

Die Entwicklung des Forró in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Eine Analyse der Hybridität & Allegorisierung

Bachelorthesis

vorgelegt von Catarina Pauli Caldas

Erstgutachter

Prof. Dr. Andreas Meyer

Zweitgutachter

Prof. Dr. Matthias Brzoska

DEUTSCH-FRANZÖSISCHER STUDIENGANG DER MUSIKWISSENSCHAFT
Folkwang Universität der Künste, Essen • 2017 • Université François Rabelais, Tours

*É um tiquinho só
É um pouquinho só
Todo mundo tá querendo
Então lá vai forró*

*Chega menina que a brincadeira
Começa de madrugada e vai até a noite inteira
A gente fica cheirando a suor
Mas o povo não se cansa de pedir forró*

*Um bom forró bem balançadinho
Bem repicadinho é bom pra daná
Quem não conhece fica apaixonado
Nesse balançado também quer entrar*

„Forrozeiro“ – Clemilda

*Nur noch ein Quäntchen
Nur noch ein bisschen
Alle wollen's
Also gib't Forró*

*Komm Mädchen denn der Spaß
Beginnt im Morgengrauen und geht die ganze Nacht
Die Menschen riechen nach Schweiß
Doch hören sie nicht auf Forró zu verlangen*

*Ein beschwingter Forró
gut gespielt, da gib't nichts Besseres
Wer es noch nicht kennt verliebt sich sofort
Und möchte auch mitmachen*

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich ganz herzlich bei alle denen bedanken, ohne deren Einwirken verschiedenster Art die nachfolgenden Seiten nie geschrieben worden wären.

Zuerst gebührt mein Dank Herrn Prof. Dr. Meyer, der meine Bachelorarbeit betreut und begutachtet hat. Für die hilfreichen Anregungen und die konstruktive Kritik bei der Themenfindung und Strukturierung dieser Arbeit möchte ich mich herzlich bedanken, da sie mir stets neue Blickwinkel und Perspektiven auf den Forró und meine eigenen Fragestellungen geöffnet und ermöglicht haben.

Auch Herrn Prof. Dr. Brzoska bin ich für seine Ermutigung und die Hilfe in der Ausdifferenzierung der Vorgehensweise und Struktur dieser Arbeit sowie für seine durchgehende Präsenz und Engagement für ‚seine‘ deutsch-franzosen sehr dankbar.

Ein herzlicher Dank gilt ganz besonders Ivan Dias für seine stets geduldige, herzliche und hilfreiche Bestärkung und Orientierungshilfe – schon Monate bevor diese Arbeit zu Papier gebracht wurde. Doch vor allem möchte ich mich für sein unvergleichbares Engagement für die Verbreitung und Bewahrung dieses wunderbaren Kulturguts bedanken, welches forrozeiros aus der ganzen Welt zusammenbringt und allen ein Stück der brasilianischen Seele zugänglich macht.

All den wunderbaren Menschen, die mir am nächsten stehen und mich immer wieder motiviert haben weiterzumachen, danke ich besonders für ihre Geduld, den vielen erhellenden Gesprächen und dem emotionalen Rückhalt in Momenten der Orientierungslosigkeit – dies alles nicht nur im Prozess dieser Arbeit, sondern auch in den drei Jahren meines Bachelors.

Abschließend möchte ich mich bei Anouchka bedanken, die mich ursprünglich dazu gebracht hat – trotz anfänglichem Widerwillen – Forró kennen und lieben zu lernen, sowie allen forrozeiros durch bzw. dank die meine Leidenschaft für diesen Tanz und diese Musik schließlich so weit gekommen ist, dass ich entschlossen habe, meine Bachelorarbeit darüber zu schreiben.

Obrigada.

Danksagung	iii
1. Einleitung	I
2. Etymologische Herleitung des Wortes „Forró“	4
2.1. „For All“	4
2.2. <i>forrobodó</i>	4
3. Darstellung der angewandten Theorien	5
3.1. Hybridität	5
3.1.1 <i>Unintentionale Hybridität</i>	6
3.1.2 <i>Intentionale Hybridität</i>	6
3.1.3 <i>Der Hybriditätszyklus</i>	7
3.2 Symbol und Allegorie	7
3.2.1 <i>Symbol</i>	7
3.2.2 <i>Allegorie</i>	8
4. Anwendung der Theorien auf die Entwicklung des Forró	8
4.1 Vorgeschichte	10
4.2 Phase 1 – Die Prägung des Forró	11
4.2.1 <i>Luiz Gonzagas’ Rhythmus des Baião</i>	11
4.2.2 <i>Das Forró Trio</i>	12
4.2.3 <i>Die Repräsentation des Nordostens in Dialekt, Kleidung, Themen</i>	13
4.2.4 <i>Das Konzept des Nordostens</i>	15
4.2.5 <i>Erste Allegorisierung des Forró durch Jackson do Pandeiro</i>	15
4.2.6 <i>Die Politik der Modernisierung Brasiliens</i>	17
4.3 Phase 2 – Rückkehr des Forró in neuem Gewand	18
4.3.1 <i>Intellektuelle Musiker, urbanes Publikum: forró universitário</i>	18
4.3.2 <i>Skepsis und Neuorientierung der bisherigen Vertreter des Forró</i>	19
4.3.3 <i>Neue Verbundenheit mit dem Nordosten</i>	20
4.4. Phase 3 – Die Festigung von Hybridität und Allegorie im Forró	22
4.4.1 <i>forró eletrônico</i>	22
4.4.2 <i>forró universitário 2</i>	24
5. Fazit	28
Literaturverzeichnis	31
Anhang	a
Eidesstattliche Erklärung	g

1. Einleitung

Forró ist, neben Samba, der populärste Paartanz Brasiliens. Darüber hinaus steht dieser Begriff jedoch für viel mehr. In den Worten von Dias und Dupan¹ ist Forró...

1. ein Musikgenre, welches sich aus verschiedenen Rhythmen zusammensetzt,
2. selbst eines dieser Rhythmen,
3. ein bestimmter Paartanz und
4. die Bezeichnung für eine bestimmte Art Fest.

Diese Vielfältigkeit erklärt die unterschiedlichen möglichen Ansätze der Auseinandersetzung mit dem Phänomen Forró. Gleichwohl spiegelt sich diese Vielfältigkeit in der wissenschaftlichen Literatur erst ab dem Ende des 20. Jahrhunderts wieder.

Die Verzögerung der wissenschaftlichen Rezeption des Forró liegt nach Pinto zum einen daran, dass die wissenschaftliche Beschäftigung mit populärer Musik noch bis vor kurzem „zwischen dem historischen Prestige der Kunstmusik und der (durch Literatur, Anthropologie oder Ethnomusikologie) etablierten Legitimität der Folklore gefangen war und somit jahrzehntelang um die ihm zustehende Akzeptanz in der Wissenschaft ringen musste“.² Möchte man sich der Entwicklung des Forró annähern, so steht man vor der von Tiago de Oliveira Pinto geäußerten Feststellung, dass

sämtliche von Intellektuellen bis Mitte des 20. Jahrhunderts [...] registrierten Begriffe und Beschreibungen des Phänomens und den sich damit verbindenden musikalischen und sozialen Besonderheiten [...] eine arrogante Haltung gegenüber Forró [...] als [eine] „[niedere]“ und „[primitive]“ Manifestation des Volkes [ausdrücken].³

Zum anderen, ist dies nach Pinto folgendermaßen zu erklären:

Die Tatsache, dass Forró so manchem Forscher als „hybride“ Musikform erscheint, alleine schon aufgrund seiner instrumentalen Zusammensetzung, mag oftmals auf „authentische“ Musikkulturen gerichtete Musikethnologen und Volkskundler lange Zeit davon abgehalten haben, Forró-Musik ernst zu nehmen und zu registrieren.⁴

¹ Vgl. DIAS; DUPAN 2017:5

² LOVELESS 2010:16

³ PINTO 1995:2. Alle Zitate sind, wenn nicht anders angegeben, durch die Verfasserin übersetzt worden. Umfangreichere Zitate werden eingerückt und kursiv hervorgehoben.

⁴ PINTO 1995:2

Zwar erschienen die ersten Publikationen auf diesem Gebiet bereits Mitte der 1980er Jahre, doch meist im Kontext von Biographien über den als „Gründer“ dieses Genres angesehenen, Luiz Gonzaga.⁵ Zu den Pionieren zählen José de Jesus Ferreira (n.v., 1986), Mundicarmo Maria Rocha Ferretti (n.v., 1988) und Dominique Dreyfus (n.v., 1997), welche sich jedoch besonders auf das Oeuvre des Künstlers beschränken. Die Jahrhundertwende brachte dann eine stetig zunehmende analytische Auseinandersetzung mit diesem Themenkomplex. Verschiedene thematische Schwerpunkte können in der Auseinandersetzung erkannt werden:⁶

1. Forró, Musikindustrie und Produktion: Alfonsi (2007), Costa (2002)
2. Untersuchung lokaler Musikszenen: Alves (2013), Ceva (2001), Cordeiro (2002), Costa (2002), Fernandes² (2008), Freire (2009), Siqueira (2006), Braga (2001)
3. Identität: Tamm (2010), Silva (2003),
4. Gender: Cunha (2011), Feitosa (2011), Freire (2012), Santos (2001)
5. Migration: Fernandes¹ (2005), Draper (2010), Madeira (2002)

In dieser Arbeit steht die Entwicklung des Forró im letzten Jahrhundert im Zentrum. Sie soll unter zwei theoretischen Gesichtspunkten untersucht werden: zum einen unter dem bereits von Pinto (1995) erwähnten Konzept der Hybridität wobei ich meine Analyse auf die Darstellung des Hybriditätsbegriffs bei Robert Young (2005) bzw. Mikhail Bakhtin (1981) und Brian Stross (1999) gründe, und zum anderen hinsichtlich der Aussage Jack Drapers (2010), dass diese Veränderung gleichzusetzen ist mit einer Entwicklung vom Symbolischen zum Allegorischen.

In meiner Arbeit stelle ich hierfür folgende Thesen auf:

1. es hat eine vielfältige Entwicklung des Forró (besonders) in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stattgefunden,
2. Hybridität ist in der Tat ein prägendes Element in dieser Entwicklung,
3. parallel zur musikalischen Entwicklung des Forró findet auf zwei (Meta-) Ebenen eine Allegorisierung⁷ statt.

⁵ mehr hierzu im Kapitel 1.2

⁶ Die folgende Darstellung soll zur Übersicht dienen und hat keinen Anspruch auf Vollkommenheit. Darüber hinaus umfasst diese Topografie nur Monographien, die das Wort „Forró“ im Titel beinhalten.

⁷ Eine Entwicklung vom Symbol zur Allegorie.

Um meine These(n) zu belegen, werde ich zunächst eine Beschreibung der Forró-Musik vornehmen. Hierzu werde ich im ersten Schritt den Ursprung des Namens herleiten. Im zweiten Schritt folgt eine biographische Darstellung von Luiz Gonzaga, dem vermeintlichen Gründer dieses Genres und im dritten Schritt wird die historische bzw. musikalische Entwicklung des Forró in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts geschildert. Draper (2010) nimmt eine Unterteilung der historischen Entwicklung des Forró in drei Phasen vor, der ich hier aufgrund der Nachvollziehbarkeit folgen möchte.

Das zweite Kapitel thematisiert die in der analytischen Betrachtung der Entwicklung verwendeten Theorien. Hierbei wird zuerst das Konzept der Hybridität in Anlehnung an die Schriften von Robert Young und Brian Stross vorgestellt. Daraufhin werden die Begriffe ‚Symbol‘ und ‚Allegorie‘ anhand der Darstellung von Walter Benjamin definiert. Schließlich wird gezeigt, wie sich diese theoretischen Ansätze auf die Entwicklung des Forró anwenden und übertragen lassen. Hierzu greife ich erneut die von Draper gewählte historische Dreiteilung auf.

Um meine Thesen zu belegen habe ich vorrangig mit der Methode der vergleichenden Literaturanalyse gearbeitet. Der Großteil der für diese Arbeit verwendeten Literatur stammt aus dem brasilianischen oder englischsprachigen Raum. Deutsch- oder auch französischsprachige Publikationen über Forró sind nach wie vor sehr selten und beschreiben dieses Phänomen meist (wenn überhaupt) im Rahmen allgemeinerer Schriften über brasilianische Musik. Eine Ausnahme ist die Dissertation von Paula Tamm (2010) über „Forró und seine Bedeutung für die nordestinische Identität“, auf die ich mich an einigen Stellen beziehe.

Der Literaturrecherche ging jedoch eine umfassende praktische Auseinandersetzung mit dem Thema voraus. Hierzu zählen zum einen vielfältige Gespräche mit Musikern und Experten, zum anderen der Besuch unzähliger Konzerte und Forró-Festivals in Brasilien sowie in Europa, angetrieben von meiner großen Leidenschaft für den Forró-Tanz. So ist dies ein Thema, welches mich schon lange begleitet und je tiefer ich darin eintauche und je mehr ich mich damit beschäftige, desto mehr wird mir bewusst, wie viel es darüber noch zu erforschen und zu schreiben gibt. So soll meine Arbeit ihren kleinen Teil dazu beitragen.

2. Etymologische Herleitung des Wortes „Forró“

So wie es zur Frage nach der Bedeutung des Begriffs ‚Forró‘ mehrere Antworten gibt, so lässt sich der Ursprung dieses Terminus auch nicht einheitlich erklären: Es gibt zwei mögliche Herleitungen, welche von Experten und Amateuren gleichermaßen propagiert werden – wobei eine wahrscheinlicher zu sein scheint als die andere. Aus diesem Grund bedarf es einer kritischen etymologischen Erläuterung.

2.1. „For All“

Die am weitesten verbreitete Version bezieht sich auf die Zeit, in der die „Great Western of Brazil Railway & Co. Ltd“ im brasilianischen Nordosten stationiert war, um das dortige Schienennetz aufzubauen.⁸ Zur Unterhaltung der Mitarbeiter, Angehörigen und unmittelbar betroffenen Gemeinden wurden regelmäßig große Feste veranstaltet, auf denen regionale Musik aller Art gespielt wurde. Um deutlich zu machen, dass diese Parties für alle zugänglich waren, gab es am Eingang ein Schild mit der Aufschrift „For All“. Bald darauf etablierte sich dies zur gängigen Bezeichnung für diese Feiern – nur, dass aus „for all“ durch die brasilianische Aussprache des Englischen schließlich „*forró*“ wurde.⁹ Es gibt einige Argumente gegen diese Version – und trotzdem wird gerade diese besonders gerne von Musikern, Tanzlehrern und stolzen Brasilianern erzählt. Es macht, wie auch Samantha Cardoso Rebelo anmerkt, stutzig, dass eine Musik mit so brasilianischen Themen und verwurzelt in so alten Rhythmen seinen Namensursprung in einem fremdsprachigen Terminus finden sollte.¹⁰ Denn Feste mit derselben Musik gab es schon lange bevor die Engländer auf die Idee kamen, Parties „für alle“ zu veranstalten.

2.2. *forrobodó*

Laut der zumindest in der Wissenschaft präferierten Etymologie¹¹ stammt das Wort Forró ursprünglich von *forrobodó*, dessen Kurzform es ist. Dias und Dupan zufolge findet dieser Begriff seinen Ursprung im afrikanischen Bantu-Sprachzweig, welcher durch den Sklavenhandel seinen Weg nach Brasilien fand. Übersetzt steht das Wort für „Durcheinander“ oder „Tumult“¹², welches gut zum Charakter der großen Feste passt, auf denen in Farmhäusern oder auf Dorfstraßen gemeinsam musiziert und getanzt wurde. Die erste Verbindung zwischen dem Begriff und besagten Veranstaltungen lässt sich ins 19. Jahrhundert zurückführen, als er erstmalig in der

⁸ Dies fand in den Jahren von 1873 bis 1951 statt. Vgl. PINTO 1995:3; DRAPER 2010:8

⁹ Vgl. *ibid.*

¹⁰ Vgl. REBELO 2007:2

¹¹ Vgl. DRAPER 2010:10

¹² Vgl. DIAS; DUPAN 2017:6

Lokalzeitung Recifes auftauchte.¹³ Die Tatsache, dass dies etwa ein Jahrhundert früher war, als die Engländer der Gemeinschaften ihre Türen und Tore öffneten, spricht eindeutig für diese Version. Gleichwohl ist es interessant, dass beide Erklärungsansätze ihren Fokus auf das Feiern nach einem langen Arbeitstag legen.¹⁴

3. Darstellung der angewandten Theorien

Zur Analyse der Entwicklung des Forró in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist es hilfreich, von den Konzepten der Hybridität¹⁵ und Allegorie Gebrauch zu machen, geht es hier nicht nur um eine lineare Entwicklung von Gegebenheiten, sondern um einen komplexen Prozess der Repräsentation sowie der Bezüge auf Tradition. Im Folgenden sollen diese beiden Theorien kurz erläutert werden.

3.1. Hybridität

Die ethnischen, kulturellen und geschichtlichen Entwicklungen Lateinamerikas sind geprägt von Vielfalt und Diversität – besonders nach der Zeit der Kolonialisierung. Besonders die postkoloniale Zeit ist Ursprung vielfältiger Auseinandersetzungen mit dem Konzept der Hybridität, angetrieben durch den inhärenten Skeptizismus dieser Zeit gegenüber der Hypothese einer essentialisierten Identität.¹⁶ „Theoretiker wie Homi K. Bhabha, François Lionnet, Paul Gilroy und Stuart Hall verwenden das Konzept der Hybridität um die Dominanz einer Stimme, eines Kanons, einer Denkweise [...] und linearer Geschichtsschreibung entgegenzuwirken.“¹⁷ Sie kritisieren die Assimilation und identitäre Verdinglichung komplexer historischer Prozesse, welche viele subalternen Spannungen einbeziehen.¹⁸ In seiner vorherrschenden Form soll das Konzept der Hybridität einen Ausweg aus dem dualistischen Denken anbieten.¹⁹ Dies ist der Fokus der politisierten Annäherung an die Theorie der Hybridität. Prabhu behauptet jedoch, dass es wichtig ist zwischen der Hybridität als theoretisches Konzept und politischer Einstellung und der Hybridität als Manifestation gesellschaftlicher und sozialer Realitäten zu unterscheiden.²⁰ Der letztere Ansatz ist für die Bearbeitung der in dieser Arbeit gestellten Frage von

¹³ Vgl. DRAPER 2010:10; PINTO 1995:2

¹⁴ Vgl. SILVA 2003:72

¹⁵ Der Begriff der Hybridität entstammt dem Fachgebiet der Biologie und bezeichnet dort einen Prozess der Kreuzung und damit Vermischung verschiedener Pflanzenarten. Vorausgesetzt wird hier die grundsätzliche Andersartigkeit der vermischten Entitäten, aus welcher etwas Neues entsteht.

¹⁶ Vgl. BAHBA In: WERBNER MODOOD 2005:15.

¹⁷ PRABUHU 2007:5

¹⁸ Vgl. DRAPER 2010:14

¹⁹ PRABUHU 2007:1

²⁰ PRABUHU 2007:2

größerer Bedeutung. Es sei jedoch angemerkt, dass letztlich jede Form von Hybridität durch eine Annahme von ursprünglicher Essentialität bedingt ist.

Es war der Philologe Mikhail Bakhtin, der zuerst das Konzept der Hybridität auf die Sprach- und Kulturwissenschaft anwendete. In seinen Untersuchungen fokussierte er die inhärente Spannung einer aus zwei Positionen bestehenden Aussage. Laut Bakhtin (1981) ist Hybridität eine Mischung aus zwei sozialen Sprachen und linguistischen Realitäten, die voneinander getrennt sind durch eine Epoche, soziale Diffamierung oder durch andere Faktoren.²¹ Er unterscheidet zwischen einer bewusst (intentional) vollzogenen Hybridität und einer, die sich unbewusst (unintentional) ereignet.²² Da diese Unterscheidung für die hier behandelte Thematik von Bedeutung ist, sollen sie im Folgenden kurz erläutert werden.

3.1.1 Unintentionale Hybridität

Die unbewusste Form der Hybridität ist Ausdruck aller *natürlich* auftretender Veränderungen. So bleibt der die Veränderung antreibende Hybridisierungsprozess in Bakhtins Worten 'stumm' und 'undurchsichtig'. Dadurch wird kein Gebrauch von bewusst eingesetzten Kontrasten und Oppositionen gemacht.²³ Während es nach Bakhtin richtig ist, dass "organische Hybride stumm und undurchsichtig bleiben, sind diese unbewussten Hybride gleichzeitig historisch sehr produktiv: Sie tragen das Potential neuer Weltanschauungen in sich, und damit auch neue Formen die Welt zu reflektieren."²⁴

3.1.2 Intentionale Hybridität

Im Falle der intentionalen Hybridität werden bewusst unterschiedliche Standpunkte einander gegenübergestellt. In dieser Gegenüberstellung vermischen bzw. fusionieren die verschiedenen Elemente nicht, wie es bei der *natürlichen* Hybridität der Fall ist, sondern werden in ihrer Andersartigkeit erst sichtbar.²⁵ Diese dialogische Gegenüberstellung kultureller Verschiedenartigkeit erschafft so auch konfliktgeladene Spannungen, die auch in dem Schaffensprozess künstlerischer Werke genutzt werden.²⁶

²¹ BAKHTIN 1983:358ff. apud YOUNG 2005:18

²² Vgl. BAKHTIN 1981:358ff. apud YOUNG 2005:19

²³ Vgl. BAKHTIN *ibid.* 360 apud YOUNG 2005:20

²⁴ *ibid.*

²⁵ *ibid.*

²⁶ Vgl. hier besonders Kapitel 4.3

3.1.3 Der Hybriditätszyklus

Über diese Darstellung von Bakhtin hinaus gibt es noch weitere Möglichkeiten, sich mit Prinzip der Hybridität auseinanderzusetzen. Eine hiervon ist der für diese Arbeit ebenfalls relevante Hybriditätszyklus von Brian Stross (1999). Sarah Weiss (2014) beschreibt diesen Zyklus als „sich multiplizierende, überschneidende Spiralen und zunehmend verändernde Zyklen.“²⁷ Mit anderen Worten bezeichnet dieser Prozess die Entwicklung von einem hybriden, heterogenen Element durch Konventionalisierung und graduelle Adaptationsprozesse hin zu einem homogenen, „pureren“ Zustand²⁸ – bis zu dem Punkt wo es „rein“ genug ist, um sich (wieder) mit einem anderen (vermeintlich) homogenen Element zu kreuzen. An dieser Stelle beginnt der Zyklus von vorne:²⁹ Das, was einst hybrid war, wird zunehmend als ursprünglich und authentisch angesehen, sogar wenn es sich durch Hybridisierung bereits wieder in eine neue Form verschiebt³⁰. Bezogen auf kulturelle Vorgänge erklärt dieses Konzept, ...

...wie eine Nostalgie für die Vergangenheit als ästhetische Vorliebe immer wiederkehren kann, auch wenn es deutlich ist, dass die Vergangenheit Hybride umfasst, welche in ihrer eigenen Gegenwart nicht als „rein“ angesehen wurden.³¹

3.2 Symbol und Allegorie

Das zweite Konzept, welches ich in dieser Arbeit nutze, um die Entwicklungen des Forró zu verdeutlichen, ist die Allegorisierung. Um dieses Phänomen zu erläutern, stütze ich mich auf die von Walter Benjamin im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1972) etablierten Definitionen von Symbol und Allegorie.

3.2.1 Symbol

Ein Symbol wird definiert durch seine „unzertrennliche Verbundenheit von Form und Inhalt.“³² Es ist ein Teil dessen, was es repräsentiert und bildet eine absolute, in sich geschlossene Vollkommenheit. Diese Bedingung wird, auf die Kunst bezogen (aus der dieser Begriff ursprünglich stammt) folgendermaßen erläutert: „Als symbolisches Gebilde soll das Schöne bruchlos ins Göttliche übergehen.“³³ In der Kunst, soll das Symbol ihr die „glänzende und unverbindliche Erkenntnis des

²⁷ WEISS 2014:512

²⁸ In dieser Ebene kann es dazu kommen, dass das Element (fälschlicherweise) als „authentisch“ angesehen wird.

²⁹ Vgl. STROSS 1999:265

³⁰ Vgl. WEISS 2014:513

³¹ Vgl. WEISS 2014:512

³² BENJAMIN 1972:138 (apud BIRKNER 1995:2)

³³ BENJAMIN 1972:175

Absoluten [zusichern]³⁴ und als „bildliches, figurales Ausdrucksmittel [...] eine vollständige Durchdringung von Bedeutung und Gestalt leisten, so dass sich dem Betrachter der Sinn eines Kunstwerkes erst in der Tiefe der sinnlichen Erscheinung offenbart.“³⁵ Hiermit wird die Verschmelzung von Form und Inhalt bzw. Signifikant, Signifikat und Denotat deutlich.

3.2.2 Allegorie

Im Gegensatz zum Symbol ist die Allegorie „im Reiche der Gedanken, was Ruinen im Reich der Dinge“³⁶ – um diesen Sachverhalt mit Benjamins Worten wiederzugeben. Die Allegorie steht für eine „Idee, die von ihr selbst verschieden ist“³⁷, es findet eine Stellvertretung statt. Laut Draper (2010) werden hier einzelne Fragmente in einer neuen, künstlichen Struktur zusammengebracht, in der sie noch als eigene Entitäten erkennbar sind. Es ist diese Konstruiertheit jeglicher Sinnzusammenhänge, welche den geschichtlichen Kern der allegorischen Anschauung bildet.³⁸ Goethes definiert dies mit den folgenden Worten: „Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere ist aber eigentlich die Natur der Poesie: sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen.“³⁹

4. Anwendung der Theorien auf die Entwicklung des Forró

Gegenstand dieses Kapitels ist es, die Manifestationen der oben genannten Theorien im Verlauf der Entwicklung des Forró in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufzuzeigen. Hierbei wird die Geschichte des Forró in drei Phasen unterteilt, welche einzeln auf entsprechende Phänomene untersucht werden.

Die Diskussion über Genres in der Musik ist genauso lästig, wie sie es auch in der Literatur ist, wo sie ihren Ursprung findet. Denn sie impliziert eine Kategorisierung und Klassifizierung, welche zu Limitierung und Isolation tendiert. [...] Trotz der Tatsache, dass es heutzutage Tonaufnahmen und notierten Partituren gibt, [...] muss die Fluidität und Permeabilität von Genrengrenzen bedacht werden, besonders in Anbetracht dessen, dass unserem Studienobjekt [Musik] die [Ungreifbarkeit] von Klängen innewohnt.⁴⁰

Dieses Problem begegnet einem auch im kulturbezogenen Hybriditätsdiskurs:

³⁴ BENJAMIN 1972:138

³⁵ BIRKNER 1995:2

³⁶ BENJAMIN 1972:197

³⁷ CREUZER 1891:70f (n.v., apud BENJAMIN 1972:181)

³⁸ Vgl. BIRKNER 1995:3

³⁹ GOETHE 2016:36

⁴⁰ FERNANDES 2012:2

Das Konzept des Hybriden im kulturellen Sinne [...] schafft es immer noch nicht, angemessen mit der Gegenüberstellung von empirischen und konstruierten Variationen umzugehen. Es gibt schließlich keine „reinen“ Individuen, keine „reinen“ Kulturen“, keine „reinen“ Genres. Alles ist gezwungenermaßen „hybrid“.⁴¹

Dies wird besonders in Hinsicht auf Brasilien deutlich, welches wohl eine der hybridesten kulturellen Regionen der Welt ist. Vielfältige ethnische Einflüsse, interkulturelle Beziehungen und kulturelle Hybridisierung zwischen dem europäischen, afrikanischen und indigenen (kulturellen) Erbe zeichnet das Land aus, spätestens seit dem portugiesischen Kolonialisierungsprozess.⁴² So überrascht es nicht, dass auch die brasilianische Musikgeschichte durchzogen ist von unbewussten doch insbesondere bewussten Hybridisierungsmomenten.⁴³ Aus diesem Grund sind die Publikationen im Bereich der brasilianischen Musik, wie auch die musikwissenschaftlichen Studien über Forró

zunehmend fokussiert auf hybride Formen oder internationalen Fusionen; denn wie auch andere brasilianische Musik ist Forró ein dynamisches Genre welches seinen Klang fortwährend mit neuen Innovationen aktualisiert.⁴⁴

Und auch Draper veranschaulicht den hybriden Charakter dieses Genres, wenn er schreibt:

Es kann nicht verleugnet werden, dass Forró eine große Synthese verschiedener ethnischer und musikalischer Traditionen des Nordostens ist, [...] [welche] europäische Instrumente wie Akkordeon oder Gitarre, afrikanische Perkussion wie die große zabumba⁴⁵ und manchmal sogar indigene Blas- und Schlaginstrumente inkorporiert.⁴⁶

Um dies im Verlauf seiner Entwicklung zu verdeutlichen, muss zunächst die Vorgeschichte des Forró veranschaulicht werden.

⁴¹ STROSS 1999:266f

⁴² Vgl. CROOK 2005:18; Schon die Einwohner Portugals sind ein ibero/luso-afrikanisches Hybrid (Vgl. DRAPER 2010:138)

⁴³ Vgl. CROOK 2005:37

⁴⁴ LOVELESS 2010:21f

⁴⁵ „Die Zabumba ist eine große Rahmentrommel [...], deren oberes Fell mit einem Schlegel (marreta), das untere mit einem Stäbchen (bacalhau) geschlagen [wird]“ PINTO 1995:7; sie zählt zum Basis-Trio des Forró und gibt die rhythmische Basis für die verschiedenen Rhythmen vor.

⁴⁶ DRAPER 2010:155

4.1 Vorgeschichte

Das Genre des Forró hat seine Wurzeln im brasilianischen Nordosten. Diese Region

beheimatet mehrere geographische, klimatische Zonen, doch ist keine davon so tief in der brasilianischen Psyche verankert wie der sertão, die große Weite der Strauchgebiete, die den Innenraum Pernambucos, Cearás, Bahias, Alagoas [Piauí, Paraíba, Rio Grande do Norte] und Sergipes überspannt.⁴⁷

Hier ist das Leben hart und die Gesellschaft arm, dennoch findet man sich nicht selten zu feierlichen Anlässen zusammen, die begleitet werden von *bandas de pife*⁴⁸ oder den durch Gitarrenspiel untermalten Duellen umherziehender *cantadores* und *repentistas*.⁴⁹

Auch in dieser Gegend beheimatet war Luiz Gonzaga,⁵⁰ derjenige, der später als „*Rei do Baião*“⁵² die brasilianische Musiklandschaft maßgeblich verändern würde. Als Sohn von Januário,⁵³ einem in der Region renommierten *sanfoneiro de oito baixos*⁵⁴ entdeckte Gonzaga bereits früh seine Leidenschaft für dieses Instrument. Musik begleitete ihn von den großen Festen seines Heimatortes quer durch Brasilien während seines neunjährigen Dienstes im Militärkorps. Musik war schließlich der Anlass, dass er sich 1939 in Rio de Janeiro niederließ,⁵⁵ dem damaligen ökonomischen, politischen und kulturellen Zentrum des Landes.⁵⁶ Hier „verdiente [er] sich als Musiker in Nachtlokalen, trat gelegentlich in Rundfunksendungen für „junge Talente“ auf, immer mit einem respektablen Repertoire an Foxtrotts, Walzern, Polkas und auch Tangos,⁵⁷ welche zu der Zeit in der Metropole sehr beliebt waren. Eines Tages wurde er jedoch von einer Gruppe Studenten aus Ceará „enttarnt“, die ihn baten, Musik aus der Heimat zu spielen.⁵⁸ „Dem Wunsch der Studenten [...] konnte Gonzaga aufgrund seines von [...] Radiohits bestimmten Repertoires nicht nachkommen und so vertröstete er sie auf einen anderen Abend.“⁵⁹

⁴⁷ LOVELESS 2010:117

⁴⁸ Ein Einseble aus Perkussions- und Blasinstrumenten, deren genaue Besetzung sich je nach Region verändert.

⁴⁹ *cantadores* = Minnesänger; *repentistas* = Minnesänger

⁵⁰ Luiz Gonzaga do Nascimento, Sr.; 13.12.1912 (Exu, Pernambuco) – 02.08.1989 (Recife)

⁵² *Rei do Baião* = König des Baião. Baião ist die ursprüngliche Bezeichnung für Forró.

⁵³ Januário José dos Santos

⁵⁴ Spieler der mit „Acht Baßtönen versehenen Knopfgriffharmonika“ (PINTO 1995:8)

⁵⁵ Vgl. LOVELESS 2010:202f

⁵⁶ Vgl. PINTO 1995:8

⁵⁷ *ibid.*

⁵⁸ Vgl. TAMM 2010:46f

⁵⁹ TAMM 2010:47

Durch den enormen Publikumszuspruch für die zwei dann aufgeführten traditionellen Akkordeon-Stücke – welche er früher mit seinem Vater gespielt hatte⁶⁰ – wurde ihm das Potential dieses Genrewechsels bewusst. Denn, die besagten Studenten waren zu der Zeit nicht die einzigen heimwehkranken *nordestinos*⁶¹ in Rio, welche aufgrund der schweren Dürrephasen aus ihrem geliebten *sertão* in die Metropolen migriert waren. Von dem Moment an machte es sich Luiz Gonzaga zur Mission, diesen Menschen und seiner Heimatregion eine Stimme zu geben.⁶²

Im Hinblick auf die oben vorgestellten Theorien zur Analyse der Entwicklung dieses musikalischen Phänomens erkennt man den Wunsch Gonzagas nach einer symbolischen Totalität des Nordostens. Diese sollte sich in seiner Person manifestieren, was sich im Folgenden noch verdeutlicht. 1940 verschaffte das Stück „Vira e Mexe“⁶³ Gonzaga den ersten Platz in einer besagter Radio-Amateursendungen und setzte somit den Grundstein für seine Karriere. In den Folgejahren nahm er diverse Platten bei RCA Victor auf mit Walzern, Mazurkas, Polkas.⁶⁴ Daneben waren – ähnlich wie „Vira e Mexe“ – auch solche Stücke aus dem „traditionellen Repertoire des *sertão*“, welchem er, sein Vater und viele andere Musiker der Region sich bedienten. Denn dort gehörte die Musik niemandem – und allen zugleich. „[Es] gab keine Urhebererschaft. Musik war kollektives Eigentum.“⁶⁵

4.2 Phase I – Die Prägung des Forró

Bezeichnend für die von Draper als erste Phase bezeichnete Entwicklung des Forró ist ein Prozess der zunehmenden intentionalen Aneignung und Darstellung von Elementen des Nordostens Brasiliens durch Gonzaga und anderen, die selbst aus dieser Region kamen. Im Folgenden sollen diese Elemente und ihr Bezug zu hybriden und allegorischen Aspekten beleuchtet werden.

4.2.1. Luiz Gonzagas' *Rhythmus des Baião*

Zwar wird die „Erfindung“ des Forró üblicherweise mit der Veröffentlichung des von Gonzaga in Partnerschaft mit Humberto Teixeira geschriebenen sehr erfolgreichen

⁶⁰ „Vira e Mexe“ und „Pé de Serra“, zwei Lieder mit Ursprung im *sertão*“, *ibid.*

⁶¹ *nordestino* = Bewohner des Nordostens

⁶² Dies war ihm ein Anliegen sowohl im Hinblick auf die Metropole wie auf den nationalen Musikmarkt.

⁶³ „Im schnellen Zweiertakt mit verschnörkelten Läufen über einfachen Akkorden (Tonika und Dominante) [erinnert dieses Stück an die] schnelle, marschartige Tanzmusik, welche im Nordosten Volkstänze [*square dancing*] begleitet.“ CROOK 2005:254

⁶⁴ Vgl. http://www.gonzagao.com/discografia_de_luiz_gonzaga.php

⁶⁵ DREYFUS 1999:120-1 (n.v., apud SILVA 2003:84)

Liedes „Baião“ in Verbindung gebracht.⁶⁶ Das Wort „Baião“ steht für vier verschiedene Dinge: erstens ist es der Titel eines bestimmten Liedes („Baião“), zweitens bezeichnet es den Rhythmus dieses Liedes (*baião*), drittens benennt es das Genre, welches heutzutage unter dem Namen Forró bekannt ist (Baião). Viertens und letztens steht es für einen „neue“ Tanz, welcher in dem gleichnamigen Lied vorgestellt wird.⁶⁷ „Obwohl Luiz Gonzaga zuweilen als Erfinder des *baião* bezeichnet wird, betonte er doch in vielen Interviews, der grundlegende rhythmische Gedanke habe im *sertão* bereits seit Jahren existiert, bevor er ihn für seinen neuen Stil nutzte.“⁶⁸ Zwar gibt es diverse Theorien zu den genauen Wurzeln des *baião*: Laut Silva (2003) ist „[...] *baião* eine Transformation der afrikanischen *batuques* und *maracatus* welche in Bahia und weiter nördlich unter den Bezeichnungen *baiano*, *baião*, *rojão* oder *choradinho* bekannt war.“⁶⁹ Draper (2010) und Pinto (1995) argumentieren, dass er seinen Ursprung im Gitarren-Zwischenspiel duellierender *cantadores* und *repentistas* findet.⁷⁰ Tamm (2010) ergänzt:

*Gonzagas baião stammte [...] von dem älteren, im Nordosten seit dem 19. Jahrhundert verbreiteten baiano [...] ab, welcher jedoch noch keinen eigenständigen [Rhythmus] darstellte. Vielmehr handelte es sich hierbei um ein Rhythmuspattern, welches die violeiros [...] zum Auftakt eines desafios spielten. [...] Der große Verdienst Gonzagas war es [...] den Reichtum dieses kleinen musikalischen Abschnitts zu erkennen.*⁷¹

und „zu spüren, dass er in sich die Seele des Nordostens und alle Einflüsse, welche die Musik [dieser Gegend] prägten, verkörperte.“⁷²

4.2.2 Das Forró Trio

Mitte der 40er Jahre entwickelte Gonzaga auch das für den Forró so typische Trio bestehend aus *sanfona*⁷³, *zabumba* und Triangel.⁷⁴ Denn dann erinnerte sich der bis dato meist solistisch spielende Musiker

⁶⁶ Vgl. TAMM 2010:48f

⁶⁷ Hier wird der *baião* als ein Paartanz mit engem Körperkontakt präsentiert, welcher eventuell irgendeine Art von Verbindung zum Nordosten hat, jedoch in erster Linie ein neuer Trend ist, der die anderen zeitgenössischen Tänze ersetzen wird. Siehe Liedtext im Anhang.

⁶⁸ TAMM 2010:49

⁶⁹ SILVA 2003:74

⁷⁰ Vgl. DRAPER 2010:26; PINTO 1995:19

⁷¹ TAMM 2010:49

⁷² DREYFUS 2007:112 (n.v., apud TAMM 2010:49f); eigene Übersetzung.

⁷³ *Sanfona* = Knopfgriff-Harmonika. Es werden auch Akkordeons als *sanfona* bezeichnet, wenn sie im traditionellen oder folkloristischen musikalischen Kontext gespielt werden. Akkordeon bezieht sich meist eher auf die Kunstmusik.

an die bandas de pife [...] in [Ceará], in denen zabumbas und oftmals auch Triangel spielten. [...] Zunächst ließ ich mich nur von der zabumba begleiten. Später sah ich in Recife auf dem Markt einen Jungen, der Plätzchen verkaufte und Triangel spielte, um auf sich aufmerksam zu machen. Mir gefiel es und ich dachte es gäbe einen guten Kontrast zur tiefen zabumba. Pífanos⁷⁵ gab es auch, doch wollte ich sie mit ihrem hohen Timbre nicht verwenden, denn sie würden nur von der lauten zabumba übertönt werden. [...] [Diese Art zu spielen] war neu.⁷⁶

4.2.3 Die Repräsentation des Nordostens in Dialekt, Kleidung, Themen

Moraes (2014) bestätigt, dass kein Musiker vor Gonzaga auf die Idee gekommen war, die Instrumente des „nordestinischen Folklore“ zu vereinen.⁷⁷ Die bewusst ausgewählte Konstellation dieser Instrumente unterstreicht den (intentionellen) hybriden Charakter der Entstehung des Baião als Genre, für das diese Formation charakteristisch war. Doch nicht nur besetzungstechnisch wollte Gonzaga den Nordosten repräsentieren: Auch durch die Kreation eines charakteristischen Outfits, welches sich aus verschiedenen Elementen der nordöstlichen Tradition zusammensetzte (dem Lederhut der *cangaceiros*, Robin-Hood ähnlicher Banditen⁷⁸ und dem *gibão*, der traditionellen Lederweste der *vaqueiros*⁷⁹), bediente er sich wichtiger regionaler Identifikationselemente. Darüber hinaus präsentierte er wieder stolz seinen Dialekt Nordostbrasilens, welchen er in den Straßen Rios zuvor versucht hatte zu verbergen.⁸⁰ Der wieder verwendete Dialekt begünstigte eine Identifikation mit dem Zielpublikum. Gleichzeitig versuchte Gonzaga in seinen nostalgischen Liedtexten die „Ziele, Träume, Wünsche, Belange und Ängste der nordestinischen Migranten, die in den großen Städten des Südens und Zentralbrasilens lebten, anzusprechen.“⁸¹ So kämpfte er gegen die zu der Zeit vorherrschenden Vorurteile gegenüber dieser Region als hinterwäldlerisch und

⁷⁴ In den Aufnahmen aus den 1940er Jahren hört man, bevor sich Gonzaga allmählich auf das Trio festlegte, oft auch Tuba, Flöte, Klarinette, Siebensaitige Gitarre, Banjo und andere Instrumente. Diese waren weit verbreitet in dem von Gonzaga zuvor gespielten Genres und wurden somit für diese Art von Musik zunächst auch verwendet – zumal es Anfangs noch keine sehr klare Distinktion des *Baião* gab. Vgl. DIAS; DUPAN 2017:18

⁷⁵ *Pífano* = Schwegel

⁷⁶ DREYFUS 2007:152 (n.v., apud MORAES 2014:277)

⁷⁷ Vgl. Moraes 2014:176f

⁷⁸ „Während die unbändigen *cangaceiros* im ganzen Land gefürchtet und verschmäht waren, so wurden sie von vielen auch verehrt, da es weit bekannt war, dass es [die sozialen Ungerechtigkeiten waren, die sie zur Gewalt führten]. [Darüber hinaus] waren sie auch für ihre hohe Musikalität [und riesigen Tanzfeste] bekannt.“ LOVELESS 2010:234.

⁷⁹ *Vaqueiros* = Cowboys des Innlands; Vgl. Moraes 2014:278

⁸⁰ Vgl. TAMM 2010:46; TAMM 2010:53

⁸¹ TAMM 2010:80

ungebildet⁸² und versuchte auch die guten Seiten darzustellen. Inhaltlich besangen die Lieder die Flora und Fauna des *sertão*, das Leben des *sertanejos*⁸³, die Trockenphasen, die Schönheit der Natur nach dem langersehnten Regen, das Leben der *nordestinos* mit ihren Festen, Frauen und Liebesgeschichten.⁸⁴

„In seinen Liedtexten, mit seiner ungeschliffenen Stimme, seiner Art zu singen, die von ihm verwendeten lokalen Ausdrücke, die volkstümlichen und ländlichen Elemente, welche er verwendete – [...] alles „symbolisierte“ den Nordosten.“ Hier wird das Bestrebens des Musikers deutlich, sich selber – und den Baião – als Symbol für den Nordosten zu etablieren. Es war schließlich mit dem Lied „Baião“, dass Gonzaga den großen Durchbruch erlangte, denn „[es] zeigt alle nötigen Elemente auf, um einen neuen Trend einzuführen: Bildsprache (durch Gonzagas Outfit), einen einzigartigen Tanz, und die Überzeugung, dass dieses Genre besser ist, als alles, was ihm vorausging.“⁸⁵ Rasch verbreitete es sich im ganzen Land und dominierte im Verlauf der nächsten Jahre bis zu 80% der brasilianischen Musikindustrie.⁸⁶

So wurde der Baião tatsächlich in gewisser Hinsicht zur ‚Musik des Nordostens‘, da dieser einerseits das erste Genre war, welches im Namen dieser Region (und für sie) „sprach“⁸⁷ und andererseits die erste „regionale“ (bzw. dort verwurzelte) Musikform war, welche nationale Anerkennung erreichte. Gonzaga erreichte nicht nur sein Ziel für die Migranten zu sprechen, sondern viel mehr:

Seine Musik trug dazu bei, den [bis dahin politisch eher vernachlässigten] Nordosten als eine homogene Einheit [...] und Gegenpol zum Süden wahrzunehmen. So verstärkte die Musik die regionale Identität der Landsleute unter sich, aber auch die Identifizierung dieser Menschen mit ihrer „Region“ und mit den Landsleuten, welche nicht mehr in ihrer Heimat leben. Diese regionale Identifikation wurde durch die räumliche Allgemeinhaltung begünstigt, mit welchen [Gonzagas] Lieder agieren. Gonzaga erschafft einen abstrakten Raum, den sertão, den Nordosten bzw. den Norden als Gegenpol zum Süden [...].⁸⁸

⁸² Vgl. DRAPER 2010:30

⁸³ *sertanejo* = ein Bewohner des *sertão*

⁸⁴ Vgl. SILVA 2003:88; TAMM 2010:80-2

⁸⁵ DRAPER 2010:25f

⁸⁶ Vgl. SANTOS 2002:50 (n.v., apud LOVELESS 2010:213).

⁸⁷ Vgl. ALBUQUERQUE JR 2011:176

⁸⁸ ALBUQUERQUE JR 2011:182

4.2.4 *Das Konzept des Nordostens*

Erst in den 50er Jahren kam der Nordosten als geographisches und kulturelles Konzept auf,⁸⁹ wozu Gonzaga maßgeblich beigetragen hat.⁹⁰ Doch war Gonzagas Erfolg nicht nur bedingt durch die Einzigartigkeit und Neuheit des Baião – beide (Gonzaga und sein Genre) trafen auch den politischen Nerv der Zeit, welcher unter dem Vargas-Regime (und darüber hinaus) ein vereinheitlichendes, nationalistisches Bestreben erlebte. Dieses lehnte alles Fremdländische oder Fremdartige ab⁹¹ und begünstigte die Akzeptanz der verschiedenen ‚Teile‘ Brasiliens als eine Einheit. „So traf „authentisch“ nationale Musik auf fruchtbaren Boden [...]. [Musik,] welche ländliche Themen besang, die sich nicht mit städtischem Leben, sondern mit präkapitalistischen Thematiken befasste.“⁹² Da ein Großteil der Tanzmusik, welche bis zu der Zeit in den Metropolen gehört und getanzt wurde, ausländische Einflüsse oder Wurzeln hatte (wie der Tango, die Polka oder der Walzer) kam der Baião dem Bedürfnis eines nationalen Substituts gerade entgegen. Mitte der 1950er Jahre eröffneten zunächst in Rio dann in São Paulo die ersten Tanzhäuser, welche zu Zentren nordestinischer Kultur wurden, in denen die Migranten ihre Kultur praktizieren und konsumieren konnten.⁹³

4.2.5 *Erste Allegorisierung des Forró durch Jackson do Pandeiro*

Doch war Luiz Gonzaga zu dem Zeitpunkt bei Weitem nicht mehr der einzige Musiker, der Baião spielte: Jackson do Pandeiro⁹⁴ ist der Musiker, welcher zu dieser Zeit neben Gonzaga den größten Einfluss auf den Entwicklungsverlauf dieses Genres hatte. Im Hinblick auf die in dieser Arbeit thematisierten Hybriditätsdiskurs und der Veränderung von einer eher symbolischen Repräsentation zu einem allegorischen Bezug auf den Nordosten spielte er eine prägende Rolle.⁹⁵ Zwar wuchs Jackson, wie Luiz, im Nordosten auf, dennoch erreichte (und erstrebte) er nie eine so starke symbolische Identifikation mit der Region wie Gonzaga.⁹⁶ Vielmehr ist die ‚Allegorisierung‘ des Forró bzw. des Baiãos in großen Teilen ihm, dem „vielleicht originellsten brasilianischen Perkussionisten aller Zeiten,“⁹⁷ zu verdanken.⁹⁸

⁸⁹ vorher sprach man nur von „Norden“ oder „Landesinneren“ (vgl. LOVELESS 2010:221)

⁹⁰ *ibid.*

⁹¹ Vgl. TAMM 2010:50f; REBELO 2007:4

⁹² REBELO 2007:4

⁹³ Vgl. FERNANDES 2005:125

⁹⁴ geb. José Gomes Filho, 31.08.1919, Paraíba – 10.07.1982, Rio de Janeiro

⁹⁵ DRAPER 2010:30

⁹⁶ Vgl. DRAPER 2010:31

⁹⁷ Vgl. NEDER (o.J.)

Durch seine Mutter, die *côco*-Sängerin Flora Mourão, welche Jackson bereits in jungen Jahren auf der *zabumba* oder dem *pandeiro*⁹⁹ begleitete,¹⁰⁰ war seine Musik stark von diesem Rhythmus geprägt. Nachdem er in den 1950er Jahren nach Rio de Janeiro migrierte, wurde sein Repertoire besonders durch den *samba carioca* bereichert,¹⁰¹ doch beschränkte er sich bei weitem nicht auf diesen Rhythmus, sondern integrierte beispielsweise auch den *baião* in sein Repertoire.¹⁰² Durch zahlreiche Kollaborationen „führte das Schaffen Jackson do Pandeiros nicht nur zu einer rhythmischen Weiterentwicklung des *baião*, sondern gab diesem durch zahlreiche Grenzüberschreitungen zwischen einzelnen *ritmos* auch eine flexiblere Struktur.“¹⁰³

Als zweites wichtiges hybrides Moment kann die Veröffentlichung von „Forró em Limoeira“ gelten, da Jackson behauptet, er habe mit diesem Lied durch die Synthese von *choro*, *samba* und *baião*¹⁰⁴ den Forró-Rhythmus erfunden. Dieses Phänomen bestätigt auch Crook (1998), indem er schreibt, *forró* sei ein „synkopiertes, modernes Hybrid des *baião*.“¹⁰⁵ Dies führte dazu, dass sich das Genre Baião gegen Mitte der 1950er Jahre zu seiner neuen, diversifizierteren Bezeichnung Forró entfaltete, welches dann insgesamt (je nach Quelle) die Subgenres *baião*, *forró*, *xote*, *arrasta-pe*¹⁰⁶, *xaxado*¹⁰⁷, *côco*¹⁰⁸ und *rojão*¹⁰⁹ umfasste¹¹⁰. Das hauptsächliche verbindende Element hierbei war der standardisierte Forró-Trio-Kern.

In diese Entwicklungsrichtung hatte sich Jackson bereits in seiner Fernsehsendung „O Forró do Jackson“ bewegt: Hierdurch identifizierte er sich selber und die dort von ihm gespielte Musik (obwohl diese weitere Rhythmen als nur *baião* und *forró* umfasste) mit Forró. So umging er das „exklusive Symbol des Baião und half dem

⁹⁸ Vgl. DRAPER 2010:35

⁹⁹ *pandeiro* = Rahmentrommel mit Schellenring

¹⁰⁰ Vgl. NEDER *ibid.*

¹⁰¹ FERNANDES 2012:3

¹⁰² DRAPER 2010:30

¹⁰³ TAMM 2010:57

¹⁰⁴ Vgl. FERNANDES 2005:118 (n.v., apud TAMM 2010:59)

¹⁰⁵ CROOK 1998:332

¹⁰⁶ Vgl. CROOK 1998:332

¹⁰⁷ Vgl. PINTO 1995:3

¹⁰⁸ Vgl. TAMM 2010:67-73

¹⁰⁹ Vgl. DIAN; DUPAN 2017:5

¹¹⁰ Da an dieser Stelle eine genauere musikalische Analyse dieser Rhythmen nicht zwangsläufig für die in dieser Arbeit behandelten Fragestellungen relevant ist, können genauere Beschreibungen hierzu im Anhang eingesehen werden.

Genre zur Verlagerung hin zu einer allegorische[ren] Repräsentierung.¹¹¹ Diese Allegorisierung erlaubte eine demokratisiertere, integrativere, komplexere regionale und kulturelle Darstellung [des Nordostens in der Musik] und führte auch zu einem kollaborativeren Ansatz des Musizierens.¹¹²

Parallel zu dieser Erweiterung des Baião (qua Forró) trug Ende der 1950er Jahre die auch als *Rainha do Xaxado*¹¹³ bekannte Sängerin Marinês¹¹⁴ bei: Sie war die erste weibliche Musikerin welche eine Forró-Band gründete. Dadurch bewegte sie sich weg von dem bis dahin männlich-dominierten musikalischen Diskurs¹¹⁵.

4.2.6 Die Politik der Modernisierung Brasiliens

Gonzagas Musik [qua Forró] erfreute sich Anfang der 1950er großer Beliebtheit, besonders bei seinem nordestino-Publikum, doch begann sich das politische Klima ab 1956 mit dem Wechsel zu Kubitscheks Präsidentschaft und seinem Vorhaben Brasilien „Fünfzig Jahre Fortschritt in Fünf“ zu unterziehen, zu verändern.¹¹⁶

In dieser Zeit, in der Industrialisierung und Modernisierung von höchster Bedeutung waren, litt der Forró als Symbol des Nordostens zunehmend unter der schlechten Konnotation dieser Gegend als arm und wirtschaftlich schwach verglichen mit dem urbanen Süden.¹¹⁷ Schließlich war es der Aufstieg des neuen, zeitgemäßen

Bossa-Nova, der den Baião [qua Forró] schließlich von seiner zentripetalen semantischen Position entthronte und ihn der symbolischen Totalität entriss, welche durch Gonzaga und seinen Kollaborateuren mithilfe der nationalen Tonträgerindustrie und Massenkommunikationsmedien der 40er und 50er Jahre erschaffen worden war.¹¹⁸

Neben den internen politischen Veränderungen und sich verändernden Bewertungen hatten jedoch auch andere gesellschaftliche und kulturelle Dinge Einfluss auf die Entwicklung des Forró. Dies führt uns zur zweiten Phase, die im

¹¹¹ DRAPER 2010:31f

¹¹² Vgl. DRAPER 2010:24

¹¹³ *Rainha do Xaxado* = Königin des Xaxado; Vgl. SANTOS 2017:68

¹¹⁴ Inês Caetano de Oliveira, 16.11.1935, São Vincente Férrer – 14.05.2007, Recife

¹¹⁵ Vgl. DRAPER 2010:35

¹¹⁶ LOVELESS 2010:245

¹¹⁷ DRAPER 2010:32

¹¹⁸ DRAPER 2010:35

Folgenden beschrieben und in Hinblick auf Prozesse der Hybridisierung und Allegorisierung untersucht wird.

4.3 Phase 2 – Rückkehr des Forró in neuem Gewand

Dass der Forró auch nach seiner Hochphase und trotz der Tatsache, dass ihn die neuen Musikphänomene wie Bossa-Nova oder die Beatles weitestgehend aus der allgemeinen Öffentlichkeit verdrängt hatten, weiter erhielt ist, wohl vor allem den Forró-Tanzhäusern mit ihrem nordestinischen Stammpublikum zu verdanken.¹¹⁹ Jedoch erfuhr das Genre erst durch die Generation der nun¹²⁰ aufstrebenden Musiker eine Neubewertung. Zwar waren diese Künstler musikalisch vorrangig in der Vielfältigkeit der wachsenden gesellschaftskritischen *Música Popular Brasileira (MPB)*¹²¹ verwurzelt, doch trugen sie alle das Erbe von Gonzagas Musik in sich. So erzählt der Musiker João Bosco: „Für meine Generation war Luiz eine Figur, die wir schon seit unserer Geburt im Herzen trugen. Ich weiß noch nicht einmal woher, doch war mir alles, was er sang, bereits vertraut. Seine Musik war überall. Luiz war die Luft die wir atmeten, er war das Volk.“¹²² Dies deutet nicht nur auf den (trotz der zunehmenden Allegorisierung des Forró) fortwährenden Symbolcharakter Gonzagas hin, sondern unterstreicht darüber hinaus seine fundamentale Rolle in der brasilianischen Musikgeschichte – auch wenn diese sich zu diesem Zeitpunkt nicht medial widerspiegelte.

4.3.1 Intellektuelle Musiker, urbanes Publikum: forró universitário

Im Gegensatz zu Gonzagas Musik richteten sich diese Musiker bewusst vor allem an die universitäre Mittelschicht – der sie auch selber zum Großteil angehörten. Zu den wichtigsten Vertretern dieser Generation zählen zunächst besonders die Musiker Gilberto Gil, Caetano Veloso und Elba Ramalho.¹²³ Sie waren es, welche Mitte der 1960er Jahre das vergessene Oeuvre Gonzagas wieder aufwerteten und der Jugend der Zeit in angepasster Form näherbrachten.¹²⁴ Nicht nur das, sie betonten auch die Wichtigkeit Gonzagas und Jackson do Pandeiros als Repräsentanten der

¹¹⁹ Vgl. FERNANDES 2005:126 (n.v., apud TAMM 2010:61); Dazu nahm die Zahl dieser Tanzhäuser stetig zu, sodass alleine São Paulo Mitte der 70er Jahre über 50 offizieller Forró-Häuser zählte. (Vgl. TINHORÃO 1969:185 (n.v., apud PINTO 1995:5))

¹²⁰ in den 1960er Jahren

¹²¹ „Das Kürzel MPB steht seit den 60er Jahren für die Schöpfer einer der zeitgenössischen Literatur, Poesie und E-Musik nahestehenden Form urbaner und im allgemeinen von einer höheren Mittelschicht ausgehenden populären Musik.“ (PINTO 1995:19)

¹²² DREYFUS 2007:288 (n.v., apud LOVELESS 2010:258)

¹²³ Vgl. DRAPER 2010:37; LOVELESS 2010:163

¹²⁴ Vgl. DRAPER 2010:163

nordestinischen Bevölkerung und ihrer Geschichte.¹²⁵ Diese zeitgemäße „Übersetzung“ des Forró ist ein weiteres Schlüsselmoment im Hybriditätsdiskurs, bei dem es sich gleichzeitig um ein *bewusstes* Hybridisierungsmoment handelt. Das von Bakhtin beschriebene Phänomen der intentionellen Hybridität als absichtlicher Dialogisierung zweier kontrastierender Elemente findet sich deutlich in der Schaffensweise der MPB-Künstler wieder: Sie bestreben eine Synthese zwischen dem elitären Bestreben des Bossa-Nova und der Treue zu den populären Wurzeln der brasilianischen Musik [also auch Forró] herstellen:

Diese [Haltung dieser Musiker, sich simultan zweier konträrer Elemente zu bedienen], ist zum einen eine Anerkennung und Bestätigung dieser extremen Kontraste und zum anderen eine Ablehnung der Idee, dass sie gegensätzlich sein müssen. Zugleich verleugnet sie es nicht, dass solche Kontraste bestimmte Spannungen implizieren; Vielmehr ist es hier eine Ausnutzung dieser Spannungen als Quelle der kreativen Inspiration.¹²⁶

4.3.2 Skepsis und Neuorientierung der bisherigen Vertreter des Forró

Doch hatte Gonzaga zunächst eine skeptisch, arrogante Haltung gegenüber dieser neuen Generation (und ihren Erfolgschancen im *sertão*), was er besonders in seinem 1967 erschienenen Lied „*Xote dos Cabeludos*“¹²⁷ zur Sprache brachte.¹²⁸ Schließlich stellten sie eine endgültige Gefährdung für sein oben beschriebenes zerbröckelndes Monopol als „*Rei do Baião*“¹²⁹ und somit seiner Position als symbolischer Repräsentant des Forró dar. Paradoxerweise war sein erneuter Erfolg jedoch genau von diesen *cabeludos* abhängig,¹³⁰ welche vor ihrem jungen Publikum seine Bedeutung für den Forró betonten und ihn als authentischen Erfinder und Muse rühmten.¹³¹ Schließlich schaffte es Caetano Veloso 1971 mit seinem Cover von Gonzagas Hit „*Asa Branca*“ dessen Argwohn und dessen Meinung bezüglich der „Hippie-Generation“ zu überwinden.¹³² Schon bei seiner Erstveröffentlichung war dieses Lied, welches die schweren Dürrephasen im *sertão* beschreibt, gesellschaftskritisch und politisch konnotiert. Veloso und seine Zeitgenossen sahen in dieser Kritik der Armut und Trockenheit eine indirekte Kritik gegen die Unterdrückung durch die zu der Zeit

¹²⁵ Vgl. DRAPER 2010:37

¹²⁶ MOEHN 2002:20 (n.v., apud LOVELESS 2010:19)

¹²⁷ *Xote dos Cabeludos* = *xote* der Haarigen. Hiermit bezieht sich Gonzaga auf die zu der Zeit unter der neuen Generation populären Langhaarfrisuren. Liedtext siehe Anhang.

¹²⁸ Vgl. DRAPER 2010:35

¹²⁹ Vgl. DRAPER 2010:24

¹³⁰ Vgl. DRAPER 2010:35

¹³¹ Vgl. DRAPER 2010:36f

¹³² Vgl. DRAPER 2010:36

herrschenden Militärdiktatur.¹³³ Gleichwohl, so argumentiert Loveless (2010), können...

...von den hunderten von Liedern, welche Gonzaga über die Jahre popularisierte, [...] bloß etwa zehn davon als „Protestlieder“ angesehen werden. Doch diese waren für seine Fans von großer Bedeutung – und wurden zu wahrhaftigen Hymnen des Protests nachdem sie von den jungen MPB Künstlern öffentlich vertreten wurden.¹³⁴

Indem er für und mit den Mitgliedern dieser MPB Generation auftrat, ließ Gonzaga eine Assoziierung mit der Widerstandsbewegung zu. Diese Flexibilität Gonzagas, seine Musik in diesem neuen Kontext zu spielen, zeigte, dass die von ihm kreierte und propagierte Semiotik für den Forró keine zentrale Rolle mehr für das Genre spielte und dass es sich somit allmählich von seiner symbolischen Totalität emanzipierte.¹³⁵

Obgleich Luiz Gonzaga zu seiner Hoch-Zeit unter dem monarchischen Titel des König des Baião bekannt war und oftmals sein Verhältnis zu anderen forrozeiros als eines zwischen Herr und Untergebene zu profilieren suchte, wurde schließlich auch er von der nächsten Generation zu einem kollaborativeren Ansatz [des Musikmachens] animiert [wie es Jackson do Pandeiro bereits in den Jahrzehnten davor tat] und somit auch die nordestinische Identität, welche er so effektiv in der restriktiven Kulturindustrie der 40er und 50er Jahre symbolisierte, zu allegorisieren.¹³⁶

4.3.3 Neue Verbundenheit mit dem Nordosten

Doch war diese neue Ära des Forró nicht nur politisch gefärbt. Im Verlauf der 1970er Jahre wurde das Genre von einer Vielzahl weiterer Künstler wieder aufgegriffen, deren Repertoire zwar nicht nur aus *Forró* bestand, die jedoch trotzdem ihre Verbundenheit mit dem Nordosten zum Ausdruck brachten:¹³⁷ hierzu zählen unter anderem Quinteto Violado, Fagner, Alceu Valença oder Geraldo Azevedo.¹³⁸ Wie die Pioniere dieser Generation, hatten auch sie einen akademischen Hintergrund und entstammten meist der Mittelschicht¹³⁹ und richteten ihre Musik ebenfalls

¹³³ Seit 1963 diskutierte das Militär Pläne zur Entmachtung von Präsident Goulart wegen seines "zu linksgerichteten und populistischen politischen Stils". Diese wurden am 1. April 1964 realisiert. Das Militär übernahm für 21 Jahre die Macht. Der Putsch wurde zwar von den USA unterstützt doch ein Jahrzehnt später die Menschenrechtsverletzungen in Brasilien heftig kritisiert. Vgl. PRUTSCH (o.J.)

¹³⁴ LOVELESS 2010:251

¹³⁵ Vgl. DRAPER 2010:36

¹³⁶ DRAPER 2010:24

¹³⁷ Vgl. SILVA 2003:105 (apud MAKNAMARA 2012:367)

¹³⁸ Vgl. DIAS; DUPAN 2017:22; TAMM 2010:92; DRAPER 2010:37

¹³⁹ Vgl. TAMM *ibid.*

vorwiegend an eine gleichaltrige, universitäre Zielgruppe. Im Gegensatz zu Gonzaga kleideten sie sich zeitgemäß und ähnelten somit auch optisch ihrem Publikum.¹⁴⁰ Aus diesem Grund bezeichnet man heute diesen sich damals entwickelnden Stil als *fórró universitário*¹⁴¹ – und alles was dem vorausgeht als *fórró tradicional*¹⁴² oder *fórró pé-de-serra*.¹⁴³ Musikalisch bedeutete diese Modernisierung des Fórró eine Anpassung an die urbane Realität des jungen Zielpublikums, welche nun statt dem harten Leben im *sertão* in den Liedtexten erzählt wurde – insbesondere Liebesgeschichten. Der hybride Charakter dieses neuen Stils wird besonders in der erweiterten Besetzung deutlich: Zu dem Standard-Trio wurden nun nach und nach, in Anlehnung an den aufkommenden Pop-Sound,¹⁴⁴ elektronische Instrumente hinzugenommen, wie zum Beispiel die E-Gitarre und E-Bass oder Keyboards.¹⁴⁵ Dies aktualisierte nicht nur den Sound, sondern führte auch zu (kurzlebigen) Hybriden Subgenres wie *forrock*.¹⁴⁶

Auch der Allegorisierungsprozess schreitet in diesen Jahren beständig fort. Ein fundamentales Ereignis unterstreicht diese Entwicklung und bildet einen wichtigen Schritt Gonzagas weg von seiner symbolisch-bevormundenden Rolle: Die Konzertreihe „Gonzagão e Gonzaguinha – a vida do viajante“, in der Gonzaga mit seinem zeitweise entfremdeten Sohn, dem MPB-Musiker Gonzaguinha, gemeinsam die größten Hits einander aufführten.¹⁴⁷ Wichtig ist auch anzumerken, dass Gonzaga zu diesem Zeitpunkt nicht mehr sein ursprüngliches Bühnenoutfit trug, sondern wie sein Sohn im eher urbanen Stil gekleidet war.¹⁴⁸ Hier sieht man, dass das *cangaceiro*-Image nicht mehr seine zentrale symbolische Funktion in der (nun davon emanzipierten) Fórró-Produktion innehatte.

Durch die allmähliche Auflösung Gonzagas repräsentativer Symbolstellung im Fórró und die sich durch diverse musikalische Kollaborationen durchsetzende

¹⁴⁰ TAMM 2010:94

¹⁴¹ *fórró universitário* = universitärer Fórró; Dias und Dupan (2017) schlagen auch die Bezeichnung „*fórró MPB*“ vor, wegen der bereits beschriebenen Verbindung zu dieser Bewegung (Vgl. DIAS; DUPAN 2017:22)

¹⁴² DIAS; DUPAN 2017:19

¹⁴³ *pé-de-serra* = Gebirgsfuß. „[Hiermit] kennzeichnet man in Pernambuco alles, was aus dem Hinterland stammt, was noch rau und ungeglättet in die Stadt kommt.“ Vgl. Pinto 1995:4. Diese Art des Fórró beschränkt sich vorwiegend auf den klassischen rythmischen Fórró-Kanon. (Vgl. CROOK 1998:333)

¹⁴⁴ SANTOS 2014:75

¹⁴⁵ Vgl. REBELO 2007:3

¹⁴⁶ *forrock* ist eine Mischung von Fórró und Rock; Vgl. CROOK 1998:333

¹⁴⁷ Vgl. DRAPER 2010:40

¹⁴⁸ Bloß den Lederhut behielt er bei – dieser wird noch bis heute von den meisten Fórró-Musikern (aller Generationen) gerne getragen.

Demokratisierung der Szene, war die Allegorisierung auf dieser Ebene fast geschafft. Der Tod Gonzagas im Jahr 1989 vollendete diesen Schritt. Die Abwesenheit seiner vereinenden Wirkung führte zu einer neuen Phase der Diversifizierung des Forró,¹⁴⁹ in der sich vieles neu definieren musste. Im Sinne von Walter Benjamin bot Gonzaga die letzte Spur einer gemeinsamen geteilten Existenz der brasilianischen *forrozeiros*. Mit dem Tod des „*Rei do Baião*“ verstreuten sich die verschiedenen Akteure, welche in Zukunft im Namen des Forró in neuen Konstellationen zusammenfinden würden.¹⁵⁰

4.4. Phase 3 – Die Festigung von Hybridität und Allegorie im Forró

Das Verständnis dessen, *was* Forró ist, und wie es zu praktizieren gilt, weicht in dieser Phase immer weiter voneinander ab. So bilden sich neue Formen des Forró heraus, der *forró eletrônico*, andere treten in erneuerter Art wieder hervor, der *forró universitário* 2. Beide sind noch heute aktuell und bestimmen den kontroversen Diskurs und die Praxis des Forró. Auf die später aufkommende *forró pé-de-serra* Bewegung werde ich jedoch hier nicht eingehen, da sie außerhalb des in meiner Arbeit behandelten Zeitraums liegt.

4.4.1 *forró eletrônico*

In den ersten Jahren nach Gonzagas Tod eroberte eine neue Form des Forró den Markt, welche unter der Bezeichnung *forró eletrônico* oder *Forró estilizado*¹⁵¹ bekannt wurde.¹⁵² Laut Loveless (2010)¹⁵³ inkorporiert er Einflüsse von *axé*, *música sertaneja romântica*, *brega*¹⁵⁴ und Lambada und orientiert sich, nach Tamm (2010), ebenfalls an Stilen und Rhythmen wie Calypso, Camba sowie internationalem Rock und Pop.¹⁵⁵ So kann in der Entstehung dieses Stils das wohl stärkste Hybridisierungsmoment der Forró-Geschichte gesehen werden.

Zu Zeiten seiner Entstehung war dieser Stil zunächst besonders unter den ärmeren Bevölkerungsschichten mittleren Alters¹⁵⁶ der Stadtrandgebiete São Paulos, Fortalezas und Recifes populär, einem Publikum, dass von Draper (2010) etwas abwertend beschrieben wird als geprägt von einer Vorliebe für Melodrama und

¹⁴⁹ Vgl. DRAPER 2010:164

¹⁵⁰ Vgl. DRAPER 2010:41

¹⁵¹ „elektronischer“ bzw. „stilisierter“ Forró

¹⁵² Vgl. LOVELESS 2010:299; DIAS; DUPAN 2017:23

¹⁵³ Vgl. *ibid.*

¹⁵⁴ Auch Maknamara stellt diese Verbindung dar (vgl. 2012:368)

¹⁵⁵ Vgl. TAMM 2010:105

¹⁵⁶ Vgl. TAMM 2010:105; FERNANDES 2004:8

Sexualität und ohne ausgeprägten Anspruch auf Traditionstreue oder Authentizität.¹⁵⁷

Ein zentrales Element des *farró eletrônicos* ist der Showcharakter der hochproduzierten Konzerte.¹⁵⁸ So werden aufwendige Bühnenproduktionen mit Licht- und Raucheffekten,¹⁵⁹ Lautsprechertürmen, Liveübertragungen der Shows auf großen Bildschirmen und Choreographien entwickelt. In der Tat bilden meist sehr anzüglich gekleidete Tänzerinnen (und manchmal auch Tänzer) ein fundamentales Element der Konzerte und umgeben die nun meist mindestens 15-köpfigen Gruppen auf der Bühne.¹⁶⁰ Diese drastische Expansion der ursprünglichen Dreier-Besetzung kommt daher, dass das Trio von elektronischen Instrumenten (wie E-Bass und – Gitarre und Keyboards), Schlagzeug und weiteren Perkussionsinstrumenten, und Bläsern und oftmals mindestens zwei Sängern ergänzt (oder ersetzt) wird¹⁶¹ – in viel größeren Ausmaß als dies im *farró universitário* zu konstatieren ist.

Inhaltlich bewegt sich dieser Stil in eine ähnliche Richtung wie der studentische Forró:¹⁶² weg vom *sertão* und den Geschichten seiner Bewohner und hin zu einem sehr eingeschränkten, „modernen“ Diskurs. Die Liedtexte handeln hauptsächlich Liebe, Sex, (objektivierten) Frauen und Leidenschaft.¹⁶³ Dieser Diskurs wird indirekt auch durch die exzentrischen Bandnamen verkörpert, welche oftmals nach nordestinischen Gerichten heißen¹⁶⁴ – in Anspielung auf die inhärente Sexualisierung des brasilianischen Verbes *comer*.¹⁶⁵ Diese Themen fanden sich bereits im *Farró Tradicional* und *farró universitário*¹⁶⁶ in einigen Liedern wieder, doch wurde dies meist durch Zweideutigkeit erreicht und war nie so explizit wie hier.

¹⁵⁷ Vgl. DRAPER 2010:166f

¹⁵⁸ Vgl. DRAPER 2010:166; Die Notwendigkeit aus den Konzerten eine Performance zu machen entsteht dadurch, dass Aufnahmen im brasilianischen Musikmarkt immer mehr an Bedeutung verlieren. So werden die Liveauftritte zu den Haupteinnahmequellen. Vgl. TAMM 2010:104

¹⁵⁹ Vgl. TAMM 2010:106; DRAPER 2010:166

¹⁶⁰ Vgl. TAMM *ibid.*; DRAPER *ibid.*

¹⁶¹ Vgl. DRAPER *ibid.*; FERNANDES 2004:8; MAKNAMARA 2012:368

¹⁶² Er geht jedoch viel weiter und extremer in diese Richtung als der *farró universitário*.

¹⁶³ Vgl. DRAPER 2010:101; TAMM 2010:105

¹⁶⁴ zum Beispiel Queijo com mel (Käse mit Honig), cuscus com leite (Couscous mit Milch) oder Sururu no coco (Austern in Kokosmilch)

¹⁶⁵ *comer* = essen; vgl. LOVELESS 2010:301

¹⁶⁶ Tatsächlich gab es Ende der 70er Jahre eine (kurzlebige) Strömung, welche durch Gernival Lacerdas Lied „Severina Xique-Xique“ (1975) ins Leben gerufen wurde, die sich „Porno-Forró“ nannte. Wie vom Namen bereits angedeutet, lag der Fokus der Inhalte auf extremer Anzüglichkeit und expliziten Doppeldeutungen (Vgl. Fernandes 2005:90f, TAMM 2010:91)

Durch seine im Vergleich zu dem ursprünglichen Komplex an behandelten Themen inhaltlich reduzierte Lyrik und der damit einhergehenden Loslösung der von Gonzaga etablierten Semantik führt dieser Stil zu einer Erosion der bis dato (trotz der Veränderungen in den 80er Jahren) bestehenden Kontinuität. Diese war besonders durch die gemeinsame Konstruktion der Idee des Nordostens zusammengehalten.¹⁶⁷

Wie bereits angedeutet, entfachte dieser Stil unter den Anhängern der anderen Forró-Strömungen heftige Polemik, sodass sich Mitte der 1990er Jahre¹⁶⁸ eine Gegenbewegung zum *forró eletrônico* entwickelte: *forró universitário*, die zweite Generation.

4.4.2 *forró universitário* 2

*Diese zweite Phase kommt unter dem Zeichen der Revolte derjenigen Musiker, welche mit solchen extremen Veränderungen im Forró nicht übereinstimmen und eine Rückbesinnung auf die als essentiell gesehenen Charakteristika des Genres anstreben. Im Gegensatz zum *forró eletrônico* weist der *universitário* weitaus weniger radikale instrumentelle Veränderungen auf und verbindet die jungen Angehörigen der urbanen Mittelschicht [erneut] mit der Musik Luiz Gonzagas.¹⁶⁹*

Trotz dieser Reminiszenz an seine Wurzeln führte diese Generation die bereits in der ersten *universitário* Bewegung eingeführten Modernisierungen und Erweiterungen fort. Der textliche Schwerpunkt bleibt auf Liebesthemen und aktuellen, jugendlichen Realitäten.¹⁷⁰ Doch über die ausgeweitete Instrumentierung¹⁷¹ hinaus wurde der neue Sound besonders durch die Integration von Elementen des Bossa-Nova, Jazz, Salsa,¹⁷² Reggae, Rock,¹⁷³ Funk oder MPB¹⁷⁴ ergänzt. Diese bringt eine rhythmische doch vor allem aber harmonische Erweiterung der musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten mit sich. Auch hier zeigt sich erneut der hybride Charakter dieses Genres, welcher stetig durch neue intentionelle Hybridisierungsprozesse weiterentwickelt und neu erfunden wird.

¹⁶⁷ Vgl. MAKNAMARA 2011:9 (n.v., apud MAKNAMARA 2012:274)

¹⁶⁸ Laut Dias und Dupan (2017) kam diese zweite Phase erst in den 2000ern auf, doch findet dieses Datum in der sonstigen von mir untersuchten Literatur keine weitere Bestätigung. Vgl. DIAS; DUPAN 2017:24

¹⁶⁹ REBELO 2007:7

¹⁷⁰ Vgl. TAMM 2010:96

¹⁷¹ qua Integration von elektronischen -, perkussions- und Blasinstrumenten; Vgl. TAMM 2010:96

¹⁷² Vgl. LOVELESS 2010:377

¹⁷³ Vgl. REBELO 2007:3

¹⁷⁴ Vgl. TAMM 2010:96

Begünstigt und getragen wurde diese neue Ära durch das Engagement zahlreicher Studenten in São Paulo. Sie organisierten ab der Mitte der 1990er Jahre zunächst nur im universitären Rahmen¹⁷⁵ Veranstaltungen, zu denen sie „authentische“ nordestinische Trios¹⁷⁶ einluden.¹⁷⁷ Eines der gefragtesten Trios hierbei war das 1980 von nordestinischen Migranten gegründete Trio Virgulino, welches von der Jugend für seine Verbindung zum traditionellen Forró verehrt wurde. Doch geschah hiermit eine verallgemeinernde Assimilation, da das Trio tatsächlich seinen Ursprung über zwanzig Jahre nach der Glanzphase des *fórró tradicional* fand und sich dies auch in der Musik widerspiegelte. Nichtsdestotrotz ist ihre Musik näher am Stil von Gonzaga oder Jackson als am *fórró eletrônico* und die jungen Studenten verehrten sie als Bewahrer des „ursprünglichen“ Forró.¹⁷⁸ Später begannen die Studenten auch eigene Bands zu gründen, von denen einige noch heute und auch international erfolgreich sind.¹⁷⁹

Hier wird durch den Kontrast mit dem stilisierten *fórró eletrônico* eine *Weiterentwicklung* des ursprünglichen Forró als traditionell und „authentisch“ angesehen. Aus der heutigen Perspektive betrachtet, machten bereits Gonzaga und Jackson zu ihrer Hoch-Zeit eine Art Musik, welche als „authentisch“ vermarktet wurde, doch damals schon an die Nachfrage der Musikindustrie gekoppelt war.¹⁸⁰ Dies ist ein anschauliches Beispiel des von Stross entwickelten Hybriditätszyklus.¹⁸¹

Diese von den Studenten initiierte Bewegung machte, im Gegensatz zu den vorherigen Generationen, den Forró-Paartanz zu einem fundamentalen Element ihrer Veranstaltungen. Zwar nahmen die Musiker des *fórró eletrônico* auch Rücksicht auf die Tanzbarkeit ihrer Musik (z. B. durch ein dynamisches Tempo), doch spielten beispielsweise bestimmte Schrittfolgen keine Rolle.

¹⁷⁵ Vgl. DRAPER 2010:164

¹⁷⁶ Diese „Authentizität“ bezog sich auf die nordestinischen Wurzeln der Musiker und wurde dann mit einer musikalischen „Authentizität“ gleichgesetzt. Vgl. FERNANDES 2004:6

¹⁷⁷ Vgl. TAMM 2010:93

¹⁷⁸ FERNANDES 2004:6

¹⁷⁹ Eine Liste der wichtigsten Musiker findet sich im Anhang.

¹⁸⁰ Vgl. FERNANDES 2004:8f. Dieses Phänomen hält bis heute an. Wie oben angemerkt gibt es heutzutage Gruppen, die sich als *fórró pé-de-serra* bezeichnen, jedoch von jungen Musikern der Großstädte zusammensetzten. Definierend ist hier ihre bewusste Anknüpfung an die Musik, das Repertoire und die Werte aus dieser vergangenen Zeit.

¹⁸¹ STROSS 1999:265

„Für die damals zumeist einzeln tanzende junge, urbane Mittelschicht bedeutete [der Paartanz] eine aufregende Neuheit.“¹⁸² Aber auch der Tanz wurde großen Veränderungen unterzogen und durch die Integration von Elementen des Samba, Tango oder Rock'n'Roll ausgearbeitet.¹⁸³ So konnte sich der Tanz als gleichwertig zu anderen beliebten Paartänzen der Zeit etablieren.¹⁸⁴ Mit der rapide wachsenden Anzahl an Forró-Tanzhäusern¹⁸⁵ (qua Clubs), von denen einige wie z.B. das Remelexo in São Paulo bis heute stark frequentiert werden, entwickelten sich auch Tanzschulen, die diesen neuen Tanz vermitteln.¹⁸⁶ „Richtig“ Tanzen zu können wurde zunehmend wichtiger für die volle Teilhabe an dieser Szene.¹⁸⁷ „Doch während sich die Mittelschicht mit dem *forró universitário* eine Version dieser Popularkultur schuf [...], schloss sie diejenigen, deren Kultur sie sich bediente, [dadurch] fast komplett aus“.¹⁸⁸ Diese Veranstaltungen wurden selten von *nordestinos* besucht.¹⁸⁹ Fernandes (2004) beschreibt dieses Phänomen wie folgt:

Sie [die Studenten] bilden eine externe Gruppe von Akteuren des Forró, welche für diesen eine „Tradition“ und „Wurzeln“ erfinden. Für die nordestinischen Migranten [diejenigen, die eigentlich mit dieser „Tradition“ verbunden sind] sind Tradition und Wurzeln Dinge der Vergangenheit; sie streben nach Modernisierung.¹⁹⁰

In diesem Sinne fühlen letztere sich von den im *forró eletrônico* eingeführten zeitgenössischen und zukunftsorientierten „Modernisierungen“ und „Aktualisierungen“ viel stärker angesprochen. Tatsächlich stammt ein Großteil der Akteure und Produzenten dieses Stils aus den nordöstlichen Metropolen wie Recife oder Fortaleza.¹⁹¹

Im Gegensatz dazu wenden sich die urbanen, bürgerlichen *universitários* nostalgisch einer „authentischen“, ländlichen Realität zu, welche sie nie gekannt haben, und doch in ihrer Musik idealisieren. Darüber hinaus sehen sie sich als „Retter“ dieser

¹⁸² Tamm 2010:93

¹⁸³ Auch im Tanz sieht man den Drang der Hybridisierung zur Aufwertung von etwas ‚Simplen‘.

¹⁸⁴ Bis dato war es kein choreographierter Tanz, den man in der Tanzschule lernte, sondern einfach ein Teil der brasilianischen Kultur, welchen man sich, ohne sich dessen zwingend bewusst zu sein, durch das Abschauen von den älteren Generationen, aneignete.

¹⁸⁵ Vgl. Draper 2010:38; Tamm 2010:93

¹⁸⁶ Vgl. Tamm 2010:106

¹⁸⁷ Vgl. *ibid.*

¹⁸⁸ Tamm 2010:100

¹⁸⁹ Vgl. Fernandes 2005:156f (n.v., apud Tamm 2010:93)

¹⁹⁰ Fernandes 2004:8

¹⁹¹ Vgl. Draper 2010:166f; Tamm 2010:101

vom *fórró eletrônico* bedrohten „Tradition“¹⁹² und verbreiten die Werte des „ursprünglichen“ *Fórró*. Doch verwenden sie dazu paradoxerweise andere Instrumente, andere Inhalte, einen anderen Tanz und andere Kleidung.¹⁹³ Draper (2010) schreibt hierzu:

*Musiker des fórró eletrônico reagieren auf die Nachfrage der nationalen Musikindustrie nach regionaler Musik, während sich der universitäre Fórró mehr an ein kleineres, Nachtlokal-besuchendes, bürgerliches Publikum richtet, welches eine Aura der kulturellen Authentizität fordert.*¹⁹⁴

So ist die Frage nach der Authentizität bei beiden dieser Strömungen sehr komplex.¹⁹⁵ Seit seinem Aufkommen Anfang der 1990er Jahre erlebt der *fórró eletrônico* heftige Kritik von Seiten der *Fórró* Puristen und Traditionalisten. Einige *fórrózeiros* bezeichnen diesen Stil als eine „verwässerte“ Form des *Fórró*, zwischen dessen synthetisierten Melodien und dem traditionell Akkordeon-basierten *pé-de-serra* kaum (noch) eine Verbindung existiere.¹⁹⁶ Dias und Dupan (2017) verschärfen diese Ansicht indem sie schreiben: „Inhaltlich, musikalisch und rhythmisch gesehen besteht gar keine Verbindung mehr zu den Rhythmen, die den ursprünglichen Stil ausmachen“¹⁹⁷.

In der Tat legen die Musiker des *fórró eletrônico* keinen besonders großen Wert auf die traditionelle Basis des *Fórró* [und werden aus diesem Grund] von vielen *fórrózeiros* kritisiert, die deren Musik nicht als *Fórró*, sodass eher als Popmusik ansehen.¹⁹⁸ Loveless (2010) unterstützt diese Aussage mit den folgenden Worten: „Fast alle Gegner des [*eletrônico*] Stils missbilligen die Kommerzialisierung der Musik¹⁹⁹ und stellen die Behauptung auf, im *fórró* [*eletrônico*] gehe es nur um den finanziellen Profit und nicht darum, ein qualitatives Produkt zu schaffen.“²⁰⁰ Ähnlich suggeriert Rebelo (2007), dass diese Künstler durch die Verwendung des Begriffs „*Fórró*“ von dem „musikalischen Prestige dieses Genres“ profitieren wollen und den

¹⁹² Vgl. ALFONSI 2007:130; DRAPER 2010:164

¹⁹³ Vgl. FERNANDES 2004:8f

¹⁹⁴ DRAPER 2010:163

¹⁹⁵ Eine ausführliche Auseinandersetzung mit diesem Phänomen wäre selber ausreichend, um den Umfang einer Bachelorarbeit auszuschöpfen. Um den Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht zu sprengen, muss darauf an dieser Stelle leider verzichtet werden.

¹⁹⁶ Vgl. LOVELESS 2010:303

¹⁹⁷ DIAS; DUPAN 2017:23

¹⁹⁸ TAMM 2010:106; Vgl. ALFONSI 2007:106 (n.v., apud TAMM *ibid.*)

¹⁹⁹ Diese Kommerzialisierung zeigt sich unter anderem darin, dass in den 10 Jahren nach der Entstehung dieses Stils (1993-2003) ca. 600 *eletrônico* Bands gegründet haben. Vgl. SILVA 2003:110 (apud TAMM 2010:101)

²⁰⁰ LOVELESS 2010:305

Terminus als „Qualitätssymbol“ verwenden.²⁰¹ Noch bis heute ist dies eine sehr polemische Diskussion – doch die Tatsache, dass sie weiterhin von *forrozeiros* beider Parteien weitergeführt wird, verdeutlicht ihre fortwährende Aktualität. Genau hierin manifestiert sich der allegorische Zustand der Forró-Szene am Ende des 20. Jahrhunderts.

5. Fazit

In der vorliegenden Arbeit wurde die Fragestellung nach der Entwicklung des Forró in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hinsichtlich den Konzepten der Hybridität und der Allegorisierung behandelt. Um diese Veränderungen und Prozesse aufzuzeigen, wurde die Geschichte in drei Phasen unterteilt. Die erste Phase ist maßgeblich bestimmt von der Person Luiz Gonzagas und der Entstehung des Genres. Die Entstehung der charakteristischen Merkmale dessen, was heute für Forró bekannt ist, sind in dieser Phase einzuordnen. In der zweiten Phase nehmen Musiker aus einer anderen sozialen - sowie Bildungsschicht eine Neubewertung des Forró vor. In der hier dargestellten dritten Phase, eingeleitet durch Luiz Gonzagas Tod, bilden sich die beiden, heute am weitesten verbreiteten, sehr unterschiedlichen Spielarten des Forró heraus.

Es konnte gezeigt werden, dass in allen drei Phasen sowohl Elemente der Hybridität sowie ein Allegorisierungsprozess nachzuweisen sind. Im Folgenden werden die Schlüsselmomente der Hybridisierung in der Entwicklung des Forró aufgezeigt, die alle, nach Bakhtins Unterteilung als *bewusst* zu klassifizieren sind.

1. Die Erschaffung des *baião* Rhythmus durch Luiz Gonzaga.
2. Die Zusammenstellung der dazugehörigen Trio-Besetzung.
3. Die Erstellung eines Bühnenoutfits durch Gonzaga bestehend aus unterschiedlichen charakteristischen Kleidungsstücken der ländlichen Bevölkerung des Nordostens.
4. Die Erweiterung des Genres durch bzw. hin zu andere Rhythmen durch Jackson do Pandeiro.
5. Die Aktualisierung der Forró Besetzung (und Sound) durch die Einbeziehung zeitgenössischer, elektronischer Instrumente im *forró universitário I*.
6. Die Einbeziehung von Forró-Rhythmen in die Musik der MPB-Bewegung.

²⁰¹ Vgl. REBELO 2007:8

7. Die Mischung mit anderen Genres wie z.B. *Axé*, *Lambada* und *brega* zur Kreation des *farró eletrônico*.
8. Die verstärkte Ausweitung der Besetzung (und des Sounds) durch weitere elektronische Instrumente, Blasinstrumente und Perkussion im *farró eletrônico*.
9. Die Inkorporierung Elemente des Samba, Pop oder Reggae in den in den *farró universitário 2*.

Der von Stross konzipierte Hybriditätszyklus wird am deutlichsten durch die Assimilation des *Farró* zur Zeit Gonzagas (*tradicional*) und dessen des Trio Virgulino (*universitário 1*) durch Akteure des *farró universitário 2*. Zudem lässt sich hierdurch die immer wiederkehrende Nostalgie nach der Vergangenheit erklären.

Der in dieser Arbeit beschriebene Prozess der Allegorisierung in der *Farró*-Geschichte findet auf zwei Ebenen statt. Zum einen erfolgt dies auf Ebene der Akteure und zum anderen findet dies im Genre selber statt. Hinsichtlich der Akteure lässt sich folgendes feststellen:

Die Entwicklung des *Farró* ist durchzogen von der Symbolstellung seines „Erfinders“, Luiz Gonzaga.²⁰² Sein Wunsch als Repräsentant des Nordostens zu fungieren zeigte sich durch sein charakteristisches Bühnenoutfit und die von ihm angenommene Bezeichnung als *Rei do Baião*. Diese Monopolstellung reflektiert sich bis zum Ende der 1. Phase in seinen Beziehungen zu anderen Musikern, doch findet ab dem *farró universitário 1* eine zunehmende, von Kollaborationen bestimmte Demokratisierung der Szene statt. Die vollständige Allegorisierung wurde mit seinem Tod erreicht, da sich seitdem alle Musiker als gleichwertig ansehen und behandeln. Zudem haben die meisten Musiker heutzutage selber keine direkte Verbindung (mehr) zum Nordosten und den in den *Farró*-Liedern repräsentierten dortigen Realitäten – somit gibt es heutzutage eine Pluralität verschiedener Realitäten, welche von den verschiedenen Akteuren vermittelt werden – verbunden durch ihre nun charakteristische Heterogenität.

Bezogen auf das Genre zeigt sich dieser Prozess wie folgt: Zunächst bezeichnete der Terminus „*Baião*“ nur ein Genre, welches den gleichnamigen Rhythmus umfasste. So kann er als Symbol gelten. Inhalt und Form sind identisch. Die Allegorisierung

²⁰² Heute ist der 13.12., Gonzagas Geburtsdatum, der nationale Tag des *Farró*.

erfolgte durch die Verknüpfung der verschiedenen 5 Rhythmen, welche heutzutage alle unter dem Schirmbegriff Forró verstanden werden – von denen einer selber auch Forró heißt. Schließlich kamen mit der Zeit verschiedene Subgenres bzw. Stile auf, welche trotz ihrer (teils erheblichen und scheinbar unvereinbaren) Andersartigkeit alle unter der Genrebezeichnung „Forró“ fallen: *forró tradicional 1*, *forró universitário 1* (hierzu zählt auch z.B. *forrock*), *forró eletrônico* und *forró universitário 2*. Betrachtet man die Entwicklung über die in dieser Arbeit behandelten Zeitspanne hinaus, kann hierzu noch die Anfang der 2000er Jahre aufkommende *forró tradicional 2* Strömung zählen.

Diese Bewegung, welche sich als Mission gemacht hat, die Musik und Werte der ursprünglichsten Form(en) des Forró zu bewahren und zu verbreiten, wird maßgeblich getragen durch den Forró-Experten, Produzenten und DJ Ivan Dias und seinem 2007 gegründete Archiv www.forroemvinil.com. Sein Ziel ist es, alle seit 1945 erschienenen Tonaufnahmen des (vor allem) *forró tradicional* zu kollektionieren und allen Menschen kostenlos zu Verfügung zu stellen. Hiermit kann eine Verbreitung dieser Musik garantiert – und somit auch seine Zukunft gesichert werden.

Besonders die beiden letzten Bewegungen haben sich in den letzten 15 Jahren auch international verbreitet, doch steht hierbei mehr denn je der Tanz im Vordergrund. Es gibt in Europa alleine jährlich inzwischen über 40 Forró-Festivals, auf denen (hauptsächlich) der Tanz, doch z.B. auch das Spiel der charakteristischen Elemente vermittelt werden, und zu der Musik meist brasilianische Bands und zunehmend auch alte Schallplatten getanzt wird.

Unterstützt durch die Vervielfältigungsmöglichkeiten des Internets, hat der Forró Landesgrenzen überquert und Menschen erreicht, die noch nie diesen Stil gehört geschweige denn getanzt haben – und jetzt genauso gut wie die besten brasilianischen Tänzer die Tanzböden erobern. Menschen der verschiedensten Ethnien, welche durch den Forró mit der brasilianischen Sprache und Kultur in Kontakt gekommen sind, unterstützen nun die Verbreitung und Förderung [dieses besonderen kulturellen Erbes Brasiliens]²⁰³

Durch diese Entwicklungen kann sich heutzutage *jeder* – ungeachtet seiner Herkunft – als *forrozeiro* identifizieren und somit diese allegorisierte, heterogene Gemeinschaft auf seine Art und Weise bereichern.

²⁰³ DIAS; DUPAN 2017:26

Literaturverzeichnis

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo, 2011.
- ALFONSI, Daniela do Amaral. *Para todos os gostos: um estudo sobre classificações, bailes e circuitos de produção do forró*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.
- ALVES, Andressa Guimarães Mafra. *Um quê que os outras danças não tem: o forró pé da serra na cidade de São Paulo*. (Dissertation) São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. *The dialogic imagination: Four essays*. Übersetzung: Caryl Emerson, & Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BENJAMIN, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt/Main, 1972.
- BHABHA, Homi K. „Foreword.“ In *Debating cultural hybridity: multicultural identities and the politics of anti-racism*, Herausgeber: WERBNER, Pnina, & Tariq MODOOD, 15-20. London, 2005.
- BIRKNER, Michael. „Walter Benjamins Allegorie Begriff und die Verwandtschaft zwischen Kunst und Philosophie.“ *GRIN*. 1995. <http://www.grin.com/de/e-book/194685/walter-benjamins-allegorie-begriff-und-die-verwandschaft-zwischen-kunst>.
- BRAGA, Liliane P. *O forró “universitário”: o “Pé de Serra” made in Pinheiros*. (Masterarbeit) São Paulo: Universidade Pontifícia de São Paulo, 2001.
- CAITANO, Adriana, und Galton SÉ. *Por amor ao forró*. Brasília: Universidade de Brasília, 2008.
- CAMPOS, Lucia. *Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pífano na música de Hermeto Pascoal*. (Masterarbeit) Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 1999.
- CEVA, Roberta L. de A. *Na batida da zabumba: uma análise antropológica do forró universitário*. (Masterarbeit) Rio de Janeiro: Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001.
- CORDEIRO, Raimundo N. *Forró em Fortaleza na década de 1990: algumas modificações ocorridas*. (Masterarbeit) Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2002.
- COSTA, Jean Henrique. *Industria cultural e forró eletrônico no Rio Grande do Norte*. (Dissertation) Natal: Universidade Rio Grande do Norte, 2012.
- CREUZER, Friedrich. *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*. 2. Ausgabe. Leipzig/Darmstadt, 1891.
- CROOK, Larry. *Brazil: Northeast Area*. Bd. 2, in *The Garland Encyclopedia of World Music*, Herausgeber: Dale A. Olsen, & Daniel E. Sheehy. New York; London, 1998.
- . *Brazilian Music: Northeast Traditions and the Heartbeat of a Modern Nation*. Santa Barbara, 2005.
- CUNHA, Marlécio M. da S. *Currículo, forró e nordestino: o que ensina o forró eletrônico*. (Dissertation) Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

- DIAS, Ivan, und Sandrinho DUPAN. *O que é Forró?* Campina Grande, 2017 [zum Zeitpunkt des Verfassens noch unveröffentlicht].
- DRAPER, Jack. *Forró and Redemptive Regionalism from the Brazilian Northeast*. New York, 2010.
- DREYFUS, Dominique. *Vida do Viajante: A Saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo, 1997.
- FEITOSA, Sônia de Melo. *Mulher não vale nem um real: expressões do patriarcado nas letras de música de forró*. (Masterarbeit) Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2011.
- FERNANDES, Adriana. „Forró: música e dança de raiz?“ *V Congresso Latinoamericano IASPM de la asociación anternacional para el estudio de la música popular*. Rio de Janeiro, 2004.
- . „Forró: The constitution of a Genre in Performance.“ *KARPA – Journal of Theatricalities and Visual Culture*, Nr. 5 (2012).
- . *Music, Migrancy, and Modernity: A Study of Brazilian Forro*. Urbana-Champaign: University of Illinois, 2005.
- FERNANDES, Isis Coutinho Coelho Pereira. *Forró e redes de comunicação: sustentação da cultura musical nordestina em São Paulo*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2008.
- FERREIRA, José de Jesus. *LUIZ GONZAGA O Rei do Baião*. São Paulo, 1986.
- FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. *Baião dos dois: Zedantas e Luiz Gonzaga*. Recife, 1988.
- Forró em Vinil*. www.forroemvinil.com.
- FREIRE, Flávio Rodrigo Ferreira. *Os Forrós da serra da Gameleira (São Tomé/RN): etnicidade, festa e sociabilidade*. (Masterarbeit) Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2009.
- FREIRE, Silva Libny. *Forró eletrônico: uma análise sobre a representação da figura feminina*. (Masterarbeit) Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2012.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Maximen und Reflexionen: Sprüche in Prosa*. Hamburg: BoD – Books on Demand, 2016.
- HOBBSAWM, Eric. „Introduction: Inventing Traditions.“ In *The Invention of Tradition*, von Eric HOBBSAWM, & Terence RANGER, 1-14. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- LOVELESS, Megwen May. (Dissertation) *The invented tradition of Forró: A 'Routes' Ethnography of Brazilian Musical 'Roots'*. Cambridge, Massachusetts, 2010.
- MADEIRA, Marcio M. A. *Forró-glocal: a transculturação e desterritorialização de um gênero músico-dançante*. (Masterarbeit) Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2002.
- MAKNAMARA, Marlécio. *Currículo, gênero e nordestinidade: o que ensina o forró eletrônico?* Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.
- . „O currículo do Forró Eletrônico como provocador da Nordestinidade.“ *REU – Revista de Estudos Universitários* 38, Nr. 2 (12 2012): 363-380.
- MARCELO, Carlos, und Rosualdo RODRIGUES. *O fole roncou: uma história do forró*. Rio de Janeiro, 2012.

- MORAES, Jonas Rodrigues de. *Polifonia e Hibridismos Musicais: relações dialógicas entre Luiz Gonzaga, Gilberto Gil e Torquato Nevto*. São Paulo, 2014.
- NEDER, Alvaro. *Jackson Do Pandeiro*. kein Datum.
<http://www.allmusic.com/artist/jackson-do-pandeiro-mn0000109367/biography> (Zugriff am 05. 07 2017).
- o.V. *Gonzagão*. kein Datum.
http://www.gonzagao.com/discografia_de_luiz_gonzaga.php .
- o.V. „O eterno Rei do Baião.“ *Veja e Leia*, Nr. 184 (1972): 80-2.
- OLIVEIRA SANTOS, Climério de. *Forró desordeiro: para além da bipolarização “pé de serra versus eletrônico”*. (Dissertation) Rio de Janeiro: Universidade Federal de Rio de Janeiro, 2014.
- PAPASTERGIADIS, Nikos. „Mapping Hybridity: Tracing hybridity in theory.“ In *Debating cultural hybridity: multicultural identities and the politics of anti-racism*, Herausgeber: Pnina WERBNER, & Tariq MODOOD. London, 2005.
- PESSOA, Silvério Leal. *O forró como cultura popular: da celebração do povo aos currículos escolares*. Recife: Universidade Federal da Bahia, 2010.
- PINTO, Tiago de Oliveira. „Forró in Brasilien, Musik für Dienstmädchen und Taxifahrer?“ *PopScriptum*, Nr. 3 – World Music (1995): 52-79.
- PRABHU, Anjali. *Hybridity: Limits, Transformations, Prospects*. New York, 2007.
- PRUTSCH, Ursula. *Brasilien 1889 - 1985*. kein Datum. <http://www.lateinamerika-studien.at/content/geschichtepolitik/brasilien/brasilien-81.html> (Zugriff am 01. 08 2017).
- REBELO, Samantha Cardoso. „As conexões do Forró com diferentes realidades na sua trajetória.“ *III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador, Bahia, 23-25. 05 2007.
- . „Verbete: Forró.“ In *Mais definições em trânsito*, 1-6. Salvador: ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de, 2007.
- SANTOS, Climério de Oliveira. *FORRÓ DESORDEIRO: para além da bipolarização 'pé de serra versus eletrônico'*. Rio de Janeiro, 2014.
- SANTOS, Nara. *Mulher, sim senhor: um estudo sobre a representação feminina no forró*. (Masterarbeit) João Pessoa: Unviersidade Federal da Paraíba, 2001.
- SERRANO, Marcela M. *Sem forró e sem peixeira: o nordestino com a “palavra”*. (Masterarbeit) Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2004.
- SILVA, Espedito L. *Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2003.
- . *Forró no asfalto: o mercado da música nordestina em São Paulo, sua referência e expressão de identidade sociocultural*. (Masterarbeit) São Paulo: Faculdade Cásper Libero, 2000.
- . *Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural*. São Paulo, 2003.
- SIQUEIRA, Thais T. de. *Do tempo da sussa ao tempo do forró: música, festa e memória entre os kalunga de Teresina de Goiás*. (Masterarbeit) Brasília: Universidade de Brasília, 2006.
- STROSS, Brian. „The Hybrid Metaphor: From Biology to Culture.“ *The Journal of American Folklore* 112, Nr. 445 (1999): 254-267.

- TAMM, Paula. *Der brasilianische Forró und seine Bedeutung für die nordestinische Identität*. (Unveröffentlichte Magisterarbeit) Lüneburg, 2010.
- WEISS, Sarah. „Listening to the World but Hearing Ourselves: Hybridity and Perceptions of Authenticity in World Music.“ *Ethnomusicology* 48, Nr. 3 (2014): 506-525.
- WERBNER, Pnina. „Introduction: The dialectics of cultural hybridity.“ In *Debating cultural hybridity: multicultural identities and the politics of anti-racism*, Herausgeber: Pnina WERBNER, & Tariq MODOOD, 34-77. London, 2005.
- YOUNG, Robert J. C. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. Abingdon, 2005.



Anhang


1. Rhythmen
 1. *Baião*
 2. *Forró*
 3. *Xote*
 4. *Arrasta-Pé*
 5. *Xaxado*
2. Liste einige der wichtigsten Musiker
3. Liedtexte
 1. *Baião*
 2. *Xote dos Cabeludos*

I. Rhythmen

Im Folgenden werden die 5 zum Forró gehörenden Rhythmen in notierter Form dargestellt (diese Notenbeispiele sind von Dias und Dupan (2017) übernommen worden).²⁰⁴ Zwar nennen einige Autoren noch weitere Rhythmen, dies ist jedoch der Kanon, auf den sich alle einigen.

Die verschiedenen Rhythmen können am besten anhand der *zabumba* demonstriert werden. Wie bereits erwähnt wird die obere Seite dieser Rahmentrommel mit der *macepa*, einer Art Paukenschlegel geschlagen, welche einen tiefen Ton erzeugt. Hierbei lässt sich zwischen einem offenen und einem geschlossenen Ton differenzieren:

offen:  geschlossen: 

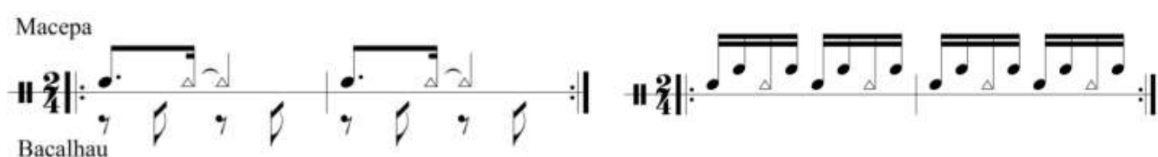
Die Unterseite der Trommel wird mit einem sehr dünnen, dünnen Schlegel geschlagen, welcher sich *vareta* (Mikado; dies deutet darauf hin, wie dünn der Schlegel tatsächlich ist) oder *bacalhau* nennt. Dieser ist zuständig für die hohen Töne und wird wie folgt notiert: 

Da die *zabumba* immer von der Triangel begleitet wird, wird diese Rhythmuszelle auch angegeben. Hierbei wird auch zwischen einem hohen und einem tiefen Ton unterschieden, der mit dem Greifen oder Öffnen der Hand erzeugt wird, die die Triangel hält.

1. Baião

Zabumba

Triangel



Macepa

Bacalhau

²⁰⁴ DIAS;DUPAN 2017:10-6

2. Forró

Macepa

Bacalhau

3. Xote

Macepa

Bacalhau

4. Arrasta-Pé

Macepa

Bacalhau

5. Xaxado

Macepa

Bacalhau

II. Liste der einige der wichtigsten Musiker

Anbei ist eine Auflistung von jeweils zehn Künstlern, die in ihren spezifischen Strömungen von besonderer Relevanz sind. Doch hat diese Liste auf keinen Fall Anspruch auf Vollkommenheit: Es gibt unzählige andere Musiker, die maßgeblich an der Entwicklung des Forró beteiligt waren. Diese Liste soll nur einen kleinen Überblick verschaffen.

Hinter den Namen findet sich jeweils das Jahr ihrer ersten Veröffentlichung.

Diese Tabelle basiert auf den Auflistungen von Dias und Dupan (2017).²⁰⁵

<i>Forró Tradicional 1</i>	<i>Forró Universitário 1</i>	<i>Forró Eletrônico</i>	<i>Forró Universitário 2</i>	<i>Forró Tradicional 2</i>
Luiz Gonzaga (1941)	Quinteto violado (1972)	Mastruz com Leite (1992)	Falamansa (2000)	Trio Pé de Serra (2001)
Jackson do Pandeiro (1953)	Fagner (1973)	Mel com Terra (1993)	Bicho de Pé (2001)	Trio Dona Zefa (2004)
Carmélia Alves (1943)	Banda de Pau e Corda (1973)	Frank Aguiar (1993)	Peixelétrico (2001)	Trio Potiguá (2006)
Ary Lobo (1956)	Alceu Valença (1974)	Limão com Mel (1993)	Raiz do Sana (1999)	Trio Juriti (2007)
Trio Nordestino (1963)	Zé Ramalho (1975)	Cavalo de pau (1994)	Baião de Corda (2000)	Quarteto Olinda (2009)
Dominguinhos (1964)	Xangai (1976)	Banda Magníficos (1995)	Circuladô de Fulô (2001)	Trio Alvorada (2010)
Jacinto Silva (1965)	Amelinha (1977)	Banda Calypso (1999)	Chama Chuva (2001)	Diego Oliveira (2010)
Trio Mossoró (1965)	Geraldo Azevedo (1977)	Cavaleiros do Forró (2001)	Baião d4 (2001)	Trio Bastião (2012)
Clemilda (1965)	Elba Ramalho (1979)	Aviões do Forró (2002)	Paratodos (2001)	Ó do Forró (2013)
Os 3 do Nordeste (1973)	Chico Cesar (1995)	Garota Safada (2003)	Rastapé (2002)	Mestrinho (2014)

²⁰⁵ Vgl. DIAS; DUPAN 2017:20-4

III. Liedtexte

I. „Baião“ – Luiz Gonzaga (1946)

Komposition: Luiz Gonzaga und Humberto Teixeira

Quelle: <https://www.letras.com/luiz-gonzaga/261208/>

Eu vou mostrar pra vocês
Como se dança o baião
E quem quiser aprender
É favor presta atenção

*Ich werde euch zeigen
Wie man den Baião tanzt
Und wer lernen möchte
Schaut bitte zu*

Morena chega pra cá,
Bem junto ao meu coração
Agora é só me seguir
Pois eu vou dançar o baião

*Mädchen komm her
Ganz nah an mein Herz
Jetzt musst mir nur gefolgt werden
Denn ich werden den Baião tanzen*

Eu já dancei, balancê,
Xamego, samba e Xerém
Mas o baião tem um quê,
Que as outras danças não têm
Oi quem quiser só dizer,
Pois eu com satisfação
Vou dançar cantando o baião

*Ich hab schon balancê,
Xamego, Samba und Xerém getanzt
Aber der Baião hat was,
Was die anderen Tänze nicht haben
Wer's möchte soll nur sagen
Denn mit Behagen
Werde ich tanzend den Baião singen*

Eu já cantei no Pará
Toquei sanfona em Belém
Cantei lá no Ceará
E sei o que me convém
Por isso eu quero afirmar
Com toda convicção
Que sou doido pelo baião

*Ich hab schon in Pará gesungen
In Belém Akkordeon gespielt
Dort in Ceará gesungen
Und weiß, was mir gefällt
Deshalb möchte ich
Mit größter Überzeugung behaupten,
dass ich verrückt nach dem Baião bin*

2. „Xote dos Cabeludos“ – Luiz Gonzaga (1967)

Komposition: Luiz Gonzaga & José Clementino

Quelle: <https://www.letras.com/luiz-gonzaga/295405/>

Atenção senhores cabeludos
Aqui vai o desabafo de um quadradão

*Achtung, haarige Herren
hier muss sich mal ein 40-jähriger aussprechen*

Cabra do cabelo grande
Cinturinha de pilão
Calça justa bem cintada
Costeleta bem fechada
Salto alto, fivelão

*Typen mit langen Haaren
Tailen wie Stößel
Knackig sitzende Hosen
gut geschlossene Koteletten (?)
Hohe Absätze mit Riesenschnallen*

Cabra que usa pulseira
No pescoço medalhão
Cabra com esse jeitinho
No sertão de meu padrinho
Cabra assim não tem vez não
Não tem vez não
Não tem vez não

*Typen, die Armreifen benutzen
Um den Hals riesen Ketten
Typen mit dieser Art
Haben keine Chance
Im sertão meines Paten
Solche Typen haben keine Chance
Sie haben keine Chance*

No sertão de cabra macho
Que brigou com Lampião
Brigou com Antônio Silvino
Que enfrenta um batalhão
Amansa burro brabo
Pega cobra com a mão
Trabalha sol a sol
De noite vai pro sermão
Rezar pra Padre Ciço
Falar com Frei Damião

*Im sertão der Mutigen
Die sich mit Lampião gerauft haben
Mit Antônio Silvino gestritten haben
Die einem Bataillon gegenüberreten
Die wütende Ochsen zähmen
Und Schlangen mit der Hand aufheben
Von Sonne zu Sonne arbeiten
Und nachts zur Predigt gehen
Für den Pater Ciço beten
Und mit Bruder Damião sprechen*

No sertão de gente assim
No sertão de gente assim
Cabeludo tem vez não
Cabeludo tem vez não
Cabeludo tem vez não

*Im sertão solcher Leute
Im sertão solcher Leute
Haben Haarige keine Chance
Haben Haarige keine Chance
Haben Haarige keine Chance*

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit eigenständig und ohne fremde Hilfe angefertigt habe. Textpassagen, die wörtlich oder dem Sinn nach auf Publikationen oder Vorträgen anderer Autoren beruhen, sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Essen, 9. August 2017

*Gäbe es nicht den Forró,
Was würde bloß aus mir*

[...]

*Er ist mein Leben
Dort fühle ich mich wohl
Dort sind so viele liebe Menschen
Dass es keinen besseren Ort gibt*

[...]

*Was für ein gutes Leben
So führe ich's bis zum Ende
Forró tanzend und gehen
So nehme ich das Leben auf mich*

*Se não fosse o forró
O que seria de mim, Deus meu*

[...]

*O forró é minha vida
É lá que me sinto bem
Tem tanta gente querida
Que lugar melhor não tem*

[...]

*Que vida boa danada
Desse jeito vou até o fim
Andando e dançando forró
Vou levando a vida assim*

„Vida Boa Danada“ – Trio Dona Zefa