

MILONGA E FORRÓ: DOIS BAILES POPULARES

Rubens Pantano Filho¹
Maria Ângela Lourenconi²

RESUMO: Todas as sociedades têm ao menos uma dança como herança, como uma autêntica e original expressão de sua cultura, ou seja, cada dança é parte da identidade cultural de um corpo social. No universo particular das chamadas danças de salão, a Milonga e o Forró são dois gêneros musicais e/ou de danças sociais que bem representam, respectivamente, a Argentina e o Brasil. Além disso, tanto em um como em outro país, os dois termos também são utilizados como designativos dos bailes ou locais onde se executam e dançam os gêneros musicais que levam essas respectivas denominações. A milonga, além de ser uma marca característica da música/dança argentina e uruguaia, tem também uma vertente no sul do Brasil, em particular no Rio Grande do Sul, onde é bastante apreciada, com algumas características próprias além daquelas originárias de suas irmãs argentino-uruguayas. O forró, por sua vez, como expressão cultural musical brasileira, está presente em várias capitais do velho continente, bem como habita a capital argentina, com grupos forrozeiros que apreciam esse gênero brasileiro. Este artigo tem como objetivo realizar uma revisão de literatura sobre a Milonga e o Forró, de modo a verificar que estas manifestações culturais sejam identificadas como um dos indicadores de aproximação territorial de países do cone sul latino-americano: comportamento cultural, social e musical únicos. Este indicador mostra que estes povos encontraram - na maneira de dançar, de criar suas músicas e de formular encontros sociais - suas próprias expressões populares e de caracterização da identidade nacional.

PALAVRAS-CHAVE: Dança; Milonga; Forró.

MILONGA Y FORRÓ: DOS BAILES POPULARES

RESUMEN: Todas las sociedades tienen al menos una danza como herencia, como una expresión auténtica y original de su cultura, es decir, cada baile es parte de la identidad cultural de un cuerpo social. En el universo particular de las llamadas danzas de salón, Milonga y *Forró* - objetos de esta publicación - son dos géneros musicales y / o de baile social que representan, respectivamente, Argentina y Brasil. Además, tanto en un país como en otro, los dos términos también se usan para designar los bailes o lugares donde se realizan y bailan los géneros musicales que llevan estas denominaciones respectivas. La milonga, además de ser una marca característica de música / danza argentina y uruguayas, también tiene un hilo en sur de Brasil, particularmente en Rio Grande do Sul, donde es muy apreciada, con algunas características propias además de las de sus hermanas argentino - uruguayas. *Forró*, a su vez, como expresión cultural musical brasileña, está presente en varias capitales del viejo continente, además de habitar la capital argentina, con grupos *forrozeiros* que aprecian este género brasileño. Este artículo tiene como objetivo realizar una revisión de la literatura sobre Milonga y Forró, con el fin de verificar que estas manifestaciones culturales sean identificadas como uno de los indicadores de aproximación territorial de los países del cono latinoamericano: comportamiento cultural, social y musical único. Este indicador muestra que estos pueblos encontraron, en la forma de bailar, crear su música y formular reuniones sociales, sus propias expresiones populares y caracterización de la identidad nacional.

PALABRAS CLAVE: Danza; Milonga; Forró.

¹ Doutor em Engenharia e Ciências dos Materiais, licenciado em Física e em Pedagogia e graduando em Produção Cultural. Professor e coordenador do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo - IFSP. E-mail: rubenspantano@ifsp.edu.br

² Doutora em Psicologia Educacional, bacharel em Fonoaudiologia e graduanda em Produção Cultural. Professora titular da Universidade Paulista – UNIP. E-mail: maria.lourenconi@docente.unip.br

INTRODUÇÃO

A dança como atividade social – inicialmente praticada pela aristocracia e pela nobreza - nasceu na Itália, no período que compreende a Idade Média e o Renascimento, no século XV. Na Renascença, ocorreram diversas mudanças no campo das artes, da cultura, da política e da religião. Na Europa, os governantes e o clero passaram a dar proteção e ajuda financeira aos artistas e intelectuais da época. O *mecenato* tinha por objetivo fazer com que os mecenas (governantes e burgueses) se tornassem mais populares entre as populações das regiões onde atuavam. Assim, era muito comum, por exemplo, que as famílias nobres encomendassem pinturas e esculturas junto aos artistas.

Uma nova visão do homem trouxe também uma nova visão da dança. Era um componente importante das interações sociais, particularmente entre a nobreza e a classe alta. A beleza, o refinamento e o comportamento civilizado passaram a ser valorizados, com reflexo na dança. Antes executada em praças, salões e aldeias, passou por transformações e foi se tornando cada vez mais disciplinada. Dessa forma, os passos foram organizados, anotados e codificados, possibilitando a criação de um repertório de movimentos (CAVALLO, 2006). No referido período, a dança começou a ter um sentido social, ou seja, passou a ser praticada pela nobreza em grandes espetáculos teatrais e em festas apenas como entretenimento e recreação (CAVASIN, 2003). Assim é que, nesse período, destacam-se os mestres da dança, que ensinam os nobres a dançar, dando origem ao balé de corte, cujos temas eram inspirados na cultura grega (FERRAZ, 2012). Os primeiros professores de dança e de etiqueta tinham por função assegurar aos jovens nobres o domínio das formas refinadas de comportamento (OLIVEIRA E SILVA; PANTANO FILHO, 2017).

Denominadas genericamente como danças sociais, estas passaram a ser executadas aos pares nos bailes ou nos encontros dos nobres. A dança de salão passou então a fazer parte da educação da aristocracia da época, enquanto a classe pobre praticava as denominadas danças folclóricas (OLIVEIRA E SILVA; PANTANO FILHO, 2017).

Nesse universo da dança, consideram-se hoje danças de salão aquelas praticadas em reuniões sociais e executadas por pares. Nos anos iniciais do século XX, o aprendizado da dança de salão incluía-se na educação da mocidade, quando o minueto, a polca, a mazurca e a valsa tiveram seus grandes reinados. Atualmente, em pleno século XXI, a dança de salão engloba uma diversidade de gêneros, com uma variedade de andamentos que atendem tanto aos gostos dos mais jovens, bem como aos anseios de uma população com mais idade que também almeja uma vida alegre e com qualidade.

Santos e Almeida (2006) assinalam que todas as sociedades têm ao menos uma dança como herança, como uma autêntica e original expressão de sua cultura, ou seja, cada dança é parte da identidade cultural de um corpo social. No universo particular das chamadas danças de salão, a Milonga e o Forró – objetos desta publicação – são dois gêneros musicais e/ou de danças sociais que bem representam, respectivamente, a Argentina e do Brasil, assim como o fazem, da mesma forma,

o Tango e o Samba. Além disso, tanto em um como em outro país, os dois termos também são utilizados com outro significado, qual seja, como designativos dos bailes ou locais onde se executam e dançam os gêneros musicais que levam essas respectivas denominações.

A milonga, além de ser uma marca característica da música/dança argentina e uruguaia, tem também uma vertente no sul do Brasil, em particular no Rio Grande do Sul, onde é bastante apreciada, com algumas características próprias além daquelas originárias de suas irmãs argentino-uruguaias. O forró, por sua vez, como expressão cultural musical brasileira, nas últimas décadas tem se espalhado por diversos países da Europa, através da música e, principalmente, da dança. Presente em várias capitais do velho continente, também habita a capital argentina, com grupos forrozeiros que apreciam esse gênero brasileiro.

MILONGA

Milonga é o termo utilizado genericamente para designar uma manifestação cultural; consiste em uma expressão musical, englobando o baile, as músicas tocadas neste e o modo particular de dançá-las. Assim, a palavra milonga costuma ser empregada com mais de um significado: pode estar relacionada à música, à dança, ao espaço utilizado para o baile e ao próprio evento dançante. Essa manifestação cultural é muito forte - com suas singularidades - no Rio Grande do Sul, na Argentina e no Uruguai.

Etimologicamente, o termo *milonga* é tido como originário da língua bundo-congolense, sendo o plural de *mulonga*, que significa palavra (CASCUDO, 2005). Além disso, também há registros sobre o uso do termo para designar lugares de dança populares ou ainda para se referir às mulheres que frequentavam esses locais de baile (AHARONIAN, 2010). Podia ter ainda a conotação de “confusões”, “barulhos” ou toda reunião alegre demais. No Uruguai, a palavra também estava relacionada com uma reunião de canto e dança.

A origem da milonga como expressão musical é um tanto controversa. Há autores que defendem sua origem rio-grandense, outros a consideram argentina e há também os que defendem sua origem uruguaia (RAMIL, 2009). De acordo com Ayestarán (1967), a milonga já estava presente no folclore uruguaio por volta de 1870, sendo que na Argentina teria aparecido por volta de 1880. No Rio Grande do Sul a milonga teria sido introduzida pelas regiões fronteiriças com a Argentina (Itaqui) e também com o Uruguai (Jaguarão).

De início, a milonga esteve associada à figura do gaúcho, um tipo de vaqueiro que surgiu ao longo do século XVIII, na província de Buenos Aires e no sul do Brasil. Trabalhador do campo e hábil ginete, a imagem do gaúcho está vinculada à bravura, à nobreza e à solidão. Originalmente, a música milonga era interpretada por um *payador*, ou seja, um cantor que, acompanhado de um violão, entoava uma melodia de estilo recitativo (ALBORNOZ, 2016).

Sobre o *payador*, Ayestarán (1967) assinala que na Argentina, em fins do século XIX, a milonga se apresentava como canção *criolla*, usada para as *payadas* ou para acompanhamento de baile. Como canção, era (e ainda é) a forma de manifestação dos chamados *payadores*, que realizam improvisações em torno de um tema. Quando executada por dois *payadores*, a denominada *payada de contrapunto* consiste em uma espécie de duelo ou disputa entre os dois *payadores* que então versam sobre um tema comum.

Para melhor compreensão dos termos registrados, pode-se fazer um paralelo entre o *payador* argentino e o repentista brasileiro. O “repente de viola” é um gênero poético de origem popular, baseado em narrativas orais e rimadas, que são apresentadas de improviso. Assim como no “repente”, a *payada de contrapunto* tem como principal função o desafio poético entre os cantadores. Característica do mundo rural, essa “cantoria de viola brasileira se desenvolve, ganhando formas no final do século XIX com os primeiros cantadores até os anos finais da década de 1920, com alguns repentistas adquirindo fama nacional nas mãos dos registros dos folcloristas e nos folhetos de cordel” (FILGUEIRA, 2018, p. 157).

Na Argentina, considera-se Gabino Ezeiza como o melhor *payador* de todos os tempos. Nascido em Buenos Aires, em 19 de fevereiro de 1858, em San Telmo (bairro de escravos em suas origens), viveu em uma época em que era considerável a presença de afrodescendentes na capital argentina. É uma das lendas da história artística do país, um ícone dos trovadores gaúchos, por inserir a milonga no meio dos desafios de trovas. Considerava a milonga *campera* com origem no candombe, gênero que se formou a partir de velhos ritmos africanos. Começou a atuar com quinze anos, sempre com o seu violão, circulando por diversos povoados argentinos e uruguaios, também frequentando teatros e até circos. Era conhecido como *El negro Ezeiza*, por conta de sua origem afro. Faleceu em Buenos Aires, aos 12 de outubro de 1916.

O gênero milonga pode se dividir em duas modalidades: a *campera*, também denominada *pampeana* ou *sureña*; e a *ciudadana* (urbana). A milonga *campera* representa a expressão do trabalhador do pampa, era cantada de início e, mais tarde, passou a ter uma coreografia, sendo adaptada para obras teatrais por volta de 1880. A milonga *ciudadana* aparece em 1931, com a composição *Milonga Sentimental* de autoria de Sebastián Piana (música) e Homero Manzi (letra). Piana toma por base a antiga milonga *campera*, aquela cantada pelos *payadores*, modificando seu acompanhamento repetitivo por uma concepção harmônica e rítmica tomada de compositores da música erudita. Assim, cria uma variante mais leve da milonga *campera*. Tanto por seu caráter como por sua temática e instrumentação, a milonga *ciudadana* está mais próxima do tango, sendo, às vezes, considerada um subgênero deste. Seu nome se deve ao fato de ter obtido grande sucesso na cidade (ALBORNOZ, 2016).

Nesse contexto, é oportuno registrar que Sebastián Piana foi um grande pianista, compositor e diretor de orquestra inovador. Ele adaptou, naquele ano, o velho estilo do chamado tango *canyengue* ao som mais característico dos anos 30 e 40, remoçando-o como o que se passou a

denominar milonga urbana. Seu parceiro em *Milonga Sentimental*, Homero Manzi, foi um jornalista, poeta e professor de literatura. Além da contribuição transcendental que os dois deram ao gênero, criaram também duas outras milongas clássicas: *Milonga del 900* e *Milonga triste*. Manzi também ficou consagrado em dois tangos emblemáticos: *Sur*, em parceria com o grande *bandoneonista* Aníbal Troilo, e *Malena*, com Lucio Demare (LERENGEGUI, 2014).

A milonga pode apresentar-se com diversos andamentos, podendo ser lenta ou mais viva. Surgiu no século XIX, nas periferias de Buenos Aires e Montevideu, no mesmo ambiente onde nasceu o tango, essa milonga *arrabalera* tem como característica a sonoridade percussiva e dançante, sendo muito executada nos bailes daquelas cidades. Portanto, enquanto dança, a milonga é tida como gênero de origem suburbana e não rural. É uma dança muito popular da região do Rio da Prata (Buenos Aires e Montevideu) e também no Rio grande do Sul.

Em suas origens, influenciada pela Habanera cubana e pelo Tango Andaluz, era dançada a partir de um repertório musical já estabelecido nos bailes, ou seja, surgiu como uma forma particular de dançar outros gêneros musicais. Acredita-se que tenha surgido depois de 1865, primeiramente como uma forma de dançar alguns gêneros já estabelecidos.

O padrão métrico da milonga é encontrado em boa parte da costa atlântica das Américas, onde houve forte presença africana. Esse padrão rítmico também pode ser encontrado - explicitamente ou de forma subentendida - em gêneros musicais caribenhos, no samba e até mesmo nas palmas da capoeira (ESTIVALET, 2016).

Como dança, a milonga antecedeu o tango e também foi uma de suas influenciadoras. A milonga dançante é um gênero que está muito próximo do tango, sendo até considerado um subgênero deste. Assim, na Argentina e no Uruguai, com essa relação muito próxima na dança, pode-se observar passos que são utilizados tanto em um como em outro gênero. Dança-se, hoje, a milonga com movimentos e passos que lhe são característicos, bem como com outros que também são utilizados no tango dança. Não obstante esse parentesco, na milonga a postura do casal é mais “relaxada”, ou seja, menos formal que aquela adotada no tango, uma vez que a dança milonga tem mais proximidade com o *candombe*, gênero afro que a influenciou significativamente.

Com relação à influência do *candombe* no gênero milonga, Domínguez (2009) destaca que:

a sonoridade do *candombe* argentino se ‘infiltrou’ na milonga, no tango e na *murga*³, repassando a esses gêneros parte de sua musicalidade – e de sua expressão corporal – sem necessariamente continuar associado a práticas cujos protagonistas únicos seriam afro-argentinos e nem vir a constituir-se num gênero musical moderno (DOMÍNGUEZ, 2009, p. 66).

3 Gênero musical e manifestação cultural popular característica de países de origem espanhola, notadamente Uruguai e Argentina. É executada basicamente com instrumentos de percussão e bastante presente nas manifestações carnavalescas. As vestimentas dos membros receberam influências do “Carnaval de Veneza” e da “Comedia dell’arte”, da qual herdou figuras como o Momo, o Pierrot e a Colombina. No Uruguai, considerado o berço do gênero, a *murga* tem ares de apresentação teatral, com coros e encenações que fazem humor com a vida social e política do país.

Tradicionalmente, a milonga dançante consiste em uma dança de salão típica, ou seja, com papéis muito bem definidos: o cavalheiro – em geral – é o condutor e a dama é a conduzida. No entanto, esse comportamento mais conservador está se diluindo não só na milonga como também em outras danças de pares abraçados. Academias e outros ambientes próprios para dançar têm inovado, aceitando pares de mesmo sexo ou gênero, sendo que na dança um deles atua como condutor (líder) e o outro como conduzido (seguidor). Assim, pares de mesmo gênero dançam sem qualquer conotação sexual. A dança a dois com condução compartilhada também é outra novidade: os pares alternam-se na condução ou um deles abre espaço para que o outro também crie e tome iniciativas. Por algumas vezes os papéis são invertidos de forma lúdica, de modo que o casal que dança é que decide livremente o período de condução de cada um (BIJALBA, 2017).

Em Buenos Aires, por exemplo, pode-se encontrar as chamadas “*milonga gay, friendly ou queer*”, que são ambientes onde cada um dança com quem quiser, fazendo o papel de líder ou de seguidor, não necessariamente de homem ou mulher. Essas milongas, nas quais se pode bailar entre pessoas do mesmo sexo, são frequentadas por homossexuais, heteros, trans, não importando a orientação sexual ou de gênero. São dirigidas às pessoas interessadas em dançar tango ou milonga de maneira mais livre e diversa, sem os papéis fixos do tango tradicional.

Nas milongas – como eventos ou espaços utilizados para os bailes – com orquestras ao vivo ou DJs - toca-se o tango, o tango-vals e a milonga. Durante esses bailes típicos, são executadas as *tandas*, ou seja, sequências de três a quatro temas do mesmo estilo e, em geral, da mesma orquestra (Pugliese, Troilo, etc.). Entre duas *tandas* consecutivas há uma “cortina” – uma música com estilo distinto das demais (uma Salsa, por exemplo), que sugere aos bailarinos para que voltem aos seus lugares. Depois da “cortina” segue então outra *tanda* com outro estilo para dançar, outra orquestra, etc. Em geral, os que comparecem desacompanhados nesses ambientes convidam uma pessoa para dançar em uma *tanda* e outra pessoa distinta da primeira para dançar na *tanda* seguinte.

Em Buenos Aires, por exemplo, as milongas - enquanto eventos sociais – ocorrem diariamente – de domingo a domingo - nos mais variados pontos da cidade, e situados em bairros distintos, sendo que algumas delas são emblemáticas e muito procuradas pelos bailarinos, ou melhor, pelos *milongueros*, tanto os locais como os estrangeiros. Em alguns desses ambientes há até milongas que ocorrem no período vespertino, destinada àqueles que querem dançar e depois ir para casa um pouco mais cedo.

Deve-se destacar também que a denominação atribuída à milonga não corresponde necessariamente ao nome do local onde a mesma acontece. Geralmente a designação de batismo da milonga é dada por seus organizadores. Ela pode estar funcionando em um local por um tempo e, mais tarde, com a mesma denominação, poderá estar acontecendo em um clube ou local distinto do primeiro. Há, atualmente, em Buenos Aires, milongas muito tradicionais e bastante concorridas: *Marabú, El Arraque, Salón Canning – Parakultural, La Baldosa, La Milonguita, La Catedral, La Viruta, Cachirulo, El Beso, Porteño y Bailarin, Maldita Milonga, Bendita Milonga, Sunderland, La Marshall*

(milonga *queer*), entre outras. Algumas dessas milongas são frequentadas por uma população mais jovem, outras por pessoas de mais idade. Neste cenário, há milongas mais ortodoxas e outras, digamos, mais “relaxadas”.

No Rio Grande do Sul, a milonga para dançar é bastante alegre e tem um papel de destaque no cenário gaúcho, podendo observar-se três estilos principais: milonga tanguada, milonga vaneirada e milonga rio-grandense.

Hoje, há milongas nas mais variadas cidades, em distintos países do planeta – latino-americanos, europeus ou asiáticos. Os gêneros dançantes nesses bailes – tango, tango-*vals* e milonga (em especial o tango) – obtiveram grande aceitação mundial, cativando enormemente os praticantes dessas danças. Apesar de sua origem em Buenos Aires e em Montevidéu, hoje o tango e a milonga são mais identificados pelos estrangeiros com a cidade de Buenos Aires, a capital argentina. Nesse sentido, há que se reconhecer que os *porteños* foram muito competentes em transformar o tango em um produto de exportação que, além disso, também contribuiu com o turismo na capital argentina.

FORRÓ

Da mesma forma que a palavra milonga, forró também é um termo utilizado de forma genérica para designar uma expressão musical, envolvendo o baile dançante bem como as músicas tocadas neste, ou seja, o baião, o xaxado, o xote, o coco e o arrasta-pé. A princípio, o termo designa a festa onde se dança, se toca, enfim, onde há diversão, com uma sequência de gêneros nordestinos, tais como os listados, entre outros. No entanto, o termo também designa um gênero musical, e, por consequência, uma dança, uma vez que um gênero musical tem – quase sempre – uma dança a ele associada. Assim, quando se ouve “Vamos ao forró hoje à noite?” a pessoa que pergunta está se referindo ao baile; e quando diz “Vamos dançar forró?” ela está se referindo a dançar qualquer um dos gêneros citados, ou seja, um xote ou um baião, por exemplo (QUADROS JÚNIOR; VOLP, 2005).

Considera-se que palavra forró corresponde a uma simplificação de um termo africano “*forrobodó*”, que tem como significado “arrasta-pé”, “farra”, “troça”, “confusão”, “desordem”, “rolo” (FERREIRA; 1986, p. 803). No entanto, há uma segunda versão que considera o termo derivado de um anglicismo. Segundo os adeptos dessa afirmação, no final do século XIX e início do século XX, engenheiros britânicos instalaram-se em Pernambuco por ocasião da construção da ferrovia *Great Western*. Os bailes promovidos por eles eram abertos para todos, de modo que na entrada dos locais onde aconteciam as festas estava uma placa com a inscrição “*for all*” (para todos, em Português), sendo que então se escutavam as músicas que prenunciavam o forró atual. Há também mais uma versão para a origem do termo, com a mesma temática da realização das festas, porém trocando os ingleses pelos americanos como protagonistas, por ocasião da Segunda Guerra Mundial (REBELO, 2007; QUADROS JÚNIOR; VOLP, 2005). Das três, a primeira versão é considerada a mais plausível

por grande parte dos historiadores, pois, segundo eles, a palavra forrobodó já era utilizada como sinônimo de festa ou bagunça, desde o século 17, ou seja, bem antes da presença dos ingleses no período de construção das malhas ferroviárias ou dos americanos na época da Segunda Guerra (PAULINO, 2012).

Ampliando esse conceito para além da música e da dança, Silva (2016) considera o seguinte:

O forró é uma das manifestações que integram a riqueza de costumes e tradições do Brasil sendo, amplamente difundido em todo país, representativo ícone vinculado à cultura nordestina. Se trata de gênero musical e dança provenientes de processos históricos de migrações dos povos nordestinos, para quem esses deslocamentos representavam fuga da exploração econômica e limitações referentes à falta de oportunidade em seus contextos locais e, simultaneamente, lhes acresciam expectativas e possibilidades de novos horizontes, ascensão econômica e melhores condições de vida. Assim esses nordestinos cheios de esperança ofertaram sua força de trabalho e disseminaram suas culturas em diferentes localidades (SILVA, 2016, p. 2).

No formato de dança, considera-se que o forró surgiu como adaptação das danças de salão europeias, sendo que, ao longo dos anos, seus desdobramentos engendraram novos arranjos estéticos, com a introdução de passos de outras danças latinas, tal como a Salsa, o Merengue, o Zouk e a Quizomba (NASCIMENTO; ORTEGA, 2018).

Considera-se que o forró tem em suas raízes a embolada, o batuque sertanejo, a toada e o xote. A exemplo de outros gêneros musicais brasileiros, o forró pode ser visto como junção de matrizes afro, indígena e europeia. Isso pode ser observado, por exemplo, no conjunto dos instrumentos do forró em sua origem: a sanfona, parente do acordeão português; a zabumba, considerada como instrumento africano; o triângulo, também de origem portuguesa; e o pífano, de origem indígena. Esse gênero dançante, muito comum nas festas juninas do Nordeste brasileiro, de celebração dos santos católicos, possui correspondência histórica nas festividades dos santos na Península Ibérica (NASCIMENTO; ORTEGA, 2018).

Nesse sentido, Jesus (2018) registra que:

Apesar de ser considerado genuinamente nordestino, o forró surgiu a partir de influências europeias e africanas (desde os povos subsaarianos até os povos árabes) que foram reformuladas e reinterpretadas pelo povo nordestino, do sertão ao litoral. Mas buscando mais próximo na linha do tempo, podemos identificar influências das cantigas de cantadores e violeiros, de onde vem o uso de acordes de sétimas menores, do lundu, das bandas cabaçais - que já utilizavam triângulo e zabumba -, das danças de salão europeias, como o *schottisch* e a quadrilha, das bandas de pífano, dos rabequeiros, entre outras. Esses diversos elementos faziam parte das práticas musicais rurais do nordeste, mas essas práticas musicais ocorriam apenas em seus espaços de origem e, portanto, não eram conhecidas nacionalmente (JESUS, 2018, p. 15-16).

Consta que esse gênero teria nascido nos pés de serra do castigado sertão nordestino, como atividade de lazer ao final do dia de trabalho ou como forma de assentar o chão das casas de pau a pique recém-construídas. Embalados pela melodia da rabeca, do acordeão ou dos pífanos, com percussão de ganzá⁴, pandeiro ou zabumba, os sertanejos então dançavam com passos repetitivos e limitados a movimentos da cintura para baixo, devido ao cansaço resultante do árduo dia de labuta. Nesse momento inicial, predominava o instrumental; quando havia canto, as letras explicitavam o universo do sertanejo, sendo as canções intercaladas por repentes e improvisos (ALVES, 2013). Mais tarde, também em suas origens, o forró era executado pelos músicos desse gênero – os forrozeiros – que animavam as tradicionais festas nordestinas, resultantes de uma boa colheita ou em comemorações santas ou familiares, como noivados, casamentos, batizados e outras (PAULINO, 2012).

Luiz Gonzaga é considerado como o criador e o grande divulgador do chamado forró pé-de-serra enquanto gênero musical. Deve-se ressaltar, no entanto, que esse tipo de música regional atendia, de início, pela denominação de baião, daí o artista vir a ser também conhecido como o “Rei do Baião”. Luiz Gonzaga tornou-se uma referência para os artistas nordestinos das gerações que o sucederam. Sua música expressa um sentimento permeado por outros: retorno às raízes, preservação da tradição etc. (LOPES, 2009).

Gonzaga nasceu em 13 de dezembro de 1912, filho Ana Batista e de Januário, um trabalhador da roça e sanfoneiro, que também ganhava a vida com o fole da sanfona, tocando nas festas da região. Imerso na cultura sertaneja e tendo um pai sanfoneiro, Gonzaga ingressa na vida artística, comprando sua primeira sanfona aos 14 anos. Depois de passar pelas forças armadas, onde exerceu a função musical de corneteiro, em março de 1939 Gonzaga embarca em um trem para o Rio de Janeiro. No Rio, irá conhecer o Mangue, bairro frequentado por artistas em busca de trabalho, que nos bares locais tocavam e cantavam. Naquelas cercanias, para ganhar algum dinheiro, Gonzaga executava valsas, tangos, choros, foxtrotes, etc., gêneros mais comuns do cenário urbano daquele período (COSTA, 2012).

Tocar tangos e valsas não era o estilo de Luiz Gonzaga, pois eram gêneros musicais que não faziam parte de seu mundo e de suas pretensões como artista. Ele queria mesmo é tocar as músicas de sua terra e de sua gente. E a gênese disso aconteceu, certo dia, quando um grupo de cearenses em um barzinho do bairro pedira que Gonzaga tocasse algo de sua terra natal. Ele não tocou naquele dia, porém prometeu que tocaria em uma próxima oportunidade. Quando isso aconteceu, foi muito aplaudido pelo público. E assim começa a trajetória do “Lua” (apelido que lhe foi dado por ter o rosto arredondado). Apesar das dificuldades enfrentadas no início de sua carreira, Gonzaga compõe “Baião” (nos anos 1940), junto com seu primeiro grande parceiro, Humberto Teixeira, o que lhe possibilitou entrar para a história da música (COSTA, 2012).

4 Instrumento musical de percussão utilizado no samba e em outros gêneros brasileiros; é um tipo de chocalho, geralmente feito de um tubo de metal ou plástico em formato cilíndrico, preenchido com areia, grãos de cereais ou pequenas contas.

Luiz Gonzaga foi então se consagrando como artista, sendo contratado com exclusividade pela Rádio Nacional, espaço privilegiado na mídia radiofônica da época. Sabe-se que rádio teve grande importância para a circulação de suas músicas, ou seja, o baião e outros gêneros ditos nordestinos. Com programas de auditório transmitidos ao vivo, ele também contribuiu para a formação de outros artistas e vinculação dos mesmos com o público. Seu repertório apresenta como foco uma temática regionalista: o cotidiano do sertão nordestino, os tipos humanos do sertão, a saudade do que se exilou da terra natal, a aridez da seca, a religiosidade popular, as tristezas e alegrias humanas, a sensualidade e as festas (LOPES, 2015).

Nas décadas de 40 e 50, a música de Luiz Gonzaga vai participar ativamente da construção da imagem do sertão nordestino. Com temáticas rurais e nostálgicas, vai lembrar ao sertanejo imigrante no Sul/Sudeste de quando morava em sua terra natal e a delícia daquele tempo, confortando sua saudade. Assim, sua música tornou-se uma referência, um dos fortes representantes da sonoridade nordestina.

Interessante ressaltar que as obras sobre a música popular brasileira registram que, durante os anos 20 ou 30, pouco ou quase nada se fala sobre o baião ou sobre o forró. Os temas citados são: sambas, polcas, valsas, tangos, mazurcas, *schottisch*, bem como gêneros norte-americanos como o Fox-trot e o Charleston, ou seja, não há referências significativas ao gênero baião/forró (COSTA, 2012).

O forró surgido no Nordeste pela voz e mãos de Luiz Gonzaga - afirmação sempre reiterada pelas distintas vertentes do forró - espalhou-se por quase todo o país. No sudeste do Brasil, na cidade de Itaúnas, no Espírito Santo, é que o forró tem sua "capital". Ali tem sede o Festival Nacional do Forró de Itaúnas (FENFIT), que reúne anualmente milhares de forrozeiros. Em 2020, o FENFIT apresentou sua 20ª edição.

No Nordeste brasileiro, as cidades de Campina Grande, Recife, Olinda, Caruaru e Bezerros são exemplos de locais onde se concentram importantes festas forrozeiras durante a época junina. No entanto, lá as festas acontecem durante todo o ano. Pode-se afirmar hoje que o forró é fenômeno atemporal, ou seja, não está mais restrito às festas juninas nordestinas, ambiente característico de sua origem. A Figura 2 a seguir mostra uma festa de forró em uma cidade de Sergipe, estado do nordeste brasileiro.

O forró também transita entre vários espaços sociais, inclusive nas escolas brasileiras, para as quais diferentes políticas curriculares têm prescrito o trabalho com música como linguagem artística. Como recurso didático, tema de estudo ou como simples atividade recreativa em diversos componentes curriculares, a música se faz presente (MAKNAMARA; PARAISO, 2012). A título de exemplo, registra-se que um dos coautores deste artigo têm mantido - já há cinco anos - um curso livre de forró no Instituto Federal São Paulo – campus Bragança Paulista – dirigido aos estudantes universitários e/ou do Ensino Médio daquela unidade de ensino.

Atualmente, quase chegando ao centenário desse gênero brasileiro, pode-se dizer que há três ou quatro tipos de forró. Destaca-se o chamado forró pé-de-serra, que apresenta temática regionalista e é executado basicamente com três instrumentos: sanfona, triângulo e zabumba. Consideram-se também três outros: forró universitário, forró eletrônico e, mais recentemente, o forró *roots*. Para entender as diferenças entre essas vertentes, resumimos o que consideramos como as características mais importantes das quatro categorias dos “forrós” conhecidos atualmente.

Forró Pé-de-Serra: originário do Nordeste, em meados da década 1940, tendo temática centrada no universo rural do sertanejo. Em geral é tocado por trios de zabumba, sanfona e triângulo (eventualmente pífaros), elementos que dão uma característica tímbrica singular à música que lhe é característica. Na dança tem-se o passo básico e algumas variações simples, tais como giros simples da dama. São considerados seus intérpretes os músicos Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e Dominginhos (QUADROS JÚNIOR; VOLP, 2005).

Forró Universitário: considera-se que surgiu em meados dos anos de 1970, com uma fase de reestruturação, a partir da década de 1990. No início estaria representado por Elba Ramalho, Gonzaguinha, Geraldo Azevedo, Alceu Valença, Zé Ramalho e Fagner, dentre outros intérpretes que não eram artistas exclusivamente de forró. Nas décadas de 1990/2000, com o crescimento do forró nos grandes centros brasileiros, o gênero consolida-se na região sudeste - Espírito Santo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo -, com sua apropriação pela classe média urbana, quando os jovens começam a tocar e a dançar o forró pé-de-serra, porém acrescentando movimentos oriundos do *Rock`n Roll*, do Samba, do *Funk* e do *Reggae*, resultando em algumas características peculiares no passo básico e em suas variações, tais como giros mais complexos. Foi o momento de ascensão social do forró. Além do trio característicos do pé-de-serra, o violão, o contrabaixo e a percussão (com bateria) são incorporados ao grupo instrumental. No forró universitário dança-se, geralmente, o xote, o baião e o xaxado. Fala Mansa, Rastapé e Forróçana são três exemplos de bandas adeptas dessa modalidade (QUADROS JÚNIOR; VOLP, 2005). Pode-se afirmar que forró universitário, que faz muito sucesso no Sudeste, atingiu seu ápice a partir dos anos de 2000, muito contribuindo para o renascimento do forró tradicional.

Forró Eletrônico (ou pop): próximo do universitário, essa modalidade também aparece na década 1990, com a presença de instrumentos eletrônicos, tais como a guitarra, o contrabaixo e o órgão (substituindo a sanfona). Apresenta uma linguagem estilizada, com recursos cênicos, tais como dançarinos com visual mais chamativo, e uma dança também estilizada executada com passos mais largos e movimentações abertas. O forró eletrônico apresenta-se com uma abordagem diferente, tendo como público alvo o jovem urbano. O foco das letras desloca-se da seca e dos sofrimentos dos nordestinos para então abordar conteúdos mais atrativos para a juventude. Segundo Verunschck (2015, p. 305): “Forró pé-de-serra e forró eletrônico duelam, assim, em espaços marcados pelo binarismo: o novo contra o antigo, o jovem contra o velho, o rural contra o urbano”. Frank Aguiar, Genival Lacerda, as bandas Mastruz com Leite, Calypso e Aviões do Forró são os representantes

dessa vertente (QUADROS JÚNIOR; VOLP, 2005; TROTA, 2009). Segundo Maknamara e Paraíso (2012, p. 142) o forró eletrônico é “responsável por grande parte do sucesso deste gênero musical que desponta como o preferido de um quarto da juventude brasileira”.

Forró *Roots*: modalidade mais recente, surgida na virada do século do século XX para o XXI. O termo *Roots*, significando “raízes” em português, é utilizado para caracterizar essa nova categoria considerada oriunda de uma parte do forró universitário que, ao conhecer as referências tradicionais do forró, voltou-se para o resgate e a valorização de suas “raízes”, ou seja, o *roots* pode ser considerado um pé-de-serra contemporâneo baseado nos clássicos. Trata-se de uma reinvenção do forró pé-de-serra tradicional através de recriações e representações de seus diversos aspectos culturais (SILVA, 2016).

No forró dançado, em suas várias vertentes, bem como na milonga, os movimentos são executados com bastante contato corporal entre os pares. Diferentemente de algumas outras danças – a Valsa, por exemplo -, em que a distância entre os pares é um marco, no forró a regra é o contato. Os papéis de gênero também são claramente delimitados: o cavalheiro convida a dama para dançar e é também o responsável pela condução, ou seja, é ele quem imprime um estímulo específico pelo contato físico, ao qual a dama responde de forma condizente com o movimento proposto. No entanto, esse comportamento mais conservador está se diluindo em algumas danças de pares abraçados. Academias e outros ambientes próprios para dançar têm inovado, aceitando pares de mesmo sexo ou gênero, sendo que na dança um deles atua como condutor e o outro como conduzido. Assim, pares de mesmo gênero dançam sem qualquer conotação sexual. A dança a dois com condução compartilhada também é outra novidade: os pares alternam-se na condução ou um deles abre espaço para que o outro também crie e tome iniciativas. Por algumas vezes os papéis são invertidos de forma lúdica, de modo que o casal que dança é que decide livremente o período de condução de cada um (BIJALBA, 2017).

Hoje, pode-se dizer que o forró é uma expressão cultural musical e performática, que nas últimas décadas, com a intensificação da globalização cultural e expansão dos meios de comunicação e locomoção, começou a se espalhar por diversos países da Europa, através da música e principalmente da dança (LAGE, 2017). Atualmente, quase todas as capitais europeias possuem circuitos festivos de forró, das quais se destacam as cidades de Lisboa, Barcelona, Berlim, Paris e Londres (NASCIMENTO; ORTEGA, 2018).

Mantido vivo nestes 80 anos de história, o forró não permaneceu estagnado ou imóvel no tempo. Ele vai se reinventando, se adequando, ganhando novas formas de sobrevivência, ampliando suas áreas de atuação, ganhando novos espaços e novos recortes sociais. Apesar de remodelado, pois em profunda dinâmica, continua a nos remeter ao baião do grande Luiz Gonzaga. Assim como o samba, o forró tem grande importância no largo espectro da música popular brasileira, influenciando gerações de músicos em seus modos de fazer seus ofícios.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em conclusão, pondera-se sobre o tema milonga e forró acerca do dinamismo que se estabelece no processo de movimento – de cunho social e geográfico – pelo qual se organizam todas as culturas ou formas de comportamento humano. Culturas estas que vão adquirindo elasticidade a partir do momento em que se propagam pelos encontros e espaços criados por estes relacionamentos. Fixa-nos a propriedade adaptativa pela qual a milonga e o forró, tanto como gênero musical ou mesmo como dança, vão se permeabilizando nos meios de incidências sociais - os bailes - e tornando-se, ambos, e cada qual em seu lugar, parte dos cenários históricos que cantam suas poesias.

A milonga, com suas origens na solidão dos pampas gaúchos, é hoje importante representante cultural da Argentina, do Uruguai e de parte do Brasil. Composta por uma tríade artística: a música, a dança e o evento (ou o local onde é dançada), ela traz consigo uma bagagem histórica bastante abrangente. Cantando as dores e as alegrias, as decepções e os sonhos, medo e coragem, desesperos e esperanças, ou seja, os cotidianos daqueles ambientes (e por que não de todos nós humanos?). A milonga caiu no gosto das populações dos centros urbanos de seus países de origem, transcendeu fronteiras, aterrissou e criou raízes em comunidades distantes, de modo que hoje diverte e encanta bailarinos nos mais variados locais do planeta.

O forró, por sua vez, além de sua dimensão vinculada à cultura nordestina, com sua linguagem própria dos retirantes que construíram Brasília, São Paulo e tantos outros espaços do nosso Sudeste e Sul, estabeleceu-se no imaginário coletivo, representando também – assim como o samba - a musicalidade do povo brasileiro como um todo. Prática de uma cultura popular que nasceu no sertão e foi às metrópoles, chegou aos países que mantêm vizinhanças com o Brasil, bem como pousou no continente europeu, possibilitando dessa forma a formação de comunidades transnacionais, baseadas na identificação e interesse por essa nossa cultura. Nas últimas décadas, o forró tem se espalhado por diversos países da Europa, através da música e, principalmente, da dança.

Nesse artigo, não se tratou de conceber um trabalho de unificação desses gêneros dança/música por meio de similitudes ou congruência de suas origens, mas sim de determinar que estas manifestações culturais sejam identificadas como um dos indicadores de aproximação territorial de países do cone sul latino-americano: comportamento cultural, social e musical únicos. Este indicador mostra que estes povos encontraram - na maneira de dançar, de criar suas músicas e de formular encontros sociais - suas próprias expressões populares e de caracterização da identidade nacional.

A boa música latino-americana, que soa tão bem aos ouvidos, se perpetua, ainda que com adaptações próprias da dinâmica de cultura e de sociedade, em função de sua forma única de tocar e/ou de bailar. E ela também se aprimora, vai se transformando com o tempo, horizontalizando-se e permeabilizando-se em seu processo de regionalização. Dessa forma, toda esta obra atende, como efeito de esclarecimento, sob o olhar sensível do artista, aos parâmetros e aos contornos da cultura,

seja ela uma atividade definida como lazer, seja ela como identidade e expressão simultânea de várias linguagens: corporal, musical e poética.

Milonga e forró se equiparam em sua magistral característica de identidade nacional. Enraizaram-se em seus países de origens e espalharam sementes em vários outros, com a expressão da alegria, com as singularidades de seus ritmos contagiantes, com o envolvimento humano único no encontro festivo, bem como com suas expressões de máximo realismo e de preciosismo de suas prosas e poesias.

Assim, a milonga e o forró romperam as fronteiras fictícias que criamos e, hoje, transitam pelos mais variados salões de bailes mundo afora. Neles, casais se abraçam pelos breves minutos de uma seleção (ou *tanda*) e assim desfrutam o prazer de dançar a dois, com todos os sentimentos que esse processo pode provocar. Essas danças, com a imprevisibilidade do que se segue ao ritmo, incitam o corpo à experiência única de uma comunicação de afetos e ao encontro pelo abraço.

REFERÊNCIAS

AHARONIÁN, Coriún. **Músicas populares del Uruguay**. 2ª Ed. Montevideo: Tacuabé, 2010.

ALBORNOZ, Javier. **A interpretação na milonga sureña de Juan José Ramos: entre o popular e o erudito**. 2016. 44 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

ALVES, Andressa Guimarães Mafra. **Um quê que as outras danças não têm: o forró pé de serra na cidade de São Paulo**. 2013. 37 f. Monografia (Pós-graduação Lato Sensu em Gestão de Projetos Culturais), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

AYESTARÁN, Lauro. **El folklore musical uruguayo**. Montevideo: Arca, 1967.

BIJALBA, Claudia Maria Paes. **Do Sertão às Metrôpoles: o forró universitário, seus múltiplos significados e novas identidades urbanas**. 2017. 44 f. Trabalho de Conclusão – Bacharelado em Ciências Sociais, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2017.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2005.

CAVALLO, P. R. **O balé clássico e a psicomotricidade: uma nova proposta de ensino da dança**. 2006, 117 p. Monografia (Pós-graduação Lato Sensu em Psicomotricidade), Universidade Cândido Mendes, Rio de Janeiro, 2006.

CAVASIN, C. R. A dança na aprendizagem. **Revista da Pós**. 2003; n. 3, p. 1-8. Disponível em: <http://www.icpg.com.br/artigos/rev03-01.pdf>. Acessado em 07 mar. 2020.

COSTA, Jean Henrique. Luiz Gonzaga: entre o mito da pureza musical e a indústria cultural. **Revista Espaço Acadêmico**. Mar. 2012, Maringá, PR, n. 130, p. 135-146, ISSN: 1519-6186.

ESTIVALET, Felipe. Híbridas na canção *Amigo Punk*, da Graforrêia Xilarmônica. **Revista Sonora**. 2016, Campinas, SP, v. 6, n. 11, p. 61-72, ISSN: 1809-1652.

FERRAZ, J. F. V. Dança, teatro e suas relações históricas. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM ARTES DA FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ, 7º, 2012, Curitiba. **Anais do 7º Seminário de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná**, Curitiba, PR: [s.n.], jun. 2012, p. 291-294.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2ª ed. Rev. Amp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; 1986.

FILGUEIRA, Cícero Renan Nascimento. Os Folcloristas e a Construção do Repentista como um dos Símbolos do Nordeste. **CLIO: Revista de Pesquisa Histórica**. Jan-jun 2018, Recife, PE, n. 36, p. 156-174, ISSN: 2525-5649.

JESUS, Monaquelly Carmo de. **Desvendando a história por meio do forró em sequências didáticas: laboratório a partir da prática em turmas de Ensino Fundamental**. 2018. 117 f. Dissertação (Mestrado em Ensino de História), Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2018.

LAGE, Regiane Sales. **Viver (d) o Forró: cultura e profissionalização**. 2017. 124 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Sociologia, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2017.

LERENDEGUI, Diego S. **Tango para dummies**. Buenos Aires: Planeta, 2014.

LOPES, Ibrantina Guedes de Carvalho. Forró e Ai: história e memória nas ondas do rádio. In: VII ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, Fortaleza, CE. **Trabalhos apresentados**, 19 a 21 de agosto de 2009, p. 1-15.

MAKNAMARA, Marlécio; PARAÍSO, Marlucey Alves. Forró eletrônico: uma questão de governo... uma questão também de educação? **Revista Exitus**. Jan-jun, 2012, Santarém, PA, v. 2, n. 1, p. 141-156, ISSN: 2236-2983.

NASCIMENTO, Ricardo; ORTEGA, Raul. Microeconomias afetivas e globais do forró na Península Ibérica. **Cadernos de Arte e Antropologia**. maio-ago, 2018, Salvador, BA, v. 7, n. 1, p. 47-63, ISSN: 2238-0361.

OLIVEIRA E SILVA, Rodrigo de; PANTANO FILHO, Rubens. **Metodologia do ensino da atividade rítmica e dança**. Londrina: Educacional, 2017.

PAULINO, Kelsia Grazielle. **A banalização do perfil feminino nas músicas de forró**. 2012. 20 f. Trabalho de Conclusão – Licenciatura em História, Universidade Estadual da Paraíba, Guarabira, PB, 2012.

QUADROS JÚNIOR, Antonio Carlos de; VOLP, Catia Mary. Forró Universitário: a tradução do forró nordestino no sudeste brasileiro. **Motriz**. 2005, Rio Claro, SP, v. 11, n. 2, p. 127-130, ISSN: 1980-6574.

RAMIL, Vitor. **A estética do frio: conferência de Genebra**. Pelotas: Satolep, 2004.

REBELO, Samantha Cardoso. As Conexões do Forró com as diferentes realidades na sua trajetória. In: TERCEIRO ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, Salvador, BA. **Trabalhos apresentados**, 23 a 25 de maio de 2007, p. 1-10.

SANTOS, E. C.; ALMEIDA, V. Z. História do balé (da corte renascentista à terra de Cassiano). In: ENCONTRO LATINO AMERICANO DE PÓSGRADUAÇÃO, VI, 2006, São José dos Campos. **Anais do VI Encontro Latino Americano de Pós-Graduação**, São José dos Campos, SP: [s.n.], out. 2006, v. 13, n. 24, p. 1-4.

SILVA, Ciranilia Cardoso da. Percurso do Forró Pé-de-Serra: trânsitos culturais de processos migratórios. In: IV SEMINÁRIO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA, Cachoeira, BA. **Trabalhos apresentados**, 9 a 11 de novembro de 2016, p. 1-17.

TROTTA, Felipe. O Forró eletrônico no Nordeste: um estudo de caso. **Intexto**. jan–jun, 2009, Porto Alegre, RS: UFRGS, v. 1, n. 20, p. 102-116, ISSN: 1807-8583.

VERUNSCHK, M. Nordestinidade: identidade e machismo no forró pé de serra e no forró eletrônico. **Galáxia** (Online). jun. 2015, São Paulo, n. 29, p. 304-307, ISSN: 1982-2553.

Recebido em: 15/06/2020

Aceito em: 20/08/2020