

O Forró nas festas juninas de Caruaru: circulação, consumo, mídias e tensões relacionais

Forró music in June parties of Caruaru city: circulation, consum, media and relational tensions

CLIMÉRIO DE OLIVEIRA SANTOS
PPG-Música/Universidade Federal de Pernambuco
climerio.santos@ufpe.br

PHILIFE MOREIRA SALES SILVA
CL-Música/Instituto Federal de Pernambuco
philipe.sales@belojardim.ifpe.edu.br

Resumo: Esse artigo discute circulação, consumo, mídias digitais e tensões relacionais envolvendo o forró nos festejos juninos de Caruaru, cidade do agreste de Pernambuco, Nordeste do Brasil. Inicialmente, concatenamos fatos históricos que relacionam Caruaru com indústria fonográfica, o forró e os festejos juninos. Em seguida, o trabalho aborda a estrutura do São João de Caruaru, a produção-circulação-consumo de música, o uso de produtos de tecnologia digital e as tensões relacionais que permeiam o ambiente musical nos últimos anos. Como suporte teórico, o trabalho baseia-se em noções de etnomusicologia, antropologia, comunicação social e outras disciplinas das ciências humanas.

Palavras-chave: Forró; Música popular; Festas juninas em Caruaru; Mídias digitais

Abstract: This paper discusses circulation, consumption, digital media and relational tensions involving forró music in the June festivities in Caruaru, a countryside city in Pernambuco, Northeastern of Brazil. Initially, we concatenate historical facts that relate Caruaru to the phonographic industry, forró music and the June festivities. Then, the work approaches the structure of São João de Caruaru (June festivities), the production-circulation-consumption of music, the use of digital media devices and the relational tensions that permeate the musical environment in recent years. As theoretical support, the work is based on notions of Ethnomusicology, Anthropology, Social Communication and other disciplines in the human sciences.

Keywords: Forró music; Popular music; June festivities in Caruaru city; digital media

interações históricas

A música popular tornou-se um dos principais fluxos culturais por onde circulam símbolos e valores ligados aos modos de pensar-sentir-agir compartilhados por muitas pessoas. Muitos autores – a exemplo de Dias (2000), Vicente e De Marchi (2015), De Marchi (2006, 2012), Herschmann (2010) e Chion (1994) – têm discutido as interações entre desenvolvimento tecnológico ligado à indústria e a produção de conteúdo musical/artístico e comercial. A cidade de Caruaru, com 291.000 habitantes, localizada a cerca de 137 Km de Recife (capital de Pernambuco), construiu uma relação histórica com a música *nordestina* popular ligada à indústria do disco, sobre o que alguns fatos foram relevantes. Nos anos 1940 e 1950, o sucesso do pernambucano Luiz Gonzaga provocou um forte impacto no mercado de música no Nordeste brasileiro, o que contribuiria para uma efervescência musical popular e o cultivo da música gravada nessa região. Sucesso tão impactante que estabeleceu no país, a partir dos anos 1950, a ideia de uma “música nordestina” como uma fatia da música brasileira (Albuquerque Júnior 2011).

Com as canções “Caruaru” – um *baião*¹ assinado pelo pianista Belmiro Barrela, gravado pelo cantor Cauby Peixoto (Columbia 1953) e por vários outros intérpretes –, “Forró em Caruaru”, *rojão*² de Zé Dantas lançado por Jackson do Pandeiro (EMI 1955), e a famosa “A feira de Caruaru” – de Onildo Almeida, interpretada por Luiz Gonzaga (RCA-Victor 1957) – engendrou-se a prática de homenagear esta cidade utilizando o seu nome em títulos de canções. Esses e muitos outros cancionistas que, na sequência, homenagearam Caruaru viriam a estreitar bastante a relação dessa cidade com a música popular gravada (Silva 2017, 46).

Em 1972, o cantor-compositor Gilberto Gil visitou a cidade de Caruaru e fez contato com os músicos da Banda de Pífanos Zabumba Caruaru. Logo após a visita, em suas entrevistas Gil exaltou a importância desta banda. Pouco depois, a Banda de Pífanos Zabumba Caruaru foi contratada pela gravadora CBS, multinacional estadunidense. “Pipoca moderna”, uma das músicas instrumentais da banda, foi inserida no LP *Expresso 222*, de Gilberto Gil (Philips 1972). Posteriormente, Caetano Veloso escreveu uma letra e assinou esta canção ao lado de Sebastião Bianco, líder da Banda de Pífanos Zabumba Caruaru, e a gravou no LP *Joia* (Philips 1975). Os

¹ Gênero musical popular que já existia no Nordeste brasileiro desde o século XIX; foi transformado em canção popular da indústria fonográfica por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira e se espalhou por todo o Brasil.

² Rojão é um estilo musical do Nordeste do Brasil, cantado como um desafio por repentistas, acompanhados de pandeiro e/ou de outros instrumentos, como viola de arame e rabeca.

tropicalistas e a Banda de Pífanos de Caruaru foram fortes difusores do nome da cidade pelo país.

Entre os anos de 1950 e 1960, as rádios caruaruenses já estavam se consolidando e suas programações musicais, juntamente com os esportes e as notícias, se propagavam pela cidade e para além, sendo transmitidas todo o estado de Pernambuco e para estados vizinhos. Foram muitos os radialistas importantes nesse processo, mas vamos destacar um que conhecemos pessoalmente e com quem conversamos, Ivan Bulhões (falecido recentemente), que passou a residir nessa cidade em 1962 e começou a trabalhar na Rádio Difusora de Caruaru (e posteriormente na Rádio Liberdade), onde apresentou, por muitos anos, o programa *Aquarela Nordestina*. A *Caravana Pau de Sebo*, coleção de coletâneas que o sanfoneiro Abdias dos oito Baixos organizava para gravadora CBS, inspirou a *Caravana Ivan Bulhões*, que reunia vários artistas ligados ao forró e apresentava shows em Caruaru e em várias outras cidades vizinhas. Ivan Bulhões lançou quatro LPs (coletâneas de músicas dos artistas participantes da sua Caravana), os quais foram gravados na Fábrica de Discos Rozenblit, instalada em Recife. A partir dos anos 1960, Caruaru começou a definir o São João como a sua principal festa popular, tendo sua trilha sonora ancorada no forró. Ivan Bulhões e Abdias dos 8 Baixos foram dois destacados mediadores nesse processo. Esses fatos elencados demonstram a forte ligação de Caruaru com a música popular gravada e com o rádio (indústria, tecnologia) e o entrelaçamento destas com o São João e o forró.

Caruaru em festa: o “maior e melhor São João do mundo”

Uma matéria jornalística publicada no dia 01 de junho de 2020 sobre o São João de Caruaru, destacando o impacto da pandemia do coronavírus na cadeia produtiva da música, assinalou que “Segundo os dados da gestão municipal, são mais de 6 mil trabalhadores diretos e 12 mil indiretos [...] que atuam durante os festejos juninos do município” (Nascimento 2020). Esses números podem não ser precisos, mas isso nos dá uma ideia das proporções que o evento atingiu. Obviamente, o São João de Caruaru não nasceu tão colossal. Na primeira metade do século XX, os festejos juninos eram familiares e ainda eram realizados quase totalmente nas zonas rurais dos municípios e nos povoados dos seus pequenos distritos e vilas, com música ao vivo e sem amplificação elétrica/eletrônica. Entre as décadas de 1960 e 1980, as festas juninas foram sendo realizadas nas ruas dos bairros das cidades do interior e ganhando uma crescente popularidade, tendo o forró como principal gênero musical popular, substancialmente referenciado em Luiz Gonzaga e em outros artistas que vieram na esteira do baião.

Nesses períodos, o potencial turístico e econômico das festas juninas passou a despertar o interesse de gestores públicos de prefeituras municipais, promotores de eventos e do empresariado das cidades do interior dos estados nordestinos. Ante o crescimento da população nas cidades, passam a ser instalados os *palhoções*³ comunitários organizados por famílias em vários bairros. No decurso dos anos, pequenos empresários da cidade ou empreendedores autônomos passaram a realizar festas em locais fechados, com ingresso pago, animadas pelas chamadas *bandas de baile* e/ou por artistas da redondeza. Com a crescente espetacularização, surge a montagem de palcos em locais abertos, cada vez maiores. É nessa fase, por volta da década de 1970, que os festejos vão sendo organizados como "São João de rua", conforme constatou-se em Caruaru, (Silva 2017, 81), e em Campina Grande, no Estado da Paraíba (Andrade Lima 2020, 31:32). Com o tempo, estas duas cidades passaram a rivalizar, cada uma delas propalando que a sua festa era "a maior".

Na década de 1980, foram inauguradas as emissoras de TV locais que, ao lado das rádios, impulsionaram o São João de Caruaru. O Trio Nordeste lançou o LP *Corte o bolo* (Copacabana 1980⁴), que traz o baião intitulado "A capital do forró", assinada pelo pernambucano Jorge de Alinho e pelo baiano Lindu (Lindolfo Barbosa Bahia, o eminente cantor do Trio Nordeste). A canção descreve as Festas Juninas de Caruaru, ressaltando a atuação das rádios locais, os aspectos tradicionais (enfeites, quadrilha, comidas, o forró, etc.). Com o grande sucesso dessa canção, a expressão "A capital do forró" passa a operar como identificadora de Caruaru, a cidade que promove "o maior e melhor São João do mundo" – no slogan foi utilizado o qualificativo "melhor" para afirmar a sua superioridade às Festas Juninas de Campina Grande, a rival. Paralelamente, a música no Brasil começava a passar por um processo de "popificação" que modificaria os eventos musicais, incluindo as Festas Juninas, em todo o país.

O São João

As festas religiosas estão bastante presentes no Brasil. O catolicismo celebra o nascimento de São João Batista no dia 24 de junho, data em que é feriado no calendário oficial no Nordeste, única região que assim procede no Brasil. A noite do dia 23 de junho, véspera do dia de São João, é o ápice da temporada de festas. As pessoas que vivem na região Nordeste costumam referir-se ao conjunto dos festejos juninos como

³ O *palhoção*, também chamado de *tenda* ou *palhoça*, era o local preparado para a realização desses festejos. Montado com madeira fincada no solo, coberto com palhas de coqueiro ou com lona, enfeitado com bandeirolas e balões de papel coloridos. Nele ocorriam as apresentações de música e quadrilhas juninas. Em muitas cidades eles continuam sendo armados. Em Caruaru são feitos como forma de manter a "tradição".

⁴ A Copacabana Records foi uma gravadora brasileira fundada pela família Vitale, em 1948, no Rio de Janeiro.

sendo "o São João". Além deste, as festividades incluem outros santos: Santo Antônio (dia 13)⁵, São Pedro (dia 29), ambos também celebrados na véspera dos seus respectivos dias, e Sant'Ana, que é homenageada no primeiro domingo após o dia 26 de julho. Com Santo Antônio, São João e São Pedro, comemora-se a colheita de milho, cereal simbólico nas festividades do período. "Em toda região Nordeste o mês de junho é ocupado por signos que falam sobre uma construção da identidade regional, desenvolvida e reafirmada a partir de referenciais rurais e festivos" (Trotta 2014, 141).

Associadas à fertilidade e à colheita agrícola, as celebrações agregam vários desses signos, como a indumentária de "matuto" (camponês ou de cidade do interior, semelhante ao "caipira" no Sudeste); a fogueira (feita de troncos de madeira e acesa na noite da véspera do aniversário de cada um dos santos celebrados); as diversas comidas, entre as principais: milho assado (na fogueira), milho cozido e várias outras comidas feitas com milho (pamonha, canjica, mungunzá, pipoca), bolos (de milho, macaxeira, mandioca), com destaque para o pé-de-moleque (em duas versões: um feito com café e castanha de caju, assado numa forma de bolo e num forno, e outro feito com mandioca, enrolado apenas na folha da bananeira e assado na brasa da fogueira); as bebidas alcoólicas artesanais, como o quentão (feito com cachaça) e os licores de frutas.

Estamos tratando aqui das Festas Juninas de Caruaru em sua modalidade espetacularizada, pois não está no foco deste trabalho o não menos importante São João comunitário que muitas famílias e grupos sociais continuam realizando em áreas rurais e urbanas. Realizada pela Fundação de Cultura e Turismo de Caruaru, a grande festa é bancada pela Prefeitura de Caruaru, e por mais dois órgãos estatais: EMPETUR (estadual) e EMBRATUR (federal). O patrocínio também advém de companhias privadas nacionais, como as de bebidas alcoólicas, e transnacionais, como o Facebook, Trident (Adams), etc. A prefeitura da cidade de Caruaru promove shows musicais de pequeno, médio e grande portes durante todo o mês de junho, distribuídos pelos polos de atrações localizados em algumas partes da cidade e no seu entorno.

Música, categorias classificatórias e tensões

A performance musical popular é a atividade mais importante e que mais se destaca nas Festas Juninas de Caruaru. Como já foi mencionado, o forró tornou-se a música que mais aciona a chave identitária das Festas Juninas do Nordeste, embora ao longo dessa região outras músicas "tradicionais" animem os festejos, tais como os grupos de *coco*, as *bandas de pífanos*, os rabequeiros, os violeiros e outros *repentistas*. As festas passaram também a apresentar – e destacadamente – grupos/artistas de

⁵ No dia 12, quando se celebra o Santo Antônio, comemora-se o dia dos namorados.

algumas das músicas *pop* que se espalharam por todo o Brasil nos anos 1980 e 1990, tais como os do *forró eletrônico*, da *música sertaneja*, artistas consagrados da MPB, etc.

Nesse amplo e diversificado festejo, a maior parte constitui os “artistas independentes”. Neste artigo, ao empregarmos o termo “artista”, estamos nos referindo, dentre os que participam do processo criativo, a uma categoria de músicos aos quais é atribuída a criatividade artística (Becker 2010). O “artista” performa e constrói a sua marca, distinguindo-se de outros participantes da criação e da performance. Neste sistema, esses “outros” são reconhecidos apenas como “músicos executantes”. No mercado brasileiro há vários tipos, situações e status de artistas que se classificam como “independentes”. Os artistas aqui discutidos como tais, não têm contrato com grandes gravadoras e nem mesmo com os selos independente (os vinculados a tais selos estão, portanto, em outra categoria de artistas independentes). Nós estamos focalizando aqui aqueles que cuidam da sua própria produção e, no máximo, têm parcerias com microempresas ou produtores autônomos locais. Por isso os termos “artista autônomo” e “produção autônoma” seriam mais apropriados, mas, não sendo estes empregados pelos músicos, optamos pelas categorias nativas do campo pesquisado: produção, música, músico, artista independentes. Ademais, no que pese o pensamento de Márcia Tosta Dias quando esta afirma que “[...] o fato é que, autônomos, independentes ou alternativos, todos buscam concorrer no grande mercado” (Dias 2000, 151), acreditamos ser mais profícuo concluir que os “[...] laços e afetos (gostos e prazeres) são tão importantes quanto a sustentabilidade, tendo mais peso que os contratos e a formalidade” (Herschmann 2018, 126).

Os artistas caruaruenses independentes também são comumente designados como “artistas regionais” ou “artistas da terra”, diferindo-se dos “artistas nacionais” famosos, os últimos reconhecidos como superiores. Entre os artistas da terra, os gestores da Fundação de Cultura de Caruaru priorizam os que adquiriram fama local e/ou que são reconhecidos por terem um elevado tempo de carreira. Entre estes, recebem cachês menores os artistas cuja fama não extrapola os limites da Região agreste, como Azulão, Valdir Santos, Elifas Junior, Humberto Bony e Israel Filho. Por sua vez, os “artistas regionais”, cuja fama se irradia pelo estado de Pernambuco e por outros estados da região Nordeste, como Petrúcio Amorim, Alcymar Monteiro, Jorge de Altinho, Maciel Melo e Santtana ‘o Cantador’, têm acesso ao palco principal (Polo Pátio do Forró) em dias de alto fluxo e recebem cachês muito maiores do que a maioria dos artistas da terra⁶. Por fim, estão também nessa arena os/as “artistas alternativos, referenciados, sobretudo, na MPB e no rock. Estes formam a categoria menos contemplada na festa, mas organizaram um movimento e conseguiram assegurar uma

⁶ Muitos desses artistas classificados como regionais – a exemplo de Alcymar Monteiro, Jorge de Altinho, Maciel Melo e Santtana ‘o Cantador’ – não são nascidos ou residentes em Caruaru, mas frequentam a programação artística do São João da cidade.

participação na programação junina através do Polo Alternativo, que depois passou a ser chamado de Polo Azulão. Em suma, essas categorias operam como critérios para distinguir os valores de cachês, horários mais/menos importantes, tempo e espaço das performances. As categorias deixam entrever uma assimetria de poder, compõem um sistema hierarquizante que gera muitas tensões entre os artistas locais e os promotores do evento, atingindo mais fortemente os que não alcançaram fama ou não têm muito tempo de carreira: a maioria.

Os polos do São João: espaços e suas significações

O Pátio de Eventos Luiz Lua Gonzaga é uma grande área que contém dois polos: o Polo Pátio do Forró, área aberta, que é o polo principal e mais prestigiado de todo o evento, e o Forró do Candeeiro, um pequeno galpão, destinado às músicas e dança “tradicionais”. Além do Pátio de Eventos, a área central de Caruaru conta ainda com vários polos de atrações: o Polo Infantil, o Polo Juarez Santiago, o Polo das Quadrilhas⁷, o Polo do Repente e a Casa do Forró, todos eles num local onde funcionava a “antiga Estação Ferroviária”, na qual foi montado um cenário retratando uma típica praça de uma cidade do interior, com uma igreja católica e casas pitorescas. Próximo a este local está localizado o Polo Azulão, onde se apresentam artistas “alternativos” locais e de outras cidades/estados, que tocam gêneros musicais diferentes do forró (Silva 2017, 90). O nome do polo é uma homenagem da Prefeitura de Caruaru a Azulão (Francisco Bezerra de Lima), cantor-compositor popular de forró tradicional. No subúrbio, destaca-se o Polo Alto do Moura, local reconhecido como “tradicional”, que reúne comércio de artesanato, bares, restaurantes e que é bastante frequentado por turistas. As vilas rurais do entorno de Caruaru têm recebido palcos itinerantes. Classificamos em duas categorias hierárquicas os polos culturais dos festejos juninos em Caruaru: o *central* (Polo do Pátio do Forró, que reúne cerca de 60 mil pessoas), o qual assim classificamos por ser o centro das atenções/investimentos, e os que aqui chamamos de *periféricos*, não por estarem localizados na periferia da cidade (uma parte deles está na área central), mas por terem status e investimento muito inferior ao do primeiro. Esses polos têm capacidade que variam desde 70 pessoas (os menores) até por volta de 1.000 pessoas (os maiores).

⁷ A quadrilha – animada pelo subgênero *arrasta-pé* ou *marcha junina* – é uma dança em que duas linhas de dançadores (uma de “cavalheiros” e a outras de “damas”) fazem alguns passos separados e outros (a maioria) juntos, aos pares, mas, em geral, dentro de uma perspectiva coletiva. O casal (cavalheiro e dama) dançam de mãos dadas ou abraçados, a depender de cada passo. Há quem afirme que tem influência da dança *pas-des-quatre* ou *quadrille* francesa (Fernandes 2005, p. 57-58). Há quadrilhas improvisadas nas festas de forró e também as espetaculares que, no mês de junho, competem em concursos.

Há diferenças importantes entre essas duas categorias no que concerne a esses aspectos: interações do artista com o público, organização dos espaços, estrutura física, tempo de apresentação, repertório, etc. (Silva 2017). Sabemos que a música não se restringe ao som, como ocorre, por exemplo, com o forró, em que o lugar (festa) e a dança tornam-se partes *sine qua non* da performance musical como um todo. Podemos dizer que no forró ocorre algo análogo ao que Thomas Turino (2008) chama 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, 28)⁸. Os polos periféricos, mesmo com estruturas inferiores à do polo principal, realizam um tipo de performance participativa associada ao chamado forró tradicional, em que a dança de casal abraçado é uma forte componente da performance, que também preza por uma certa aproximação entre artistas e público. Os locais da dança costumam ser em galpões pequenos, cobertos, com palcos baixos e sem um vão que os separa do público dançante, piso liso adequado à dança do forró, espaço aconchegante, remetendo aos ambientes comunitários e familiares das localidades rurais originários da festa e que esta se propõe representar.

A escolha do repertório – orientado para a tradição cimentada por Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Marinês, Anastácia, Dominginhos e seguidores destes – tem um forte componente participativo do público: durante a apresentação, o artista/grupo vai observando o grau de satisfação/insatisfação das pessoas presentes (principalmente dos casais que dançam), e vai adaptando o repertório à preferência desse público.

Os ambientes da música-dança nesses polos periféricos costumam ser ornamentados com insígnias da festa de São João e do Nordeste tradicionalmente midiaticizado (geografia relacionada ao semiárido, seca, migração forçada e saudade, imagens de igrejas de pequenas cidades no interior, etc.). No que pesem as licenciocidades que podem ocorrer num baile popular (o forró) e as transformações que vêm ocorrendo em nossa sociedade (emancipação da mulher e da população LGBTQIA+, movimentos sociais antirracistas, etc.), há alguns signos (emblemas do cangaço, imagens religiosas, etc.) presentes na celebração que remetem a valores associados aos contextos rurais atravessados por machismo, heteronormatividade, patriarcalismo e outros preceitos morais cristãos-católicos. Contudo, em meio à miscelânea simbólica, prevalecem a diversão e o aconchego do abraço entre os casais de dançadores.

O Polo Pátio do Forró, ao contrário, é uma grande praça exposta a céu aberto, proporciona um comportamento performático diferente, orientado, em grande parte, para a que Turino (2008) chama de "performance apresentativa", mantendo um

⁸ No original: "[...] 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".

distanciamento muito maior entre artista e público, onde a dança “solta” prevalece sobre a dança de casal abraçado (embora esta também ocorra). A estrutura emprega um grande palco, com farta iluminação e os grupos musicais costumam apresentar coreografia grandiosas e espetaculares. É o único polo do qual há atrações transmitidas midiaticamente para todos os estados brasileiros pela Rede Globo, maior companhia de TV aberta do país, e por outras redes de TV que se limitam ao Estado de Pernambuco. Esse espaço recebe com maior frequência os artistas famosos – da música sertaneja, da MPB, dos conjuntos de forró eletrônico e alguns do forró tradicional famosos regionalmente ou localmente. O cosmopolitismo está evidente até mesmo na ornamentação que busca representar a tradição da festa de São João e o repertório é completamente definido com antecedência. A separação entre os músicos e o grande público é muito mais acentuada, tanto no tocante ao papel de cada um (ídolos glamorosos e idólatras com a sensação de que os anteriores são excepcionais e inacessíveis), como fisicamente (a altura do palco, separado do público por um vão gradeado e ocupado por agentes de segurança). Além disso, na ala esquerda da praça (direita para quem está no palco) é montada uma estrutura de camarotes, que é uma área vip (ou seja, para pessoas influentes/privilegiadas), com altura bastante elevada, de modo a proporcionar uma vista privilegiada para o palco e para a multidão. Os camarotes são destinados prioritariamente a políticos e outros gestores públicos, pessoas ligadas às empresas de mídia, empresários (principalmente os patrocinadores do evento) – e outras pessoas que têm prestígio junto aos promotores do São João de Caruaru. Essa suntuosidade realça as desigualdades entre os privilegiados e a multidão anônima.

Mídias digitais: discos físicos

O processo de digitalização da produção-circulação de música erodiu em parte – não sabemos em que medida exatamente – o monopólio das grandes gravadoras (*majors*) sobre a produção musical. A Philips e a Sony, apesar de serem as detentoras da patente da tecnologia do CD, lançaram os discos graváveis (CD-R) e gravadores, inicialmente muito caros, inacessíveis à maioria dos consumidores de música popular gravada. Entretanto, outros fabricantes estavam empenhados em baratear o custo de gravadores de discos e várias companhias entraram em disputa. Além disso, várias fábricas pelo mundo distribuíam CD-R fora dos protocolos impostos pela convenção internacional de patentes, fazendo com que Sony e Philips perdessem o controle sobre a cobrança de royalties, ao passo que algumas grandes fábricas – principalmente asiáticas – de aparelhos reprodutores e gravadores de discos passaram a inundar os mercados com dispositivos que liam aqueles discos ópticos “clandestinos”.

Esse fenômeno do mercado em disputa ostensiva ocorreu também com os demais equipamentos usados em gravação de música, o que permitiu – a partir dos anos 1980 e, sobretudo, 1990 – o surgimento de pequenos estúdios digitais com capacidade para gravar, editar e produzir as matrizes (das quais se reproduziam os discos para venda aos consumidores) com qualidade de áudio suficiente para concorrer com os grandes estúdios ligados às *majors*. Dessa disputa, desenvolveram-se cada vez mais os equipamentos de gravação-edição e reprodução mais acessíveis, possibilitando a proliferação da chamada *produção independente* (Dias 2011).

De acordo com Santos (2014), no início dos 1990, o aprofundamento da “popificação” na música brasileira desencadeou o *boom* das bandas de forró surgidas no Estado do Ceará. Essas bandas passaram a ser rotuladas como *forró eletrônico*, que começou a ser massificado pela banda Mastruz com Leite, criada pelo empresário cearense Emanuel Gurgel. As vendas de CDs de vários grupos *pop* brasileiros alcançaram as cifras de milhões de cópias. A alteração na recepção provocada pelas músicas pop, por tabela, alterou profundamente os eventos musicais e, entre esses, as Festas Juninas. Com a entrada das bandas de forró eletrônico nas programações artísticas das Festas Juninas do Nordeste, irrompeu uma polarização de dois grupos de agentes (artistas, críticos jornalistas, radialistas, empresários) articulados em torno de duas categorias: de um lado o “forró pé de serra” ou “tradicional”, defendido pela vertente identificada, sobretudo, com Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro e os seguidores deles, e, do outro lado, o “forró eletrônico”, produzido-difundido por empresários, donos das referidas bandas (Santos 2014, 98:99). Estética e estruturalmente, as bandas de forró dialogam com os diversos gêneros musicais *pop* brasileiros, que também passaram a ocupar espaços na programação artística de Festas Juninas.

O DVD (*Digital Versatile Disc*), surgido nos anos 1990, permitiu a gravação audiovisual e substituiu as fitas VHS. O mp3, formato de arquivo comprimido, desenvolvido pelo Instituto *Fraunhofer*, na Alemanha, se populariza no final dessa década, *pari-passu* com o uso da internet. Na prática, o arquivo mp3 possibilita que a música gravada seja armazenada e transportada em diversos suportes, como CD, DVD, *pendrive*, discos rígidos de computadores e, especialmente, permite que as músicas gravadas sejam compartilhadas entre os curtidores/consumidores. Nos anos 2000, notamos um fenômeno no São João de Caruaru: os artistas/grupos famosos se apresentavam à noite e eram filmados, ou pelos proprietários das bandas de forró ou mesmo por produtores clandestinos de discos. Na manhã do dia seguinte, os CDs e DVDs “piratas”, contendo as performances desses grupos, já estavam sendo oferecidos por vendedores ambulantes em suas carrocinhas⁹ nas ruas da cidade. Os empresários da

⁹ “Carrocinha de CD” é semelhante aos carrinhos de vender sorvete, sobre duas rodas, com autofalantes nas laterais, sem cobertura e que é conduzido pelo vendedor com as mãos.

“pirataria” (venda ilegal de discos) produziam com muita rapidez e a preços muito baixos, já que nos discos piratas vendidos ao consumidor final não estavam embutidos os *royalties* que, conforme a legislação, deveriam ser repassados aos detentores das patentes, às editoras de músicas e aos compositores, etc. O uso do mp3 derreteu progressivamente o valor do disco físico e mudou substancialmente a experiência do curtidor e o consumo de música.

Artistas do forró e uso ferramentas digitais

A segunda década do século XX foi marcada por um processo de mudanças no mercado musical em Caruaru que se iniciou nas décadas anteriores. Os aplicativos (programas de computadores), as redes sociais virtuais e as plataformas de *streaming*, que começaram a ser utilizadas mais enfaticamente no Brasil em inícios da década de 2010, substituíam aos poucos os comércios dos CDs/DVDs e reduziram a hegemonia dos meios de mídia tradicionais, ou seja, das emissoras de rádio que movimentavam a indústria da música em Caruaru, principalmente entre as décadas de 1960 e 1980, e as emissoras de televisão que se popularizaram na cidade a partir dos anos de 1990. Como o mercado musical em caruaru se adaptou às novidades tecnológicas, principalmente nessa última década do século XXI?

Elifas Junior, cantor e compositor caruaruense, vivenciou esse processo de mudança durante sua carreira artística. Ele iniciou seus trabalhos musicais nos anos de 1980, quando ainda tocava rock. Nessa década, o cantor-compositor de forró Jorge de Altinho incluiu o xote “Tamanho de Paixão” – assinado por ele e Elifas Junior – no disco *Nem que Pare o Coração* (RCA-Victor 1985), com participações de Dominginhos e Luiz Gonzaga. De então, Elifas lançou dez discos, entre LPs e CDs. É atribuído a ele a idealização das “drilhas”, abreviação de quadrilha, mas, neste caso, puxada por trios elétricos e semelhantes aos blocos animados por cantores de *axé music* da Bahia¹⁰. Nos anos de 1989 até 2013, o “rei das drilhas”, como era alcunhado, arrastou multidões de quadrilheiros-foliões ao longo da Av. Agamenon Magalhães, a principal de Caruaru, prática que caiu em desuso posteriormente. Segundo Elifas o *Instagram* tornou-se uma ferramenta primordial para o direcionamento de sua carreira musical: “Eu uso mais o Instagram. É uma ferramenta que você está mais em contato com a galera; vou fazer o ensaio, mostro como é que a gente ensaia [...] é muito bom pra você divulgar, pra chegar ao alvo do seu público”. (Elifas Junior 23/06/2021). Ele também utiliza o *Facebook*, o *YouTube* e outras plataformas de *Streaming*. Ele afirma que:

¹⁰ A palavra “Drilha” derivada de 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 homens), piradrilha (drilha patrocinada pela Montilla), etc.

Os resultados dessas mídias digitais são positivos porque é mundial, você posta uma coisa aqui, Caruaru, Nordeste, Brasil e o Mundo veem. Então é uma forma de divulgar um trabalho bem grande, né? [...] uma forma de mostrar ao mundo seu trabalho e não parar, saber que você, mesmo em casa, está compondo, mostrando seu trabalho, mostrando música que você já gravou. Em épocas de eventos, as mídias digitais nos ajudam para as pessoas conhecerem e também nos chamarem para fazer eventos. (Elifas Junior 2021).

Essa ideia de as plataformas e redes fazerem a música circular em locais que extrapolam os domínios de Caruaru é verbalizada por outros(as) artistas que utilizam tais ferramentas digitais. Essa circulação, segundo os músicos, tem possibilitado o reaproveitamento de gravações anteriores do artista, o que agrega o valor do “tempo de carreira”, um atributo no contexto local, o que está ressaltado no destacado trecho da fala de Elifas, que também deixa explícito que emprego das mídias digitais se reverte em engajamento do público e em contratos para se apresentar em eventos. Elifas ainda compara os dois períodos de sua carreira: o da produção fonográfica (LPs e CDs) e o das redes sociais e plataformas via internet, sugerindo que na época dos discos o trabalho de divulgação era mais difícil: “No tempo do vinil você viajava mais para divulgação, né? Tinha que levar o disco, tal, viajar Agreste, Nordeste e o Brasil todo. Eu viajei bastante pra divulgar os discos e aí veio o digital que mudou geral [...] você de casa mesmo lança uma música e bota na plataforma.” (Elifas Junior 2021).

Já Ivson Santos, de uma geração mais recente, iniciou sua carreira nos anos 2000 como percussionista. No início da década de 2010, fez parte, como aluno, do projeto da Escola de Sanfona de Oito Baixos, onde estudou com o sanfoneiro caruaruense Heleno dos Oito Baixos. Gravou seu primeiro disco independente intitulado *Passeando nos Oito Baixos* no ano de 2015. Ivson vem lançando mão de uma variedade de plataformas/redes sociais para divulgar o “Ivson Trio”, sobre o que ele afirma: “As mídias digitais são essenciais para expandir o nosso trabalho para o mundo. Através delas, conheci sete países, participei de alguns festivais fora do Brasil” (Ivson Santos 2021). No caso de Ivson, o uso das novas ferramentas digitais de divulgação/circulação se reverteu em apresentações em festivais fora do Brasil. É importante assinalar que apresentações de um artista fora da sua cidade, sobretudo quando em outros países, costumam repercutir localmente, agregando reconhecimento e valor econômico ao show do artista.

Uma trajetória diferente das anteriormente relatadas é a do cantor e compositor caruaruense Valdir Santos, que tem uma carreira reconhecida em Caruaru. Ele vem se apresentando ano após ano no palco principal e já tocou em vários países europeus. Com mais de trinta anos de Carreira, Valdir Santos ficou conhecido com o grupo Farra e Forró e depois dedicou-se à carreira solo. Lançou, entre 1999 e 2016, seis discos de modo independente, embora uma parte das suas composições tenha sido licenciada a editoras.

Ao contrário dos outros dois artistas aqui citados, Valdir Santos não explora as mídias digitais com frequência. Segundo ele, as redes sociais nunca foram seu foco, mesmo tendo seus trabalhos presente nas *Streaming*: “Artisticamente eu não tenho usado muito as redes sociais, mas minhas músicas estão nas plataformas de *streaming* – Youtube, Spotify, Deezer – enfim, a editora faz esse trabalho de colocar as minhas músicas lá.” (Valdir Santos 2021). Valdir justifica assim o seu uso não intensivo das plataformas e redes sociais: “A questão de direitos autorais, o que se paga por isso é muito pouco”. Com forte influência da MPB e do Rock em sua performance, Valdir também se fez como uma voz de protesto contra os critérios de seleção de artistas do São João de Caruaru, que privilegia os famosos “músicos de fora”, em detrimento dos “da terra”. Muitas vezes ele destacou um momento dentro do próprio show para reclamar melhores condições para os artistas de Caruaru. Talvez por ser apresentador de um programa de rádio e de televisão locais, Valdir não tenha sentido necessidade de usar as ferramentas digitais para divulgar o seu trabalho. Mas ele reconhece que as mídias digitais contribuem para que a música caruaruense ultrapasse as fronteiras da região: “[...] as mídias digitais são canais de comunicação que o artista pode usar e chegar num público muito maior, né? Do que simplesmente o público que rodeia dentro da cidade, chegar muito mais longe, em qualquer lugar do mundo” (Valdir Santos 2021). Embora tenha alcançado mais prestígio e melhor remuneração do que os outros dois artistas citados, Valdir reconhece que angariou perdas por não ter usado as redes sociais e que necessita se atualizar nesse aspecto. O tom da sua fala deixou transparecer que ele se sente “atrasado”, de que ficou “um pouco para trás” em relação aos usos dessas redes. Essa dupla sensação de Valdir tem a ver com as consequências discutidas a seguir.

Consequências das ferramentas digitais

Afinal, a ultra digitalização da música trouxe melhoras ou agravou mais as dificuldades e as precariedades por que passavam os músicos? Nem oito, nem oitenta. As mudanças tecnológicas que proporcionaram a mais recente etapa nas relações entre música (forró), circulação e consumo impactaram fortemente o mercado musical caruaruense. Tal ocorreu não só através das plataformas de *streaming*, mas também do uso constante das redes sociais, e, obviamente, só vem ocorrendo com tanta intensidade devido à popularização da internet, dos dispositivos móveis (os *smartphones* que comumente chamamos de celular), dos respectivos aplicativos e, sem dúvida, das práticas e processos de adaptação/aprendizagem correlacionados.

Os gestores de espaços em que as performances musicais acontecem (praças, casas de shows, restaurantes e bares) utilizam as tecnologias digitais para a divulgação e a transmissão audiovisual. Uma grande parte dos impressos (cartazes, *folders*,

outdoors) foram substituídos e a publicidade nas rádios e TVs – que eram inacessíveis ou pouco acessíveis aos empresários desses estabelecimentos em virtude do seu alto custo – foram bastante reduzidas. Peças digitais como *cards*, *folders*, vídeos curtos (como *teaser*), além de outras foram espalhados através de aplicativos/plataformas, como *Facebook*, *Twitter*, *Instagram*, *Whatsapp* e *YouTube*. Outros apps/plataformas recém-chegados, como *TikTok*, *Telegram*, *Onlyfans*, *WSWS*, *CitizenDJ*, *4XCamera*, *Bounce* e outras deverão modificar ainda mais esse cenário nos próximos anos.

Se anteriormente a possibilidade de divulgação de som e imagem passava invariavelmente pelas emissoras de rádio e de TV, esse trâmite agora, em grande medida, passa também pelos músicos, pelo público e pelos donos dos estabelecimentos. Vários artistas forrozeiros têm conexão direta com os seus fãs e não-fãs (que são potenciais fãs) e, nesse processo, eles fazem parcerias com os donos de estabelecimentos que também têm suas redes de clientes frequentadores. As redes sociais dos artistas, do público presente e dos próprios restaurantes e bares fazem publicidades das programações semanais de música ao vivo durante o ano, como também dos grandes eventos, a exemplo dos festejos juninos. Vale salientar que esses estabelecimentos privados são importantes para a atividade musical do forró fora do período junino. Outra prática importante que tem atraído clientes para os estabelecimentos é a transmissão ao vivo das apresentações musicais, conhecida pelos usuários dos aplicativos/plataformas como *lives*, realizadas pelos artistas, pelos donos dos estabelecimentos e pelo público engajado, às vezes simultaneamente, aumentando ainda mais o alcance do evento. Isso quer dizer que as ferramentas digitais não são apenas meios de publicidade, mas também de transmissão de conteúdo/atrações. Por serem espaços destinados principalmente aos jovens – sendo sua maioria de classe média – a forma de circulação e promoção do mercado musical também é ancorada nas mídias sociais, principalmente pelos influenciadores digitais (*digital influencer*) que, por terem um maior número de seguidores, promovem programações e realizam ‘transmissões ao vivo’ dos shows e do espaço.

As novas ferramentas digitais têm proporcionado ainda uma certa autonomia aos músicos, que podem se divulgar, comunicar-se entre si com muita rapidez, mobilizar-se coletivamente e mobilizar outras categorias profissionais, como políticos, gestores, intelectuais, jornalistas, etc., que são forças sociais. A facilitação e o barateamento da comunicação também fizeram surgir novos produtores culturais e artistas-produtores, que passaram a produzir pequenos eventos, além de ter facultado mais ao artista comunicar-se diretamente com patrocinadores. Todas essas ferramentas e práticas mencionadas transformaram o fazer dos músicos do forró, de outros profissionais da cadeia produtiva e também a experiência musical do público. As mudanças trouxeram de quebra uma sensação de encurtamento do tempo: uma mensagem pelo *WhatsApp* pode ser referida como “um zap”; os suportes físicos (CD e DVD) que caíram em desuso

nos últimos anos são mencionados como coisas de um passado distante; e assim por diante.

Mas nem tudo são flores no reino digital. O uso infrequente de redes sociais digitais e plataformas de streaming não é incomum no forró, pois vários artistas forrozeiros (não mensuramos o percentual) que iniciaram suas carreiras antes do surgimento dessas mídias não adotaram as práticas a elas relacionadas, o que requer adaptação, aprendizado, adoção de novos hábitos, etc. Muitos agentes (músicos e donos de selos) ligados ao forró ainda se encontram um tanto paralisados pelo impacto das mudanças de paradigma do mercado, sobretudo, aquelas provocadas pela queda vertiginosa no consumo de discos físicos e a sua substituição pelos arquivos digitais, que atingiu em cheio a indústria fonográfica tradicional e a arrecadação e repasse de direitos autorais. Como vimos, Valdir Santos vincula o seu uso infrequente das plataformas de *streaming* e das redes sociais ao fato de essas mídias não renderem royalties, pensamento que está vinculado ao referido paradigma e, portanto, está entre os conflitos de interesse entre as companhias de *streaming* e os titulares de direitos autorais (Kischinhevsky et al. 2015).

Como se sabe, o *streaming* é uma forma de distribuição digital que dá acesso online a um catálogo de músicas gravadas sob o controle de companhias, como *spotify*, *Deezer* e outras. Vivemos agora o exato momento em que a maior parte das pessoas não mais adquire os discos e os aparelhos para tocá-los. Assim, deixa-se de ter a suposta posse da música gravada, passando-se a ter apenas o acesso, durante o período em que se paga por tal serviço. O sentimento de “posse” de música como matéria de *distinção*¹¹ social não some completamente, mas é modificado, já que ocorre, por assim dizer, a “posse do acesso”, isto é, o suposto poder de acessar as músicas através da autorização/validação de *login* e senha do usuário. Acontece que não só tal acesso, como a rentabilidade, o fluxo de circulação, os mecanismos de impulsionamentos e de publicidade, os dados documentais e comportamentais dos usuários, etc., estão sob o controle dos conglomerados financeiros que são proprietários das grandes plataformas de *streaming*, de aplicativos e de redes sociais digitais. Certamente o público (que pode acessar uma quantidade enorme de conteúdos digitais) e os artistas auferiram algumas vantagens do streaming. No que pesem as vantagens, a baixa remuneração (royalties ou monetização) aos titulares das músicas e os mecanismos de controle se traduzem em enormes desigualdades entre os agentes produtores da música e as companhias de serviços de *streaming*.

A precariedade que assola os músicos em sua relação com as grandes companhias de serviços digitais ficou bastante escancarada durante a pandemia do coronavírus, em que as festas de forró ao vivo foram proibidas devido à necessidade do isolamento

¹¹ Ver mais sobre *distinção* e julgamento de valor em Bourdieu (2011[1979]) e Frith (1996), sendo este último mais relacionado ao nosso tema, já que focaliza a música popular.

social. O meio digital passou a ser praticamente o único modo de circulação da música. Muitos de nós, músicos e pesquisadores de forró, temos feito atividades através de redes sociais e temos colocado músicas em plataformas de *streaming*, mas isso não tem remunerado o suficiente sequer para a sobrevivência.

Referências

- Albuquerque Jr, Durval Muniz de. 2011. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5ª ed. São Paulo: Cortez.
- Amaral, Rital. 2003. *Festas católicas brasileiras e os milagres do povo*. Porto Alegre: Civitas, v.3, n.1.
- Andrade Lima, Elizabeth Christina de. 2020. *A Fábrica dos Sonhos: a invenção da festa junina no espaço urbano*. 3ª ed. Campina Grande: EDUFPG.
- Barbosa, Rodrigo Costa Rodrigues (Caçapa). 2017. "Por uma discografia nordestina: 1902-1919." *In Outros Críticos (revista online)*. Acessível em : <https://outroscriticos.com/por-uma-discografia-nordestina-1902-1919/>. Acessado em 04/08/2020.
- Becker, Howard Saul. 2008. "Art worlds". Berkeley: University of California Press.
- Bourdieu, Pierre. 2011. *A distinção: crítica social do julgamento*. 2ª ed. Porto Alegre: Zouk.
- Buscatto, Marie. 2015. "La féminisation du travail artistique à l'aune des réseaux", *Sociologie de l'Art*, (OpuS 23 & 24), p. 129-152. DOI: 10.3917/soart.023.0129. URL: <https://www.cairn-int.info/revue-sociologie-de-l-art-2015-1-page-129.htm>.
- Ceva, Antônia Lana de Alencastre. 2012. "Intelectuais não canônicas: Mulheres negras militantes antirracismo". *Outras mulheres negras brasileiras ao final da primeira década do século XXI*. Rio de Janeiro: Editora PUC, 59-77.
- Chion, Michel. 1994. *Músicas, mídia e tecnologias*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Cruz, Cíntia Câmara Pito da. 2013. "Os cabelos mágicos: identidade e consumo de mulheres afrodescendentes no Instituto de Beleza Natural." MA diss., Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, UFRB.
- De Marchi, Leonardo. 2006. "Indústria Fonográfica e a Nova Produção Independente: o Futuro da Música Brasileira?" *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 3, p. 167-182.
- _____. 2011. "Transformações estruturais da indústria fonográfica no Brasil 1999-2009. Rio de Janeiro, RJ." PhD Thesis, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- _____. 2012. "Inovação e institucionalização na indústria fonográfica brasileira: um estudo de caso das estratégias de negócio de músicos autônomos no entorno digital". *Revista EPTIC*, v. 14, p. 1-22.
- Dias, Márcia T. 2000. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Ed. Boitempo.
- Diniz, Sheyla Castro, et al. 2017. "Desbundados e marginais: MPB e contracultura nos 'anos de chumbo' (1960-1974)." PhD Thesis, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).
- Farias, Edson. 2007. "Fases de uma festa-espetáculo: redes e diversidade na montagem do ciclo junino em Caruaru". *Sociedade e cultura, Goiás*, v.8, n.1, p. 7-28.

- Fernandes, Adriana. 2005 "Music, Migrancy and Modernity: A study of Brazilian Forró." PhD Thesis, Urbana-Champaign: University of Illinois, 2005.
- Figuerôa, Bartolomeu. 2006. Feira de Caruaru (Dossiê de Candidatura ao pedido de registro da Feira de Caruaru no Livro de Registro de Lugares como patrimônio cultural imaterial do Brasil). Caruaru: Iphan.
- Frith, S. 1996. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Herschmann, Michael. 2007. *Lapa, cidade da música. Desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Mauad X.
- _____. 2010. *Indústria da música em transição*. São Paulo: Estação das Letras e Cores.
- _____. 2018. "Das Cenas e Circuitos às Territorialidades (Sônico-Musicais)" *Logos: comunicação, territórios e re-existência*, v. 25, p. 124-137.
- Hennion, Antoine. 2002. "Músic and Mediation". *The Cultural Study of Music*, p. 80-91.
- Junior, Elifas. 2021. Entrevista concedida a Philipe Moreira Sales Silva (via telefone). Caruaru-PE, 23/06/2021.
- Kischinhevsky, Marcelo; Vicente, Eduardo; De Marchi, Leonardo. 2015. "Em busca da música infinita: os serviços de streaming e os conflitos de interesses no mercado de conteúdos digitais." *Fronteiras-estudos midiáticos*, v. 17, n. 3, p. 302-311.
- Miranda, Ana Maria. 2020. São João de Caruaru deverá ter formato virtual, com solidariedade como mote. 8 maio 2020. Disponível em: <https://interior.ne10.uol.com.br/entretenimento/2020/05/08/são-joao-de-caruaru-devera-ter-formato-virtual-com-solidariedade-como-mote-188263>. Acesso em: 26 ago.
- Nascimento, J.; Milena, Laís. 2020. Tradicional São João de Caruaru se 'transforma' em campanha solidária para ajudar artistas locais e outros trabalhadores [...] G1, 1 Junho 2020. <https://g1.globo.com/pe/caruaru-região/noticia/2020/06/01/campanha-sao-joao-caruaru-solidario-2020-e-divulgada-confira.ghtml>.
- Sandroni, Carlos. 2003. "Adeus à MPB". Em *Decantando a República*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v. 1, p. 23-35.
- Sandroni, Carlos *et al.* 2016. "Músicos nas festas populares do Nordeste: transformações recentes no forró nas festas de São João". In: Lühning, Angela; Tugny, Rosângela Pereira de (org.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 277-309.
- Santos, Climério de Oliveira. 2014. "Forró desordeiro: para além da bipolarização 'pé de serra versus eletrônico'". PhD Thesis, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Santos, Iverson. 2021. Entrevista concedida a Philipe Moreira Sales Silva (via telefone). Caruaru-PE, 23/06/2021.
- Santos, Valdir. 2021. Entrevista concedida a Climério de Oliveira (via telefone). Recife, 17/06/21.
- Silva, Philipe Moreira Sales. 2017. "Ser forrozeiro em Caruaru: prática musical, mudança e continuidade na 'Capital do Forró'". MA diss., Centro de Comunicação, Turismo e Arte, Universidade Federal da Paraíba.
- Soriano, Ramón. 2004. *Interculturalismo: entre liberalismo y comunitarismo*. Córdoba: Almuzara.

Straw, Will. 1991. "Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music." In: *Cultural Studies*, vol. 5, n. 3.

_____. 2006. *Scenes and sensibilities*. In: E-Compós. Brasília: Compós.

Tavares, Edson. 2019. *Amplitude modulada: os locutores e o rádio de Caruaru*. Caruaru: WDimeron.

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

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

Discografias

Altinho, Jorge de. 1985. *Nem que Pare o Coração*. Rio de Janeiro: RCA-Camden. 1 disco de vinil, 33rpm.

Caruaru, Bandinha de Pífano Zambumba. 1972. *Bandinha de Pífano Zambumba Caruaru*. Rio de Janeiro: CBS. 1 disco de vinil, 33rpm.

Gil Gilberto. 1972. *Expresso 2222*. Rio de Janeiro: Philips. 1 disco de vinil, 33rpm.

Gonzaga, Luiz. 1957. "A feira de Caruaru" (Onildo Almeida 801793a); "Capital de Agreste" (Onildo Almeida/Nelson Barbalho 801793b). Rio de Janeiro: RCA-Victor. 1 disco compacto, 78rpm.

Nordestino, Trio. 1980. *Corte o Bolo*. São Paulo: Copacabana. 1 disco de vinil, 33rpm.

Pandeiro, Jackson do. 1955. *Jackson do Pandeiro com Conjunto e Coro*. Rio de Janeiro: Copacabana. 1 disco de vinil, 33rpm.

Peixoto, Cauby. 1953. "Caruaru", baião (Belmiro Barrela); "Mulher Boato", samba (Alfredo Borba). Rio de Janeiro: Colúmbia, 1 disco compacto, 78rpm.

Veloso, Caetano. 1975. *Joia*. Rio de Janeiro: Philips. 1 disco de vinil, 33rpm.