

---

## **A Construção Sonora da Feira de São Cristóvão: como a música ajuda a produzir um espaço de nordestinidade no coração do Rio de Janeiro?<sup>1</sup>**

Renata Louriane Moreira da Silva MENEZES CONSTANT<sup>2</sup>  
Universidade Federal Fluminense (UFF), RJ

### **Resumo**

Este trabalho tem como objetivo analisar de que forma a sonoridade se une ao cenário e às comidas típicas da Feira de São Cristóvão para criar um ambiente nordestino no coração da cidade do Rio de Janeiro. Para tanto, foram realizadas visitas ao espaço durante o ano de 2018, para conhecer a dinâmica dos palcos. Além disso, foi feita uma revisão bibliográfica para compreender de que maneira é construída a noção em torno da identidade nordestina, levando em consideração temas como as migrações para o Sul-Sudeste e a seleção e exclusão de elementos culturais.

### **Palavras-chave**

Música regional; Nordeste; Identidade Nordestina.

### **1. Introdução**

Nos anos de 1940, os nordestinos que chegavam ao Rio de Janeiro desembarcavam no Campo de São Cristóvão<sup>3</sup>, na região central da então capital federal. Além de ponto de desembarque, o Campo se tornou ambiente de convivência dos migrantes, que visitavam o local na esperança de encontrar conhecidos e ficar por dentro das novidades da terra natal. Rapidamente, o espaço também se transformou em uma feira informal, na qual se comercializavam produtos nordestinos e se ouviam ritmos regionais. Em meio aos quilos de farinha de mandioca, artigos de couro e até mesmo mariscos, os retirantes se reuniam para confraternizar ao som de sanfonas, rabecas e repentes, dando origem a um espaço festivo que sofreu transformações ao

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Música e Entretenimento, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM/UFF), bolsista Capes.

<sup>3</sup> É possível encontrar relatos sobre o desembarque de nordestinos no Rio de Janeiro em diversos jornais. Na edição 2002 da Tribuna da Imprensa, de 31 de julho de 1956, uma matéria diz: “uma feira tipicamente nordestina instalou-se no Campo de São Cristóvão, com modas de viola, o jogo denominado ‘caipira’ e venda de bainhas para ‘peixeiras’. Funciona do outro lado da feira-livre do Campo e fica perto da rua Senador Alencar, onde costumam desembarcar (quando vêm de caminhão) os nordestinos que chegam fugidos da sêca [sic]”.

---

longo das décadas, mas se mantém como equipamento de preservação da cultura nordestina no Rio.

Desde 2003, a Feira deixou de ser realizada ao ar livre e ganhou como casa o Pavilhão de São Cristóvão, onde foi batizada com o nome de Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas. O espaço une diversos elementos culturais que são tidos como nordestinos, como a culinária sertaneja, elementos cenográficos que remetem ao Sertão e as músicas, que são a principal atração local e leva milhares de pessoas a visitar o espaço todas as semanas.

Neste artigo, é a programação musical da Feira que nos interessa, para compreender de que maneira a noção de identidade nordestina se constrói em torno de ritmos e danças. Para tanto, avaliamos a programação semanal da Feira de São Cristóvão para identificar quais ritmos são contemplados e de que forma eles se relacionam com o que se entende por cultura nordestina. Além disso, levamos em consideração também a dinâmica dos palcos, não somente em relação às atrações musicais, mas também as formas de interação do público, o que foi possível após visitas realizadas aos finais de semana, durante o ano de 2018.

Para fazer a análise teórica da música enquanto formadora de identidades, baseamo-nos nos trabalhos de escritores como Durval de Albuquerque Junior (2011), Maura Penna (1992), Jack Draper III (2014) e Felipe Trotta (2014), que se voltaram a compreender questões como quais são os elementos formadores da nordestinidade hegemônica, como se deu esse processo de formação e como a música se relaciona com ele, entre outros temas tangentes ao nosso problema.

## **2. Uma breve história da Feira de São Cristóvão**

Entre os anos de 1930 e 1980, os órgãos oficiais registraram uma movimentação de milhões de pessoas saindo do Nordeste em direção às regiões Sul e Sudeste do país, que na época representavam uma terra de oportunidades. Os migrantes eram oriundos principalmente do Sertão Nordestino e as razões para a emigração giravam em torno das más condições de vida a que estavam submetidos, devido à falta de políticas públicas de assistência para a região, ao clima árido e à dificuldade de cultivo do solo, entre outras.

Durante essas décadas, marcadas pelo que podemos chamar de “diáspora nordestina”, os migrantes levaram consigo seus traços culturais e estabeleceram suas próprias sociabilidades nos espaços em que chegavam.

No Rio de Janeiro, o Campo de São Cristóvão, que era o ponto de chegada dos retirantes, tornou-se um espaço de convivência e se transformou em uma feira informal. Nela, comercializavam-se artigos de couro, artesanato em barro, fumo de rolo, redes e alimentos, como queijo coalho, charque, cachaça e mariscos. Vindas do Nordeste, as mercadorias eram vendidas em tabuleiros improvisados, caixotes empilhados ou até mesmo no chão, o que ressalta o caráter coloquial do comércio. É válido destacar que também faziam parte da dinâmica do local alguns repentistas, cordelistas e violeiros, que davam o tom da poesia e da música regional. O escritor Carlos Drummond de Andrade escreveu sobre a feira:

O bom comedor encontra requeijão, acarajé, carne de sol com farofa ou cará, peixe frito, milho assado, galinha de ensopado, carne seca ou jabá. O visitante encontra ‘as nossas morenas’, dança forró e baião, curte poesia do Azulão. Há xilogravuras de Eivaldo, artesanato de barro, ferro e madeira. (...) A feira é um miniuniverso nordestino. (ANDRADE, Carlos Drummond de, 1984, p. 32).

Assim, os migrantes podiam se sentir mais próximos de tudo o que tinham deixado em suas respectivas cidades e, aos poucos, consolidaram uma relação de afetividade com a Feira dos Nordestinos, pejorativamente conhecida como “Feira dos Paraíba<sup>4,5</sup>”. Por causa disso, a realização da feira se tornou uma tradição, primeiro para os migrantes e, mais tarde, para parte da população carioca. Dessa forma, religiosamente, todos os domingos os feirantes levavam suas mercadorias e montavam suas barracas; músicos executavam suas canções e repentistas desafiavam o público em versos.

O número de barracas se ampliava a cada semana e a proporção que a feira tomava passou a atrair atenção das autoridades e a antipatia da vizinhança, que acusava

---

<sup>4</sup> Em um artigo publicado na Revista Veja em 1987, intitulado “Vamos nos separar do Sul”, o então vereador de Recife Marcelo Pessoa diz: “Todo pernambucano é baiano, apesar dos 839 quilômetros que separam Salvador do Recife. E até um paraense, que é do Norte, vira paraibano, numa afronta aos seus valores regionais. Ai de nós, nordestinos, se chamarmos um fluminense de paulista ou vice-versa. (...) Com os nordestinos não há problemas. Somos todos iguais na cabeça dos sulistas”.

<sup>5</sup> Ambas as nomenclaturas são utilizadas até hoje pela população carioca.

os comerciantes de causar transtornos no bairro<sup>6</sup>. As principais reclamações diziam respeito à desorganização das barracas, à interferência no trânsito, ao barulho e à sujeira causada pelos frequentadores. Nos anos 80, a Feira passou a ter início no fim da tarde dos sábados, aumentando o desgosto dos vizinhos. Multiplicam-se, assim, as reclamações sobre a desorganização da feira, que não cessam nem mesmo após a sua oficialização, em 1982.

Como medida para estabelecer a ordem e a segurança<sup>7</sup>, o prefeito lança o decreto nº 4.605, de 05 de julho de 1984 definindo quais artigos poderiam ser comercializados no local:

Com o objetivo de ‘devolver à Feira dos Nordestinos suas características regionais’, o decreto do prefeito Marcelo Alencar estabelece que só será permitida a comercialização de literatura de cordel, artesanato, bebidas não-fracionadas, redes de dormir e de pescar, bordados e rendas, discos de música regional, caranguejos, fumo de rolo, cachimbos e cigarros de palha não industrializados, laticínios e doces, cereais, farinhas, raízes e biscoitos, comidas, frutas, carnes, aves e peixes salgados ou curtidos<sup>8 9</sup>.

Esse decreto sofreu diversas alterações até os anos de 1990, com a finalidade de ajustar as permissões de modo a tornar a feira a mais “típica” possível. Por fim, em 1996, ampliou-se a permissão para o conserto de instrumentos musicais ligados à música nordestina; venda de ervas, raízes engarrafadas e condimentos; venda de sapatos de couro; além de ferramentas e consertos de relógio. Ainda foram especificados os vegetais que poderiam ser comercializados, que deveriam ser típicos do Nordeste.

Esse processo tem continuidade durante a década de 90, quando a Empresa de Turismo do Rio de Janeiro (Riotur) impulsiona o projeto da prefeitura de tornar a Feira dos Nordestinos um ponto turístico. Nesse sentido, no ano de 1990, a estatal promove a padronização das barracas, que deveriam seguir o mesmo modelo a ser utilizado em outras feiras da cidade.

O retorno sobre os investimentos da Riotur pode ser percebido na quantidade de matérias positivas veiculadas durante o período: o *Jornal do Brasil* é um exemplo de periódico que passou a elogiar a Feira e convidar seus leitores para visitá-la,

<sup>6</sup> Na edição de 12 de julho de 1967, o *Jornal A Luta Democrática* apresenta registro de uma reclamação feita em um outro periódico, que reclamava pelo fato de os feirantes não pagarem impostos nem serem legalizados.

<sup>7</sup> Segundo relatos em jornais, nessa época, uma feira de artigos roubados se agregou à Feira de São Cristóvão, tumultuando ainda mais a sua realização.

<sup>8</sup> Nordestinos ficam sem cachaça. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 de julho. 1984. 1º Caderno, p. 7.

<sup>9</sup> Fonte: <<https://leismunicipais.com.br/a1/tj/r/rio-de-janeiro/decreto/1996/1462/14626/decreto-n-14626-1996-regulamenta-o-funcionamento-da-feira-nordestina-e-da-outras-providencias>>. Acesso em 15 de abril de 2017.

---

representando-a como um “pedaço do Nordeste no Rio de Janeiro” e como um “*point* alternativo” para quem buscava novas programações na cidade. Apesar disso, os problemas com os moradores do entorno continuaram sendo um problema que só teria solução com a mudança do local da feira, na virada dos anos 2000.

Sendo assim, a história da Feira de São Cristóvão durante cinco décadas pode ser considerada uma história de resistência, já que durante todo esse período os feirantes travaram batalhas – tanto com as autoridades quanto com a população moradora do bairro – e viveram sob as ameaças de extinção ou de sua transferência para outros locais fora da sua rota original.

A partir de 2003, a Feira deixou de ser realizada nas ruas e ganhou como espaço permanente o Pavilhão de São Cristóvão, cedido pela Empresa de Turismo do Rio de Janeiro (Riotur), que é a atual responsável pela sua gestão. Dessa maneira, tem fim a disputa entre os comerciantes e os moradores do bairro.

É nesse momento também que a feira se consolida como ponto turístico da cidade do Rio, processo que vinha sendo trabalhado desde o fim dos anos 80. Seu horário de funcionamento passa a ser de terça a domingo e, segundo o site institucional<sup>10</sup>, uma média de 300 mil pessoas transita pelo espaço todos os meses.

O período de maior movimentação é sempre aos fins de semana, quando a feira funciona sem parar das 10h da sexta-feira até às 20h do domingo e são realizados diversos shows nos sete palcos<sup>11</sup> que compõem o espaço. É importante ressaltar que essas apresentações musicais são a principal atração do local e levam pessoas de todas as idades a dançar no ritmo do forró e gêneros afins, como o baião, o xote e o brega.

No tópico a seguir, analisamos a programação musical, nosso objeto de análise neste artigo, a partir da descrição das visitas que foram realizadas e sob a perspectiva de autores que se voltaram a compreender como se constroem as noções sobre o que é a identidade nordestina. Dessa forma, pretendemos compreender de que maneira a construção sonora da Feira de São Cristóvão desempenha seu papel no sentido de formatar, em conjunto com outros elementos, a nordestinidade do local.

---

<sup>10</sup> <<https://www.feiradesaocristovao.org.br/>>. Acesso em 13 de abril de 2018.

<sup>11</sup> Três palcos principais, onde se concentram as principais atrações, e quatro palcos menores, localizados em pequenas praças.

### **3. O lugar da música na Feira de São Cristóvão**

Como já foi dito acima, os shows realizados nos palcos da Feira de São Cristóvão são o principal atrativo para o público, que lota o espaço principalmente durante os fins de semana, quando a Feira funciona sem parar de sexta até a noite de domingo.

A existência dos palcos é um elemento que merece destaque quando se trata da transferência para o Pavilhão. Enquanto a Feira era realizada nas ruas no entorno do Campo de São Cristóvão, já era comum a apresentação de trios forrozeiros e grupos de gêneros afins em meio às barracas. Em compensação, foi somente com a mudança de local que essas atrações ganharam maior destaque e se transformaram em programação oficial.

Durante as visitas realizadas, foram selecionados dois palcos específicos para a observação, o Palco Jackson do Pandeiro e o palco da Praça Frei Damião. A escolha se deu porque ambos apresentam programações e dinâmicas interessantes para observar como a Feira opera com base em hibridismos, já que ambos são contraditórios entre si. O primeiro privilegia ritmos modernos (como o forró elétrico e o brega) e o segundo recorre à tradição, mas os dois sempre apelam para uma suposta essência cultural nordestina.

A seguir, fazemos uma descrição das dinâmicas dos palcos nos dias de visita. Para tanto, levamos em consideração a sonoridade das bandas, os temas abordados nas letras das canções e também as formas de sociabilidade que se desenrolam na plateia, considerando as diferentes formas de dançar e até mesmo de organização do público diante do palco. Partimos dessa descrição para fazer a análise sobre como ambos os palcos, apesar de distintos, fazem parte da construção de uma ideia de nordestinidade.

#### **3.1 A dinâmica dos palcos: da sala de reboco aos holofotes**

Em um dos dias de visita, a Praça Frei Damião estava completamente escura, devido a uma falha na transmissão de energia. No local, um pequeno palco abrigava o Trio Rapa-Côco. Composto por sanfona, zabumba e triângulo, ele era um típico

---

representante da formação consagrada por Luiz Gonzaga<sup>12</sup> numa tentativa de sintetizar as sonoridades representantes da cultura nordestina.

O conjunto executava canções tradicionais do forró pé-de-serra, como “Asa Branca” e “Numa Sala de Reboco”. Apesar da escuridão, o público não desanimou e se manteve firme e forte, emulando os antigos bailes de salão: as mulheres se colocavam a postos nas bordas, enquanto os homens circulavam à procura de pares para arrastar pé. Vale destacar, ainda, que o público era composto majoritariamente por pessoas mais velhas, que dançavam à maneira tradicional. Com os corpos colados, repetiam passos tradicionais e discretos, dois-pra-lá, dois-pra-cá.

A poucos metros dali, os espectadores do Palco Jackson do Pandeiro assistiam a uma apresentação de uma banda de forró elétrico, que executava covers de sucessos atuais de bandas como Garota Safada e Aviões do Forró. A instrumentação da banda trazia a sanfona, protagonista da sonoridade forrozeira, mas ela estava acompanhada também de guitarra e baixos elétricos e de uma percussão feita por baterista, além de um naipe de metais.

Em contraponto ao outro, o Palco Jackson do Pandeiro se encontrava iluminado e se valia de holofotes e outros efeitos de iluminação para compor a cenografia. Na plateia, crianças, casais e pessoas sozinhas se distribuíam de forma desorganizada no ambiente e não havia uma separação clara entre aqueles que dançavam e os que apenas assistiam ao show. Além disso, as coreografias do público iam muito além dos passos básicos do forró tradicional, com direito a rodopios dignos de ginástica rítmica. Dessa forma, os jovens casais investiam em performances mais extravagantes e a distribuição dos pares na plateia não apresentava uma organização clara, ao contrário do palco anterior.

Vê-se, então, que há em ambos os casos uma sensualidade implícita na maneira de dançar, mas o segundo caso leva essa sensualidade a um nível mais arrojado. Nas palavras de Cláudia Matos:

[...] forró, no sentido amplo, só se dança junto. E muito junto! Forró se dança colado, estimulando o namoro, acoitando e celebrando o contato erótico dos corpos. É o paraíso da paquera, a ocasião ideal para se permitir um chamego, uns cheiros, uns beijos (...). Com a liberação sexual contemporânea, essa

---

<sup>12</sup> Em entrevista à sua biógrafa, Dominique Dreyfus, Luiz Gonzaga conta que a ideia do trio forrozeiro surgiu a partir da necessidade que ele teve de se apresentar com uma banda. Dessa forma, a Sanfona ficou responsável pela melodia, enquanto o triângulo dava os tons agudos e a zabumba ficava responsável pelos graves (DREYFUS, 2012, p. 152).

---

conduta e significação eróticas exacerbaram-se. Frequentado majoritariamente por jovens e muito jovens, o forró hoje em dia é um dos ambientes mais propícios para “ficar”, numa facilidade de aproximação embalada pela coreografia do sarro. (MATOS, 2007, p. 431, apud TROTTA, 2014, p. 78).

Além da questão da sensualidade, é importante dar destaque aos temas que as canções tradicionais e do forró elétrico carregam em seu conteúdo. O forró pé-de-serra costuma trabalhar assuntos ligados à migração, à saudade e ao Sertão, apelando para um Nordeste tradicional e que se opõe ao ambiente urbano, este muitas vezes colocado como uma pedra no sapato do migrante. Ele foi disseminado especialmente nas primeiras décadas da diáspora nordestina, quando serviu como elemento de coesão para reunir os retirantes em torno da mesma ideia e fortalecer uma noção de pertencimento a um mesmo local, ainda que fizessem parte de cidades ou até mesmo Estados diferentes. Sobre a produção de Luiz Gonzaga, precursor do ritmo, Albuquerque Jr. Diz que:

O sucesso de suas músicas entre os migrantes participa da própria solidificação de uma identidade regional entre indivíduos que são igualmente marcados, nestas grandes cidades, por estereótipos como o do “baiano”, em São Paulo, e do “paraíba”, no Rio de Janeiro. Eles começam a se perceberem como iguais, como “falando com o mesmo sotaque”, tendo os mesmos gostos, costumes e valores, o que não ocorria quando estavam na própria região (2011, p. 180).

Já o forró elétrico é uma vertente que está diretamente relacionada à vida jovem e urbana, com a abordagem de temas como relacionamentos amorosos, bebedeira, traição e festas. Segundo Felipe Trotta, “o forró contemporâneo é uma música nordestina nacional, que [...] constrói uma nordestinidade inclusiva, feliz com seu pertencimento regional, mas querendo falar outras línguas” (2014, pp. 160-161).

Nesse caso, podemos entender que a nordestinidade se faz presente no forró elétrico principalmente a partir da sonoridade, tendo em vista que a sanfona, que se consolidou como elemento representante da cultura nordestina, faz parte da instrumentação, assim como, eventualmente, triângulo e zabumba.



---

### **3.2 Além das tensões: a sanfona não parou e o forró continuou!**

Os dois tipos de forró presentes nos palcos da Feira de São Cristóvão estão em constante tensão. No primeiro capítulo do livro “No Ceará não tem disso não” (2014, pp. 23 – 45), Trotta traz como exemplo a polêmica que envolveu o então Secretário de Cultura da Paraíba, o cantor Chico César, quando este se recusou a contratar bandas de forró elétrico para os festejos juninos de 2011. Na ocasião, o Secretário se referiu ao ritmo das bandas como “forró de plástico” e afirmou que elas nada tinham a ver com a “herança tradicional nordestina”.

Em contrapartida às tensões, Jack Draper III nos mostra que é possível traçar uma linha do tempo contínua entre o desenvolvimento do Baião de Luiz Gonzaga e a explosão do forró elétrico. Para o autor, o surgimento deste último só foi possível com a transformação do ritmo tradicional em uma expressão alegórica, que foi o que permitiu o ressurgimento do forró no mercado fonográfico nacional após a queda de popularidade dos ritmos tradicionais.

Sendo assim, o forró elétrico seria resultado da redenção do forró tradicional, possível graças a um processo de recorte e colagem de aspectos essenciais a uma nova linguagem e estética, como a união dos instrumentos tradicionais a sonoridades eletrônicas. Nas palavras do autor, a alegoria “implica vasculhar as ruínas do passado para combinar fragmentos em uma nova estrutura que não nos une em um todo, mas antes excede as harmonias remotas em seu estado de destruição ou arruinado” (DRAPER III, 2014, p. 52).

É importante ressaltar, no entanto, que não são apenas as bandas de forró que têm lugar na programação. Os forrós tradicional e elétrico se configuram como principal atrativo, especialmente para o público migrante, mas há também outros ritmos regionais que fazem parte da construção sonora da Feira, como o brega ou até mesmo o calipso, oriundo da Região Norte.

A construção da sonoridade da Feira pode ser entendida, então, como uma operação formada por hibridismos, que são “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2003, p. 19). As expressões que a compõem confundem as fronteiras entre o urbano e o sertanejo, entre o tradicional e o

---

elétrico, e, a partir dessas controvérsias e de seus pontos de contato, tentam criar um ambiente regional nordestino no meio do Rio de Janeiro.

A mesma lógica se observa na cenografia do local, que apela principalmente a elementos do Sertão e tem como resultado uma estética que remete às paisagens áridas e à cultura desses locais, com o uso de bandeirinhas de São João, toalhas de mesa de chita, esculturas de barro e representações de cactos. Apesar disso, a cenografia também inclui imagens de praias famosas e do cotidiano litorâneo, como as jangadas que saem para pescar e coqueiros, presentes nas paredes dos restaurantes ou em banners no local.

Draper III atenta para o mesmo fenômeno presente na Feira de São Cristóvão quando avalia o Centro de Tradições Nordestinas de São Paulo (CTN-SP) e um evento chamado São João do Nordeste de São Paulo, realizado em 2004. Segundo o autor, ambos os ambientes tentavam emular a paisagem nordestina, com cenografias que remetem às vilas sertanejas, e tinham como principal objetivo ser um espaço para matar as saudades da terra natal, oferecendo produtos e comidas regionais, tal qual acontece na Feira de São Cristóvão.

O autor dá maior destaque, no entanto, à programação musical de ambos os eventos. De acordo com ele, os palcos principais estavam reservados para bandas de forró elétrico, compostas especialmente por músicos jovens, enquanto “os músicos mais velhos, tocando forró tradicional e outras músicas nordestinas como *pífano* e *cantoria*, podiam ser encontrados no espaço mais inspirador da saudade, localizado atrás das arquibancadas” (DRAPER III, 2014, p. 79).

Dessa forma, para compreender a formação da nordestinidade no ambiente da Feira de São Cristóvão (e a mesma afirmativa seria válida para o estudo levantado por Draper III), é preciso levar em consideração o trabalho de duas autoras, Maura Penna e Kathryn Woodward.

Segundo Maura Penna, que se dedicou à compreensão da formação da identidade nordestina, quando traços e práticas culturais são selecionados como símbolos de uma identidade, ainda que a escolha seja feita por pessoas de fora, eles buscam reproduzir o autêntico e o tradicional (PENNA, 1992, p. 77). Assim, os dois tipos de forró, bem como os outros estilos, são evocados na Feira como representantes de uma cultura autenticamente nordestina, deixando de lado possíveis hierarquias que existam entre eles.

---

Já segundo Kathryn Woodward (2014), a identidade é construída em um processo relacional. Em outras palavras, ser parte de um grupo específico implica não ser parte de um outro grupo. Ou seja, ser nordestino só faz sentido pois existem outras identidades regionais, com seus próprios traços que se diferenciam.

Dessa forma, os ritmos que compõem a programação da Feira funcionam como elementos demarcadores da identidade nordestina, na medida que servem como instrumento de identificação entre os nordestinos migrantes que frequentam o espaço. Na mesma medida, eles funcionam como elementos de diferenciação, ocupando o lugar do “outro”, já que a sua sonoridade não faz parte da cultura local do Rio de Janeiro.

Sabendo disso, para além das controvérsias sobre o valor dos ritmos que constroem a sonoridade da Feira, o que sabemos é que o forró, independentemente de sua roupagem, é parte do imaginário sobre o Nordeste e se coloca na programação da Feira de São Cristóvão enquanto elemento essencial à nordestinidade. “O forró é um marco identitário, um símbolo de pertencimento, uma chave de compartilhamento de ideias, um ambiente de interação festiva e um eixo de negociações culturais” (TROTТА, 2014, p. 17).

### **Considerações finais**

Observando os dois exemplos dos palcos em perspectiva e considerando as suas particularidades – em relação à sonoridade, aos temas abordados e até mesmo à sociabilidade que se forma ao redor de cada um deles –, a disparidade das bandas que se apresentam nesses palcos é o que nos chama a atenção.

Enquanto os trios forrozeiros arrogam para si a tarefa de proteger e resgatar uma essência nordestina, o forró elétrico se coloca como uma versão atualizada, que, de forma alegórica, faz uma colagem de traços tradicionais com uma linguagem urbanizada e moderna.

Apesar das dissonâncias, vimos que a versão modernizada é produto direto do forró tradicional e pode, inclusive, ser considerada como a responsável por manter o forró como um todo dentro do mercado fonográfico. Isso porque foi graças à atualização da sonoridade e de seus temas que o ritmo foi resgatado, após um período de decadência entre as décadas de 1950 e 1970, como é demonstrado por Draper III.

Pensando especificamente na produção da nordestinidade da Feira de São Cristóvão, tanto o forró elétrico quanto o tradicional se posicionam como elementos fundamentais na construção da sonoridade. Inseridos na Feira, os dois ocupam, inclusive, posições invertidas em relação ao senso comum, já que o forró tradicional está resumido a um pequeno palco, que pode ser definido nas palavras de Draper III como o “espaço da saudade”.

Vemos, então, que, na construção de uma sonoridade Nordestina para a Feira, ficam de fora as discussões sobre quais ritmos merecem mais ou menos valorização, quais seriam mais ou menos tradicionais, quais representariam melhor a cultura do Nordeste. Em vez disso, a programação investe em uma hibridização, a partir da qual sintetiza em seu interior duas vertentes que são importantes na formação cultural da Região Nordeste, seja por questões mercadológicas, de sociabilidade ou saudosismo.

### Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE JR., Durval. **A Invenção do Nordeste e Outras Artes**. São Paulo: ed. Cortez, 2011.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Na Feira, um pedaço do Brasil. In: **Jornal do Brasil**, ed. 163, 1984.

CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 2003.

DRAPER III, Jack A. **Forró e o Regionalismo Redentor do Nordeste Brasileiro: Música Popular em uma Cultura de Migração**. São Paulo: Intermeios, 2014.

DREYFUS, Dominique. **Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Editora 34, 2012.

MATOS, Claudia. Namoro e Briga: as artes do forró. In: COSTA, Nelson. **O Charme dessa Nação**. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2007, pp. 421 – 441.

PENNA, Maura. **O que faz ser nordestino: identidades sociais, interesses e o “escândalo” do caso Erundina**. São Paulo: Ed. Cortez, 1992.

TROTTA, Felipe. **No Ceará tem disso não: nordestinidade e macheza no forró contemporâneo**. Rio de Janeiro: Ed. Folio digital, 2014.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual** In: SILVA, Tomaz (org.). **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2014.