido de (re)organizar a cultura popular. Há pontos resistentes, momentos de superação. Está é a dialética da luta cultural. Assim, também, conforme Godin: “Flusser chama a atenção para a artificialidade última de todos os códigos, de todas as estruturas comunicativas, de todos os *media* e da cultura em geral, ou seja, para o seu aspecto de [re]construção” (p. 80-81). Cultura popular, portanto, sempre estará em uma tensão contínua com a cultura dominante. Observa o processo pelo qual as relações de domínio e subordinação são articuladas — O processo pelo qual algumas coisas são ativamente mais preferidas para que outras possam ser não ou menos preferidas. Isto é: cultura x hegemonia.

Cultura popular: é constituída por tradições e práticas populares e pela forma como estas se processam em tensão permanente com a cultura hegemônica. Nesse sentido, ela não se resume à tradição e ao folclore, e nem ao que mais se consome e vende; não se define por seu conteúdo, Nem por qualquer espécie de programa político popular preexistente. Sua importância reside em ser um terreno de luta pelo poder, de consentimento e resistências populares, abarcando, assim, elementos da cultura de massa, da cultura tradicional e das práticas contemporâneas de produção e consumo culturais (Hall, 2006, p.330).

Nossa preocupação nessa definição não é com a questão de autenticidade ou da integridade orgânica da cultura popular. Aliás, todas as formas culturais são contraditórias neste sentido¹⁰, compostas de movimentos (no sentido de deslocamento) antagônicos e instáveis. – Grande ênfase no estudo como um processo histórico. Portanto, não podemos estudar a cultura popular como se ela tivesse um valor fixo, ou seja, que não fora alterado no passar dos tempos, mas sim pensarmos na posição histórica e no valor estético. Lembremos sempre que não há garantias intrínsecas ao signo ou à forma cultural.

¹⁰ Para um maior conhecimento ou curiosidade, vale a pena escutar as seguintes músicas que tecem discursos para legitimar o que seria e de onde vem o forró (baile/ritmo/estilo/gênero): Geraldo Azevedo (PE): *For All para todos*; Mestre Ambrósio (PE): *Forró pé-de-calçada*; Chama Chuva (ES): *Forró de tradição*; Gilberto Gil (BA): *De onde vem o baião*.

Referências Bibliográficas

ALFONSI, Daniela do Amaral. *Para Todos os Gostos – Um estudo sobre classificações, bailes e circuitos de produção do forró*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, FFLCH/USP, 2007.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros – crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Ed. 34/EDUSP, 2000, 400p.

CEVA, Roberta Lana de Alencastre. *Na batida da zabumba: uma análise antropológica do forró universitário*. 2001. 111 f. Dissertação (Mestrado) — Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

ELIAS, Norbert. *Introdução à sociologia*. Lisboa, Edições. 1970.

_____. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, vol. 1. 1990.

_____. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, vol. 2. 1993.

ESCOSTEGUY, A. C. *Os Estudos Culturais*.

GULDIN. *Comunicação e teoria dos mídia*.

HALL, Stuart. “Notas sobre a desconstrução do popular”. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. UFMG, Belo Horizonte, 2006.

HOHLFELDT, A. *Hipóteses contemporâneas de pesquisa em comunicação*.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no Pedaco – cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Huicitec/ Ed. UNESP. 1998.2ª Ed. 166 p.

_____. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. In: *Revista brasileira de ciências social*. São Paulo, v. 17, n. 49, p. 11- 29, jun. 2002.

MATTELART, André & NEVEU, Eric. (org.). *Introdução aos estudos culturais*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

RÜDIGER, Francisco. *A Escola de Chicago e o interacionismo simbólico*.

_____. *A Escola de Frankfurt: Jürgen Habermas*.

SANTAELLA, L. *O computador como mídia semiótica*.

SILVA, E. L. *Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural*. São Paulo: Anablume; FAPESP, 2003.

Sites pesquisados

www.cantodaema.com.br

www.remelexobrasil.com.br

www.magnofestas.com.br