



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Ser forrozeiro em Caruaru: prática musical, mudança e continuidade na “Capital do Forró”

Philippe Moreira Sales Silva

João Pessoa
Outubro / 2017



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Ser forrozeiro em Caruaru: prática musical, mudança e continuidade na “Capital do Forró”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em música, área de concentração em Etnomusicologia, linha de pesquisa Música, Cultura e Performance.

Philippe Moreira Sales Silva

Orientador: Carlos Sandroni

João Pessoa
Outubro / 2017

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S586s Silva, Philipe Moreira Sales.

Ser forrozeiro em Caruaru: prática musical, mudança e continuidade na "capital do forró" / Philipe Moreira Sales Silva. - João Pessoa, 2017.

134 f. : il.

Orientação: Carlos Sandroni.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Música. 2. Desenvolvimento do forró - Caruaru. 3. São João - Caruaru. I. Sandroni, Carlos. II. Título.

UFPB/BC



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**SER FORROZEIRO EM CARUARU: PRÁTICA MUSICAL,
MUDANÇA E CONTINUIDADE NA “CAPITAL DO FORRÓ”**

Philippe Moreira Sales Silva

ORIENTADOR: Prof. Dr. Carlos Sandroni

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA:

A minha noiva, Maria Juliana de Oliveira, que esteve sempre presente na minha vida acadêmica.

Aos meus pais, que me apoiaram por esses anos todos.

Ao meu eterno professor de música Normando Menezes, que me deu todas as oportunidades para atuar no mercado da música em Caruaru.

Ao meu amigo Valdir Santos, que foi uma figura fundamental para que esse trabalho pudesse ser realizado.

A meu orientador, Carlos Sandroni que me acompanha pacientemente desde a graduação.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família e aos meus amigos que sempre estiveram comigo nesse trabalho.

A Juliana de Oliveira, minha noiva e companheira, pelo incentivo e toda força que ela vem me dando desde a seleção do mestrado.

Ao meu orientador Dr. Carlos Sandroni pelas orientações maravilhosas e precisas e pela liberdade que ele me concedeu para que eu pudesse construir o meu próprio caminho na pesquisa a partir das leituras indicadas, conversas e fundamentais críticas ao trabalho. Posso dizer que, se não fosse a sua orientação, o trabalho não teria chegado a esse resultado.

Ao meu grande amigo e companheiro da música Valdir Santos por toda conversa que tivemos, as ideias que ele sempre me concedia, as informações importantes. Posso dizer que ele foi meu segundo orientador, pois suas dicas e conversas contribuíram muito para a construção dessa dissertação.

Ao meu grande amigo Lucas de Oliveira que esteve sempre disposto a me ajudar desde o período em que fiz o pré-projeto. Esse “Caboclo”, cantador da obra de Elomar, foi responsável por me enviar os modelos de projeto e da dissertação e ainda responsável por tirar todas as minhas dúvidas sobre o mestrado.

Aos artistas forrozeiros Onildo Almeida, Ivan Bulhões, Jorge de Altinho, Sebastian Silva, André Leal, Anderson do Pífe, pela paciência de dedicar horas de seus tempos para disponibilizarem, a esse trabalho, seus conhecimentos sobre o forró. Suas contribuições foram fundamentais para essa pesquisa.

A Fundação de Cultura e Turismo de Caruaru nas pessoas de Djair Vasconcelos, Jô Barbosa e Fúlvio Wagner Lopes.

Ao Jornal Vanguarda, na pessoa de Jaciara Fernades, que me cedeu os acervos de jornais antigos.

Aos amigos colaboradores Hebert Lucena, Thadeu Siqueira, Veridiano Santos, Sandro Guimarães, Walmiré Demeron, entre outros, que colaboraram de alguma forma.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música, nas pessoas de Luiz Ricardo, Izilda, José Henrique, Valério Fiel da Costa, pela acolhida tão especial e pela paciência.

Aos professores Luiz Ricardo, Carlos Sandroni, Alice Lumi Satomi e Eurides Santos que contribuíram ao máximo para a minha formação dentro do programa.

Ao professor e amigo Climério de Oliveira Santos e a professora Eurides Santos que estiveram presentes na minha defesa e deram as melhores contribuições possíveis para a versão final desse trabalho.

A todos os que fizeram parte da minha vida durante esses dois anos de convívio, aos colegas de curso, Uirá Garcia, Esdras Sarmiento, Felipe Hauers, Mariana Duarte, Christian Weik e Marília Santos, em especial a minha amiga Laís de Assis, carinhosamente chamada de violeira, que sempre me acompanhava durante as viagens entre João Pessoa e Caruaru nos períodos de aula.

*Tem sanfona lá no Sul e tem forró lá no Norte,
mas na sanfona e no forró Caruaru é mais
forte (Juarez Santiago).*

RESUMO

A cidade de Caruaru, localizada no Agreste de Pernambuco, é conhecida pela sua diversidade em cultura popular, destacando as artes plásticas, a dança, a literatura, o teatro e a música. Nessa diversidade cultural, a música, representada pelo forró, ganhou um destaque especial na cidade devido à projeção do título de “Capital do forró” que Caruaru recebeu por conta das festas juninas, popularizadas na zona urbana a partir da década de 1960. Partindo do reconhecimento que a cidade adquiriu como centro importante das práticas musicais ligadas ao forró, essa pesquisa teve como objetivo investigar o processo de desenvolvimento desse gênero em Caruaru, a partir da ideia de que o fazer musical na cidade é construído por meio do processo de mudança e continuidade musical. Essa construção é pensada em dois momentos: o forró em Caruaru no passado, que faz uma reconstrução histórica de como esse gênero foi ganhando espaço na cidade a partir da década de 1950 até o momento em que o Trio Nordestino grava a música “Capital do Forró”; e o Forró de Caruaru no presente, que começa a partir das mudanças estruturais das festas juninas, passando pelo processo de mudança no próprio forró, até as práticas atuais dos músicos forrozeiros, que têm como principal época para as suas performances o mês de junho. Essa dissertação está dividida em quatro capítulos, que trazem discussões sobre o objetivo proposto para essa pesquisa, abordando no capítulo 1 questões metodológicas e conceituais, no capítulo 2 a construção do forró como gênero da música brasileira, no capítulo 3 o seu desenvolvimento em Caruaru, e finalmente no capítulo 4 as práticas musicais do forró na cidade nos dias atuais.

Palavras chave: Forró; Música popular em Caruaru, Pernambuco; Música nas festas de São João.

ABSTRACT

Caruaru, located in the *Agrreste* region in Pernambuco, is well known for its diversity in popular culture, highlighting the visual arts, dance, literature, theater and music. In this cultural diversity, a song, represented by forró, gained a special emphasis in the city because a projection of the title "Capital of forró" that describes the declarations of the communities, popularized in the urban zone from the decade of 1960. As of recognition that the city acquired as an important center of the musical practices related to the forró, this research aimed to object to investigate the development process of this musical genre in Caruaru from the idea that the musical making in the city is built through the process of change and musical continuity. This construction is discussed in two moments: at first, the forró in Caruaru in the past, making a historical reconstruction of how this genre was gaining space in the city from the 1950s until the recording of the song "Capital of Forró" by the Trio Nordestino. And then, forró in Caruaru in the present, which begins from the structural changes of the June festivals, passing through the process of change in forró music, until the current practices of the forró musicians that have as main period, for their performances, the month of June. This thesis is divided in four chapters that bring discussions about the objective proposed for this research, approaching in chapter 1 methodological and conceptual issues, in chapter 2 the construction of forró as a genre of Brazilian music, in chapter 3 its development in Caruaru, and finally in chapter 4 the forró musical practices in the city today.

Key words: Forró; Popular music in Caruaru, Pernambuco; Music in the Saint John's Festivals.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Capítulo 3

Figura 1. Mapa da mesorregião Agreste de Pernambuco	46
Figura 2. Trecho da canção Forró em Caruaru	48
Figura 3. Trecho da canção Forró de Zé Tatu	49
Figura 4. Trecho da canção Sanfoneiro Zé Tatu	52
Figura 5. Foto do Pátio de Eventos Luiz Lua Gonzaga.....	67
Figura 6. Capa do disco Pau de Sebo Volume 4 (1970).....	74
Figura 7. Capa do disco Pau de Sebo Volume 10 (1976).....	74
Figura 8. Capa do disco Aquarela Nordestina Volume 1 (1978)	77
Figura 9. Capa do disco Aquarela Nordestina Volume 2 (1981)	78
Figura 10. Foto da apresentação da Caravana Ivan Bulhões.....	79
Figura 11. Foto da apresentação da Caravana Ivan Bulhões.....	79

Capítulo 4

Figura 12. Mapa dos polos centrais	91
Figura 13. Foto do Polo Pátio do Forró durante o show de Alceu Valença.....	94
Figura 14. Foto da Vila Cenográfica do Forró na Estação Ferroviária	95
Figura 15. Foto da apresentação de bandas de pífanos	96
Figura 16. Foto da apresentação dos bacamarteiros	96
Figura 17. Foto do Polo das Quadrilhas com apresentações de bois.....	97
Figura 18. Foto do Polo Infantil	98
Figura 19. Foto do Polo do Repente	98
Figura 20. Foto do Polo Azulão	99
Figura 21. Foto do Polo Mestre Vitalino.....	100
Figura 22. Foto do Polo Mestre Galdino com apresentações de bois	100
Figura 23. Foto do Polo Itinerante São João na Roça	101

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Listas das comidas gigantes da Associação dos Idealizadores das Comidas Gigantes de Caruaru.....	103
Tabela 2. Listas das comidas gigantes da União dos Criadores das Comidas Gigantes de Caruaru	104

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1. Relação entre os artistas que se apresentaram no Pólo Pátio do Forró entre os anos de 2016 e 2017.....	92
--	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1.Procedimentos Metodológicos e Conceitos.....	17
1.1.O universo da pesquisa e a coleta de dados	17
1.2.Pesquisando o forró no quintal de casa.....	21
1.3.O lugar de Caruaru na construção da identidade nordestina	24
1.4.Mudança e continuidade na música: uma perspectiva etnomusicológica.....	29
2.O lugar do forró na música brasileira	34
2.1.Dos interlúdios das cantorias de viola à indústria do disco: desenvolvimento do baião na música brasileira	34
2.2.Do baile à música popular: desenvolvimento do forró na música nordestina.....	39
3.O Desenvolvimento do forró de Caruaru	45
3.1.Da “Capital do Agreste” à “Capital do Forró”: desenvolvimento do “forró” na música caruaruense.....	46
3.2.dos rádios às caravanas: Construção do forró em Caruaru através das mídias locais	68
3.3.Festas de São João: Construção das festividades populares juninas na cidade de Caruaru	80
4.O Forró em Caruaru nos últimos anos.....	86
4.1.O São João de Caruaru no ano de 2017	88
4.1.1.Polos Culturais.....	89
4.1.2.As Comidas Gigantes.....	102

4.2.Preparação para o São João de Caruaru: O rito dos ensaios, elaboração do repertório e a performance musical	105
4.2.1.Formação Instrumental	106
4.2.2.Preparação dos repertórios	111
4.2.3.A performance no período de São João	115
4.3.O Período pós-São João	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
REFERÊNCIAS.....	130

INTRODUÇÃO

A história do forró, como gênero, caminha junto com o desenvolvimento urbano da Cidade de Caruaru no Agreste pernambucano. Entre as décadas de 1950 e 1960, as festividades do solstício de inverno, ligadas aos três santos católicos do mês de junho (Santo Antônio, São João e São Pedro), começaram a ser constantes nas ruas da zona urbana da cidade e propagadas pelo Nordeste através das ondas de rádio. Nesse mesmo período, de construção do forró como gênero, a cidade passou a ser cantada pelos principais nomes da música nordestina como Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro. Depois da década de 1960, Caruaru ficou conhecida pelo seu São João e os artistas da região enxergavam na cidade uma forma de crescimento profissional no mundo da música, tendo em vista que as emissoras de rádio divulgavam seus trabalhos. Caruaru transformou-se numa ponte entre esses artistas e as gravadoras multinacionais além de ter se tornado também um elo entre os compositores locais e os grandes astros da música nordestina. Na década de 1980, quando a cidade já tinha se consagrado com as festas juninas e com o mercado do forró, o Trio Nordestino grava em seu disco *Corte o bolo* a música “Capital do Forró”, de Jorge de Altinho e Lindú, e a partir desse momento a cidade ganha a alcunha de “Capital do Forró”, que associa Caruaru a um grande centro de produção desse gênero nordestino.

Sendo conhecida como “Capital do forró”, fica o dilema desse trabalho: como a produtividade musical na cidade, no que diz respeito ao forró, foi realizada no passado e continua sendo nos dias atuais? Durante todos esses anos houve mudanças e continuidade? Nessa construção do “fazer forró” na cidade de Caruaru, veremos dois momentos bem distintos: a prática do forrozeiro de ontem e do forrozeiro de hoje em um processo de mudanças ocasionadas por diversos fatores que aconteceram nas últimas décadas do século XX e nas primeiras décadas do século XXI.

A mudança sempre foi um fator importante na construção da música de Caruaru. Foi na migração dos festejos juninos das zonas rurais do município para a zona urbana que Caruaru se transformou em um lugar de produção de forró ligado a essa festividade, carregando, em sua realização, a continuidade de uma prática rural em um ambiente cada vez mais urbano. A partir desse momento, Caruaru, que era conhecida pelas festividades do Carnaval e do Comércio, passa a ter como principal festa comemorativa o São João. A mudança nas realizações dos festejos juninos foi significativa também

para a cena musical em Caruaru. Inicialmente, a festa sai das organizações comunitárias nas ruas da cidade e passa a ser organizada pelo poder público que concentra as atenções do evento em um lugar com uma megaestrutura onde os forrozeiros caruaruenses competem por espaço com as bandas de forró eletrônico e com os artistas da mídia. Além dos festejos juninos, as emissoras de rádio também tiveram um papel predominante na edificação do gênero forró na cena musical em Caruaru, pois foi a partir delas que o forró de Caruaru foi divulgado pelo Nordeste e os forrozeiros conseguiram entrar na indústria do disco e até mesmo com sucessos nas vozes dos grandes nomes da música nordestina.

Com o declínio das transmissões de rádio, da indústria do disco e também com um mercado musical cada vez mais disputado, a cena do forró em Caruaru foi se estreitando, resumindo-se as festividades juninas e aos poucos festivais musicais durante o ano. Por outro lado, com o crescimento dos ambientes gastronômicos na cidade, muitos músicos forrozeiros passaram a ter como alternativas apresentações noturnas em bares e restaurantes, mantendo assim uma prática musical extra São João. Como músico forrozeiro atuante, percebi também que a docência se tornou uma alternativa prática para os músicos da cidade que passaram a ensinar as suas habilidades aos jovens aprendizes em escolas e ONGs de Caruaru. Essa prática da docência fez com que crescesse o número de jovens músicos – sanfoneiros, percussionistas etc.– que buscam no mercado do forró em Caruaru alternativas de trabalho.

O objetivo dessa dissertação é refletir a prática do forró em Caruaru compreendendo as mudanças e continuidades dessa prática, tendo em vista que a cidade é conhecida como “Capital do Forró”. Para isso, dialoguei com a literatura etnomusicológica nos trabalhos de Nettl (2006, 2015), Peter Manuel (2004) e John Blacking (1977). Para entendermos esse processo de mudança e continuidade no forró em Caruaru, dividi o trabalho em dois momentos principais: o forró de Caruaru de ontem e o forró de Caruaru de hoje, mostrando através de uma etnografia musical os processos que definem o fazer musical dos artistas forrozeiros em Caruaru.

Dentro dessa perspectiva, dividi essa dissertação em quatro capítulos. No **Capítulo 1**, discutirei alguns procedimentos metodológicos e teóricos que dão luz à compreensão do objeto aqui proposto. Início fazendo um panorama de como a dissertação foi planejada e construída ao longo desses dois anos. Depois discuto alguns conceitos como etnomusicologia doméstica, identidade cultural e mudança e continuidade sob um aspecto etnomusicológico com autores de várias áreas, sobretudo,

da etnomusicologia. No **Capítulo 2**, discorrerei sobre o gênero forró na música brasileira desde a entrada do baião na indústria do disco, através de Luiz Gonzaga, até o momento em que o forró deixa de ser um simples baile popular, se transformando em uma denominação de gênero musical. No **Capítulo 3**, farei uma abordagem histórica sobre o desenvolvimento do forró em Caruaru que vai desde a década de 1950, quando começam a aparecer as primeiras canções sobre Caruaru que estiveram presentes na discografia brasileira, até os anos de 1980 quando o Trio Nordestino lança a canção “Capital do Forró”. Ainda nesse capítulo, discutirei sobre a importância das emissoras de rádio e caravanas do forró para a construção da cena musical na cidade, além de falar também sobre o desenvolvimento do São João em Caruaru e a importância para o forró caruaruense. No **Capítulo 4**, o último desse trabalho, discutirei sobre a cena do forró em Caruaru nesses últimos anos. Para esse capítulo, uma descrição etnográfica dos festejos juninos na cidade foi realizada entre os anos de 2016 e 2017, além de todo o processo da performance do músico forrozeiro na cidade no período pré-São João, passando pelo período junino, até o período pós-São João, problematizando o mercado do forró em Caruaru que, muitas vezes, fica restrito aos festejos juninos.

Assim, o trabalho buscará trilhar algumas respostas para entender o processo de construção do forró na cidade afim de mostrar que a prática constante do forró em Caruaru ainda é uma realidade distante para os muitos forrozeiros jovens que buscam na continuidade desse gênero uma maneira de preservar a identidade de “Capital do Forró” que a cidade adquiriu ao longo do tempo.

1. Procedimentos Metodológicos e Conceitos

1.1. O Universo da pesquisa e a coleta de dados

Os conceitos que englobam o universo desse trabalho foram baseados nas áreas de etnomusicologia, antropologia, história e comunicação. A pesquisa se delimitou em trabalhos de campo (etnografia da música), registros em áudios, análises de coleções em discos de vinil, CDs, DVDs, arquivos digitais disponíveis virtualmente, matérias de jornais impressos e disponíveis em sítios virtuais, documentários de programas de TV disponibilizados na internet, leituras teóricas nos diversos campos de estudos e, sobretudo, nos trabalhos específicos sobre o forró. O trabalho de campo, que aconteceu entre 2015 e 2017, restringiu-se ao município de Caruaru – agreste pernambucano – onde foram realizadas entrevistas com artistas, radialistas e demais envolvidos com a música caruaruense e onde também foram presenciados shows, ensaios e festas juninas. Como músico atuante que vem acompanhando a cena musical da cidade desde muitos anos, reservei esse período da pesquisa para levantar acervos referentes à prática musical e junina e também para colher dados entre os envolvidos com a música de Caruaru.

Na primeira parte do trabalho, faço um levantamento histórico do processo de construção do forró caruaruense, desde a década de 1950 – quando aparecem os primeiros registros de músicas gravadas que falam sobre Caruaru – até a década de 1980 quando a cidade recebe a “alcunha”¹ de Capital do Forró. Para esse fim, fiz uma construção cronológica partindo da dissertação “*Festas Bôas*” de Caruaru- PE: da Conceição à Capital do Forró, do historiador Daniel Silva, além de colher dados nos livros *Vida de Viajante: A Saga de Luiz Gonzaga*, de Dominique Dreyfus (2000) e *Jackson do Pandeiro: O Rei do Ritmo*, de Fernando Moura e Antônio Vicente (2001). Desses livros usei depoimentos – principalmente de compositores caruaruenses – e dados cronológicos das discografias de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro para confrontar datas de gravações de canções que falam da cidade e de músicas compostas por caruaruenses. As compilações de materiais fonográficos, além das informações obtidas nos livros biográficos de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, foram colhidas

¹ Será tratado mais adiante.

em acervos pessoais de colecionadores, de emissoras de rádio e também de acervos digitais como os disponibilizados nos sites de Luiz Gonzaga e do Instituto Moreira Salles. Conteí com o apoio de Herbert Lucena que me cedeu os discos *Aquarela Nordestina Vol. 1, 2, 3 e 4*, com a família de Camarão, representada por Thadeu Siqueira, que me cedeu os discos *A bandinha do Camarão Vol. 1 e 2* e das rádios Cultura e Liberdade. Para essa primeira parte do trabalho, conversei com o cantor e compositor Valdir Santos para que ele indicasse e contatasse pessoas que pudessem contribuir com essa reconstrução histórica do forró em Caruaru. Dentre os contatos indicados, procurei Onildo Almeida (compositor, cantor, radialista e empresário), Ivan Bulhões (compositor e radialista), Avenor do Acordeon (compositor e acordeonista) e Jorge de Altinho (cantor e compositor), que em momentos distintos – entre os meses de março e maio de 2017 – me concederam entrevistas. As perguntas eram diversas de acordo com o cronograma dos acontecimentos históricos na música da cidade. Com Onildo Almeida, por exemplo, me preocupei em colher dados referentes às primeiras músicas de Caruaru gravadas por grandes nomes da música brasileira, a ligação entre Luiz Gonzaga e a cidade de Caruaru, a relação entre Gonzaga e os compositores locais e, principalmente, sobre a entrada de artistas caruaruenses na indústria cultural do disco. Com Ivan Bulhões e Avenor do Acordeon colhi dados sobre a importância das emissoras de rádio e das caravanas do forró para a construção dos festejos juninos e para a cena da música de Caruaru. Com Jorge de Altinho, colhi informações precisas da criação da música que daria a cidade a alcunha de “Capital do Forró”. Os dados coletados nesses depoimentos foram transcritos e organizados cronologicamente para a fundamentação do processo de construção do forró em Caruaru.

Além das entrevistas e dos registros de áudios e vídeos, conteí com um acervo de matérias jornalísticas do *Jornal Vanguarda* de Caruaru e da Hemeroteca Digital, portal eletrônico de periódicos de jornais oferecido pela Fundação Biblioteca Nacional. No *Jornal Vanguarda*, procurei a sala de acervos de periódicos que fica na redação do Jornal localizada no Bairro Maurício de Nassau em Caruaru. Selecionei os livros dos periódicos com publicações entre meados das décadas de 1950 e 1980 e procurei reportagens que falassem da música, dos artistas e dos festejos juninos. Para facilitar as

pesquisas, principalmente nos periódicos da década de 1960 em diante², dei ênfase, sobretudo, aos jornais publicados entre os meses de maio e junho para colher informações precisas sobre os festejos juninos. Foi nessa pesquisa ao acervo do *Vanguarda* que encontrei matérias relevantes para a construção da cena musical caruaruense e das festas de São João. Entre elas, selecionei as reportagens sobre a titulação de “cidadão de Caruaru” que Luiz Gonzaga recebeu, a chegada da Banda de Pífano Zabumba Caruaru depois de terem gravado um disco pela CBS no Rio de Janeiro e, principalmente, a reportagem sobre o surgimento da alcunha “Capital do Forró” que a cidade recebeu depois do sucesso da música gravada pelo Trio Nordestino. Esses recortes de reportagens dos periódicos do Jornal Vanguarda foram registrados por uma câmera digital e por um aplicativo de scanner instalado no smartphone. Outras matérias jornalísticas que usei, como no caso do *Jornal do Brasil* falando sobre a Banda de Pífano Zabumba Caruaru, foram pesquisadas nos periódicos da Hemeroteca Digital. Na pesquisa, usei palavras-chave e datas específicas de acontecimentos importantes para encontrar matérias jornalísticas relevantes ao tema pesquisado.

Nesse processo, foram feitas também transcrições de algumas músicas usadas como exemplos no decorrer dessa primeira parte da dissertação para mostrar as linhas melódicas e os aspectos rítmicos de canções que fazem alusão ao gênero forró. As transcrições foram tiradas dos áudios das gravações originais, algumas encontradas no acervo de música disponibilizado no site do Instituto Moreira Salles, outras encontradas em acervos particulares e em sites de compartilhamento de músicas. As transcrições foram editadas no programa de editoração musical. Além delas, usei imagens de encartes de discos e fotografias. Para esse processo de registros, também utilizei uma máquina fotográfica e o scanner do smartphone. Os acervos fotográficos foram conseguidos nos estúdios da Rádio Cultura do Nordeste, no sítio virtual da Prefeitura de Caruaru e com alguns dos meus colaboradores.

Na segunda parte do trabalho, organizei um cronograma de atividades de pesquisa de campo, ou seja, iniciei de fato um trabalho etnográfico que abrangeu todas as esferas da prática musical caruaruense ligada ao forró, incluindo a observação participante dos festejos juninos. A primeira atividade programada foi anotar todas as minhas vivências e experiências na música de Caruaru. Como pesquisador participante,

² Período em que o São João passa a ser frequente na zona urbana da cidade de Caruaru e, conseqüentemente, os meios de comunicação passam a dar uma atenção maior a esses festejos.

anotei os processos da prática musical entre os músicos com que convivo durante ensaios e apresentações artísticas. Entre os artistas com quem trabalho, conversei com o compositor e cantor Valdir Santos sobre informações importantes com relação ao forró. Como ele é um músico que viveu em um momento de transição da música de Caruaru, sua convivência com os artistas já consagrados e com os artistas novos o tornou um colaborador constante em todos os processos da pesquisa. Além da observação etnográfica no meu próprio ambiente de trabalho, realizei expedições durante os festejos juninos entre os diversos polos culturais onde aconteceram apresentações artísticas. Passei pelos vários polos centrais – situados no Pátio de Eventos Luiz Lua Gonzaga e na Estação Ferroviária de Caruaru – e os polos periféricos, localizados nos bairros e na zona rural. Presenciei também algumas das festas que acontecem nos bairros da cidade, além das festas caseiras de rua durante a véspera³ de São João.

Mantive conexão com quatro artistas que atuam no mercado da música caruaruense nos dias atuais: dois jovens sanfoneiros (André Leal e Sebastian Silva) que estão construindo suas carreiras artísticas na cidade, o cantor e compositor Valdir Santos, que já mencionamos, e o músico Anderson do Pife que construiu sua carreira em um conjunto de pífanos da cidade. Colhi informações sobre o que é ser músico na “Capital do Forró” e conversei também sobre o processo da construção musical e sobre as mudanças e continuidade no fazer musical em Caruaru. Além dos músicos, dialoguei com empresários e com pessoas ligadas à Fundação de Cultura e Turismo de Caruaru – órgão da Prefeitura Municipal – sobre o mercado da música na cidade, principalmente no período em que acontece a festa junina. Colhi também, para essa segunda parte da dissertação, materiais fonográficos e fotográficos do São João e das manifestações culturais com alguns colaboradores que vêm me auxiliando desde os períodos iniciais da pesquisa.

Para a construção da dissertação e das diversas abordagens sobre o forró em Caruaru, que são discutidas no decorrer deste trabalho, procurei dialogar com várias áreas de conhecimento, sobretudo, com a etnomusicologia. Separei materiais (livros, artigos, dissertações e teses) sobre o forró, a música nordestina e a música popular brasileira, além de buscar, na literatura etnomusicológica e antropológica, conteúdos que dialogassem com a identidade nordestina, com a mudança e continuidade na música

³ Dia que antecede os dias dos santos. No Nordeste há essa tradição de acender fogueiras na noite anterior ao dia do Santo.

de Caruaru, com o processo de observação participante e com outras abordagens presentes na dissertação.

1.2. Pesquisando o forró no quintal de casa

Em meados da década de 1990, durante os festivos dias do mês de junho, saía eu correndo pelos quarteirões do antigo bairro da Cohab III, atualmente conhecido como bairro das Rendeiras na cidade de Caruaru - Pernambuco, atrás do trem que começava a aparecer entre as serras do vilarejo chamado Jacaré. O trem que apitava não era um cargueiro ou um comboio de passageiros comum, era nada mais nada menos que o conhecido “Trem do Forró” que vinha da cidade do Recife em direção a Caruaru ao som de muitos ritmos nordestinos tocados pelos “trios pé-de-serra”⁴. Ainda nessa mesma época andava nas noites caruaruenses entre as ruas do bairro a procura dos palhoções⁵ para participar das tradicionais quadrilhas juninas, comer comidas típicas – milho verde, canjica, pamonha, pé-de-moleque –, soltar rojões – fogos de artifícios – e me esquentar nas fogueiras nas vésperas dos santos de junho: Santo Antônio, São João e São Pedro⁶. Costumava assistir também aos festivais de fogueteiros e baloeiros⁷ que aconteciam no Estádio Luiz José de Lacerda (Campo do Central), presenciando a magia de cores dos fogos e dos balões no céu estrelado da cidade. Em seguida, caminhava em direção aos polos culturais para assistir as apresentações de forró, ouvir os sons das bandas de pífanos e os tiros de bacamarte⁸ ao ritmo do arrasta-pé⁹. Nos dias de sábado, saía com a família à feira livre – a famosa feira de Caruaru imortalizada na canção do compositor Onildo Almeida e na voz de Luiz Gonzaga – observando, além dos brinquedos de madeira e os bonecos de barro, as duplas de repentistas que faziam desafios, intercalando com baiões ao som de suas violas.

⁴ Formação instrumental composta por sanfona, triângulo e zabumba. Falaremos sobre essa formação no próximo capítulo.

⁵ São espaços comunitários montados com palhas de coco, madeira e enfeitados com bandeirolas onde acontecem apresentações de forrós e quadrilhas juninas.

⁶ É costume no Nordeste brasileiro acender fogueiras nas vésperas dos dias de santos do mês de junho como forma de celebração, principalmente ao nascimento de São João Batista que se comemora no dia 24 de junho.

⁷ Pessoas que soltam fogos de artifícios e pequenos balões nas vésperas dos santos do mês de junho.

⁸ Bacamarte é uma arma de fogo que no Nordeste é carregada com pólvora e usada por um grupo de bacamarteiros nas festas juninas.

⁹ Subgênero nordestino conhecido também como marcha junina.

Comecei a estudar música no início dos anos 2000 tendo como primeiro instrumento o violão. Mas, foi através das aulas de flauta transversal, na Banda Comercial de Caruaru, por volta de 2005, que comecei a atuar profissionalmente como músico forrozeiro. Participei da “orquestra de forró” liderada por Normando Menezes, regente da Banda Comercial, sendo essa a minha primeira experiência, como músico, nas festividades juninas de Caruaru. No mesmo período, comecei a trabalhar com o cantor e compositor Valdir Santos que me proporcionou experiências no forró através dos shows e do disco que gravei com ele. Com essa vivência que adquiri tocando forró na flauta, acompanhei diversos artistas, ao longo desses anos, que fazem parte da história do forró em Caruaru como Azulão, Erisson Porto, Onildo Almeida, Marinês, Petrucio Amorim, Jorge de Altinho, conjuntos de pífanos, entre outros, adquirindo, assim, um conhecimento mais íntimo com a música de Caruaru. Antes mesmo de entrar na universidade e me transformar em um “pesquisador de forró”, atuei como músico em diversos lugares ligados a esse gênero e também nos festejos juninos de Caruaru e de cidades circunvizinhas, passando pelos mesmos problemas e queixas que os músicos que fazem forró vivenciam. Toda essa minha experiência com a música caruaruense, com São João e com a cultura popular de Caruaru, juntamente com a minha entrada no universo acadêmico, fez-me refletir sobre a importância de se estudar a própria sociedade, ou seja, de tornar-se um pesquisador com um olhar etnomusicológico dentro da sua própria música. Baseado na minha experiência com o campo sob o qual faço pesquisa, tentarei dialogar com esse caminho da etnomusicologia, voltado para a música (ou comunidade musical) da qual o pesquisador é um nativo, que tem sido cada vez mais frequente nas discussões da disciplina, principalmente nos trabalhos do etnomusicólogo Bruno Nettl que, em muitos dos seus escritos, dialogou também com esse tema.

A etnomusicologia nas últimas décadas vem buscando novos caminhos para redefinir seu campo e, sobretudo, o conceito de trabalho de campo. Nettl (2015) vai discutir sobre esses caminhos que veem a própria comunidade doméstica e cultura musical pessoal do pesquisador como objeto a ser pesquisado. Para Nettl (1995), a etnomusicologia se define de várias maneiras, dando luz a todos os tipos de variedades musicais. Sendo assim, os estudos etnomusicológicos também englobam o que Nettl (2005, 2015) chama de etnomusicologia caseira ou “etnomusicologia em casa”. Em seu livro *The Study of Ethnomusicology: Thirty-Three Discussions*, Nettl vai abordar, entre muitos temas, o desenvolvimento da pesquisa de campo e especificamente a redefinição

desse campo a ser pesquisado. Segundo Nettl (2015, p. 200), era comum pensar que o pesquisador etnomusicólogo era aquele ser que desbravava comunidades isoladas, passando a ter uma vida atípica em convivência com os pesquisados, ou seja, o papel do etnomusicólogo era definitivamente o de pesquisador *outsider* (de fora). Por outro lado, poderíamos pensar também nos primeiros estudiosos da musicologia comparada que faziam suas pesquisas em casa, mas que não se preocupavam em ir à campo colher os dados, a exemplo de estudiosos como Carl Stumpf, Eric Von Hornbostel e diversos outros pesquisadores que contribuíram para essa disciplina entre o final do século XIX e início do século XX. Esse texto de Nettl nos abre a visão sobre a possibilidade de encontrar na sua própria vivência musical um campo de pesquisa, fazendo com que o pesquisador assuma o papel do *outsider* dentro do seu próprio ambiente musical familiar.

Nesse trabalho, abordo os aspectos da música e a prática musical em Caruaru-Pernambuco, especificamente pela sua produção ligada ao forró. Os estudos que fiz, além de englobar os aspectos de identidade cultural, buscaram reconstruir toda a cena da música caruaruense – através da música nordestina – em paralelo com os acontecimentos da música popular brasileira, ou seja, um estudo da música urbana desenvolvida no Brasil, tendo Caruaru como objeto desse estudo. É importante frisar que durante o decorrer do século XX, quando a música urbana começa a ganhar proporções diversas, a etnomusicologia, como disciplina em construção, assume também um papel importante na realização dos estudos dessas novas formas de se pensar música. Juntamente com os estudos antropológicos urbanos, a etnomusicologia amplia o seu campo e passa a desenvolver estudos sobre as músicas produzidas nos centros urbanos, como é o caso desse trabalho. Baseado nessa pesquisa – sendo o pesquisador membro da cultura objeto de estudo – e na literatura etnomusicológica, representada por Bruno Nettl, podemos dizer que o crescimento dos estudos de música urbana, sobretudo na etnomusicologia, alimentou a discussão sobre a importância de se fazer etnomusicologia em casa. Nettl (2015, p. 201) afirma que, mesmo que a noção de se fazer etnomusicologia em casa não seja necessariamente direcionada para a etnomusicologia urbana, no período posterior a 1985 a tendência dos pesquisadores olharem cada vez mais para a sua própria cultura musical tem ligação também com os estudos da cultura urbana.

Como o próprio Nettl (2015) afirma, o conceito de pesquisador *insider* (de dentro) e *outsider* (de fora) e suas relações são complexas, dependendo do ponto de

vista sob o qual o pesquisador se encontra. O que poderemos qualificar como quintal em uma pesquisa de campo? Do ponto de vista de ser pernambucano, poderia incluir no âmbito das minhas pesquisas toda a manifestação musical que faz parte da cultura pernambucana? Ou apenas as que o pesquisador esteja familiarizado de fato? Essas questões são relativas e creio que depende da visão do próprio pesquisador. Sendo caruaruense, poderia fazer uma pesquisa sobre a mazurca do Alto do Moura, zona rural de Caruaru, sem, contudo, considerar-me um *insider* por não ter nenhuma convivência com essa manifestação. Mesmo com toda a complexidade entre fazer uma etnomusicologia em casa ou longe dela, Nettl (2015, p. 202) pontua várias coisas completamente diferentes que podem ser consideradas “etnomusicologia em casa”, como o estudo da música popular urbana, a contemplação de instituições da música erudita ocidental, o estudo da música estrangeira no próprio país do pesquisador, o ensino da etnomusicologia através dos trabalhos etnográficos na própria cidade dos estudiosos, entre outros.

A vivência do pesquisador no âmbito do objeto pesquisado, fez o trabalho apresentar uma visão pessoal da prática do músico na cena da música caruaruense. Para isso, o autor dessa dissertação usou a sua própria prática de ensaios e shows e a sua convivência com os músicos para fazer uma descrição etnográfica da construção do forró na cidade. Foi nesse âmbito de uma “etnomusicologia em casa” que o alicerce desse trabalho foi construído desde o embrião do pré-projeto, passando pelo processo da pesquisa de campo, até a construção do texto dessa dissertação. Por fim, concluo dizendo que para chegar aos resultados desejados desse processo, foram importantes todos esses anos de convivência com a música de Caruaru, sobretudo com o forró num aspecto geral. Posso assim dizer que, com essa minha vida de pesquisador de campo, venho tentando fazer do meu lar, assim como Nettl (2005), um objeto a ser pesquisado, ou seja, procuro ser um etnomusicólogo *inside* que encontra na própria casa uma maneira de descobrir coisas novas que a prática musical, até então, não me dera por completo.

1.3. O lugar de Caruaru na construção da identidade nordestina

O que dizer de uma cidade pacata do interior nordestino que tinha como sua principal economia a feira livre – assim como tantas outras cidades interioranas – que

carrega em seu espaço geográfico um cenário vivo da caatinga, contrastando com o verde dos avelozes¹⁰ que cercavam esse lugarejo? Essa cidade carregou em sua evolução a dicotomia entre o rural e o urbano; entre os ambientes festivos dos clubes que tocavam músicas internacionais e os vilarejos onde suas músicas eram reproduzidas por agricultores da própria comunidade. O progresso e a globalização chegavam a esse lugar depois da primeira metade do século XX, através das indústrias e do comércio que começavam a se estabelecer. Nesse mesmo período, os meios de comunicação, representados nessa época pelas emissoras de rádio, começavam a surgir na “moderna” cidade do interior de Pernambuco.

Caruaru, cidade que carrega a tradição e ao mesmo tempo o progresso, começa a se estruturar durante o período em que o Brasil passa por um processo de nacionalismo vindo do *estado novo*¹¹ juntamente com a construção de uma identidade nordestina iniciada pelo *Movimento Regionalista*¹² em períodos anteriores. Nesse trabalho, mostraremos justamente essa cidade que exigiu para si a posição privilegiada de um ambiente que constrói a identidade nordestina, seja pela produção plástica, pela produção musical e literária, ou até mesmo pela produção comercial. Sabemos que muitas pessoas em Caruaru defendem como identidade cultural diversas práticas que são aludidas ao nordeste construído pelo regionalismo. Na literatura caruaruense é muito comum, entre os seus escritores, uma abordagem regionalista que mostra Caruaru como uma cidade provinciana do interior nordestino, enfatizando sempre a geografia semiárida da caatinga brasileira, a cultura popular rural e o comércio das ruas do centro e das feiras. Alguns autores ainda escreviam seus romances de uma forma nostálgica, remetendo a um passado que havia sido destruído pelo progresso, a exemplo do *Zé do Foguete*¹³ do escritor Hilton Sette. Nas artes plásticas, expressas nas figuras dos bonecos de barro do Alto do Moura¹⁴, é significativa essa afirmação regionalista do Nordeste. São representativos os carros de bois, os retirantes, as parteiras, os tocadores

¹⁰ Planta suculenta, semelhante a um cacto, muito comum na vegetação semiárida do Agreste.

¹¹ O estado novo, conhecido também como a terceira república do Brasil, foi um regime político liderado pelo presidente Getúlio Vargas, indo de 1937 até 1946. Era um poder centralizado que prezava pelo nacionalismo.

¹² O Movimento Regionalista, encabeçado por Gilberto Freyre, surgiu na cidade do Recife na década de 1920. O movimento preocupava-se com a preservação dos valores culturais ameaçados pelo modernismo cosmopolita.

¹³ Romance escrito pelo escritor e geógrafo recifense Hilton Sette na década de 1980.

¹⁴ Zona Rural de Caruaru, onde moram famílias de artesãos que tem como meio de vida a atividade do barro. Foi do Alto do Moura que surgiu os dois maiores nomes dessa expressão em Caruaru, Mestre Vitalino e Mestre Galdino.

de pífanos, os trios pé-de-serra e diversas outras figuras que simbolizam a região nordestina. Na música percebemos também uma forma de afirmação do Nordeste através dos grupos tradicionais da cidade e da prática do forró, aludindo sempre à figura de Luiz Gonzaga.

Na feira livre podemos dizer que temos essa afirmação, principalmente na feira do artesanato que objetos e coisas que remetem à “tradição” da cidade e da região são comercializados. No decorrer dessa dissertação buscamos compreender a construção da prática musical caruaruense e o momento de transformação dessa prática nos dias atuais. Percebemos, principalmente nos discursos entre muitos artistas, políticos, mídias locais e comércio, uma defesa da tradição nordestina na cidade através das diversas figuras representativas. As lojas, as empresas, as propagandas comerciais e a prefeitura usam figuras que representam os pífanos, o São João, a sanfona, os bonecos de barro, entre outras. Nas estradas, por exemplo, vemos placas de sinalizações que dizem “sejam bem-vindos à Capital do Forró”, ou seja, se constrói em Caruaru uma ideia de “tradição do Nordeste” que a torna uma das principais cidades responsáveis por essa “tradição”. Para entendermos o lugar de Caruaru na construção de uma identidade nordestina, entraremos em diversas discussões em áreas distintas, sobretudo dialogando com os estudos realizados em história, antropologia e etnomusicologia nos trabalhos de Albuquerque Jr. (2011), Stuart Hall (2006), Martin Stokes (1997) e Ruth Stone (2008) que englobam conceitos como identidade, etnicidade e globalização.

Podemos dizer que a partir da primeira metade do século XX era evidente a ideia de política de integração nacional e uma das formas significativas nela eram os discursos regionalistas que, segundo Albuquerque Jr. (2011), fizeram com que os costumes, as crenças, as relações e as práticas sociais de cada região pudessem representar o modelo que seria generalizado em todo o país. Assim, com esse discurso, se constituiu uma região inventada por paradigmas impostos como verdades, resultando em criações de símbolos que representam a imagem da região. A ideia de “invenção da tradição” de Hobsbawm e Ranger (HALL, 2006, p. 54), retomada por Albuquerque Jr. (2011) como a “invenção do Nordeste”, remete ao pensamento regionalista que teria feito, segundo o autor, uma opção pela miséria e pelo cenário da seca. Em seu livro *A Invenção do Nordeste e outras artes*, Albuquerque Jr. fala sobre essa construção de Nordeste como sendo uma contrapartida ao cosmopolitismo do mundo globalizado que se iniciava no século XX. Esse regionalismo, que via no “folclore popular” uma forma de perpetuar os antigos costumes, foi idealizado por vários intelectuais e artistas em

épocas variadas. Ele aparece desde Gilberto Freyre, passando pela música de Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Zé Dantas até as obras literárias de Ariano Suassuna juntamente com o movimento armorial.

O processo de globalização é significativo na criação de uma identidade regional que busca sempre uma origem, ligando o homem moderno do presente a um passado. De acordo com Albuquerque Jr. (2011, p. 91), o Nordeste Tradicional é uma criação da modernidade, ou seja, um produto da globalização. Como poderíamos pensar essa globalização? Segundo Hall (2006, p. 67), a globalização refere-se aos processos que atravessam as fronteiras nacionais e que integram e conectam comunidades em novas combinações de espaço-tempo. Ainda de acordo com Hall (2006), a globalização, entre outras consequências, produziu a resistência cultural que reforça as identidades nacionais e locais. É nesse aspecto da globalização – a resistência à perda – que os “[...] indivíduos tomam consciência da necessidade de construir algo que está se acabando” (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 91). Assim, é criado um ambiente de lirismo e saudade, ou seja, é construído algo que não existe mais devido ao cosmopolitismo do mundo moderno. Pensando sobre as tradições nordestinas, Albuquerque Jr. (2011) afirma que ela é sempre remetida a um passado rural, ao folclore e à produção artesanal. É inegável essa situação na formação da cultura caruaruense, sobretudo, na construção dos festejos juninos – como forma de reafirmar o mundo rural num momento em que a cidade começava a se urbanizar devido ao progresso global – e na produção de músicas ligadas também à resistência nordestina, através dos artistas populares e da influência da obra de Luiz Gonzaga.

Os discursos propagados entre os vários forrozeiros caruaruenses, em defesa de seu espaço na cena musical da cidade, referem-se, muitas vezes, às questões de autenticidade na música que eles fazem e acreditam. Muitos dos que foram entrevistados para esse trabalho criticam veementemente a produção ou a aceitação de músicas que não “condizem” com a identidade da cidade e da região Nordeste. As críticas são relacionadas aos festejos juninos e ao processo de cosmopolitismo que se gerou em um novo formato centralizado da festa. Muitas vezes os artistas, comunicadores e até membros da sociedade dizem que o São João está morrendo, porque a identidade cultural da cidade e do Nordeste está sendo esquecida ou que não se faz mais um São João “autêntico” como se fazia antigamente.

O que poderíamos pensar por autenticidade e identidade em uma obra musical? Na introdução para uma coleção de ensaios em etnomusicologia *Ethnicity, Identity and*

Music: The Musical Construction of Place, Stokes (1997) fala sobre a etnicidade, traçando a importância da música na construção da identidade de um lugar. Segundo Stokes (1997), a etnicidade pode ser compreendida em termos de construção, manutenção e negociação das fronteiras étnicas e essas fronteiras definem e mantêm as identidades sociais. Para Stokes (2007), existe uma interligação entre as noções de identidade e autenticidade. Quando falamos sobre a ideia de autenticidade em uma obra musical, podemos dizer que ela faz com que as músicas das diversas culturas se mantenham distintas. Quando os músicos de Caruaru defendem sua obra como “autêntica música nordestina” é porque, segundo eles, os traços dela se divergem das músicas das demais regiões, ou seja, a peculiaridade da formação instrumental – representada pela sanfona, triângulo e zabumba –, as sonoridades dos pífanos e a construção rítmica-melódica das canções são aludidas ao Nordeste e Caruaru procura se enquadrar como cidade que mantém essa identidade através da autenticidade musical.

Mas, afinal de contas, por que Caruaru se intitula como o lugar que mantém e faz a autêntica cultura nordestina através dos festejos juninos, sendo esta uma prática recente na cidade? Até a década de 1960 o São João não era uma festa tradicional caruaruense (SILVA, 2010), ficando reservado às pequenas comunidades rurais ao redor do município. Poderíamos dizer que o São João em Caruaru e a sua música característica – o forró – são tradições que foram inventadas em um processo recente na história da cidade. Stuart Hall (2008) vai discutir conceitos sobre as identidades nacionais, dialogando com Hobsbawm e Ranger que criaram a denominação de *Invenção da Tradição*. Sendo assim, essas tradições inventadas, mesmo sendo práticas recentes em determinadas sociedades, aparentam ser, muitas vezes, tradições antigas. Hall (2008, p. 58) ainda vai abordar três conceitos que constituem uma identidade nacional como uma “comunidade imaginária”¹⁵: as memórias do passado, o desejo por viver em conjunto e a perpetuação da herança. Esses conceitos estão presentes nessa construção recente da tradição do São João em Caruaru, juntamente com a música que compõe esse cenário junino. As festas de São João, que têm suas origens nos ambientes rurais, são mantidas como práticas vivas de um passado distante da cidade e a sua existência é preservada através da herança que a nova geração recebe.

¹⁵ Termo desenvolvido por Benedict Anderson que afirma que a identidade nacional é uma comunidade imaginada (Hall, 2008).

Ainda falando das festividades juninas em Caruaru e sua perpetuação como manifestação tradicional da cidade, é evidente que uma das principais forças dessa expressão no ambiente urbano caruaruense foi a migração dos moradores das zonas rurais para a cidade, trazendo para esta a prática rural das tradições juninas. Partindo desse pressuposto, se pensarmos na conjuntura de estudos relacionados à identidade cultural, principalmente no campo da etnomusicologia, veremos que alguns pesquisadores, segundo Stone (2008), focam no fenômeno da identidade rural-urbana. E o que seria essa identidade rural-urbana? De acordo com Stone (2008), é uma relação social complexa que se desenvolve a partir do movimento fluido entre a aldeia e a cidade. Nas músicas e nas práticas juninas em Caruaru, vemos sempre esse diálogo entre o mundo rural e o urbano, através de um hibridismo entre esses dois universos. Ou seja, os elementos rurais são representados como tradicionais e indispensáveis na manutenção da identidade e os elementos urbanos se agregam a eles como forma de diálogo com o progresso da cidade que resultou na criação de uma tradição urbana com raízes rurais.

1.4. Mudança e continuidade na música: uma perspectiva etnomusicológica

No processo de construção da identidade musical caruaruense houve diversos momentos de mudança no fazer musical baseado nas tendências da música brasileira e do próprio forró durante o decorrer dos anos. Se analisarmos as músicas nordestinas, principalmente o baião e os demais subgêneros relacionados a ele, perceberemos que a sua construção passou por diversos fluxos de mudanças. É só lembrarmos, por exemplo, da substituição do antigo fole de oito baixos, que era frequente nas cidades interioranas do Nordeste Brasileiro, pelos modernos acordeons de cento e vinte baixos disseminados na região por Luiz Gonzaga, ganhando *status* de instrumento representativo da música nordestina e também no próprio conceito musical de baião, que saiu dos sons das violas e rabecas do Nordeste aos sons dos conjuntos regionais que acompanhavam o novo conceito do gênero difundido na indústria fonográfica. Os gêneros nordestinos que se tornaram fenômeno mercadológico de massa, passaram por adaptações urbanas, agregando elementos novos nessa construção musical. Como não seria diferente, a cena da música caruaruense, acompanhando as tendências de cada época, passou por diversas mudanças que serão discutidas no decorrer da dissertação. Essas mudanças formam uma

conjuntura de fatores que resultam no “fazer musical” da cidade. Sendo assim, pensaremos na construção e na evolução dos próprios festejos juninos, no crescimento dos investimentos públicos e privados que resultaram nos megaeventos de São João, na “modernização” do forró e no acréscimo de elementos da música *pop* internacional, na nova forma de se pensar o mercado musical, na construção dos arranjos, das letras das canções e, principalmente, nas agregações de novos instrumentos musicais. Esse processo de mudança musical ajudou também na reflexão de uma outra discussão, o processo de continuidade da tradição. Para essa abordagem, muito presente nessa dissertação, discutiremos sobre o processo de mudança e continuidade musical, sob uma perspectiva etnomusicológica enraizada em várias discussões entre os recentes estudos da disciplina.

Na etnomusicologia, a mudança musical, enquanto objeto de estudo, tardou a acontecer, tornado-se algo cada vez mais presente entre os etnomusicólogos da atualidade que perceberam as culturas musicais como um processo dinâmico. De acordo com Nettl (2015), o problema da etnomusicologia era justamente o de reconhecer as mudanças em sociedades não ocidentais. Depois de meio século, quando o campo antropológico passa a adotar termos como “mudança e continuidade”, os etnomusicólogos começaram a mostrar interesses na questão da mudança, mas com foco na continuidade, alegando que ela integra o passado e o presente de uma cultura. Peter Manuel (2004), em sua pesquisa sobre a mudança e continuidade no gênero cubano *Guajira*, discute o movimento crescente dos estudos de transformações musicais que adquiriu significância nos dias atuais. Segundo Peter Manuel (2004), o interesse em tais estudos, e as suas orientações teóricas, tem sido ampliado consideravelmente depois dos estudos sobre globalização, principalmente nas novas formas híbridas da construção musical e na ideia concisa de encontrar elementos que justifiquem uma continuidade identitária nessa mesma construção.

Um ponto importante nas questões de mudanças musicais são os aspectos históricos que ajudam a entender todo o processo de mudança em uma sociedade. Se pensarmos nessa perspectiva, a pesquisa realizada para essa dissertação faz uma reconstrução histórica no processo de construção da cena e da identidade musical na cidade de Caruaru. Para podermos entender as mudanças ocorridas na música e nas festas juninas da cidade, foi necessário enfatizar a perspectiva diacrônica, encontrando no passado a resposta para as transições musicais recentes. Segundo Nettl (2015, p. 273), os etnomusicólogos se envolvem com os estudos históricos com interesse na

reconstrução do passado, obtendo um caminho especulativo no descobrimento das origens das coisas para encontrar processos que determinem as mudanças musicais. Ainda segundo esse ponto de vista, a etnomusicologia que só se baseava em uma perspectiva sincrônica, ao contrário da musicologia histórica, passou, principalmente depois dos anos 2000, a buscar um diálogo conciso entre a perspectiva diacrônica e sincrônica. John Blacking (1977), definindo os problemas da teoria e do método nos estudos de mudança musical, também afirma que todos os casos de mudança devem ser considerados perspectivas sincrônicas e diacrônicas, uma vez que não poderia haver estudo de mudança musical sem a perspectiva diacrônica, pois cada caso de mudança se pressupõe um processo histórico. Reconstruir a história do forró em Caruaru nos ajudou a entender que existe uma mudança constante no processo musical da cidade que vem sendo questionada entre os músicos que ajudaram a construí-la.

Nos estudos etnomusicológicos, é levado em conta o que as diversas culturas pesquisadas consideram por mudança musical, sendo esta uma questão complexa e relativa. Nettl (2006) faz um panorama do que essas mudanças representariam entre quatro culturas musicais distintas, por ele pesquisadas, sob uma perspectiva comparativa. Nesse caso, cada informante tinha um olhar diferente de como a mudança musical era adotada e vista em suas comunidades. Para Nettl (2006, p. 19), “[...] culturas diferentes têm ideias diferentes sobre o que constitui mudança na música”. Nesse caso, as quatro culturas exemplificadas por ele “[...] pensam de modo diferente sobre o que constitui principalmente a mudança musical, enquanto possuem também desejos a respeito da mudança” (NETTL, 2006, P. 21). Analisando a mudança musical na cultura Venda, Blacking (1977) afirma que algumas delas não são consideradas pelo fato de fazerem parte do sistema musical. Para os Venda, as mudanças só se deram depois da invasão das músicas europeias que resultaram na produção de três tradições musicais que Blacking (1977) vai chamar de “tradicional”, “sincrética” e “moderna”. Como a mudança “[...] é vista por cada sociedade sob uma luz diferenciada” (NETTL, 2006, p. 22), fizemos perguntas, entre os artistas caruaruenses durante as pesquisas de campo, que ampliaram a compreensão da mudança na cena musical de Caruaru, levando em consideração a visão dos próprios músicos da cidade. Algumas dessas questões foram baseadas nas perguntas que Nettl (2006) fez, entre os seus informantes, para comparar os aspectos da mudança musical entre a sociedade indígena Blackfoot nos Estados Unidos, a cultura carnática no sul da Índia, a sociedade persa no Irã e as instituições acadêmicas ocidentais. Dentre as perguntas, duas estiveram presentes em

quase todas as entrevistas: “A música e os festejos juninos de Caruaru mudaram muito durante esses anos?”; “Essas músicas novas soam diferente das antigas?”. As respostas obtidas mostram uma posição unânime com relação à mudança constante na música de Caruaru e, ao mesmo tempo, uma preocupação com a continuidade da “tradição”.

Para pensarmos sobre as condições de mudanças presentes na música caruaruense poderemos imaginar que essas não deveriam ser em demasia, pois, algum elemento tem que ser preservado para que o forró e as tradições dos festejos juninos continuem se mantendo como uma manifestação tradicional da cidade. Entre alguns tipos de mudanças que são comuns no fazer musical de uma sociedade, Nettl (2015) vai falar das que preservam alguns traços musicais como forma de manter a continuidade, mesmo que haja uma determinada mudança no sistema musical. Para Nettl (2006, p. 27), “se a mudança de estilo supõe que algo reconhecível tem que ser mantido, pode ser que isso seja um elemento simbolicamente importante, para que a associação com o grupo musical seja mantida”. Nettl (2006, 2015) usa alguns exemplos para demonstrar esse tipo de mudança, entre eles estão os aborígenes australianos que tiveram uma mudança radical no seu sistema musical, principalmente com elementos da música popular ocidental, mas, que mantiveram o uso continuado do *didjeridu*¹⁶ para simbolizar seus traços com a tradição antiga; e a evolução da própria música ocidental que mudou o seu sistema, mas manteve a orquestra, a escala temperada, entre outros (NETTL, 2016), como elemento de continuidade da tradição. Na música nordestina expressa no cenário caruaruense, alguns elementos se mantêm presentes como símbolo de continuidade. Vários grupos ou artistas de Caruaru, ligados a outros segmentos musicais, mudaram sua forma de fazer música, incrementando equipamentos eletrônicos e outros ritmos completamente distintos do forró, mas que nessa mistura estão presentes a sanfona, o pífano, o zabumba, o triângulo e a viola, como sendo instrumentos representativos da continuidade da música caruaruense; além das novas formas de se fazer forró – os chamados forrós eletrônicos – que mudaram definitivamente o seu sistema, mas que mantiveram presente o uso da sanfona, mesmo como instrumento coadjuvante, para que a associação com o gênero nordestino pudesse ser mantida. De acordo com Nettl (2006, p. 28), para estudar as mudanças estilísticas em uma expressão musical, deve-se procurar os elementos que mantêm a unidade ao longo do tempo. Para

¹⁶ É um instrumento aborígene australiano de sopro, construído de um tronco de árvore.

ele, “[...] quanto mais radicais forem as mudanças em um estilo, mais significativos são esses fatores [...] que garantam a continuidade” (NETTL, 2006, p. 28), ou seja, quanto mais modificamos a forma de se fazer São João e, conseqüentemente, a suas músicas características, mais necessitamos de elementos tradicionais que representem a continuidade da festa e da música caruaruense.

2. O lugar do forró na música brasileira

2.1. Dos interlúdios das cantorias de viola à indústria do disco: desenvolvimento do baião na música brasileira

Procurando retratar a construção do forró na cidade de Caruaru, o presente capítulo pretende mostrar o processo de desenvolvimento da música nordestina na indústria cultural e a sua consolidação no cenário da música brasileira desde o momento da ascendência do baião até o período em que o forró se transforma em uma denominação genérica para os vários ritmos da música nordestina. O forró e suas pluralidades dentro desse fluxo musical (SANTOS, 2014), juntamente com a emergência das festividades juninas, trouxe uma construção de identidade cultural expressiva, principalmente para a cidade de Caruaru que passou a ser conhecida e divulgada como um centro de produção de forró, destacando-se de outros polos forrozeiros em cidades interioranas do Nordeste Brasileiro.

Para entender o conceito de forró, primeiro como sinônimo de baile e, posteriormente, como gênero será necessário compreender o momento em que o baião emerge no cenário da música popular brasileira, tendo como seu principal porta voz o cantor e compositor Luiz Gonzaga. Esse trabalho não pretende aprofundar-se na historiografia da consolidação do baião como música brasileira, mas pontuar o processo evolutivo da construção da identidade nordestina na música de Luiz Gonzaga e seus sucessores e entender esse processo de construção musical que foi importante para a cidade de Caruaru.

A música popular brasileira, a partir da primeira metade do século XX, se consolidou sobretudo com a chegada das emissoras de rádio e da indústria fonográfica no Brasil. A cidade do Rio de Janeiro teve um papel predominante nessa construção e consolidação. A conhecida “Cidade Maravilhosa” foi diretamente responsável pela disseminação das nossas formas musicais urbanas (NAPOLITANO, 2002), tendo em vista que a cidade era o centro da grande mídia (rádios, editoras, gravadoras, etc.) e era a capital do país, centro político. De acordo com Napolitano (2002), o Rio de Janeiro, nessa época, era o lugar que promovia ponto de encontro de estilos musicais diversos. Foi nesse período e circunstâncias que “[...] o baião de Luiz Gonzaga se nacionalizou, via rádio, consagrando definitivamente a música nordestina nos meios de comunicação e no mercado do disco [...]” (NAPOLITANO, 2002, p. 39). O baião foi o marco para

que a música nordestina ganhasse uma projeção no âmbito nacional. Luiz Gonzaga, junto com o advogado e músico Humberto Teixeira e, posteriormente, com o médico pernambucano Zé Dantas, constituiu uma nova identidade musical na cena da música brasileira nas décadas de 1940 e 1950. Ele assume, a partir de então, a identidade de um artista “regional”. Para Albuquerque Jr. (2011, p. 175), “A música de Gonzaga vai ser pensada como representante desta identidade regional que já havia se firmado anteriormente por meio de produção freyreana e do ‘romance de trinta’”.

O termo baião, antes de ser utilizado por Luiz Gonzaga na construção do gênero que se iniciou na segunda metade da década de 1940, era empregado na cultura popular do Nordeste, tendo em vista os diversos significados e sendo aludido a várias tradições populares de música e dança (SANTOS, 2014). A *Enciclopédia da Música Brasileira – erudita, folclórica e popular* dá um significado ao termo baião ou baiano usado nas tradições populares. Sendo assim, o baião “[...] é a dança viva, assinalada na Bahia, Sergipe, Paraíba, Maranhão, Rio Grande do Norte, Ceará e Pernambuco [...] ‘O baiano é dança e música ao mesmo tempo’”. (MARCONDES, 1977, p. 62). Segundo Guerra Peixe (2007), o baião se aplica a diversas manifestações populares tais como o folguedo do Bumba-meu-boi e os cabocolinhos¹⁷ do Recife. É importante destacar também a sua presença nos conjuntos de pífanos do Nordeste onde os tocadores improvisavam variações sobre um determinado tema (GUERRA-PEIXE, 2007). Outro importante destaque do baião nas manifestações populares encontra-se nos toques das violas usadas pelos repentistas nordestinos. Esses baiões, muitas vezes, eram usados pelos violeiros repentistas como interlúdios entre a cantoria da dupla que fazia o repente. Sendo assim, podemos dizer então que o baião era uma forma de interlúdio “já que se intercalava às falas do Bumba-meu-boi, as manobras do cabocolinho e se entremeia à poesia dos cantadores” (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 123).

Foi nesse contexto de baião que Luiz Gonzaga buscou sua inspiração para criar o gênero que viria a fazer parte da construção do imaginário nordestino. Essa inspiração, principalmente vinda dos violeiros do Nordeste, é destacada nos trabalhos de Dreyfus (2000), Vieira (2000), Albuquerque Jr. (2011) e Santos (2014). Santos (2014), por sua vez, destacou, em sua tese, essa semelhança entre a batida rítmica usada pelos violeiros e a batida rítmica da música “Baião”, composta por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

¹⁷ Grupos fantasiados de indígenas que usam pequenas flautas em dias de carvais nas cidades do Nordeste brasileiro. (CASCUDO, 2012).

No seu relato, ouvindo as gravações de duplas de violeiros, ele observa que algumas batidas usadas pelos repentistas se aproximam da base rítmica da música “Baião”: “[...] eles tocam diversas batidas (padrões rítmicos recorrentes usados no acompanhamento instrumental das músicas) alternadas com ponteados (dedilhados) e, entre esses, um dos mais recorrentes é idêntico à base rítmica da música ‘Baião’” (SANTOS, 2014, p.54). Essa canção, por sua vez, fez com que Luiz Gonzaga entrasse definitivamente na música popular brasileira, dando vida ao gênero “regional” que receberia o nome “baião”:

Eu vou mostrar pra vocês / Como se dança o baião / E quem quiser aprender / É favor prestar atenção... Trecho da canção “Baião” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira).

Nesse período, em que a música ganha destaque na interpretação do conjunto Quatro Ases e um Coringa¹⁸, Luiz Gonzaga ainda não tinha o prestígio que passou a ter nos anos seguintes. Tendo essa música sido gravada por um grupo mais conhecido na indústria cultural, o “Baião”, música e gênero, vai ganhando espaço no cenário da música brasileira.

O baião, que emergiu na década de 1940 e chegou ao ápice na década seguinte, se inseriu no processo de produção cultural no Brasil, como um gênero musical, de forma organizada e planejada, incorporando outros elementos de ritmos urbanos e rurais que Gonzaga tocava. Como mencionado acima, Luiz Gonzaga assimilou características musicais das manifestações populares nordestinas e incrementou na sua construção musical, misturando-as com a sonoridade que ele aprendeu e tocou no Rio de Janeiro:

[...] a ideia de Luiz Gonzaga era fazer uma grande campanha para lançar a música do Nordeste nos grandes centros urbanos. [...] ao contrário de outros gêneros musicais no Brasil [...], que surgiram de repente, sem nenhuma programação, no caso do baião houve um real planejamento, uma intenção de lançar no Sul, e, portanto, para todo o Brasil, de forma estilizada, ou melhor, amaciada, adaptada ao paladar urbano, a música nordestina, da qual o ritmo essencial escolhido para essa estilização foi o baião [...] (DREYFUS, 2000, p. 112).

¹⁸ Conjunto musical (instrumental e vocal) carioca. Esse conjunto fazia sucesso no período da “era de ouro” dos rádios, principalmente na década de 1940. Foi no ano de 1946 que Quatro Ases e Um Coringa gravou a música “Baião” de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira em um disco 78 rpm lançado pela Odeon. O conjunto foi responsável pelo lançamento dessa música antes mesmo da gravação de Luiz Gonzaga que só aconteceu no ano de 1949.

Sendo um gênero planejado por Luiz Gonzaga, com o auxílio de seus parceiros letrados, o baião ganha espaço entre os principais meios de comunicação e passa a concorrer diretamente com outros gêneros musicais. Na segunda metade da década de 1940, o baião já tinha alcançado destaque no mercado da música brasileira, mas foi na década de 1950, especificamente na primeira metade, que o baião triunfou na indústria musical no Brasil. De acordo com Vieira (2000, p. 44), “[...] o baião tem sua presença mais marcante na década de 50, sobretudo de 1950 a 1955, quando se concentram 1.057 (do total de 1.822 gravações), localizando-se quase a metade delas entre 1952 e 1953”.

Uma das grandes maneiras da música de Luiz Gonzaga se propagar, principalmente na região Sudeste, era a associação que se fazia do baião com outros gêneros dominantes. Nas décadas de 1930 e 1940 existia uma hierarquia de gêneros em que o samba estava no topo da produção fonográfica no Brasil. Vieira (2000) focaliza nessa perspectiva hierárquica do mercado fonográfico onde o samba aparece como o gênero mais gravado durante essas décadas. Ela expõe um quadro em que o samba, no período entre 1930 e 1946, “[...] abrange quase um terço das gravações [...]” (p. 60). Quando o baião surgiu, o samba e outros gêneros dominavam o mercado e, nesse processo, o baião foi cada vez mais crescendo na hierarquia do mercado fonográfico. Para conquistar espaços, o baião se associou ao samba tanto na gravação dos dois gêneros no mesmo disco quanto na gravação de um baião por um intérprete ou instrumentista prestigiado. Segundo Vieira (2000, p. 78):

O baião se associou ao samba não somente por essa via mais direta, ou seja, da gravação num mesmo disco. Às vezes, essas associações se davam também por outros mecanismos, por exemplo, quando um artista prestigiado e plenamente identificado com o samba produzia um baião.

O baião ganhou tamanhas proporções que acabou tornando-se um termo genérico abrangente que agrupava subgêneros como a toada, o xote, o rojão, o coco, além do próprio baião¹⁹. “A palavra terminou por contrair um sentido genérico, sendo, pois, frequentemente utilizada para denominar todo um conjunto” (VIEIRA, 2000, p. 48). Segundo Santos (2014), o baião vai se tornando uma categoria metonímica. Nesse

¹⁹ Aqui nesse texto defino o Forró, termo genérico, como gênero. Os outros tipos de músicas nordestinas ligadas ao forró chamarei de subgêneros.

processo, ele passa a ser o centro dos diversos tipos musicais do Nordeste que se tornavam subgêneros agregados a ele.

É importante ressaltar também o processo de construção da instrumentação musical usada no baião, sendo emblemática a sanfona, o triângulo e zambumba que se tornaram símbolos musicais representativos na manutenção da obra musical de Luiz Gonzaga e seus seguidores.

Analisando a formação instrumental na primeira metade do século XX, percebe-se uma grande presença de orquestras ligadas às gravadoras de discos que acompanhavam os cantores à época. Sendo assim, “[...] as sonoridades em vigor apostavam nas tessituras orquestrais densas e volumosas, a base de interpretações vocais de grande estridência, alta potência e muitos ornamentos (sobretudo vibratos)” (NAPOLITANO, 2002, p. 57). Por outro lado, nesse mesmo período, também era frequente, na construção instrumental da música popular brasileira, a expressividade dos *conjuntos regionais*. Esses conjuntos eram formados geralmente à base de flautas, cavaquinhos, violões e ainda o uso da percussão. Os *conjuntos regionais* de Benedito Lacerda, da Odeon e RCA Victor, entre outros, passaram a ser constantes na maior parte das gravações da discografia brasileira. Luiz Gonzaga, seguindo a cartilha da época, gravava suas músicas com o acompanhamento do *regional*, substituindo, na sua formação, a flauta por uma sanfona de cento e vinte baixos. Ele formaria, assim, o que Santos (2014) vai chamar de “regional sanfonado”. Essa formação, com os *conjuntos regionais*, é marcante na produção fonográfica de Gonzaga nas duas décadas de consolidação do baião e nos programas da Rádio Nacional onde o baião era acompanhado por esses conjuntos.

Em meados da década de 1950, Luiz Gonzaga vai estabelecer a formação do trio de instrumentos. Essa “redução”, que se tornou base instrumental na música gonzagueana, se deu devido a dois motivos: a economia nos custos das turnês que Gonzaga fazia, reduzindo a quantidade de músicos no acompanhamento de sua música e também como uma forma de afirmação ideológica da música nordestina. Partindo do pressuposto do segundo motivo, na idealização dessa formação, Luiz Gonzaga buscou sua inspiração nas bandas de pífanos do Nordeste. Em um depoimento dado a sua Biógrafa Dominique Dreyfus, Gonzaga fala das lembranças que tinha das bandas de pífanos que tocavam nas novenas religiosas na região do Araripe e que usavam a zabumba (às vezes o triângulo) nos acompanhamentos dos tocadores de pífanos:

Eu no início da minha carreira, tocava sozinho... porque não sabia tocar, só sabia imitar os tocadores de valsas, de tangos. Só depois é que eu precisei de uma banda. Foi quando me lembrei das bandas de pife que tocavam nas igrejas, na novena lá do Araripe e que tinha zabumba e às vezes também um triângulo. (depoimento citado em: DREYFUS, 2000:150-151).

As bandas de pífanos do interior de Pernambuco eram conhecidas, dentre outros nomes, por zabumbas²⁰, nome aludido ao instrumento da família dos membranofones (conhecido também como bombo) bastante popular no Nordeste. Na formação desses tipos de conjuntos tradicionais, o instrumento zabumba tem uma importância significativa no acompanhamento das marchas religiosas e de outros ritmos diversos que os conjuntos de pífanos tocam. O triângulo, por sua vez, foi relatado por Luiz Gonzaga como um instrumento que contrastava com o grave da zabumba nas bandas de pífanos. Luiz Gonzaga, de acordo com seu depoimento a Dreyfus (2000, p. 152), ainda incluiria na sua formação os pífanos, contudo, devido ao som incorporado da sanfona de cento e vinte baixos, Gonzaga acabou não incluindo essas flautas de tabocas em sua instrumentação, ficando apenas os contrastes de altura e timbre do grave da zabumba com o agudo das teclas da sanfona; e o grave da sanfona (os cento e vinte baixos) com o som agudo do triângulo.

Essa formação do trio instrumental deu à música nordestina, sobretudo o que viria a ser chamado de forró, uma identidade musical ligada às tradições do Nordeste. A música praticada por essa formação, posteriormente, passou a ser denominada de forró pé-de-serra e foi utilizada como uma ferramenta ideológica para a manutenção dessa identidade no período em que o forró, gênero musical, ganha outras proporções musicais alinhadas à globalização cultural que dominou as novas gerações do Nordeste brasileiro.

2.2. Do baile à música popular: desenvolvimento do forró na música nordestina

Na conjuntura da música nordestina, depois que o baião ganhou espaço no centro da produção cultural brasileira, outro termo importante aparece nesse universo

²⁰ Existe duas denominações para zabumba: o zabumba – bombo popular – e a zabumba, denominação usada para conjuntos de pífanos do Nordeste brasileiro. Além dessa denominação, são comuns outras denominações como *tabocal*, *terno-de-oreia*, *esquentamulher*, *cabaçal*, etc. (GUERRA-PEIXE, 2007).

musical, o “farró”. Esse termo começou a se destacar no final da década de 1940, mais especificamente no ano de 1949 quando Luiz Gonzaga lança a música “Farró de Mané Vito” (Zé Dantas e Luiz Gonzaga). A canção narra uma festa popular comunitária onde acontece uma briga entre o narrador e o personagem Zeca de Sianinha. A música traz um relato que o narrador faz ao delegado sobre a festa e a briga:

Seu delegado, sem encrenca eu não brigo / Se ninguém bulir comigo / Num sou homem pra brigar / Mais nessa festa / Seu dotô, perdi a carma / Tive que pegá nas arma / Pois num gosto de apanhar... Trecho da canção “Farró de Mané Vito” (Zé Dantas/Luiz Gonzaga).

Existem algumas narrativas da origem do termo “farró”: o “farró” como uma forma abasileirada do termo em Inglês *for all* e o farró como originário do termo “forrobodó”. Na *Enciclopédia da Música Brasileira – erudita, folclórica e popular*, “farró” ou “forrobodó” é um “baile popular de danças movimentadas” (MARCONDES, 1977, p. 287). Ou seja, uma denominação de um ambiente de festa popular, como samba, pagode, etc. Para o *Dicionário do Folclore Brasileiro*, o forrobodó ou forrobodança é um baile que costuma ser mais sofisticado que o Chorão no Rio de Janeiro, sendo obrigatório a presença de violão, sanfona, reco-reco e, sobretudo, aguardente (CASCUDO, 2012).

Na referida *Enciclopédia da Música Brasileira – erudita, folclórica e popular*, tanto “farró” como “forrobodó” têm o mesmo significado e no verbete da enciclopédia a palavra “farró” é dirigida a uma explicação mais concisa da palavra samba:

Já desde o início do século XIX a palavra samba estendeu-se como designação de qualquer tipo de baile popular, sinônimo de arrasta-pé, bate-chinela, brincadeira, balança-flandre, baianá, cateretê, fandango, fobó, farró, forrobodó, função, funganga, pagode, xiba, zambé etc. (MARCONDES, 1977, p. 684).

O farró, como sinônimo de festa, tem o mesmo significado de samba (MARCONDES, 1977). Segundo Napolitano (2002, p. 49), a palavra samba designava as festas de dança dos negros escravos, sobretudo na Bahia do século XIX”. Essas festas, onde se tinha muitas comidas, bebidas e danças se popularizaram e, com o período migratório dos nordestinos para o Sudeste do país, essas festas passaram a acontecer nas periferias das grandes cidades, a exemplo das festas (sambas) das casas

das tias baianas no início do século XX na cidade do Rio de Janeiro (SANDRONI, 2012).

Conversando com Onildo Almeida sobre a “origem do forró”, ele nos contou que acredita que esse termo teria vindo do “forrobodó”. Compositor, radialista, poeta e empresário nascido em Caruaru no ano de 1928, Onildo Almeida tem uma grande importância na música nordestina, tendo mais de 500 composições suas gravadas por vários artistas. Almeida ficou conhecido por sua canção “A feira de Caruaru” gravada por Luiz Gonzaga em 1957 além das mais de 20 músicas lançadas pelo Rei do Baião em períodos posteriores. Depois de Luiz Gonzaga, diversos outros artistas levaram suas músicas para a indústria dos discos como Marinês, Jacinto Silva, Jackson do Pandeiro, Ludugero, Banda de Pífano de Caruaru, Trio Nordestino, Jorge de Alinho, entre outros. Como compositor de forró, tendo se dedicado a esse gênero por mais de 50 anos, Almeida afirma que o forrobodó, além de ser um ambiente de festa e dança popular, está ligado também às brigas que aconteciam nessas festas (sambas, pagodes, etc.):

O que é forró? Por que esse nome? É de meu conhecimento que nos matos, no interior brabo das regiões sertanejas, quando existia uma dança, pagode, entendeu? E havia briga, geralmente acabava com briga. Então, repercutia – olha houve um forrobodó danado na fazenda de fulano, houve um forrobodó e acabou com briga, a dança. Então a origem veio desse forrobodó. O que é o forrobodó? É uma dança, uma festa só de sanfona e que só tocava música tocada nem cantada era. Era fole de oito baixo brabo mesmo e que acabava em briga o forrobodó. Então, você veja que a maioria das histórias das letras do forró é briga, acabava numa briga, porque a origem é exatamente essa. (Onildo Almeida, 07/03/2017).

Ainda sobre a “origem do forró”, Onildo Almeida relatou que o forró começou a ter repercussão nacional devido ao sucesso da canção “Forró em Limoeiro” do compositor pernambucano Edgar Ferreira e gravada por Jackson do Pandeiro em 1953.

Muita gente me pergunta, não sabe como nasceu, não sabe como apareceu. Eu me lembro de o primeiro forró mesmo de repercussão nacional foi com o Jackson do Pandeiro que ele gravou “Forró em Limoeiro” e depois veio o “Forró em Caruaru” e isso abriu um caminho para o forró. Muito embora Luiz Gonzaga já havia gravado o “Forró de Mané Vito” (Onildo Almeida, 07/03/2017).

Percebe-se, na opinião de Onildo Almeida, que esse “ambiente festivo que sempre acabava em uma briga” era representado nas letras das canções que falavam de

forró ou tinham forró no título, a exemplo das canções citadas acima, “Forró de Mané Vito”, “Forró em Limoeiro”, “Forró em Caruaru”, entre outras. Nessa época, ainda não se tinha o forró como um gênero e subgênero e nem aparecia, como no caso da gravação do “Forró de Mané Vito”, a denominação do gênero ao lado da música no selo do disco de 78 RPM. Para Santos (2014), a canção “Forró de Mané Vito” passou a ser referência ao que viria a ser chamado de forró. Analisando essa canção, Santos (2014) observou características do que seria, anos depois, o forró. Desde a letra que narra, como mencionado anteriormente, os lugares das festas populares e as respectivas brigas, a estrutura rítmica-melódica que se caracteriza pelas frases com notas de curta duração. Essa característica é o que vai diferenciar o forró, não mais como sinônimo de festa, dos outros subgêneros ligados à música de Gonzaga.

O forró passa a ser, além de um termo genérico para os demais subgêneros, um subgênero que ganhou alguns elementos definidores. Segundo Santos (2014), a maioria dos músicos forrozeiros que ele entrevistou concorda com a ideia de que o forró, além de ser um gênero, é um subgênero dentro desse gênero. Essas características são expressas na batida rítmica da zabumba e, como mencionado acima, na construção rítmica-melódica da poética com uso de notas curtas.

A partir da década de 1970, o forró se consolida não só como subgênero ao lado dos outros ritmos como o baião, o arrasta-pé, o xote, o xaxado, mas também como um termo genérico de todos esses ritmos. Para Fernandes (2005), o forró é uma dança acompanhado pela performance viva de gêneros musicais e esses gêneros, que passaram a fazer parte do forró como um todo, são conhecidos como baião, xote, arrasta-pé, coco e forró. Segundo Dreyfus (2000, p.275):

[...] no final da década de 70, a palavra forró – nas zonas urbanas – adquiriu um segundo sentido, exatamente como sucedera no início do século com a palavra samba. O forró, que significava originalmente “baile”, passou a designar também o ritmo sobre o qual se dançava no baile. [...] a moda do forró oferecia ao público urbano mais uma opção de dança.

Para Onildo Almeida, o forró foi crescendo na opinião pública e estabilizou-se ao ponto em que todos os outros gêneros ficaram conhecidos como forró: “[...] tudo

hoje é forró, porque ficou um nome mais fácil de dizer, simplificou a coisa de tal modo e que tornou essa coisa em um gênero brasileiro” (Onildo Almeida, 07/03/2017).

Vários passos foram importantes para que o forró ganhasse destaque como termo genérico da música nordestina produzida por Gonzaga e seus vários sucessores. O primeiro deles foi a importância de Jackson do Pandeiro na edificação desse processo do forró. Jackson, artista paraibano que herdou de seus pais a habilidade da cantoria do coco de roda, fez sua carreira cantando coco, rojão e, posteriormente, o forró (SANTOS, 2014). Jackson buscava um outro caminho paralelo, evitando a linguagem gonzagueana do flagelo, da seca e do Nordeste de pessoas sofridas. Sua música, com expressivas ênfases na virtuosidade da embolada²¹, compõe um Nordeste vivo e alegre. O forró esteve sempre presente no trabalho de Jackson desde o início de sua carreira na indústria cultural. No ano de 1955 é criado o programa comandado por Jackson do Pandeiro chamado *Forró do Jackson*, veiculados pela Tupi (RJ) e Record (SP) (MOURA, 2001). No ano de 1956, Jackson do Pandeiro lança o disco com o mesmo título do programa, ou seja, a palavra “forró” começa a tornar-se frequente nos meios midiáticos depois do sucesso expressivo da música de Jackson. “Desse modo, Jackson contribui vigorosamente com a ampliação do significado do termo ‘forró’ que, para além da referência à festa/baile, vai se estendendo ao conjunto das músicas e dos músicos” (SANTOS, 2014, p. 67).

Além da importância de Jackson do Pandeiro e das casas de forró, as quais discutiremos mais à frente, outros fatores também contribuíram para a criação genérica do termo “forró”. Uma das grandes contribuições para que a música nordestina ganhasse novas configurações e o termo “forró” uma generalização dessa música foi a ascensão de jovens artistas nordestinos ligados à linha intelectualizada da MPB e aos festivais (SANTOS, 2014). Nessa levada de artistas estão Raimundo Fagner, Geraldo Azevedo, Alceu Valença, Zé Ramalho, Elba Ramalho, Ednardo, Belchior, entre outros, que estiveram ligados diretamente com a música nordestina. Esses jovens passaram a agregar novos significados à produção do forró na década de 1970: “[...] numa linguagem de fusão, começaram a misturar baião e rock, oito baixos e baixo elétrico, repente e poesia concreta, folclore e futuro” (DREYFUS, 2000, p. 273). Além deles,

²¹ Processo poético-musical característico de várias danças do Nordeste brasileiro. Na embolada é comum o uso de melodias com aspectos declamatórios em valores rápidos e intervalos curtos (MARCONDES, 1977).

outros grupos de artistas cresceram nesse período e também levaram a música de Gonzaga para um universo mais moderno, a exemplo de Dominginhos que também transitava entre o forró e a MPB.

Na década de 1970, depois de todo esse processo de emergência do forró como forma genérica, a música nordestina vai ganhando novas configurações: “Já não eram exatamente o baião, o xote, o xaxado, a toada que interessavam o público urbano, mas o ‘forró’” (DREYFYS, 2000, p. 274). Essa febre musical que se transformou em forró ganhou muita ênfase na década seguinte onde surgiu nomes de artistas ligados ao gênero, década também em que Luiz Gonzaga volta a fazer sucesso em parceria com o compositor João Silva, passando a incrementar nos seus discos o termo forró, a exemplo do disco *Forró de Cabo a Rabo* lançado em 1986 pela RCA-Camden. É nessa conjuntura de acontecimentos, na qual o forró ganhou destaque nos centros urbanos, que surge o slogan de “Capital do forró” para a cidade de Caruaru, termo este que discutiremos no próximo capítulo.

3. O desenvolvimento do forró de Caruaru

*É por isso que Caruaru é a capital do forró
É a capital do forró, é a capital do forró
É por isso que Caruaru é a capital do forró
("Capital do Forró", Jorge de Altinho e Lindú,
1980)*

Situada a 130 km do Recife, Caruaru pertence a Mesorregião Agreste do estado de Pernambuco (FIG. 1). Com uma área de 920, 610 km² e uma população que chega a 314.912 habitantes (IBGE, 2017), a cidade, conhecida também como “Capital do Agreste”, é a mais populosa do interior de Pernambuco e uma das mais populosas do interior nordestino (FIG. 2). Caruaru tem uma grande importância econômica para o estado de Pernambuco e sua economia é resumida no quarteto: feira, comércio, indústria e turismo. A feira popular, com todas as suas variedades, foi reconhecida em 2006 como patrimônio cultural imaterial brasileiro, registro concedido pelo Instituto Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). A cidade de Caruaru é conhecida também pela produção artística, sendo um ponto de encontro entre músicos, escritores, poetas e artesãos. Além dos famosos festejos juninos e sua respectiva fama de “Capital do Forró”, Caruaru é marcada pela produção do artesanato, mais especificamente com a produção plástica do barro. O pioneiro na arte do barro em Caruaru foi Vitalino Ferreira dos Santos – Mestre Vitalino – que ficou conhecido mundialmente pelas suas obras esculpidas, representando pessoas e cenas da região do Agreste de Pernambuco (PROENÇA, 2003). Até os dias atuais, a produção de esculturas de barro ainda é muito presente na cidade, sendo o Alto do Moura, zona rural de Caruaru, o centro de produção nesse tipo de seguimento artesanal. No turismo, tornou-se muito popular, juntamente com os atrativos da feira e da cerâmica do Alto do Moura, as festas de São João que acontecem na cidade durante todo o mês de junho, sendo uma época de encontros de diversas manifestações culturais. Na música, além do forró, destacam-se também vários gêneros representados pela cena musical atual, e também os tradicionais conjuntos de pífanos que ficaram conhecidos na indústria do disco através da Banda de Pífano Zabumba Caruaru.

Nesse presente capítulo, discutiremos o processo de construção musical na cidade de Caruaru e sua relação com os festejos juninos e com a indústria cultural,

levando em conta os fatores que contribuíram para que a cidade passasse a ser conhecida como “Capital do Forró”.

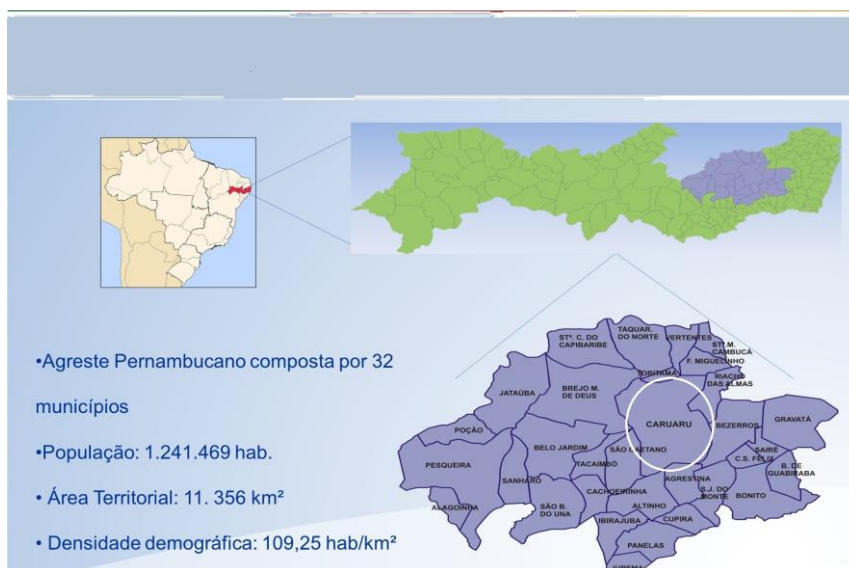


FIGURA 1 – Mapa da mesorregião Agreste de Pernambuco.

3.1. Da “Capital do Agreste” à “Capital do Forró”: desenvolvimento do “Forró” na música caruaruense

Na década de 1950, a música nordestina já estava consolidada nacionalmente através da emergência do baião e do seu principal divulgador, Luiz Gonzaga. Na primeira metade dessa década apareceram as primeiras canções de sucessos nacionais que falavam de Caruaru. Segundo Silva (2010), a primeira canção sobre a cidade, que teve repercussão em âmbito nacional, foi “Caruaru” do compositor Belmiro Barreira. A canção é um baião que foi gravado por vários intérpretes famosos, sendo destaque a gravação de Cauby Peixoto em um disco de 78 rpm de 1953. O disco, lançado pela Columbia, continha duas faixas. De um lado o baião “Caruaru” e do outro lado o samba “Mulher Boato”. Nota-se que, desde então, mesmo a cidade ainda não sendo conhecida diretamente como polo de festejos juninos, Caruaru começa a se destacar nacionalmente através da canção, sendo esta, relacionada com o baião de Luiz Gonzaga.

No ano de 1955, Jackson do Pandeiro lança pela Copacabana, o disco *Jackson do Pandeiro Com Conjunto e Coro*, gravado nos estúdios da Rádio Jornal do Commercio em Recife. O disco tem oito faixas com canções que variam entre xotes, rojões, samba, batuque e coco. Na primeira faixa do lado B, Jackson grava um rojão de Zé Dantas chamado “Forró em Caruaru”. A canção, mesmo sendo classificada como

rojão, apresenta características do que viria a ser forró. O rojão era uma forma de cantoria da região Norte e Nordeste do Brasil (MARCONDES, 1977). Uma das características do rojão, na cantoria, era justamente o desafio entre os cantadores “que disputam durante horas seguidas a primazia como ‘cabra valente’ (homem corajoso)” (MARCONDES, 1977, p. 668). No *Dicionário do Folclore Brasileiro*, o rojão, assim como o baião, era uma espécie de interlúdio (pequenos trechos musicais) que os tocadores de viola faziam antes dos versos cantados pelos cantadores (CASCUDO, 2012). De acordo com Fernandes (2005, p. 71), o rojão foi usado pelos mesmos interlúdios instrumentais no repente que nos deu a palavra baião, a diferença era que o rojão supostamente era mais rápido que o baião. Na indústria do disco – pelo menos entre os dois principais nomes da música nordestina: Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro – o termo rojão só aparece, como identificação de gênero, na década de 1950 e, sobretudo, no ano de 1953 quando Jackson grava a canção “Sebastiana” denominada de Rojão pelo selo da Copacabana (DREYFUS, 2000; MOURA, 2001). Luiz Gonzaga só passaria a usar o termo rojão em 1955 quando grava a canção “Forró de Zé Tatu”, pois a canção gravada por Gonzaga em 1950, que tinha “características” de rojão usado nas canções de Jackson, não aparece com denominação específica de gênero²². O termo rojão foi empregado para denominar esses tipos de canções com características do que posteriormente passou a ser chamado de Forró. Fernandes (2005, p. 71-72) afirma que não existe muitas referências ao termo rojão nos dias de hoje e que esse gênero seria uma espécie de estágio embrionário do forró.

Assim como o “Forró de Mané Vito”, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, “Forró em Caruaru” apresenta melodias baseadas em sons e ritmos das palavras, provavelmente por influência da embolada (FERNANDES, 2005, p.71). Esses aspectos rítmico-melódicos do rojão e do que viria a ser conhecido como forró apresentam frases de notas curtas – uso constante de semicolcheia – e a temática da letra que busca enfatizar o cenário da festa e da confusão no forró.

²² As pesquisas para essas informações foram feitas nas biografias de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro e no banco de dados do acervo de música do Instituto Moreira Salles.

Voz

No for ró de Sá Joa Ni nha em Ca ru a ru _____ Cum pa de Ma né

4

1 2

Ben to so fal ta va tu Ben to so fal ta va tu Eu _____ nun ca vi meu com pa dre for gan sa tão

8

bo a Tão che ia de bri que doe de a ni ma çã o Be be mo na fun ção dan ça mo sem pa

12

8

rar num ga lo pe de ma tar Nas al ta a dru ga da Por cau sa deu ma da

15

8

na da que vêi de Ta ca ra tu Ma te mo doi so da do qua to ca boe um sar

18

8

gen to Cu pa de Ma né Ben to so fal ta va tu

FIGURA 02 – Trecho da cação “Forró em Caruaru” de Zé Dantas²³

Se observarmos bem a transcrição do trecho da canção “Forró em Caruaru” (FIG. 02), veremos uma repetição constante de semicolcheias com algumas variações de sincopas, além da letra da canção que remete a confusão no baile por causa de uma mulher.

No mesmo ano, Luiz Gonzaga grava um disco 78 rpm com duas faixas: “Forró de Zé Tatu”, um rojão de Zé Ramos e Jorge de Castro e “Riacho do Navio”, baião de Zé Dantas e Luiz Gonzaga. O rojão “Forró de Zé Tatu” é uma espécie de “resposta” à música “Forró em Caruaru”, gravada por Jackson do Pandeiro. Na letra da canção “Forró de Zé Tatu” há uma sátira contra a valentia dos personagens da música “Forró em Caruaru”. Enquanto na canção interpretada por Jackson a valentia é exaltada durante o “forró de Sá Joa”; na festa do Zé Tatu esse mesmo valentão que conta vantagens é o único que correu durante a briga no forró, ambos em Caruaru.

Matemo doi sordado

²³ Todas as transcrições são do próprio autor.

Quato cabo e um sargento
 Cumpade Mané Bento
 Só faltava tu
 (Trecho da canção “Forró em Caruaru” – Zé Dantas)

Tu andas te gabando
 Que matasse dois sordado
 Quatro cabo e um sargento
 Em Caruaru
 Mais eu me alembro bem
 No forró de Zé Tatu
 Quando o pau comeu
 Só quem correu foi tu
 (Trecho da canção “Forró de Zé Tatu” – Zé Ramos e Jorge de Castro)

Na canção “Forró de Zé Tatu” (FIG. 03) percebe-se também as mesmas características poéticas e rítmica-melódicas do subgênero forró encontradas na canção “Forró em Caruaru”. É importante destacar que nesse período não existia o subgênero e nem o termo genérico “forró”. As músicas que retratavam o forró como sinônimo de festa eram, em sua maioria, denominadas de rojão ou até mesmo apareciam sem denominações de gêneros.

Tu an das te ga ban do que ma ta ste dois sor da do Qua tro ca boe um sa
 ge to em Ca ru a ru Mas eu mea lem bro bem no fo rró de zé Ta tu Quan doo pau co meu
 — só quem co rreu foi tu

FIGURA 03 – Trecho da canção “Forró de Zé Tatu de Zé Ramos e Jorge de Castro.

Essas duas canções fazem uma associação explícita da cidade de Caruaru ao cenário do forró como festa popular. Como discutido anteriormente, esse tipo de festa popular (forró, forrobodó, samba, pagode, etc.) era muito comum no interior nordestino e é bem provável que essas canções tenham sido inspiradas em acontecimentos de bailes populares em Caruaru.

No ano de 1957, Caruaru comemora o centenário de sua emancipação política. A cidade, como um centro de desenvolvimento urbano, crescia economicamente e o

processo de produção musical começava a ganhar notoriedade nacional. Foi exatamente nesse ano que Luiz Gonzaga lança duas canções falando sobre Caruaru em uma edição comemorativa do centenário da cidade. O disco 78 rpm continha duas faixas de compositores caruaruenses: de um lado “A Feira de Caruaru” de Onildo Almeida e do outro “Capital do Agreste” de Onildo Almeida e Nelson Barbalho. As duas canções, denominadas de baião, enaltecem o desenvolvimento econômico da cidade. A primeira canção fala da feira popular livre e expressa nas estrofes os produtos comercializados nela, ou seja, tudo que se possa imaginar é encontrado exposto nos bancos de feira livre:

Tem massa de mandioca
 Batata assada, tem ovo cru
 Banana, laranja, manga
 Batata, doce, queijo e caju
 Cenoura, jabuticaba
 Guiné, galinha, pato e peru
 Tem bode, carneiro, porco
 Se duvidá... inté cururu.
 [...] de tudo que há no mundo
 Tem na feira de Caruaru
 (Trecho da canção “A Feira de Caruaru” – Onildo Almeida)

A segunda canção do disco – “Capital do Agreste” – narra o progresso do desenvolvimento urbano, econômico e populacional. Nessa época, Caruaru começava a se destacar economicamente das outras cidades do interior pernambucano, sendo batizada como capital das cidades do agreste de Pernambuco. Gonzaga propôs a Onildo Almeida criar mais uma música, dessa vez, uma que falasse do centenário da cidade. Como narra Dreyfus (2000), os dois tentaram construir uma música falando da história da cidade, mas não conseguiram fazer muita coisa; depois da tentativa sugeriram alguém que de fato conhecesse a história de Caruaru, chamaram o jovem que escrevia sobre história, o escritor caruaruense Nelson Barbalho:

Um dia chegou Onildo dizendo que Luiz Gonzaga queria falar comigo [...] Quando saí, Luiz Gonzaga estava me esperando na calçada. Fomos pro café Majestic, sentamos numa mesa, nós três mais José Almeida, o irmão de Onildo. Eles, então, me explicaram o problema da música, e eu aí comecei a contar a história de Caruaru. Nisso, eles me perguntaram por que é que eu não contava isso em verso. “Ué, porque eu não sei fazer verso!” Mas José Almeida começou a bater um ritmo de baião na mesa, e Gonzaga cantarolou uma melodia e eu fiz “Quem conhece meu Nordeste...”. E foi o primeiro verso que eu fiz na minha vida! Gonzaga continuou a cantarolar e eu, em cima da

música dele: “...Certamente há de saber / que Caruaru do Bonito / há cem anos que nasceu”, e assim foi. Em uma hora, a música estava pronta. (depoimento citado em: DREYFUS, 2000: 204).

O sucesso do baião “A feira de Caruaru”, na voz de Luiz Gonzaga, teve um papel preponderante para Caruaru, pois, a partir dessa gravação, a cidade passou a ser conhecida em outras regiões não como cenário de produção musical e nem de festejos juninos, mas como uma pitoresca cidade interiorana que tinha como trunfo o comércio da feira livre. Esse baião de Onildo Almeida ajudou na construção da imagem da feira como símbolo representativo da cultura popular caruaruense, transformando-se num cenário de inspiração para compositores e artistas de gerações posteriores.

Entre as décadas de 1950 e 1960 o Brasil passa por diversas transformações. A capital republicana caminha por um processo de transição em direção à Brasília com a perspectiva de um Brasil novo na era do presidente Juscelino Kubitschek; a televisão vai se tornando cada vez mais popular, surge a Bossa Nova e o rock ganha forma com o movimento Jovem Guarda. No final da década de 1950, a Bossa Nova dá novos significados a música popular brasileira, valorizando a hibridização entre gêneros brasileiros e tendências da música internacional. A música de Luiz Gonzaga começava a perder popularidade entre os jovens das grandes metrópoles e os seus discos 78 rpm, como enfatiza Dreyfus (2000), vão perdendo espaços para os modernos LPs do cantor e compositor bossa novista João Gilberto. Nessa época, as classes dominantes haviam se desinteressado da música de Luiz Gonzaga devido às novas manifestações musicais urbanas que surgiriam, principalmente a Bossa Nova e o Rock. O baião de Gonzaga, portanto, tornava-se um gênero marginalizado nas grandes cidades (DREYFUS, 2000). Por outro lado, Luiz Gonzaga ainda era muito querido nas cidades do interior. Em entrevista a Dominique Dreyfus, Helena Gonzaga, mulher de Luiz Gonzaga, confirma essa afirmação:

Disseram que Luiz Gonzaga esteve no ostracismo, mas não foi bem isso. O ostracismo foi só nas capitais. Ele parou de tocar nas rádios, mas no interior ele sempre continuou levando 5 a 10.000 pessoas na praça. Agora tanto a imprensa escrita quanto a falada não divulgou nada sobre Luiz Gonzaga (depoimento citado em: DREYFUS, 2000: 208).

Nessa fase de sua carreira, Gonzaga se juntou aos seus dois músicos, inclusive o zabumbeiro que ele contratava para circular entre as cidades interioranas e passou a se

apresentar em circos, auditórios das rádios locais, em praças e nos cinemas (DREYFUS, 2000). Foi nesse período que Gonzaga começou a frequentar com mais assiduidade a cidade de Caruaru, procurando sempre os rádios locais para fazer divulgações de suas músicas e de seus shows. Nesse momento, final da década de 1950 e início da década de 1960, os irmãos Almeida²⁴ passaram por transição entre a extinta Rádio Difusora e a Rádio Cultura do Nordeste e no início da década de 1960 assumiram definitivamente a patente desta rádio. Foi nas suas andanças por essas rádios caruaruenses que Luiz Gonzaga encomendou músicas ao compositor Onildo Almeida. Segundo Almeida, quando Gonzaga vinha à Caruaru sempre pedia canções para os seus novos discos: “Quando ele [Luiz Gonzaga] vinha aqui, pronto! Eu nunca pedi pra ele gravar uma música minha, ele arrancava [...] ele gravou vinte e duas músicas minhas só” (Onildo Almeida, 07/03/2017, grifo do autor).

No ano de 1962, Luiz Gonzaga grava o LP *O Veio Macho* pela RCA Victor e acrescenta nesse disco a música “Sanfoneiro Zé Tatu”, forró de Onildo Almeida. Essa música descreve um sanfoneiro de Caruaru, Zé Tatu, que, por ser um excelente instrumentista, era conhecido em toda a região:

A ni ma mi nha gen te que che gou o san fo nei ro É bom é ver da
 dei ro vei o de Ca ru a ru O ca bra é fa mo so por e sse ser tão in tei ro Ja to cou em São Cae
 ta no Ar co ver de Novo E xu

FIGURA 04 – Trecho da canção “Sanfoneiro Zé Tatu” de Onildo Almeida.

A música (FIG. 04), com características rítmico-melódicas do subgênero forró, associa Caruaru ao instrumento chave do gênero lançado por Gonzaga: a sanfona. Nessa época, década de 1960, começava a se inserir na zona urbana de Caruaru os festejos juninos, organizados pela população caruaruense e divulgado nas mídias (SILVA, 2010). A cidade passou, a partir de então, a ser associada a esse tipo de festividade.

²⁴ Onildo Almeida – compositor, radialista e empresário; José Almeida – radialista e empresário.

As músicas feitas em Caruaru começavam a se destacar nas vozes de vários artistas além de Luiz Gonzaga. Em 1960 Marinês lança seu primeiro disco pela RCA Victor intitulado *Marinês e sua gente*. No disco, Marinês grava três músicas do compositor caruaruense Onildo Almeida. São elas: “Histórias de Lampião”, “Carestia” e “Povo Bravo” em parceria com Wilson Rocha.

Marinês estreia na Victor [RCA Victor]. E no disco de estreia na Victor, ela gravou três músicas minha, três músicas que estavam na fita que eu mandei pra ele [Gonzaga] e Marinês passou a vender mais que Luiz Gonzaga. Ai, no ano seguinte, eu guardei as outras músicas pra ela, tudo que eu tinha preparado pra Gonzaga, ai ela gravou, estourou com “Marinheiro Só” (Onildo Almeida, 07/03/2017).

Segundo Onildo Almeida, Marinês gravou suas músicas por onze anos consecutivos e sempre com sucessos marcados em sua carreira. Foi ela quem lançou um tipo de música que Almeida vai chamar de “marchinha de roda” que, segundo o compositor, era inspirada nas cantigas das apanhadeiras de café. Onildo Almeida, explicando o processo de criação da música “Marinheiro”²⁵, gravada por Marinês em 1961, diz que ouvia um tema popular entre as apanhadeiras de café e desse tema fez uma adaptação, criando outros versos:

Isso é uma marchinha de roda que eu vi nas apanhas de café na fazenda de meu pai. Meu pai fazia uma festa, cento e tantas apanhadeiras de café. Quando acabava de apanhar o café ficava num terreiro que era muito grande e meu pai fazia uma festa com churrasco, bebida, sanfoneiro, som. Era o dia todinho comida e bebida e elas brincando, fazendo roda, ai eu ouvi isso: “ô marinheiro, marinheiro, marinheiro...” (Onildo Almeida, 07/03/2017).

Almeida pretendia lançar Luiz Gonzaga nesse tipo de música – marchinha de roda – mas, como Gonzaga não gravou essas canções recebidas de Onildo Almeida, Marinês lança seus primeiros discos com as marchinhas de roda e, de acordo com o compositor, faz sucesso com as vendas desses discos: “Eu queria lançar Gonzaga cantando esse tipo de música. Aí, ele deixou pra lá. Marinês gravou, lançou, vendeu, passou Gonzaga em venda de disco” (Onildo Almeida, 07/03/2017).

²⁵ Como a música “Marinheiro” foi tirada das cantigas que as apanhadeiras de café cantavam nas colheitas da fazenda, provavelmente deve ter vindo da mesma origem da cantiga popular “Marinheiro Só” gravada por Caetano Veloso em 1969.

Em 1971 Jackson do Pandeiro lança pela CBS o disco *O Dono do Forró* com duas canções feitas em Caruaru: “Morena Bela”, de Juarez Santiago e Onildo Almeida, e “Madalena”, de Juarez Santiago e José Sales. Dois anos depois, Jackson grava “Aproveite mais sua vida” em parceria com Juarez Santiago no disco *Tem Mulher, Tô Lá*. Juarez Santiago, que passou a ser conhecido por suas músicas gravadas por Jackson do Pandeiro e, posteriormente, Trio Nordestino, Jacinto Silva, Azulão, entre outros, nasceu em São João de Garanhuns e ainda jovem se mudou para Caruaru com sua família. Foi em Caruaru, tendo a conhecida Rua Preta²⁶ como cenário, que Juarez Santiago fez história como compositor. Suas músicas receberam influências do coco de roda e da mazurca. Devido a essas influências, a maior parte de suas canções apresenta estrutura métrica semelhante aos dos cantadores de coco e o canto responsorial onde o cantor chama a resposta do coro como pode ser observado abaixo:

[Coro] Quero ver rodar
 [Cantor] Roda, roda minha gente
 [Coro] Quero ver rodar
 [Cantor] Que hoje é noite de São João
 [Coro] Quero ver rodar
 [Cantor] Tem balão e tem fogueira
 Tem forró a noite inteira
 Até o dia clarear
 (Trecho da canção “Quero ver rodar” – Juarez Santiago)

As músicas de Juarez Santiago fizeram grandes sucessos a nível nacional, principalmente nas vozes de Jackson do Pandeiro e Trio Nordestino. A mais conhecida delas foi “Morena Bela” gravada por Jackson na década de 1970 e gravada por Chico Buarque – após trinta e dois anos – no CD *Forró para Criança*, produzido por Zé Renato.

Na década de 1960, Luiz Gonzaga, desiludido com o declínio de sua carreira no Sudeste do país, viaja sempre a Caruaru para encomendar músicas, dando temas para Onildo Almeida criar canções. Gonzaga pediu uma canção que falasse sobre sua saída

²⁶ Rua Preta é o apelido dado ao bairro São Francisco na cidade de Caruaru-PE devido às diversas histórias que são contadas sobre essa região. O apelido “Rua Preta” tem várias versões: acredita-se que o nome vem dos negros (ex escravos) que habitavam naquela localidade; ou até mesmo das casas escuras de taipa que fez com que o local ficasse conhecido como “Rua de casas pretas”. O bairro se destacou por muitos anos por causa das festividades juninas e, principalmente, porque muitos artistas ligados ao forró viveram lá.

da cena musical. Entretanto, Almeida se recusou fazer a música com o argumento de que Luiz Gonzaga jamais deixaria de cantar:

Era assim: ele me encomendava, dava o tema. “Faça uma música que vou deixar de cantar”. Eu digo: “vai o quê?” Eu digo: “Faço não”. “Oxe, não faz por quê?” Eu digo: “porque você não pode parar de cantar, você não vai deixar de cantar”. [Disse Gonzaga] “ninguém quer mais nada comigo, estou decepcionado, não tô vendendo mais”. “Certo, mas não faço não”. E ele foi embora chateado com isso. (Onildo Almeida, 07/03/2017).

Depois de um tempo, Onildo Almeida vai para o Rio de Janeiro, encontra com Luiz Queiroga e cria a canção “Hora do Adeus” gravada no disco *Oia eu aqui de novo* de Luiz Gonzaga. Depois de um período no ostracismo dos grandes centros midiáticos, Gonzaga gravou esse disco. Dreyfus (2000) diz que foi nesse trabalho que Gonzaga “[...] figurava o novo time de parceiros, letristas, compositores que iam participar da nova fase da carreira do grande sanfoneiro [...]” (p. 240). Onildo Almeida apareceu com a música “Hora do Adeus” justamente com a temática que Gonzaga pediu e ele se recusou:

Eu fui pro Rio. Chego lá passei uns dez dias lá no Rio [...] ai Luiz Queiroga, Ludugero e Otrape e Martins da Sanfona foram me visitar. E lá a gente abria a garrafa de Whisky e ficamos bebericando lá e aquela festa, aquela farra e Queiroga acende um cigarro e puxa do bolso um papel e disse: “ô turma, vocês quer ver o que é talento? Bota música disso ai, Onildo”. Aí, eu abri o papel, era um papel da Medley e do outro lado estava escrito: “O meu cabelo já começa prateando/ Mas a sanfona ainda não desafinou/ A minha voz vocês reparem eu cantando/ É a mesma voz de quando meu reinado começou”. Ai quando eu olhei, cantei: “O meu cabelo já começa prateando...” [...] olhei a letra direito tinha dois versos: “Modéstia à parte, mas se eu não desafino/ Desde o tempo de menino/ Em Exu, no meu Sertão/ Cantava solto que nem cigarra vadia/ É por isso que hoje em dia/ Ainda sou rei do baião”. Esses dois versos é (*sic*) de Queiroga, eu musiquei, né? Aí eu digo: – mais tá pequeno isso ai, vou melhorar isso aqui, né? Aí peguei a letra: “Eu agradeço ao povo brasileiro/ Norte, Centro, Sul inteiro/ Onde reinou o baião/ Se eu mereci minha coroa de rei/ Esta sempre eu honrei/ Foi a minha obrigação/ Minha sanfona minha voz o meu baião/ Este meu chapéu de couro e também o meu gibão/ Vou juntar tudo, dar de presente ao museu/ É a hora do adeus/ De Luiz rei do baião”. [...] aí eu peguei e gravei [...] um mês depois lá vem Gonzaga. Entrou aqui: “fez minha música?” Eu disse: “oia eu disse que não fazia, mas eu fiz”. Aí eu botei no gravador, ele ouviu, ele chorou. (Onildo Almeida, 07/03/2017).

A relação de Luiz Gonzaga com Caruaru, que passou a ser constante, fez com que ele recebesse o título de cidadão caruaruense, promovido pela Câmara Municipal, devido à sua contribuição para a cultura da cidade. O título foi encaminhado em 1969 através do vereador José Florêncio de Souza, mas Gonzaga só foi condecorado no dia 1 de julho de 1972.

O prefeito Anastácio Rodrigues presenciou ontem, à noite, em sessão solene realizada na Câmara dos Vereadores, a entrega do título de Cidadão de Caruaru ao cantor Luiz Gonzaga, o famoso Rei do Baião. O chefe do executivo [...] declarou à reportagem ter sido das mais corretas a escolha [...] ao atribuir o título ao cancionista, que foi e continua sendo um dos grandes divulgadores de Caruaru [...] O “rei do baião” disse que o cantor não devia falar mas cantar numa oportunidade como estas, entoando na oportunidade a música “Cidadão de Caruaru” de Janduhy Filizola (*sic*) e Onildo Almeida. (VANGUARDA, 02 de julho de 1972).

A música que Gonzaga cantou na entrega do título de cidadão caruaruense foi um baião de Janduhy Finizola e Onildo Almeida gravado no ano de 1973 nos discos *Luiz Gonzaga, Sangue Nordestino* e *O fole Roncou*, todos pelo selo da Odeon. A gravação da canção “Cidadão de Caruaru” foi uma retribuição do cantor pela homenagem e espaço que conquistou na cidade esses anos que esteve mais pelo Nordeste. A partir desses discos, Gonzaga passa a gravar mais um compositor radicado em Caruaru, o poeta, músico e médico Janduhy Finizola. Em um depoimento a Dominique Dreyfus, Finizola fala do momento em que teve o primeiro contato com Luiz Gonzaga em Caruaru e que, a partir de então, esse contato renderia alguns trabalhos incluindo duas músicas em parceria com o “Rei do Baião”:

Logo nesse dia eu estava de plantão no Pronto-Socorro, e não podia assistir ao show, por isso tinha pedido a Onildo que entregasse a fita a Gonzaga. Quando foram três horas da madrugada, eu estava cochilando, o servente me sacudiu: “Doutor, acorda! Luiz Gonzaga está aqui passando mal”. Eu pensei que ele estava curtindo com a minha cara, pois todo mundo sabia da história da fita, aí comecei a dar bronca nele, mas ele insistiu. Luiz Gonzaga estava mesmo com uma indisposição digestiva, nada grave. Quando ele me viu, ele falou:

– É o doutor do baião?

E começou aquele papo. Eu levei ele pra um lugar tranquilo, pra ele descansar. Mas o dia amanheceu, e a gente ainda estava conversando. Isso foi o primeiro papo, depois nós ficamos muito amigos e parceiros (Depoimento citado em: DREYFUS, 2000, p. 258).

Nascido em Jardim de Seridó – Rio Grande do Norte – Finizola fez sua carreira em Caruaru onde conheceu os seus parceiros musicais como Luiz Gonzaga, Onildo Almeida, Jacinto Silva e entre outros. A partir do ano de 1973, suas músicas foram gravadas por Luiz Gonzaga em quase todos os discos lançados por ele na década de 1970. Nessa mesma década, ele fez uma obra de grande repercussão: uma missa sertaneja que retrata a saga do vaqueiro. Essa obra foi gravada em 1976 pelo Quinteto Violado²⁷ em um disco que recebia o nome de *Missa do Vaqueiro*.

Um outro fato importante para o desenvolvimento do forró na música caruaruense é o período entre as décadas de 1960 e 1970 em que vários artistas ligados a Caruaru entraram na indústria fonográfica, tendo seus discos produzidos por grandes gravadoras multinacionais como a CBS e RCA-Victor. Nessa época, muitos artistas vinham a Caruaru para mostrar seus trabalhos nas emissoras de rádios locais. Por influência de figuras como o compositor e sanfoneiro Abdias, na época diretor do Departamento de Música Regional da CBS, esses artistas, que buscavam em Caruaru uma oportunidade, conseguiram ingressar no mercado do disco. Onildo Almeida nos contou que indicou muitos artistas entre as gravadoras, principalmente a CBS devido a sua amizade com Abdias. Dentre esses artistas estava o cantor e compositor alagoano Jacinto Silva que buscou também Caruaru como meio de produção de sua música.

Eu tinha um programa de auditório na Difusora e ele apareceu e eu comecei a programar ele nos programas de auditório, etc. E ele [Jacinto Silva] começou a aparecer e se desenvolver e mostrar quem era. Era um bom compositor, bom forrozeiro, cabra bom de coco, é espetacular. (Onildo Almeida, 07/03/2017)

Jacinto Silva era influenciado pela música de Jackson do Pandeiro, tendo o coco de roda como sua principal inspiração. No ano de 1962 ele gravou seu primeiro disco na Mocambo com um baião de Onildo Almeida intitulado “Justiça divina”. Depois de alguns discos 78 rpm gravados pela Mocambo, Jacinto lança, no ano de 1965, seu primeiro LP *Cantando* pelo selo da CBS. “Eu botei Jacinto pra gravar, fiz o primeiro disco com ele, depois gravei pra CBS, levei ele pra lá pra CBS por intermédio de Abdias” (Onildo Almeida, 07/03/2017).

²⁷ Grupo musical formado na década de 1970 na cidade do Recife. O quinteto Violado faz interpretação de músicas nordestina com arranjos para viola, violão, flauta, baixo acústico e percussão.

Além de Jacinto Silva, outros artistas entraram na CBS através dos contatos que Onildo Almeida fazia em Caruaru com o produtor Abdias. Dentre eles está o comediante caruaruense Coroné Ludugero que também teve seu trabalho musical gravado nos discos da CBS e, posteriormente, a Banda de Pífano Zabumba Caruaru:

E com o meu intermédio, eu com o diretor, Abdias o diretor, que vinha pra aqui, se hospedava aqui, e escolhia música pra mulher dele, que era Marinês [...] Então era um caminho, era uma porta aberta, né? Eu tinha esse privilégio de tê-los aqui na minha casa, sem precisar ir pro Rio pedir a fulano, a sicrano. (Onildo Almeida, 07/03/2017)

Na música instrumental produzida em Caruaru e lançada na indústria fonográfica surge, na década de 1960, o sanfoneiro Camarão. Natural de Brejo da Madre de Deus, Pernambuco, o instrumentista vem para Caruaru e passa a atuar na Rádio Difusora. Em 1964, Camarão lança seu primeiro disco pela Mocambo, tocando Sanfona de oito baixos acompanhado por um regional. Em 1969, o músico lança um disco instrumental produzido por Luiz Gonzaga já com o selo da RCA-Victor chamado *Bandinha do Camarão* e, no ano seguinte, *Bandinha do Camarão volume 2*. Esses discos têm uma importância significativa para a construção da música caruaruense, pois, foi com o conjunto de sopros (metais e madeiras), formado por Camarão em Caruaru, que surge o pioneirismo nesse gênero musical nordestino: a fusão entre os instrumentos de sopro e o “trio tradicional de forró”.

Na década de 1980, o cantor e compositor Jorge de Altinho tinha também acrescentado naipes de sopro nos arranjos de suas músicas. Em seus discos, ele ressalta o uso dos metais nos arranjos junto com a guitarra e bateria (SANTOS, 2014). Mas, as primeiras aparições de naipes de sopro nesse tipo de gênero musical, pelo menos em registro fonográfico, vêm nos discos *Bandinha do Camarão* e *Bandinha do Camarão volume 2*. A sanfona, elétrica e de cento e vinte baixos, é acompanhada por um conjunto de sopro (clarinetes, trompetes e trombones) e a percussão usada no baião. No disco instrumental *Bandinha do Camarão*, apesar de ser dirigido por Luiz Gonzaga, encontra-se músicas de sucessos internacionais como “L’amour est bleu” de André Popp; “Hello, Goodbye” de Lennon e McCartney e “L’important c’est la rose” de Gilbert Bécaud adaptados para o baião, além de adaptações de músicas do próprio Luiz Gonzaga. Camarão recebia influências também de orquestradores como Paul Mauriat e Ray Conniff que ficaram evidentes na formação de sua banda, nos arranjos dos instrumentos de sopro e na seleção de repertório desses LPs. O prefácio do disco foi feito por Luiz

Queiroga²⁸. Em suas palavras, ela enfatiza o fato desse disco ter se transformado em um marco na carreira de Camarão que deixou a sua sanfona de oito baixos, presente nos discos anteriores, e entrou na eletrificada sanfona de cento e vinte baixos. Além disso, ele fala da formação da banda (bandinha do camarão) que acompanhava o disco e que deu nome aos dois LPs:

Agora, com uma sanfona eletrificada, ele e mais Ednardo, na zabumba, Manuel, no clarinete, Valdomiro, no triângulo, João, no piston, Elias, no prato e Dionísio, no trombone, estão realizados e vão “assanhar” o Brasil todo com a alegria de sua música. Séculos depois que um Camarão entrava firme na história do Brasil, um outro “Camarão”, armado de 120 baixos e sem nenhuma intenção guerreira, entra na história do disco nacional.²⁹

Em um depoimento ao documentário *Milagre de Santa Luzia*, Camarão fala sobre o processo de formação da bandinha que o acompanhava e que teve sua origem na cidade de Caruaru. Nesse período, Luiz Gonzaga, reconhecendo o trabalho do instrumentista, investiu na carreira do sanfoneiro, inserindo-o na gravadora RCA-Victor:

A primeira banda de forró do Brasil foi eu que criei, eu fiz em Caruaru, ainda no tempo que usava-se tuba. Usei tuba, usei clarineta, pistão. Eu fiz uma banda e nesse tempo o Luiz Gonzaga vivia tocando por aí a fora fazendo seu show, e nós nos encontramos, e ele gostou muito e fez-me o convite pra eu gravar e fazer parte do cacho da RCA-Victor e era ele que era o diretor artístico nessa época e desde esse tempo eu venho batalhando e tocando forró por aí. (depoimento de Camarão ao documentário “O milagre de Santa Luzia”)³⁰

A cidade de Caruaru começa a se consolidar como um lugar de produção musical ligado ao gênero criado por Luiz Gonzaga. Como vimos, vários artistas – cantores, compositores, instrumentistas e humoristas – que iniciaram suas carreiras musicais em Caruaru, especificamente pelas oportunidades que conquistavam nas emissoras de rádio local, tinham seus trabalhos gravados em grandes empresas

²⁸ Foi compositor, radialista, autor e cantor pernambucano. Parceiros de diversos compositores, teve suas músicas gravadas por vários nomes da música nordestina. Ele é pai do músico, cineasta e escritor Lula Queiroga.

²⁹ Prefácio do disco *A Bandinha do Camarão* 1969 – RCA Camden.

³⁰ TV Brasil. O milagre de Santa Luzia. Disponível em: <https://vimeo.com/224366610>. Acesso em 20 de jul. 2017.

multinacionais de produções fonográficas. Esse processo, que começou na década de 1960, teve um destaque especial na década de 1970.

No ano de 1972, Gilberto Gil, recém-chegado do exílio, vai a Caruaru atrás de sons dos conjuntos de pífanos devido ao seu interesse em manifestações da cultura popular. Chegando em Caruaru, ele se depara com a família Bianco da conhecida Banda de Pífano Zabumba Caruaru. Esse contato rendeu muitos frutos para o conjunto, pois, depois de alguns meses, a notícia da existência da Banda de Pífano chegou às gravadoras do Sudeste do país (PEDRASSE, 2002). A CBS, por intermédio do diretor do Departamento de Música Regional, Abdias, entrou em contato com Onildo Almeida para propor um contrato com a Banda de Pífano de Caruaru. A gravadora fez um acordo com a Prefeitura de Caruaru para arcar com as despesas do grupo no Rio de Janeiro. Em troca, o então prefeito de Caruaru, Anastácio Rodrigues, exigiu que a banda gravasse músicas que enaltescessem a cidade, dentre elas “Caruaru Caruara”, de Lídio Cavalcante e “Tudo é Caruaru”, de Janduhy Finizola. As músicas escolhidas foram supervisionadas por Onildo Almeida que aproveitou a situação para incluir suas músicas no disco (PEDRASSE, 2002). O grupo passou, a partir desse momento, a ser reconhecido nacionalmente pela sua peculiaridade sonora. Ainda no período de gravação do disco no Rio de Janeiro, a bandinha de pífano fez algumas apresentações incluindo um show no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro. Os jornais destacaram também a Banda de Pífano, a exemplo do Jornal do Brasil que, na época, reservou uma página inteira ao conjunto (PEDRASSE, 2002):

A Zabumba Caruaru, uma bandinha de pífanos composta por dois irmãos e seus quatro filhos – a família Clarindo Bianco – vive de alegrar casamentos no interior de Pernambuco e toca em novenas. Apontada por Gilberto Gil como uma das coisas mais importantes da música popular brasileira, ao lado do Quinteto Violado, já começou a gravar seu primeiro **long play** e vai se apresentar aos cariocas no próximo dia 25, no Museu de Arte Moderna. (JORNAL DO BRASIL, 18 de agosto de 1972)³¹

O grupo volta a Caruaru, depois do período de gravação no Rio de Janeiro, com uma divulgação significativa nos meios de comunicação local. Rádios e jornais fizeram reportagem desse momento histórico em que um grupo “tradicional” ligado à cultura popular da cidade entra na indústria fonográfica. Esse marco foi de extrema importância

³¹ <http://bndigital.bn.gov.br/artigos/jornal-do-brasil/>

para o cenário musical em Caruaru, pois, além do grupo levar o nome da cidade na capa do disco e nas músicas, eles prestigiaram também os compositores de Caruaru. Além disso, a prefeitura, em um evento solene, parabenizou o grupo pelos serviços prestados à cidade.

Na semana que passou, o prefeito Anastácio Rodrigues recebeu, em audiência especial, os seis integrantes da Zabumba Caruaru, conhecido conjunto de música folclórica, que recentemente foi ao Rio de Janeiro onde gravou um LP e recebeu verdadeira consagração quando se apresentou ao Museu de Arte Moderna, o que lhe valeu um convite para nova apresentação. O prefeito [...] fez questão de cumprimentar e de se congratular com cada um dos integrantes do conjunto pelo sucesso alcançado [...]. (VANGUARDA, 10 de setembro de 1972)

Os conjuntos de pífanos na cidade de Caruaru até então eram pouco conhecidos, presentes apenas nas manifestações culturais da cidade como em procissões religiosas e festas populares. Sandroni (2003), em seu artigo “Adeus à MPB”, salienta que as pessoas envolvidas com as manifestações “folclóricas” passam a assumir, a partir da década de 1990, o papel que até então era atribuído à música popular urbana, enfatizando que os artistas e grupos ligados a essas manifestações entraram no mercado do disco e das turnês. Vale lembrar que esse processo já era marcante a partir da década de 1970 quando um grupo tradicional – conhecido como uma manifestação folclórica da cidade de Caruaru – entra na indústria cultural com contrato firmado com uma gravadora multinacional, além de fazer apresentações e turnês em espaços não muito comuns a esse tipo de manifestação.

Depois da gravação do primeiro LP, a Banda de Pífano Zabumba Caruaru participou de várias apresentações em diversos estados brasileiros, estando presente em encontros de folclore, festas juninas, programas de televisão, abertura de shows, comícios políticos, peça de teatro e diversos eventos ligados à cultura popular (PEDRASSE, 2002). O grupo, a partir de então, gravou vários discos durante a década de 1970, levando a música de Caruaru à indústria cultural; e tendo uma de suas músicas, “Pipoca Moderna”, letrada por Caetano Veloso em 1975 e gravada por ele no disco *Joia*.

Na passagem da década de 1960 a 1970, além dos acontecimentos já mencionados no processo de construção do forró em Caruaru, um outro processo historiográfico começa a acontecer na música popular brasileira. Esse procedimento

também foi importante para a construção da relação entre Caruaru e a música de Luiz Gonzaga.

Um desses momentos históricos para a música popular brasileira foi o surgimento da sigla MPB em meados da década de 1960 como uma espécie de gênero e, sobretudo, como forma de sintetizar toda a música popular brasileira (MARCONDES, 2002). A MPB mesclava nomes ligados à Bossa Nova e novos nomes que surgiriam a partir de então. Essa nova concepção de música popular brasileira – MPB – “[...] liga-se [...] a um momento da história da República em que a ideia de ‘povo brasileiro’ – e de um povo cada vez mais urbano – esteve no centro de muitos debates” (SANDRONI, 2003, p. 28). A ideia de MPB, principalmente ligada à juventude intelectualizada de esquerda, tinha o propósito de fazer uma aproximação com o povo, buscando o morro dos sambistas e o sertão nordestino como forma de conscientização patriótica moderna. Ou seja, segundo Sandroni (2003, p. 28) “[...] gostar de MPB, reconhecer-se na MPB, passa a ser, ao mesmo tempo, acreditar em certa concepção de ‘povo brasileiro’, em certa concepção, portanto, dos ideais republicanos”. Alguns artistas, mesmo com uma ligação mais direta com a Bossa Nova, a exemplo de Nara Leão e Edu Lobo, incorporavam, em suas canções, elementos da música nordestina. Nesse contexto, o trabalho do espetáculo Opinião em 1964 foi marcante, pois a música nordestina associada a Gonzaga, através da obra de João do Vale, passou a ser representada nesse cenário de construção da MPB. Ainda no mesmo período, Geraldo Vandré grava a música “Asa Branca”. Essa gravação, mesmo não tendo uma repercussão significativa, foi uma abertura para que Luiz Gonzaga retomasse o seu espaço no Sudeste do país.

Outro momento importante para a música popular brasileira, que refletia na nova fase da carreira de Luiz Gonzaga depois de um período de ostracismo na grande mídia, foi o surgimento do movimento tropicalista. Tudo começou depois que Gilberto Gil e Caetano Veloso participaram do Festival da TV Record em 1967. A partir de então, a MPB não seria mais a mesma coisa (MARCONDES, 2002). O movimento tropicalista rompeu com o pensamento nacionalista engajado da MPB e sua forma de pensamento buscava valores híbridos entre o *pop* anglo-americano, as marchinhas, os boleros e a música brasileira. Houve um momento em que as duas figuras emblemáticas desse movimento – Gilberto Gil e Caetano Veloso – reverenciaram Luiz Gonzaga como influência importante para a produção de suas músicas, sendo constante esses tipos de depoimentos em entrevistas à época. Nesse período, além das menções feitas a Luiz Gonzaga pelos dois expoentes do tropicalismo, aparece mais um jovem cabeludo que

menciona Gonzaga em um boato, o jornalista e radialista Carlos Imperial, que disse que os Beatles gravariam a música “Asa Branca” no seu novo disco *White Album*. A partir dessas menções ao Rei do Baião, Gonzaga volta a fazer sucesso nos grandes centros midiáticos. No ano de 1972, Luiz Gonzaga sobe ao palco do teatro Tereza Raquel, na Zona Sul do Rio de Janeiro, e faz o show chamado *Luiz Gonzaga Volta pra Curtir*, sob a produção do poeta baiano Capinan. Esse show, com um público estudantil intelectualizado, rendeu um disco ao vivo lançado pela RCA. Nessa apresentação, Luiz Gonzaga faz uma versão da canção “A Feira de Caruaru”, onde ele, além de cantar os versos da canção, narra histórias de figuras importantes da Feira de Caruaru como o Doutor Raiz³² e o Mestre Vitalino. Como enfatiza Silva (2010), o retorno de Luiz Gonzaga à grande mídia possibilitou uma divulgação significativa para Caruaru. Além de Luiz Gonzaga, após o seu retorno, levar o nome de Caruaru para a indústria cultural através de canções e compositores da cidade, ele ainda se apresentava em festas de clubes, casas de shows e espaços abertos em Caruaru (SILVA, 2010), no período em que o São João ganhava notoriedade e destaque na cidade.

O processo de construção dos festejos juninos nas zonas urbanas e o fluxo de artistas na cidade ligados ao forró fez com que Caruaru estreitasse sua relação com o gênero forró, principalmente durante a década de 1970, como enfatiza Silva (2010). Através das emissoras locais de rádio, que serviam como abertura para outros espaços midiáticos, artistas de vários lugares tinham Caruaru como centro de produção e divulgação de suas músicas. A partir de então, a cidade se tornava um lugar de produção e divulgação musical. Os artistas, que muitas vezes buscavam músicas com compositores locais e espaço nos festejos juninos e nos rádios, retribuía suas conquistas na cidade, divulgando o nome de Caruaru em todos os lugares que se apresentavam. As estações de rádios, por sua vez, tocavam sempre em suas programações músicas ligadas ao forró.

No final da década de 1970 Caruaru já estava bem conhecida pelas suas festas de São João. Nessa época, os festejos juninos eram descentralizados e organizados pela população. Além dos palhoções³³, que na maioria das vezes traziam atrações de artistas renomados no forró, tinha também festas de clubes e casas de shows. Devido a toda essa

³² Na feira livre de Caruaru é comum o comércio de ervas medicinais. Dentre os comerciantes de ervas da antiga feira, se destacava Doutor Raiz que conhecia ervas e fabricava medicamentos para diversas curas.

³³ Retomaremos a esse tema a seguir.

conjuntura de acontecimentos, que falamos e falaremos a seguir, os festejos juninos em Caruaru, juntamente com a prática musical, ganharam destaques perante outras festas de São João de outras cidades do interior nordestino

Na segunda metade da década de 1970 mais um cantor e compositor se destaca na música nordestina, tendo Caruaru como centro de sua produção musical. Jorge Assis de Assunção conhecido como Jorge de Altinho, assim como outros artistas, via em Caruaru um lugar na construção da sua carreira musical: “Caruaru foi minha primeira cidade de referência, minha primeira capital de referência, né? [...] pra mim teve uma referência muito grande na minha formação musical (Jorge de Altinho, 08/05/2017). Jorge de Altinho teve diversas influências, principalmente da Jovem Guarda. Mas, a formação de sua identidade como cantor e compositor de forró veio de artistas ligados à música caruaruense. Os rádios, as movimentações de grupos populares que circulavam na feira livre e, principalmente, as atuações das caravanas do forró tornavam-se presentes na vida do jovem artista que morava no município de Altinho no Agreste pernambucano:

Porque sempre passava aqui, nos cinemas de Altinho, a Caravana do Ivan Bulhões e trazia artistas como Azulão, Jacinto Silva, Trio Bandeirante, e tantos outros que passaram por aqui e me despertando também a curiosidade de cantar o coco de embolada como Jacinto Silva, de cantar o baião romântico como é o caso de Azulão e coisas dessa natureza que me fizeram mais tarde uma pessoa muito ligada à cultura e caminhar pelas trilhas, pelas estradas que eles me ensinaram. (Jorge de Altinho, 08/05/2017).

Toda essa influência que Caruaru deu a sua trajetória musical, fez com que Jorge de Altinho, posteriormente, criasse o que viria a se tornar o “hino” da festa de São João da cidade. A canção “Capital do Forró, composta no final da década de 1970, foi um marco para a relação entre as festas juninas, o forró e a cidade de Caruaru. Essa música retrata os festejos juninos, a relação dos rádios com os festejos e, conseqüentemente, com o forró; o cenário musical caruaruense e toda essa conjuntura que resultaria no que o compositor intitula de “Capital do Forró”:

A música “Capital do Forró” nasceu quando eu estava numa cidade bem distante daqui, a mais de mil quilômetros daqui e estava passando um São João lá, né? Estava a trabalho. Mas, as barracas dessa cidade só tocavam músicas de outros gêneros, às vezes tocava até forró, mas com radiola, com som de radiola. E eu fiquei pensando: “isso aqui não é São João, isso aqui não é forró, São João é o da minha terra, ali sim,

ali é capital do forró”, aí veio a ideia de fazer uma música homenageando Caruaru e graças a Deus deu certo. (Jorge de Altinho, 08/05/2017).

Essa canção foi gravada pelo Trio Nordestino no ano de 1980 no disco *Corte o bolo* pelo selo da Copacabana. O Trio Nordestino – formado por Lindolfo Mendes Barbosa (Lindú), José Pedro Cerqueira (Cobrinha) e Evaldo dos Santos Lima (Coroné) – já era um grupo conhecido na indústria cultural desde a década de 1960. O trio sempre teve uma relação estreita com a cena musical caruaruense, estando presente em festejos juninos, nas emissoras de rádio local e gravando músicas de artistas da região. O disco *Corte o bolo* foi fundamental para a construção da expressão “Capital do Forró” para a cidade de Caruaru. No disco, encontramos várias canções de compositores radicados em Caruaru. A primeira música do disco, por exemplo, é a canção “Na emenda” do já mencionado compositor Juarez Santiago, além de duas músicas de Onildo Almeida. No entanto, nenhuma delas foi tão expressiva para a cidade como “Capital do Forró” composta por Jorge de Altinho e Lindú.

“Capital do Forró”
(Jorge de Altinho e Lindú)

Quem nunca foi já ouviu falar
Se você for vai gostar
Quem já foi volta sempre lá
Pra dançar forró no arraiaí
Trinta dias antes do São João
As ruas já estão enfeitadas
Já tem milho verde na feira
A terra de brejo molhada
O velho carrega o bacamarte
O menino conserta a ronqueira
A moça faz o vestido novo
A velha atiça a fogueira
As rádios de lá saem pelas ruas
Não deixa o baião um minuto só
É por isso que Caruaru é a capital do forró
É a capital do forró, é a capital do forró
É por isso que Caruaru é a capital do forró
É a capital do forró, é a capital do forró
É por isso que Caruaru é a capital do forró
Bonito pra você ver é na noite de São João

Quem vem pra Caruaru, de longe vê o clarão
O céu fica colorido, de tantos foguetes e balões
Se você quiser dançar forró

Lá tem pra mais de quinze palhoções
 A dança termina de manhã
 Bigode dá nó em cocó
 É por isso que Caruaru é a capital do forró
 É a capital do forró, é a capital do forró
 É por isso que Caruaru é a capital do forró
 É a capital do forró, é a capital do forró
 É por isso que Caruaru é a capital do forró

A canção “Capital do Forró” é direcionada para os festejos juninos na cidade que na época ainda eram descentralizados. Na música, Jorge de Altinho e Lindú fazem síntese de como eram as festas juninas em Caruaru desde a preparação da festa – que já começava um mês antes da véspera de São João – passando pelos palhoções, até as presenças marcantes das emissoras de rádio local. Esses meios de comunicação, como veremos, foram os mais incentivadores dessa festa de rua, promovendo a circulação do forró e transmitindo ao vivo os festejos para o Nordeste, assim como mencionado na letra: “As rádios de lá saem pelas ruas/ Não deixam o baião um minuto só”.

A canção afirma que Caruaru, por fazer um São João de grandes proporções nas ruas dos bairros, é de fato o lugar onde o forró está presente em todas as localidades, ou seja, como a própria letra diz: “É por isso que Caruaru é a capital do forró”. Depois que a música foi lançada no disco *Corte o bolo*, ainda no ano de 1980, os jornais locais começavam a usar essa expressão “Capital do Forró” para divulgar o São João na cidade naquele ano. No dia 22 de junho de 1980, o Jornal Vanguarda expõe em primeira página a notícia: “A partir de hoje Caruaru será a ‘Capital do Forró’”. Essa edição do jornal começa falando dos festejos que estavam acontecendo na cidade nesse período junino, agora com a novidade da titulação que a cidade passou a ter, sendo até mencionada em outras localidades do país:

Agora com o título de “Capital do forró” lhe dado por cronistas musical do sul do país e consubstanciado através da música de sucesso recentemente gravada pelo “Trio Nordestino”, Caruaru vive, no momento, a sua maior fase folclórica, de amanhã até o dia 29, quando tudo na cidade passa a se movimentar sob a inspiração e motivação dos folguedos juninos, registrando-se festas populares em ruas transformadas em arraiais e em inúmeras palhoças que transfiguradas a rigor, fazem suas festas matutas quase todas as noites [...]. (VANGUARDA, 22 de junho de 1980)

Caruaru já era conhecida por diversas denominações, inclusive “Capital do Agreste” que foi título também da música gravada por Luiz Gonzaga no ano de 1957. O

historiador caruaruense Nelson Barbalho sempre usava, em seus livros, denominações diversas para citar a cidade, tais como: “Terra dos Urus”, “Terra do Major Sinval”, “Terra de Caruaru”, “Terra dos Avelozes Esmeraldinos”, etc. O compositor caruaruense Carlos Fernando, juntamente com Geraldo Azevedo, criou uma música chamada “Coração do Agreste” que também se tornou uma denominação para a cidade, assim como “Princesinha do Agreste”, “Princesinha do Sertão”, entre outras. Das diversas denominações mencionadas que Caruaru recebia carinhosamente pelos seus habitantes, a que teve maior projeção e uma grande expressão em nível nacional foi, segundo Silva (2010), “Capital do Forró”. É notório que a denominação constrói uma relação significativa entre a cidade de Caruaru e o gênero forró. O país passa a reconhecer Caruaru não apenas como uma cidade pitoresca do interior nordestino citada em diversas canções, mas como um centro forte de produção do forró. O forró virou marca registrada da cidade e a denominação é expressa até os dias atuais em slogan de promoção de Caruaru e das festas de São João, a exemplo do letreiro luminoso localizado a cima do Espaço Cultural Tancredo Neves no Pátio de Eventos Luiz Gonzaga que carrega a frase: “Caruaru a Capital do Forró” (FIG. 5), além dos meios de comunicação e dos comerciais que ainda usam a canção como forma de promover o turismo da cidade.



FIGURA 5 – Pátio de Eventos Luiz Lua Gonzaga
Foto: Geyson Magno.

A denominação “Capital do Forró”, a partir de então, passou a ser referenciada por diversos artistas no Brasil e em outros países da América e Europa. Mais de uma década depois, por volta do ano de 1995, Jacinto Silva acompanhado por músicos da

região, incluindo as percussões da Banda de Pífano Dois Irmãos de Caruaru, fez uma turnê pela França e nessa turnê foi gravado um CD pela *Toukouleur do Brasil* comercializado apenas na França. O título do disco é *Caruaru Capital do Forró*. No encarte fica evidente a relação entre o gênero forró e a cidade, pois, Caruaru é mencionada no CD como um lugar que é mundialmente conhecido pelo artesanato – relacionado à popularidade do Mestre Vitalino – e pela música, especificamente o “forró”, que o próprio título do disco remete a essa afirmação. Além desse disco, outras coletâneas foram lançadas por selos independentes com artistas e compositores diversos e em vários volumes usando o título *Caruaru Capital do Forró*. Geralmente, essas coletâneas foram lançadas como forma de divulgação dos festejos juninos na Cidade, principalmente nessas primeiras décadas do século XXI, período em que as emissoras de rádio caruaruense já não mais se propagavam pelo Nordeste brasileiro.

Como foi discutido anteriormente, a construção da música caruaruense passou por diversos processos. Desde as primeiras músicas que enaltecem a cidade gravadas por grandes artistas, passando pelas emissoras de rádio que tiveram um papel predominante na construção desse cenário – principalmente com a criação e expansão das caravanas que abordaremos a seguir – até o processo de transição entre a “Capital do Agreste” e a “Capital do Forró”, que fez com que a cidade se tornasse não apenas um centro referencial de produção comercial e industrial mas também um centro referencial de produção musical.

3.2. Das Rádios às Caravanas: construção do Forró em Caruaru através das mídias locais

Na primeira metade do século XX, o Brasil passa por um processo importante na constituição da música urbana. Novas mídias de difusão sonora são implementadas no país, estabelecendo uma nova era para a música brasileira. Surge no início do século, especificamente no ano de 1902, os primeiros registros fonográficos no Brasil trazido por Fred Figner que criou, a partir desta data, as Casas Edson no Rio de Janeiro. Outro momento histórico determinante para a constituição da música urbana foi a chegada das emissoras de rádio, sendo a mais importante instalada no Rio de Janeiro no ano de 1923. A rádio, a partir desse momento, se torna um veículo de comunicação importante e cada vez mais singular entre as populações urbanas, tendo um papel fundamental no campo da música. De acordo com Vieira (2000): “o rádio significava, à época, um dos pilares,

ou uma espécie de suporte para o funcionamento ou a reprodução desse campo [...]” (p. 51). Vieira (2000) também pontua a relação que se tinha entre o ouvinte (telespectador) e a rádio através de suas programações, formando assim um elo cada vez mais familiar entre eles. Essa relação foi importante para um segmento que seria cada vez mais frequente: o *fã-clube* e o ídolo. A rádio, como vimos, passou a ser um mediador entre os artistas, que se apresentavam e tinham suas músicas transmitidas, e o público em geral que se encantava muitas vezes com as vozes de seus ídolos numa época onde se predominava as intensidades vocais ornamentadas. Na medida em que se passavam os anos, a presença da rádio foi se tornando cada vez mais forte entre as camadas populares que, desde então, se transformou no principal meio midiático de difusão musical.

Na década de 1950 as transmissões de rádio cresceram consideravelmente no Brasil, sendo representada como principal meio de comunicação entre as várias cidades brasileiras, incluindo as cidades interioranas. Os aparelhos de rádio iam se tornando um bem comum nas casas da população brasileira. Foi nessa década, no ano de 1951, que Caruaru ganha a primeira emissora de rádio, a Rádio Difusora de Caruaru. Entre as décadas de 1950 e 1960 a cidade já possuía três emissoras – Rádio Difusora de Caruaru, Rádio Cultura do Nordeste e Rádio Liberdade – que cobriam boa parte da região Agreste, sertão e até outros estados vizinhos a Pernambuco. Nessa época haviam poucas emissoras de rádio no interior do Nordeste, facilitando as propagações das ondas das rádios caruaruense para diversas cidades.

As emissoras de rádios em Caruaru tiveram uma importância fundamental na construção da cena musical e, sobretudo, na criação dos festejos de São João na cidade. As rádios desempenharam um papel significativo na participação popular nos festejos juninos de bairros através dos concursos de ornamentação de rua que eram promovidos pelos programas desses meios de comunicação. Outro fato importante na construção da cena musical em Caruaru refere-se às programações que as rádios locais apresentavam. Segundo Silva (2010), as emissoras de rádio exibiam programas semanais cujo o gênero musical tocado era o baião³⁴ de Luiz Gonzaga e os subgêneros relacionados a ele: xote, xaxado, arrasta-pé, entre outros. Mesmo os subgêneros estando ligado às manifestações juninas, as emissoras de rádio locais dedicavam-se a eles durante o ano inteiro. Isso fez

³⁴ O forró como expressão de gênero só começa a aparecer no final da década de 1970, sendo que as emissoras de rádio de Caruaru já transmitiam em suas programações o baião e os outros subgêneros nordestinos principalmente a partir da década de 1960.

com que a população de Caruaru e região passasse a ter uma relação mais próxima com a música de Luiz Gonzaga e seus sucessores.

A partir da década de 1960 as emissoras de rádio estiveram presentes ativamente durante o período de realização dos festejos juninos. Uma das principais atividades promovidas pelas rádios eram: os concursos de ornamentação de rua, as caravanas realizadas com artistas ligados ao forró e concursos de quadrilhas juninas. Os incentivos das rádios ajudaram a população dos bairros a ornamentarem as suas ruas. Esses logradouros, que eram enfeitados por bandeirolas, balões, palhas de coco, fogueiras, etc., participavam de concursos promovidos pelas emissoras com direito a premiação de melhor ornamentação. Nessa época, os festejos juninos eram descentralizados, ou seja, cada bairro tinha sua própria organização de festa onde eram construídos palhoções nas ruas ornamentadas. A organização da festa era feita pelos próprios moradores que se juntavam coletivamente para enfeitar as ruas, chamar as emissoras de rádio para cobrir os festejos e contratar os grupos de forrozeiros que animavam as festas.

Nos períodos juninos, as emissoras de rádio se deslocavam para as ruas da cidade onde haviam as manifestações de São João. Cada rádio ficava responsável por uma rua, tendo os comunicadores (radialistas) como personagens significativos na divulgação e realização dos festejos, respeitando o espaço de cada emissora que fazia sua transmissão para toda a região. Os principais comunicadores eram os irmãos Almeida – Onildo Almeida e José Almeida –, Ivan Bulhões, um dos grandes propagadores das caravanas do forró que falaremos a seguir, e Lídio Cavalcante, poeta e radialista. Esses personagens foram importantes para o desenvolvimento dos festejos juninos, sobretudo, porque seus programas de rádio tinham vinculação com a música nordestina.

Ivan Bulhões, radialista alagoano que fez sua carreira nas rádios caruaruense, falou, em um depoimento para esse trabalho, sobre as saídas das emissoras de rádio às ruas de Caruaru no período junino e o respeito que cada rádio tinha para com as outras. Os comunicadores procuravam sempre se informar onde já havia cobertura de rádio. Se em uma festa de bairro tivesse a presença de uma rádio, a outra emissora concorrente procurava uma outra localidade da festa em um outro bairro para fazer a transmissão ao vivo.

Aqui em Caruaru o São João era feito nos bairros. Era uma coisa maravilhosa em todos os sentidos. Eu tive minha caravana. Não era

minha, no caso era da rádio que eu trabalhava, no caso a Difusora; Lídio Cavalcante tinha o da Liberdade [Rádio Liberdade] e a gente então combinava: “Eu vou fazer um show na segunda feira”, já na época do São João, né? “Eu vou fazer no Vassoural”. Ele dizia: “Eu vou fazer na Vila Kennedy”, que é o outro lado, pra não confrontar. E a gente fazia. Eu saía, a rádio divulgando. (Ivan Fernandes de Bulhões, 16/03/2017).

Alguns programas de rádio foram importantes também para o desenvolvimento musical da cidade. Os programas “Aquarela Nordestina” e “São João Sem Limites” comandados por Ivan Bulhões e promovidos pela Rádio Difusora de Caruaru, que apresentavam sempre músicas nordestinas nas suas programações e, durante o período junino, saíam em caravanas pelos locais de festa da cidade; “Agreste em Festa” programa da Rádio Liberdade comandado por Lídio Cavalcante também saía nos períodos juninos de bairro em bairro apresentando atrações culturais (SILVA, 2010); e o programa “A Feira de Caruaru” idealizado na década de 1960 por José Almeida que tinha na programação artistas ligados à cultura popular como emboladores, bandas de pífanos e repentistas, ou seja, grupos que costumavam se apresentar nas ruas e nas feiras da cidade e que eram convidados a participar do programa que acontecia aos sábados, dia e horário da feira livre. Esse programa “A feira de Caruaru” está presente na programação da Rádio Cultura do Nordeste até os dias atuais sob o comando do radialista Agenor Farias.

Esses programas de rádio resultaram, principalmente durante o período junino na cidade, em um movimento que passou a ser comum em Caruaru: as “caravanas do forró”. O que seriam essas caravanas? Como já foi mencionado, o São João promovido no perímetro urbano de Caruaru desde os seus primórdios – década de 1960 quando a festa começou a se popularizar até o período em que se constituiu a festa junina como megaevento – era descentralizado, ou seja, a movimentação dos festejos era distribuída entre os bairros da cidade. Como também mencionamos, as rádios promoviam as saídas para fazerem as transmissões ao vivo nas localidades onde haviam os festejos. “Essas saídas”, que as rádios faziam de bairro em bairro, muitas vezes eram denominadas de “caravanas”. E como funcionavam essas caravanas? As emissoras de rádio enviavam um carro com o comunicador junto com os artistas que elas contratavam para animar as festas e circulavam entre os bairros que promoviam os festejos juninos. Em todas as ruas que as caravanas chegavam enchiam de gente que interagiu com elas. Em um depoimento para o pesquisador e historiador caruaruense José Daniel da Silva, José

Almeida conta como funcionavam essas caravanas promovidas pela rádio em que ele trabalhava:

Aí eu comecei pensando o que fazer pra rádio ter mais popularidade. Foi chegando a época junina, e então, eu me lembrei de uma coisa que a gente podia fazer: era uma caravana pra tocar nessas festas de ponta de rua que tem por aí. Nós fizemos uma. Compramos um jipe, levávamos o equipamento nele e, numa caminhonete, o pessoal. O sanfoneiro, zabumba, triângulo, etc. Chegava na festa, a Rádio transmitia e todo o povo da rua achava arretado: - Eita, coisa boa! E, eu observei que nas pontas de rua era mais animado [...] E, a gente levava o show da gente, todo mundo sabia que a rádio ia transmitir, então ficava aquele povo se aglomerando. Isso foi na Rua Preta, no Salgado, no Alto Vassoural, Alto Santa Rosa, Rua Bahia, e foi pegando. (Depoimento citado em: Silva, 2010, p. 133-134)

As emissoras de rádio sempre contratavam os artistas que circulavam pelas caravanas da cidade, incluindo artistas conhecidos na cena musical e artistas iniciantes que buscavam suas carreiras nas rádios e viam, nas caravanas, a oportunidade de ganhar mercado na música caruaruense e nordestina.

O sucesso das caravanas pelos festejos de ruas dos bairros em Caruaru foi tão significativo para a consolidação do São João na cidade que as caravanas foram além das fronteiras caruaruenses. Na segunda metade da década de 1960, o diretor do Departamento Regional da CBS – Abdias –, que sempre vinha a Caruaru devido a sua aproximação com Onildo Almeida, desenvolveu um projeto de caravana que pretendia circular o Nordeste nos períodos juninos. Essa caravana foi patrocinada pela gravadora CBS e passou a ser conhecida como Caravana do Pau de Sebo. Segundo Onildo Almeida, a cidade de Caruaru foi primordial para a realização dessa caravana, pois, foi na cidade, em uma conversa entre Abdias e Onildo Almeida, que o projeto foi desenvolvido:

Eu contratava a Caravana do Pau de Sebo da CBS. Era eu quem trazia. Ela nasceu aqui em casa, aquela caravana.... Marinês vinha pro São João de Caruaru se apresentar em Caruaru e se hospedava aqui em casa. E Abdias, que era o diretor da CBS (diretor do setor artístico) aí teve a ideia e disse: “Rapaz! Eu estava pensando em fazer uma caravana pra fazer o Nordeste todinho no São João.” Eu digo: “Faça a caravana! Você pode estrear em Recife e vem pra Caruaru. Caruaru você pode fazer Campina Grande, João Pessoa e tudo”. E ele pegou a ideia e disse: “Em Caruaru é comigo, eu patrocino, não tem problema. Faça um show no cinema e toda arrecadação é sua, e na rua é de graça pra Rádio Cultura.” (Onildo Almeida, 07/03/2017).

A Caravana do Pau de Sebo circulava várias cidades do Nordeste com artistas consagrados da música nordestina que tinham seus contratos firmados com a gravadora CBS. Quando a Caravana vinha a Caruaru, a Rádio Cultura do Nordeste, comandada pelos irmãos Almeida, organizava as apresentações realizadas nas ruas. Os artistas que circulavam na Caravana do Pau de Sebo, além de se promoverem, anunciavam a cidade e a emissora de rádio que realizava as caravanas.

Com o sucesso de circulação da Caravana, a gravadora CBS lança uma série de discos intitulados *Pau de Sebo*. Uma espécie de coletânea de artistas que se apresentavam nas caravanas. Observando alguns discos da coletânea *Pau de Sebo* que tivemos acesso (FIG. 6 e 7), percebemos a presença marcante de artistas como: Jacinto Silva, Coronel Ludugero, Trio Nordestino, Os 3 do Nordeste, Marinês e sua gente, Abdias e sua sanfona de 8 baixos, dentre outros artistas. Alguns dos intérpretes que circulavam na Caravana fizeram carreira nas rádios de Caruaru, a exemplo de Jacinto Silva e Coronel Ludugero. Boa parte dos discos observados também tinha músicas de compositores que fizeram suas carreiras em Caruaru como Onildo Almeida, Francisco Azulão, Jacinto Silva, Juarez Santiago e Ivan Bulhões. A Caravana do Pau de Sebo durou mais de dez anos, circulando cidades do Nordeste e gravando discos. Onildo Almeida nos contou sobre os discos gravados com os artistas que circulavam com a caravana e que durante esses anos, a Pau de Sebo foi muito importante para promoção da cidade e dos artistas que a essa altura já haviam entrado na indústria fonográfica promovendo a música nordestina:

[...] então ele [Abdias] fez a caravana com o que tinha, a nata. Só não tinha Luiz Gonzaga, mas a nata do São João estava com ele. Então ele passou muitos anos fazendo essa [...] durou mais de dez anos, doze ou treze anos. Ia fazer o disco *Pau de Sebo*, com todos os artistas da caravana, vendeu discos, vendeu tudo. Era uma promoção de lascar e a Cultura [Rádio Cultura do Nordeste] era quem comandava aqui. (Onildo Almeida, 07/03/2017)



FIGURA 6 – Capa do disco *Pau de Sebo* volume 4 (1970).



FIGURA 7 – Capa do disco *Pau de Sebo* volume 10 (1976).

Outra Caravana importante para a construção da música caruaruense foi a Caravana do Ivan Bulhões. Nascida nos programas da Rádio Difusora de Caruaru, a Caravana do Ivan Bulhões, assim como as demais caravanas, saía às ruas de Caruaru para cobrir os festejos, levando as atrações artísticas aos bairros. Essa caravana fez um grande sucesso na cidade que, tempos depois, passou a atuar também em outras cidades e estados.

O principal articulador dessa caravana foi o radialista, cantor e compositor Ivan Fernandes de Bulhões, conhecido como Ivan Bulhões. Nascido no município de Rio

Largo no estado de Alagoas, Ivan Bulhões chega em Caruaru no ano de 1962. Foi nessa vinda à cidade que Ivan Bulhões teve seu primeiro contato com a Rádio. Antes ele trabalhava no Diário da Noite, que pertencia ao Jornal do Comércio do Recife, veio a Caruaru como correspondente de futebol da Rádio Jornal do Comércio do Recife e na cidade de Caruaru se estabeleceu e fez sua carreira como radialista. Foi nas emissoras de rádio caruaruense, especificamente na Rádio Difusora de Caruaru, que Ivan Bulhões tornava-se um dos mais conceituados comunicadores da mídia falada em Caruaru. Sua principal atividade nas rádios – a princípio na Rádio Difusora de Caruaru e, posteriormente, na Rádio Liberdade – era os programas ligados ao forró. Bulhões sempre dava espaço, em seus programas, aos artistas – os consagrados e os desconhecidos que vinham a Caruaru atrás de reconhecimento – e levavam esses artistas às ruas dos bairros através das caravanas promovidas pelas rádios. A caravana, que ficou conhecida como “Caravana do Ivan Bulhões”, começou a ficar popular, principalmente em outras cidades e até em outros estados onde as ondas das rádios caruaruense chegavam:

Eu tinha a Caravana Ivan Bulhões. Modéstia parte ficou famosa. A gente viajava muito, até pra Maceió, pra Campina Grande a gente viajava na Caravana. E dinheiro não se ganhava, eu não aprendi a ganhar dinheiro com Caravana. Porque, por exemplo, eu saía pra fazer um show em Campina Grande, aí levava 6 artistas, um carro pra pagar. Quando terminava que pagava a todo mundo ficava com um dinheirinho de nada, mas pelo menos era gratificante [...] eu sempre gostei de fazer isso. (Ivan Fernandes de Bulhões, 16/03/2017).

Uma característica peculiar da Caravana do Ivan Bulhões, ao contrário da Caravana do Pau de Sebo que sempre divulgava os artistas já consagrados na música nordestina, era a preferência pelos artistas que estavam começando suas carreiras como músicos – sanfoneiros, zabumbeiros, cantores, etc. – e que eram, muitas vezes, de cidades próximas a Caruaru: “Eu criei uma caravana com artistas altamente desconhecidos, alguns conhecidos entraram depois. Eu saí com Avenor, que era sanfoneiro, Zezinho da Zabumba, Capataz do Rojão. Depois que então foi que Azulão apareceu, chamava Azulão” (Ivan Fernandes de Bulhões, 16/03/2017). Dentre esses artistas “desconhecidos” que circularam na caravana estava o Sanfoneiro e compositor Avenor.

Avenor Lopes da Silva é natural do município de Santa Cruz do Capibaribe a 57,7 km de distância de Caruaru. Ainda jovem, recebeu o convite de Ivan Bulhões para

fazer um show da caravana em um distrito da cidade e, a partir de então, começou a sua jornada que durou mais de trinta anos com a Caravana do Ivan Bulhões. Nesse período mudou-se para Caruaru. Segundo ele, depois que entrou na caravana, passou a atuar com diversos artistas que vinham a Caruaru se apresentar:

Fiz show com quem você pensar de artistas fiz show. Modéstia à parte, né? Fiz show com Luiz Gonzaga, Trio Nordestino. Fiz show com Ary Lobo, fiz show com Jackson do Pandeiro. Jorge de Altinho, modesta parte, começou comigo [...] os artistas que você pensar de Caruaru eu acompanhei: Azulão, Ezequias Rodrigues, Walmir Silva, todos. (Avenor Lopes da Silva, 25/04/2017).

Além do sanfoneiro Avenor, vários outros artistas fizeram parte da Caravana como o cantor e compositor Azulão, Capataz do Rojão, Bode Preto e Zezinho da Zabumba. Segundo Avenor, esses músicos tornaram-se fixos na caravana por mais de vinte anos, apresentando seus trabalhos em cidades nordestinas que os contratavam para animar as festas.

Outra característica da Caravana do Ivan Bulhões foi a permanência das apresentações durante o ano, não apenas no período junino como as outras caravanas faziam. Como foi dito anteriormente, as frequências das emissoras de rádio de Caruaru alcançavam muitas cidades do Nordeste, incluindo outros estados. Com o sucesso dos programas de Rádio e das transmissões que Ivan Bulhões fazia de sua caravana durante o período junino, várias cidades contratavam ele e seus músicos para animar as festas locais. As apresentações aconteciam em vários ambientes como em circos, quermesses religiosas, escolas, cinema, teatro, eventos relacionados às prefeituras, entre outros. Avenor nos contou que a procura pela caravana era frequente e disputada, ou seja, durante o ano inteiro eles nunca ficaram sem se apresentar:

Em circo, em salão paroquial, em pátio de eventos, em festas, cinema, o que você pensar a gente fazia show. Era a semana toda, o ano inteiro. Ele [Ivan Bulhões] fazia o programa de dez a meio dia, e eu ia pro Café Rio Branco [...] eu ia pra fechar a agenda de circo. Dava mais circo, salão paroquial, festa que era o prefeito eu mandava ir na rádio, mas o resto eu acertava lá no café mesmo. (Avenor Lopes da Silva, 25/04/2017)

A Caravana do Ivan Bulhões chegou ainda a lançar quatro discos com os músicos que circulavam. Os discos foram gravados em Recife pelo selo Rozenblit³⁵ e foi batizado com o mesmo nome do programa que Ivan Bulhões comandava na Rádio Difusora de Caruaru chamado *Aquarela Nordestina*. Os discos *Aquarela Nordestina – Caravana Ivan Bulhões vol. 1,2,3 e 4* (FIG. 8 e 9) eram coletâneas de músicas de artistas que faziam parte da caravana. Cada artista gravava duas faixas de músicas de seu repertório e ainda participavam do conjunto que acompanhava os outros artistas nas gravações:

Em cada disco desse eu fiz o regional e gravei duas músicas em cada, solada. Dois solos em cada LP. E o resto era Ivan Bulhões, José Orlando, Bode Preto, Bau do Oito Baixo, tinha um cidadão chamado Budião, maestro, que gravou também [...] meu pai, eu sou filho de sanfoneiro, meu pai era de Santa Cruz do Capibaribe e tocava oito baixos, eu botei ele pra gravar [...] dos três ele gravou duas faixas em dois e eu fazia o regional de todos, acompanhava todo mundo nas gravações, e solava duas. (Avenor Lopes da Silva, 25/04/2017)

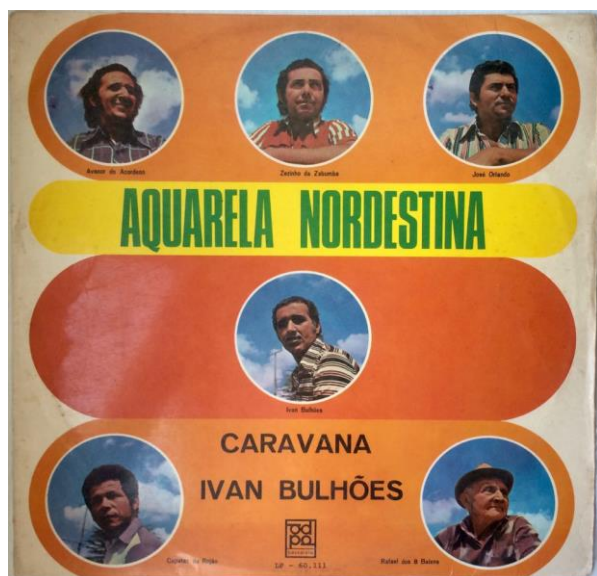


Figura 8 – Capa do disco *Aquarela Nordestina Volume 1* (1978).

³⁵ Foi uma indústria de discos localizada no bairro de Afogados em Recife, Pernambuco. Além da fábrica de LPs (discos de vinil), o grupo Rozenblit criou várias gravadoras denominadas de selos para a divulgação da música regional nordestina. O grupo ainda foi responsável pela criação do selo *Mocambo*, que promoveu os trabalhos de alguns nomes da música caruaruense, a exemplo de Jacinto Silva e Camarão.



Figura 9 – Capa do disco *Aquarela Nordestina volume 2* (1981).

A intenção de Ivan Bulhões era lançar esses artistas da região que ainda não tinham alcançado espaço no mercado fonográfico. Ele levou a proposta para a então gravadora Rozenblit depois de ter recebido o convite do radialista Ivan Ferraz, que na época comandava o setor de Divulgação e Produção do Regionalismo da Fábrica de Discos Rozenblit.

Eu fui chamado pela Rozenblit pra fazer um disco, depois do primeiro, de um passou para dois, três, quatro, nesse tempo LP. Eu digo: “Olhe, eu tenho uns artistas que trabalham comigo, que eu conheço [...] e eu queria que eles viesse aqui pra gravar”. Eu não tinha muita coisa pra fazer. Seis de um lado, seis do outro. Eram doze. Pronto eu vou gravar três [...]. Então, ninguém nunca ouviu falar em Avenor, Rafael Lopez, Zezinho da Zabumba. E eu botei esse pessoal pra gravar comigo. (Ivan Fernandes de Bulhões, 16/03/2017).

Os discos da Caravana do Ivan Bulhões eram distribuídos em lojas de discos da cidade com vendas significativas. Além das lojas de discos, cada músico que participava da caravana recebia uma quantidade de LPs para poder vender e lucrar com essas vendas. Segundo Avenor, os discos eram sempre vendidos durante os circuitos da caravana pelas cidades onde passavam: “A gente levava cem LPs pra um show, vendia tudinho [...] cada um ganhou uma quantia de LPs, cada um levava o seu pra vender. (Avenor Lopes da Silva, 25/04/2016).

A Caravana do Ivan Bulhões tornou-se uma cadeia de produção musical na cidade de Caruaru. Os artistas que faziam parte dessa caravana conseguiram sobreviver

de música, pois, durante o ano inteiro tinha shows em Caruaru e em outras cidades, como mostra a FIG. 10 e 11. No período Junino a caravana priorizava Caruaru, tocando nas ruas onde haviam festas. Durante esse período, de acordo com Avenor, a caravana chegava a fazer mais de trinta shows nos bairros da cidade.



FIGURA 10 – Apresentação da Caravana do Ivan Bulhões.
Fonte: Acervo pessoal de Avenor Lopes da Silva.



FIGURA 11 – Apresentação da Caravana do Ivan Bulhões.
Fonte: Acervo pessoal de Avenor Lopes da Silva.

Esse elo entre Caruaru e os festejos juninos foi se tornando mais estreito, principalmente nas décadas de 1970 e 1980, quando de fato a cidade passa a ser conhecida como uma grande festa de São João e um grande centro de produção de forró. As emissoras de rádios e as suas respectivas caravanas tiveram um papel fundamental para a construção desse imaginário em torno dos festejos juninos e do forró em Caruaru. Além das mídias radiofônicas, outros veículos midiáticos tiveram um papel importante para a construção e ampliação dos festejos juninos na cidade. Os jornais impressos locais, as emissoras de televisão, que na época só existiam na capital pernambucana, e

outros meios de comunicação passaram a fazer diversas reportagens e propagandas dos festejos juninos na cidade. Foi com ajuda dos veículos de comunicação, principalmente as emissoras de rádios, que se criou a tradição junina em Caruaru e a proclamação popular “Capital do Forró” e “Melhor e Maior São João do Mundo.

3.3. Festas de São João: construção das festividades populares juninas na cidade de Caruaru

O processo de construção da música caruaruense teve sua notoriedade nas festas populares urbanas de São João que começavam a se destacar na década de 1960. Até então, os festejos juninos na cidade de Caruaru eram algo secundário, pouco noticiado nas mídias da cidade. Durante as últimas décadas do século XX, especificamente a partir do ano de 1985, os festejos juninos em Caruaru começaram a passar por transformações que resultaram em megafestas organizadas pelo poder público. Isso fez com que os ambientes de festas comunitárias perdessem espaços para um ambiente centralizado. Discutiremos, a seguir, essa criação dos festejos juninos em Caruaru, destacando as transformações que ocorreram, durante esses anos, nas festas juninas da cidade.

A festa de São João em Caruaru é conhecida e propagada como uma festa tradicional. No entanto, sabemos que o festejo junino foi uma construção da identidade caruaruense durante esses anos. Como bem menciona Albuquerque Jr. (2011, p. 90), “[...] a busca das verdadeiras raízes regionais, no campo da cultura, leva à necessidade de inventar uma tradição”, ou seja, se analisarmos bem, o festejo junino em Caruaru é uma construção recente que se constituiu já na segunda metade do século XX. Como já mencionamos, vários fatores foram importantes para essa construção, principalmente o poder dos meios de comunicação que sempre divulgaram essa manifestação como algo autóctone da nossa cultura, criando uma tradição que posteriormente atribuiria a cidade como principal centro dessa festividade no Brasil e até no mundo. Essa “invenção da tradição” que delimita fronteiras, segundo Hall (2006), constrói uma identidade que enfatiza as origens, a continuidade, as tradições e a intemporalidade.

Ainda de acordo com Silva (2010), as festas juninas em Caruaru sofreram várias transformações até chegarem ao formato atual. Até o início dos anos de 1960, os festejos juninos não eram destacados nos ambientes urbanos da cidade, ficando restritos ao ambiente rural com pouco ou nenhum destaque nos jornais da época (SILVA, 2010).

Entre as décadas de 1960 e 1980, os festejos juninos ganharam popularidade entre a sociedade urbana, criando assim o que seria o São João de rua. Durante esse período houve o momento de consolidação da festa como sendo a principal atividade festiva da cidade. Foi nesse momento, como vimos anteriormente, que a cena da música caruaruense se consolidou e a cidade passou a ser conhecida como centro de produção musical ligado ao forró, recebendo o título de “Capital do Forró”. Depois de meados da década de 1980, o São João passa por modificações. As festas, que até então eram pertencentes aos bairros, passaram a ser concentradas em um espaço reservado para a festa no centro da cidade e, posteriormente, esse espaço foi transferido ao Pátio de Eventos Luiz Lua Gonzaga. Essas transformações “[...] desde as últimas décadas do século XX, receberam a aplicação de vultosos investimentos para transformar suas festas de São João em megaeventos centralizados [...]”. (SANDRONI *et alii*, 2016, p. 281).

Os festejos juninos fazem parte das comemorações tradicionais brasileiras do solstício de inverno. Essa festa, relacionada ao mês que comemora o nascimento de São João Batista, apresenta uma relação forte e cheia de significados com os ambientes rurais. Festas com comidas fartas ao redor da fogueira em comemoração às colheitas do solstício de inverno além, claro, das músicas e brincadeiras que eram realizadas. Nessas comunidades rurais, as comidas geralmente eram feitas de milho, pois na região onde Caruaru se localiza era comum o plantio desse grão, sendo, pois, no período de junho a principal época de colheita. Se fazia então vários tipos de receitas de milho que se tornariam tradições nas festividades juninas. Mesmo não sendo forte as tradições juninas na zona urbana de Caruaru, no período em que antecede a década de 1960, as festas populares de junho eram frequentes em ambientes rurais das cidades interioranas incluindo Caruaru, ou seja, nessa época ainda não haviam destaques – da imprensa e da sociedade como um todo – a esses tipos de festividades na cidade, ficando restritas apenas aos pequenos vilarejos de comunidades rurais. Como o São João é uma festa religiosa, as novenas eram realizadas entre essas comunidades juntamente com os festejos. Segundo Silva (2010), na primeira metade do século XX já eram comuns as construções de palhoças na comunidade e dentro deles eram montados o banquete com as comidas típicas. Ao redor deles acendiam-se as fogueiras e a comunidade comemorava a data com tiros de rojão e bacamarte. Ainda de acordo com Silva (2010), eram comuns também as danças. Provavelmente, essas danças eram acompanhadas com manifestações diversas como o coco-de-roda, a ciranda, as várias brincadeiras de rodas,

entre outras, muitas vezes ao som da sanfona de oito baixos, dos violeiros e até mesmo dos conjuntos de pífanos.

Caruaru já era uma cidade em desenvolvimento durante a primeira metade do século XX, tendo dois momentos festivos importantes. As festas de Carnaval e a famosa festa do comércio que acontecia nos finais de ano. Como é relatado por Silva (2010), não se tinham muitas referências jornalísticas relacionadas às manifestações juninas na cidade, exceto algumas poucas menções desse tipo de comemoração em algum clube ou em chácaras nas vésperas e no dia de São João. Devido ao desenvolvimento da cidade, já nas décadas de 1950 e 1960, Caruaru começa a ter um crescimento populacional proporcional ao desenvolvimento urbano. Nessa época, havia migração crescente na cidade além da população rural que vinha à zona urbana atrás de uma oportunidade de vida, reforçando uma prática cada vez mais frequente à época nas grandes cidades: o êxodo rural. Essa presença da população rural na zona urbana da cidade contribuiu significativamente para a prática das festividades juninas nas ruas, ou como Silva (2010) enfatiza, as festas juninas saíam da roça e iam para as ruas de Caruaru. Nesse período, a cidade ainda não era vista de fato como o centro das festividades juninas e, como mencionamos anteriormente, foi nessa época, principalmente através das emissoras de rádio, que Caruaru passou a ter um contato mais estreito com a música de Luiz Gonzaga, construindo assim um espaço de produção musical ligado ao baião e também à própria festa de São João.

Os festejos juninos, na medida em que se passavam os anos, iam ganhando popularidade entre a população e os meios de comunicação que promoviam essa mais recente prática festiva na zona urbana. As outras festividades da cidade – a festa de Carnaval e a festa do Comércio – iam cada vez mais perdendo popularidade na medida em que se passavam as décadas de 1960 e 1970. A festa em comemoração a São João era uma prática social coletiva que englobava todas as classes sociais. Nas ruas dos bairros, cada morador ornamentava seus logradouros com palhoças, bandeirolas, balões, além dos banquetes de comidas típicas, das quadrilhas matutas e dos grupos musicais que animavam as festas; nas vésperas dos dias dos santos do mês de junho – Santo Antônio, São João e São Pedro – os moradores acendiam as fogueiras e soltavam balões e rojões, ou seja, essa construção festiva popular que alcançava todas as classes sociais tirava de foco as outras festas da cidade mais ligadas às classes dominantes. “Mais que a Festa do Comércio, que se dava na praça Coronel João Guilherme, e que o Carnaval, que se dava na rua da Matriz, a festa junina se dava na cidade inteira, durante um mês

inteiro” (SILVA, 2010, p. 125). Essa festa, como visto anteriormente, cresceu junto com a população caruaruense dessa mesma época, inclusive depois dos incentivos dos rádios que saíam de bairro em bairro, promovendo a cobertura de cada festa de rua. Não podemos deixar de mencionar também os concursos de quadrilhas que surgiram na cidade no início da década de 1960 e que contribuíram significativamente para a construção dessas festividades na cidade. Esses concursos eram organizados pelo setor empresarial com apoio das mídias locais e até do poder público, sendo uma das principais práticas juninas que tinha grandes divulgações comerciais e cobertura dos vários setores da mídia.

Durante a década de 1970, as festas de São João em Caruaru já estavam se popularizando. Os rádios promoviam concurso de ornamentação de ruas, premiando os mais bem enfeitados logradouros, além da produção musical que era ligada aos festejos juninos e ao forró, fazendo com que a cidade construísse um lugar de produção de forró, destacando-se de outras localidades. Algumas ruas de Caruaru, a partir desse momento crescente das festas juninas, passaram a ser organizadas como pontos de empreendimento nos períodos de junho.

Durante as duas décadas – 1960 e 1970 – período em que o São João de Caruaru na zona urbana ganha destaque como festa representativa da cidade, apareceram nas grandes capitais as casas de forró, empreendimentos que abrigavam variedades massificadas de música nordestina e que cobravam ingressos de pessoas que pagavam para dançar, beber, encontrar amigos, entre outras coisas (SANTOS, 2014). Uma das pioneiras casas de forró foi a de Pedro Sertanejo, sendo empreendida pelo baiano tocador de sanfona de oito baixos, Pedro de Almeida e Silva (Pedro Sertanejo). Segundo Santos (2014), o Forró de Pedro Sertanejo era considerado o maior ponto de encontro de nordestinos no Sudeste do país e recebia uma grande variação de artistas, desde os desconhecidos até os mais conhecidos representantes da música nordestina. O Forró de Pedro Sertanejo expandiu-se por diversos lugares no Sudeste abrindo espaços para outros empreendimentos dessa magnitude em diversas regiões do país.

Não muito diferente dos empreendimentos das casas de forró, foi destaque em Caruaru os grandes palhoções que tinham também como objetivo tornarem-se casas de shows durante os períodos juninos. Além desses, eram montadas barracas para a comercialização de bebidas e comidas durante as festas. Esses espaços abrigavam a clientela de Caruaru e de outras cidades que viam nos palhoções lugares para dançar e se divertir ao som do forró. De acordo com Silva (2010), haviam vários palhoções,

dentre eles o “Palhoção do Petrópolis”, Beira-Rio”, “Palhoção do Vassoural e “Clube dos 60” com espaços que poderiam suportar mais de quatro mil pessoas. Esses palhoções sempre traziam atrações nordestinas consagradas na música brasileira dentre eles Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Trio Nordestino, Marinês e vários outros artistas. O empreendimento dos palhoções foi tão significativo que o empresário e radialista João Luiz criou a “Casa do Forró”, que ficava no antigo “Beira Rio”, e alguns anos depois criou também a casa de show Forrozão. Essas casas de forró – que ganharam espaço nas grandes cidades e também na cidade de Caruaru – foram significativos não só para o crescimento do mercado da música nordestina mas também para a criação do forró como termo genérico aos demais subgêneros que, a partir da década de 1970, começava a substituir o baião como expressão geral de música nordestina.

Na década de 1980, os festejos juninos ganharam destaque ainda mais contundentes. Já mencionamos os adjetivos que a cidade adquiriu a partir dessa década como “Capital do Forró” e “Maior e Melhor São João do Mundo” e o uso deles para promoção dos festejos na cidade através das mídias, propagandas e divulgações do São João promovidas principalmente pela prefeitura. Devemos lembrar também das mudanças que ocorreram no forró durante essa década. Vários artistas agregaram em suas músicas elementos que eram considerados novos para o forró a exemplo de Oswaldinho, Flávio José, Jorge de Altinho, Assisão, Alcymar Monteiro, entre outros (SANTOS, 2014), iniciando uma nova era nesse gênero musical nordestino. É importante ressaltar também que vários desses artistas, que consolidavam suas carreiras nas décadas de 1980, buscavam espaços em Caruaru e nos festejos juninos dessa cidade. Além disso, surgiria no mercado do forró nomes significativos para a música caruaruense, para a cena do forró na cidade e para os festejos juninos, a exemplo de Ezequias Rodrigues, Petrúcio Amorim, Elifas Junior e até o próprio Jorge de Altinho que, mesmo não sendo caruaruense e mesmo tendo começado a sua carreira artística na década anterior, via Caruaru como centro importante para a divulgação da sua música, principalmente nos anos de 1980.

Já mencionamos também sobre o processo de mudança no São João de Caruaru que começou a ocorrer depois de meados dos anos de 1980, tendo suas formas definidas para um megaevento centralizado nas décadas seguintes. Nos anos de 1990 as antigas festas de carnaval e do Comércio desapareceram definitivamente das programações festivas da cidade. Foi nessa década que os festejos juninos de rua começaram a entrar

em declínio, desaparecendo entre os anos de 1992 e 1995 (SILVA, 2010). Outros formatos da festa começaram a surgir, dentre eles as drilhas³⁶ – espécie de quadrilha moderna muito semelhante aos carnavais baianos, que eram acompanhados por trios elétricos onde os forrozeiros brincavam dentro de uma corda ao redor do trio – e as comidas gigantes – um outro formato que substituiu o São João de rua – realizado em logradouros de alguns bairros da cidade.

Durante a década de 1990 e as primeiras décadas do século XXI, os festejos juninos começam a se estabilizar nesse formato atual. A cena musical, por sua vez, passou também por mudanças que resultaria em uma música híbrida com novas perspectivas de mercado através da globalização. Nessa conjuntura, começa o processo de descentralização da mídia que acarretaria em uma nova forma de se pensar o forró com o diálogo entre a música nordestina e a música *pop* internacional. Em contramão a isso, grupos e artistas passam a defender um forró “autêntico” aos moldes de Luiz Gonzaga, usando denominações como forró pé-de-serra ou até mesmo forró tradicional. Essas novas configurações do São João e da música nordestina relacionada ao forró gerou discussões sobre o passado e o presente, o tradicional e o moderno, o autêntico e o estilizado. Essas discussões estão sempre presentes na vida cotidiana do artista caruaruense que busca nas festividades juninas um meio de divulgar seu trabalho. Veremos no próximo capítulo essa relação entre o São João e o mercado da música caruaruense e as “mudanças” e “continuidades” dessa prática que deu a Caruaru o reconhecimento de um polo importante para o mercado da música nordestina.

³⁶ Drilha, derivado da palavra quadrilha, seria o sufixo usado para os vários formatos dessa festa, destacando sempre os prefixos, como por exemplo: gaydrilha (drilha em que homens se vestiam de mulheres), sapadrilha (drilha em que mulheres se vestiam de homem), piradrilha (drilha patrocinada pela Montilla), etc.

4. O FORRÓ EM CARUARU NOS ÚLTIMOS ANOS

Nesse capítulo faremos um relato de uma etnografia que foi feita, durante a pesquisa, sobre o processo de construção da prática musical no que abrange o forró em Caruaru, mostrando os princípios de evolução da música caruaruense baseado na vivência do músico e nas manifestações culturais em que a música está presente. Essa abordagem etnográfica rompe os limites que envolvem apenas os sons, expandindo-se a todos os processos sob os quais o atual músico da cidade vivencia.

Para entendermos como a música é vivenciada em uma sociedade, precisamos desbravar o universo etnográfico da música. De acordo com Seeger (2008), a etnografia é definida por meio de uma abordagem descritiva da música, ou seja, “vai além do registro escrito dos sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos” (SEGGER, 2008, p. 239). Para Murphy (2008, p.15), “a etnografia da performance musical é uma metodologia que tenta descrever as relações entre uma dada música e a sociedade em que ela existe [...]”. A etnografia da música, como veremos, vai englobar as abordagens musicológicas – os aspectos sonoros – e as antropológicas – os aspectos sociais – para uma compreensão abrangente da música e a sua ligação com as manifestações culturais.

Observamos, anteriormente, que Caruaru era um centro em que os artistas buscavam uma oportunidade inicial nas suas carreiras. Vimos também que diversos fatores foram importantes para que o músico caruaruense ampliasse seu mercado de trabalho dentro e fora da cidade. Os meios de comunicação, como as emissoras de rádio, as caravanas do forró e a produção fonográfica foram ferramentas importantes para que o músico pudesse viver de sua arte em um lugar distante dos grandes centros da indústria cultural. Pensando na música caruaruense em todos esses anos, poderemos fazer alguns questionamentos: como a música é produzida em Caruaru entre os anos de 2016 e 2017? A cena musical mudou? O que mudou? Como os músicos vivem de sua arte?

Na cena musical atual percebemos uma mudança que já era bem expressiva na música produzida no Nordeste, principalmente a partir da década de 1990 quando forró começa a seguir novos rumos. Nesse período, a descentralização da mídia atinge o estado do Ceará que começa a produzir um novo segmento na indústria cultural através

das bandas de forró eletrônico. Com a chegada desse mercado para o Nordeste, emergiu a polarização entre o que passou a ser denominado “forró pé de serra” e “forró eletrônico”. Essa polarização, segundo Santos (2014, p. 98-99), começa a aparecer no momento em que as bandas de forró eletrônico de Fortaleza passam a dividir mercado nos grandes eventos do Nordeste juntamente com as músicas *Pop* nacionalizadas.

Em Caruaru não foi diferente. Como um novo formato de festas juninas se instalava na passagem da década de 1980 para a década de 1990, as bandas de forró eletrônico começaram a ganhar espaços cada vez mais frequentes na música caruaruense, o que se acentua no início dos anos 2000. Essa presença musical “forasteira” na cidade, fez com que os músicos locais se empenhassem na campanha de polarização que colocava em questão a “tradição” e o “moderno”, o “forró” e o “não forró”, disseminando um discurso de identidade cultural que poderia estar ameaçado com a chegada dos “artistas invasores”. Esse discurso teve uma expressão contundente já nesse século. Segundo Santos (2014, p.133), que enfatiza a polaridade entre os que fazem forró no Nordeste, foi a partir dos anos 2000 que a bipolarização adquiriu traços ainda mais extremos e se naturalizou entre os agentes. Os artistas caruaruenses começaram o século com a ameaça de perda de espaço nas festividades locais e também fora delas; a juventude já não queria mais ouvir as músicas dos seus antepassados, não se identificando mais com a linguagem sertaneja e agrestina expressa nas canções de Luiz Gonzaga, e muito menos com a herança do coco de roda trazida por Jackson do Pandeiro e implementada na cidade por Jacinto Silva, Azulão, Bode Preto, Juarez Santiago, entre outros. Esse estereótipo que caracteriza a identidade nordestina, expressa na música de Gonzaga e seus sucessores, segundo Trotta (2008), não corresponde mais à situação atual dos jovens urbanos dos estados nordestinos, que, em sua maioria, recusam filiação a esse imaginário distante de suas realidades.

As bandas de forró eletrônico ganharam popularidade entre a população caruaruense nessas duas décadas do século XXI, principalmente no público jovem. Os meios de comunicação, representados pelas emissoras de rádios – como os de frequências FM – e as emissoras de TVs, passaram a tocar mais as bandas de forró eletrônico e menos os músicos, trios e bandas de forró da região.

Os festejos juninos em Caruaru vão ganhando concorrências cada vez mais acentuadas com outras localidades que passaram a produzir também megafestas de São João com atrações cada vez mais midiáticas como é o caso de Campina Grande na Paraíba. O poder público em Caruaru, em parceria com empresas e patrocinadores,

optou por investir em uma festa que pudesse aglomerar multidões. Para isso, as bandas de forró eletrônico, que alcançaram o auge do sucesso nos anos 2000, ganharam espaço cada vez mais frequentes na festa junina. Além do palco principal do São João, essas bandas também começaram a se apresentar em eventos privados patrocinados por empresas multinacionais.

Por outro lado, os artistas locais iam perdendo seus espaços nos meios de comunicação e no grande palco dos festejos juninos, sendo redirecionados a polos menores no São João de Caruaru: “Sem poder competir em ‘popularidade’ com artistas que fazem sucesso na mídia nacional, músicos locais ficam de fora da programação do palco principal, e se apresentam nos polos de menor prestígio e visibilidade” (SANDRONI *et alii*, 2016, p. 303). Os músicos caruaruenses começam a questionar a perda de espaço na cena musical da cidade, produzindo um discurso cada vez mais polarizado. É nesse universo de mudanças que o músico contemporâneo encara o dilema de sua profissão: ser forrozeiro em Caruaru.

4.1. O São João de Caruaru no ano de 2017

A festa junina, como bem mencionamos, é uma prática de origem religiosa que tem uma grande expressividade no Nordeste do Brasil. Três santos marcam as datas dessa comemoração: Santo Antônio, que se comemora à véspera do dia 13 de junho; São João, considerado o principal santo dessa festividade e que é comemorado à véspera do dia 24 de junho; e São Pedro, que se comemora à véspera do dia 29 de junho. A festa, de origem rural, ganha as ruas das cidades urbanas, dando um significado cada vez mais híbrido a essa prática, principalmente a partir da entrada do século XXI. No Nordeste, segundo Trotta (2014, p. 139), “[...] o mês de junho é ocupado por signos que falam sobre uma construção da identidade regional, desenvolvida e reafirmada a partir de referências rurais e festivos”. Essa identidade regional, misturada com o segmento de grandes eventos presentes nas principais manifestações festivas do país, é expressa nas práticas juninas das principais cidades interioranas do Nordeste, em especial as duas mais faladas: Campina Grande, no estado da Paraíba, e Caruaru, no estado de Pernambuco. Mas, o que de fato levou essas festas de origem rural a se transformarem em grandes festas, movimentando a economia e o turismo local?

Iremos, a partir dessas reflexões, descrever a festa junina em Caruaru, considerando todos os elementos e diversidades que compõem essa celebração nos dias

atuais, observando as mudanças estruturais do evento que sai de uma simples festa popular para uma festa espetáculo. Podemos considerar que, principalmente entre essas duas décadas do nosso século, as festas juninas em Caruaru ganharam novas proporções que vão além de momentos de alegria e religiosidade à população local – como eram nos primórdios do São João urbano na cidade – seguindo aos “[...] lucros diretos com turismo e ampliação exponencial de sua visibilidade estadual, regional e até nacional” (TROTТА, 2014, p. 140).

O São João de Caruaru está inserido, principalmente nessas últimas décadas, em uma festa espetáculo ou megafesta. De acordo com Silva (2010), durante o mês inteiro de junho, há uma estimativa de mais de um milhão de pessoas que procuram a cidade em busca de lazer e de cultura. Só no São João de 2017, segundo a imprensa local, a estimativa era de 2,5 milhões de pessoas nos diversos polos espalhados pela cidade³⁷, gerando uma grande movimentação econômica através do turismo. A megafesta conta com captação de recursos de empresas nacionais, multinacionais e verbas públicas que partem do município, do estado e da federação, através dos órgãos como a Fundação de Cultura e Turismo de Caruaru, EMPETUR e EMBRATUR. A montagem e a logística da festa são feitas através de licitações com empresas privadas que geralmente ficam encarregadas de toda a estrutura do evento. Os agentes da Fundação de Cultura e Turismo de Caruaru, alguns meses antes da abertura da festa, planejam toda a construção do evento que vai desde o turismo, passando pela organização da segurança, até a formação da grade de artistas que se apresentam nos polos. Na megafesta de São João em Caruaru é comum também se pensar nos homenageados que podem ser um cantor de forró, um ator, um artista plástico, um escritor, um político, entre outros que, de certa forma, deram suas contribuições à cidade. No ano de 2017 cinco personalidades foram homenageadas: o escritor e jornalista caruaruense José Condé, o artista plástico Gineton Magalhães, a cantora Joana Angélica e a atriz e diretora Arary Marrocos. Esses homenageados têm suas imagens expostas em vários espaços reservados a festa e também são lembrados durante as apresentações artísticas nos polos culturais.

4.1.1. Polos culturais

³⁷ G1 Caruaru e Região. São João 2017. Disponível em: <http://g1.globo.com/pe/caruaru-regiao/sao-joao/2017/noticia/sao-joao-de-caruaru-deve-atrair-25-milhoes-de-pessoas-em-17-polos-espalhados-pela-cidade.ghtml>. Acesso em 15 de ago. 2017.

Baseado na observação participante da festa junina, realizada entre os dias 03 e 29 de junho de 2017³⁸, podemos dividir as atratividades festivas do São João de Caruaru em polos culturais distribuídos em várias localidades da cidade, com expressividades e destaques maiores nos polos centrais (FIG.12). O principal e mais conhecido é o Polo Pátio do Forró que fica localizado no Pátio de Eventos Luiz Lua Gonzaga no Espaço Cultural Tancredo Neves, antigo complexo da Fábrica Caroá³⁹. O Pátio de Eventos tem uma estrutura de 41.500 metros (FARIAS, 2005), onde se localizam o Museu do Forró e do Barro⁴⁰, a sede da Secretaria de Cultura e Turismo de Caruaru, um pavilhão para exposições e uma área de atividades físicas que funciona o ano inteiro, exceto nos períodos juninos. Durante as festas de São João, são montados o grande palco principal – cercado de camarotes – e o Polo do Forró do Candeeiro, estrutura menor onde acontece também apresentações artísticas. Ao redor do pátio tem toda uma estrutura de barracas onde são comercializados alimentos, além de pontos de venda de bebidas alcoólicas que geralmente são fornecidas pelos patrocinadores. Segundo Silva (2010, p.102), esse espaço do Pátio de Eventos comporta o equivalente a cem mil pessoas que se distribuem entre o palco principal, o Forró do Candeeiro e as barracas de bebidas e bares. Na área Central de Caruaru, além do Pátio de Eventos, a festividade se estende até a antiga estação ferroviária da cidade onde se encontram o Polo Infantil, o Polo Juarez Santiago, o Polo das Quadrilhas, o Polo do Repente e a Casa do Forró, dentro de uma estrutura de edificações cenográficas feitas de madeira que reproduzem uma vila sertaneja com uma praça, uma igreja e várias casas onde funcionam diversas exposições. Próximo à Estação Ferroviária foi criado o Polo Azulão⁴¹, espaço direcionado aos artistas locais e nacionais que trabalham com outros gêneros musicais. Além desses polos centrais, o São João de Caruaru também comporta alguns polos

³⁸ É importante frisar que a pesquisa foi realizada entre os anos de 2016 e 2017, período de troca de gestão na Prefeitura de Caruaru que ocasionou algumas mudanças estruturais na festa junina abordadas aqui nesse trabalho.

³⁹ Segundo o Historiador Daniel Silva, o complexo da fábrica Caroá foi doado para a Prefeitura de Caruaru em 1985. Desde 1995 esse espaço foi reservado aos festejos juninos na cidade (SILVA, 2010).

⁴⁰ Dentro do complexo do Espaço Cultural Tancredo Neves encontra-se um anexo onde está localizado o Museu do Forró Luiz Gonzaga – onde se encontra o acervo composto por textos, documentos, fotografias, discos, vestuários, peças decorativas e utensílios pessoais de Luiz Gonzaga – e o Museu do Barro – onde se encontra o acervo composto por peças em barro dos artesãos do Alto do Moura, além das salas de exposições temporárias e a Sala Cine Cultural destinadas para reuniões, eventos, encontros culturais, etc.

⁴¹ O Polo Azulão, antigo Polo Alternativo, é uma homenagem ao cantor e compositor caruaruense Francisco Azulão.

localizados nas periferias e na zona rural, como o polo Alto do Moura, e, especificamente no ano de 2017, os polos itinerantes que aconteceram na Zona Rural – conhecidos como “São João na Roça” – e nas periferias da cidade – conhecidos como “São João nas Ruas”.

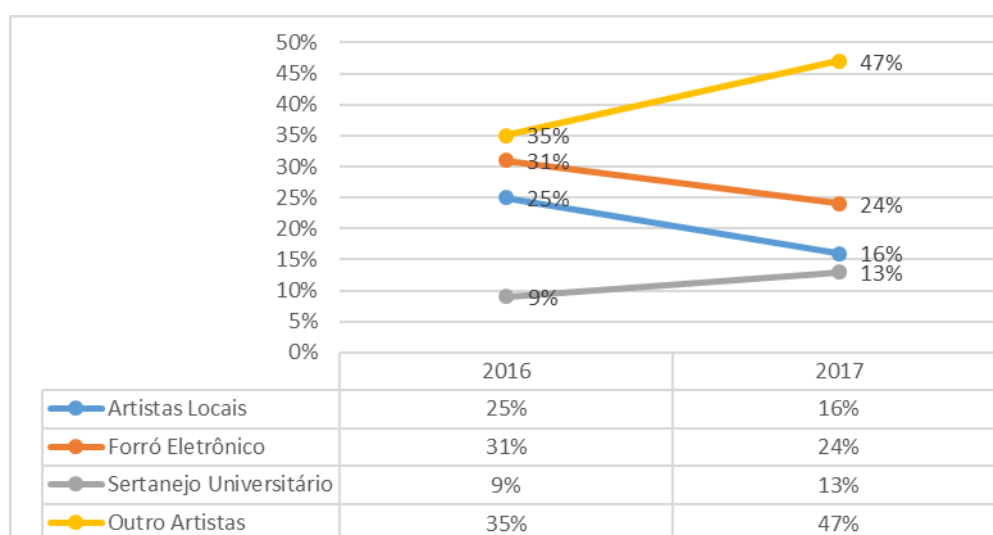


FIGURA 12 – Mapa dos polos centrais disponibilizado pela Fundação de Cultura e Turismo de Caruaru.

O Polo Pátio do Furró (FIG. 13) é o mais famoso, o que tem melhor estrutura para as atrações e um grande espaço para o público em geral. Por ser um palco de maior prestígio e visibilidade, principalmente entre as mídias que fazem transmissões ao vivo para todo o estado, o Polo Pátio do Furró é o lugar mais cobiçado entre os artistas locais. Uma grande parte das queixas dos artistas é, justamente, a falta de oportunidade de tocar nesse polo que tende a fazer uma programação mais midiática. Segundo o diretor de Cultura da cidade, Djair Vasconcelos⁴², os patrocinadores fazem uma exigência para que esse polo ofereça, na sua programação, artistas ligados à mídia com o intuito de aglomerar multidões e, conseqüentemente, aumentar o consumo dos produtos oferecidos por eles. Na programação do Polo Pátio do Furró podemos dividir as apresentações entre os artistas locais, nesse caso geralmente se apresentam os que têm mais nome na cidade, os artistas nacionais, de vários gêneros musicais que variam entre o furró, sertanejo, axé e até músicas eletrônicas, e artistas religiosos que se apresentam em dois momentos da festa: um dedicado aos evangélicos e o outro

⁴² Entrevista com o diretor da Fundação de Cultura e Turismo de Caruaru concedida a esse trabalho no dia 15 de agosto de 2017.

dedicado aos católicos. O Polo do Pátio do Forró geralmente é o que mais recebe críticas dos artistas locais. Durante esses últimos anos, vemos na cena da música caruaruense um embate expressivo entre os artistas caruaruenses – que defendem uma continuidade da música de Caruaru, referenciando os mestres do forró – e os artistas do forró eletrônico – que ganharam espaço na cidade, mas que sempre receberam críticas dos caruaruenses defensores do “autêntico forró pé-de-serra”. Entre os anos de 2016 e 2017, período em que essa pesquisa foi realizada, percebemos uma polarização ainda mais acirrada, principalmente porque foram incrementados na programação do São João em Caruaru, especificamente no Polo Pátio do Forró, artistas ligados ao sertanejo universitário⁴³ em dias e horários importantes da festa. Comparando os dois últimos festejos juninos na cidade, observamos que há uma grande porcentagem de grupos ligados ao forró eletrônico e também um número crescente de artistas ligados ao sertanejo. No ano de 2016, por exemplo, aproximadamente 31% das atrações eram de artistas ligados ao forró eletrônico, 25% de artistas locais e 9% de sertanejos universitários (GRAF. 1). Em 2017 percebemos que os números de atrações sertanejas subiram aproximadamente 4% enquanto que os números de cantores e bandas de forró eletrônico diminuíram 7% e artistas locais diminuíram 9%⁴⁴.



⁴³ É um movimento musical que surgiu a partir dos anos 2000 em ambientes universitários de Goiana (GO), Campo Grande (MS) Cuiabá (MT) e São Paulo (SP), atingindo, em sua maioria, um público jovem. Esteticamente esse movimento recebe influências de vários gêneros musicais como do sertanejo – principalmente os dos anos de 1990 –, do country, do country-rock, do *pop* e até mesmo do axé, do pagode e do forró.

⁴⁴ Estatística tirada das programações do Polo Pátio do Forró nos anos de 2016 e 2017.

GRÁFICO 1 – Relação entre os artistas que se apresentaram no Polo Pátio do Forró entre os anos de 2016 e 2017.⁴⁵

Percebe-se que ao mesmo tempo em que os artistas sertanejos passaram a ter uma participação mais ativa no Polo Pátio do Forró, os artistas locais perderam mais espaço no ano 2017. Os músicos de Caruaru sempre têm uma presença marcante nos festejos juninos com apresentações frequentes em outros polos culturais do São João. Para o artista caruaruense a festa junina é, sem sombra de dúvidas, o período em que se tem mais realizações de shows e, conseqüentemente, o período em que o músico consegue uma melhor aquisição financeira. No entanto, é importante para o artista local – cantores e instrumentistas – ter sua presença no Polo Pátio do Forró. Primeiro, porque o músico consegue uma boa divulgação e visibilidade do seu trabalho, principalmente por conta da concentração midiática nas intermediações desse polo; e segundo, porque a estrutura de palco – som, iluminação, camarim, etc. – proporciona conforto e estímulo a toda equipe de músicos e técnicos. Percebemos, porém, que a maioria das críticas ao São João de Caruaru, por parte dos artistas locais, resume-se ao Polo Pátio do Forró – por ter mais visibilidade e prestígio a nível nacional – e a contemplação, em sua programação, dos artistas ligados à grande mídia, dando menos ênfase aos músicos caruaruenses.

⁴⁵ O gráfico foi dividido em quatro categorias: artistas locais, forró eletrônico, sertanejo universitário e outros artistas. Como a ênfase do gráfico é mostrar os espaços que os sertanejos e os grupos de forró eletrônico ganharam na festividade junina em Caruaru, juntamente com a perda de espaços dos artistas locais no Polo Pátio do Forró, foi destacado apenas essas três categorias. Os “outros artistas” citados no gráfico seriam os forrozeiros de outras localidades como Alcymar Monteiro, Assisão, Santana o Cantador, Flávio José, entre outros; e os artistas conhecidos nacionalmente como Alceu Valença, Lucy Alves, Elba Ramalho, etc.



FIGURA 13 – Polo Pátio do Forró durante o show de Alceu Valença.
Foto: Geyson Magno.

É fato que o São João de Caruaru é enquadrado como uma festa centralizada devido à intencional divulgação de uma megafesta que aglomera multidões em um amplo espaço. Mas, afinal de contas, ainda se têm festividades em outras localidades da cidade? Nesses últimos anos, os organizadores da festa procuraram outros espaços para montarem polos de atrações culturais. Entre esses, está a área em volta da antiga Estação ferroviária de Caruaru que compreende uma estrutura com vários polos culturais. No pátio da estação encontra-se uma pequena vila cenográfica (FIG. 14) com casinhas e uma igreja no centro dela – todas de estruturas de madeira com enfeites juninos – reproduzindo um vilarejo rural. Nas casinhas, incluindo a igreja, encontram-se várias atividades para os visitantes da festa, sendo essas: a Academia do Cordel, a Casa do Pife⁴⁶, a Casa dos Artistas, a Casa do Boi Tira-Teima (Associação Cultural Mestre Gercino)⁴⁷, Teatro de Mamulengos Mamunsebá⁴⁸, Centro de Prática e

⁴⁶ Centro de exposição sobre as bandas de pífanos idealizado e coordenado por Anderson do Pife, membro da Banda de Pífano Zé do Estado. A casa funciona durante o ano com exposições permanentes da história das bandas de pífanos em Caruaru e também funciona diversas oficinas que vão desde a construção de instrumentos (pífanos, percussões usadas nos conjuntos de pífanos) até as aulas de música.

⁴⁷ A associação Cultural Mestre Gersino é um espaço de exposição do grupo caruaruense de bumba-meu-boi chamado Boi Tira-Teima. O espaço expõe diversas peças e personagens do boi, além de atividades artísticas que o espaço oferece.

⁴⁸ Teatro de Mamulengos criado pelo ator Sebastião Alves, conhecido como Mestre Sebá.

Pesquisa N'Golo de Capoeira Angola⁴⁹, as Casas da Rezadeira, Fofoqueira e Adivinhação⁵⁰, a Casa do Forró e a Secretaria da Mulher localizada no Centro de Informações Turísticas. Para manter essas atividades, vários profissionais são contratados, inclusive atores e atrizes, que interpretam personagens alegóricos como o padre e a religiosa – que geralmente atuam na igreja –, as rezadeiras, fofoqueiras e outros personagens que representam o imaginário nordestino como o cabra macho valente, a matuta, entre outros que atuam nos polos da estação ferroviária e nas casinhas da vila. Esses atores interagem com o público que passam na vila cenográfica convidando-os a participar e visitar as casas que têm atividades. Além dos atores, as bandas de pífanos (FIG. 15) e bacamarteiros (FIG. 16) fazem apresentações, circulando toda a vilinha cenográfica. Os Bacamarteiros, antes de fazerem as saudações com tiros de bacamarte, marcham em círculos acompanhados por um trio instrumental – geralmente sanfona, triângulo e zabumba – sempre dentro das imediações da vila. As bandas de Pífanos também saem marchando por todo o espaço da estação com pausas em frente a igreja onde fazem apresentações e tiram fotos com pessoas que passam na localidade. As apresentações na vila cenográfica, geralmente acontecem no início da noite com a presença de um público variado que circula entre a estação e o Pátio de Eventos.



⁴⁹ Algumas casas funcionam o ano inteiro independentemente do período junino, a exemplo da Casa do Pife, Academia do Cordel, Teatro de Mamulengos Mamusebá, Casa do Boi Tira-Teima, Casa dos Artistas e o Centro de Prática e Pesquisa N'Golo de Capoeira Angola. Todas essas casas oferecem atividades durante o ano com uma agenda maior no mês de junho, período em que acontece a festa de São João.

⁵⁰ Como a vila cenográfica remete aos vilarejos rurais nordestinos, criou-se personagens que pudessem representar esses vilarejos como a Rezadeira, mulher que cura através da oração as mazelas do corpo e da alma, e as fofoqueiras, mulheres que falam da vida alheia nas portas das casas e as mulheres que adivinham o futuro. As casas da Rezadeira, Fofoqueiras e adivinhações só funcionam no período junino, onde recebem vários turistas durante a festa. Os personagens são representados por atrizes que geralmente são contratadas pela Fundação de Cultura e Turismo de Caruaru para atuarem na vila cenográfica da Estação Ferroviária.

FIGURA 14 – Vila cenográfica do forró na Estação Ferroviária.
Foto: Arnaldo Felix.



FIGURA 15 – Apresentação de bandas de pífanos.
Foto: Jorge Farias.



FIGURA 16 – Apresentação de Bacamarteiros
Foto: Jorge Farias.

Dentro da estrutura localizada na estação ferroviária, encontram-se vários polos culturais que oferecem uma diversidade de atrações. O Polo das Quadrilhas (FIG.17), por exemplo, se caracteriza por oferecer um leque de apresentações culturais que variam entre grupos de danças, quadrilhas tradicionais e estilizadas, bacamarteiros, encontros de bois, arraial de idosos, apresentações de Pernas de Pau⁵¹ e trios pé-de-serra. Nesse espaço, as atrações aconteceram entre as sextas e domingos com concursos de quadrilhas nos dias de sábado. Além das quadrilhas, no dia 24 de junho de 2017

⁵¹ É um tipo de membro inferior artificial (pernas) feito de madeira, geralmente comprido, que substitui os membros inferiores naturais. É usado em atividades lúdicas em que os praticantes alteram a sua estrutura normal. Geralmente quem trabalha com pernas de pau são atores e dançarinos.

aconteceu o encontro de bacamarteiros que reuniu em média mais de 100 grupos que se apresentaram no polo, além do encontro de agremiações de bumba-meu-boi que aconteceu no dia 25 de junho do mesmo ano. Próximo ao Polo das Quadrilhas encontram-se os Polos Infantil e Juarez Santiago que dividem a mesma estrutura. Na matinê funciona o Polo Infantil (FIG. 18) com programações voltadas para as crianças que variam de contos populares a cantigas de roda apresentadas por grupos musicais, cantores, palhaços e contadores de história. No período da noite, o espaço se transforma no Polo Juarez Santiago que geralmente traz em sua programação grupos e trios pé-de-serra da região. Ainda nas imediações da Estação Ferroviária encontram-se o Polo do Repente (FIG. 19) e a Casa do Forró que alternavam os horários das apresentações. No início da noite, geralmente entre a sexta e o domingo, o Polo do Repente traz atrações que variavam entre emboladores, declamadores e duplas de repentistas. O público, que se aglomera no pequeno espaço do polo, interage com os artistas, principalmente com as duplas de repentistas, sugerindo motes para as improvisações de viola. Depois das apresentações no Polo do Repente, começa a funcionar a Casa do Forró, uma estrutura que lembra os antigos palhoções onde acontece uma roda de forró com o cantor e compositor Valdir Santos. Nessa roda, o público cerca os músicos e o cantor que apresenta duas horas e meia de forró com participações espontâneas de artistas que aparecem na casa. Nas apresentações da Casa do Forró participam também uma dupla de atores que animam o público durante a roda, levando as pessoas que passam em frente à casa para conhecerem e prestigiarem o espaço.



FIGURA 17 – Polo das Quadrilhas com apresentações de bois.
Foto: Jorge Farias.



FIGURA 18 – Polo Infantil.
Foto: Arnaldo Felix.



FIGURA 19 – Polo do Repente.
Foto: Jorge Farias.

Próximo à estação ferroviária, entre a Avenida Rui Barbosa e a rua Visconde de Inhaúma, encontra-se o Polo Azulão (FIG. 20). Esse polo agrega atrações de Rock, MPB, música *pop* entre outros gêneros executados por artistas locais e nacionais. O Polo Azulão – antigo Polo Alternativo – sempre foi um ambiente de polêmica entre os músicos locais de outros segmentos musicais. Essa polêmica começou quando o polo ainda era dentro do antigo galpão de cargas da estação ferroviária e não oferecia estrutura adequada de espaço, palco e som. Os artistas passaram a reivindicar uma melhor estrutura do local, pedindo melhores condições de trabalho e cachês. No ano de 2017, quando de fato a nova gestão municipal melhorou a estrutura do polo, os músicos caruaruenses passaram a exigir suas presenças na grade da programação do Polo Azulão, mobilizando até campanhas na internet contra as decisões da Fundação de

Cultura e Turismo de Caruaru com alegações de que não adiantaria ter uma boa estrutura de palco se o principal interessado, o artista local, estaria de fora da programação. O Polo Azulão, atualmente, é a única opção para o público não forrozeiro que busca nesse local uma forma de brincar o São João sem precisar ir ao Pátio do Forró.



FIGURA 20 – Polo Azulão.
Foto: Arnaldo Felix.

Na periferia e na zona rural da cidade, outros polos foram instalados com a ideia de descentralização da festa. Os mais conhecidos são os Polos Mestre Vitalino (FIG.21) e, mais recentemente, o Polo Mestre Galdino⁵² (FIG. 22), no bairro do Alto do Moura, que fica aproximadamente a sete quilômetros do centro de Caruaru. Conhecido pela produção de arte em barro, o Alto do Moura recebe no mês de junho vários espaços reservados à festa de São João que englobam o turismo, o artesanato, a gastronomia e as atividades musicais. O Polo Mestre Vitalino, que fica na entrada do bairro junto com os bares e restaurantes, é dedicado geralmente aos turistas que vão conhecer a produção de objetos de barro e a gastronomia local, oferecendo atrações que variam entre cantores de forró, trios pé-de-serra, bandas de forró e conjuntos de pífanos, sendo em sua maioria artistas caruaruenses. Por ser próximo a uma localidade gastronômica, as atrações do Polo Mestre Vitalino acontecem durante o dia, começando as dez horas da manhã e se estendendo até o início da noite. O polo, no período junino, funciona nos sábados e

⁵² Mestre Galdino, assim como Mestre Vitalino, foi um grande ceramista e sua obra tornou-se peculiar devido as figuras alongadas de cangaceiros e as figuras surreais que misturavam o humano com o animal. Como Galdino e Vitalino são os mais importantes ceramistas da cidade, os dois polos culturais fizeram homenagens a eles.

domingos com uma média de cinco apresentações por dia. Já o Polo Mestre Galdino, localizado na Praça do Artesão, tem sua programação voltada a cultura popular local com apresentações de grupos de Maracatu, Reisados, Bumba-Meu-Boi e Mazurcas, sendo a maioria dos grupos da própria localidade. No São João de 2017, o Polo Mestre Galdino funcionou durante quatro dias entre as noites dos dias 22 e 25 de junho com apresentações de três atrações por dia.



FIGURA 21 – Polo Mestre Vitalino.
Foto: Janaina Pepeu.



FIGURA 22 – Polo Mestre Galdino com apresentações de bois.
Foto: Arnaldo Felix.

Comparando as festas juninas entre os anos de 2016 e 2017, percebemos uma novidade no segundo ano que enfatiza ainda mais a ideia de descentralização dos festejos para outras localidades do município. No ano de 2017, por exemplo, foi marcante na festa junina de Caruaru o chamado polo itinerante (FIG. 23). O que seria

esse polo itinerante e o que ele representou ao imaginário da festa? O polo itinerante é uma estrutura de palco e som montado em um caminhão que circula em dias alternados entre a zona rural e a periferia da cidade. As apresentações do polo itinerante aconteceram entre os dias 9 e 29 de junho em oito localidades diferentes do município. Nos dias 9, 16, 23 e 28 o polo percorreu os bairros Boa Vista, Rendeiras, Vassoural e São João da Escócia, transformando-se no polo “São João nas Ruas”. Geralmente a estrutura era montada em ruas ou em praças onde se organizavam também barracas de alimentos e enfeites de bandeirolas que saíam do palco-caminhão em direção aos postes da localidade. Sempre eram três atrações por noite que variavam entre bandas de pífanos, trios pé-de-serra e cantores de forró. Os artistas mais famosos que se apresentavam nos polos “São João nas Ruas” e “São João na Roça” fechavam um pacote de duas apresentações, sendo uma no Palco do Polo Pátio do Forró e outra no polo itinerante. Já na zona rural, a festa, batizada de polo “São João na Roça”, aconteceu nos dias 10, 17, 24 e 29 de junho e recebeu a mesma estrutura do “São João nas Ruas” como o palco-caminhão, barracas de alimentos, brinquedos e enfeites juninos. Nos vilarejos da zona rural – Pau Santo, Terra Vermelha, Vila do Rafael e Gonçalves Ferreira – a festa era geralmente montada nas praças. Com relação as atrações, o polo “São João na Roça” se destacava pelas apresentações de duplas de repentistas que abriam as noites das festas com canções e repentis, dividindo o palco com outras atrações de forró.



FIGURA 23 – Polo Itinerante São João na Roça.
Foto: Janaina Pepeu.

O polo itinerante, como foi mencionado, foi criado no ano de 2017 com o intuito de manter vivas as tradições do São João rural – primórdio das festividades juninas no Nordeste – e o São João dos bairros – que fez com que Caruaru ficasse conhecida como Capital do Forró –, ao mesmo tempo em que divide público com o São João centralizado representado pela festa espetáculo do pátio de eventos. Essa diversidade de polos culturais, que reúne um grande leque de artistas e públicos, consegue unir o presente e o passado, o urbano e o rural, a mudança e a continuidade num mesmo espaço e tempo. É nessa expressividade multicultural que caminha o São João em Caruaru nessa segunda década do século XXI.

4.1.2. As Comidas Gigantes

Como vimos, o modelo de festa junina em Caruaru passou por diversos processos de mudanças estruturais na sua organização, principalmente entre os anos de 1992 e 1995, quando o São João de rua entra em decadência e começa a desaparecer (SILVA, 2010). Com um modelo centralizado de festa, foi criada uma nova forma de suprir as necessidades de um São João descentralizado e organizado pelo povo. Surgem, a partir de então, as Comidas Gigantes que fazem parte do calendário junino em Caruaru desde a década de 1990. As Comidas gigantes são preparos de alimentos típicos da culinária nordestina, principalmente as comidas típicas à base de milho – canjica, pamonha, bolo de milho, cuscuz, etc. – que são feitas em grandes proporções. No dia da festa é montada uma estrutura para a comida gigante, para as barracas de alimentos e uma outra para atrações musicais. A festa da Comida gigante acontece nos bairros e na zona rural do município e sempre recebe o nome de “O Maior do Mundo”, a exemplo do “Maior Bolo de Milho do Mundo”, Maior Pipoca do Mundo, Maior Tapioca do Mundo, etc. Essa festa geralmente recebe um público grande que ganha porções do alimento durante o evento que acontece ou no período da tarde ou da noite. As atrações musicais são solicitadas à Fundação de Cultura e Turismo de Caruaru que contratam artistas locais, geralmente cantores de forró, trios pé-de-serra, bandas e conjuntos de pífanos, animando o evento durante a cerimônia do corte da comida gigante. A estrutura para as atrações musicais é pequena, sendo em algumas localidades um palco ou até mesmo um pequeno Trio Elétrico, instalados próximos a tenda onde fica o alimento. As festas começam antes da abertura oficial do São João em Caruaru, sempre na segunda quinzena de maio.

Os festejos das Comidas Gigantes têm dois grupos de organizadores que fazem os eventos em cada bairro ou vilarejo rural do município. O mais antigo deles é a Associação dos Idealizadores das Comidas Gigantes de Caruaru, responsável pelas festas mais conhecidas. Dentro do quadro organizado pela associação, tem quatorze tipos de comidas gigantes que se organizam em datas que vão do final de maio até o final de junho.

Festa	Local
Maio Chocolate Quente do Mundo	Bairro São João da Escócia
Maior Quentão do Mundo	Bairro Agamenon Magalhães
Tareco e Mariola	Bairro do Vassoural
Maior Tapioca do Mundo	Bairro das Rendeiras
Maior Bolo de Milho do Mundo	Bairro Indianópolis
Maior Pipoca do Mundo	Bairro das Rendeiras
Maior Pé-de-Moleque do Mundo	Bairro das Rendeiras
Festa da Canjica Gigante	Vila de Peladas
Maior Cozido de Milho do Mundo	Bairro Santa Rosa
Maior Arroz Doce do Mundo	Bairro Kennedy
Maior Xerém com Galinha do Mundo	Vila do Rafael
Maior Bolo de Macaxeira do Mundo	Bairro Divinópolis
Maior 40 com Galinha do Mundo ⁵³	Bairro Santa Rosa
Maior Festival de Milho do Mundo	Vila do Murici

TABELA 1 – Listas das comidas gigantes da Associação dos Idealizadores das Comidas Gigantes de Caruaru

⁵³ O 40 com galinha, segundo a organização da festa, é uma comida feita de massa de fubá com galinha cozida. O nome faz referência a prática de caminhoneiros e motoristas dos paus de arara que paravam no meio da estrada e faziam uma refeição coletiva entre eles.

De acordo com Rozael Florêncio, presidente da Associação dos Idealizadores das Comidas Gigantes de Caruaru, o intuito principal é “resgatar as festas para as comunidades” (Rozael Florêncio, 16/08/2017), ou seja, resgatar o São João antigo de rua organizados pelos próprios moradores, pois quem organiza o evento são grupos de pessoas do bairro ou do vilarejo que se ajudam na ornamentação, nas buscas de patrocínios, nos preparos da comida, solicitam à prefeitura a iluminação, a estrutura e as atrações artísticas, ou até mesmo contratam, por conta própria, o trio elétrico e os músicos para animarem a festa.

Além da associação, existe também a União dos Criadores das Comidas Gigantes de Caruaru que também promove festas durante o mês de junho. Eles têm o mesmo objetivo da associação que é organizar as festas de alimentos nos bairros e na zona rural. A União conta hoje também com quatorze festas de comidas, sendo mais conhecida a Festa do Maior Cuscuz do Mundo. A Caminhada do Forró com o Maior Cuscuz do Mundo acontece entre o Bairro Kennedy e o bairro do Alto do Moura no período da tarde. A caminhada é acompanhada por um trio elétrico com bandas e cantores de forró e tem sua parada final onde se encontra uma cuscuzeira de 4,2 metros feita sob medida, comportando 800 quilos de flocos de milho na produção do alimento⁵⁴, sendo estes distribuídos para os participantes no final da festa.

Festa	Local
O Maior Cozido de Milho na Manteiga de Garrafa	Bairro Petrópolis
O Maior Caldinho do Mundo	Bairro São João da Escócia
Caminhada do Forró com o Maior Cuscuz do Mundo	Bairro do Alto do Moura
A Maior Dobradinha do Mundo	Bairro Indianópolis
Arraiá do Pão Doce	Bairro do Salgado
Festa da Polenta Gigante	Bairro São Francisco
Bolo de Rolo Gigante	Bairro do Salgado

⁵⁴ Diário de Pernambuco. O Maior Cuscuz do Mundo atrai forrozeiros para o São João de Caruaru. Disponível em: http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/vida-urbana/2017/06/11/interna_vidaurbana,708286/maior-cuscuz-do-mundo-atrai-forrozeiros-para-o-sao-joao-de-caruaru.shtml . Acesso em 27 de ago. 2017.

O Maior Assada de Milho do Mundo	Bairro Santa Rosa
Festa da Macaxeira Gigante	Vila Campos
Bolo de Tapioca Gigante	Bairro do Salgado
Bolo de Saia Gigante	Bairro Cidade Jardim
Broa de Milho Gigante	Bairro Divinópolis
Salgadinho Gigante	Bairro do Salgado
Festa do Munguzá	Bairro Nossa Senhora das Dores (Centro)

Tabela 2 – Listas das comidas gigantes da União dos Criadores das Comidas Gigantes de Caruaru

Ao todo são vinte e oito festas de comidas gigantes organizadas pela associação e união que distribuem atividades entre os meses de maio e junho. O espírito de grandeza nesse tipo de festividade é uma alusão ao slogan que a cidade recebe de “Maior e Melhor São João do Mundo”, concorrendo com outras cidades sedes de São João. As festas das comidas gigantes, além de trazerem um desenvolvimento econômico e turístico, trazem também mais uma possibilidade de mercado para o músico forrozeiro caruaruense, que busca no São João uma forma de adquirir renda extra. Nessas vinte e oito iguarias gigantes que se distribuem em toda festa junina, são contratados diversos artistas, conhecidos ou desconhecidos, iniciantes ou veteranos, que animam todas as cerimônias das “Maiores Comidas Típicas do Mundo”.

4.2. Preparação para o São João de Caruaru: o rito dos ensaios, elaboração do repertório e a performance musical

Uma performance musical dentro de uma sociedade é marcada por diversos processos que vão além da execução final em um show, sala de concerto ou até mesmo em uma apresentação de música ao vivo em um barzinho de um bairro ou em um restaurante popular. Para Seeger (2008), antes dos músicos começarem suas apresentações, em qualquer lugar que seja, eles passam por vários estudos, treinamentos musicais e ensaios diversos para conseguir atingir uma performance desejável para o público que os segue, ou seja, “[...] a música que eles tocam deve ser significativa o suficiente para justificar a eles e ao público, o tempo, o dinheiro, a comida ou a energia

utilizada no evento” (2008, p. 238). No caso do músico forrozeiro caruaruense, a performance musical mais importante é direcionada ao evento junino que acontece praticamente entre os trinta dias do mês de junho na cidade e em outras localidades em que se comemora os dias de Santo Antônio, São João e São Pedro. O resultado final de todo o processo de preparação da performance para esse evento é revertido em um número significativo de apresentações musicais que muitas vezes superam a meta dos demais meses do ano. A performance musical, para o músico forrozeiro local, é simbolizada por várias expressões usadas para denominar as apresentações musicais. De acordo com Sandroni *et alii* (2016, p. 284) , “[...] nas conversas de músicos que tocam forró regularmente, incluindo músicos que são mais ligados a outros gêneros, mas também tocam forró, é muito comum o emprego da palavra ‘festa’ para se referir à ocasião de performance”. Além de “festa”, termo que é sinônimo também de forró, outras expressões como “tocada” – que vem do tocar um instrumento – e “galinha” – que se refere aos ganhos dos shows para a compra de alimentos (galinha) – são usadas entre os músicos forrozeiros, ou seja, entre eles, muitas vezes observamos a expressão: “Hoje tem uma tocada pra fazer” ou até “Hoje é dia de ganhar uma galinha” para dizer que estão fazendo shows ou performance musical. Mas, afinal de contas, como o músico local pensa a sua performance para o São João, festa mais importante para a produção musical da cidade?

A performance para o São João é planejada e preparada desde o mês de abril, quando os cantores, trios e grupos de forró procuram a Fundação de Cultura e Turismo de Caruaru para mandarem propostas de apresentações aos polos culturais do São João. É nesse período, principalmente entre os meses de abril e maio, que os artistas pensam na formação instrumental e contratação de músicos, na construção e preparação do repertório de forró e o resultado final que é a performance. Vamos falar um pouco da construção de cada etapa baseado na experiência de alguns músicos forrozeiros de Caruaru que deram suas contribuições a esse trabalho, entre eles Valdir Santos (cantor e compositor), Sebastian Silva (sanfoneiro e cantor), André Leal (sanfoneiro e líder do grupo Forró Capital Nordestina) e Anderson do Pife (músico membro da Banda de Pífano Zé do Estado).

4.2.1. Formação instrumental

Um aspecto importante a se pensar numa performance é, justamente, a formação instrumental e a elaboração de arranjos para um determinado evento musical. Sendo o São João o evento mais importante de Caruaru e o forró a sua principal trilha sonora, como é pensado essa formação? Como já bem mencionamos, a formação instrumental do forró, instituída por Luiz Gonzaga, é marcada pela presença do acordeon (sanfona), do zabumba e do triângulo, instrumentos esses que formam a base sólida da identidade desse gênero e de seus derivados. Segundo Trotta (2014, p. 54), “[...] o trio de forró encarna todas as representações sobre o Nordeste, saudade e sofrimento que se manifesta em centenas de letras e melodias do repertório referencial e nas atualizações desses [...]”.

Pensando numa expectativa timbrística, a sonoridade expressa na formação do trio simboliza de forma peculiar o Nordeste tradicional e a expressão festiva mais importante, o São João. Falando da importância do timbre para uma identidade sonora cultural, Trotta (2014, p. 53) vai nos dizer que determinados instrumentos musicais e seus respectivos timbres constituem em suas estruturas acústicas valores e repertórios que se tornam idiomáticos em cada prática musical a eles associadas. No caso da formação do trio de forró, ou trio pé-de-serra, a sua combinação timbrística “[...] se tornaria elemento definidor do próprio forró a partir de sua reiteração em centenas de palcos espalhados por décadas e léguas do país” (TROTТА, 2014, p. 54).

O trio de forró está presente na formação instrumental de vários grupos e artistas nos preparativos para o São João em Caruaru, podendo acrescentar outros instrumentos como a guitarra elétrica, o violão, o contrabaixo, o teclado e a bateria. Alguns trios de forró, no período junino, se transformam em banda por conta da hierarquia de valores de cada formação musical. De acordo com André Leal, sanfoneiro e líder do grupo Forró Capital Nordestina, existe uma grande desvalorização por parte do poder público aos trios pé-de-serra, pois, no período junino, os cachês para esse tipo de formação são bem abaixo dos oferecidos as bandas de forró. Nesse caso, muitos trios contratam outros músicos e se transformam em banda para poderem manter uma melhor remuneração de cachês:

A gente trabalha tanto com a formação forró pé-de-serra – são quatro pessoas, zabumba, triângulo, sanfona e um cantor – e também faz com banda. Aí quando é com banda a gente acrescenta só baixo, guitarra e bateria [...] até pra poder elevar mais o preço. Tipo, a prefeitura de Caruaru que a gente fez, aí foi com banda, algumas comidas gigantes,

que a gente fez com banda também. Infelizmente o forró pé-de-serra aqui tem aquele teto. (André Leal, 04/09/2017)

No caso específico do grupo Forró Capital Nordestina, o líder é o sanfoneiro caruaruense André Leal, que criou o grupo para iniciar uma carreira independente do seu trabalho de instrumentista que acompanha outros artistas. A formação do seu grupo é basicamente pensada para a sonoridade do trio de forró. Como ele não canta, apenas toca sanfona, a sua formação pé-de-serra acrescenta um quarto músico, nesse caso o cantor. Essa formação instrumental do forró pé-de-serra se transforma em banda devido ao valor do cachê, principalmente no período junino em festas organizadas pela prefeitura. Essa mesma situação se repete na carreira solo do sanfoneiro Sebastian Silva. Sebastião Alvino da Silva, conhecido como Sebastian Silva, é um jovem sanfoneiro da zona rural de Caruaru que iniciou seus estudos na sanfona ainda adolescente. Trabalhou com vários artistas do forró se dedicando recentemente ao seu trabalho solo. Sebastian Silva também tem como base, na sua formação instrumental, o trio de forró. No período junino e em grandes festas, ele contrata outros músicos, geralmente um cavaquinho, um baixista e um baterista que o acompanha em eventos públicos e privados na cidade. Para ele, da mesma forma que acontece com o Forró Capital Nordestina, a formação trio pé-de-serra é menos remunerada que as formações de banda na política de contratação dos grupos para as festividades juninas.

Muitos grupos e artistas vivem de forró apenas no período junino, mantendo outras atividades nos demais períodos do ano. A formação instrumental, pensada na forma de trios ou bandas de forró, muitas vezes é planejada e criada em reuniões que acontecem alguns meses antes do início dos festejos juninos. Em conversa com o músico Anderson do Pife, ele explica como funciona a formação de alguns grupos e trios de forró para as festividades juninas:

Quando começa a chegar o mês de maio, os artistas aqui começam, tradicionalmente aqui na cidade, a se organizarem, mas o pessoal começa a se unir lá no centro da cidade, que é o lugar onde o pessoal chama de ponto dos músicos. Então as bandas que são aqui de Caruaru, muitas delas começam a se juntar por lá e começam a montar trios pé-de-serra, a montar outras formações de banda para poder se encaixar dentro do que for necessário aqui na cidade de Caruaru, então aparecem muitas bandas também nesse período. (Anderson do Pife, 04/09/2017)

Anderson do Pife é um músico versátil que toca instrumentos de sopro como sax, flauta e pífano. Atualmente ele é integrante da Banda de Pífano Zé do Estado, coordenador da Casa do Pife e faz parte também do conselho de cultura da cidade. Antes mesmo de atuar na banda de pífano, Anderson trabalhou por muitos anos em bandas da cidade tocando flauta e sax. De acordo com ele, existem dois tipos de artistas caruaruenses que vendem seus projetos musicais para os festejos juninos em Caruaru: os que montam grupos apenas para o período junino, desenvolvendo outros tipos de atividades durante os demais meses do ano; e os artistas que já têm suas carreiras sólidas no forró. Esses últimos costumam também se preparar para o São João, mas de forma organizada e com uma equipe fixa de músicos e técnicos para a proposta junina. Entre esses artistas, encontra-se o músico Valdir Santos.

Valdir dos Santos Pereira, conhecido como Valdir Santos, é um músico, compositor e cantor de forró caruaruense. Com mais de vinte anos de carreira, Valdir Santos tem seis discos de forró gravados; foi fundador do projeto PIM (Projeto de Iniciação Musical Jacinto Silva)⁵⁵ e da Escola de Sanfona de Oito Baixo⁵⁶. Valdir Santos, antes de sua carreira solo, acompanhou vários artistas de forró em Caruaru como Ezequias Rodrigues, Elifas Junior, Azulão, entre outros. Atualmente apresenta semanalmente o quadro “Coisas da Terra” na TV Asa Branca, afiliada da Rede Globo, entrevistando artistas da região, principalmente ligados à música nordestina. Valdir Santos tem suas influências na música de Jacinto Silva, sendo um dos poucos cantores de coco da região na atualidade. Para o período junino, ele organiza sua formação instrumental desde o mês de abril quando faz o cronograma de ensaios e construção de repertórios. A formação instrumental geralmente é pensada na sonoridade do forró pé-de-serra, mas com uma base percussiva ampla, tendo um percussionista que se encarrega de tocar pandeiro, triângulo e outras percussões e um baterista que conduz toda a base rítmica. Além disso, sua banda inclui também sanfona, contrabaixo, flauta, violão e guitarra. Os ensaios geralmente acontecem no mês de maio até o início dos primeiros shows, sendo nesse período que o artista, juntamente com os demais músicos,

⁵⁵ O Projeto de Iniciação Musical Jacinto Silva (PIM) foi fundado por Valdir Santos e o percussionista Marconiel Rocha no ano de 2003, tendo como objetivo ensinar percussão aos jovens da periferia da cidade. Atualmente esse projeto não existe mais, no entanto, muitos desses jovens que saíram do PIM atuam no mercado da música caruaruense nos dias atuais.

⁵⁶ Projeto iniciado em 2010 e idealizado por Valdir Santos e o empresário João Bento. A escola de oito baixos funcionava também na periferia de Caruaru e tinha como professor Heleno dos Oito Baixos, um dos sanfoneiros mais conceituados da cidade.

trabalha na construção coletiva dos arranjos. A sonoridade de Valdir Santos é um exemplo claro da ideia de mudança e continuidade na tradição do forró. Os elementos sonoros do coco de roda, do forró, do arrasta-pé, do baião e do xote são misturados com outros elementos musicais, com uma influência nítida que vai da música de Jackson do Pandeiro e Jacinto Silva, passando pela mistura sonora de Alceu Valença, até os sons dos grupos de rock da geração dos anos 1980.

Paralelo ao timbre do forró pé-de-serra, ou trio de forró, outra sonoridade tornou-se característica à identidade regional caruaruense. O som produzido pela formação instrumental dos conjuntos de pífanos é também uma tradição, de origem rural, das festividades juninas em Caruaru. Desde a década de 1970, Caruaru ficou conhecida pelos sons peculiares das bandas de pífanos, principalmente por conta da entrada da Banda de Pífano Zabumba Caruaru na indústria cultural do disco, como visto anteriormente no capítulo 3. No período Junino, as bandas de pífanos têm seus espaços nas festividades locais e também têm todo o processo de contratação, formação de repertório e períodos de ensaios. Segundo Andersom do Pife, é nesse período que os grupos de pífano, além de montarem os espetáculos performáticos para as apresentações artísticas, organizam também o figurino para os seus músicos. A formação instrumental das bandas de pífanos é geralmente composta por instrumentos de percussão – caixa, pratos, zabumba, contra surdo, etc. – e a “pareia” de pífanos⁵⁷. Essa formação instrumental é a base das bandas de pífanos do agreste, podendo variar alguns instrumentos percussivos entre uma banda e outra. Atualmente em Caruaru, alguns grupos de pífanos ganharam novas configurações instrumentais. A banda de Pífano Zé do Estado⁵⁸, por exemplo, acrescentou efeitos eletrônicos no pífano e em seu primeiro disco, lançado em 2016, fez uma mistura de sons com guitarra elétrica e flautas transversas⁵⁹ juntamente com a sonoridade percussiva da banda de pífano. Para o período junino a Banda de Pífano Zé do Estado prepara um outro formato de apresentação, misturando a sonoridade do pífano com o forró e com outros elementos

⁵⁷ Dois pífanos de afinações iguais. Geralmente os conjuntos de pífanos de Caruaru usam a pareia de pífanos afinados em Sol.

⁵⁸ A Banda de Pífano Zé do Estado foi fundada por José Feliciano, conhecido como Zé do Estado. Atualmente, o grupo é comandado pelos filhos e por Anderson do Pife, o membro mais recente do grupo e não pertencente à família Zé do Estado.

⁵⁹ No primeiro disco da Banda Zé do Estado tem participações especiais do Guitarrista Paulo Rafael e do flautista César Michiles.

sonoros da cultura popular nordestina, fazendo apresentações na própria Casa do Pife e nos palcos culturais espalhados pela cidade:

A gente monta esse espetáculo para o mês de junho, a gente traz uma característica forte da gente, é trazer várias manifestações culturais juntas, para a apresentação da Zé do Estado [Banda de Pífano Zé do Estado] [...] a gente coloca o pessoal da sanfona de oito baixos, a gente coloca o pessoal da viola, a gente modifica a estrutura da banda, pra shows específicos no mês de junho, pra poder dar visibilidade e dar uma difusão à cultura popular em vários gêneros que são tocados dentro do próprio forró, não somente o que a gente faz com os pífanos, mas a gente traz várias possibilidades de interação (Anderson do Pife, 04/09/2017).

A sonoridade expressa na formação instrumental dos cantores e dos grupos para o São João de Caruaru carrega a mudança através das misturas híbridas de instrumentos e gêneros diversos e, ao mesmo tempo, expressa a continuidade através da sonoridade que representa o forró e a região. Percebe-se que na formação dos grupos musicais, mesmo com as mais inusitadas sonoridades, não pode faltar o som da sanfona, do triângulo e do zabumba, ou até mesmo o som amadeirado dos pífanos de tabocas.

4.2.2. Preparação dos repertórios

Na preparação de uma performance musical é extremamente importante se pensar em um tipo de repertório específico que possa ser representado em um determinado evento. No caso do festejo junino, o repertório está diretamente ligado com os diversos subgêneros do forró, até mesmo para a performance se tornar dinâmica. Percebe-se, ao analisar os ensaios, shows e até mesmo gravações de CDs e DVDs ao vivo de forrozeiros caruaruenses, que o repertório é pensado em blocos de músicas, algumas até sendo tocadas em pot-pourri. A ideia de blocos de músicas transmite aos shows momentos diversificados em que o público forrozeiro interage diretamente com a música executada. Sabemos que o forró é um termo abrangente onde o lugar (festa), a dança e a música se tornam parte da performance como um todo, ou seja, em outras palavras, podemos dizer que o forró seria o que o etnomusicólogo Thomas Turino (2008) chamou de “performance participativa” em que a participação contribui “[...] para o som e o movimento de um evento musical através da dança, do canto, das palmas

e do tocar um instrumento musical, quando cada uma dessas atividades é considerada parte integrante da performance” (TURINO, 2008, p. 28, tradução minha)⁶⁰. O bloco de música no repertório do forró é pensado, justamente, na performance participativa como interação constante entre os ritmos apresentados nos blocos e o público.

Percebemos, porém, que o repertório dos artistas forrozeiros é organizado a partir da conjuntura espaço (festa) e público. Nos ensaios de Valdir Santos, por exemplo, os blocos são montados em ordem, geralmente começando com o bloco de arrasta-pé, seguindo com os blocos de forró e xote, podendo acrescentar outros gêneros no meio, mas sempre encerrando os shows com outro bloco de arrasta-pé. Durante os ensaios, são preparados diversos blocos de cada subgênero do forró, pensando no local e no público. Se o público interage mais dançando xote, os músicos executam os vários blocos de xotes preparados nos ensaios, mas se esse mesmo público fica parado sem dançar durante esses blocos, o artista percebe que é o momento de mudar e coloca músicas com andamentos mais rápidos, o forró ou o arrasta-pé, por exemplo. Isso é comum nos repertórios dos inúmeros forrozeiros de Caruaru. No grupo Forró Capital Nordestina, da mesma forma que Valdir Santos, o repertório é pensado em bloco e sempre preparado para cada localidade de festa e público: “A gente vai de acordo com o público, às vezes a gente está tocando um xote e a galera, todo mundo parado pra dançar, a gente dá uma pausa e vai pro arrasta-pé, e assim vai” (André Leal, 04/09/2017). A mesma situação acontece com o sanfoneiro Sebastian Silva. No seu caso, o repertório é sempre montado nos clássicos da música nordestina imortalizados na voz de Luiz Gonzaga, Dominginhos, Trio Nordestino, entre outros, com algumas músicas autorais. Observando o repertório do seu disco promocional ao vivo, repertório esse que se repetiu nas apresentações do São João de Caruaru, percebemos também que é formado por blocos começando com o forró, seguido de xote e encerrando com arrasta-pé. De acordo com Sebastian Silva, da mesma forma que os demais artistas, o repertório tem que ser pensado para a interação do público com a música através da dança, ou seja, o artista forrozeiro sabe o momento de mudar de bloco de acordo com o movimento das pessoas no local da festa:

⁶⁰ [...] to the sound and motion of a musical event through dancing, singing, clapping, and playing musical instruments when each of these activities is considered integral to the performance.

[...] o público não gosta de ser interrompido, né? Você tá dançando um xote aí para, o pessoal não gosta, aí a gente segue aquela sequência tipo, cinco músicas xote, cinco baiões, cinco forrós e arrasta-pé, a gente vê com o andar da carruagem, né? [...] vai do sentimento do público, né? Pra mim é assim, você percebe a energia do público aí então o show vai tomando rumo (Sebastian Silva, 06/09/2017).

Como músico de forró e tendo uma experiência constante nos diversos polos culturais montados durante o período junino, observei, a partir das minhas percepções em cima do palco, que a performance do forrozeiro é dependente da participação interativa do público. As sequências organizadas em blocos dão uma dinâmica expressiva na performance do músico e do público e, dependendo do espaço, alguns blocos se sobressaem de acordo com o ânimo das pessoas. Examinando alguns polos que me apresentei, pude constatar que em cada localidade há exigência do público. Em uma festa particular, por exemplo, iniciamos com um bloco de arrasta-pé, seguido de mais dois blocos de forró, quando chega um dos convidados e reclama com a banda, nesse caso Valdir Santos e banda, dizendo: “o show está muito bom, mas vocês não vão tocar forró não, é?”. Ficamos sem entender, pois, na ocasião, estávamos tocando forró. Depois de um tempo percebemos que para o público desta noite o forró era o xote, ou seja, um gênero com um andamento mais lento que exige uma dança colada de par enlaçado entre os participantes. Foi no momento do xote que as pessoas começaram a dançar. Assim, para o público, que não interagiu com os arrasta-pés e forrós, o forró de fato começou com o xote, pois foi nessa hora que a performance participativa começou a acontecer. Esse fato me fez refletir sobre os vários ambientes em que tocamos, chegando a conclusão de que o xote é, em muitas ocasiões, o ritmo que mais proporciona a performance participativa. Só no ano de 2017, nos shows que realizamos, tanto na Casa do Forró quanto nos polos culturais, observei que a maioria do público apenas dançava com os xotes, tendo um ou outro casal que dançavam durante os arrasta-pés e forrós. Chegamos à conclusão, a partir desse fato, que o repertório dos artistas forrozeiros nesses últimos anos englobou mais xotes nas suas performances, tanto nos shows quanto nas composições e gravações de discos.

De acordo com Valdir Santos, as pessoas não conhecem os gêneros que constituem o forró, ou seja, para essas pessoas o forró significa xote:

Tudo que compõe o estilo, o forró, até o próprio ritmo de forró, ao longo dos anos foi se perdendo isso, então é uma prática muito

comum, quando a gente toca e as pessoas quando vão dançar, tocou xote o salão lota, tocou qualquer outro ritmo vai para aí três ou quatro casais que vão dançar, enfim, é uma coisa que veio ao longo dos anos (Valdir Santos, 03/08/2017).

Ainda segundo Valdir Santos, desde o início desse século o repertório de músicas ligeiras – como o forró, o coco e o arrasta-pé – vêm sendo substituído pelas músicas lentas representadas pelos xotes, quando não misturadas com as sonoridades das bandas de forró eletrônico. Valdir Santos ainda afirma que os antigos forrozeiros começaram a se queixar da ausência de cantores de coco, ou seja, de quem herdaria na cidade as influências de Jackson do Pandeiro, Jacinto Silva, Bode Preto, Azulão, entre outros cantores de músicas ligeiras:

No ano 2000, há dezessete anos, Jacinto Silva me perguntava quem são os novos cantores de coco de Caruaru e naquela época já era complicado. Dezessete anos se passaram e a situação só piorou, né? Naquela época eu tinha lançado o meu primeiro disco há pouco tempo e já não tinha esse cenário favorável para o estilo que o próprio Jacinto abraçou, né? De cantar um pouco mais rápido, de cantar até forró mesmo com uma linguagem mais rápida. A impressão que a gente tem é essa de que as pessoas não conhecem. (Valdir Santos, 03/08/2017).

Vimos que o repertório é pensado para cada localidade e público e que a performance participativa define o momento de mudança de ritmo através dos blocos de músicas. Percebemos também que o conceito de forró, em muitos ambientes da cidade, resume-se apenas ao ritmo mais lento representado pelos xotes. Ora, se a música de Caruaru marcou gerações devido aos forrós ligeiros interpretados e compostos por forrozeiros da cidade – que recebiam mais influências de Jackson do Pandeiro do que do próprio Luiz Gonzaga – por que nos dias atuais houve uma predominância do xote entre as novas gerações de forrozeiros? Devemos analisar que o xote passou a ser o principal subgênero entre os principais trabalhos de artistas forrozeiros que tiveram sucesso nos anos de 1990, a exemplo de Flávio José, Maciel Melo, Petrucio Amorim, além de alguns grupos de forró eletrônico que sempre tinham músicas com temáticas românticas remetendo aos xotes. O xote, a partir de então, tornou-se uma dança de salão extremamente cobiçada entre o público forrozeiro devido a sua linguagem romântica e seu andamento lento que proporciona uma dança mais intimista entre um casal. Essa popularidade e preferência pelo subgênero xote fez com que os outros subgêneros como o forró e o coco, por exemplo, perdessem um pouco mais de espaço entre as gerações

dos fins do século XX e início do século XXI. Essa questão comprova uma mudança na cena musical caruaruense através de uma tendência entre as novas gerações pós-Luiz Gonzaga. Mesmo tendo os demais gêneros que acoplam o forró, atualmente os blocos de xotes predominam e fazem do salão, do baile ou dos polos culturais um ambiente onde a performance participativa é ativa.

4.2.3. A performance no período de São João

Depois de um período de ensaios e preparação durante os meses que antecedem o São João, os artistas começam a se apresentar nas festas juninas. Os espaços oferecidos nos polos culturais e nos eventos particulares são divididos através de uma hierarquia entre os artistas, ou seja, os mais conhecidos têm seus espaços garantidos em alguns polos e os menos conhecidos têm seus espaços limitados, fazendo poucas apresentações no mês. Os espaços de apresentações distribuídos entre os polos também são pensados de acordo com o tempo de carreira e de fama do músico forrozeiro, até mesmo a divisão de cachês. O polo do Pátio do Forró, por exemplo, é o espaço mais restrito aos artistas caruaruenses, sendo reservado apenas aos músicos forrozeiros de maior nome na cidade. Quando o artista menos conhecido é selecionado para se apresentar nesse polo, são locados em dias e horários de pouco fluxo de pessoas, geralmente em um dia de semana ou até mesmo nos primeiros horários de um dia movimentado. Como bem mencionamos, o Polo Pátio do Forró é o mais cobiçado entre os artistas caruaruenses, pois é o que mais aglomera público e tem um destaque diferenciado nos principais meios de comunicação que cobrem o evento. Além disso, é nesse espaço que o artista recebe uma remuneração maior por sua apresentação. Os outros polos culturais são mais acessíveis aos artistas caruaruenses que vão dos mais aos menos conhecidos. Geralmente, os artistas, as bandas ou os trios de forró podem ser contratados para se apresentarem nos variados polos, nas festas das comidas gigantes e ainda em eventos particulares, restaurantes e bares que, no período junino, montam uma programação ligada ao forró. Por ter várias opções de apresentações, os artistas – cantores, bandas e trios de forró – conseguem manter uma agenda produtiva durante o mês de junho. Segundo André Leal, o seu grupo Forró Capital Nordestina só no mês de junho de 2017 conseguiu contrato para mais de vinte apresentações: “No mês de junho graças a Deus a gente toca bastante. Nesse mês de junho a gente fez umas vinte e quatro festas” (André Leal, 04/09/2017). No caso de André Leal, Sebastian Silva e inúmeros

outros músicos forrozeiros que vendem os seus próprios shows, além das apresentações que fazem com os seus trabalhos solos, ainda acompanham, como instrumentistas, outros artistas na região.

Valdir Santos é um outro exemplo de forrozeiro. Por ser conhecido na cidade e ter um trabalho estruturado no forró, seu espaço no São João sempre é frequente, tanto no palco do Polo Pátio do Forró, quanto nos outros polos culturais. No ano de 2017, Valdir Santos preferiu se ausentar do palco principal e embarcar no projeto da Casa do Forró. Nesse espaço, ele apresentou semanalmente uma roda de forró, com uma performance que durava em média duas horas e meia com a sua formação de banda (acordeon, contrabaixo, violão, guitarra, flauta, bateria e percussão). Nessa roda, vários artistas que passavam pela localidade eram convidados a participar da apresentação, geralmente cantando duas ou três canções ou até mesmo um forró instrumental.

Durante esses dois anos de pesquisa, atuei como instrumentista nas festividades de São João acompanhando o cantor e compositor Valdir Santos. Como músico forrozeiro, percebo que cada polo cultural tem uma característica diferente com relação a interação com o público e os organizadores, a estrutura, o tempo de apresentação e até o repertório. O Polo Pátio do Forró me proporciona uma experiência totalmente diferente dos demais ambientes da festa. Apesar da empolgação de se apresentar para um público gigante, nesse espaço eu percebo que há um distanciamento entre o público e o artista, tornando assim uma “performance apresentativa” (TURINO, 2008, p. 51) onde o artista apenas fornece a música ao ouvinte sem que ocorra uma relação direta entre músico e público. Além disso, o repertório é mais curto e não é guiado a partir da interação do público, ou seja, a performance no Polo Pátio do Forró torna-se uma espécie de concerto onde os músicos estão mais preocupados em mostrar suas habilidades instrumentais, os arranjos e a sonoridade em si, do que apenas interagir com as pessoas como em outras casas e polos de forró. Como já foi dito, o Polo Pátio do Forró funciona como uma espécie de festival com uma megaestrutura que mescla atrações nacionais e regionais, além de ser o único lugar da festa em que toda a imprensa se junta para fazer cobertura ao vivo do evento. Devido a todos esses fatores, o músico forrozeiro, partindo de uma experiência própria, se preocupa em mostrar perfeição em sua performance, já que se submeterá a críticas e não apenas a interação com o público.

Nos polos menores, sinto uma grande diferença do Polo Pátio do Forró. Por exemplo, no ano de 2017 fizemos uma apresentação no polo itinerante “São João Nas

Ruas”. Apesar de uma estrutura de palco móvel, montado em um caminhão, e um camarim com comes e bebes, as apresentações são semelhantes as casas de forró onde o público interage com mais intensidade com a banda. Nessa apresentação, observei também que o músico fica mais à vontade e não sente aquela pressão de uma performance perfeita, ou seja, o erro e a liberdade de improvisação, o acréscimo de músicas que não estavam no repertório, uma apresentação mais intimista com uma quantidade de tempo mais longo faz parte da performance. Outra diferença entre o Polo Pátio do Forró e os polos menores, nesse caso ainda falando da minha performance como músico, é que no Pátio do Forró geralmente abrimos a noite para alguma atração de nome nacional, sendo ele um cantor famoso de forró, ou uma dupla sertaneja, ou ainda uma banda de forró eletrônico. Quando isso acontece, sempre aparece alguns problemas como acesso limitado aos camarins, atrasos nas passagens de som, porque algum “astro” ou banda demora na montagem de suas estruturas, além do próprio show que, por vezes, pode ser encurtado ou prolongado de acordo com a vontade do artista famoso. Já nos polos menores, sempre somos a atração principal com um tempo maior de montagem de equipamentos e passagem de som. É nessa alternância entre os polos menores e o polo principal que o músico forrozeiro participa dos festejos juninos, tanto os instrumentistas, como é o meu caso, quanto os cantores e grupos de forró representados pelos trios e bandas.

Além das apresentações de cantores, trios e bandas de forró, os grupos tradicionais e as manifestações culturais têm seus espaços reservados nos festejos juninos. Para eles, a festa de São João ainda é a melhor época para expor suas performances e também é o período em que se tem melhores remunerações financeiras. No caso das bandas de pífanos, suas apresentações são marcadas dentro dos polos culturais e na vila cenográfica do forró, além de apresentações constantes na feira livre da cidade. Excepcionalmente para o São João de 2017, a prefeitura contratou vários integrantes das inúmeras bandas de pífanos da cidade e criou a Orquestra de Pífanos sob a regência do flautista Mozart Vieira, que fez a abertura oficial do São João de Caruaru no Polo Pátio do Forró, dividindo o palco com a cantora Elba Ramalho e o cantor Alcymar Monteiro.

Dentre os conjuntos de pífanos, o que se destaca em quantidades de apresentações no São João de Caruaru é a Banda de Pífano Zé do Estado. De acordo com Anderson do Pife, integrante da banda, o conjunto tem vários formatos de apresentações que variam conforme o local da performance:

A gente monta espetáculos para vários tipos de ocasião. A gente tem aula espetáculo, a gente tem o workshop [...] a gente tem apresentação cultural, a gente tem o show em si, onde o Zé do Estado não se resume em si aos cinco componentes da banda, mas que a gente agrega outros instrumentos. (Anderson do Pife, 04/09/2017)

As apresentações da Banda de Pífano Zé do Estado, nos festejos juninos de 2017, se dividiram entre o Polo Pátio do Forró, onde eles fizeram o formato show, com participações de outros músicos além dos cinco integrantes da banda e o repertório voltado ao forró; os polos do Alto do Moura, com o formato do que Anderson do Pife vai chamar de “apresentações culturais”, ou seja, apresentações apenas com os cinco membros da banda, sem a inclusão de outros instrumentos, e o repertório ligado às “tradições” dos pífanos como as músicas de novenas, procissões, etc.; e também na Casa do Pife, onde eles fazem aulas espetáculos e apresentações musicais. Nos outros polos e em eventos privados, a Banda de Pífano Zé do Estado se apresentou acompanhando outros artistas e fazendo participações em shows de cantores e bandas.

As festividades juninas trazem para o músico forrozeiro de Caruaru uma dimensão de possibilidades artísticas que movimentam toda a cadeia produtiva da cidade. Nesse período não só os músicos são ativos mas também os donos de lojas de instrumentos musicais, donos de estúdios de ensaios e gravações, técnicos de som, roadies, iluminadores, donos de sons e iluminação, dançarinos, empresários e produtores musicais, donos de restaurantes e bares, entre outros que se envolvem diretamente com a cadeia produtiva do forró. Após o fim do mês de junho, a vida em Caruaru se normaliza, os palcos são desmontados, o movimento de turistas na cidade diminui e as atenções da mídia local vão para as cidades onde acontecem os circuitos do frio⁶¹. E no período pós-São João, o que os artistas fazem para se manter ativo nas suas práticas musicais? Discutiremos a seguir sobre a prática do músico forrozeiro nos demais meses do ano e os espaços que a cidade oferece para que o artista do forró mantenha viva a sua arte.

4.3. O período pós-São João

⁶¹ Festivais de música que acontecem no período de julho em algumas cidades pernambucanas, geralmente nas cidades mais frias do estado como Garanhuns, Triunfo, Gravatá, entre outras.

No primeiro semestre de cada ano, os músicos locais esperam pelo mês de junho para poderem manter uma agenda de shows frequentes e ganhar um dinheiro extra durante esse período seja como instrumentista ou como cantor, seja como dono de trio pé-de-serra ou banda. Mas, pensando na prática musical do forró em Caruaru, como funciona a cadeia produtiva no período pós-São João? Muitos dos artistas que montam seus trabalhos no mês de junho vivem de seus empregos paralelos à música, sendo o período junino uma forma de adquirir uma renda extra já que muitos desses não mantêm uma agenda de shows proporcional ao São João durante os demais dias do ano em Caruaru. Já outros artistas vivem exclusivamente de suas músicas, fornecendo, durante o ano, suas artes aos ambientes de entretenimento na cidade. Há também artistas que, paralelo à suas performances, trabalham dando aulas de música nas escolas de ensino básico, nos projetos de ONGs e em ambientes mantidos pela Secretaria de Educação da Prefeitura. Discutiremos, a seguir, como o mercado do forró funciona em Caruaru nos demais meses do ano, destacando as atividades ligadas à performance e também aos projetos de continuidade da tradição, representados pelos músicos que atuam em escolas e ONGs ensinando o ofício do fazer forró.

Poderemos pensar em um mapa de localidades presentes na cidade onde o artista forrozeiro tem espaço o ano todo. As primeiras dessas localidades seriam os bares e restaurantes da cidade. Existe atualmente um grande número de estabelecimentos que funcionam principalmente nos fins de semana em várias localidades de Caruaru. Esses ambientes normalmente oferecem música ao vivo aos seus clientes entre as quintas-feiras e os sábados. Os músicos, nas noites caruaruenses, são encarregados de tocar durante três horas de apresentações com um repertório variado, geralmente recebendo cachês bem abaixo da média do período junino. Durante o ano, são poucos os restaurantes da cidade que oferecem uma programação frequente de forró, preferindo um repertório variado de músicas que estão na parada de sucesso. Nesse caso, muitos dos músicos (sanfoneiros, cantores, percussionistas, etc.) deixam de tocar forró durante o ano para manter um repertório mais condizente com a exigência desses restaurantes. Vários artistas forrozeiros reclamam que faltam espaços nesses ambientes para a continuidade do forró. Segundo André Leal, depois do período junino, seu grupo não toca nem dez por cento do que é oferecido no São João, ou seja, a formação do trio de forró raramente está presente nos restaurantes da cidade nos demais meses do ano. Os sanfoneiros e percussionistas, nesse caso, migram para outros gêneros para poderem

ganhar espaço nas noites, tendo que tocar, muitas vezes, um repertório variado de músicas que estão frequentes nas mídias.

Dentro da cidade ainda existe alguns ambientes em que o forró é a música principal da performance ao vivo nas noites caruaruenses, entre eles o Chalé do Bode, e o Lengo Tengo, que oferecem, nos fins de semana, shows ao vivo com trios pé-de-serra, cantores e bandas de forró. Mais recentemente, foi instalada na cidade uma filial da Sala de Reboco, casa de show do Recife que segue as antigas casas do forró (SANTOS, 2014) e que tem como meta agregar os forrozeiros em apresentações com programações semanais. A casa, instalada em Caruaru, recebeu críticas de alguns forrozeiros da cidade por não valorizar o artista local. Segundo Valdir Santos, a Sala de Reboco não dá oportunidade ao artista caruaruense, pois, geralmente coloca na grade forrozeiros de fora da cidade e, quando não consegue trazer, chama os músicos locais oferecendo um baixo cachê. De acordo com André Leal, a casa sempre chama o seu grupo para tocar, mas, como a oferta de forrozeiros na cidade é grande, o número de apresentações é extremamente limitado.

Além dos poucos espaços de forró nas noites da cidade e os ambientes que não tocam forró, alguns outros restaurantes mesclam o forró com diversos gêneros. Valdir Santos, por exemplo, sempre se apresenta nesses restaurantes com um repertório totalmente variado. Diferentemente do período junino, ele reduz sua banda a um trio, destacando o violão, tocado por ele mesmo, a bateria e a flauta transversa. Tendo em média duas apresentações semanais, o seu show também muda: ao invés de uma hora de apresentação, ele prepara um repertório para duas horas e meia de shows, trilhando diversos gêneros musicais que incluem o forró. Para Valdir Santos, o forró, sobretudo o produzido em Caruaru, não pode faltar em seu repertório, sendo esta, uma forma de preservar a continuidade da música caruaruense. Além do mais, é uma forma de manter a performance participativa, pois, na maioria das vezes que ele se apresenta nas noites, o público sempre pede forró e coco e interage cantando, dançando e até batendo palmas no momento em que a música de Caruaru é tocada.

Entre os conjuntos de pífanos, a situação ainda é mais difícil, tendo em vista que a prática das suas performances é associada diretamente com os festejos juninos. Exceto a Banda de Pífano Zé do Estado, que tem uma agenda de shows constante durante o ano todo em Caruaru e em outras localidades, os demais conjuntos encontram certas dificuldades em manter uma rotina de shows na cidade. Para Anderson do Pife, se criou um pensamento em Caruaru de que as bandas de pífanos são manifestações exclusivas

das festividades dos santos de junho – Santo Antônio, São João e São Pedro – e isso fez com que diminuísse a procura por essas manifestações em outros períodos do ano.

Botaram na cabeça dos tocadores de pífanos que eles são tocadores do mês de junho, mas na realidade não. Há tempos atrás as bandas de pífanos tocavam no carnaval, tocavam dia sete de setembro, tocavam em festividades isoladas, tocavam em casamento, tocavam em aniversário, tocavam em batismo, procissões, tocavam em tudo isso. Daí era gigante o meio em que estava inserida a música tradicional. (Anderson do Pife, 04/09/2017)

No caso da Banda de Pífano Zé do Estado, os restaurantes da cidade mantêm, em suas grades de programações, a sua performance. Como já mencionamos, a Banda Zé do Estado ampliou o leque de repertório e também de possibilidades timbrísticas com o acréscimo de efeitos eletrônicos explorados na sonoridade do pífano. É a única banda da cidade onde existe um membro não nativo nesse tipo de formação. Esse fato reafirma o que Sandroni (2003) vai chamar de “mudança de categorização”, onde os grupos tradicionais ocupam espaços que são direcionados a música popular⁶² e onde os músicos, que tiveram uma formação acadêmica e uma vivência na música popular, passam a atuar nos conjuntos tradicionais. Nesse caso, nos referimos a Anderson do Pife que tem toda uma vivência acadêmica e que, através de suas pesquisas, ingressou na Banda Zé do Estado. A banda, por manter uma sequência de apresentações por todo o Brasil, incluindo a sua participação junto com o Grande Encontro⁶³ no Rock in Rio⁶⁴ de 2017, adquiriu uma fama na cidade, tendo seu espaço reservado entre as noites dos restaurantes e dos festivais de música, diferentemente dos outros conjuntos de pífanos que vivem à espera do mês de junho para poderem manter uma agenda frequente durante esse período.

Além dos restaurantes, outras opções para as atividades do forró na cidade são os eventos organizados pelo poder público – Prefeitura de Caruaru e Governo do Estado

⁶² Nesse caso, essa prática se iniciou em Caruaru a partir da entrada da Banda de Pífano Zabumba Caruaru na indústria cultural. Ver o capítulo 3.

⁶³ O Grande Encontro é um álbum ao vivo que reuniu quatro nomes da música nordestina: Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Elba Ramalho e Zé Ramalho. Seu primeiro disco foi lançado no ano de 2006, tendo uma sequência de três discos. Atualmente o Grande Encontro voltou apenas com Alceu Valença, Geraldo Azevedo e Elba Ramalho lançando um CD e um DVD de comemoração dos 20 anos do encontro.

⁶⁴ É um festival de música organizado pelo empresário brasileiro Roberto Medina e teve sua primeira edição no Rio de Janeiro em 1985. Esse festival reúne astros internacionais da música pop e do *rock* além de artistas brasileiros.

– que acontecem em alguns momentos do ano. Entre esses eventos destacamos, por exemplo, o “Caruaru Por Paixão”, organizado pela Prefeitura de Caruaru, que na gestão anterior era conhecido como “Caruaru Parada Obrigatória”. Esse evento acontece na Semana Santa devido ao fluxo de turistas que passam por Caruaru, tendo como destino final a Nova Jerusalém⁶⁵. É montado um palco nas redondezas da estação ferroviária onde se tem uma programação de artistas locais e nacionais. Apesar do evento não ser direcionado ao público do forró, artistas desse segmento também participam da programação. Como a Semana Santa é o evento que antecede o São João, os artistas forrozeiros mantêm o mesmo repertório e formação com uma apresentação que varia entre quarenta minutos e uma hora. Além do palco principal, são montados outros polos entre a Feira do Artesanato e o Alto do Moura com atrações variadas como os cantores de forró, os repentistas, os trios pé-de-serra e as bandas de pífanos. Um outro evento extra São João, que acontece poucas vezes na cidade, é o Festival Pernambuco Nação Cultural que divide sua programação entre o Polo da Estação Ferroviária, o Palco Nação Cultural – onde recebe as atrações principais do evento – e o Polo Alto do Moura. Esse festival geralmente é dedicado à música popular de vários segmentos, mas, que o artista forrozeiro da cidade tem o seu espaço, principalmente no Polo Alto do Moura e, também, na noite de forró no Palco Nação Cultural.

Como vimos, nem todos os artistas caruaruenses têm uma prática ativa de atividades musicais, sendo poucos os forrozeiros que vivem exclusivamente de música na cidade. De acordo com Valdir Santos, a profissão de forrozeiro, para muitos, fica sempre em segundo plano, ou seja, boa parte deles tem um trabalho fixo e o forró, nesse caso, seria uma segunda opção de renda:

Eu enxergo isso como um dos principais motivos de a gente ter um mercado tão pouco profissional ou quase não profissional, sabe? Porque a música não é o primeiro trabalho de nenhum desses, a música é sempre um extra, é um trabalho paralelo. O cara tem um trabalho e faz a música pra ganhar uma grana extra, infelizmente ele não consegue viver com a música, só do forró, dentro desse mercado que se criou (Valdir Santos, 22/09/2017).

⁶⁵ É um teatro ao ar livre que fica localizado no distrito de Fazenda Nova no município de Brejo da Madre de Deus em Pernambuco. O cenário reproduz a cidade de Jerusalém nos tempos de Jesus Cristo e, durante a semana santa, é realizado o espetáculo da Paixão de Cristo.

Esse problema se dá devido aos poucos espaços que a cidade oferece de atividades ligadas ao forró e também porque muitos desses forrozeiros não conseguem espaços fora do meio musical caruaruense. Comparando o mercado musical em Caruaru, nas décadas anteriores, percebe-se que as atividades entre os forrozeiros caruaruenses diminuíram, principalmente, devido a alguns fatores como, por exemplo, o processo de declínio na indústria do disco que acarretou em um número reduzido de produtividade fonográfica entre esses músicos de forró; e a diminuição da propagação das ondas de rádio das emissoras caruaruenses para outras cidades e até estados nordestinos. Se compararmos os forrozeiros caruaruenses que entraram na indústria fonográfica a partir da década de 1960 com os forrozeiros atuais, perceberemos que os primeiros tinham uma produção anual de discos feitos por gravadoras multinacionais⁶⁶. Já os forrozeiros da nova geração têm uma produção fonográfica limitada, gravando poucos discos de produções independentes e tendo que tirar do próprio bolso, ou de patrocínios, as horas de gravações em estúdios, contrato de músicos e a prensagem de material.

Outra comparação que podemos fazer, baseado na prática dos forrozeiros das duas gerações vistas nesse trabalho, é relativa à influência que os rádios tiveram nas realizações de apresentações musicais. Como vimos, foi a partir da iniciativa das emissoras de rádio que surgiram as caravanas do forró onde os forrozeiros circulavam durante os demais meses do ano em Caruaru e em outras cidades. Com o fim da hegemonia das emissoras de rádio caruaruenses, os forrozeiros diminuíram o fluxo de apresentações que ficou restrito apenas aos períodos juninos, obrigando os artistas a manterem uma profissão paralela à música.

Muitos músicos forrozeiros buscam também outras alternativas, dentro da própria música, para manter ativo seus trabalhos extra performances. Uma dessas alternativas é a docência, ou seja, o músico busca ensinar o seu instrumento em instituições para poder manter um salário mensal que as apresentações musicais não proporcionam. Algumas instituições mantêm espaços que oferecem aulas de forró através do ensino de instrumentos como a sanfona, as percussões ligadas a esse gênero – triângulo, agogô, zabumba, pandeiro, etc. – e ainda o ensino de pífanos onde os próprios mestres atuam. A Secretaria de Educação do município, por exemplo, oferece cursos de

⁶⁶ Ver capítulo 3.

sanfona e percussão no Centro de Qualificação Profissional (CQP) com sedes em dois bairros da cidade: Santa Rosa e Divinópolis. Esses espaços foram responsáveis pela formação de muitos sanfoneiros que atualmente atuam no mercado do forró e até mesmo como professores nesses mesmos espaços em que eles aprenderam a tocar. O principal gênero usado na metodologia desses ensinamentos é o forró, com ênfase na música de Caruaru. Observando os jovens aprendizes desses cursos, percebemos que nos seus repertórios sempre têm músicas de sanfoneiros e também de compositores locais, não podendo faltar músicas de Camarão, Azulão, Onildo Almeida, Valdir Santos, entre outros, com esse propósito de conscientizar a nova geração a dar continuidade a música caruaruense. De acordo com Trotta (2014, p.57), “[...] a sanfona é também um símbolo de continuidade cultural, processada tanto em âmbito doméstico-familiar quanto em apadrinhamentos mercadológicos”. Nos centros de ensinamentos de sanfonas na cidade é comum a hereditariedade da performance através do apadrinhamento mercadológico, ou seja, os alunos, quando se destacam na desenvoltura técnica do instrumento, são indicados pelos próprios professores a atuarem no mercado do forró.

A percussão (triângulo, zabumba, pandeiro, etc.) também representa, em Caruaru, um símbolo ligado ao forró. Da mesma forma que a sanfona, existe a ideia de uma continuidade cultural através da percussão que se constitui também com o apadrinhamento. Desde o começo dos anos 2000, depois da morte de Jacinto Silva, houve uma preocupação da parte de alguns artistas sobre a continuidade do forró em Caruaru. Essa preocupação partiu principalmente depois que as bandas de forró eletrônico adquiriram espaços no São João de Caruaru. Nessa época, pouquíssimos artistas novos apareciam na cena musical da cidade e os veteranos estavam morrendo e desaparecendo das memórias das novas gerações. Com a carência de forrozeiros na cidade, Valdir Santos, que era um dos poucos que continuava com a música dos seus antecessores, juntamente com o percussionista Marconiel Rocha, criou o Projeto de Iniciação Musical Jacinto Silva (PIM) que tinha a proposta de ensinar forró, através da percussão, a crianças e jovens da periferia de Caruaru. Esse projeto deu resultados durante a primeira década do século XXI, ao ponto de muitos dos alunos, posteriormente, terem ganhado espaço como músicos profissionais no mercado do forró em Caruaru. A maioria dos alunos do projeto PIM, além de atuarem como músicos, atualmente ensinam também forró em projetos sociais e em centros mantidos pela Secretaria de Educação, seguindo a mesma lógica do PIM que é a manutenção da continuidade do forró na cidade.

Outros projetos educacionais tornaram-se fundamentais para a continuidade da música caruaruense, principalmente os projetos de ensino do ofício de construção e execução do pífano pelos mestres pifeiros. Como discutimos antes, a prática das bandas de pífanos ficou restrita e associada aos santos do mês de junho, sendo muito pouco requisitado nos demais períodos do ano. Assim como os músicos forrozeiros, os tocadores de pífanos também vivem de ensinar sua arte, dando aulas em projetos sociais na cidade, ajudando também na continuidade da música caruaruense. Para essas atividades, dois lugares são primordiais: o Centro Social São José do Monte, onde são ministradas aulas de pífanos para crianças e adultos; e a Casa do Pife, que também desenvolve atividades de ensino do instrumento. O Centro Social, que fica no Bairro São Francisco em Caruaru, tem como professores João do Pife e Marcos do Pife da Banda de Pífano Dois Irmãos. O projeto estimulou a prática musical a jovens e adultos, resultando em novas formações de bandas de pífanos, desde a criação de grupos mirins até a criação de grupos da terceira idade que veem nesse instrumento uma forma de valorização da identidade local.

Percebemos que o forró em Caruaru, nos dias atuais, ficou muito associado ao período junino e que no período fora do São João o forró ainda é uma realidade distante, tendo pouco ou nenhum espaço na rotina caruaruense. Vimos também que para muitos forrozeiros, o “fazer forró” tornou-se uma prática secundária em suas vidas. Paradoxalmente, é nesse período de mudanças, onde o forró perdeu espaço para outros gêneros na cidade, que o artista forrozeiro começou a lutar pela continuidade de sua música através do ensino do forró às novas gerações. Como nos lembra Nettle (2006, p. 28), “[...] quanto mais radicais forem as mudanças em um estilo musical, mais significativos são esses fatores que garantem a continuidade” e o forrozeiro caruaruense entendeu que o ensino desse ofício, além de ser uma forma de rendimento financeiro nos demais meses do ano, é uma ferramenta fundamental para manter a continuidade do forró em Caruaru, não deixando morrer a patente de “Capital do Forró” que a cidade recebeu outrora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho reconstruiu o processo em que o forró foi desenvolvido em Caruaru, buscando mostrar os aspectos de mudança e continuidade desse gênero que deu à cidade o título de “Capital do Forró”. Vimos que a ligação do forró com Caruaru começa a partir da década de 1950, quando os primeiros compositores caruaruenses entram, com suas canções, na indústria do disco. Só nessa época a associação entre o forró e Caruaru aparece duas vezes em músicas gravadas por Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga. Verificamos também que as décadas de 1960 e 1970 tiveram uma importância significativa para a prática do forró na cidade. Primeiro, porque as mudanças na prática do forró em Caruaru vieram com a chegada definitiva do São João como festa oficial, pois os festejos juninos se deslocaram das áreas rurais – os vilarejos – para as zonas urbanas em torno do centro da cidade, ganhando assim destaque na imprensa local. Segundo, foi a partir dessa época que as emissoras de rádio assumiram definitivamente o papel de promover artistas e grupos de forró, principalmente depois do surgimento das caravanas. E, por último, entre essas duas décadas, os forrozeiros que construíram suas carreiras em Caruaru passaram a entrar na indústria do disco, tendo seus trabalhos lançados pelas gravadoras multinacionais.

Caruaru, no final da década de 1970, já havia se tornado um centro de produção e divulgação de trabalhos ligados ao forró. Muitos forrozeiros como Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Trio Nordestino, Marinês, entre outros, buscavam na cidade espaços para divulgarem seus trabalhos, principalmente nos festejos juninos. Luiz Gonzaga, por exemplo, retribuía a recepção que recebia em Caruaru e sempre procurava lançar canções de compositores locais ou até mesmo canções que falassem de Caruaru. Com a consolidação dos festejos juninos na cidade e, conseqüentemente, o forró como principal trilha sonora dessa festividade, Caruaru chega, nos anos de 1980, como principal cidade do forró, principalmente depois do lançamento da canção “Capital do Forró” gravada pelo Trio Nordestino em 1980. A partir de então, Caruaru deixa de lado o *slogan* “Capital do Agreste” e passa a ser promovida como “Capital do Forró”.

Como o objeto principal dessa pesquisa foi fomentar discussões acerca do processo de mudança e continuidade da prática musical em Caruaru, fizemos esse levantamento histórico da prática do forró na cidade e percebemos que o forró sempre esteve em processos de mudanças, carregando em sua prática a continuidade da

tradição. A principal mudança, constatada nesse trabalho, foi a que resultou nas recentes práticas musicais caruaruenses. Observamos que ela vem, justamente, com as modificações estruturais dos festejos juninos que tiveram início ainda em meados da década de 1980. Nos anos 1990, a festa vai perdendo definitivamente o poder de organização coletiva entre os moradores dos bairros e vai sendo cada vez mais estruturada pelo poder público, nesse caso, a prefeitura em parceria com os governos estadual e federal. Com o crescimento de outros festejos juninos no Nordeste, Caruaru centraliza a festa e a transforma em um megaevento com uma megaestrutura para grandes shows.

Ainda na década de 1990, percebemos também, a partir das discussões expostas nos trabalhos de Trotta (2014) e Santos (2010), que se inicia um processo de mudança no forró com o surgimento das bandas de forró eletrônico. O sucesso dessas bandas atingiu o Nordeste por inteiro, principalmente nos festejos juninos das grandes cidades interioranas. Observamos, no entanto, que no São João centralizado de Caruaru as bandas de forró eletrônico ganharam espaço no palco principal e os forrozeiros locais foram cada vez mais sendo realocados em polos com estruturas menores. Esse fato fez fomentar o que Santos (2010) vai chamar de polarização do forró, ou seja, os artistas locais passaram a fazer críticas e campanhas contra as mudanças no São João e, principalmente, contra as bandas de forró eletrônico.

Foi observado, porém, que os forrozeiros caruaruenses iniciaram o século XXI com esse dilema que coloca em oposição a mudança e a continuidade, o tradicional e o moderno, o forró eletrônico e o forró pé-de-serra (ou de raiz), mantido por gerações e ameaçado pelo cosmopolitismo do mundo moderno. Percebemos que nessas últimas décadas a prática do forró na cidade carrega a ideia de continuidade na preservação dos ritmos, dos timbres e da memória viva dos forrozeiros antecessores, principalmente os dois mais influentes na cidade: Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro.

Com as mudanças ocorridas no forró entre o final do século XX e início do século XXI, busquei responder questões a partir da minha própria vivência com a cena musical local, procurando dar uma luz sobre o funcionamento da prática musical em Caruaru nos dias atuais ou respondendo diretamente a essa questão: o que é fazer forró em Caruaru? Partido dessa questão, construir um mapeamento das práticas musicais na cidade, tendo como ponto de partida a festa junina. Constatei que a performance do forró é direcionada ao festejo junino, sendo preparada nos meses que antecedem a festa,

que eu chamo de período pré-São João, e a sua realização entre os trinta dias de forró, como costumamos nos referir às festividades juninas.

Nesse mapa das práticas musicais, problematizo uma questão: se Caruaru é conhecida como “Capital do Forró”, por que que a maioria dos forrozeiros encontra seu mercado limitado apenas às festividades juninas? Como a terra do forró não produz frequentemente esse gênero nordestino o ano inteiro? Para problematizar essas questões, foi importante mostrar o processo da prática musical fora do São João. O forrozeiro nesse período pós-festa tem seu espaço restrito a alguns eventos que acontecem na cidade e, dependendo do ambiente, nos restaurantes que oferecem músicas ao vivo. Dividi os forrozeiros caruaruenses em três categorias: os que trabalham o forró como segunda opção, ou seja, aqueles forrozeiros que têm seus trabalhos paralelo à música e fazem apresentações em momentos pontuais na cidade; os forrozeiros que vivem de forró, aqueles que têm seus espaços reservados nos festivais e nos restaurantes da cidade; e os forrozeiros professores, aqueles que fazem do forró um ofício de transmissão, lecionando seus instrumentos em ONGs e escolas da cidade.

Além de discutir a prática do forrozeiro no período pós-São João, o trabalho mostra que o forró, gênero unânime no período junino, perde força nos demais meses do ano, entre os espaços que oferecem música ao vivo na cidade. São poucos os ambientes onde o forró é uma realidade, ficando restrito aos limitados festivais de músicas e a alguns restaurantes que oferecem programações de forró nas noites dos fins de semana. O forró, nos espaços gastronômicos e nas casas de shows, concorre diretamente com outros gêneros musicais que estão em evidência na grande mídia. Essa ausência do forró no período pós-São João deixa-nos uma reflexão sobre a contradição entre o imaginário do forró na cidade, fomentado pelo turismo, e a realidade do forró que é sintetizada apenas nos bastidores dos forrozeiros músicos de Caruaru.

Concluo esse trabalho com a certeza de que o forró em Caruaru sobrevive com esse dilema entre a mudança e a continuidade de sua prática. A mudança está marcada nas novas gerações de ouvintes e músicos e estampada na prática musical da cidade através da hibridização que esse gênero adquiriu ao longo desses anos. E a continuidade está na transmissão da prática do forró que a nova geração recebe dos forrozeiros mais antigos. Quantos jovens sanfoneiros não surgiram ao longo desses anos? E quantos desses jovens já estão atuando não só como músicos mas também como professores de forró para as gerações ainda mais jovens? Confesso que durante a pesquisa e, principalmente durante a minha vivência como músico, acreditei que o forró em

Caruaru estava morrendo aos poucos. Vendo as novas gerações de forrozeiros que, mesmo com todas as dificuldades acreditam na música que fazem, passei a ter esperança no futuro do forró em Caruaru, lembrando do verso da canção “Sanfona da Gente” de Juez Santiago que diz: “Enquanto existir sanfona/ Ninguém acaba com o forró”, ou seja, enquanto a sanfona estiver presente na música caruaruense, como um instrumento de continuidade, a expressão “Capital do Forró” sempre existirá.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- ARAÚJO, Maria Inês de. *João do Pife e Banda Dois Irmãos*. Caruaru: Graficom, 2012.
- BLACKING, John. Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change. *Yearbook of the International Folk Music Council*, v. 9, p. 1 – 26, 1977.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 12 ed. São Paulo: Global, 2012.
- CROOK, Larry. *Zabumba music from Caruaru, Pernambuco: musical style, gender, and the interpenetration of rural and urban worlds*. Tese de doutorado (Etnomusicologia). Austin: Universidade do Texas, 1991
- DREYFUS, Dominique. *Vida de viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. 2ª ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2000.
- FARIAS, Edson. Faces de uma festa espetáculo: redes e diversidade na montagem do ciclo junino em Caruaru. *Sociedade e Cultura*, Goiânia: Universidade Federal de Goiás, v. 8, n. 1, 2005.
- FERNANDES, Adriana. *Music, Migrancy, and Modernity: A Study of Brazilian Forró*. Tese de doutorado (Etnomusicologia). Urbana-Champaign: University of Illinois, 2005.
- FERREIRA, Flávio Rodrigo Freire. *Os forrós da Serra da Gameleira (São Tomé/RN): Etnicidade, festa e sociabilidade*. Dissertação de Mestrado (Antropologia). Natal: Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2009.
- GUERRA-PEIXE, César. *Estudos de folclore e música popular urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LOPES, Ibrantina Guedes de Carvalho. *Sociedade dos forrozeiros e ai! Entre a memória e a mídia*. Dissertação de Mestrado (Comunicação). Recife: Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, 2010.
- MANUEL, P. *The “Guajira” Between Cuba and Spain: A Study in Continuity and Change*. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, vol. 25, n. 2, p. 137–162, 2004.
- MARCONDES, Marco Antônio (org.). *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica, popular*. São Paulo: Art Editora, 1977.
- MOURA, Fernando; VICENTE, Antônio. *Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo*. 1ª ed.

São Paulo: Ed. 34, 2001.

MURPHY, John Patrick. *Cavalo-marinho pernambucano*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NETTL, Bruno. *Heartland Excursions: ethnomusicological reflections on schools of music*. Urbana: University of Illinois Press, 1995.

_____. O estudo comparativo da mudança musical: Estudos de caso de quatro culturas. *Revista Antropológicas*, Recife: PPGA-UFPE, vol. 17(1), n. 10, p. 11 – 33, 2006.

_____. *The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. 3ª ed. Urbana: University of Illinois, 2015.

PEDRASSE, Carlos Eduardo. *Banda de Pífanos de Caruaru: uma análise musical*. Dissertação de Mestrado (Artes). Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2002.

PEDROZA, Ciro José Peixoto. Mastruz com leite for all.: folkcomunicação ou uma nova indústria no Nordeste brasileiro. Campo Grande: *Anais do XXI Congresso Brasileiro da Comunicação*, - Intercom, p. 1 – 9, 2001.

PROENÇA, Graça. *História da Arte*. São Paulo: Ática, 2003.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. Em *Decantando a República*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, vol.1, p. 23 – 35, 2003.

_____. *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

_____. *Et al.* Músico nas festas populares do Nordeste: Transformações recentes no Forró e nas festas de São João. *Etnomusicologia no Brasil*, Salvador: EDUFBA. P. 277 – 309, 2016.

SANTOS, Climério de Oliveira. *Forró desordeiro: para além da bipolarização ‘pé de serra versus eletrônico’*. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

SILVA, José Daniel da. “Festas boas” de Caruaru-PE: da Conceição à Capital do Forró (1950-1985). Dissertação de Mestrado (História). Recife: Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, 2010.

STONE, Ruth M. *Theory for Ethnomusicology*. Nova Jersey: Pearson Prentice Hall, 2008.

STOKES, Martin. *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford/Nova Iorque: Berg Publishers, 1997.

TROTTA, Felipe. O forró de Aviões a circulação cultural de um fenômeno da indústria do entretenimento. *Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, São Paulo: UNIP, p. 1 – 13, 2008.

_____. O forró eletrônico no Nordeste: um estudo de caso. *Revista In texto*, Porto Alegre: UFRGS, vol. 1, p. 102 – 116, 2009.

_____. A reinvenção musical do Nordeste. *Operação Forrock*. Ed. Massangana. Recife: Fundaj, p. 1 – 43, 2010.

_____. *No Ceará não tem disso não: nordestinidade e macheza no forró contemporâneo*. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e imagem, 2014.

TURINO, T. *Music as Social Life: the politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

VIEIRA, Sulamita. *O sertão em movimento: a dinâmica da produção cultural*. São Paulo: Annablume, 2000.

Registros Audiovisuais

Discografia

CAMARÃO. *A bandinha do Camarão*. Rio de Janeiro: RCA-Victor, [1969]. 1 disco de vinil, 33rpm.

_____. *A bandinha do Camarão volume 2*. Rio de Janeiro: RCA-Victor, [1970]. 1 disco de vinil, 33rpm.

BULHÕES, Ivan. *Aquarela Nordestina volume 1*. Recife: Passarela, [1978]. 1 disco de vinil, 33rpm.

_____. *Aquarela Noredestina volume 2*. Rio de Janeiro: Padrão, [1981]. 1 disco de vinil, 33rpm.

CARUARU, Bandinha de Pífano Zabumba. *Bandinha de Pífano Zabumba Caruaru*. Rio de Janeiro: CBS, [1972]. 1 disco de vinil, 33rpm.

GONZAGA, Luiz. *Forró de Zé Tatu, rojão (Zé Ramos/Jorge de Castro; 801570a); Riacho do Navio, xote (Zédantas/Luiz Gonzaga; 801450b)*. Rio de Janeiro: RCA-Victor, [1955]. 1 disco, 78 rpm.

_____. *A feira de Caruaru, baião (Onildo Almeida; 801793a); Capital do Agreste, baião (Onildo Almeida/Nelson Barbalho; 801793b)*. Rio de Janeiro: RCA-Victor, [1957]. 1 disco, 78 rpm.

_____. *O veio Macho*. Rio de Janeiro: RCA-Victor, [1962]. 1 disco de vinil, 33 rpm.

_____. *Óia eu aqui de novo*. Rio de Janeiro: RCA-Victor, [1967]. 1 disco de vinil, 33rpm.

_____. *Sangue Nordestino*. Rio de Janeiro: Odeon, [1973/74]. 1 disco de vinil, 33rpm.

_____. *O fole roncou*. Rio de Janeiro: Odeon, [1973/74]. 1 disco de vinil, 33rpm.

JOSÉ, Flávio. *Cabôclo Sonhador*. Rio de Janeiro: Polysom, [1992]. 1 disco de vinil, 33rpm.

MARINÊS. *Marinês e sua gente*. Rio de Janeiro: RCA-Victor, [1960]. 1 disco de vinil, 33rpm.

NORDESTINO, Trio. *Corte o bolo*. São Paulo: Copacabana, [1980]. 1 disco de vinil, 33rpm.

PANDEIRO, Jackson do. *Jackson do Pandeiro com Conjunto e Coro*. Rio de Janeiro: Copacabana, [1955]. 1 disco de vinil.

PANDEIRO, Jackson do. *O dono do Forró*. Rio de Janeiro: CBS, [1971]. 1 disco de vinil, 33rpm.

PAU DE SEBO. *Volume 4*. Rio de Janeiro: CBS, [1970]. 1 disco de vinil, 33 rpm.

PAU DE SEBO. *Volume 10*. Rio de Janeiro: CBS, [1976]. 1 disco de vinil, 33 rpm.

PEIXOTO, Cauby. *Caruaru, baião Balmiro Barreto; Mulher Boato, samba (Alfredo Borba)*. Rio de Janeiro: Colúmbia, [1953]. 1 disco, 78 rpm.

SILVA, Jacinto. *Cantando*. Rio de Janeiro: CBS, [1965]. 1 disco de vinil, 33rpm.

Matérias em jornais e revistas (impressos) – ordem cronológica

Matéria não assinada. “Luiz Gonzaga recebe título e canta ‘Cidadão de Caruaru’”. *Vanguarda*. Caruaru (PE), 02/07/1972.

Matéria não assinada. “Bandinha recebe congratulações do Chefe do Executivo”. *Vanguarda*. Caruaru (PE), 10/09/1972.

Matéria não assinada. “A partir de hoje caruaru será a ‘capital do forró’”. *Vanguarda*. Caruaru (PE), 22/06/1980.

Material da Internet

NASCIMENTO, Joalline. “São João de Caruaru deve atrair 2,5 milhões de pessoas em 17 polos espalhados pela cidade”. G1 Caruaru e Região, 02/06/2017. Disponível em: < <https://g1.globo.com/pe/caruaru-regiao/sao-joao/2017/noticia/sao-joao-de-caruaru-deve->

[atrair-25-milhoes-de-pessoas-em-17-polos-espalhados-pela-cidade.ghml](#)> acesso em 15 ago. 2017.

Matéria não assinada. “Maior cuscuz do mundo atrai forrozeiros para o São João de Caruaru. Diário de Pernambuco, 11/06/2017. Disponível em:

<http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/vida-urbana/2017/06/11/interna_vidaurbana,708286/maior-cuscuz-do-mundo-atrai-forrozeiros-para-o-sao-joao-de-caruaru.shtml> acesso em 27 ago. 2017.

Sítios virtuais visitados

<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

<http://www.felipetrotta.com.br/>

<http://www.forroemvinil.com/>

<https://ims.com.br/acervos/musica/>

<https://vimeo.com/224366610>

<https://www.youtube.com>