

PopScriptum

Schriftenreihe herausgegeben vom
[Forschungszentrum Populäre Musik](#)
der Humboldt-Universität zu Berlin

aus: [PopScriptum 3 - World Music](#), 52 - 79

Forró in Brasilien, Musik für Dienstmädchen und Taxifahrer?

Tiago De Oliveira Pinto, Brasilien/Deutschland

Vorbemerkungen

Das aus Akkordeon, großer Trommel und Triangel bestehende *fórró*-Trio ist in Brasilien nicht nur Synonym für eine regionale Form populärer Musik, es steht auch für eine besondere Kultur, nämlich für die Volkskultur aus dem Nordosten des Landes. Gleichzeitig ist die Entwicklung dieser Musik eng mit der Urbanisierung des Landes verknüpft und von der starken Fluktuation landflüchtiger Arbeitsmigranten aus dem Nordosten bestimmt, die im südlich liegenden wirtschaftlichen Zentrum von São Paulo und Rio de Janeiro Zuflucht vor Dürre und Arbeitslosigkeit suchen. Im fremden, urbanen Umfeld ist die innere Verbundenheit dieser Bevölkerung mit der entfernten, heimatlichen Kultur konstantes Thema im *fórró*-Repertoire und bildet die emotionale Grundlage einer populären Musik, die beachtlichen Anteil am allgemeinen, nationalen Musikmarkt hat.

Brasilien's Tonträgermarkt dürfte der größte in der sogenannten «3.Welt» sein und übertrifft sogar einige Märkte westeuropäischer Länder. Der Anteil lokaler Musik innerhalb dieses landeseigenen Tonträgermarktes ist mit 66% sehr hoch [1]. Die transnationalen «Major»-Firmen (BMG, CBS/Sony, EMI, Warner, Polygram) haben seit langem Geschäftsstellen in Brasilien und produzieren hauptsächlich für den nationalen Markt. Anders als z.B. in vielen afrikanischen Staaten, ist der Raubkopiermarkt, der eine lokale Musikindustrie ruinieren kann, insignifikant, so daß es zusätzlich zu den «Majors» zahlreiche brasilianische Firmen gibt, die meist regionale Künstler vertreten und deren Musik vertrieben [2]. Es besteht eine klare Trennung zwischen regionalen und nationalen Musikproduktionen, wobei die nationalen Produktionen im wesentlichen von den Major-Firmen in São Paulo und Rio de Janeiro übernommen werden. Die Geschichte der Produktion und des Vertriebs von populärer Musik aus Brasilien zeigt, daß die drei Ebenen (1) der regional begrenzten, (2) der national rezipierten und (3) der international verbreiteten Musik durchaus im Land nebeneinander existieren. Der Weg in eine höher gelegene Ebene ist allerdings immer beschwerlich.

Des Akkordeons wegen vergleicht man *fórró* gerne mit cajun und vor allem mit zydeco-Musik aus Louisiana; während womöglich gewisse sozialhistorische Parallelen gegeben sind, scheint mir ein stilistischer Vergleich abwegig. Weder möchte ich in diesem einführenden Text Vergleiche mit anderen Ländern suchen, noch über die afrikanischen, iberischen oder gar indianischen Herkunftskomponenten von *fórró* spekulieren. Neben der Beschäftigung mit Aspekten der Definition und der Geschichte von *fórró*, sollen einige Namen erwähnt werden, die diese populäre Musikform geprägt haben. Gedanken zum Konzept von «World Music» in Bezug auf *fórró* beschließen die Ausführungen.

Forró

Wissenschaftliche Studien, die sich mit *forró* befassen, sind bis heute noch relativ selten. Die Tatsache, daß *forró* so manchem Forscher als «hybride» Musikform [3] erscheint, alleine schon aufgrund seiner instrumentalen Zusammensetzung, mag die oftmals auf «authentische» Musikkulturen gerichteten Musikethnologen und Volkskundler lange Zeit davon abgehalten haben, *forró*-Musik ernst zu nehmen und zu registrieren.

Andererseits haben die brasilianischen Untersuchungen, die sich mit der populären Musik des Landes befassen, *forró* nur dann zum Thema, wenn der Musikstil bereits in den Metropolen (insbesondere São Paulo und Rio de Janeiro) von der Tonträgerindustrie und von den Medien, vor allem dem Rundfunk, seit den 40er Jahren verbreitet wird. Ähnliches gilt auch für das musikjournalistische Schrifttum außerhalb Brasiliens, das sich der *música popular brasileira*, kurz «MPB», insgesamt widmet [4]. Im, auf Textinterpretationen der MPB ausgerichteten Werk von Charles A. Perrone (1988) ist dagegen nichts über *forró* zu finden. Diesem Autor muß *forró* zu sehr in dem ihm unbekanntem Bereich der traditionellen Musik gelegen haben. In gewisser Weise stimmt Perrone hier jedoch mit einer gängigen Definition der MPB überein, eine Definition, die sich alleine auf die großen Namen der intellektuellen, im zeitgenössischen brasilianischen Kunstschaffen stehenden Komponisten/ Texter/ Interpreten bezieht. Diese Konzeption schließt regionale Musikstile weitgehend zugunsten eines universal orientierten Musikschaffens aus, das sowohl von der nationalen wie der internationalen Musikindustrie und von den Medien unterstützt und verbreitet wird. Eine derart enge Eingrenzung versteht den Beginn der MPB erst mit *bossa nova*, also Anfang der 60er Jahre [5].

Unter *forró* begreift man in Brasilien zunächst einen spezifischen Musikstil aus dem Nordosten des Landes. Neben dieser regionalen Zuordnung verbinden sich mit *forró* auch Assoziationen, die sich mit einer charakteristischen Form des Paartanzes und einem bestimmten Musikinstrumentarium verbinden: Das Akkordeon (*acordeom*) oder die Knopfgriff-Handharmonika (*sanfona*), gelegentlich noch die Konzertina (*concertina*), sind als solistisches Melodieinstrument, begleitet von *zabumba* (große Rahmentrommel) und Triangel, kennzeichnend für das typische «Trio de *Forró*». Im Nordosten selbst, in den Bundesstaaten Alagoas, Sergipe, Pernambuco, Paraíba, Piauí und Ceará ist *forró* vor allem auch der Anlaß, das Fest, also weit mehr als Musik und Tanz allein [6]. Auf der Suche nach Definitionen für *forró* stoßen wir in der allgemeinen Literatur immer wieder auf ein besonderes Milieu, selten auf eine musikalisch-stilistische Präzisierung.

In den brasilianischen Volkskunde- und Musiklexika, wie der *Enciclopédia da Música Brasileira* [7], Cascudo [8] oder Andrade [9] wird *forró* als Tanz definiert, als *arrastapé*, *baile da ralé* (Tanz des Pöbels), *baile ordinário* (ordinärer Tanz) usw. Der Terminus selbst ist, diesen Quellen zufolge, eine Reduktion von *forrobodó*, mit identischer Bedeutung. Impliziert sind hier auch «Vergnügen», «Fest» der einfachen Bevölkerung, selbst «Unordnung» (*desordem*) und «Durcheinander» (*bagunça*) finden darin Erwähnung. *Forrobodó* taucht als Begriff in der volkskundlichen Literatur bereits seit 1882 auf [10].

Sämtliche von Intellektuellen bis Mitte des 20. Jahrhunderts (und gelegentlich auch später) registrierten Begriffe und Beschreibungen des Phänomens und den sich damit verbindenden musikalischen und sozialen Besonderheiten, drücken deutlich eine arrogante Haltung gegenüber *forró* aus, als einer «niederen» und «primitiven» Manifestation des Volkes.

«For all»

International bekannt gewordene Namen der MPB, wie Sivuca, Hermeto Pascoal oder Geraldo Azevedo haben immer wieder eine populäre Version des begrifflichen Ursprungs propagiert, nach der *forró* angeblich auf das englische «For all» zurückgeht:

Als in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts «The Great Western of Brazil Railway & Co. Ltd.» die erste Bahnstrecke im Innern Pernambucos einweihte, wurde ein großes Fest für die Mitarbeiter, deren Angehörige und für die unmittelbar betroffene Bevölkerung gegeben: «For all» stand groß vor dem Eingang des Festplatzes geschrieben [11]. Von da an sollen die Menschen in Pernambuco ihre Tanzfeste angeblich ebenfalls als *forró* (die lokale Aussprache von «for all») bezeichnet haben. [\[Anhang I\]](#)

Als sie gegen Ende der 40er Jahre begann, in der Stadt gespielt zu werden, stand die *forró*-Musik vorrangig für einen besonderen Stil oder Rhythmus, den *baião*. *Baião* und *xote* (von «Schottisch») sind weiterhin die wichtigsten der insgesamt fünf *forró*-Grooves [\[Siehe Kapitel: Musik & Ensembles\]](#) geblieben. Während *xote* in der Mitte des 20. Jahrhunderts jedoch bereits in anderen Formen brasilianischer Volksmusik vorkam, so u. a. im Akkordeon-Repertoire des Südens, war *baião* etwas wirklich Neues. Mit diesem *baião* wurde *forró*-Musik ab den 40er Jahren weit über die Grenzen des brasilianischen Nordostens hinaus bekannt. Verantwortlich dafür war ein Musiker aus Exu, im Bundesstaat Pernambuco, dessen Name fortan unzertrennlich mit der populären Musik Nordost-Brasilens verbunden blieb: Luiz Gonzaga (1912-1989). Bezeichnend, daß Luiz Gonzaga nicht der «König des *forró*», sondern immer als «*O Rei do Baião*» angekündigt wurde. Luiz Gonzaga hat als virtuoser Akkordeonspieler, als Komponist und Interpret einer Vielzahl heute noch beliebter Stücke den *baião*-Rhythmus in Brasilien popularisiert und den «musikalischen Maßstab» für diesen Tanzrhythmus festgelegt [\[12\]](#).

Seine musikalische Originalität, gerade gegenüber *samba*, *tango* und anderen lateinamerikanischen Tänzen, verleitete Optimisten dazu, dem *baião* den Einstieg in den internationalen, vor allem den US-amerikanischen Musikmarkt vorauszusagen. Die *bossa nova* sollte jedoch - ab Beginn der 60er Jahre dem *baião* und dem ganzen *forró*-Repertoire als «Exportartikel» zuvorkommen.

Gegen Ende der 50er Jahre kam es dennoch zu einer kurzlebigen internationalen Verbreitung des *baião*. Im Jahre 1958 brachte der Senator Humberto Teixeira ein Gesetz heraus («Lei Humberto Teixeira»), mit dem sanktioniert wurde, daß jährlich eine Gruppe brasilianischer Instrumentalisten und Sänger in Theatern, Nighth-Clubs und Rundfunkstationen, insbesondere Europas, auftreten sollte. Durch den brasilianischen Staat war also eine direkte Förderung der populären Musik geplant, zwecks ihres gezielten Exports, ungeachtet jedoch einer, durch die Medien durchgeführten Verbreitung dieser Musik. Humberto Teixeira lancierte das Gesetz nicht ganz uneigennützig, denn er war bereits um diese Zeit Autor zahlreicher Song-Texte und Stücke nordestinischer Musik. Sein wichtigster Partner war kein geringerer als Luiz Gonzaga selbst.

Die Auslandsreisen wurden mit einem speziellen Etat des Ministeriums für Erziehung und Kultur finanziert. Die erste dieser offiziellen Tourneen fand 1958 statt. Die Gruppe bezeichnete sich als «Os Brasileiros» und setzte sich aus Musikern wie Sivuca (Akkordeon), Pernambuco (pandeiro und zabumba), Abel (Klarinette), Dimas (Schlagzeug) zusammen. Auch das «Trio Irakitan» war daran beteiligt. Humberto Teixeira begleitete die Gruppe auf ihrer Reise durch Europa. Auftritte gab es in Lissabon, London (im «Palladium») und in Paris (im «Olympia»). Geboten wurde regionale Populärmusik aus dem Nordosten, d.h. viel *baião* sowie einige *samba*-Einlagen, ein damals bereits bekanntes musikalisches Erkennungsmerkmal für Brasilien.

Die zweite offizielle Reise einer brasilianischen Musikdelegation nach Europa, im Jahre 1959, fand unter Begleitung des damaligen Ministers für Erziehung und Kultur, Clóvis Salgado, statt. Der Minister war von der Reise und von ihrem Erfolg begeistert. Insbesondere beeindruckte ihn der Enthusiasmus, mit dem das europäische Publikum die Musik aus den preisgekrönten Filmen *O Cangaceiro* (1953) und *Orfeu Negro* aufnahm. Letzterer war im selben Jahr beim Festival von Cannes ausgezeichnet worden.

Diese nationale Euphorie seitens der brasilianischen Obrigkeiten, was die Förderung der regionalen Populärmusik aus dem Nordosten betraf, fand sehr bald ein Ende [13]. Schuld daran war das mangelnde Bewußtsein für die Macht der Industrie und für die Aussichtslosigkeit, an ihr vorbei populäre Kultur international durchsetzen zu wollen. Die Geschichte der populären Musik Nordost-Brasiliens sollte dafür den besten Beweis selbst erbringen: drei Jahrzehnte später erlebte eine kommerzielle Form, nämlich *lambada*, eine kurze Blitzkarriere in Europa. Diesmal stand der Staat nicht mehr dahinter [14].

Stadt und Land

Mit *pé de serra*, zu deutsch «Gebirgsfuß», kennzeichnet man in Pernambuco alles, was aus dem Hinterland stammt, was noch rau und ungeglättet in die Stadt kommt. In Verbindung mit *forró* hört man diesen Begriff besonders häufig und als Gegenpart dazu spricht man vom *forró urbano*.

Live trifft man *forró*-Musik heute in unterschiedlichsten Umfeldern an: um die Johanni-Zeit, bei Wahlkampagnen und bei festlichen Anlässen im gesamten Nordosten. Tatsächlich ist es die Zeit um die Heiligtage von Santo Antonio, São João (Johanni) und São Pedro, in der *forrozeiros* (*forró*-Musiker) besonders häufig auftreten. In den Kleinstädten werden sie von den Lokalpolitikern oder vom Bürgermeisteramt engagiert. Um Johanni verwandelt sich an Wochenenden so mancher Platz im Zentrum einer Kleinstadt im Nordosten in einen großen *forró*.

Der *zabumba*-Spieler Quartinha aus Recife dazu:

«'Pingadinho' é quando se faz um show de vez em quando. Santo Antonio, São João e São Pedro, época em que mais se toca *forró*. As prefeituras encomendam os *forrozeiros*, que atuam em praça pública e todos os fins-desemana. Até os músicos xaxam tocando os seus instrumentos, animando o povo a dançar. No carnaval não se toca *forró*.»
«'Tröpfelchen' sagt man, wenn nur ab und zu ein Auftritt erfolgt. Santo Antonio, São João und São Pedro ist die Zeit in der am meisten *forró* gespielt wird. Die Stadtverwaltungen bestellen *forró*-Musiker (*forrozeiros*), die auf öffentlichen Plätzen und an allen Wochenenden spielen. Selbst die Musiker tanzen dann gleichzeitig zu ihrem Spiel und animieren so das Volk, mitzutanzten. Am Karneval spielt man keinen *forró*»

(Pers. Mitteilung, Februar 1992)

Nicht nur auf dem Land oder im Nordosten trifft man live dargebotenen und getanzten *forró*: auch in den Tanzhäusern der *nordestinos* (Menschen aus dem Nordosten) in Rio de Janeiro, in São Paulo oder Brasília ist *forró* mittlerweile zu Hause. Zeitgleich mit einer großen Einwanderungswelle aus dem Nordosten entstanden die ersten *forrós* oder «*gafieiras de nordestinos*», wie man in Rio de Janeiro zu Tanzhäusern der *nordestinos* sagte, in der zweiten Hälfte der 50er Jahre im Stadtteil Botafogo [15]. Das erste Tanzhaus hieß *Forró do Xavier*, das man zehn Jahre später in *Associação Recreativa Cantores do Nordeste* umbenannte. Diese Bezeichnung, also «Unterhaltungs-Verein der Sänger aus dem Nordosten», zeigt in welche Richtung sich viele dieser Tanzhäuser entwickelten: sie wurden zu Zentren, in denen Menschen aus dem Nordosten ihre Kultur praktizieren und konsumieren konnten.

In São Paulo gründete man 1962 das erste große *forró*-Haus, das *Forró de Pedro Sertaneio*, zunächst im Arbeiterviertel Vila Carioca, um es bald in den Stadtteil Brás zu verlegen, ein ursprünglich hauptsächlich von italienischen Einwanderern bewohnter Randbezirk im Norden von São Paulo. Pedro Sertanejo, der Besitzer dieses Hauses, selbst ein hervorragender Akkordeon-Spieler und *forró*-Spezialist, kaufte zu Beginn der 60er Jahre außerdem ein Schallplatten-Label für Musik aus dem Nordosten (*música nordestina*) auf, die «Indústria de Discos Cantagalo». Der große Erfolg des *forró de Pedro Sertanejo* ließ die Zahl der *forró*-Häuser bald rapide ansteigen. Bis in die Mitte der 70er Jahre befanden sich alleine in São Paulo über 50 offiziell eingetragene *forró*-Häuser, meist in jenen Vierteln, wo sich auch ein hoher Prozentsatz an Arbeitern aus dem Nordosten konzentrierte [16].

Als Ausdruck der Verbundenheit mit ihrer Heimatregion haben die Wanderarbeiter aus dem Nordosten neben den Tanzhäusern sehr bald einen Markt für eine neue Form urbaner Populärmusik geschaffen, die sie an ihre Herkunft erinnerte. Hier stand als Musikform der *baião* von Luiz Gonzaga an erster Stelle. Als konsequente Reaktion darauf erschienen zeitgleich mit den ersten *forró*-Tanzhäusern mehrere kleine Plattenfirmen, die Musik mit den Rhythmen wie *baião*, aber auch *xaxado*, *coco*, *xote*, usw., allesamt aus dem Nordosten, produzierten [17].

Schallplatten mit *forró*-Musik sind bereits in diesen ersten Jahrzehnten ihrer Verbreitung in den Großstädten vom Genre her als *forró urbano* zu verstehen. Bis heute ist das, was die lokalen Schallplattenfirmen, nicht nur in São Paulo oder in Rio de Janeiro, sondern auch in Recife herausbringen, fast immer als «urban» zu bezeichnen. Hinzu kommt, daß Musiker wie Heleno dos Oito Baixos aus Caruaru (Pernambuco), der eine stark an den ländlichen *pé de serra* Stil orientierte Musik macht, von den Schallplatten-Produzenten automatisch dem «urbano»-Klangideal angepaßt werden. Die Aufnahmen der *trios de forró* sind ausnahmslos mit E-Baß, Schlagzeug, oftmals auch mit Synthesizer im Studio aufgearbeitet [18].

Obwohl in der paulistaner Medienszene, vor allem im Rundfunk von São Paulo, der Musik aus dem Nordosten immer Platz eingeräumt wurde, erlebte *forró* erst Mitte der 80er Jahre die Gründung eines Senders, dessen Programm sich ausschließlich aus der Populärmusik des Nordostens zusammensetzt: «Rádio Atual» heißt der im Nordteil von São Paulo operierende Sender. Übertragen werden allerdings zum größten Teil Produktionen aus São Paulo selbst. «Rádio Atual» hat auch ein eigenes Label («Atual Discos»), in dem rezente, urbane *forró*-Musik produziert wird, d.h. vor allem die Musik der im Süden ansässigen Musiker und Bands. Der Erfolg des Senders war so groß, daß man noch im Jahr der Sendeaufnahme ein Kulturzentrum, das «Centro de Tradições Nordestinas» gründete. Dieses Zentrum ist beliebter Treffpunkt mit typischen Speisen, Kunsthandwerk und viel *forró*.

Música sertaneja

Populärmusik der Arbeitsmigranten in São Paulo, in Rio de Janeiro oder Brasília, ist nicht alleine *forró*. Neben unterschiedlichsten Stilen entwickelte sich parallel zu *forró* und *baião* vor allem in São Paulo die sogenannte *música sertaneja*. Ursprünglich die Musik aus dem ländlichen Südosten, war diese Musikform durch die paarweise auftretenden Sänger mit eigener *viola*-Begleitung [19] gekennzeichnet. Bis in die jüngste Zeit begegnete die Ober- und Mittelschichtbevölkerung in São Paulo der Musik dieser, auch als *duplas caipiras* bezeichneten Gruppen mit Geringschätzung:

«Upper- and middle-class urban populations (...) find *música sertaneja* distasteful, and up until recently it received little mainstream media attention.» [20]

Ein erstaunlicher Boom an technologisch aufwendig produzierter *música sertaneja* griff in den letzten Jahren alles, was sich mit dem wohlhabenden Inland von São Paulo verband, auf, um es erfolgreich in ein idealisiertes «country» nach US-amerikanischem Vorbild à la «Marlboro Land» zu stilisieren, ein Bild vom Inland, das genau dem entgegensteht, was man mit dem Inland des Nordostens verbindet. In der *música sertaneja* ist nicht die Großstadt das anstrebenswerte Ziel für ein Leben in Wohlstand, sondern das Land. Sänger-Duos (*duplas*) wie «Chitãozinho e Xororó» oder «Leandro e Leonardo» rangieren schon seit mehreren Jahren in den obersten Rängen der brasilianischen Hitparade und verzeichnen den weitaus größten nationalen Plattenumsatz (LPs und CDs). In jüngster Zeit haben die Stars der *música sertaneja* sogar die «Latino-Szene» in den USA für sich entdeckt und treten in Kalifornien oder Florida regelmäßig mit großem Erfolg auf [21].

Über ganz Brasilien verbreitete sich diese Musik seit Ende der 80er Jahre. Ihre Nationalisierung erfolgte unterstützt durch Rundfunk und Fernsehen. Selbst arme Wanderarbeiter aus dem Nordosten haben daraufhin ihre musikalischen Vorlieben geändert. In einem rezenten Zeitungsbericht über *nordestinos*, die fast täglich illegal auf abgedeckten LKWs die ca. 2.000-3.000 km lange Strecke nach São Paulo befördert werden, zitiert eine Journalistin amüsiert aus dem Bericht einiger, kurz vor der Großstadt festgenommener Männer:

«Die Hälfte der Gruppe schlief [während der Fahrt auf dem LKW], die andere trank. Wenn die meisten wach waren, dann sangen sie Musik von Leandro e Leonardo» [22].

Noch vor zehn Jahren hätten diese Männer sicherlich den einen oder anderen Song von Luiz Gonzaga zum besten gegeben...

In ihrer stilistischen Entwicklung ist die *música sertaneja* nicht mit *forró* zu vergleichen. Während *música sertaneja* sich von ihren eigentlichen Wurzeln (die *música caipira*) fast gänzlich gelöst hat, bleibt selbst ein moderner *forró* im allgemeinen stilistisch, musikalisch, instrumental und sogar inhaltlich als solcher erkennbar und seinen Ursprüngen verpflichtet.

Musik und Ensembles

Nach einer musikalischen Definition von *forró* befragt, erläuterte Heleno dos Oito Baixos, *sanfona*-Spieler aus Caruaru, Pernambuco:

«Forró é um baião mais repicado. Estilo inventado por Luis Gonzaga. forró é: arrasta-pé, xote, baião, forró, xaxado. Na década de 80 o merengue entrava de inchirido no forró. Se os músicos não tocavam, morriam de fome. No forró sai ainda um chorinho, um ritmo de samba estilizado.»

«Forró ist ein stärker akzentuierter *baião*. Diesen Stil hat Luiz Gonzaga erfunden. Forró schließt ein: *arrasta-pé, xote, baião, forró, xaxado*. In den 80er Jahren drängelte selbst *merengue* sich in den *forró*. Sollten ihn die Musiker nicht spielen, würden sie Hungers sterben. Im *forró* findet sich noch der *chorinho*-Stil, im stilisierten *samba*-Rhythmus.» [23]

Beläßt man den *chorinho* beim allgemeinen *samba*-Repertoire, zeichnen musikalisch fünf Stile oder Rhythmen den *forró* aus: *baião*, *xote*, *arrasta-pé*, *xaxado* und *forró* [24]. Letzterer ist die etwas raschere Variante des *baião*. Die Grundimpulse der großen Rahmentrommel *zabumba*, deren oberes Fell mit einem Schlegel (*marreta*), das untere mit einem Stäbchen (*bacalhau*) geschlagen werden, können wie folgt schematisiert werden:

baião x . * X . . * .
forró x . * X . * X x
xaxado x . X . * X *
xote X x x . X . . * / X * x * X * . *
arrasta-pé x * x . X . * *

Schlegel (*marreta*): x = tiefer Klang X = hoher Klang
Stäbchen (*bacalhau*): * . = pausierter Puls

Die fünf auf der *zabumba*-Trommel ausgeführten Grooves des *forró*.

Zum Spiel der Triangel bemerken die Musiker:

«Triângulo tem três ritmos, trabalhando para quatro, porque as batidas de triângulo em *baião* e *forró* são iguais.»

«Die Triangel hat drei Rhythmen, die jedoch für vier eingesetzt werden, denn die Triangel-Schläge im *baião* und im *forró* sind gleich.»

Musikalische Bezeichnungen werden oft direkt vom Tanz abgeleitet. So wird *arrasta-pé* am raschesten ausgeführt, indem die Tänzer mit den Füßen am Boden entlang «schleifen» - dies meint *arrasta-pé* wörtlich. Die Tanzschritte und Hüftbewegungen des *baião* und *forró* haben die *lambada* inspiriert, während *xote* das gemäßigte Tempo im *forró* aufweist.

Der Akkordeon-Spieler, Sänger und Komponist Duda da Passira faßte den Tanz im *forró* so zusammen:

«A dança: *xote* dois passos para a direita, dois para a esquerda. *Arrasta-pé* é como se fosse uma quadrilha, *arrastando* os pés. *Xaxado* é com os dois pés, primeiro com um depois com outro. *Baião* e *forró* dança-se como *lambada*.»

«Zum Tanz: bei *xote* sind es zwei Schritte rechts, zwei Schritte links. *Arrasta-pé* ist wie bei der Quadrille, wo man die Füße [am Boden entlang] schleift. *Xaxado* tanzt man mit beiden Füßen, zuerst einer, dann der andere. *Baião* und *forró* tanzt man wie *lambada*.»

(Pers. Mitteilung, Februar 1992)

Was die Stellung des Akkordeons und der kleinen Handharmonika in der brasilianischen Musik betrifft, so sind diese in zwei großen Kulturregionen beheimatet: Im Süden des Landes als *gaita*, *gaitaponto*, *sanfona* und *acordeom* und im Nordosten als diatonische Knopfgriff-Handharmonika *sanfona oito-baixos* oder als großes, mit Klaviertastatur ausgestattetes *acordeom*. Anders als im Nordosten bewegen sich im Süden die musikalischen Genres um *ranchera*, *milonga* und *vanerão*, deren Verwandtschaft mit der Musik der angrenzenden Länder Uruguay und Argentinien nicht zu verkennen ist.

Die Urbanisierung des *forró* hat noch andere Veränderungen mit sich gebracht: neben großen Ensembles ist vor allem auch der sogenannte *forróck* in Brasilia und im Nordosten als eine originelle Fusion von Rock und *forró* entstanden [25].

Luiz Gonzaga (1912-1989): Musiker und Leitbild

Mit *baião* und *forró* verbindet sich stets der Name von Luiz Gonzaga, oder Gonzagão, wie ihn die Brasilianer liebevoll nennen. Das meiste, was je über *forró* geschrieben wurde, findet sich in den Monographien und Publikationen über Luiz Gonzaga und über sein Werk [26]. Außerhalb Brasiliens ist Gonzagas Oeuvre allerdings kaum gewürdigt worden. Im Laufe seiner Karriere trat er nur zweimal im Ausland auf: in den Jahren 1982 und 1986 in Paris.



Abb. 1: Luiz Gonzaga um 1970

Luiz Gonzaga erwähnte in Interviews und seinen Biographen gegenüber immer wieder, alles habe mit einer Tracht Prügel begonnen, die ihm seine Mutter 1929 versetzte. Als 17jähriger verließ er daraufhin für immer das elterliche Haus in Exu, im kargen und trockenen Inland von Pernambuco. Der Vater, Januário, war selbst ein in der Region anerkannter Spieler der mit acht Baßtönen versehenen Knopfgriff-Harmonika (*oito-baixos*). Luiz meldete sich beim Militär, dem er daraufhin 10 Jahre angehören sollte. Da er sich, durch den Vater motiviert, schon bestens auf der *sanfona* verstand, wurde er im Musikcorps eingesetzt. Die Fanfaren, die er nach Erlernen des Trompetespiels blies, brachten ihm den Spitznamen *bico de prata* («Silberschnabel») ein. Beim Militär lernte der junge Luiz Gonzaga sein Land von Norden bis in den Süden kennen, was ihm anders nicht möglich gewesen wäre. Er verließ das Militär 1939, um sein Glück als Musiker in São Paulo und in Rio de Janeiro zu versuchen. Hier befand sich das ökonomische, politische und kulturelle Zentrum des Landes. Die wichtigen Sender, die großen Schallplattenfirmen, die Produzenten waren hier angesiedelt, und bis heute hat sich daran nichts geändert.

Mit Ausbruch des 2. Weltkrieges und im Rahmen der Expansion der Medien wurde Brasilien von ausländischer Musik, insbesondere der US-amerikanischen, förmlich überflutet. Luiz Gonzaga verdingte 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. In dieser frühen Phase seiner Laufbahn war er nur Musiker, nicht «*nordestino*», mit der entsprechenden Portion an kulturellem, vor allem auch musikalischem Kolorit. Er mußte sich als virtuoser Akkordeonspieler behaupten, als einer unter vielen.

Die Besonderheit seiner Musikkultur und vor allem, daß er hiermit etwas Neues in der urbanen Musikszene hätte darstellen können, war ihm zunächst nicht bewußt. Vielleicht hatte er Scheu als «Hinterwäldler» oder als billiger Volksmusikant verkannt zu werden. An dieser Stelle zeigt Gonzagas Biographie, daß sich gewisse Konstellationen immer wiederholen: in der Fremde müssen andere auf den eigenen Kulturhintergrund und auf das Potential, das sich damit verbindet, aufmerksam machen. Bei Luiz Gonzaga waren es Studenten aus dem nordostbrasilianischen Bundesstaat Ceará:

«(...) Ich spielte *mazurca*, *blues*, *swing* und alles, was die Gäste verlangten. Eines nachts im Jahre 1940 kamen einige Studenten aus dem Ceará und fragten, ob ich denn nur '*música de gringo*' ('Gringo-Musik') spielte. Ich sagte nein, ich sei aus Exu und könne auch Musik von dort spielen. Und da fragten sie mich: 'Du bist also von dort, aus dem Fuß des Araripe (Gebirges), bei Crato?' 'Das bin ich', erwiderte ich. Und sie darauf: 'Und bei so einem Gebirgsfuß (*pé de serra*) spielst du nicht die Musik von dort?'. Ich wurde verlegen, denn sie baten mich, ein Stück zu spielen, das an den Nordosten erinnerte, das den Nordosten schilderte, aber in dem Augenblick hatte ich keines in meinem Repertoire. Aber ich versprach ihnen: 'Ihr werdet überrascht sein, wenn ihr das nächste Mal hierher kommt.'» [27]

Diese Begegnung mit den «Studenten» sollte für Luiz Gonzaga schicksalhaft sein. Als sie am nächsten Abend wieder im Lokal erschienen,

«legte ich los: [gesungen] *Lá no meu pé de serra, deixei ficar meu coração* ('dort am Fuß der Berge ließ ich mein Herz zurück'). Das war's, und das Fest fing richtig an, ein riesiger Erfolg. Sie wurden verrückt und sagten: 'Hör zu, dein Geschäft, dein Weg liegt hier'» [28]

Aus der Begegnung wurde eine lebenslange Freundschaft. Von da an, sagt Gonzaga, habe sich sein Leben schlagartig verändert [29]. In Rundfunkprogrammen, in denen er bereits aufgetreten, jedoch kaum registriert worden war, hatte er plötzlich großen Erfolg mit Stücken im lokalen Stil seiner Heimat, wie «*Lá no meu pé de serra*» oder «*Vira e mexe*». Seine ersten Tonträgerverträge erhielt er sehr bald schon in den Studios der Sender. Nun war er nicht mehr einer von vielen, sondern ein außergewöhnlicher Musiker, bekannt für ein eigenes, sehr «nordestinisch» geprägtes Repertoire.

Gonzaga hatte erkannt, daß er die Musiksprache seiner Heimat «urbanisieren» mußte, um damit in den Metropolen Erfolg zu haben. Das schlichte Trio, bestehend aus Akkordeon, *zabumba* und Triangel, war für diese urbane Erneuerung des *forró* nicht ausreichend. Gonzaga stand bald mit sehr viel mehr Musikern auf der Bühne. Nachdem er seinen Stil gefunden hatte, behielt er ihn zeitlebens bei. *Forró*-Musiker, die diese Idee verfolgen, bezeichnen sich heute als «gonzaguiano». Luiz Gonzaga wurde schnell zum Leitbild einer ganzen Musiker-Generation.

Gonzagas Lebenswerk ist überaus umfangreich. Er selbst sagte, über 1.000 Kompositionen eingespielt zu haben [30]. Eine genaue Aufstellung seiner Stücke steht bis heute aus. Bekannt sind lediglich folgende Zahlen, was die Schallplatten betrifft: 115 78-rpm Platten, 14 45-rpm Platten, 25 33-rpm Platten und insgesamt 55 LPs. In der Regel hat Gonzaga nur eigene Werke eingespielt. Sämtliche Schallplatten erschienen bei den brasilianischen RCA Victor und EMI Odeon.

Textinhalte

Textinhalte der Kompositionen von Luiz Gonzaga sprechen im wesentlichen die Problematik des Nordostens an. Für Brasilianer ist dies eine regionale Musik (*música regional*). Das Besondere bei Gonzaga ist jedoch, daß die Textinhalte vielfach musikalisch ausgedeutet werden und einen riesigen Bogen von lyrischer Stimmungsmalerei bis zu ironischen Anspielungen spannen. Obszöne Zweideutigkeiten, was typisch für *forró* ist, fehlen bei Gonzaga fast vollkommen. Auch das ist ein Aspekt der «Urbanisierung» (sprich: «Zivilisierung») des *forró* durch Gonzaga [31].

Man hat Gonzagas Œuvre mangelnde Sozialkritik und fehlendes politisches Engagement vorgeworfen. Die Art und Weise wie jedoch das Schicksal hunderttausender Landflüchtiger in seinem Werk beschrieben wird, ist für sich schon kritische Stellungnahme. Er war kein politischer Künstler, trotzdem trat er 1963 im Rahmen der Kampagne des linksliberalen Präsidentschaftskandidaten Jânio Quadros auf. Außerdem hat er Stücke seines Sohnes eingespielt, des Sängers und Komponisten Gonzaguinha, die im Geist der stärksten Protestlieder (*canções de protesto*), etwa von Geraldo Vandre, stehen: «Pobreza por pobreza» (Armut um Armut) und «Erva rasteira» (Bodengestrüpp) von 1968. Soziales Bewußtsein ist bei Gonzaga zweifellos vorhanden, auch wenn es nicht in dem Maße intellektuell verarbeitet wird wie bei anderen Textern und Komponisten der MPB.

Ein Xote von Luiz Gonzaga: «Respeita Januário» [Anhang 2]

Forró schildert oftmals seine Geschichten und macht sich so gerne selbst zum Thema. In diesem Zusammenhang findet sich auch Autobiographisches in einigen Texten. Luiz Gonzaga war 1946 erstmals wieder in die Heimat, in das elterliche Haus gefahren. Sein Ruhm war ihm bereits voraus geeilt. Dem Besuch des jungen, modernen Musikers beim alten Vater hat er 1950 mit «Respeita Januário» («habe Achtung vor Januário») ein einfühlsames Denkmal gesetzt [32].

In «Respeita Januário» steht die Rückkehr des schon berühmten Luiz Gonzaga in die Heimat stellvertretend für das Schicksal hunderttausender von *nordestinos*. Der erste Besuch eines Sohnes, der in die Metropolen des reichen Südens auswanderte, um sein Glück zu versuchen, ist ein oft beschworenes und ersehntes Moment im Leben vieler Familien im Nordosten. In «Asa Branca» hatten Luiz Gonzaga und Humberto Teixeira bereits dieses Hoffnungsgefühl auf eine Rückkehr in die Heimat eindrücklich beschrieben (1947). Praktisch jeder *forró*-Komponist und Sänger hat ein entsprechendes Stück, oftmals auch mehrere in seinem Repertoire [33].

In «Respeita Januário» versinnbildlicht dieser erste Besuch des ausgewanderten Sohnes gleichzeitig die Modernität, die auf die alte Tradition der Heimat trifft. Anschaulich kommt dies zum Ausdruck in der Gegenüberstellung des, vom jungen Musiker aus der Stadt mitgebrachten großen, 120-knöpfigen Akkordeons mit der alten, mit nur 8 Baßknöpfen (*oito baixos*) versehenen Ziehharmonika des Vaters von Luiz, Januário dos Santos.

Der Erfolg im südlichen Industriezentrum bringt eine arrogante Haltung mit sich, was alleine in der äußeren Erscheinung erkennbar wird, die für die einfache Landbevölkerung von viel Geld zeugt. Dieser Erfolg läßt so manchen Besucher auf die heimatlichen Sitten und Überlieferungen mit einer gewissen Geringschätzung blicken. Luiz Gonzagas Berühmtheit, über den Nordosten hinaus, vermag jedoch nicht die ursprüngliche Qualität und die spielerische Hinterlist (*tinhoso*) seines daheim gebliebenen, *sanfona* spielenden Vaters Januário zu überflügeln.

Mit liebevoller Ironie hebt Luiz Gonzaga in «Respeita Januário» die kulturellen Werte seiner Heimat hervor. Diese Haltung, die gleichzeitig von Respekt vor jenen zeugt, denen er seine erste Lehre verdankt, nahm er Zeit seines Lebens ein. Gonzaga blieb immer konsequent ein Repräsentant der Kultur seiner Heimat und beschritt musikalisch kaum neue Wege, jedenfalls keine, die ihn von seiner Herkunft abgewandt hätten. Seine überaus große Popularität und Beliebtheit, gerade unter den *nordestinos* in ganz Brasilien, verdankte er dieser Treue zu den volkstümlichen Werten und zum Kolorit seiner Heimat [34].

Die in «Respeita Januário» zum Ausdruck kommende respektvolle Vater-Sohn-Beziehung wiederholt sich in der nächsten Generation bei Luiz Gonzaga und seinem Sohn Gonzaguinha. In «A vida de viajante» (vgl. [Diskographie](#)) spricht Gonzaguinha über seine künstlerische Laufbahn zu seinem Vater «mit dem Stolz eines Menschen, der etwas von der Straße kennt, mit der Einfachheit, die Du mir mitgegeben hast» (*com o orgulho de alguém que conhece um pouco da estrada com a simplicidade que você passou pra mim*). «Estrada», die Straße, ist für jeden *nordestino* voller symbolischer Bedeutung, denn der Begriff steht auch für Leben, Schicksal, Laufbahn usw.

Abschließend kurz zur Musik von «Respeita Januário»: Es handelt sich um einen für Gonzaga überaus typischen *xote*. Zwar sagt man Luiz Gonzaga nach, er habe den *baião* maßgeblich geprägt, manche meinen sogar «erfunden». Neben dem *baião* tragen jedoch Luiz Gonzaga's *xote*-Kompositionen eine ebenso unverwechselbare Handschrift. Es wäre aufschlußreich einige *xote*-Stücke zu analysieren und im Vergleich miteinander festzustellen, was für diese Form, zumindest strukturell, charakteristisch ist. Bei Gonzaga steht fest, daß es in erster Linie ein besonderes Zusammenwirken des *xote*-Grundpatterns in der Percussion mit dem rhythmischen Design der Gesangs- bzw. Instrumentalmelodie ist, die immer durch eine Folge von punktierten Achteln und Sechzehnteln bestimmt wird (vgl. [Diskographie](#)) [35].

Eine andere *forró*-Geschichte: Die «Grammy»-Nominierung

Nachdem *forró*-Musik aus Nordost-Brasilien Ende der 50er Jahre und *lambada* Ende der 80er Jahre weltweit für Aufsehen sorgten, war es der *forró* einiger *forrozeiros* aus dem Innern von Pernambuco, der 1990 wieder von sich reden machte: in diesem Jahr wurde die von GlobeStyles (London) herausgebrachte und bei Rounder (New York) lizenzierte Kompilation *Brazil: forró. Music for Maids and Taxi Drivers* in der Kategorie «Folk & Traditional» für den «Grammy» 1991 nominiert.

Dies ist die jüngste «internationale» Geschichte des *forró*. Angefangen hat sie allerdings schon zehn Jahre zuvor. Der Musikproduzent, Musiker und Komponist Zé da Flauta aus Recife produzierte 1980 vier *forró*-Platten mit vier Musikern aus Pernambuco: Toinho de Alagoas, Zé Orlando, Duda da Passira und Heleno dos Oito Baixos. Die LPs, die bei Visom in Rio de Janeiro erschienen, verkauften sich auf dem nationalen Markt relativ schlecht und die Produktion blieb auf die lokalen Abnehmer in Recife und den umliegenden Staaten beschränkt.

Im Jahre 1989 wählte ein englischer Produzent, Gerald Seligman, der in Rio de Janeiro bei RCA arbeitete, einige LPs aus, darunter auch die 1980 erschienenen *forró*-Platten und schickte sie seinem Kollegen Ben Mandelson von GlobeStyles nach London. Mandelson stellte aus den vier Platten eine CD-Kompilation zusammen. Weil im Bewußtsein der Bewohner von Rio de Janeiro die häufigste Berufskategorie der *nordestinos* Hausangestellte, Bauarbeiter oder Taxifahrer ist, nannte Seligman die neue CD einfach «Forró: Musik für Dienstmädchen und Taxifahrer».

Die Grammy-Nominierung der zehn Jahre alten *forró*-Aufnahmen sorgte für große Überraschung in Recife. Vor allem zeigte sie deutlich, daß ohne die entsprechenden Kontakte in der internationalen Promoterszene der Sprung in den internationalen Musikmarkt unmöglich ist. Fast ironisch mutete es an, bei der Vielzahl an neuen Gruppen und guten Aufnahme-Studios, daß eine zwar musikalisch originelle, doch alte und mit einfachsten Mitteln erzeugte Produktion völlig unerwartet für den Grammy nominiert wurde. Dazu Zé da Flauta, der ursprüngliche Produzent in Recife:

«Man kann sich kaum vorstellen, unter was für Bedingungen wir diese Aufnahmen 1980 gemacht haben. Uns stand nur einfachste Aufnahmetechnik zur Verfügung und Geld hatten wir gar keines. Als mitten in den Aufnahmen das Fell der zabumba riß, und wir es nicht ersetzen konnten, gab ich dem Musiker eine Plastikwanne, steckte ihn in die kleine, stinkende Toilette für einen besseren Nachhall, und nahm so den Part der Trommel auf.»

(Zé da Flauta, pers. Mitteilung, Januar 1991)

Was war in der Zwischenzeit mit den vier Musikern in Brasilien geschehen?

Zé Orlando hatte sich bald nach dem nur mäßigen Erfolg der Schallplatten vom Musikgewerbe zurückgezogen. Toinho de Alagoas, der 1980 bekannteste der vier *forró*-Musiker, war zum Protestantismus bekehrt worden und machte seither keine Tanzmusik und keinen *forró* mehr. Nur Heleno dos Oito Baixos, Spieler der kleinen Knopfgriff -Harmonika (*sanfona*) mit acht Baßknöpfen und Duda da Passira, Akkordeon-Spieler und Sänger, waren weiterhin musikalisch aktiv und mit LPs auf dem lokalen Markt von Caruaru und Recife vertreten.

BRAZIL: FORRÓ



MUSIC FOR MAIDS AND TAXI DRIVERS

Abb. 2: Cover von *Brazil Forró: Music for Maids and Taxi Drivers* (Rounder CD 5044, 1989)

Anläßlich der Grammy-Nominierung entschloß sich Zé da Flauta, zusammen mit Freunden einen Video-Clip mit dem Eröffnungssong der nominierten CD, «Balanço da canôa» von Toinho de Alagoas, zu drehen. Auch ich wurde eingeladen, den Dreharbeiten auf dem berühmten Kunsthandwerksmarkt von Caruaru beizuwohnen. Caruaru, wo drei der *forrozeiros* leben, liegt im Landesinneren, ca. 150 km von Recife entfernt.

Wie sollte man jedoch den streng protestantischen Toinho dazu bewegen, für das Video-Clip zu singen und zu tanzen? Es ging nur über einen inhaltlichen und dramaturgischen Trick: Die Handlung mußte klarstellen, daß Toinho heute keinen *forró* mehr macht. Und so verläuft die Handlung des Clip:

«Toinho erscheint zwischen zwei Marktständen, nachdenklich und ernst. Er sieht ein kleines, für die Region typisches Tonfigürchen, drei *forró*-Musiker darstellend, es verschwimmt ihm vor den Augen. Er erinnert sich an seine 'Sündenjahre', als der im gesamten Inland von Pernambuco, Paraíba und Alagoas heiß begehrte *forrozeiro*. Die Einleitung des Akkordeons von Duda da Passira erklingt und Toinho setzt ein: 'Dona Maria cuidado com a saia, que no balanço da canôa o vento pode levantar' ('Dona Maria gib acht mit deinem Rock, denn beim Schaukeln des Boots kann ihn der Wind lüften'). Toinho singt zunächst fast schüchtern, beginnt sich zu bewegen, den Körper im Rhythmus des *forró* zu wiegen. Farbenfrohe Bilder tauchen auf, das Treiben auf dem Markt die Gegenstände der Volkskunst von Caniaru, fröhliche Gesichter, *forró*-Tanz. Als schließlich das Akkordeon ausklingt, ist alles Erinnerung und Toinho erscheint das Tonfigürchen wieder deutlich vor Augen. Es ist stumm und erstarrt, und ihm wird klar, daß die Tonfigur seinen gegenwärtigen Zustand versinnbildlicht. Er wendet sich resigniert ab. Die aufgekommene Hoffnung, die Welt des *forró* könne ihren Liebling zurückerobern, ist endgültig erloschen. Über den Marktdächern von Caruaru verschwinden die letzten Sonnenstrahlen.»

Wie Toinho, so sah man es auch vielen Zuschauern auf dem Markt an, daß sie sich in die Vergangenheit versetzt fühlten, als der überaus beliebte Song wieder nach zehnjährigem Stillschweigen erklang. Toinho konnte die filmische Darstellung dieser kurzen und wahren Geschichte mit seiner religiösen Überzeugung in Einklang bringen, anders als seine Kirchenbrüder, die für diesen Auftritt vor laufenden Kameras und begeisterter Zuschauermenge überhaupt kein Verständnis zeigten. Toinho mußte unmittelbar nach Abschluß der Dreharbeiten im Nachbarstaat Alagoas untertauchen, bis sich die empörten Gemüter der Protestanten von Caruaru wieder beruhigt hatten ...

Der «Grammy» wurde von der Preis-Jury in New York schließlich an eine andere Gruppe vergeben. Die Nominierung allein hatte jedoch schon für genug Wirbel gesorgt und die Geschichte des *forró* um einige pittoreske Seiten erweitert.

Duda da Passira und Heleno dos Oito Baixos

Die Nominierung für den «Grammy» hatte desweiteren auf zwei hervorragende, nur im Umkreis von Caruaru und Recife bekannte *forró*-Persönlichkeiten aufmerksam gemacht, nämlich auf Duda da Passira und Heleno dos Oito Baixos.

Duda da Passira, geboren 1948 in Passira, Pernambuco, lebt heute in Vitória de Santo Antão. Er ist Autodidakt, Autor zahlreicher *forró*- und Instrumentalkompositionen für das Akkordeon. Er ist bereits mit Luiz Gonzaga aufgetreten, ein Höhepunkt in der Laufbahn des *forrozeiro*. In der *forró*-Terminologie würde man Duda als «*gonzaguiano*» bezeichnen, d.h. sein Kompositions- und Vortragsstil ist stark von dem Œuvre Luiz Gonzagas beeinflusst.

Heleno dos Oito Baixos (Jahrgang 1955) stammt aus Caruaru und hatte mit vierzehn Jahren das entscheidende Erlebnis, als er von zu Hause weglief und bei einer Gruppe Roma Aufnahme fand. Hier bekam er zum ersten Mal eine *sanfona* mit Knopfgriffen und acht Baßtönen in die Hand, das Instrument, das er bis heute spielt. Mit achtzehn Jahren schloß er sich einem kleinen Artisten-Zirkus an und bereiste den ganzen Nordosten. Er lebt in Caruaru, ist Komponist und Texter zahlreicher Stücke und versteht es, Handharmonikas zu stimmen. Das Stimmen erfolgt durch das Anschleifen der Durchschlagzungen des Instruments. Die kleine *sanfona de oito baixos* kennt zahlreiche Bezeichnungen im Volksmund des Nordostens: *pé de bode* (Ziegenbocksfuß), *pé de oreiha* (Ohrenansatz), *pescoço de cabra* (Ziegenhals), *orelha de cebo* (Talgohr), «*sanfona de brinquedo*» («Spielzeug-Harmonika») u.a. Heleno spielt auch Konzertina.

Musikalisch ist der Gegensatz zwischen Duda und Heleno, die oftmals gemeinsam auftreten, mit dem Verhältnis zwischen Luiz Gonzaga und Januário zu vergleichen: Auf der einen Seite das große, meisterhaft gespielte Akkordeon, auf der anderen die kleine, mit sehr viel musikalischem Witz gespielte Knopfgriff-*sanfona*. Im allgemeinen hält das Bewußtsein der Überlegenheit des großen Akkordeon gegenüber dem kleineren *oito baixos* an. Ein mit 120 und mehr Baß- und Harmonieknöpfen ausgestattetes Instrument repräsentiert größere Klangvielfalt und erweiterte technische Möglichkeiten. Die kleine *sanfona de oito baixos* hingegen ist das einfache Instrument des *forró pé de serra*. Musiker, die heute nur auf diesem Instrument spielen, gelten in der Regel als minder qualifiziert oder zumindest als arme Schlucker, die sich kein größeres Instrument leisten können. Dessen ungeachtet, hält Heleno dos Oito Baixos an seinem Instrument fest und hat es darauf zu einer außergewöhnlichen Spielfertigkeit gebracht. Schließlich dürfte diesem Instrument der eigenartige, persönlich gefärbte Stil der Kompositionen von Heleno mit zu verdanken sein. Helenos *xotes*, zum Beispiel, um bei diesem Groove zu bleiben, haben mit dem *gonzaguiano*-Stil oftmals überhaupt nichts mehr zu tun.



Abb. 3: Duda da Passira (Recife, 1992)



Abb. 4: Heleno dos Oito Baixos (Recife, 1992)

In «Estou xotando» (unveröffentlicht) ist die für *xotes* typische Melodiebildung mit punktierter Achtel - Sechzehntel - punktierter Achtel usw. völlig abwesend. Statt dessen hat Heleno seiner ausgeprägten Vorliebe für gebrochene Versmaße (*pé quebrado*) freien Lauf gelassen und drückt Melodieverläufe mit irrationalen Werten in das, von der *zabumba*-Trommel vorgegebene *xote*-Metrum. In seinen Kompositionen sind außerdem häufig modale, also nicht dur- oder moll-orientierte Melodiebildungen zu finden. Im Gegensatz zu den meisten *forrozeiros urbanos*, schließt Heleno dos Oito Baixos hier direkt an die traditionelle Musik des Nordostens an, in der modale Melodiestructuren häufig vorkommen. Im allgemeinen dürfte das Spiel auf dem großen Akkordeon, das einen viel größeren Anteil an begleitenden Harmonien ermöglicht, von solchen kompositorischen Besonderheiten wegführen. Auf seiner Plattenhülle von 1992 ließ Duda da Passira, neben dem Hinweis auf die «Grammy»-Nominierung, einen Satz des Musikkritikers Tárík de Souza abdrucken: «*Duda da Passira tocou com Dominginhos e Gonzaga e bate um fole mainstream*» ('Duda da Passira spielte mit Dominginhos und mit Gonzaga und drückt einen Mainstream-Balg'). Duda hat diesen Satz als Auszeichnung empfunden. Bei Heleno hätte er jedenfalls nicht gepaßt [36].

World music: die Musik der anderen

«The art to be local worldwide» [37]

Anhand des *forró* aus Brasilien ist deutlich geworden, wie unterschiedlich sich Prozesse der weltweiten Plazierung lokaler Musikformen vollziehen. Im ersten geschilderten Fall war es infolge der kurzsichtigen staatlichen Intervention nicht gelungen, einen regionalen Musikstil (*baião*) international bekannt zu machen. Bei der *lambada* erlebte der internationale Markt den extrem artifiziellen Fall, wo Musik für ihn zurechtgeschneidert wurde [38]. Der weltweite Impakt von *lambada* blieb zwar nicht aus. Seine Lebensdauer war jedoch kurz, denn *lambada* war vom Besten der lokalen Musik Nordost-Brasilens, zugunsten einer gängigen «Pop-Mainstream-Sauce», entkleidet worden.

Bei der Geschichte um die Grammy-Nominierung läßt sich der Weg einer Musikform über die drei Stufen vom strikt regionalen Dasein, über die marginalisierte Präsenz im nationalen Markt, bis hin zur Plazierung auf dem internationalen Musikmarkt klar verfolgen. Dieser Weg ist keinesfalls gradlinig und vielfach von klar berechneten, aber auch von zufälligen Umständen abhängig.

Die ironische Definition von *forró* als «Music for Maids and Taxidrivrs» ist in diesem Zusammenhang doppelt aufschlußreich: Sie reflektiert die urbane, im Süden Brasiliens gängige Sicht zu einem, auf die populäre Nordostkultur begrenzten, regionalen Musikstil; gleichzeitig ist sie vorurteilsbeladen, denn sie erkennt nur eine Manifestation von «kleinen Leuten» und beschränkt die Tätigkeit der Arbeitsmigranten aus dem Nordosten auf schlecht bezahlte, typisch großstädtische Dienstleistung. Trotzdem hat *forró* seinen, wenn auch subalternen, so doch festen Platz in der größeren Gesellschaft errungen, u.a. dank des Talents eines Luiz Gonzaga. Dieses Eingeständnis steckt gleichfalls in der Definition von *forró* als «Musik für Dienstmädchen und Taxifahrer». Der Schritt von der Abgeschirmtheit regionaler Kultur an die Peripherie der nationalen Musikindustrie, den *forró* gegangen ist, muß in jedem Fall erfolgen, bevor ein Musikstil den Sprung in den weltweiten Musikmarkt wagen kann.

Was das Konzept der *música regional* (wie es im Land heißt) betrifft, hat *forró* gezeigt, daß in Brasilien eine strikte Grenzlinie zwischen traditioneller und populärer Kultur nur schwer zu ziehen ist. Ebenso verhält es sich zwischen sogenannter *música popular* und *música erudita* (E-Musik), wenn man sich gewisse Tendenzen der MPB vergegenwärtigt [39]. Selbst die oftmals aufgeführte Dichotomie Stadt und Land taugt hier nicht als eindeutiges Kriterium für die Trennung zwischen traditioneller und populärer Kultur. Was die populäre Kultur von traditionellen Manifestationen und von «E-Kultur» unterscheidet, dürfte am ehesten die Freizügigkeit sein, mit der sie überkommene ästhetische Werte verarbeitet [40]. Dieser prinzipiellen Offenheit stehen jedoch auf der anderen Seite die Konzessionen an das Diktat des Marktes gegenüber. Keine Kulturform dürfte sich diesem so anpassen wie populäre Musik. In vielen Fällen kann dies eine überaus große Einschränkung der Entfaltungsmöglichkeiten bedeuten.

In Bezug auf «World Music» kann *forró* frühestens mit seiner internationalen Verbreitung, wie mit der GlobeStyles/Rounder Kompilation *Brazil: Forró* von 1989 geschehen, als solche etikettiert werden [41]. Dies ist allerdings klar die «outsider» Position, denn für das «Insider-tum» hebt sich die Kategorie «World Music» wieder auf: In Brasilien bleibt *forró* weiterhin *música regional*, sei es in ihrer ländlichen, akustischen Form, sei es in ihrer urbanen, in den lokalen Musikcharts plazierte Variante. Der Gegensatz, der sich hier auftut, ist maßgeblich für das paradoxe Unbehagen verantwortlich, das sich allgemein mit dem Konzept «World Music» vermittelt: im Herkunftsland selbst ist die Musik regional und stilistisch eng definiert, auf dem internationalen Musikmarkt dagegen wird sie sowohl regional als auch stilistisch völlig offen gehandhabt. Aus der Perspektive des anglo-amerikanischen Musikmarktes ist «World Music» folglich schlicht die populäre Musik der anderen [42]. Der Begriff erfüllt als Etikett alleine markttechnische Anforderungen, inhaltlich definiert sich «World Music» dagegen bestenfalls durch das Unvermögen, definiert zu werden.

Ungeachtet jeder Etikettierung, eine unterschiedliche - und doch identische - Auffassung von *forró* wird es immer geben: lokal *forró*, weltweit «for all»!

Anhang 1

**FOR ALL PARA TODOS
(Geraldo Azevedo/Capinam)
LP Ariola 201902 (1982)**

[...]

Para todos da cidade
Para todos do sertão
Para os que preferem xote
Samba rock ou baião
O inglês ali andava
Sei se anda sei se não
Botando os trilhos no mundo
Bem no fundo do sertão
Ferrovia para todos
Leva uns e outros não
Só a morte com certeza
Dá pra todos condução.

For all...

Para todos de São Paulo
Todo Rio de Janeiro
Pernambuco Paraíba
Petrolina Juazeiro
Alegria para todos
A tristeza sei se não
O inglês da ferrovia
Escreveu no barracão
For all for all for all.

[...]

Für alle von der Stadt
Für alle aus dem Hinterland
Für alle die xote vorziehen
Samba Rock oder baião
Der Engländer war dort
Weiß nicht ob er immer noch
Die Gleise in die Welt setzt
Ganz im hintersten sertão
Bahn für alle
Einige nimmt sie mit, andere nicht
Nur der Tod gibt mit Sicherheit
Allen eine Mitfahrgelegenheit.

Für alle...

Für alle in São Paulo
Ganz Rio de Janeiro
Pernambuco Paraíba
Petrolina Juazeiro
Freude für alle
Vielleicht auch Trauer
Der Engländer von der Bahn
Schrieb auf den Schuppen
Für alle für alle für alle.

Anhang 2

RESPEITA JANUÁRIO (Luiz Gonzaga & Humberto Teixeira) RCA 60747420 (1950)

Quando eu voltei lá no sertão eu quiz mandá em Januário, com meu fole prateado só de baixo 120, botão preto bem juntinho, como nele baleado.

Mas antes de fazer bonito, de passagem por Granito, foram logo me dizendo: de Taboca a Rancharia, de Salgueira a Bodocó, Januário é o maior.

E foi aí que me falou meio zangado veio Jacó: «Lui, respeita Januário, Lui, respeita Januário, Lui, tu pode ser famoso, mas teu pai é mais tihoso nem com ele nem quem vai, Lui, Lui, respeita os oito baixo do teu pai!»

Als ich wieder in den sertão zurückkehrte, wollt' ich besser als Januário sein mit meinem silberglänzenden Balg, allein an Baßtönen 120, schwarze und eng aneinander liegende Knöpfe, wie hineingeschossen.

Aber bevor ich loslegte sagte man mir gleich auf der Durchreise durch Granito: von Taboca bis Rancharia, von Salgueiro bis Bodocó ist Januário der Größte.

Und da sprach mich etwas verärgert der alte Jacó an: «Lui, habe Achtung vor Januário, Lui, habe Achtung vor Januário. Lui, du magst zwar berühmt sein, aber dein Vater ist besser, nicht einmal du kannst es mit ihm aufnehmen, Lui. Lui, respektiere den oito baixo deines Vaters.

[Gesprochen]:

Eta, com 600 milhões, mas já se viu? Depois que esse filho de ... voltou do sul, tem sido um alvoroço da peste lá pra banda do Novo Exu. Todo mundo vai ver o diabo do nêgo. Eu também fui, mas não gostei. O nêgo tá muito mudificado. Nem parece aquele mulequinho que saiu daqui em 1930. Era malero, baixudo, cabeça de papagaio, zambeta, feio p'a peste. Qual que! O nêgo agora tá gordo que parece um major. É uma gazimira lascada, um dinheiro danado, enricô, tá rico! Pelos cálculo que fiz até (?) possui mais que dez conto de réis. Sanfonona grande danado, 120 baixo, é muito baixo. Eu nem sei pra que tanto baixo. Por que arreparando bem ele só toca em dois. Januário não: o fole de Januário tem oito baixo, mas ele toca em todos oito. Sabe de uma coisa? Luiz tá com muito cartaz. É um cartaz da peste. Mas ele precisa respeitar os oito baixos do pai dêle, e é por isso que eu canto assim:

Eta, mit 600 Millionen, hat man so etwas schon gesehen? Nachdem dieser Sohn seiner Heimat aus dem Süden zurückkehrte, ist einiges los dort Richtung Novo Exu. Alle gehen hin, um den Kerl zu sehen. Ich ging auch, aber er hat mir nicht gefallen. Der Typ hat sich sehr verändert. Es scheint, als sei er gar nicht jener kleine Junge, der 1930 von hier fortging. Er war ein Winzling, hatte einen Papagaienkopf, war krummbeinig, schielte, war häßlich wie die Pest. Ach was! Der Kerl ist jetzt dick wie ein Oberst. Viel Stoff, verdammt viel Geld, er ist reich geworden, ist reich! Nach meinen Berechnungen müßte er mehr als 10.000 réis haben. Und ein riesiges Akkordeon, 120 Baßknöpfe, da ist sehr viel Baß dran. Ich weiß gar nicht, wozu so viele Baßtöne, denn wenn man genau hinschaut, spielt er nur auf zweien. Januário nicht: sein Balg hat nur acht Baßknöpfe, aber er spielt sie alle acht. Wißt ihr was? Man schenkt Luiz zuviel Aufmerksamkeit. Es ist eine verdamnte Wichtigtuerei. Aber er muß Respekt zeigen vor dem oito baixos seines Vaters, und deswegen singe ich so:

[Gesungen]:

Lui, respeita Januário, Lui respeita Januário, (...)

Lui, habe Achtung vor Januário, Lui, habe Achtung vor Januário

Endnoten

1. Rutten, Paul (1994): «Lokale Musik und der internationale Marktplatz», In *PopScriptum 2 – Musikindustrie (1994)*, Berlin: Zyankrise, S. 40.
[Online: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst02/pst02020.htm> bzw. <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst02/pst02020.pdf>]
2. Eine dieser Firmen ist die, in Recife ansässige und operierende COMDIL, die ca. 1500 Titel von Sängern und Bands aus dem Nordosten in ihrem Katalog verzeichnet. Aufnahmen, Abmischung und Mastering sind in den eigenen Aufnahme-Studios gemacht worden. Der Vertrieb von LPs und von CDs (edierte Kassetten spielen in Brasilien nur noch eine kleine Rolle) erfolgt über den allgemeinen Handel und über die eigene Kette von Schallplattenläden («Aky-Discos»). Alleine in der Nordostregion sind es über 200 COMDIL-Läden, deren Tonträger-Sortiment zu 50% aus eigenen Produktionen besteht (pers. Mitteilung durch Joãozinho da Comdil, 1992).
3. Zur Theorie der «*culturas híbridas*» vgl. Canclini 1990.
4. z.B. Schreiner, Claus (1985): *Música Popular Brasileira. Handbuch der folkloristischen und der populären Musik Brasiliens*. (3. Auff.) Darmstadt: Tropical Music, McGowan, Chris & Ricardo Pessanha (1991): *The Billboard Book of Brazilian Music. Samba, Bossa Nova, and the Popular Sounds of Brazil*. New York: Guinness.
5. Das Kürzel MPB steht seit den 60er Jahren für die Schöpfer einer der zeitgenössischen Literatur, Poesie und E-Musik nahe stehenden Form urbaner und im allgemeinen von einer höheren Mittelschicht ausgehenden populären Musik. Ausgeschlossen sind nicht nur regionale Musikstile wie *forró*, sondern auch der brasilianische Rock, Jazz, selbst *samba*, wenn er nicht von einem Komponisten der MPB individuell geprägt ist. Die enge Eingrenzung der MPB wird vor allem von der Industrie (inklusive den Fachjournalisten) bevorzugt, anders als die Musikwissenschaft allgemein (z.B. Tinhorão).
6. Das Phänomen, daß sich eine lokale Musikform terminologisch auch auf den Tanz bezieht, daß man sogar die Feste, bei denen die Musik erklingt, mit demselben Terminus belegt, findet nicht nur in Brasilien zahlreiche Gegenbeispiele, sondern auch andernorts, z.B. *zouk*-Musik in den französischen Antillen (Guilbault 1993), *cumbia* in Kolumbien, *high-life* in Westafrika usw.
7. Marcondes, Marcos Antônio (Hg.) (1977): *Enciclopédia da Música Brasileira. Erudita, Folclórica, Popular*. São Paulo: Art Editora.
8. Cascudo, Luís da Câmara (1956): *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro.
9. Andrade, Mário de (1989): *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia.
10. Ikeda, Albedo T. (1990): «*Forró: dança e música do povo*», D. 0. Leitura - São Paulo, 9 (101), S. 10.
11. Ebd., S. 10.
12. Luiz Gonzaga hat zur Entstehung des *baião*-Rhythmus angemerkt, daß er diesen aus der instrumentalen Einleitung der *viola*-Gitarreninstrumente der volkstümlichen Sänger des Nordostens (*cantadores* und *repentistas*) übernommen, also nicht wirklich erfunden habe.
13. Tinhorão, José Ramos (1969): *O Samba agora vai. A Farsa da Música Popular no Exterior*, Rio de Janeiro: JCM Editôres. S. 88.
14. Die Geschichte der *lambada* ist hinlänglich bekannt, daher nur der bibliographische Verweis auf Tinhorão, José Ramos (1991): *Pequena História da Música Popular. Da Modinha à Lambada*, São Paulo: Art Editora (6a ed.), S. 278-294.
15. Tinhorão 1979, S. 185.
16. Ebd.

17. Ebd., S. 187.
18. *Forró pé de serra*, wie er auf der CD *Pé de Serra forró Band - Brazil* (1992) erklingt, rein akustisch, ohne E-Baß und Keyboards, ist nicht nur auf dem brasilianischen Plattenmarkt größte Seltenheit.
19. Die *viola* aus Zentral- und Südwest-Brasilien ist ein Gitarreninstrument mit fünf doppelchörig gespannten Saiten. Es gibt unterschiedliche Stimmungen.
20. Reily, Suzel Ana (1992): «*Música Sertaneja* and migrant identity: the stylistic development of a Brazilian genre», *Popular Music*, vol. 11, no. 3, S. 337.
21. Im Jahre 1990 tourten João Mineiro e Marciario, die eine «romantische» Version der *música sertaneja* vertreten, mit Erfolg durch die USA, so daß 1991 die PolyGram eine Platte mit spanischen Songtexten, speziell für den Latino-Markt der USA herausbrachte.
22. Bergamo, Mônica (1993): «*Farra de retirante*», *Veja*, ano 26, no. 6 (10-2-1993), S. 37.
23. Heleno dos Oito Baixos [[Diskographie](#)], 1991, pers. Mitteilung.
24. Gonzaguinha hat *maracatus*, ein betont afro-brasilianischer Rhythmus aus Pernambuco, in seinem *forró*-Repertoire eingebaut, was eher als musikalisches Experiment zu sehen, denn als dem *forró* zuzurechnen ist.
25. Vgl. z.B. Onildo Almeida in der [Diskographie](#).
26. U.a. Angelo, Francisco de Assis (1990): *Eu vou contar pra vocês*. São Paulo: Icone, Ferreti, Mundicarmo Maria R. (1989): *Baião dos dois: Zedantas e Luiz Gonzaga*, Recife: Massangana, Rennó, Carlos, Luiz Chagas & J.C.Bruno (1990): Luiz Gonzaga. Coleção Vozes do Brasil. São Paulo: Martin Claret Editores.
27. Angelo, Francisco de Assis (1990): *Eu vou contar pra vocês*. São Paulo: Icone. S. 55.
28. Zitiert aus Angelo, Francisco de Assis (1990): *Eu vou contar pra vocês*. São Paulo: Icone. S. 56.
29. Angelo, Francisco de Assis (1990): *Eu vou contar pra vocês*. São Paulo: Icone. S. 56.
30. Vgl. Angelo, Francisco de Assis (1990): *Eu vou contar pra vocês*. São Paulo: Icone.
31. *Forró*-Musik mit obszönen, zweideutigen Texten ist weit verbreitet. Alleine schon die Titel einiger Stücke von *Brazil: Forró* der Globe Styles/Rounder Kompilation belegen es unzweideutig: «*Entra e sai*» (Rein und raus) oder «*Meu caráter e duro*» (Mein Charakter ist hart). Der *forrozeiro*, dessen obszönen Texte am berühmtesten sind, ist zweifellos Genival Lacerda, den Spötter auch «*Genital Lacerda*» nennen (vgl. [Diskographie](#)).
32. Gemeinsam mit dem Partner Humberto Teixeira.
33. Zum Beispiel Duda da Passira «*Pé de Serra*» (vgl. [Diskographie](#)) und auch *violeiros*, darunter Vidal França aus Bahia u.a.
34. Hierin unterschied sich Luiz Gonzaga grundlegend von seinen Akkordeon spielenden Kollegen Sivuca oder auch von Herrneto Pascoal. Anders als Gonzaga wurden Sivuca und Hermeto in den USA und in Europa in Jazz und Free-Jazz-Kreisen berühmt. Zwar hebt sich ihre Musik durch die Herkunft aus dem Nordosten Brasiliens sicher von der anderer Jazz-Musiker ab, dem musikalischen Idiom der regionalen *forró*-Ensembles fühlten sie sich jedoch nie ausschließlich verpflichtet.

35. Wenn *forrozeiros urbanos* wie Alcymar Monteiro auf ihre Verbundenheit mit Gonzaga hinweisen, und sich selbst als «gonzaguianos» bezeichnen, so ist das u. a. auch an ihren *xote*-Kompositionen zu erkennen (vgl. [Diskographie](#)). Anders als Gonzaga, bezeichnet sich Alcymar Monteiro gerne als *forró*-König (vgl. Spencer, Fernando (1994): «A Nordestinidade de Alcymar», in *Diário de Pernambuco*, Recife, Ausgabe vom 7. Mai 1994, S. 68).
36. Kurz erwähnt seien Produktionen, die wir 1992 mit Duda da Passira und mit Heleno dos Oito Baixos realisieren konnten: Ein Video *forró no original*, mit Studio-Aufnahmen und eingeblendeten *forró*-Szenen aus dem Land (Bestelladresse: 1. Paulista, Caixa Postal 0031, 50.001 Recife). Außerdem entstanden 1992 Studio-Aufnahmen in Recife, ohne Nachbereitung und die sonst übliche Anreicherung mit Keyboard, Drum Maschine, E-Baß etc. Ein Teil der Aufnahmen ist auf der CD *Pé de Serra forró* Band erschienen (vgl. [Diskographie](#)).
37. Slogan der ersten World Music Exhibition in Berlin 1994, die WOMEX 1994.
38. Populärmusik aus Brasilien, insbesondere auch die Musik aus dem Nordosten des Landes, ist reich an weiteren Beispielen, wenn man nur an die Verbreitung der *bossa nova* oder aber rezentler, der *blocos afro* aus Bahia denkt (vgl. u.a. McGowan & Pessanha, Tinhorão).
39. Der brasilianische Star Caetano Veloso hat sich immer wieder in seinen Kompositionen mit der brasilianischen *poesia concreta* eines Haroldo de Campos oder Décio Pignatari auseinandergesetzt (vgl. u.a. Perrone, Chades A. (1988): *Letras e Letras da MPB*. Rio de Janeiro: Elo.).
40. Erlmann, Veit (1991): «Tradition, Popular Culture and Social Transformation», in M.P.Baumann (ed.) *Music in the Dialogue of Cultures. Traditional Music and Cultural Policy*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, S. 123.
41. *Sivuca* ist hier bereits als Vorreiter einer aus Brasilien kommenden *forró*-«World Music» zu nennen, obwohl er bis Anfang der 90er Jahre nie so bezeichnet wurde.
42. Dies ist ein Punkt, den viele Autoren am Begriff «World Music» kritisieren: dort nämlich, wo man Unterschiede nicht ernst nimmt, werden sie einfach zusammengefaßt und als fremd «banalisiert» (Guilbault, Jocelyne (1993): «On Redefining the 'Local' Through World Music», *The World of Music*, vol. 35 (2), S. 41). Goodwin & Gore gehen sogar weiter mit ihrer Frage, ob in dieser Art und Weise, die Welt zu «hören», nicht geradezu Ethnozentrismus gefördert wird (Goodwin, Andrew & Joe Gore (1990): «World Beat and the Cultural Imperialism Debate», in *Social Review* 20 (3), S. 76). Für eine weitergehende Diskussion von «World Music» vgl. u.a. vol. 35 (2) der Zeitschrift *The World of Music* zum Thema «The Politics and Aesthetics of 'World Music'» (Internationales Institut für Traditionelle Musik, Berlin).

Literatur

- Andrade, Mário de (1989): *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Angelo, Francisco de Assis (1990): *Eu vou contar pra vocês*. São Paulo: Icone.
- Bergamo, Mônica (1993): «*Farra de retirante*», *Veja*, ano 26, no. 6 (10-2-1993), 36-37.
- Canclini, Nestor García (1990): *Culturas Híbridas. Estratégias para entrar y para salir de la modernidad. México: ...*
- Cascudo, Luís da Câmara (1956): *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro.
- Erlmann, Veit (1991): «Tradition, Popular Culture and Social Transformation», in M. P. Baumann (ed.) *Music in the Dialogue of Cultures. Traditional Music and Cultural Policy*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 121-133.
- Ferreti, Mundicarmo Maria R. (1989): *Baião dos dois: Zedantas e Luiz Gonzaga*, Recife: Massangana.
- Goodwin, Andrew & Joe Gore (1990): «World Beat and the Cultural Imperialism Debate», in *Social Review* 20 (3), 63-80.
- Guilbault, Jocelyne (1993): «*On Redefining the Local Through World Music*». In: *The World of Music*, vol. 35 (2), 33-47 [vgl.: Guilbault, Jocelyne (1995): *Über die Umdeutung des «LOKALEN» durch die WORLD MUSIC*. In: *PopScriptum 3 – World Music*, S. 30 – 44.
[Online: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst03/pst03020.htm> bzw. <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst03/pst03020.pdf>]
- Ikeda, Albedo T. (1990): «*Forró: dança e música do povo*», *D. O. Leitura - São Paulo*, 9 (101), 10-12.
- Marcondes, Marcos Antônio (Hg.) (1977): *Enciclopédia da Música Brasileira. Erudita, Folclórica, Popular*. São Paulo: Art Editora.
- McGowan, Chris & Ricardo Pessanha (1991): *The Billboard Book of Brazilian Music. Samba, Bossa Nova, and the Popular Sounds of Brazil*. New York: Guinness.
- Perrone, Chades A. (1988): *Letras e Letras da MPB*. Rio de Janeiro: Elo.
- Reily, Suzel Ana (1992): «*Música Sertaneja and migrant identity: the stylistic development of a Brazilian genre*», *Popular Music*, vol. 11, no. 3, 337-358.
- Rennó, Carlos, Luiz Chagas & J.C. Bruno (1990): *Luiz Gonzaga*. Coleção Vozes do Brasil. São Paulo: Martin Claret Editores.
- Rutten, Paul (1994): «*Lokale Musik und der internationale Marktplatz*», In *PopScriptum 2 – Musikindustrie (1994)*, Berlin: Zyankrise, S. 31-45.
[Online: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst02/pst02020.htm> bzw. <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst02/pst02020.pdf>]
- Spencer, Fernando (1994): «*A Nordestinidade de Alcymar*», in *Diário de Pernambuco*, Recife, Ausgabe vom 7. Mai 1994, S. 68.
- Schreiner, Claus (1985): *Música Popular Brasileira. Handbuch der folkloristischen und der populären Musik Brasiliens*. (3. Auff.) Darmstadt: Tropical Music.
- Tinhorão, José Ramos (1969): *O Samba agora vai. A Farsa da Música Popular no Exterior*, Rio de Janeiro: JCM Editôres.
- Ders. (1976): *Música Popular. Os Sons que vêm da Rua*, Rio de Janeiro: Edições Tinhorão.
- Ders. (1991): *Pequena História da Música Popular. Da Modinha à Lambada*, São Paulo: Art Editora (6a ed.).

Diskographie

Almeida, Onildo (1987): *Forróck*. Polydisc/Comdil. LP 831.261-92

Brazil Classics (1991): *Brazil Classics 3: Forró*. Luaka Bop, Inc. (Warner) 7599-26323-2 (Compiled by David Byrne)

Brazil: *Forró* (1989): *Music for Maids and Taxidriviers*. Rounder CD 5044 (Compilation)

Forró Atual (1992): Atual Discos. ATLP.0001

Gonzaga, Luiz (1990): *Gonzagão. Olha pro céu*. RCA Victor (BMG) CD 10.078 (Compilation)

Gonzaga, Luiz & Gonzaguinha (1991): *Gonzagão & Gonzaguinha. Juntos*. RCA V 120.014

Lacerda, Genival (1990): «Negócio da China». Continental. LP 1.77.405.021

Monteiro, Alcymar (1993): *O Rei do forró Alcymar Monteiro. forró Nosso de cada Dia*. Continental 1.04.800.641

Passira, Duda da (1988): *Pé de Serra*. Gravações Elétricas S.A. LP.529.404.168

Ders. (1992): *Forró da Minha Terra*. Star Fluor Records. UR.LP.60071-

Pé de Serra Forró Band, Brazil (1992): *Dance Music from the Countryside*. Wergo 281509-2

Oito Baixos, Heleno dos (1989): *Forró Lambada*. Universal Records Corporation do Brasil. URC LP.0977

Sivuca (1994): *Norte Forte*. Tropical Music. CD 68.959 (Compilation)