



## **Nordeste Reinventado? Uma análise das representações de nordestinidade nas músicas da banda Mastruz com Leite<sup>1</sup>**

Daniele Moitinho Dourado Valois Rios<sup>2</sup>  
Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

### **RESUMO**

Objetos de estudo nos diversos ramos do conhecimento, as representações estão presentes em todas as atividades humanas, destacando-se por ajudar a conferir sentido à vida em sociedade e atuando diretamente no processo de construção do real. Encarando a música como uma importante ferramenta de comunicação e, portanto, de criação e difusão das representações, o presente trabalho busca empreender uma discussão sobre o forró, analisando o papel da banda Mastruz com Leite na construção (ou não) de uma nova ideia de nordestinidade. O trabalho dialoga com a Teoria das Representações Sociais, de Serge Moscovici, e com as ideias de construção social de realidade, defendidas por Peter Berger e Thomas Luckmann.

**PALAVRAS-CHAVE:** Representações; Construção Social da Realidade; Nordestinidade; Luiz Gonzaga; Mastruz com Leite.

### **Introdução**

O Nordeste constitui uma das cinco regiões brasileiras, um espaço composto por nove estados e uma gama de estereótipos que povoam o imaginário de todo o país. Estigmatizado com o rótulo de “região do atraso”, marcada pela escassez de chuvas e pelo sol inclemente, este espaço geográfico surge como uma identidade espacial na primeira metade do século passado. Produto de um cruzamento de discursos e práticas regionalizantes, que iam do combate à seca e ao cangaço à realização de alianças políticas em prol da obtenção de benefícios perante o Governo Federal, a ideia de Nordeste surge a partir de uma repetição de discursos que acabaram se convertendo em “verdades regionais”.

Marcada pela atuação das oligarquias locais, das artes e da imprensa, a invenção do Nordeste é resultado de um agrupamento de experiências, estereótipos e mitos instituídos como definidores do caráter da região e da identidade do seu povo.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 08 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 15 a 17 de maio de 2014.

<sup>2</sup> Mestranda em Comunicação Social no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da UFPE.



Esse processo, que durou décadas, culminou na criação do que se entende hoje por “cultura nordestina”, um produto legitimado e reconhecido tanto pelo povo da região, quanto pelo resto do país, uma realidade construída por meio das representações.

Ciente do importante papel desempenhado pelo forró nesse processo de invenção do Nordeste, o presente trabalho se debruça sobre as representações difundidas por este ritmo musical. Considerando que as representações não são estáticas, podendo tanto ser reforçadas quanto substituídas por outras, o trabalho parte das representações criadas na década de 1940 (quando o forró, ainda sob o nome de baião, tornou-se conhecido em todo o país por meio da atuação de Luiz Gonzaga), e vai até a década de 1990, período em que o ritmo, reinventado pela banda Mastruz com Leite, volta a se transformar em sucesso nacional, cantando o Nordeste em letras de músicas que visavam modernizar o ritmo e atrair o público jovem.

Em evidência, praticamente, ao longo toda a década de 1990, quando conquistou milhares de fãs e teve suas músicas difundidas no âmbito nacional, a Mastruz com Leite inaugurou uma nova forma de se fazer forró: o forró eletrônico, ritmo que persiste até os dias atuais e movimenta uma lucrativa indústria do entretenimento. É com base nesse caráter pioneiro da banda, associado ao inquestionável sucesso mercadológico que ela obteve no final do século XX, que este trabalho volta-se à sua produção musical. Considerando as inúmeras disputas travadas com os representantes do forró tradicional, que constantemente acusam os adeptos da nova vertente de “deturpar o ritmo popularizado por Gonzaga” e “fugir da herança cultural nordestina”, o trabalho parte das seguintes questões: como se deu a participação do forró na construção do Nordeste? Quais representações da região este ritmo ajudou a criar/difundir? A criação de um novo forró resultou no surgimento de músicas que cantam uma nova “nordestinidade”? Terá a Mastruz com Leite rompido, de fato, com a herança cultural nordestina e iniciado um processo de “reinvenção” do Nordeste?

Em concordância com os pressupostos do construtivismo, o artigo dialoga com a Teoria das Representações Sociais, de Serge Moscovici, e as ideias de Construção Social da Realidade, defendidas por Peter Berger e Thomas Luckmann.

## **1. Das representações à construção social da realidade, algumas considerações**

A palavra representação vem do vocábulo latino *repraesentationis*, que significa “imagem ou reprodução de alguma coisa”. Segundo Soares (2007),



“representação, no seu sentido pleno, implica conotação, ou seja, as relações ampliadas, sugestões significativas, emocionais, valores, avaliações, ou atributos associados aos objetos denotados” (p.06). Para o pesquisador, a própria raiz semântica do termo representação já sugere uma ideia de re-apresentação, ou seja, uma re-presentificação do objeto por sua evocação ou simulação.

Presentes nas mais diversas ações, como utilizar uma palavra para se referir a um determinado objeto, pensar em uma situação, fazer um desenho, brincar de boneca ou produzir um filme, dentre tantas outras situações, as representações estão no centro de todas as atividades humanas. Tamaña importância fez com que o conceito despertasse o interesse de diversos pesquisadores de diferentes áreas, a exemplo da sociologia, da psicologia, da filosofia e da comunicação.

Um dos primeiros a estudar as representações foi o sociólogo francês Émile Durkheim. Considerado um dos pais da sociologia, o teórico desenvolveu o conceito de Representações Coletivas com base em estudos sobre a religião nas sociedades primitivas (MORIGI, 2004). Para Durkheim, as representações eram divididas em “dois níveis de fenômenos: o ‘individual’ e o ‘coletivo’, em razão da crença de que as leis que explicavam os fenômenos coletivos eram diferentes das que explicavam os fenômenos individuais” (REIS; BELLINI, 2011, p.150).

Na concepção de Durkheim, o conhecimento (seja ele científico ou senso comum) só poderia ser adquirido na experiência social, de maneira que a vida em sociedade constituía a condição de todo pensamento organizado, e vice-versa. O indivíduo estaria sempre sofrendo pressões das representações dominantes da sociedade, que pensa ou exprime os sentimentos individuais. Em seus estudos, as representações coletivas eram encaradas como formas estáveis de compreensão coletiva, que não se reduzem

à soma das representações dos indivíduos que compõem a sociedade, mas são, mais do que isso, um novo conhecimento formado, que supera a soma dos indivíduos e favorece uma recriação do coletivo. Uma função primordial da “representação coletiva” seria a transmissão da herança coletiva dos antepassados, que acrescentariam às experiências individuais tudo que a sociedade acumulou de sabedoria e ciência ao passar dos anos (ALEXANDRE, 2004, p.131).

Aprimorando os estudos sobre representações, o psicólogo social Serge Moscovici acrescentou, décadas mais tarde, novos elementos ao conceito de Representações Coletivas. Discordando da ideia de transmissão determinista e estática



da herança coletiva dos antepassados, Moscovici (2009) aponta o papel ativo e autônomo do indivíduo no processo de construção da sociedade, uma vez que, para ele, “pessoas e grupos, longe de serem receptores passivos, pensam por si mesmos, produzem e comunicam incessantemente suas próprias e específicas representações e soluções às questões que eles mesmos colocam” (p.45).

Ciente desse papel ativo dos indivíduos e atento ao caráter móvel e circulante das representações, encaradas como fenômenos que necessitam ser descritos e explicados, o teórico opta pela substituição do termo “coletivo” pelo termo “social”. O que antes era visto como um conceito passa a ser encarado como uma teoria, a Teoria das Representações Sociais, mais adequada “aos estudos de sociedades complexas como a nossa, onde existem pluralidade de sistemas envolvidos (políticos, filosóficos, religiosos, entre outros) e uma alta rotatividade do fluxo de representação” (REIS; BELLINI, 2011, p.150).

De acordo com essa teoria, além de apresentar grande importância por transformar o não-familiar em familiar, livrando os grupos e os indivíduos dos problemas da descontinuidade e da falta de sentido, as representações se destacam por ajudar a manter a organização da sociedade. O contato com os outros faz com que os indivíduos criem e compartilhem representações dotadas de imagens e conceitos considerados adequados e mutuamente aceitos. São justamente essas representações que vão dar sentido aos eventos que não são normais, orientando as condutas e práticas dos indivíduos. Como destaca Moscovici (2009), “nossas coletividades hoje não poderiam funcionar se não se criassem representações sociais baseadas no tronco das teorias e ideologias que elas transformam em realidades compartilhadas” (p.48).

Nesse sentido, as representações atuam diretamente no processo definido por Peter Berger e Thomas Luckmann como “Construção Social da Realidade”. Partindo do pressuposto de que tanto a realidade quanto o conhecimento apresentam uma relatividade social, suscitando, assim, um interesse sociológico, Berger e Luckmann (1985) afirmam que “o que é real para um monge tibetano pode não ser real para um homem de negócios americano” (p.13). A sociedade é uma produção humana, o homem é uma produção social e a realidade é socialmente construída por meio dos hábitos e práticas da vida cotidiana, numa relação onde as ações individuais e coletivas de determinado grupo constituem o mundo encarado como real pelos seus integrantes. Diferentes contextos sociais resultam também em diferentes realidades.



Dada no dia-a-dia como resultado de uma permanente redefinição das regras, normas, significados e símbolos sociais, a construção da realidade tem na linguagem um componente determinante. Atuando diretamente na produção do conhecimento, dos modelos de comportamento e, inclusive, auxiliando na definição dos papéis sociais, a comunicação é indispensável para que haja comunhão de sentido nas comunidades. Na atual sociedade pluralista, onde existem diferentes instituições definidoras da realidade, os meios de comunicação de massa destacam-se por contribuir na criação de um patamar mínimo de entendimento comum entre os indivíduos, atuando como “intermediadoras entre a experiência coletiva e a individual, oferecendo interpretações típicas para problemas definidos como típicos” (BERGER; LUCKMANN, 2012, p.70).

Instrumento de comunicação por excelência, a música é apontada por Rodrigues (2010) como uma ferramenta de veiculação de conteúdos que são “susceptíveis de influenciar ou ratificar concepções de mundo” (p.15), atuando ativamente nesses processos de constituição de sentido e construção da realidade. Presente em todo lugar, a música circula pela sociedade criando e difundindo representações carregadas de estereótipos e modelos de comportamento. Além de constituir uma importante fonte de entretenimento, ela contribui “para a construção da personalidade e da formação da sociedade: rima e métrica, associadas à melodia, abrem caminho à memorização espontânea, às vezes inconsciente, de discurso, proporcionando a absorção e consolidação de conceitos, ideias e crenças” (RODRIGUES, 2010, p.14).

Apontado por Albuquerque Jr. (2011) como o mais bem acabado produto do regionalismo brasileiro, o Nordeste é encarado nesse trabalho como um importante exemplo de realidade construída por meio das representações, num processo onde a música apresentou um papel significativo. As páginas que se seguem são destinadas a narrar como se deu essa construção, com destaque para o forró e as representações criadas e difundidas em suas letras e canções.

### **3. Nordeste brasileiro: uma realidade inventada**

Desde o início do século XX, muitas foram as propostas de divisão regional do Brasil. O modelo em vigor atualmente, que divide o país em cinco regiões (Norte, Nordeste, Centro Oeste, Sudeste e Sul) foi elaborado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística em 1967, revisto em 1969 e instituído no ano de 1970. Desenvolvida com base em estudos do espaço brasileiro feitos pelo IBGE em conjunto



com o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) do Ministério do Planejamento, a divisão foi elaborada a partir das características econômicas, culturais, físicas e sociais dos estados do país (SILVA, 2013).

O surgimento da ideia do Nordeste como espaço de identidade, no entanto, é muito anterior a esta divisão. De acordo com Albuquerque Jr. (2011), “o termo Nordeste é usado pela primeira vez para designar a área de atuação da Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS), criada em 1919” (p.81). Aparecendo no discurso institucional como a parte do Norte assolada pelas estiagens, o Nordeste surge como o “filho das secas; produto imagético-discursivo de toda uma série de imagens e textos produzidos a respeito desse fenômeno” (p.81). Segundo o pesquisador, esses discursos relacionados ao clima hostil (e a todas as práticas e agruras que ele suscita) acabaram por ocasionar o aparecimento dessa região como um recorte espacial específico no país. A ideia de Nordeste começa a se cristalizar, e em 1920 surgem os primeiros discursos de separação entre a área amazônica e a área ocidental do Norte.

Diante de fatores como a crise do açúcar e do algodão, a seca, o crescimento do cangaço e do messianismo e, principalmente, diante do domínio que os estados do Sul (notadamente, São Paulo) passaram a exercer sobre o espaço nacional, tanto no âmbito econômico, quanto no político, as oligarquias locais passam a unificar seus discursos e reivindicações, falando em nome de um espaço único e desenvolvendo um patriotismo regional. Ainda na década de 1920, surgem ações como o Bloco do Norte, o Livro do Nordeste, o Centro Regionalista do Nordeste e o Congresso Regionalista, dentre outros episódios desencadeados em meio a uma “racionalização do regionalismo nordestino”. Ganhando cada vez mais força, esse movimento regionalista contou com a participação das elites, da classe média, de líderes operários e até das camadas mais populares (ALBUQUERQUE JR., 2011).

A seca, que segundo Faria (2002), “vai inicialmente servir como grande argumento do discurso que a elite nordestina usará para angariar os recursos e as atenções dos políticos” (p.10) transforma-se na base para a edificação da imagem do Nordeste. Em meio a essa seara de práticas e enunciados de notório caráter regional, em que o discurso da seca se transformou num discurso orientado para outras questões, as artes ocuparam um papel de destaque, contribuindo para construir a imagem de uma região sempre associada ao chão ressequido e ao sol inclemente.

Como defende Albuquerque Jr. (2011), independentemente da ideologia dos seus autores e da finalidade com que foram produzidas, obras de escritores como José



Lins do Rego, Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos, dentre outros, ajudaram a instituir o estereótipo do Nordeste como a região seca, terra dos coronéis, dos jagunços, dos cangaceiros e dos santos. Essas representações também podem ser vistas no teatro de Ariano Suassuna e ouvidas na música de Luiz Gonzaga, que canta “um Nordeste de povo sofrido, simples, resignado, devoto, capaz de grandes sacrifícios. Nordeste de homens que vivem sujeitos à natureza, a seus ciclos” (p.181). Da literatura ao cinema, passando pela música, pelo teatro e pelas artes plásticas, as produções artísticas constituem demarcações discursivas que “têm, historicamente, contribuído para a materialização de uma ideia de Nordeste, ‘sua ideologia’, ‘sua história’, ‘seu povo’ e ‘seus costumes’” (CUNHA, 2011, p.23), atuando como instituições que ajudam na comunhão dos sentidos e construção do real, numa perspectiva que se enquadra perfeitamente às ideias defendidas por Berger e Luckmann.

Contribuindo para esse processo de construção do Nordeste, a imprensa também apresentou um papel de destaque ao difundir imagens da região e seu povo ao longo de diferentes épocas. De acordo com Albuquerque Jr. (2011), essas representações começaram a ser delineadas e estabelecidas no final do século XIX (quando a seca de 1877-79 adquire repercussão nacional e chama a atenção do “Sul” para os “flagelados do “Norte”) e no início do século XX, quando os relatos sobre Canudos e as narrativas sobre o fenômeno do padre Cícero ajudam a criar a imagem de fanatismo e loucura religiosa que passa a acompanhar os nordestinos. Ajudando a reforçar os estereótipos, essas representações caricatas foram reproduzidas ao longo de décadas, predominando na mídia até os dias de hoje e contribuindo para cristalizar a ideia do Nordeste como “o fardo nacional”.

Propagadas em diversos discursos relacionados ao Nordeste, essas representações se relacionam entre si, sendo amplamente partilhadas e influenciando as mentes das pessoas. Criou-se uma realidade que associa a região ao atraso e ao tradicionalismo, onde a ideia de Nordestinidade é fortemente associada aos festejos populares e aos sotaques carregados, o tempo é sempre seco, o povo é sempre crédulo, ingênuo e bruto, e as cidades (com exceção das áreas litorâneas, constantemente relacionadas às praias paradisíacas e ao turismo) são sempre pequenas, atrasadas e encardidas.

Por meio desse processo de construção do Nordeste, podem-se exemplificar os dois mecanismos apontados por Moscovici (2009) como responsáveis pela criação das representações: a ancoragem e a objetivação. A ancoragem constitui o processo que



apresenta como aspectos os atos de classificar e dar nomes, ocorrendo por meio da categorização. Quando se reconhece determinado indivíduo como nordestino, este indivíduo está sendo categorizado, ou seja, sendo associado a um modelo ou protótipo que sintetiza as características supostamente comuns a todos os membros dessa categoria (a exemplo do sotaque carregado e da forte religiosidade, características geralmente atribuídas à figura caricata do nordestino).

Pode-se afirmar ainda que o próprio processo de invenção do Nordeste constitui um exemplo de ancoragem, realizado com êxito quando as oligarquias e os intelectuais locais (apoiados pelos mais diferentes grupos que participaram do processo de repetição de textos e imagens convertidas em verdades regionais) separaram a parte seca do Norte e atribuíram a ela uma identidade racial, econômica, social e cultural à parte. A categorização resultou no estabelecimento de uma matriz icônica facilmente identificável e diferenciável do resto do país, algo que se encaixa exatamente nas ideias defendidas por Moscovici (2009) ao afirmar que

de um modo geral, minhas observações provam que dar nome a uma pessoa ou coisa é precipitá-la (como uma solução química é precipitada) e que as consequências daí resultantes são tríplices: a) uma vez nomeada, a pessoa ou coisa pode ser descrita e adquire certas características, tendências etc.; b) a pessoa, ou coisa, torna-se distinta de outras pessoas ou objetos, através dessas características e tendências; c) a pessoa ou coisa torna-se objeto de uma convenção entre os que adotam e partilham a mesma convenção (p.67).

A objetivação, apontada como o segundo mecanismo para se transformar o não-familiar em familiar, está ligada ao processo de materialização das abstrações. Segundo Moscovici (1989), “objetivar é descobrir a qualidade icônica de uma ideia (...); é reproduzir um conceito em uma imagem” (p.71-72). No caso do Nordeste, esse processo pode ser exemplificado por meio das imagens de chão rachado, do sol intenso, dos mandacarus e das ossadas de animais que costumam vir à mente das pessoas quando pensam na região.

#### **4. As representações do Nordeste no forró de Gonzagão**

Pernambucano da cidade de Exú, Luiz Gonzaga apresentou ao Brasil uma musicalidade que cantava os costumes da sua terra e assumiu um papel de destaque no regionalismo brasileiro. Relacionadas a diversos temas (as condições naturais do sertão, as secas, o cotidiano do nordestino, a vida daqueles que resolveram deixar o campo e



procurar melhores condições na cidade, os festejos e a paquera, dentre outros), as canções ajudaram a criar e difundir representações do Nordeste e seu povo, “chamando a atenção para os seus problemas, despertando o interesse por suas tradições e ‘cantando suas coisas positivas’” (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 178).

Assumindo de maneira eficaz o papel de representante do Nordeste perante a mídia, as autoridades, os próprios nordestinos e o resto do país, o rei do baião passa a atuar de maneira a criar associações sonoras, imagéticas e discursivas que a todo o tempo remetam sua figura à ideia de nordestinidade que vinha sendo construída pelos intelectuais e as oligarquias da região. Como destaca Albuquerque Junior (2011),

não é só o ritmo que vai instituir uma escuta do Nordeste, mas as letras, o próprio grão da voz de Luiz Gonzaga, sua forma de cantar, as expressões locais que utiliza, os elementos culturais populares e, principalmente, rurais que agencia, a forma de vestir, de dar entrevistas, o sotaque, tudo vai “significar” o Nordeste (p.176).

Com uma musicalidade voltada aos migrantes nordestinos radicados no sul do país (sobretudo, no eixo Rio – São Paulo) e aos habitantes das capitais nordestinas que consumiam discos, a obra de Gonzaga se destaca por trazer o retrato de um Nordeste rural e romântico. Inspirado por suas memórias sertanejas, o artista cantou ao Brasil um sertão que, por um lado, é marcado por “paisagens duras, capazes de ferir as retinas”, como destacam Marcelo e Rodrigues (2012, p.25) e, por outro, é construído como um espaço de saudade, a terra querida fortemente associada às tradições.

Até hoje considerada uma das principais composições do rei do baião, a canção “Asa Branca” constitui um exemplo bem emblemático desse “universo Gonzagueano”. Composta no ano de 1947 em parceria com Humberto Teixeira, a música apresenta o relato dramático de um nordestino que se viu obrigado a deixar sua terra em virtude da seca, já que até a asa branca, ave típica do lugar, “bateu asas do sertão”. No relato, o sertanejo aparece como um indivíduo de pouca escolaridade (como sugerem os termos “oiei”, “preguntei” e “fornaia”, considerados fora do padrão léxico e gramatical da norma culta estabelecida), devoto (“Eu *preguntei* a Deus do céu, ai / Porque tamanha judiação”) e perseverante, que resolve se aventurar em outras bandas em busca de sustento para si e sua família. A mulher é retratada como um ser dócil e frágil, que chora e fica em casa esperando pelo seu homem (“Eu te asseguro não chore não, viu / Que eu voltarei, viu / Meu coração”) e o sertão é apresentado como um local de condições naturais árduas, mas para onde se quer voltar (“Hoje longe muitas léguas / Numa triste solidão / Espero a chuva cair de novo prá mim voltar pro meu sertão”).



Nessa música, ainda hoje apontada por muitos como o “hino do Nordeste”, as representações construídas apontam para o discurso da estereotípiã, que ajudou a sedimentar a imagem da região como um local de atraso, onde a seca está associada à pobreza e ao surgimento de flagelados que migram para o Sul. Além disso, nota-se que a canção também desempenha um importante papel de materialização dos aspectos naturais do Nordeste no imaginário de pessoas de todo o país, num processo no qual os mecanismos de ancoragem e objetivação podem ser identificados.

Usados para descrever o ambiente, versos como “Quando oieia a terra ardendo” e “Que braseiro, que fornaia / Nenhum pé de prantação” atuam duplamente nas funções de ancoragem e objetivação: na primeira, por associar as características e o clima da região a objetos já conhecidos do ouvinte (braseiro e fornalha), demonstrando o quanto o local é quente e castigador; e na segunda, por tentar transformar um “conceito em imagem”, fazendo com que o ouvinte crie em sua mente as figuras de um local árido, onde o sol é intenso e faz a terra, já sem vegetação, arder. Além disso, o mecanismo de objetivação também pode ser identificado na metáfora “Quando o verde dos teus óio se espaiar na prantação”, onde o jogo de palavras funciona como uma qualidade icônica, sugerindo a imagem de uma plantação verde em decorrência da chuva, do fim da seca.

Bastante executada no período de festas juninas, a canção “Olha pro céu” é outra que exemplifica bem a ideia de Nordestinidade construída por Gonzaga em suas músicas. Tratando do sertão no período de bonança, quando festejos são realizados para agradecer pelas colheitas e a fertilidade da terra ocasionada pelas chuvas (num costume que teve origem na Europa medieval e foi trazido ao Brasil pelos Portugueses), a canção também dá vida a um Nordeste rural, marcado por tradições.

Descrevendo “a noite de São João”, a festa mais tradicional do Nordeste, a música faz menção à prática de se acender balões nos festejos (hoje proibida no Brasil em virtude do risco de incêndios) e à musicalidade da região, representada pelo xote e pelo baião. Retratando uma sociedade tradicional e pouco permissiva, a música conta como surgiu um grande amor, fazendo referência ao salão e à festa como um local para a troca de olhares e a paquera (“Havia balões no ar / Xote, baião no salão / E no terreiro o teu olhar / Que incendiou meu coração”).

## **5. As representações do Nordeste no Forró Mastruz com Leite**



No início da década de 1990, o forró enfrentava um momento de saturação. Com o sucesso da música pop internacional, representada por nomes como Michael Jackson e Madonna, e o apogeu de outros ritmos nacionais, a exemplo do axé, que dominava o carnaval baiano, a juventude urbana nordestina já não se identificava com as músicas do ritmo popularizado por Gonzaga, encaradas como rurais e ultrapassadas. É em meio a esse contexto que surge a figura do empresário cearense Emanuel Gurgel.

Visionário e apaixonado por forró, o empresário resolveu dar uma nova roupagem ao ritmo, criando uma fórmula que viria a ser copiada por centenas de outras bandas: ao já tradicional trio pé de serra (triângulo, sanfona e zabumba) foi somado instrumentos como guitarra, sax e pedais. As letras deixaram de lado temas como seca, saudade e tristeza e adquiriram temáticas mais urbanas, cantando o amor e temas festivos. Os músicos e cantores, homens e mulheres, passaram a se revezar nos palcos, de maneira que os shows duravam até quatro horas ininterruptas. Foi assim que surgiu a banda Mastruz com Leite, grupo pioneiro do novo ritmo musical chamado forró eletrônico.

Sob a batuta de Gurgel e a divulgação da Som Zoom Sat, emissora de rádio via satélite criada pelo empresário para dar visibilidade ao novo ritmo, a banda Mastruz com Leite conheceu o sucesso ainda na década de 1990. Como destacam Marcelo e Rodrigues (2012),

além do Canecão, no Rio, a banda passou pela casa noturna Olympia, em São Paulo, palco de shows internacionais de rock e blues; tocou em cima do trio elétrico no carnaval de Salvador, em 1995; fez o então bem-sucedido circuito dos carnavais fora de época, as micaretas; era vista com frequência nos principais programas de televisão do país, como Domingão do Faustão e Xuxa Park, na Globo, e Hebe e Veja o Gordo, no SBT, e entrou como atração principal das festas juninas de Campina Grande e Caruaru – além disso, todos os anos, cumpria agenda intensa em cidades da Bahia durante o mês de junho e parte de julho (p.392).

Tamanha repercussão despertou diferentes reações por parte do público, dos críticos e dos outros artistas. Enquanto que, de um lado, havia aclamação, sobretudo em se tratando das juventudes urbanas das cidades nordestinas, de outro, os adeptos do forró tradicional passaram a encarar a banda e o novo ritmo com desconfiança, constantemente acusando-os de fazer uma música “lambadeada”, que rompia com as heranças culturais nordestinas e deturpava o ritmo popularizado por Gonzaga.

Diante dessa celeuma, o presente trabalho passa a empreender agora a seguinte investigação: terá a Mastruz com Leite rompido, de fato, com a herança cultural



nordestina? Para empreender tal averiguação, foram analisadas quatro canções do repertório da banda que fazem menção ao Nordeste/Sertão em suas letras. As quatro composições, todas da década de 1990, estão presentes no CD *Mastruz com Leite Ao Vivo I*, gravado no ano de 1997 e amplamente veiculado em todo o país, com músicas executadas por emissoras de rádio e TV nas cinco regiões brasileiras.

Gravada originalmente num CD homônimo no ano de 1994, a música “Rock do Sertão” fala da mistura do forró com o rock e reflete a característica da banda de tentar modernizar o ritmo nordestino para atrair a simpatia da juventude urbana. Apresentando uma letra que mistura regionalismos, a exemplo de palavras como “oxente”, “zóio” e “vixe”, com termos da língua inglesa, como “one”, “two” e “three”, a música apresenta em sua primeira parte a função de metalinguagem, fazendo menção à sua própria composição e, de certa forma, ao padrão adotado pelas demais músicas do estilo musical forró eletrônico (“Eu vou fazer um forró bem invocado / Bem parecido com esse tal de rock and roll / Uma sanfona com o som bem distorcido / Um zabumba bem curtido e um triângulo com pedal”).

Nessa tentativa de substituir elementos rurais por urbanos, a letra fala de matutos usando jeans e camiseta, e menciona a substituição de jegues por lambretas, do fumo por chiclete e das lambedeiras (facas grandes usadas para cortar aves e bois) por giletes e canivetes. O salão, onde costumemente eram dançados o xaxado, o xote e o baião, tão mencionados nas músicas de Gonzaga, seria palco de uma dança diferente e estrangeira, o rock de ídolos como Elvis Presley e os Beatles. Na canção, o mecanismo de ancoragem fica por conta da explicação do novo ritmo (misturando elementos do forró e do rock, como destacam os versos anteriormente assinalados) e da descrição da nova dança (“Daí por diante só se via no salão / Cabra que dança xaxado, xote e baião / Mexendo o pé, que nem apaga o cigarro / Balançando a munheca, como quem vai laçar gado”).

Também retratando o sertão num momento de alegria, marcado por festa, música e dança, a canção “Olhinhos de Fogueira” se destaca por apresentar uma temática rural bem próxima à cantada por Gonzaga na música “Olha pro céu”. Narrando uma cena de paquera na noite de São João, a música faz menção a signos que remetem a essa festa popular (a exemplo de bombas, balões, fogueira e chuvinha) e, assim como a composição do rei do baião, faz referência ao olhar da pessoa amada como um elemento que desencadeia sentimentos avassaladores.



Por meio da objetivação, a troca de olhares com a pretendente é associada ao fogo e aos atos de incendiar/queimar (“Vi os olhinhos de fogueira me queimando de paixão”). A emoção ocasionada por um contato mais íntimo, por sua vez, é relacionada à explosão de bombas de São João dentro do peito, que fazem o coração acelerar (“Explodiu meu coração / Feito bomba de São João / Quando deslizei as mãos / Pelas tuas costas nuas”).

Além disso, assim como ocorre em muitas das composições do “pé-de-serra”, a dança é encarada como um momento estratégico na paquera. O forró, subentendido no verso “Dançar São João na Roça” é encarado com expectativa, visto que a licenciosidade da dança permite uma aproximação física do casal e a tomada de certas liberdades, implícitas no jogo de palavras “Roça de Milho, roça meu filho / Roça assim, teu corpo em mim / Roça mulata, roça a batata / Roça assim, teu corpo em mim”.

Contida na mesma faixa que “Olhinhos de Fogueira” no disco Mastruz com Leite ao Vivo I, a canção “Vamos pra fogueira” aparece de forma a complementar as ideias contidas na primeira música, reforçando as representações que associam o sertão ao ambiente rural, aos festejos e às tradições populares. Além de enfatizar o apelo do sertanejo por credices e simpatias, os versos “Taquei a faca no tronco da bananeira / Pra ter você eu pulei tanta fogueira / Bacia d’água eu gostei da brincadeira / Santo Antônio ajudou” servem como evidência da forte religiosidade nordestina, outro elemento bastante comum na obra de Gonzaga.

Embora as músicas já mencionadas apresentem relações com as temáticas abordadas nas composições gonzagueanas, nenhuma delas se associa tanto a esse universo quanto a canção “O vôo da Asa Branca”. Como sugere o próprio título da música, ocorre na letra uma retomada do tema da migração de nordestinos para o Sul do país. Embora não ocorra nenhuma menção direta à seca, como acontece na música de Gonzaga e Teixeira, essa ideia fica implícita pela alusão à asa branca e pelo sentimento de impotência revelado pelo personagem central ao ter que sair, contra a vontade, do seu lar (“Peguei o vôo da Asa Branca e tive que partir / Coração em pedaços, fugindo prá não desistir / A vontade e coragem, tudo na contramão / Deus sabe como eu deixei o meu pequeno sertão”).

Assim como ocorre na famosa música de Gonzaga, há no sertanejo migrante a tristeza pela sua condição atual. Elementos como a saudade dos entes queridos, a lembrança dos ícones associados à sua terra-natal e o forte desejo de voltar são a tônica da canção, como destacam os versos “A saudade me invade, me fazendo lembrar / Da



minha liberdade, dos sonhos que deixei por lá / Vaquejada e forró, eu vi o sol clarear / Meu cantinho, minha casa, minha rede a balançar / Mas eu vou voltar, eu sei que vou voltar / Que eu encontre sorrindo quem ficou a chorar”.

### **Considerações finais**

Presente em todas as atividades humanas, as representações encontram na música um terreno fértil para serem criadas e propagadas. No caso do Nordeste, região brasileira criada por meio da unificação dos discursos das elites locais, dos intelectuais e da imprensa, a música (e em especial, o forró) desempenhou um papel decisivo, ajudando a difundir representações da região e a moldá-la no imaginário do seu povo e dos habitantes de outras regiões.

Um dos principais artistas nordestinos, o pernambucano Luiz Gonzaga apresentou grande importância nesse processo, cantando as lembranças da sua terra e significando o Nordeste em elementos que iam do seu sotaque e vestimenta, às letras de músicas de notório caráter regional. Imortalizado como o “rei do baião”, Gonzaga serviu como referência para inúmeros outros artistas e ajudou a construir o que se entende ainda hoje por “imagem do Nordeste”.

Criada no ano de 1990, na cidade de Fortaleza, a banda Mastruz com Leite modernizou o ritmo popularizado pelo rei do baião e atraiu para si (e para as centenas de outras bandas que posteriormente surgiram adotando o mesmo modelo) a antipatia dos adeptos do forró tradicional, que a acusam de deturpar o ritmo e romper com a “herança cultural nordestina”. No entanto, o que se observou por meio do presente trabalho, é que a banda criada por Gurgel não corta todos os laços com Gonzaga, nem cria uma nova imagem para a região Nordeste. Embora surja com a finalidade de modernizar o ritmo e apresentar temáticas mais urbanas, observa-se que essas mudanças ocorreram mais na forma de se tocar (que se tornou elétrica, com o uso de guitarras, baixos, teclados e pedais) do que no discurso das letras propriamente ditas.

É fato que o amor e as festas constituem os temas mais recorrentes no repertório da banda, mas o Nordeste e o Sertão também são cantados, aparecendo em músicas que insistem em associar a região ao universo rural dos vaqueiros, do matuto que fala “zóio” e do sertanejo que segue o vôo da asa branca, como acontecia nas letras de Gonzaga. A ruptura total do forró eletrônico com a herança deixada pelo rei do baião não foi feita pela banda Mastruz com Leite, mas sim, pelas bandas que a seguiram.



## Referências

ALBUQUERQUE, Júnior, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. – 5ª edição. São Paulo: Cortez, 2011.

ALEXANDRE, Marcos. Representação Social: Uma Genealogia do Conceito. In: *Comum*, Rio de Janeiro, v.10, nº23, p. 122 a 138, 2004.

BERGER, Peter L. *A Construção Social da Realidade: Tratado de Sociologia do Conhecimento*. Peter L. Berger, Thomas Luckmann; Tradução de Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis. Vozes, 1985.

CUNHA, Marlécio Maknamara da Silva. *Currículo, música e gênero: o que ensina o forró eletrônico?* 151 f. Tese (Doutorado). – Belo Horizonte: UFMG/FaE, 2011.

\_\_\_\_\_. *Modernidade, Pluralismo e Crise de Sentido: a orientação do homem moderno* / Peter L. Berger, Thomas Luckmann; tradução de Edgar Orth. – 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

FARIA, Cleide Nogueira de. Puxando a sanfona e rasgando o Nordeste: relações de gênero na música popular nordestina (1950-1990). In: *Mneme – Revista de Humanidades*. V.03. N.05, abr./mai. 2002.

MARCELO, Carlos. *O fole roncou!:* Uma história do forró / Carlos Marcelo e Rosaldo Rodrigues. – Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

MORIGI, Valdir José. Teoria Social e Comunicação: Representações Sociais, Produção de sentidos e construção dos imaginários midiáticos. In: *Compós*, Edição 1, dezembro de 2004.

MOSCOVICI, Serge. *Representações Sociais: Investigações em Psicologia Social* / Serge Moscovici: editado em inglês por Gerard Duveen: traduzido por Pedrinho A. Guareschi. 6. ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

REIS, Sebastiana Lindaura de Arruda; BELLINI, Martha. Representações Sociais: Teoria, Procedimentos Metodológicos e Educação Ambiental. In: *Acta Scientiarum. Human and Social Sciences*, Maringá, v.33, n.2, p. 149-159, 2011.

RODRIGUES, Cláudia Caminha Lopes. “*Se quiser é assim*”: uma análise léxico-gramatical da representação feminina em letras de forró eletrônico / Cláudia Caminha Lopes Rodrigues, 175f. Dissertação (Mestrado). – João Pessoa: UFPB/CCHLA, 2010.

SILVA, Simone Affonso da. Divisão regional brasileira: considerações acerca de seus fundamentos. Disponível em: <http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal12/Geografiasocioeconomica/Geografiaregional/06.pdf>. Acesso em: 06 de janeiro de 2014.

SOARES, Murilo Cesar. Representações da Cultura Mediática: Para a Crítica de um conceito primordial. In: *XVI Encontro da Compós*, UTP, Curitiba, 2007.