

FORRÓ X MERCADORIA: PROCESSO DE MODERNIZAÇÃO DA MÚSICA NORDESTINA NA CIDADE DE CAMPINA GRANDE.

MAINARA DUARTE EULÁLIO*

Ele veio do fundo do quintal/ Hoje é maioral nos palhoções/ Tá valendo milhões/ Tá valendo milhões/ Tá valendo milhões/ O forró tá valendo milhões/ Tá do jeito que o velho pai gostava/ Do jeito que velho pai queria/ E pra quem não acreditava/ que o forró explodia/ Taí taí tá/ Ele zombou de todo mundo e hoje é/ Pic plic plá.²

Considerado ritmo musical simples, sem muita sofisticação, inferior, formado por pouco instrumentos e com raízes no campo, o forró também sofreu influência do mercado cultural quando esse ritmo se popularizou e institucionalizou-se nos espaços das cidades nordestinas. Apesar das tensões sociais devido às rejeições dessa música popular, o forró conquistava o público nacional. Visto isso, a indústria cultural passa a investir nas contratações de cantores populares no intuito de lucrarem a partir dos registros de suas criações na arte musical, e em troca, suas produções eram registradas, ganhavam notoriedade nacional e difundiam a música nordestina com todo aparato tecnológico da época, ganhando performances modernas e fazendo parte do cenário nacional como música popular identitária dos nordestinos.

A letra da música acima, conhecida pela interpretação do Trio Nordestino e arranjos do maestro Chiquinho retrata o processo de ascensão e difusão do forró. Como bem apresenta João Silva e J. B. de Aquino, “*ele veio do fundo do quintal, hoje é maioral nos palhoções*”, ou seja, antes de explodir como ritmo nacional, o forró praticado, em sua maioria, pela camada popular, ascende e passa a ser disputado nos palhoções grã-finos, nos clubes da elite. A tão sonhada difusão e valorização do forró tornou-se produto do mercado cultural da massa consumido por diferentes camadas sociais, esteja ou não no Nordeste.

É dentro desse viés que este artigo está centrado. Compreender o processo histórico e o lugar social da música de forró ligada a urbanização da música e do mercado fonográfico, a partir das questões as quais enfatizam as diversas formas de agenciamento dos forrozeiros locais para ocupar

*Mestre em História pela Universidade Federal de Campina Grande, especialista em História e Cultura afro-brasileira pela Universidade Estadual da Paraíba e graduada em História pela Universidade Federal da Paraíba. Atualmente, é professora de História da rede básica de ensino do Estado da Paraíba.

² Música “Forró Pic Plic Plá” de João Silva e J. B. de Aquino, gravada no LP “Com amor e com carinho” do Trio Nordestino em 1984 pela gravadora Copacabana.

espaços dentro da música popular brasileira. E entender também, que o forró está intrinsecamente ligado às trajetórias individuais dessas pessoas. Para isso, muitos se fundamentaram no apadrinhamento entre os músicos, nos valores e costumes do campo, compartilhando das experiências socioculturais e econômicas que cada um carregou para sobreviver da música.

Dentro desse contexto, nossa preocupação é compreender como se deu o processo mercadológico da fonografia na sua contribuição para a difusão e ascensão desse ritmo musical até então pouco conhecido no Brasil, tornando um ritmo contagiante nas camadas sociais, independente da classe, na década de 1950 e 1960, e o porquê teve uma queda nos finais dos anos 1960 e durante a década de 1970 no Brasil. Para daí perceber que a música nesse período passou por diversas influências sociais, culturais, políticas e econômicas que a transformou no principal fator das manifestações culturais, não só da população campinense, mas também Nordestina.

A música popular no Brasil, no seu sentido geral, é produto do século XX intensificada em meios urbanos. Na sua forma fonográfica foi adaptada ao mercado urbano intimamente ligado a dança e ao emocional, ou seja, música, para chorar, para sofrer ou para sorrir. Segundo Napolitano (2005), a música popular reúne uma série de elementos musicais, poéticos e performáticos da música erudita e folclórica, encontrando-se num emaranhado de influências culturais e de difícil ou, até mesmo, impossível definição das fronteiras que separaram as músicas populares brasileiras.

Para esse autor, a música popular ganha notoriedade com processo de urbanização e o surgimento das classes populares e médias urbanas. Inseridos numa conjuntura socioeconômica do mundo capitalista, os cidadãos intensificaram o gosto e o crescimento pela música que estivesse ligada aos lazeres urbanos e à vida cultural das cidades. Tendo o suporte escrito-gravado como mecanismo disseminador para consolidar a música, seja instrumental e/ou cantada, a dança aparece como elemento aglutinador do coletivo.

Diante desse viés, Napolitano afirma que a utilização do termo popular para esse tipo de música “nasceu em função das próprias tensões sociais e lutas culturais da sociedade burguesa do que por um desenvolvimento ‘natural’ do gosto coletivo, em torno de formas musicais fixas” (2005:14). Para isso, é preciso entender o forró como música resultante de um contexto sociocultural, político e econômico do Nordeste, em especial de Campina Grande.

Visto isso, Napolitano expressa a definição dos críticos sobre a música popular, muitas vezes tida como música pejorativa, bastarda e rejeitada.

A música popular nasceu bastarda e rejeitada por todos os campos que lhe emprestaram seus elementos formais: para os adeptos da música erudita e seus críticos especializados, a música popular expressava uma dupla decadência: a do compositor, permitindo que qualquer compositor medíocre fizesse sucesso junto ao público, e do próprio ouvinte, que se submetia a fórmulas impostas por interesses comerciais, cada vez mais restritivas à liberdade de criação dos verdadeiros compositores. (...) Por um lado, ela não honrava as conquistas musicais da grande música ocidental e suas formas sofisticadas, musicalmente complexas, devidamente chanceladas pelo gosto burguês (concertos, sinfonias, sonatas, óperas, música de câmara etc.). Por outro, ela corrompia a herança popular “autêntica” e “espontânea”, com seu comercialismo fácil e sua mistura sem critérios de várias tradições e gêneros (2005:15-16).

Apesar de toda rejeição, a música popular foi bem aceita pelas camadas populares e, aos poucos, conquistava a classe média. Os ritmos populares cresciam em grande escala durante o processo de urbanização nas cidades, trazendo experiências socioculturais e tradicionais, principalmente das canções do meio rural. Vale ressaltar que não só a música do ritmo de forró como os espaços, também foram discriminados e tidos como música chinfrim, inferior às outras, simples e feitas por pessoas comuns, por isso não foi, inicialmente, dada tanta importância a esse novo som nordestino.

Em se tratando da música popular brasileira, sua consolidação partiu das novas relações sociais oriundas da urbanização e da industrialização, surgidas das novas composições demográficas e étnicas, das novas formas de progresso técnico e dos novos conflitos sociais resultantes desse emaranhado de fatores que fizeram parte do universo da música nacional, os quais revelaram um processo de luta e conflitos ideológico e estético.

Portanto, a obra musical é resultante das convenções socioculturais enraizadas e/ou apropriadas por diversos grupos sociais que formam a audiência musical em sociedades complexas. Napolitano explica que “geralmente, o processo de apropriação e construção de sentido para os textos culturais (incluindo a música) está ligado a certas composições e alianças ideológicas e culturais entre os vários grupos e classes sociais, que são continuamente refeitas” (2005:32).

Paralelo a esses fatores, o avanço tecnológico e comercial contribuiu para difusão e consolidação dessa música, sobretudo, como afirma Napolitano (2005), nas inovações do processo de registro fonográfico, como a invenção da gravação elétrica, da expansão da radiofonia e do desenvolvimento sonoro que chega ao Brasil na década de 1930. Em específico, a música nordestina incorpora esses fatores já com os Turunas da Mauricéia e Os Turunas Pernambucanos, mas ganhou difusão nacional a partir de Luiz Gonzaga com sua

chegada ao Rio de Janeiro e da enorme leva de artistas forrozeiros que foram apadrinhados por ele.

A cidade do Rio de Janeiro teve papel imprescindível na construção e difusão da música popular brasileira. Nela, encontrava-se boa parte das formas musicais urbanas e complexas desenvolvidas no Brasil do final do século XIX e início do XX. No entanto, as outras regiões nacionais, em especial o Nordeste, viviam intensamente os ritmos musicais característicos de seu povo. “O Nordeste, como um todo (sobretudo Bahia, Pernambuco, Paraíba e Ceará), também desempenhou um papel importante, fornecendo ritmos musicais, formas poéticas e timbres característicos que se incorporam à esfera musical mais ampla, sobretudo a partir do final dos anos 40” (NAPOLITANO, 2005:39). É nesse período, no final da década de 1940, que o baião de Luiz Gonzaga nacionalizou através do rádio e consagrou definitivamente a música nordestina.

O que se ver é a música nordestina contribuidora da formação das correntes principais da música popular de circulação nacional, na medida em que há penetração na rádio e na TV. Para isso, a cidade do Rio de Janeiro contribuiu como o ponto de encontro da diversidade brasileira, somada às agências econômicas responsáveis pela formatação e distribuição do produto musical (casas de edição, gravadoras, empresas de radiofonia) favoreceu a difusão de diversos ritmos nacionais. Já Campina Grande tornou o ponto de encontro de muitos violeiros, cantadores e forrozeiros que tinham a cidade como espaço de oportunidades para mostrarem sua arte e conhecer pessoas influentes no mundo musical para levá-los à Recife ou ao Rio de Janeiro, criando possibilidades para gravarem e se apresentarem nos programas de auditório e nas feiras destas cidades.

No entanto, a expansão e diversidade da música popular brasileira estão diretamente ligadas às estruturas socioculturais do país, complexa e descontínua, e ao sistema comercial em torno dela. Para entender melhor essa complexidade, é preciso voltar um pouco ao século XVIII e XIX quando o Brasil passava por forte influência musical, da modinha derivada da moda portuguesa e o lundu trazida pelos escravos bantos, caracterizada por ritmo mais rápido que a modinha, acentuado por marcas rítmicas e dança sensual. Além do lundu e da modinha, a música religiosa, a música sacra formaram o cenário musical urbano desse período. Nesse ínterim, as danças profanas, modinhas e lundus, a música sacra, a reminiscência de danças e

cantos dramáticos e os estilos e modas musicais europeias, como a polca e a valsa, os ritmos africanos e até mesmo indígenas compuseram o cenário da música nacional nesse período.

Todavia, é perceptível que no final do século XIX, a atividade musical profissional ainda era notada como forma de trabalho artesanal, “coisa de escravo” como diz Napolitano. “A atividade de músico era vista como uma espécie de artesanato, de trabalho realizado a partir de regras de ofício e correta manipulação do material bruto do som, e não como atividade ‘espíritual’ ligada ao talento natural” (2005:42). Num processo de modernização mais lento, tem-se a música nordestina inserida nesse aspecto até o final da década 1940, no entanto, em Campina Grande, essas características foram presentes até a década de 1970.

A gênese do lugar social da música nordestina foi marcada por experiências sociais na vida do campo, nos bairros populares, na vida noturna das ruas do baixo meretrício de cidades como Campina Grande... Lugares estes formados pelo legado tradicional da oralidade preservado pela memória nas canções folclóricas, nas festas e danças populares pouco registradas de forma escrita no início do século XX.

O que importa nesse preâmbulo sobre a origem da música popular brasileira, principalmente do lundu e da modinha, as quais foram imprescindíveis para o surgimento de outros ritmos populares como o forró, são as práticas socioculturais em torno da experiência musical. Com base nisso, Napolitano (2005) defende que o encontro cultural proporcionou a mistura musical resultante dos gêneros modernos da música brasileira, como a polca-lundu, o tango brasileiro, o choro, o maxixe, posteriormente o samba, o forró e tantos outros.

Em se tratando do forró, ritmo que recebeu esse nome após a apropriação do mercado fonográfico sobre a música nordestina, várias ramificações de gêneros musicais que compõem o forró sofreram influência da cultura europeia e africana, misturando-se as práticas culturais do nordestino, deu origem a música nordestina que se potencializou e se instituiu no cenário urbano como música popular representante dessa gente.

Como sabemos, a música popular é fruto das experiências sociais do mundo urbano seguido das mudanças no processo de modernização das cidades e da sociedade capitalista. Visto isso, a música de forró acompanhou e aproveitou os movimentos de modernização da música nacional. Primeiramente, as décadas de 1940 e 1950 foram importantes para música nordestina quando a mesma utilizou ainda da política ufanista do Estado Novo de valorização a natureza e a diversidade humana no Brasil, aumentando os espaços nas rádios, nos clubes e

nos bares da cidade, como também o mercado fonográfico que propiciou em larga medida um fenômeno social que envolveu a individualização da figura do autor e a circulação da obra por meios mecânicos.

É, nesse período, que surge figuras populares nordestinas com notoriedade nacional, como Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Marinês, Antônio Barros, Abdias, Zé Calixto e tantos outros artistas do Nordeste, que aproveitaram o espaço multidimensional da fonografia no Rio de Janeiro para apresentar suas obras musicais. Espaço este, introduzido no Brasil por Frederico Figner no início do século XX, quando percebeu o potencial do fonógrafo para o mercado musical. Fundador da Casa Edison e pioneiro na gravação de discos, Figner comprou os direitos de gravação de várias casas editoras de partituras no Brasil. Em 1911, firmou acordo com a Odeon para instalar a primeira fábrica de discos no país, não precisando mais ser prensados e reproduzidos no exterior. Dado o pontapé inicial, outras casas de gravação surgiram, tendo o Rio de Janeiro a sede principal: Columbia Phonograph, Victor Record, Favorite Record, Grande Record Brasil, Discos Phoenix, resistindo apenas as duas primeiras no restante do século (NAPOLITANO, 2007).

No caso de Campina Grande, enquanto essas figuras populares ganhavam espaço nacional no mundo da arte, difundindo em maior proporção a música nordestina, forrozeiros locais aproveitavam dessa boa aceitação do público para divulgar sua arte em ambientes mais luxuosos da cidade, como também, passavam a ser venerados pela camada social mais alta como ritmo contagiante e atraente. São os exemplos de Severino Medeiros, Diomedes, Manoel Tambor, sanfoneiro Dá Hora, sanfoneiro Pedro Beijo Lascado, sanfoneiro Pedro Mendes e tantos outros que contribuíram, durante a segunda metade do século XX, para Campina Grande ser um dos celeiros da música nordestina.

Nesse contexto, a música nordestina assim como o samba, passa a ser cortejada pelo mundo da elite e da direita. Na tentativa de enquadrá-la nas políticas culturais de promoção cívico-nacionalista, deveriam apreciar o “exótico”, o diferente, o que vem do povo brasileiro, no entanto, precisariam passar pela “higienização” e “disciplina” que tanto pregava a moral burguesa nessa época. Tal pressuposto, de certa maneira, favoreceu a difusão do ritmo nordestino para diferentes camadas sociais da região como também a expansão para outras regiões do país, principalmente, o sudeste que detinha o aparato tecnológico das gravações do país.

Para Napolitano (2007), a disseminação dos gêneros regionais no final da década de 1940, como o baião, o xaxado, o coco, o arrasta-pé, formaram ao lado do trio “samba-choro marcha” os “gêneros convencionais de raiz” eixo da brasilidade musical, urbana e rural. Teve Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira responsáveis pelo sucesso da música nordestina no Rio de Janeiro, encheram os palcos das rádios e festas das cidades do centro-sul do Brasil, conquistando o gosto popular também dessa região.

Com isso, podemos perceber o deslocamento do lugar social da música nordestina, antes vista em maior grau nos bairros populares, nas ruas do meretrício e nas festas rurais, chega a conquistar novos valores estéticos, culturais e ideológicos envolvendo outras camadas sociais no processo de modernização dessa música. Nesse sentido, para Napolitano (2005) esse processo de modernização sofreu apropriação de novas camadas sociais urbanas, seja no plano da criação ou no plano da recepção como ouvinte. A camada social de origem dessa música, os negros, os pobres e os camponeses, passaram a criar estratégias para se inserir nesse novo contexto ritualizando formas musicais e coreográficas que foram incorporadas pela tradição.

Tal tradição incorporada pelas esferas públicas e privadas, ao perceber que a música nordestina aos poucos conquistava o público nacional, criaram ambientes na cidade próprios para as manifestações socioculturais do Nordeste, como a preparação dos clubes para os festejos juninos e das ornamentações e quadrilhas juninas nas ruas de Campina Grande, que apesar de restringirem apenas ao mês de junho, diferentes camadas sociais incorporaram tal tradição.

Exemplo disso, foram os clubes da cidade que na década de 1950 já traziam em suas programações a música nordestina no período do São João. Onde não só a música fazia parte das atrações dos festejos juninos, mas também as ornamentações com bandeirolas e balões multicoloridos, barracas de fogos de artifícios e comidas típicas compunham o cenário representado do sertão na cidade e em ambientes fechados (DIÁRIO DA BORBOREMA, 1959:8).

No entanto, nessa época, segundo Edmar Miguel, artista paraibano, as camadas sociais associadas aos clubes iam prestigiar apenas para usufruir das comidas típicas e pouco se importavam com a música que tocavam. “Campestre abriu pra fazer uma festinha de São João, aí a sanfona ia, a burguesia ia só comer a pamonha depois ia embora porque era

sanfona, era um povo analfabeto, o sanfoneiro, a sanfona era instrumento de cego. Tinha essas coisas todas...”³

Todavia, iniciava-se o processo de ascensão da cultura popular nos ambientes frequentados pela elite local. A partir disso, a inserção das manifestações culturais dos populares em instituições privadas e elitizadas, paralelo aos diversos agentes sociais da música nordestina pertencente à camada social mais elevada, o forró passa a interagir com Estado, mercado, cultura letrada e popular assumindo espaço multidimensional, complexo e aberto às inovações estilísticas e técnicas que consolidou a própria tradição popular.

Tradição esta, fincada a partir das estratégias política, cultural e ideológica difundida no Estado Novo que permaneceu em curso nas décadas de 1940 e 1950, no intuito de aumentar a representação folclórica do povo brasileiro, em certa medida controlada pela elite, como forma de negar as tensões sociais que acompanhavam o processo de modernização capitalista e de contrapor ao temor da perda da identidade e da diluição da nação numa modernidade conduzida a partir do exterior. Para Napolitano (2005), esse pensamento ideológico seguia baseado na construção do ideal nacional-populismo a partir da identidade do povo ancorada na tradição. No entanto, ele critica tal posição elitista mostrando que na “era do rádio” o cenário da música popular nacional sofreu influência de várias tradições como o bolero, a rumba, o jazz, o tango e outras que marcaram o gosto popular urbano.

Nesse caso, assim como qualquer outra música popular nacional, o forró também sofreu influência da sua origem ao seu processo de modernização, não restando obra musical autêntica, pura, mas sim, a mistura de sons e tradições ligada às experiências socioculturais no cenário urbano dos que produziam essa arte.

Ao contrário das décadas anteriores, nas décadas de 1960 e 1970, principalmente em 1960, a música nordestina sofreu declínio na sua produção, afetando a vida de muitos canceiros populares que se apoiavam nos sucessos dos artistas populares do Nordeste que tiveram maior notoriedade nacional.

Sobre essa queda na produção da música nordestina, Severino Medeiros lembra um fato que lhe aconteceu quando participou do show de abertura de Marinês onde poucas pessoas foram prestigiá-los.

³ Depoimento de Edmar Miguel de Assis, concedido à autora no dia 16.07.2013.

Mas também teve uma tempo aí que o São João... Ói, o forró... [...] O forró em baixa, rapaz. Foi em 19 e... e.... 1968. Eu tinha bem uns 25 anos. [...] Luiz Gonzaga foi fazer um show lá em Esperança, tô dizendo a tu, num saiu nem o dinheiro da gasolina. Foi no tempo de “Eu vou sair”. “Eu vou sair nenê, ninguém me quer mais aqui, Neném, neném, neném...” O povo só quer twiste, iêiêiê, num sei o que... Num gravou música assim, num foi? Naquela época Luiz Gonzaga parou. Foi aí que ele... Caiu tudo.⁴

O surgimento de outros gêneros musicais sob influência da cultura estrangeira, como a bossa nova, o iê-iê-iê, o Tropicalismo e mais à frente a Jovem Guarda, gerou nos “gêneros convencionais de raiz” a pior década para gravações e consumo dessa música. Acreditavam que a década anterior tinha sido sinônimo de produção de música de baixa qualidade, “representada por bolerões exagerados, sambas pré-fabricados e trilha sonora de quermesse” (NAPOLITANO, 2007:63). No entanto, conforme Napolitano (2007) aponta, a década de 1950 foi mais rica e complexa do que se pode supor. Para ele, nesse período, existiu no Brasil eventos musicais que apontaram para modernização da música os quais foram incorporados ao repertório mais valorizado da música de protesto, da bossa nova e do Tropicalismo dos anos 60 e 70.

O baião teve, entre o final dos anos 1940 e a primeira metade da década de 1950, o seu auge, proporcionando clássicos ao cancionário popular brasileiro tais como “Paraíba”, “Vozes da seca”, “Que nem jiló”, “Xote das meninas”, entre outros, imortalizados por Luiz Gonzaga. Também do Nordeste veio Jackson do Pandeiro, estreando no sul do país com o sucesso de “Sebastiana” (1952). O baião e o coco escondiam mais mistérios musicais do que supunha nossa crítica elitista (NAPOLITANO, 2007:64).

Portanto, os preconceitos em torno da produção musical dessa década estão muito mais centrados na questão ideológica em que o país passava nos anos 60 do que num ponto puramente estético e musicológico. O que isso não quer dizer, que os anos 50 não nos deixaram vários legados da música popular tornados clássicos, audíveis e nem tampouco inferior ao que produziram nos anos seguintes. De todo modo, os artistas e as outras camadas sociais beberam da riqueza criada pelos cancionários populares redescobrimdo o que os “os gêneros convencionais de raiz” tinham a oferecer.

Em meio ao turbilhão de acontecimentos sociopolítico na década de 1960, a música aparece como mentora das experiências sociais de resistência frente à conjuntura política que

⁴ Depoimento de Severino Medeiros, concedido à autora no dia 08.07.2013.

o país vivenciava. Músicas engajadas, novos gêneros e movimentos musicais surgiram como marca de ruptura e tradição diante da música popular. Renovaram os arranjos musicais existentes, dialogando com a tradição da música brasileira ao mesmo tempo incorporavam ritmos harmônicos com destaque para melodia das canções. Ou seja, o passado já não era folclorizado, mas apropriado como material estético da modernidade.

Influenciados pela bossa nova e pela tradição da música popular, a canção engajada surge nos espaços universitários com objetivo da “romantização da solidariedade popular; a crença no poder da canção e do ato de cantar para mudar o mundo; a denúncia e o lamento de um presente opressivo; a crença na esperança do futuro libertador” (NAPOLITANO, 2007:73). Várias músicas tornaram-se alvos da política de repressão da ditadura militar, e com eles, levadas de artistas populares, dentre eles forrozeiros, foram vítimas de perseguições e censura das suas obras musicais. Em grande medida, forçavam novas condutas de comportamentos baseadas na disciplina militar, a qual não eram expressas nas músicas nordestinas, pelo contrário, as características de letras jocosas e com duplo sentido continuaram produzidas por diversos artistas nordestinos. No entanto, nem sempre eram passadas na censura.

Um caso deste aconteceu com a música “Pescaria em Boqueirão” de João Gonçalves e Messias Holanda.

Quem for a pescaria lá em boqueirão / Lá não leve isca, lá tem de montão / Lá tem tanta minhoca que causa admiração / Ô lapa de minhoca, eita que minhocão / Com uma minhoca dessa se pega até tubarão / Pescada chega a faz fila pra isca pegar / Não teme a barbela quer se alimentar / Se ela fala sem dizia ou antes do anzol ferrar.⁵

Como percebemos essa música não possui nenhum aspecto que represente algo de repúdio à ditadura militar. No entanto, o duplo sentido existente nela destoava das normas de comportamento aplicado nesse regime, levando a música de João Gonçalves e Messias Holanda não passar na censura por alguns anos na Paraíba.

Do mesmo compositor, a música “Severina Xique Xique” feita em parceria com Genival Lacerda em 1975, foi censurada seguindo a mesma restrição de “Pescaria em Boqueirão”, como músicas consideradas uma afronta à moral construída naquela época.

⁵ Música “Pescaria em Boqueirão” composta por Messias Holanda e João Gonçalves em 1975, foi gravada pela primeira vez pela Tapeçar em 1976 no LP “Pescaria em Boqueirão” do próprio compositor João Gonçalves.

Segundo Lee – Meddi (2014), o sucesso alcançado por essa música sob interpretação de Genival Lacerda conquistou o público do nordeste brasileiro, todavia, foi alvo de preconceitos de algumas famílias do Ceará, que acusavam a palavra “boutique” de ter duplo sentido ofendendo a moral e os bons costumes das famílias cearenses. Encaminhado tal protesto para a Divisão de Censura de Brasília, o técnico manteve tal liberação e afirmou a música como “veículo de integração da nacionalidade”.

Caso parecido aconteceu com a música “Pescaria em Boqueirão”, que gerou grande sucesso dentro e fora deste Estado. Foi através dela que João Gonçalves conquistou o mundo da arte popular no país. “Num é que passou a surgir, mas eu trabalhava mais fora também. Depois essa música [pigarro], foi proibida, né? Aí a federal passou a proibir os meus shows... Eu ía, coisa e tal com o pessoal cantava, pessoal tocava, mas eu não cantava. Entendeu?”⁶ Sobre isso, João Gonçalves relata como era aplicada a censura nos seus shows na Paraíba.

Só na Paraíba... E depois quando mudou, nesse tempo era Doutor Clóvis, o inspetor da federal, aí ele fez um protocolo lá comigo, coisa e tal, por que ele me flagrou duas vezes... Só que eu não cantava, fiz um show em Cajazeiras uma vez, e o povo: “Canta pescaria em boqueirão”. E eu : “Eu não posso”. Aí fazia: Mandava o som pro pandeiro, a introdução, e fazia o povo cantar, né?. Aí ele me flagrou lá uma vez, lá em... Esse doutor Clóvis, ele a procura de título... Essas coisa lá errada. Aí, quando eu fui descendo do caminhão, aí eles: “Agora João, você tá ferrado comigo”. Eu digo: “Por que doutor?”. “Você cantou pescaria em Boqueirão”. Eu digo: “Cantei não sinhô”. “Cantou”. “Cantei não”, eu disse. “Eu gravei”, ele falou. “Então o senhor serve”, disse. Aí ele disse: “Mas você fica ai, num vai viajar não”. Eu tive que ir pra Souza, fazer esse show com os ficheiro lá né... [...] Aí ele, “Você num vai não, pode mandar a banda, mas você fica”. Era um negócio danado, nera? [...] Ficava detido, as vezes, até dessa vez eu tive que ficar no hotel, né? Num podia viajar, ficava no hotel, no dia seguinte de manhã, ele ouvia meu depoimento, né? Aí foi o que aconteceu, quando ele chegou 7 horas da manhã, o bolso com barreto que eu tinha trabalhado pra ele, foi me buscar logo cedo, que eu tava sem carro, e o motorista veio embora com a tua. Eu tava esperando eles chegarem e o moço me pegou na santa delegacia... Aí chegou o doutor Clóvis, e disse: “Que que esse pessoal quer ai?”. “Eu não sei doutor, ele cismaram comigo”. Aí ele: “num quero conversa com nenhum não, você entre”. E eu entrei... Ele disse: “É, você num cantou não, eu ouvi tudim, num cantou mesmo não, eu conheço a sua voz”. Eu disse: “pois é doutor, e o sinhô me prejudicou, né?”. “Pois é”. “Não pude fazer o show, por conta dos cara, mas é assim mesmo”. E aí deixou de me perseguir, entrou e ele saiu também, foi transferido pra são Paulo, e entrou doutor Pedro Fernandes. Doutor Pedro quando chegou lá tinha um protocolo desse tamanho, que o doutor Clóvis tinha feito ao meu respeito.⁷

Sobre Pedro Fernandes, João Gonçalves acrescenta:

⁶ Depoimento do Sr. João Gonçalves de Araújo, concedido à autora no dia 25.03.2014.

⁷ Idem.

Eita que esse foi o danado que passou a proibir os meus shows... E pegou quando eu lancei esse terceiro disco “Nordeste de hoje”. Ele disse: “Eu quero a cópia dessa música”. Ele num tinha levado por que Oséias, que era meu produtor, tinha saído da Tapeçar e levou tudo com ele, os arquivo.[...] Eu tava sem a cópia. [Mas] peguei a outra cópia lá e botei pra completar as doze, foi uma burrada que eu fiz e por isso mesmo passou que eu tava querendo enganar a federal. E passou a impressão pra ele. [...] Venderam 3600 exemplares, queimaram, aí quando já na abertura da... da ditadura, já com João Figueiredo, aí acabou-se esse negócio do AI-5 e deu uma abertura. Aí parece que facilitou as coisa. Acabaram com esse negócio de censura.⁸

Nesses trechos da fala de João Gonçalves, notamos que ele e seu público criaram estratégias para burlar a censura através da utilização apenas do ritmo instrumental da música proibida nos seus shows. Coros estes que, segundo o entrevistado, eram puxados pela plateia. Outro ponto de destaque na sua fala, é a censura aplicada em outros LP's lançados que não perdeu a característica do duplo sentido. E por fim, em outro momento, João Gonçalves lembra que as músicas censuradas, contraditoriamente, obtiveram maior sucesso. “Quando liberavam a música inteira, não fazia sucesso, a proibida era que fazia, que o povo gostava, né?”⁹.

Nesse sentido, podemos perceber que a censura na ditadura militar não obedecia a nenhum critério. O que consideravam ameaça não só ao regime, mas também à moral sociedade conservadora, eram alvos de perseguição, opressão e censura, por vezes muito mais perversas, porque tinham o apoio de camadas sociais conservadoras e hipócritas.

A efervescência dos movimentos socioculturais no final da década de 1970 pressionou, aos poucos, a abertura do regime militar no que diz respeito à liberdade de expressão através da música. João Gonçalves artista que chegou a compor músicas nordestinas tardiamente sofreu, nesse período, tal repressão. O que isso não quer dizer que as tensões e os conflitos sociais não continuaram existindo diante das produções artísticas.

Todavia, apesar das mudanças estéticas e formais da música popular brasileira, a música nordestina chega aos anos 1980 modernizada detentora de público amplo, expressivo e consumidor das diferentes camadas sociais por todo país. Em grande medida, os responsáveis pela volta do forró no mercado fonográfico se deu, principalmente, pela tentativa de Geraldo Vandré buscar nos gêneros rurais a estrutura de uma canção de protesto épica durante a explosão da música engajada nos festivais universitários e televisivos. Num movimento paralelo, os tropicalistas, sobretudo a figura do Gilberto Gil, filtram elementos estéticos de

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

diversas tradições culturais, no sentido amplo da palavra – modernismo, canções românticas do rádio, ideologia nacionalista, bossa nova etc. – convergissem numa obra provocativa, na qual estes ‘retalhos’ de citações apareciam de forma aparentemente desordenada, na medida em que eram colocados em série, e não em hierarquia estável e organizada, como nas canções da MPB (NAPOLIANO, 2007:132).

Nesse sentido, Gilberto Gil faz uma fusão rítmica misturando o pop, em especial a Black Music, e os ritmos brasileiros tradicionais, como o baião, o xaxado, xote e o samba. Não visando desconstruir ou denegar a tradição da MPB, mas ampliá-la para além dos limites convencionais. Edmar Miguel destaca que,

o iê-iê-iê chegou aqui, mais uma vez a música nordestina apagou. Quando isso cansou, criou-se Os Três do Nordeste, aí veio Três do Nordeste, veio Nando Cordel, veio Amelhinha, veio um bocado de gente, justamente, quando Campina vestiu de novo a camisa da música nordestina e criou-se aqui um evento: o Forró do Entra e Sai, lá no Campinense Clube lá em cima. [...] Forró do Entra e Sai, aí era justamente com sanfona, veio Sivuca tocar, veio Josinaldo, os Três do Nordeste [...]. Campina tava investindo isso nos clubes que eu to dizendo a você, tocava muito nos Os Caçadores, o Ypiranga.¹⁰

Festejos presente não só nos clubes privados como também nas ruas, onde a cidade de Campina Grande com suas características interioranas reunindo aspectos do meio rural e urbano, foi palco de muitos cancioneiros populares, seja nas ruas do meretrício, nos forrós dos bairros populares, nos clubes, nos cineteatros, nos circos, nos auditórios das rádios e até mesmo nos showmícios, a música nordestina era presente e estava enraizada nas manifestações socioculturais dos campinenses.

É, nesse contexto, que a música nordestina ressurge e com ela o pensamento de solidificar as manifestações socioculturais do período junino. Numa entrevista ao Diário da Borborema de 1979, Luiz Gonzaga reforça a força que Campina Grande e os músicos da terra tiveram sobre a música popular nordestina, afirmando que o valor dessa terra é dada pela sua localização. “Ela está arrodada de muitas cidades boas, nesse tronco da Borborema. Por isso, o povo daqui é sambador, é forrozeiro, é alegre, e talvez por isso, aqui seja o centro do sanfoneiro desse Nordeste”¹¹. Com esse pensamento sobre a cidade, na entrevista Luiz Gonzaga também sugeriu a realização de uma festa anual da sanfona e um festival de Música

¹⁰ Depoimento de Edmar Miguel de Assis, concedido à autora no dia 16.07.2013.

¹¹ Diário da Borborema, 1979:4.

Popular Nordestina para beneficiar os sanfoneiros, homenagear Rosil Cavalcanti e atrair turistas. No entanto, apenas no início dos anos 80, cria o espaço do Parque do Povo para concentrar os festejos juninos, antes praticados nos bairros da cidade.

Ao contrário de alguns anos anteriores que podia frequentar ambientes, em maior ou menor grau, onde tocavam a música nordestina durante o ano todo. Os forrós, descentralizados, faziam parte da dinâmica sociocultural do povo de Campina Grande, não sendo vistos apenas como produtos das tradicionais festas juninas. Diferente do que aconteceu no início da década de 1980, quando a cidade passa a centralizar os festejos do mês de junho já existentes nos bairros num lugar só, no intuito de apropriar e conservar no espaço urbano a tradição junina, incluindo múltiplas práticas reinventadas das festas de São João na cidade (LIMA, 2008). Além de pretender instituir uma “tradição inventada, um espetáculo, passando a existir como uma festa comercializada por meio de um *marketing* turístico, econômico, social, cultural e político” (LIMA, 2008:20).

No entanto, é a partir daí que teremos na cidade de “O Maior São João do Mundo” a indústria cultural mais voraz no mundo dos artistas populares, os quais muito deles foram esquecidos pelos meios de comunicação e pela própria festa inventada. Esta, por sua vez, baseada nas experiências culturais dos forrós nos bairros e na apropriação da obra musical criada por muitos forrozeiros vindos “de baixo”, crias da arte intuitiva. Sendo assim, o forró e os praticantes dessa arte tiveram papel imprescindível no processo de modernização e difusão da música nordestina em Campina Grande, para hoje, a cidade ser palco da maior festa junina do país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Referências Bibliográficas

1. Fontes

1.1. Fontes orais (entrevistas)

1. Depoimento de *Edmar Miguel de Assis*, concedido à autora no dia 16.07.2013.
2. Depoimento de *Severino Medeiros*, concedido à autora no dia 08.07.2013.
3. Depoimento de *João Gonçálves de Araújo*, concedido à autora no dia 25.03.2014.

1.2. Fonte impressa

1.2.1. Jornal

Jornal *Diário da Borborema*. Campina Grande, outubro a dezembro 1959, 1979.

2. Discografias

JOÃO GONÇALVEZ. Pescaria em Boqueirão. In: Pescaria em Boqueirão. Rio de Janeiro: Tapeçar Gravações S. A, P1976. LP.

TRIO NORDESTINO. Forró Plic Plic Plá. In: Com amor e com carinho. Rio de Janeiro: Copacabana, 1984. 1 LP.

3. Bibliografia

CHIANCA, Luciana de Oliveira. *Quando o campo está na cidade: migração, identidade e festa*. Revista Sociedade e Cultura, v. 10, jan./jun. 2007, p. 45 a 59.

COSTA, Jean Henrique. *Luiz Gonzaga: entre o mito da pureza musical e a indústria cultura*. Revista Espaço Acadêmico, nº 130, março de 2012.

DREYFUS, Dominique. *A vida do viajante: A saga de Luiz Gonzaga*. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

ECHEVERRIA, Regina. *Gonzaguinha e Gonzagão*. São Paulo: Ediouro. 2006.

FREITAS, Goretti Maria Sampaio de. A trajetória histórica da radiofonia campinense: do alto-falante ao FM. In: SOUZA, Antônio Clarindo Barbosa de. *História da mídia regional: o rádio em Campina Grande*. Campina Grande, EDUFCEG, 2006.

HOBSBAWN, Eric. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

_____. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. *Mundos do Trabalho*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

IKEDA, Alberto. *Forró: dança e música do povo*. Leitura, São Paulo: 1990.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução: Bernardo Leitão... [et al.]. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

LEE-MEDDI, Jeocaz. A música brasileira e a censura da ditadura militar. Artigo postado no site vermelho portal, no hiperlink Cultura. Disponível em: [codigo=159935-11](#)>. Acesso em 14 Jul. 2014.

LIMA, Elizabeth Cristina de Andrade. *Fábrica dos sonhos: a invenção da festa junina no espaço urbano*. 2ª Ed., Campina Grande, EDUFCEG, 2008.

MARCELO, Carlos; RODRIGUES, Rosualdo. *O fole roncou: uma história do forró*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

MONTENEGRO, Antônio Torres. *História oral e memória: a cultura popular revisitada*. São

Paulo: Contexto, 1994.

MORAES, José Geraldo. V. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, vol. 20, n. 39, ANPUH/ Humanitas/ FAPESP, p. 203-222, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. História e música popular: um mapa de leituras e questões. *Revista Brasileira de História*, n. 157, ANPUH/ Humanitas/ FAPESP, 2007, p. 153-171.

_____. *História e Música*. 2ª ed.. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

THOMPSON, P. *A voz do passado – História Oral*. 2ª Ed.. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

WILLIAMS, Raymond. *O Campo e cidade: Na história e na literatura*. Tradução Paulo Henrique Britto, São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2011.

_____. *Cultura e materialismo*. Tradução André Glaser, São Paulo: Editora Unesp, 2011.