

Forró e indústria da música em Caruaru: desde o disco de acetato às plataformas de streaming

Título do texto em inglês (Arial, Negrito Itálico, 12, entrelinha simples, alinhamento à esquerda)

CLIMÉRIO DE OLIVEIRA SANTOS
Universidade Federal de Pernambuco
zabumba2@gmail.com

PHILIFE MOREIRA SALES SILVA
Instituto Federal de Pernambuco
philipe.sales@barreiros.ifpe.edu.br

Resumo: Esse artigo focaliza Caruaru, cidade do agreste pernambucano que construiu uma identificação com as músicas populares, especificamente o forró. Na primeira parte concatenamos fatos históricos que relacionam Caruaru, o desenvolvimento de tecnologias de gravação-difusão musical e a indústria fonográfica. Na parte seguinte o artigo aborda experiências musicais num sentido largo, analisando como os músicos viabilizam o seu trabalho, bem como a circulação-consumo de música, o uso de produtos de tecnologia e as tensões relacionais que permeiam o ambiente musical nos últimos anos. Como resultado, verificamos que a notoriedade da cidade de Caruaru está fortemente identificada com a música popular e relacionada com: o trabalho de músicos(as) e de outros atores; com ações e empreendimentos nas esferas privadas e públicas; e com a indústria fonográfica. Como suporte teórico, o trabalho estreia-se em conceitos de etnomusicologia, antropologia e outras disciplinas das ciências humanas.

Abstract: (Arial, 10, entrelinha simples, espaçamento posterior 4, justificado à esquerda).

Keywords: (Arial, 10, entrelinha simples, espaçamento posterior 4, justificado à esquerda. Separar as keywords por ponto e vírgula).

Caruaru e a música industrializada: 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 construiu uma relação especial com a música *nordestina* popular ligada à indústria do disco. Através da experiência musical – e os compartilhamentos que ela implica –, desenvolve-se a construção de sentidos marcadamente relacionada com os processos de circulação da música (TROTТА, 2005). Até 1877, quando o fonógrafo foi inventado simultaneamente por Charles Cros e Thomas Edison (CHION 1994, p. 16), as diferentes práticas musicais eram bastante localizadas. A difusão do som musical estava em grande medida circunscrita às possibilidades da oralidade e do alcance acústico das performances ao vivo. Na virada dos séculos XIX-XX, o fonógrafo se popularizou e mais adiante surgiram as emissões radiofônicas. Logo, a atividade de apreciar música deixou de depender unicamente da performance ao vivo dos músicos. A Casa Edison, inaugurada em 1900, no Rio de Janeiro, realizou a sua primeira gravação em 1902, levando o Rio a tornar-se o principal centro industrial fonográfico no Brasil (Caçapa, 2017).

Do momento em que surgiu o primeiro fonógrafo aos dias atuais, os suportes sofreram modificações e substituições. Depois do cilindro de cera, surgiu o disco de abonite, de Emil Berliner. Na primeira metade do século XX, os discos compactos de 78 *rpm* se espalharam pelo Brasil. Nos anos 1940 e 1950, o sucesso do pernambucano Luiz Gonzaga (autointitulado *Rei do Baião*) como intérprete da “música nordestina” 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. Como assinalou o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, a partir dos anos 1950, uma fatia da música brasileira impactada pelo advento do baião midiático na voz de Luiz Gonzaga passaria a ser chamada de “música nordestina”. O Rei do Baião e seus parceiros teriam tido uma participação até mesmo na consolidação da ideia de um Nordeste tradicional ou, nas palavras do citado autor, na “invenção do Nordeste” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).

A reverberação gonzaguiana foi marcante para a constituição do milieu musical aqui abordado. O surgimento da canção "Caruaru", um *baião*¹ assinado pelo pianista Belmiro Barrela, inaugurou a prática de homenagear esta cidade utilizando o seu nome em títulos de canções, o que viria, se não gerar, ao menos ampliar a identificação de Caruaru com a música popular gravada (SILVA, 2017, p. 46). Em 1953, "Caruaru" foi gravada por Cauby Peixoto (1931-2016). A canção também foi gravada por vários intérpretes, circulando através de discos e pelas emissoras de rádio, disseminando o nome da cidade e provocando um acentuado sentimento de pertencimento entre os caruaruenses. Em 1955 Jackson do Pandeiro lançou um compacto 78 rpm com "Forró em Caruaru", um *rojão*² de Zé Dantas, que no mesmo ano seria incluído num LP desse artista. Nesse período, o conceito de *álbum* já se fazia presente através do disco de vinil no formato *long play* (LP), que estava no mercado brasileiro fonográfico desde o final de 1940.

Em 1957 foi lançada a canção "A feira de Caruaru" – de Onildo Almeida, interpretada por Luiz Gonzaga –, que descreve a grande feira livre que remonta ao surgimento da cidade um ambiente em que uma variedade de músicos populares se apresentava e angariava algum dinheiro doado pelos frequentadores da feira. Em 2006 a citada feira seria reconhecida como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). O mercado de música da cidade – festas, apresentações musicais, venda de discos, audiência de rádio – foi se modificando. O nome da cidade continuou sendo cultuado por vários artistas e grupos. Entre os principais, mencionamos: Banda de Pífanos Zabumba Caruaru, Abdias dos 8 Baixos, Marinês e Sua Gente, Trio Nordeste, Jacinto Silva, Juarez Santiago, Bandinha de Camarão, Coroné Ludugero, João do Pife, Jorge de Altinho, Azulão, Banda de Pífano Zé do Estado.

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 que, no mesmo ano, gravou o primeiro LP do grupo. "Pipoca moderna", uma das músicas instrumentais da banda, foi inserida no LP *Expresso 222*, de Gilberto Gil (Philips, 1972). Posteriormente, Caetano Veloso, parceiro de Gilberto Gil no prestigiado e polêmico *Movimento Tropicalista*, 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).

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.

Antes desse período, as bandas de pífanos já faziam parte da cultura de Caruaru, da zona rural do município sobretudo, mas tais ocorrências as fortaleceram como signo da identidade cultural da cidade.

O impacto das emissoras de rádio

As emissoras de rádio também contribuíram significativamente com desenvolvimento do mercado musical em Caruaru. 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 em toda região do agreste, sertão e estados vizinhos a Pernambuco. Três emissoras surgiram ao longo dessas duas décadas: Rádio Difusora de Caruaru, inaugurada em 1951, pioneira na cidade, sucedida pela Rádio Jornal, que hoje opera em AM e FM; a Rádio Cultura do Nordeste, inaugurada em 1958, com o slogan “genuinamente caruaruense”³, sempre foi muito ligada ao forró; e a Rádio Liberdade de Caruaru, que teve sua inauguração em meados de 1960, hoje operando em AM e FM (TAVARES, 2019). Essas rádios tiveram um papel fundamental no processo de mudança cultural e, conseqüentemente, na produção musical. De acordo com Tavares (2019), o baião “Caruaru”, que foi a primeira canção sobre a cidade a entrar na indústria fonográfica, tem uma estreita relação com o surgimento das rádios caruaruense. O compositor desta canção, o pianista amazonense Belmiro Barrela, se encantou e se inspirou na cidade para compor sua música ao participar, com o seu conjunto vocal, da inauguração da Rádio Difusora (TAVARES, 2019, p. 63). Outra ocorrência mencionada pelo autor está relacionada com a criação da Rádio Cultura do Nordeste, no ano de 1958, que utilizou a citada canção como música de abertura da sua programação, popularizando ainda mais o baião “Caruaru”. Como teria afirmado Mastroianno (2008, *apud* TAVARES, 2019), esse baião “Caruaru” foi ecoado pelos sertões nordestinos como sonoridade característica da nova emissora, sendo o primeiro som irradiado pela Rádio Cultura do Nordeste.

Foram muitos os radialistas importantes nesse processo, mas vamos destacar um que conhecemos pessoalmente e com quem conversamos, Ivan Bulhões, 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*. Inspirado na – e emulando a – então conhecida *Caravana Pau de*

³ O slogan “genuinamente caruaruense” é uma referência ao fato de a Rádio Cultura do Nordeste surgir em Caruaru. Esse slogan foi usado como uma “provocação” a sua única concorrente até então, a Rádio Difusora, que tem sua origem externa, mas que se estabilizou em três cidades do agreste pernambucano: Caruaru, Garanhuns e Pesqueira (TAVARES, 2019).

Sebo (coleção de coletâneas da gravadora CBS), ele criou a *Caravana Ivan Bulhões*, que reunia vários artistas e apresentava shows em Caruaru e em várias outras cidades vizinhas. Nesse período, o disco gravado era não só um sonho da maioria dos músicos, como também um símbolo de modernidade e uma chave que dava acesso à propagação midiática. 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, que se tornou uma grande companhia fonográfica do Brasil e concorreu com as multinacionais do disco implantadas no Rio de Janeiro. A Rozenblit foi parte da infraestrutura que possibilitou o desenvolvimento da Caravana Ivan Bulhões e do mercado musical de Caruaru, cidade localizada a cerca de 137 Km da capital pernambucana. Fortemente baseada no forró, a Caravana Ivan Bulhões era realizada ao longo do ano, mas tinha uma participação significativa nos festejos juninos de Caruaru e arredores, a estes agregando valor. A partir dos anos 1960, com a consolidação das emissoras de rádio e tendo estas investido nos festejos juninos, Caruaru começou a definir o São João como a sua principal festa popular, tendo sua trilha sonora ancorada no forró.

Festas juninas e o mercado de música

Uma matéria jornalística publicada no dia 01 de junho de 2020 sobre o São João de Caruaru assinalou que “Segundo os dados da gestão municipal, são mais de 6 mil trabalhadores diretos e 12 mil indiretos, entre artistas, artesãos, bacamarteiros, barraqueiros, serviços gerais e outros que atuam durante os festejos juninos do município”⁴. Esses números podem não ser precisos, mas isso nos dá uma ideia das proporções que o evento atingiu. Mas, 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. Além dos residentes nessas localidades, os moradores das cidades que tinham condições de viajar, assim como uma parte dos migrantes oriundos do campo, se dirigiam para as áreas rurais e celebravam os festejos nas sedes das fazendas, dos sítios e granjas (o que ocorre ainda hoje). As mídias locais, que até então eram impressas, apenas evidenciavam as duas principais festividades da cidade até então: o carnaval, comemorado entre fevereiro e março, e a Festa do Comércio, organizada no final do ano por comerciantes (SILVA, 2017, p. 14-15). Ocorriam outras festas, mas eram de menor porte. Entre as décadas de 1960 e 1980, tais comemorações foram perdendo espaço para as festas juninas, que ganharam popularidades entre a sociedade urbana

⁴ G1 Caruaru e Região. São João 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pe/caruaru-regiao/noticia/2020/06/01/campanha-sao-joao-caruaru-solidario-2020-e-divulgada-confira.ghtml>. Acesso em 13 de junho de 2021.

devido às suas realizações nas ruas dos bairros da cidade. Os moradores que não viajavam para as zonas rurais tomavam a iniciativa de festejar nas ruas de bairros suburbanos da cidade, o que foi visto como oportunidade de negócio pelos gestores das emissoras de rádio que, em busca de aumentar a sua audiência, passaram a propagar as festas juninas e, em seguida, a organizar eventos dentro delas. Nesse período, o forró e os subgêneros associados a ele ganharam força nas realizações das festividades juninas, tendo destaques nas principais programações das rádios locais.

Da década 1960 à de 1980, as festas juninas – substancialmente referenciadas em Luiz Gonzaga e outros artistas que vieram na esteira do baião – estavam cada vez mais vinculadas ao mercado de música gravada, portanto, à indústria do disco e aos principais meios midiáticos. Nós, autores desse artigo, fomos fortemente impactados pelos LPs de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, as coletâneas Pau de Sebo, etc., que os nossos pais adquiriram quando ainda éramos crianças; discos que ambientaram as nossas festas juninas em casa, nas escolas, à beira da fogueira e em outras ocasiões. Fomos crescendo, enquanto as festas iam passando das casas para os galpões, as praças, etc. 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. Com o crescimento da população nas cidades, passam a ser instalados os *palhoças*⁵ comunitários organizados por famílias em vários bairros. No decurso dos anos, pequenos empresários locais 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, p. 81), e em Campina Grande, no Estado da Paraíba (LIMA, 2020, p. 31-32). Com o tempo, estas duas cidades passaram a rivalizar, cada uma delas proclamando que a sua festa é “a maior”.

Em 1984, foi inaugurada a TV Tropical; três anos depois reinaugurada sob administração do grupo JCPM como TV Pernambuco, afiliadas ao SBT. Dois anos depois, foi implantada a TV Asa Branca, afiliada à Rede Globo. Ao lado das rádios e com o impactante efeito do audiovisual, a novidade impulsionou o São João de Caruaru. Nesse período, em Caruaru ainda não se comercializava o disco digital ótico: o CD (*Compact Disc*), estava sendo introduzido no mercado brasileiro por selos da Philips e da Sony Music, que aqui lançaram a novidade através de artistas como Nara Leão, RPM (banda

⁵ 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”.

de rock) e outros. Na mesma década, além de uma variedade de grupos de “rock brasileiro” (o *b-rock*), propagavam-se no país o *pop* transnacional (Michael Jackson e Madonna no topo), assim como as vertentes do *pop* nacional: a música sertaneja⁶ (alavancada pela dupla Chitãozinho e Xororó); o axé music baiano (nacionalizado nas performances de Luiz Caldas e de Daniela Mercury e desdobrado nas variedades chamadas de pagode baiano e swingueira); a lambada (estourada por Márcia Ferreira e pelo grupo franco-brasileiro Kaoma); o pagode romântico (dos famosos Negritude Junior, Raça Negra, Só Pra Contrariar, entre os principais); contando-se ainda com a MPB⁷ (Música Popular Brasileira), que perdia a hegemonia nessa nova configuração do mercado, mas, paradoxalmente, ainda mantinha parte do prestígio e se estenderia aos dias atuais. A partir dos anos 2000, outros gêneros musicais que tinham constituído suas bases em décadas anteriores, como o funk carioca, o brega, o brega-funk (com o *passinho*) – estes últimos fortemente em Pernambuco – ganharam visibilidade e conquistaram o mercado de música. Os DJs de música processada por meios eletrônicos também se tornaram uma vertente notória. Essa “popificação” modificou os eventos musicais em todo o Brasil, inclusive as Festas Juninas.

Nas últimas décadas do século XX, diversos segmentos sociais se empenharam em transformar as Festas Juninas num vetor do desenvolvimento turístico, comercial e identitário de Caruaru. No ano de 1980, o Trio Nordestino lançou o LP *Corte o bolo* (Copacabana, 1980⁸), que traz o baião intitulado “A capital do forró”. Assinada pelo pernambucano Jorge de Altinho e pelo baiano Lindu (Lindolfo Barbosa Bahia, o eminente cantor do Trio Nordestino), a canção descreve as Festas Juninas de Caruaru. O verso “As rádios de lá saem pelas ruas” chama a atenção para o modo peculiar de atuação das rádios locais, que divulgavam as festas, faziam cobertura ao vivo, promoviam concursos de ruas mais bem enfeitadas e de quadrilhas. O disco do Trio Nordestino repercutiu bastante, sobretudo, na região Nordeste. “A capital do forró” ressalta a identificação de Caruaru com as festas juninas e com as músicas que as animam – a citada no título sobretudo. A expressão “A capital do forró” passa a operar como identificação de Caruaru, a cidade que promove “o maior e melhor São João do mundo” – no slogan foi utilizado o qualificativo

⁶ *Música sertaneja* aqui se refere ao nome genérico que engloba os repertórios de vários compositores que misturam elementos da *música caipira* do interior de estados do Sul e do Sudeste do Brasil com elementos das músicas norte-americanas *pop* e *country*. Começou a ser gravado comercialmente no Brasil na década de 1920 e, a partir dos anos 1980, começou a ser um dos gêneros brasileiros de grande circulação, do que, atualmente, ocupa o topo.

⁷ O significado literal de MPB é “Música Popular Brasileira”. Mas essa sigla, surgida na década de 1960, passou a englobar os vários artistas brasileiros ligados à intelectualidade e ao público universitário e acabou adquirindo também um sentido genérico e classificatório (de “alta cultura” no âmbito da música popular). Em geral, sob influência do antropofagismo cultural, os artistas da MPB constituíram os seus repertórios pinçando elementos de vários fluxos musicais (samba, jazz, rock, pop, forró, bolero, tradições aurais, etc.), priorizaram o aspecto autoral e o nacional, de modo a evitar a vinculação a um gênero musical específico e a uma região, buscando escapar do rótulo de “regional”.

⁸ A Copacabana Records foi uma gravadora brasileira fundada pela família Vitale, em 1948, no Rio de Janeiro.

“melhor” para afirmar uma superioridade às Festas Juninas de Campina Grande. Em que pesem os signos que esta canção fixou na memória das pessoas que vivenciaram as festas juninas em Caruaru, as mudanças vertiginosas que iriam ocorrer no volátil mercado de música gravada ocasionariam um paradoxo: enquanto a recente fama de Caruaru como “capital do forró” remete às benesses das transformações recentes (o São João-espetáculo), estas mudanças também provocam um sentimento nostálgico na parte dos ouvintes que lamenta profundamente a perda causada por uma “descaracterização” da festa, tal como ocorrera em décadas anteriores, nos bairros da cidade.

Caruaru em festa: o mercado musical no “maior e melhor São João do mundo”

As festas religiosas estão bastante presentes no Brasil. Embora haja festas de inúmeras religiões, como as judaicas, islâmicas, budistas, festas do candomblé e da umbanda, são as festas e comemorações do catolicismo que têm grande destaque no país, o que vem do fato de que, historicamente, as classes dominantes no país são majoritariamente católicas. Estas influenciam a vida pública, de forma que muitos dos feriados oficializados no calendário, sejam nacionais, estaduais e/ou municipais, têm ligações com comemorações católicas. Devemos mencionar que o catolicismo foi a religião oficial do Brasil desde a sua colonização até o século XIX (Sandroni *et al* 2016, p. 279).

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 do Brasil costumam referir-se ao conjunto dos festejos juninos como sendo “o São João”. Além deste, as festividades incluem outros santos: Santo Antônio (dia 13)⁹, 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. Já em março, São José (dia 19) é comemorado com as mesmas tradições que os santos do mês de junho. Para São José, período do Equinócio de Outono – momento de iniciar as plantações na região Nordeste –, as pessoas pedem boas colheitas. Em junho, 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, p. 141).

⁹ No dia 12, quando se celebra o Santo Antônio, comemora-se o dia dos namorados.

Associadas à fertilidade e à colheita agrícola, as celebrações agregam vários desses referidos 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.

Realizada pela Fundação de Cultura e Turismo de Caruaru, a grande festa da cidade 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 por algumas partes da cidade e do seu entorno. O Pátio de Eventos Luiz Lua Gonzaga é uma localidade central que contém dois polos: o Forró do Candeeiro, um pequeno galpão, destinado às músicas e dança “tradicionais”, e o Polo Pátio do Forró, área aberta, que é o polo principal e mais prestigiado de todo o evento, onde preponderam os grandes shows que têm uma configuração “espetacular”. Em cada uma das noites mais frequentadas da festa, o Pátio de Eventos costuma comportar entre 60 e 100 mil pessoas, de acordo com os números entusiasticamente alardeados pela Prefeitura de Caruaru e pela imprensa.

Há mais de 15 anos que esse espaço fica lotado nas principais datas, mas, embora o Pátio tenha permanecido praticamente do mesmo tamanho nesse período, o número que é anunciado vem aumentando ano após ano. Além do Pátio de Eventos, a área central de Caruaru conta ainda com alguns polos de atrações: o Polo Infantil, o Polo Juarez Santiago, o Polo das Quadrilhas¹⁰, 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 locais e de outras cidades/estados, que tocam gêneros musicais diferentes do forró

¹⁰ 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.

(SILVA, 2017, p. 90). O nome do polo é uma homenagem da Prefeitura de Caruaru a Azulão¹¹ (Francisco Bezerra de Lima), cantor-compositor popular de forró tradicional.

Na periferia, 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. A festa tem uma estrutura exuberante. Ademais, devemos lembrar que estamos tratando aqui da parte espetacular e midiática da festa, pois há ainda muitas famílias e outros agrupamentos sociais de moradores da cidade e de arredores que celebram as Festas Juninas de um modo comunitário, em seus bairros e casas, em confraternizações de empresas privadas e órgãos públicos, em granjas, sítios e fazendas. Embora seja um tema que muito nos interessa, o forró comunitário (não-espetacular) não é tema deste trabalho.

O forró e as diversas músicas no São João de Caruaru

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 mais associada a uma identidade das Festas Juninas do Nordeste, embora ao longo dessa região outras músicas “tradicionalistas” animam os festejos, tais como os grupos de *coco*, as *bandas de pífanos*, os rabequeiros, os violeiros e outros *repentistas*. Uma grande parte dos espaços na programação, sobretudo a do Polo Pátio do Forró, é destinada a grupos/artistas de algumas das músicas *pop* que, como vimos, se espalharam por todo o Brasil nos anos 1980 e 1990. Entre esses, destacam-se as bandas enquadradas como *forró eletrônico* e os artistas da *música sertaneja*, como também vários artistas consagrados da MPB. Em meio a essa diversidade, atuam os “artistas independentes”.

Neste artigo, ao empregarmos o termo *artista*, estamos nos referindo a uma categoria de músicos que, dentre os que participam do processo criativo, são aqueles [...] aos quais é atribuída a criatividade artística (BECKER, 2010, 14). O artista performa e constrói a sua marca, distinguindo-se de outros participantes da criação e da performance. Esses “outros” são reconhecidos apenas como “músicos executantes” e não como artistas. No mercado brasileiro há vários tipos, situações e status de artistas que se classificam como “independentes”. Os artistas aqui apresentados 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 tratando aqui aqueles que cuidam da sua própria produção e, no máximo, têm parcerias com

¹¹ Em 2019, ele recebeu o título de Patrimônio Vivo de Caruaru, que é regido por uma lei municipal e concede um benefício mensal.

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 independente”, “músico independente”, “artista independente”, “música independente”. Vimos também que, no tocante à música independente, sem excluir a importância das finanças e das necessidades econômicas, 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, p. 151), é 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, p.126).

Ainda dentro das categorias nativas, os artistas caruaruenses independentes também são comumente designados como “artistas regionais” ou “artistas da terra”, diferindo-se dos artistas nacionais famosos que também compõem o quadro das performances no São João de Caruaru. Essas categorias deixam entrever uma assimetria de poder relacionada aos espaços, performances e cachês. Como foi mencionado, existem vários polos culturais nos festejos juninos em Caruaru: o *central* (Polo do Pátio do Forró) 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 muito inferior ao do primeiro. Entre esses polos, existem diferenças nas estruturas dos palcos, som, iluminação e, principalmente, na presença do público. O Polo do Pátio do Forró, além de comportar o maior número de pessoas, é o único transmitido midiaticamente para todos os estados brasileiros pela Rede Globo, maior companhia de TV aberta do país, e para o Estado de Pernambuco por outras redes de TV. Esse espaço recebe com maior frequência os artistas famosos – da música sertaneja, da MPB e dos conjuntos de forró eletrônico. Como assinala Phillipe Silva,

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. (SILVA, 2017, p. 115)

Nessa perspectiva, no mercado musical junino de Caruaru as categorias nativas “artista da terra” e “artista regional” operam como critérios para distinguir valores de cachês, horários mais/menos importantes, tempo e espaço das performances. Os gestores da Fundação de Cultura de Caruaru privilegiam, entre os artistas da terra, os mais famosos e – em escala menor que aos primeiros – aqueles que são reconhecidos por terem um elevado “tempo de carreira”. Entre estes, recebem cachês menores os artistas cuja

fama não extrapola os limites de Caruaru, 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 terra¹². A assimetria atinge mais fortemente os que não alcançaram fama ou não têm muito tempo de carreira, que são a maioria.

Nas últimas décadas, entraram em cena também os “artistas alternativos”, que não são baseados em forró, mas pleitearam um lugar na programação. Os “alternativos” – referenciados, sobretudo, na MPB e no rock – formam a categoria menos contemplada na festa. Muitas vezes eles apontam a supremacia dos forrozeiros na programação do São João de Caruaru, festa que, no seu entendimento, deveria ser mais diversificada. Os alternativos não são foco deste trabalho, mas é importante assinalarmos que eles organizaram um movimento e conseguiram assegurar uma participação na programação junina através do Polo Alternativo, que depois passou a ser chamado de Polo Azulão, em suma, eles entraram na arena de luta, modificaram o São João e vários deles interagem sonora e performaticamente com o forró tradicional dos artistas independentes. Em suma, essas categorias operam dentro de um sistema hierárquico que gera muitas tensões entre os artistas locais e os promotores do evento.

Os Polos

Há diferenças importantes entre os polos do São João de Caruaru no que concerne às interações do artista com o público, organização dos espaços, estrutura, tempo de apresentação e o repertório (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, p. 28, tradução nossa)¹³. Os polos periféricos de Caruaru, nos bairros e na antiga estação

¹² 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.

¹³ [...] 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.

ferroviária¹⁴, 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. 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. O local da dança costuma ser coberto, não muito grande (como o Pátio do Forró), 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.

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 licenciosidades 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 distanciamento muito maior entre artista e público, onde a dança “solta” prevalece sobre a dança de casal abraçado (embora esta ocorra). A estrutura emprega um grande palco, com farta iluminação e os grupos musicais costumam apresentar coreografia grandiosas e espetaculares. Essa performance espetacular talvez não seja inteiramente diferente da que ocorre nos polos periféricos, mas 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

¹⁴ Polo Infantil, Polo Juarez Santiago, Polo das Quadrilhas, Polo do Repente e a Casa do Forró.

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, o que distingue o Pátio do Forró dos outros polos de atrações da festa.

Mídias digitais, produção musical e tensões relacionais: do CD ao MP3

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, p. 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 carrocinhas¹⁵ nas ruas da cidade. Os empresários da "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 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*,

¹⁵ "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.

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 Alinho 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 Bahia¹⁶. 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:

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, 23/06/2021).

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

¹⁶ 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.

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, 23/06/2021).

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, 23/06/2021). 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 *streaming* – Youtube, Spotify, Deezer – enfim, a editora faz esse trabalho de colocar as minhas músicas lá." (Valdir Santos, 17/06/2021). 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 TV 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, 17/06/2021). 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.

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 e, em alguma medida, mudança de paradigmas; como vimos, Valdir Santos vincula o seu uso infrequente ao fato de essas mídias não renderem royalties, pensamento que está vinculado a um paradigma de mercado de tempos passados, marcado pelo disco físico e pelo controle das *major* sobre a sua produção e circulação. Contudo, como acontece em grande parte do planeta (ao menos na parte globalizada), essas novas aplicações digitais são ferramentas tecnológicas e comportamentais utilizadas por muitos músicos e ouvintes de música em Caruaru. 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 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*¹⁷ social não some completamente, mas é modificado, já que ocorre, por assim dizer, a “posse do acesso”, isto é, o poder de acessar as músicas através da autorização/validação de *login* e senha do usuário. Aqueles maravilhosos LPs que os nossos pais nos apresentaram na infância, agora provocam uma nostalgia sem igual.

Consequências das tecnologias digitais

O fazer musical em Caruaru, assim como nas diversas sociedades em que a música está presente, passou por um processo de mudanças não só nas estruturas musicais, como também na sua relação com os meios de mídia e com o mercado. Como constatamos, os

¹⁷ 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.

espaços, a forma de circulação musical, as festividades juninas e as misturas musicais tiveram papéis fundamentais na mudança desse fazer musical e de atividades a ele agregadas.

As mudanças tecnológicas que proporcionaram a mais recente etapa da mídia de música popular influenciaram o mercado musical caruaruense, não só com as plataformas de *streaming*, mas também com o uso constante das redes sociais, e, obviamente, isso só vem ocorrendo com tanta intensidade devido à popularização da internet, dos dispositivos móveis, os *smartphones* que ainda chamamos de celular, dos respectivos aplicativos e, sem dúvida, do processo de adaptação/aprendizagem correlacionado. Os espaços onde as performances musicais acontecem (restaurantes, bares, praças, etc.) 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 parceria 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. 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. 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 vêm caindo em desuso nos últimos anos são mencionados como coisas de um passado distante; e assim por diante.

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.
- 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*, 2015/1 (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: Mulheres negras brasileiras ao final da primeira década do século XXI*. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 59-77.
- Chion, Michel. 1994. *Músicas, media 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*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, UFRB, Cachoeiro (BA). 2013.
- 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.
- _____. 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)*. Tese (Doutorado em Sociologia da Cultura), 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. *Music, Migrancy and Modernity: A study of Brazilian Forró*. Tese (doutorado em etnomusicologia). 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.
- Hennio, Antoine. 2002. "Músic and Mediation". *The Cultural Study of Music*, p. 80-91.
- 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.
- 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"*. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Silva, Philippe Moreira Sales. 2017. *Ser forrozeiro em Caruaru: prática musical, mudança e continuidade na "Capital do Forró"*. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Comunicação, Turismo e Arte, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.
- 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.

Santos, Climério de Oliveira; Silva, Philipe Moreira Sales. 2021. "Forró e indústria da música em Caruaru: desde o disco de acetato às formas de streaming". *MusiMid* V, no. N (mês): pp-pp.

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