XII ENABET
SALVADOR 2025
ETNOMUSICOLOGIA
SABERES, CRIATIVIDADE E AÇÕES AFIRMATIVAS
10 A 14 DE NOVEMBRO DE 2025

FORRÓ E RACISMO BRANDO

Climério de Oliveira Santos
Conservatório Pernambucano de Música; PPGMúsica/UFPE
zabumba2@gmail.com
GT 12: Etnomusicologia Negra amplificando vozes: a valorização de saberes no ambiente acadêmico e institucional

Resumo:
Este trabalho analisa a atuação de pessoas pretas/negras no forró. Há evidências de que o gênero musical é originário de populações afrodiaspóricas e de que, no âmbito da indústria, foi historicamente construído pela agência de artistas negros, como Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro — um legado que se estende aos dias de hoje. Apesar da presença inquestionável de artistas pretos, o cenário atual evidencia a pouca afirmação explícita da identidade racial como ferramenta de combate ao racismo e de luta pela dignidade e pelo respeito, manifestações tácitas do que denomino "racismo brando". Diante disso, este artigo busca responder a duas questões centrais: Como o racismo brando se manifesta nos ambientes sociais do forró? Como as pessoas que sofrem o racismo brando o enfrentam? A abordagem teórico-metodológica combina a etnomusicologia e a antropologia, utilizando dados de pesquisas realizadas pelo autor, especialmente do *Inventário do Forró Tradicional no Interior de Pernambuco*, que levantou informações sobre os praticantes em treze municípios. Serão apresentados dados quantitativos sobre a participação de músicos negros e dados qualitativos sobre sua percepção acerca da negritude e do racismo, destacando como se sentem afetados por ele. O objetivo é evidenciar a atuação negra, compreender os meandros do racismo brando e do seu enfrentamento por parte de pessoas que se investem da "negritude" (Munanga, 2020) – entendida como um modo de agência negra – para levar adiante o seu trabalho no âmbito do forró.
Palavras-chave: Forró; Música popular do Nordeste do Brasil; Negritude; Agência negra; Racismo brando.

FORRÓ AND SOFT RACISM

Abstract:
This work analyzes the role of Black people within *forró*. There is evidence that this musical genre originates from Afro-diasporic populations and that, within the industry, it was historically constructed through the agency of Black artists such as Luiz Gonzaga and Jackson do Pandeiro—a legacy that extends to the present day. Despite the unquestionable presence of Black artists, the current scenario reveals a lack of explicit affirmation of racial identity as a tool to combat racism and a struggle for dignity and respect—tacit manifestations of what I term "soft racism" (*racismo brando*). Given this, the article seeks to answer two central questions: How does soft racism manifest in the social environments of *forró*? How do those who suffer from soft racism confront it? The theoretical-methodological approach combines ethnomusicology and anthropology, utilizing research data collected by the author, specifically from the *Inventory of Traditional Forró in the Interior of Pernambuco,* which gathered information on practitioners across thirteen municipalities. Quantitative data on the participation of Black musicians and qualitative data on their perceptions of Blackness and racism will be presented, highlighting how they are affected by it. The objective is to highlight Black agency, understand the intricacies of soft racism, and its confrontation by individuals who invest themselves in "negritude" (Munanga, 2020)—understood as a mode of Black agency—to carry forward their work within the field of *forró*.
Keywords: *Forró*; Northeastern Brazilian popular music; *Negritude*; Black agency; Soft racism.

Introdução

O forró é uma cultura de música e dança apaixonante: cria sociabilidades, media afetos, aproxima as pessoas, processa identidades e possibilita a produção de sentidos, a solidariedade e a geração de trabalho e renda. [imaginação do forró como um lugar paradisíaco, Entretanto, no forró também ocorre um abrandamento dos processos de racialização, o que contribui para a perpetuação do racismo e, por conseguinte, para a manutenção das desigualdades sociais. Contudo, foi o próprio forró que me permitiu perceber o "racismo brando": um modo de discriminar pessoas de pele preta/afrodescendentes utilizando o silêncio ou palavras dóceis/gentis para disfarçar o ato racista ou a sua intenção, de modo que o opressor evita manifestar o racismo verbalmente e, por conseguinte, tira de cena a agressão facilmente perceptível e testemunhável.

Este artigo analisa a atuação de pessoas pretas/negras em Pernambuco, no chamado *forró tradicional*, expressão que remete aos músicos e grupos referenciados nos artistas seminais do forró difundido pela indústria, como Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e outros. O trabalho discute o racismo brando, a agência negra, especialmente a "negritude", conceito discutido por Kabengele Munanga (2020), almejando uma compreensão da atuação de pessoas negras no forró e do seu enfrentamento do racismo brando.

Por meio do abrandamento silente/gentil, o opressor racista mantém-se incólume a revides, confrontos diretos, enquadramentos, acusações e a possíveis processos judiciais e penalidades previstas na legislação. O silêncio aqui referido pode também ser empregado pelas pessoas discriminadas, especialmente em certas situações em que elas teriam o poder de falar sobre a discriminação, mas preferem abrandar: silenciando, negando que já foram discriminadas ou “mudando de assunto” devido ao desconforto que o tema e o enfrentamento do problema provocam. Nesse caso, a mudança de assunto guarda semelhanças com os “silenciamentos” sofridos por pessoas pretas (Du Bois, 2021) — o impedimento à sua fala por outrem —; muito embora a nuance do conceito aqui proposto esteja no próprio modo de reagir: abrandando, diluindo.

Em âmbito mais largo, o abrandamento perpetua o racismo e, portanto, as desigualdades sociais baseadas na racialização das pessoas. E, se discuto o problema num contexto específico, não é para desqualificar o forró e quem o faz; pelo contrário, é para

fortalecê-lo ainda mais, para repotencializar a sua potência. O emprego da expressão "racismo brando" não traz um significado inusitado, uma vez que se aproxima de outras variantes já cunhadas e discutidas, como: “racismo velado” (Fernandes, 1978; Gonzalez, 1982), “racismo sutil” (Pettigrew, 1995), “racismo liberal” (Mills, 2017) e “branquitude” (Carone e Bento, 2002), tendo a última a acepção mais próxima da nossa problematização. Racismo é horrendo, repugnante seja ele de qualquer modo, tipo e onde que que ocorra, pois fere, desqualifica, estigmatiza. A nuance que caracteriza o “racismo brando” é que ele não é escondido (velado); ele emerge e é perceptível, mas é bastante amenizado, seja durante o ato discriminatório ou após (com um pedido de desculpas, por exemplo), ou ainda por meio de uma justificativa para que a problematização — e as propostas de enfrentamento — não ganhem força.

Em contraponto ao racismo brando, tomo de empréstimo o conceito de “negritude”, tal como dissecado por Kabengele Munanga (2020), para quem...

> Enquanto uma única pessoa continuar a ser caracterizada e discriminada [...], a lançar sobre outra pessoa um olhar globalizante que a desumaniza ou a desvaloriza, a negritude deverá ser o instrumento de combate para garantir a todos o mesmo direito fundamental de desenvolvimento, a dignidade humana e o respeito das culturas do mundo. (Munanga, 2020, p. 20)

Nessa acepção, a negritude está intimamente ligada a um processo identitário que inicia pela aceitação e mobilização dos atributos físicos — o corpo, sede material da identidade —, a partir do que “atinge os aspectos culturais, mentais, intelectuais, morais e psicológicos” (p. 19). Nesta perspectiva, a negritude opera como agência negra, em que o protagonismo do indivíduo ou grupo negro[1] utiliza a consciência identitária para pautar e transformar o meio social.

Discuto, adiante, algumas situações de racismo brando vivenciadas por pessoas no contexto do forró em Pernambuco, algumas das quais estão articuladas com a noção de negritude, enquanto outras não. Antes, no entanto, faço uma menção à minha ligação com o forró e às pesquisas das quais participei, para em seguida contemplarmos um sucinto panorama histórico que relaciona a origem do forró, a população afrodiaspórica e o preconceito racial.

[1] Ver sobre protagonismo negro em Rosa, 2020.

Dançando, cantando, pesquisando

Nordestino, nascido no interior da Bahia (Itaibó-Jequié), migrado para a Paraíba e radicado em Pernambuco desde a adolescência, vivo imerso no contexto do forró desde sempre, tendo iniciado pela dança nas festas. Ainda adolescente, tive a sorte de ler o impactante livro *Vida do Viajante: a saga de Luiz Gonzaga*, biografia escrita por Dominique Dreyfus (1996), que pesaria muito na minha trajetória musical-educacional ao me fazer perceber que "o forró tem uma história forte". Passei a cantar e tocar forró na década de 2000 e a pesquisá-lo academicamente a partir de 2010. Além de estar alicerçado na experiência pessoal deste pesquisador e nas pesquisas e publicações do período em que cursei o doutorado (Santos, 2013; 2014), este artigo é subsidiado por investigações relacionadas à patrimonialização do forró das quais participei. Uma delas foi a que resultou no dossiê *Instrução técnica da solicitação de registro das matrizes tradicionais do forró como patrimônio cultural brasileiro* (Iphan, 2021) e a outra, que aqui se destaca, intitulada *Inventário do Forró Tradicional no Interior de Pernambuco* (Fundarpe, 2025), na qual atuei como coordenador-geral, tendo como coordenadores regionais Amílcar Bezerra (Agreste) e o saudoso Carlos Sandroni (Sertão). Nesse projeto, contamos com uma equipe de 18 pesquisadores.

O Inventário Nacional ocorreu, em grande parte, durante a pandemia da Covid-19 e, em decorrência disso, as entrevistas e performances foram registradas no modo on-line. O Festival São João na Rede, também coordenado por este pesquisador e realizado pelo Fórum Nacional Forró de Raiz, foi um grande parceiro da pesquisa do Inventário Nacional, possibilitando a construção de uma rede de colaboradores que abrangeu 13 estados brasileiros (regiões Nordeste e Sudeste), além do Distrito Federal, perfazendo 14 unidades federativas. Em Pernambuco, a pesquisa se concentrou na Região Metropolitana do Recife.

Por sua vez, o *Inventário do Forró Tradicional no Interior de Pernambuco* percorreu treze municípios (sedes e seus distritos/vilas) do interior desse estado, entrevistando um total de 87 músicos(as) do forró e identificando também músicos que participam dos grupos musicais liderados por esses agentes, além de outros envolvidos (produtores culturais e ativistas). Entrevistas complementares foram realizadas com músicos(as) e dançarinos(as) no Recife. Do total de entrevistados/identificados, cerca de 65% são pessoas pretas e pardas, embora muitas delas se reconheçam como "morenas" ou brancas.

Em que pese a minha iniciação como "curtidor" da dança, foi a pesquisa acadêmica que me permitiu ver a ligação histórica do forró com a população afrodescendente e a problemática do racismo que acompanha essa música desde o tempo dos primeiros registros até os dias atuais.

História, forró afrodiaspórico e preconceito

"Forró" é uma contração de "forrobodó" que, em registros datados do século XIX, era um rótulo pejorativo para festas populares de classes desfavorecidas, formadas majoritariamente por pessoas pretas. Encontramos registros que comprovam essa afirmação nos romances *O homem* (1887) e *O cortiço* (1890), ambos de Aluísio Azevedo (1857-1913), como demonstra o trecho a seguir, proveniente do segundo exemplo mencionado:

> A noite chegou muito bonita, com um belo luar de lua cheia, que começou ainda com o crepúsculo; (...) Foi um forrobodó valente. A Rita Baiana essa noite estava de veia para a coisa; estava inspirada; divina! Nunca dançara com tanta graça e tamanha lubricidade! Também cantou. E cada verso que vinha da sua boca de mulata era um arrulhar choroso de pomba no cio. E o Firmo, bêbedo de volúpia, enroscava-se todo ao violão (...). (Azevedo, 1890, p. 177)

No citado romance, Rita Baiana é uma personagem preta/afrodescendente, e o seu corpo, dança e sexualidade são caracterizados sob o olhar racista e estereotipado do Naturalismo[2]. Tal como ela, Firmo era rotulado de "mulato" e ligado a estereótipos de malandragem e violência. "Forrobodó", então, referia-se a bailes em locais abertos, ao relento, ou fechados e cobertos, como também a festividades e a momentos alegres e intimistas no interior de uma moradia. Com raras exceções, era enquadrado como baile de "gente ordinária", "poviléu", "gente miúda" ou como "baile reles", entre outros termos expressos em antigos periódicos pernambucanos (*O Mefistófeles*, 1882; *A Província*, 1874)[3] e dicionarizações realizadas no Rio de Janeiro (Beaurepaire-Rohan, 1889; Cândido de Figueiredo, 1913)[4]. Os registros do termo "forró"

[2] Movimento literário que explica o comportamento humano através da biologia e do meio social, frequentemente recorrendo a determinismos e estereótipos raciais.
[3] Citados na *Instrução técnica da solicitação de registro das matrizes tradicionais do forró como patrimônio cultural brasileiro* (Iphan, 2021, p. 31).
[4] Ambos os dicionários citados na Instrução Técnica (Iphan, 2021, p. 27).

surgem posteriormente a "forrobodó", nas primeiras décadas do século XX, e também sob as rotulações pejorativas.

O forró na indústria: pioneirismo negro

Embora a ocorrência do forró extrapole as esferas comerciais e perpasse também os ambientes sociais comunitários, este artigo focaliza principalmente o contexto profissional do forró, ou seja, as pessoas que atuaram ou atuam profissionalmente no mercado de música. No âmbito da indústria, Luiz Gonzaga (1912-1989) – pele preta, nordestino do Sertão de Pernambuco, filho de Januário (sanfoneiro de oito-baixos) e de Santana – herdou do pai prática musical, migrou para o Rio de Janeiro, adotou a sanfona de teclado, tornou-se famoso e se autointitulou Rei do Baião. Ele foi o primeiro artista a estruturar, a partir da década de 1940, um gênero musical e uma discursividade que iriam convergir posteriormente para o que passou a ser chamado forró. Artista empreendedor de sonoridades, modelador de celebrações, construtor de signos identitários do Nordeste (como o sanfoneiro, o trio instrumental, etc.) e marqueteiro, Luiz Gonzaga construiu um poderoso *network*, constituiu seguidores e cuidou, inclusive, da posteridade, construindo o Parque Asa Branca em sua terra natal, Exu – PE, com vistas a propagar seu legado junto às gerações de então e futuras (Dreyfus, 1996).

Luiz Gonzaga retratava a negritude de forma indireta; raramente empregava elementos que realçavam a cultura afrodiaspórica, mas não deixou de fazê-lo, como evidencia a canção "Rei Bantu", composta por Zé Dantas em parceria com o Rei do Baião (1950). Ele vinculou a sua obra ao catolicismo cristão e ao regionalismo, enfatizando a identidade sertaneja-nordestina. Muitas de suas fotos publicadas na imprensa, em capas de discos e em livros receberam um tratamento/edição que clareou a sua imagem, por vezes apresentando-o como um homem branco. Em 1951, Luiz Gonzaga foi vítima de racismo ao ser barrado pelo porteiro da Rádio Gazeta em São Paulo, apesar de convidado para assistir a um programa de auditório. Chegando a escutar do porteiro que estava sendo barrado "por questão de cor", ele não abrandou o caso: foi à imprensa e denunciou, mas não obteve repercussão, nem comoveu os colegas artistas (Teles, 2020), tampouco contou com o apoio de veículos de comunicação para tornar o ocorrido um evento midiático; e o que a mídia não reverberava o Rei do Baião não recantava.

No início dos anos 1950, emergiu o paraibano Jackson do Pandeiro (1919-1982), uma dissidência, por assim dizer, do *reino do baião* gonzaguiano, que pode ser considerado o primeiro grande ímpeto multiplicador do forró. Tendo herdado a prática musical da sua mãe, a cantadora de *coco* Flora Mourão, percussionista de pele preta, foi ator, tocou em cassinos, fez-se compositor, formou parceria com Almira Castilho. Tornou-se famoso ainda morando no Recife, com a parceira migrou para a região Sudeste. Diversificou as sonoridades, a poética e a dicção da música popular nordestina, começou a engendrar no termo "forró" a função de gênero guarda-chuva, aproximou-se de artistas da MPB e foi reverenciado por eles, foi considerado precursor do tropicalismo (Gilberto Gil *apud* Moura, 2001, p. 318).

Alguns aspectos posicionaram Jackson como protagonista afro-brasileiro no forró, tais como: o uso do pandeiro – instrumento associado à música afro-brasileira – como instrumento musical e como parte do próprio nome; a ênfase no coco (canto originário de comunidades de pretos escravizados no passado) e no samba; a produção/interpretação de canções com temas ligados às religiões afro-brasileiras e indígenas, como "*Pai orixá*", "*Canto da ema*", "*Ogum de malê*", "*Cacungaruquê*"[5] e outras**;** e o uso de fotos em que a cor da pele aparece nitidamente preta.

Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro não se engajaram enfaticamente na luta antirracista por meio de discursos militantes, mas foram protagonistas negros fundamentais na música nordestina, exerceram agência ao "negociarem" sua negritude com a indústria fonográfica e com outros setores do mercado de música. Eles abriram trilhas para muitos artistas pretos e mestiços-pretos construírem suas trajetórias, como João do Vale, Elino Julião, Marinês, Trio Nordestino, Dominguinhos, Ary Lobo, Elias Soares, Jacinto Silva, Assisão, Gilberto Gil, Zé Ramalho, entre vários outros, além de muitos não pretos. Mas, será que nos dias atuais o protagonismo negro ocupa o *mainstream* do forró tradicional? As seções seguintes dedicam-se a mapear essa presença e as tensões que a cercam.

[5] *Pai orixá* (1955, Edgar Ferreira); *Canto da ema* (1956, João do Vale, Ayres Viana e Alventino Cavalcanti); *Ogum de malê* (não informado); *Cacungaruquê* (1962, Jackson do Pandeiro e Pedro Melodia).

Multiplicidade no forró

Desde as duas maiores referências (Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro), o contexto do forró Brasil afora tendeu para a multiplicidade em vários aspectos: músico-estilístico, instrumental (conjuntos musicais), de gênero (papéis sociais), de faixa etária, étnico-racial, entre outros. No início dos anos 1990, surgiu no estado do Ceará o forró eletrônico, uma vertente influenciada pela música *pop* transnacional, tendo cantores(as) majoritariamente brancos(as) e pardos(as), mas que, dirigidos(as) por empresários brancos, enfatizam a branquitude (Carone e Bento, 2002; Ribeiro, 2017). As principais bandas ocuparam o *mainstream* do forró e algumas delas atingiram o topo do mercado brasileiro.

Em contestação a tais bandas-empresa, nasceu um movimento tradicionalista que realçou a expressão gonzaguiana "pé de serra", tornando-a sinônimo de forró tradicional. Outras variantes tradicionais também ganharam notoriedade, como o *forró de gafieira* (em Fortaleza) e o *forró universitário* (em São Paulo, também nos anos 1990). Este foi empreendido por professores de dança — destacando-se os do Projeto Equilíbrio[6] — e por jovens produtores de festas para estudantes da classe média paulistana. O forró universitário foi um propulsor das academias de dança de forró que se espalharam pelo Brasil, cruzaram as fronteiras do país e se tornaram uma rede global, atuando em dezenas de países. Mais recentemente, surgiu na Bahia o *piseiro*, variante que passou a ocupar o *mainstream* e já se irradiou pelas diversas regiões do país. As fronteiras que separam essas denominações são mais borradas do que estanques, e o presente artigo não se destina a perscrutar as dinâmicas socioculturais dialéticas, dialógicas e polifônicas que caracterizam a multiplicidade do forró. Contudo, essa breve exposição oferece a noção do contexto em que a negritude, enquanto agência negra, tomará lugar.

O que foi exposto responde à questão colocada anteriormente; ou seja, constata-se um contraste histórico significativo: se outrora artistas negros ocupavam o *mainstream* do forró e figuravam entre os maiores expoentes do mercado fonográfico brasileiro, o cenário contemporâneo revela um processo de periferização. Atualmente, a maioria desses agentes encontra-se à margem da corrente principal do mercado, enfrentando barreiras estruturais para a manutenção e a reconquista de seus espaços de prestígio.

[6] O Projeto Equilíbrio, de José Vagner de Souza, professor de educação física e capoeirista, foi o espaço que abrigou o público e os grupos de forró que deram início ao chamado forró universitário (Iphan, 2021, p. 142).

O forró em Pernambuco, agência negra e racismo

Pernambuco é um lugar que tem uma variedade cultural vasta e copiosa. Entretanto, é também um estado em que, mesmo tendo 65,7% da população parda ou preta (IBGE, 2022), ocorre uma assustadora segregação racial, o que se nota, por exemplo, na escassez de pessoas negras em restaurantes de classe média, sobretudo na região central das maiores cidades pernambucanas. No mercado pernambucano de forró há várias pessoas negras atuando, seja em posições de liderança — cantor *bandleader*, cantor(a), sanfoneiro(a), professor(a) de dança, produtores(as) de eventos — ou integrando grupos musicais em posições menos destacadas, como músicos acompanhantes e dançarinos(as).

No Recife, uma iniciativa batizada de *Forrobodó*, liderada pelos produtores culturais Gustavo Dantas (DJ Guga) e Polly Galvão, vem intensificando essa efervescência por meio de bailes em bares e casas de eventos. O "movimento Forrobodó" é capitaneado pela dança de casal ensinada em academias urbanas, que hibridizaram o passo agregando elementos de danças de salão como lambada, salsa, gafieira e merengue. Em que pese a importância da música, a dança é a principal experiência de consumo que atrai o público. Professores(as) especializados(as) em forró-dança estilizado têm sido a força motriz, e o público frequentador é formado por pessoas de classe média, brancas em sua maioria, na faixa entre 20 e 45 anos. Essa movimentação desenvolveu um público crescente de dançarinos, reconfigurando o contexto recifense, que antes contava praticamente apenas com a Sala de Reboco.

Na esteira da região Sudeste, a movimentação do forró-dança de academia tornou-se perceptível em Pernambuco na década de 2010 e cresceu paulatinamente, sendo interrompida pela pandemia da Covid-19 (2020-2021) e pelo isolamento social. Essa situação provocou uma "abstinência do abraço", gesto básico dos pares no forró. Com o fim da crise sanitária, as atividades retornaram com forte ímpeto, ampliando o número de casas noturnas que inserem o forró ao vivo na programação. Embora o mercado de música apresente desigualdades profundas, o forró demonstra-se vigoroso.

Em alguns gêneros musicais, como a música sertaneja *pop*, a presença de artistas negros(as) é escassa. Em outros, como o forró tradicional, a presença negra ocorre, mas a

"negritude" — enquanto agência por meio de atributos corporais imagéticos e do discurso militante (Munanga, 2020) — ainda é muito tímida. Conforme acordado com os participantes, serão empregados pseudônimos para não revelar seus nomes próprios, evitando, assim, possíveis constrangimentos ou retaliações no mercado de trabalho em que atuam. Duas pessoas, porém, preferiram que seus nomes fossem mantidos ao lado de seus depoimentos aqui citados.

Jane Souza e Zé Matias (pseudônimos) — Há diversas ocorrências de racismo brando no forró, e duas delas estão entre as mais recorrentes: a primeira transparece no fato de que muitos(as) músicos(as) afrodescendentes que atuam no forró não assumem ter sofrido discriminação racial. Esse é o caso de Jane Souza e Zé Matias, que formam uma conhecida dupla de uma cidade do Agreste pernambucano. Jane, nascida em 1975, canta e toca triângulo; Zé Matias, nascido em 1950, canta, toca sanfona e compõe. Eles costumam se apresentar acompanhados de guitarra, baixo, zabumba, triângulo e bateria. Jane autodeclara-se preta e tem o cabelo alisado; Zé Matias, autodeclarado pardo, usa o chapéu de vaqueiro, muito comum entre os músicos do forró. A dupla tem espaço garantido em vários eventos do calendário municipal de sua cidade e arredores, sobretudo nas festas juninas, e atua também em cidades mais distantes, incluindo o Recife. Em junho de 2023, em uma das conversas que tivemos, solicitei à dupla que comentasse situações de discriminação sofridas devido à cor de sua pele, caso tivessem ocorrido. "Tenho 55 anos tocando forró e nunca passei por nada disso, nem vi isso acontecer", respondeu Zé Matias[7].

Jane Souza, que canta ao lado de Zé Matias há 10 anos, também afirma que jamais sofreu qualquer tipo de discriminação. Respostas semelhantes foram dadas pela maioria das pessoas afrodescendentes entrevistadas durante a pesquisa. Todavia, constatei que, na programação da festa de São João da referida cidade, houve uma verificável diferenciação no tratamento dispensado, nas condições de trabalho e na remuneração: a maior parte dos artistas que recebem os melhores cachês tem pele branca, ao passo que artistas afrodescendentes, em sua maioria, recebem cachês menores. Ao expor esse fato à dupla, Zé Matias abrandou a situação, justificando que isso decorria de talento, fama, amizade com o prefeito e sorte. Eles preferiram não continuar falando sobre esse assunto.

[7] Informação verbal fornecida por Jane Souza e Zé Matias (pseudônimos) em entrevista presencial realizada em 25/07/2023.

Silenciar sobre o racismo — de modo a abrandá-lo — é uma prática amplamente compartilhada no contexto do forró. Mas nem tudo se abranda; a agência negra vive. Afinal, fugindo da narrativa que foca na dor e longe de ser passiva, a agência de Jane Souza e Zé Matias volta-se para a estratégia da ocupação de espaços e para a construção de rede (*network*), viabilizando as suas carreiras artísticas e as de outras pessoas no contexto do forró.

Venâncio Coco (pseudônimo) — Jovem zabumbeiro (24 anos) e cantor que lidera um grupo de forró no Recife, além de produtor de festas, Venâncio Coco autodeclara-se negro. Sobre expressar a negritude, ele afirma que o seu grupo "tem três pessoas negras, além de uma com traços indígenas e uma mulher obesa; então, só em estar no palco, a banda representa uma política negra". Um dos integrantes, João Charles (pseudônimo), que possui *dreadlocks*[8] há alguns anos, o grupo tem acentuado a sua identidade negra. Em uma apresentação que presenciei em 2023, quando Venâncio ainda usava o cabelo curtíssimo, o grupo teve uma intensa interação com o público dançante; foi um momento agradável e não me passou pela cabeça que teríamos, posteriormente, uma conversa na qual emergiriam pensamentos explosivos. Durante a entrevista que me concedeu, ao ser questionado sobre se manifestar verbalmente no palco sobre o racismo, ele comentou:

> Não passei por momentos de racismo. Não vejo nem captei situações de racismo comigo. Para mim, acho que prevalece o talento. [...] Agora, tem muita coisa velada; se a gente cutuca, aparece. Tem artista que fala no palco, manifesta, chama a atenção contra o racismo, contra o preconceito, contra o assédio. A pele da gente meio que ficou 'na moda'; as pessoas gostam de ajudar, mas é para elas aparecerem mais, é um tipo de política. Usam de uma causa para poder se colocar. Eu acho isso horrível. [...] Eu não falo porque posso sofrer retaliações de conhecidos, colegas, amigos; para não me 'queimar', mas também pra ninguém encher meu saco, porque hoje, qualquer coisa que você fala, pode ser atacado, agredido, cancelado. (Venâncio Coco, 2025)[9]

[8] Penteado que adquiriu um forte significado de resistência negra por meio do movimento Rastafari. Bob Marley, cantor e compositor jamaicano de *reggae*, foi o artista que mais popularizou o uso de *dreadlocks*.
[9] Entrevista concedida por Venâncio Coco (pseudônimo) ao autor (realizada após o termino oficial da pesquisa). Recife, 10 fev. 2025.

Como se constata, Venâncio tem ciência da importância de manifestar a negritude (identidade) no palco. Além disso, ele percebe que há "racismo velado", "assédio" e outras ocorrências opressivas. Por outro lado, ele vê a afirmação antirracista como uma "moda" e um recurso que as pessoas empregam para ajudar, mas com o fito de autopromoção; por isso mesmo, opta por não se manifestar verbalmente. Ato contínuo, porém, a sua fala denota o medo de retaliação, perseguição e "cancelamento" (este último tornou-se um fenômeno contemporâneo recorrente nas redes sociais digitais). Na ocasião, Venâncio deixou transparecer que falar sobre o problema do racismo no forró lhe é um assunto angustiante. Sua opção é "silenciar-se". Todavia, não falar ou não discutir determinados assuntos, reflita-se, pode ser efeito do racismo brando.

Ultimamente, Venâncio vem mudando o seu visual, deixando o cabelo crescer e utilizando penteados identificados com a negritude, como tranças (*fulani braids*[10]), agenciando o aumento do seu público e conquistando espaços no mercado jovem do forró. É notável que se trata de uma pessoa perspicaz e sensível ao problema e ao engajamento, que vem corporificando a negritude na performance. Por outra via, percebe-se que ele cede à pressão para evitar a problematização por meio verbal, o que pode ser um efeito análogo ao que assinalou bell hooks acerca de pessoas negras que, no período da escravidão, tinham muita dificuldade de lidar com a língua do opressor colonizador e que por isso "a negritude ou a cor escura da pele, e não a língua, se tornariam o espaço da formação de laços" (hooks, 2017, p. 225).

Ivan Greg (nome real) — Um caso que se diferencia dos dois anteriores é o do sanfoneiro, tecladista, cantor, compositor e produtor cultural Ivan Greg, de Petrolina (Sertão de Pernambuco). Nascido em 1979, autodeclarado preto e licenciado em música pelo IFPE, Ivan Greg, pareando visualmente com o famoso sanfoneiro Mestrinho, usa um exuberante *black power*, penteado afro que se tornou um símbolo visual forte de afirmação preta, surgido nos anos 1960 e 1970. Tal expressão de negritude tornou-se uma marca pessoal e de sua performance artística. Ivan afirma que já passou por diversas situações em que as pessoas manifestaram preconceito racial contra ele, "na maioria das vezes de um modo disfarçado",

[10] Penteado inspirado no povo Fula (Sahel e África Ocidental); combina tranças rasteiras com acessórios.

como ele lembra. No momento da carreira em que passou a produzir o seu trabalho autoral e a exibir o cabelo *black power*, a discriminação o atingiu, conforme ele relata:

> Quando comecei a procurar produtores de eventos de porte para mostrar o meu trabalho, eu percebi que eles evitavam me contratar. Eu ligava, me apresentava como sanfoneiro e cantor, agendava uma visita e o produtor se mostrava bastante interessado pelo telefone. Mas quando eu comparecia no escritório deles, eles ficavam meio chocados com a minha aparência, ficavam em silêncio. Aí sorriam, diziam que tinham gostado e que voltariam a entrar em contato comigo. Daí eles sumiam, nunca mais ligavam e nem atendiam as ligações. E eu vi que era por causa da minha cor negra e do meu cabelo. Mas às vezes eu conseguia tocar em restaurantes ou bares frequentados por pessoas brancas. E aí apareciam uns olhares me estranhando, se mostravam desconfiados, hostis ou amedrontados. Mas nada diziam. Foi bem difícil, mas eu fui insistindo, vencendo aos poucos e hoje sou conhecido em Petrolina e região, não falta mais lugar pra tocar. (Ivan Greg, 2024)[11]

O relato de Ivan Greg ilustra o racismo brando, no qual o silêncio e as "palavras dóceis" dos produtores disfarçam a exclusão, mantendo o opressor livre de confrontos diretos ou punições. Ao identificar sua cor e o cabelo *black power* como alvos de estigma, ao invés de recuar, Ivan posiciona seu corpo como vetor da identidade afrodiaspórica e como instrumento de combate – negritude, conforme Munanga (2020) – buscando garantir o direito fundamental de desenvolver o seu trabalho artístico. Olhares estranhando, desconfiados, hostis ou amedrontados lembram a discussão do intelectual martinicano sobre o que ele chamou de negrofobia: o negro como objeto fobígeno e ansiógeno, representando desejo e perigo (Fanon, 2020); dentro de um imaginário em que o branco se define como norma, o corpo negro é produzido como ameaça.

A discriminação relatada evidencia a periferização de artistas negros no forró atual, que enfrentam barreiras estruturais e olhares hostis em espaços de prestígio. Contudo, sua persistência e seu sucesso em Petrolina demonstram uma agência negra que utiliza a consciência identitária para transformar o meio social e conquistar respeito.

Yone Sanchez (nome real) — Dançarina e professora de dança de salão, principalmente forró, nascida no Recife em 1994, Yone Sanchez autodeclara-se preta. Como

[11] Entrevistas concedidas por Ivan Greg: 1) em Petrolina, presencial (ao pesquisador Matheus Barros), no dia 27/04/2023; 2) por telefone (a Climério de Oliveira Santos), no dia 20/09/2024.

afirmação de negritude, Yone também usa o estilo *black power*, com uma cabeleira bastante volumosa. Por dominar os aspectos do modo tradicional de dançar forró, as hibridações urbanas da contemporaneidade e as fusões com outras danças tradicionais nordestinas, Yone é reconhecida como uma das mais competentes professoras de forró-dança no Recife. Conhecida também por desenvolver uma atuação solidária e amistosa, ela afirma que há uma incômoda ausência de pessoas pretas atuando como dançarinas e professoras de dança no contexto recifense do forró em que circula, ocorrência "muito visível, mas que ninguém comenta". Trata-se de uma ausência e de um silêncio que têm conotação de racismo brando. "Eu conto as professoras pretas do Brasil inteiro na palma de uma mão", denuncia Yone. O seu meio de vida provém de aulas particulares de forró-dança, e a maior parte de sua carteira de alunas(os) é de classe média, composta por pessoas brancas. Acerca de seu trânsito como mulher preta, nordestina e dançarina no contexto do forró, ela apresentou uma lista detalhada de ocasiões em que sofreu preconceito e discriminação raciais.

Destacarei apenas algumas situações expressas em suas palavras: "Acontece com muita frequência de as pessoas entrarem num ambiente em que eu já estou lá para dar aula e elas não notarem ou não acreditarem que eu sou a professora, ignorando a minha presença" (Yone Sanchez, 2025)[12]. A fala de Yone revela uma microagressão racial clássica: a incredulidade branca ante a autoridade de uma mulher preta como professora de forró, manifestando-se na ignorância deliberada de sua presença. Ao entrarem no ambiente e presumirem que a dançarina não pode ser a autoridade competente, os alunos reproduzem estereótipos que associam a *expertise* docente à brancura masculina, deslegitimando seu corpo como potência de saber (Carneiro, 2011). O silêncio visual — ignorar para não confrontar — configura o racismo brando e tenta perpetuar a invisibilização interseccional, negando o seu protagonismo.

Na segunda fala, Yone expõe uma situação recorrente no ensino de forró-dança: "Diversas vezes, eu fechei o contrato diretamente com uma pessoa e, quando fomos para o presencial, ela só se dirigia à parte masculina, que foi o colega que eu tinha contratado" (2025). Trata-se de uma tentativa de invalidação alinhada ao patriarcalismo racial; mesmo tendo ela

[12] Entrevista concedida por Yone Sanchez ao autor. Recife, 19 mar. 2025 (realizada após o término oficial da pesquisa). Disponível em arquivo digital com o pesquisador.

negociado o contrato como protagonista, sua autoridade é transferida ao colega masculino, evidenciando a dúvida sobre a competência de mulheres pretas. Nesse desvio, raça e gênero conspiram para que o/a contratante contorne o desconforto de submeter-se a uma nordestina preta, reforçando hierarquias que priorizam o masculino como "líder natural". Trata-se de um racismo brando que erode a agência profissional, apagando sua negociação direta e relegando-a a coadjuvante invisível.

Noutro relato, Yone Sanchez denuncia: "Várias pessoas de classe média vêm do Sudeste, aprendem com a gente, consomem, depois viram professores, mas elas não dizem a referência desse aprendizado [silenciam]; não falam nem colocam no seu portfólio onde e com quem aprenderam" (2025). Tal atitude remete a uma extração colonial de saberes negros: recebem o conhecimento — aprendido com Yone e seus pares locais —, mas omitem as referências originais, apagando a autoria de uma professora de forró nordestina negra e configurando o racismo brando como pilhagem cultural interseccional.

As agressões atingiram e prejudicaram Yone Sanchez por um longo tempo, mas ela reagiu firmemente: agenciou a parcimônia e a resiliência, e intelectualizou-se cada vez mais para enfrentar os desafios não só do racismo brando, pois, segundo ela, muitas vezes sofreu racismo explícito, "na cara dura". Na agência de sua rede de colaboradores, encontrou pessoas que a apoiaram, trocando informações e relatando mutuamente com colegas e amigas as experiências positivas e negativas. Na entrevista, ela demonstrou que tem familiaridade com conceitos como racismo estrutural, negritude, parditude (de pardo) e branquitude, e que desenvolveu posturas defensivas, proativas e propositivas para enfrentar o preconceito racial. No salão das academias, nos eventos e nos palcos, ela se esforça para fazer o seu melhor, técnica e artisticamente, tendo plena consciência da importância da negritude como processo intelectual, identitário e como instrumento de resistência e de combate.

Conclusão

Forró: música, dança e lugar de festa. Talvez nenhum outro espaço ou ocasião seja tanto o "lugar do abraço" quanto um baile de forró. Todavia, a investigação revela que o gênero, apesar de seus antepassados afrodiaspóricos e do protagonismo histórico de figuras como Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, é permeado pelas dinâmicas do racismo, como ocorre em

âmbito social mais largo. Possivelmente por ser o forró imaginado como o "torrão da felicidade", nele o racismo desenvolveu maneiras tácitas e brandas de se manifestar tão reiteradamente. Essa forma de discriminação — operando por meio de silêncios (sobretudo daquele que comete o racismo), invisibilizações e microagressões — manifesta-se tanto na exclusão quanto na periferização e deslegitimação de artistas e outros profissionais negros no mercado contemporâneo, como evidenciado nos relatos de Ivan Greg e Yone Sanchez.

Contudo, a pesquisa demonstra que a negritude, conforme conceituada por Munanga, emerge como uma ferramenta vital de agência negra no contexto do forró. Seja por meio da estética performática do cabelo *black power* de Ivan e Yone, ou do letramento racial e da ocupação de espaços por Venâncio Coco, esses agentes desafiam o apagamento histórico e a brandura opressiva. É importante assinalar que a agência negra não anula as estruturas brutais do racismo; ela coexiste com a opressão, configurando-se como uma luta constante e necessária dentro de um sistema que permanece racista.

Em suma, o enfrentamento ao racismo brando no forró exige romper com o silêncio que protege o opressor e perpetua desigualdades. Fortalecer o forró, portanto, implica reconhecer e valorizar a atuação negra não apenas como herança do passado, mas como uma força viva que reivindica dignidade, respeito e o devido crédito intelectual e artístico no presente.

Referências

Livros, teses, dissertações e artigos

AZEVEDO, Aluísio. *O homem*. São Paulo: Martin Claret, 2013 [1887].

_____. *O cortiço*. São Paulo: Penguim Companhia, 2013 [1890].

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Censo Demográfico 2022: população residente por cor ou raça, segundo os municípios* – Pernambuco**.** Rio de Janeiro: IBGE, 2022. Disponível em: https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/?localidade=26. Acesso em: 22 mar. 2026.

CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (Org.)**.** *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. p. 25–58.

DREYFUS, Dominique. *Vida de viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: 34, 1996.

DU BOIS, William Edward Burghardt. *As almas do povo negro*. Tradução de Alexandre Boide. São Paulo: Veneta, 2021.

FANON, Frantz. *Peles negras, máscaras brancas*. *São Paulo: Ubu Editora,* 2020[1952].

FUNDARPE. *Inventário do Forró Tradicional no Interior de Pernambuco (Relatório)*. 2025).

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes: o legado da raça branca*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1978. 2 v.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afrolatinoamericano: ensaios, intervenções e diálogos*. Organização de Flavia Rios e Márcia Lima. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

_____. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *In*: SILVA, Luiz Antônio Machado *et al*. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982. p. 9-44.

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade* / bell hooks ; Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. – 2. Ed. – *São Paulo: WMF Martins Fontes*, 2017.

IPHAN. *Instrução técnica da solicitação de registro das matrizes tradicionais do forró como patrimônio cultural brasileiro*. 2021.

MILLS, Charles W. *Black rights / white wrongs: the critique of racial liberalism*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

MOURA, Fernando; VICENTE, Antonio. **Jackson do Pandeiro**: o rei do ritmo. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2001.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. – 4. Ed. 2.Reimp. – Belo Horizonte : Autêntica, 2020.

PETTIGREW, Thomas F.; MEERTENS, Roel W. Subtle and blatant prejudice in western Europe. *European Journal of Social Psychology*, [s. l.], v. 25, n. 1, p. 57-75, 1995.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017. (Feminismos Plurais).

ROSA, Pedro Fernando Acosta da. *Sopapo poético e etnomusicologia negra: agência, performance, musicalidade e protagonismo negro em Porto Alegre*. 2020.

SANTOS, Climério de Oliveira. *Forró: a codificação de Luiz Gonzaga*. Recife: Cepe, 2013.

_____. *Forró desordeiro: para além da bipolarização 'forró pé de serra versus forró eletrônico'*. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014

Matérias de jornais

TELES, José. *Luiz Gonzaga barrado numa rádio paulista. Racismo na música brasileira*. *Jornal do Commercio*, Recife, 2 jun. 2020. Disponível em: https://jc.uol.com.br/cultura/musica/2020/06/5611213-luiz-gonzaga-barrado-numa-radio-paulista--racismo-na-musica-brasileira.html. Acesso em: 21 dez. 2025.

Fonogramas citados

*Pai Orixá***:** Ferreira, Edgard. Gravada por Jackson do Pandeiro em *Os Primeiros Forrós de Jackson do Pandeiro*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1955. 78 rpm.

*Canto da Ema***:** Cavalcanti, Alventino; Viana, Ayres; Vale, João do. Gravada por Jackson do Pandeiro em *Os Primeiros Forrós de Jackson do Pandeiro*. Rio de Janeiro: Copacabana, 1956. 78 rpm.

*Ogum de Malê***:** Não identificado nas fontes consultadas; gravada por Jackson do Pandeiro em repertório dos anos 1960 associado a religiões afro-brasileiras.

Cacungaruquê*:* Jackson do Pandeiro; Melodia, Pedro. Gravada por Jackson do Pandeiro em *Nos Anos 60*. Rio de Janeiro: Universal Music, 1960. 78 rpm.

Rei Bantu: Gonzaga, Luiz; Dantas, Zé. Gravada por Luiz Gonzaga. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1950.

Entrevistados

COCO, Venâncio (pseudônimo). Entrevista concedida a Climério de Oliveira Santos. Recife, 10 fev. 2025.

GREG, Ivan. Entrevista concedida a Matheus Barros. Petrolina, 27 abr. 2023.

GREG, Ivan. Entrevista concedida a Climério de Oliveira Santos. Petrolina, 20 set. 2024. Entrevista por telefone.

SANCHEZ, Yone. Entrevista concedida a Climério de Oliveira Santos. Recife, 19 mar. 2025.

SOUZA, Jane; MATIAS, Zé (pseudônimos). Entrevista concedida a Climério de Oliveira Santos. [Cidade do Agreste pernambucano], jun. 2023.