



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE HUMANIDADES  
UNIDADE ACADÊMICA DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**MAINARA DUARTE EULÁLIO**

**BATE COXA EM CAMPINA GRANDE:  
HISTÓRIA SOCIAL DO FORRÓ NA CIDADE DO “MAIOR SÃO JOÃO DO  
MUNDO” (1950-1985).**

**CAMPINA GRANDE**

**2014**

**MAINARA DUARTE EULÁLIO**

**BATE COXA EM CAMPINA GRANDE:  
HISTÓRIA SOCIAL DO FORRÓ NA CIDADE DO “MAIOR SÃO JOÃO DO  
MUNDO” (1950-1985)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande para obtenção do título de mestre em História.

Área de concentração:  
Cultura e cidades

Orientador: Prof. Dr. Luciano Mendonça de Lima

**CAMPINA GRANDE  
2014**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA UFCG

---

- E88b Eulálio, Mainara Duarte.  
Bate coxa em Campina Grande : história social do forró na cidade do  
“Maior São João do Mundo” / Mainara Duarte Eulálio. – Campina Grande,  
2014.  
150 f. : il. color.
- Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Campina  
Grande, Centro de Humanidades, 2014.
- "Orientação: Prof. Dr. Luciano Mendonça de Lima".  
Referências.
1. História Cultural – Forró. 2. Cidade. 3. História Social. I.  
Lima, Luciano Mendonça de. II. Título.

CDU 930.85(043)

EULÁLIO, Mainara Duarte. *Bate coxa em Campina Grande: História social do forró na cidade do "Maior São João do Mundo" (1950-1985).*

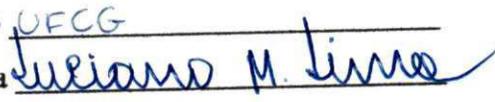
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande para obtenção do título de mestre em História.

Aprovada em 26/08/14

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. ÉNO CHAVES FLORES Instituição UEPB  
Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura 

Prof. Dr. SEVERINO CABRAL FILHO Instituição UFCG  
Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura 

Prof. Dr. LUCIANO MENDONÇA DE LIMA Instituição UFCG  
Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura 

Aos meus pais, que formam meu alicerce da vida, dedico-lhes este trabalho.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Luciano Mendonça de Lima, que mostrou a importância de continuar lutando pelas injustiças e a compreender melhor o fazer da História Social Inglesa, agradeço também a sua dedicação, apoio e compromisso nas orientações que mesmo estando com agenda lotada, não media esforços para me acompanhar em algumas das pesquisas, nem nos encontrar.

À banca examinadora da qualificação e da defesa, Prof. Élio Chaves Flores e Prof. Severino Cabral Filho, pelas contribuições relevantes para conclusão do texto final.

Ao meu tio, José Jonas Duarte da Costa, pelas discussões historiográficas a cerca do tema e por compartilhar os sons da música nordestina desde minha infância.

A minha família, principalmente meus pais, por entender a necessidade de algumas ausências nos finais de semana devido aos estudos, e pelo amor, respeito e carinho que nos une.

Ao meu namorado, Enildo José dos Santos Filho, pela paciência, força e companheirismo que teve comigo durante a escrita da dissertação.

À Fátima, responsável pelo arquivo do Museu Histórico e Geográfico de Campina Grande, que sempre esteve solícita para me receber durante a pesquisa.

Ao orientador do estágio REUNI, Prof. Severino Cabral Filho, por direcionar minhas aulas no estágio docente, contribuindo no aprendizado para lecionar no Ensino Superior.

Aos entrevistados, Benedito do Rojão, Severino Medeiros, Manoel Tambor, Edmar Miguel, José Eulálio Sobrinho, João Gonçalves pela simplicidade e satisfação que me receberam em suas residências, e pelas contribuições fundamentais e valiosas para construção deste trabalho. Sem elas seria impossível à realização dos objetivos desta pesquisa.

Ao senhor Barreto, por abrir seu acervo documental e ceder parte do material que precisei na minha pesquisa. Foi admirável o prazer que teve de nos receber em sua residência.

Aos colegas de turma 2012.1, em especial Rosicleide, José Pequeno, Danielly Moura e Cataline, pelas discussões realizadas em sala sobre nossos objetos de estudo, pelos empréstimos de livros e documentos, e principalmente, pela amizade construída ao longo desses anos, onde pudemos compartilhar das mesmas angústias e realizações durante elaboração da dissertação.

Ao CNPQ pela bolsa REUNI, que auxiliou nas despesas com estadias nos encontros, xérox, livros e proporcionou a experiência em estágio docência no Ensino Superior.

“Em todo pé de serra tem,  
Um zabumbeiro tem, um cantador  
Mesmo que seja ruim,  
Tocando um tantinho assim,  
Traz alegria a todo morador”.

**Dominguinhos e Anastácia**

## RESUMO

EULÁLIO, Mainara Duarte. *Bate coxa eem Campina Grande: História social do forró na cidade do “Maior São João do Mundo” (1950-1985)*. 150 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Campina Grande, 2014.

O presente trabalho tem como objetivo compreender como a música nordestina, o forró especificamente, foi considerado como prática sociocultural dos “de baixo” ascendendo para toda sociedade campinense. A partir daí pretendemos entender a relação entre o forró e a formação social de Campina Grande durante o período correspondente a segunda metade do século XX até 1985, dois anos após a criação de “O Maior São João do Mundo”. Nesse sentido, buscamos compreender as maneiras como os praticantes do forró compuseram cenários em bairros da cidade de Campina Grande. Analisando as experiências sociais das pessoas que frequentavam os Forrós, ambientes marcados pela cultura, hábitos e costumes de pessoas comuns vindas do campo ou de pequenos interiores da Paraíba. Somando a isso, apresentaremos a dinâmica dos agentes socioculturais, sejam institucionais ou não, como mecanismos imprescindíveis para o processo histórico de difusão dessa música popular as todas as camadas sociais da cidade. Por fim, analisaremos a música na perspectiva social e estética da obra musical quando procuraremos entender a evolução social da música e dança de Forró inserido no processo de “modernização” e urbanização, dialogando com as trajetórias individuais de alguns forrozeiros de “Campina Grande” na ascensão do forró. Para compor as fontes, utilizaremos vasto *corpus* documental compreendido de fontes primárias e secundárias, como jornais da época, entrevistas, revistas, processos crimes e composições musicais com objetivo de confrontá-las para dar maior credibilidade à problemática levantada na historiografia apresentada. Diante disso, nos apropriaremos da historiografia social inglesa como suporte teórico-metodológico do nosso objeto, tendo como historiadores fundamentais Edward Palmer Thompson, Eric Hobsbawn e Raymond Williams.

Palavras-chave: Forró. Cidade. História Social.

## ABSTRACT

EULÁLIO, Mainara Duarte. *Bate coxa eem Campina Grande: História social do forró na cidade do “Maior São João do Mundo” (1950-1985)*. 150 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Campina Grande, 2014.

This study aims to understand how music Northeast, specifically forró, the dance was considered as social and cultural practice of "low" ascending to every society Campina Grande. From there we want to understand the relationship between the dance and the social formation of Campina Grande during the period corresponding to the second half of the twentieth century until 1985, two years after the creation of "The Maior São João do Mundo". Accordingly, we seek to understand the ways lovers composed forró scenarios in neighborhoods in the city of Campina Grande. Analyzing the social experiences of the people who attended the liners, environments marked by culture, habits and customs of ordinary people coming from the countryside or small interior of Paraíba. Adding to that, we present the dynamics of sociocultural agents, whether institutional or not, as essential mechanisms for the dissemination of this historical process of popular music to all social strata of the city. Finally, we analyze the social perspective on music and aesthetics of the musical work as seek to understand the evolution of social music and dance forró inserted in the process of "modernization" and urbanization, dialoguing with individual trajectories of some of forró artists "Campina Grande" in rise of forró. To compose the sources, we use vast *corpus* of documents comprised of primary and secondary sources, such as newspapers of the time, interviews, magazines, criminal cases and musical compositions in order to compare them to give greater credibility to the issue raised in the historiography presented. Thus, in English social we appropriate of historiography as theoretical-methodological support of our object, having as fundamental historians Edward Palmer Thompson, Eric Hobsbawm and Raymond Williams.

Keywords: Forró. City. Social History.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Foto 1 - Fotografia de Severino Medeiros -----	111
Foto 2 - Fotografia de Manoel Tambor -----	117
Foto 3 - Fotografia de Benedito do Rojão -----	120

## LISTA DE SIGLAS

AABB – Associação Atlética do Banco do Brasil -----	79
CURA – Projeto Comunidade Urbana para Recuperação Acelerada -----	36
FIEP - Federação das Indústrias do Estado da Paraíba -----	79
GRESSE – Grêmio Recreativo de Sargentos e Sub-tenentes do Exército -----	79
LP – Long Play -----	115
SANBRA – Sociedade Algodoeira do Nordeste Brasileiro -----	29
SESI – Serviço Social da Indústria -----	79
SENAI – Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial -----	79
UDN – União Democrática Nacional -----	79

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>2 A CIDADE DE CAMPINA GRANDE E OS FORRÓS: EXPERIÊNCIA HISTÓRICA URBANA A PARTIR DAS PRÁTICAS SOCIOCULTURAIS DOS CAMPINENSES</b> .....	27
2.1 Forrós: Espaços de lazer e tensões entre as camadas sociais de Campina Grande --	37
<b>3 CAMPINA GRANDE E A DINÂMICA DOS FORRÓS: MAPEAMENTO DOS ESPAÇOS DA CIDADE ONDE REVELARAM FORROZEIROS CAMPINENSES</b> .....	64
3.1 Forrós institucionais x forrós periféricos: Agentes fundamentais na difusão da música nordestina na cidade de Campina Grande .....	72
<b>4 A MÚSICA DOS “DE BAIXO” E O PROCESSO DE “MODERNIZAÇÃO” E ASCENSÃO SOCIAL DA MÚSICA E DANÇA DE FORRÓ NA SOCIEDADE CAMPINENSE</b> .....	102
4.1 “ <i>Vem gente de todo lado conhecer o sanfoneiro</i> ”: História de vida dos sanfoneiros Severino Medeiros e Manoel Tambor, e do pandeirista Benedito do Rojão .....	109
4.2 Forró x mercadoria: Processo de modernização da música nordestina .....	124
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	137
<b>FONTES</b> .....	140
<b>DISCOGRAFIAS</b> .....	141
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	141
<b>ANEXOS</b> .....	146

## INTRODUÇÃO

Estudar a música, sobretudo a “música popular” no Brasil através do apanhado da história social, nos faz perceber o quanto ela articula diversas etnias, identidades, regiões, classes e ideologias. Por muito tempo no século XX, ela assumiu o lugar da representatividade dos dilemas sociais e políticos vivenciados no país. Para Napolitano (2005), o Brasil é fonte das grandes usinas sonoras do planeta e lugar privilegiado para pensar a música. Nesse sentido, nosso objetivo é pensar a sociedade e a história a partir da música.

Diante disso, redefinimos a relação da música com a história no paralelo entre fonte histórica e o pensamento historiográfico que emerge em torno dela. Isso só se torna possível na medida em que há a construção de ferramentas teórico-metodológicas claras e coerentes de análises das fontes e a análise crítica de historiografias.

Nosso desafio é desvendarmos o sentido embutido na obra musical/ dançante, o forró, bem como suas inserções na sociedade e na história campinense, no intuito de compreendermos o porquê do forró, inicialmente ser expressão musical apenas dos “de baixo” e, posteriormente, alcançou diferentes camadas sociais.

Estudar o Forró como prática popular rural que conhece o processo de ascensão social e histórico na área urbana de Campina Grande, nos leva a refletir sobre as múltiplas experiências e vivências encontradas nos autores e admiradores deste estilo musical/ dançante, que criam seus significados próprios a respeito da urbe e definem suas múltiplas formas de se apropriar e de consumir os diversos espaços que a cidade pode lhes oferecer, sejam os botecos, os cabarés, os lares, as feiras e\ou as festas da cidade.

Nessa perspectiva buscamos na cidade um conjunto de múltiplas práticas sociais e culturais cotidianas dos seus moradores, em torno dos quais constroem suas identidades e relações de solidariedade, embora algumas vezes sejam marcados pelos conflitos, tensões e práticas culturais diferentes.

O espaço da prática do forró nos anos 1940, 1950 e 1960 na cidade de Campina Grande foi considerado por alguns estudiosos lugares de desavenças e diversão. Todavia, na leitura de Souza (2006) essas tensões sociais não era algo vinculado apenas aos festejos populares, mas sim fruto de um conflito social entre classes sociais existentes na cidade daquela época. Para ele, a cidade possuía projetos diferenciados de como deveria está organizada e de como cada grupo social poderia utilizar os momentos de lazer.

Chamamos atenção também que a Campina Grande planejada para esse período estava inserida no discurso da elite local como uma cidade civilizada e em progresso, coisa que

Sousa (2001) elenca como discurso ambíguo, pois apesar de pertencer a um lugar em expansão, convivia com as mazelas da sociedade. Entretanto, os forrozeiros, gente comum, constituíram cenários significativos através da resignificação dos espaços e das resistências aos valores e códigos de condutas que se tentavam impor, após a busca em hierarquizar os ambientes da cidade e intervir nesses territórios. Segundo Sousa, a elite campinense buscou “instituir valores que mantivessem o *status quo*, ou que o modificassem apenas superficialmente para incorporar novos grupos e interesses” (2001:178).

Nessa perspectiva analisaremos o forró como estilo musical e dançante de uma prática popular rural para a condição de um estilo musical/dançante da cidade Campina Grande. Para isso, nos questionamos qual a identidade social do forró em sua origem? E como se desenvolveu em Campina Grande? Como se deu a difusão e a receptividade desse estilo musical na cidade?

O recorte selecionado para pesquisa vai da década de 1950, período em que os campinenses conviveram com as consequências trazidas pelas reformas públicas instauradas durante as três décadas anteriores, impondo de “cima para baixo” mudanças drásticas no cotidiano dessas pessoas até 1983 quando é criada, no espaço atual, a festa junina de Campina Grande, “O Maior São João do Mundo”.

Discutiremos as modificações ocorridas no forró como uma expressão sociocultural do processo histórico ocorrido na cidade que, vai ascender socialmente à medida que a música popular ganha espaço nos veículos institucionalizados de Campina Grande, como as difusoras, as rádios, os cine teatros, clubes e showmícios.

Para Napolitano (2005), a música popular brasileira, originada no final do século XIX e início do século XX, está diretamente ligada à urbanização e ao surgimento de classes populares e médias urbanas. Entretanto, baseado na pesquisa de Dreyfus (1996), isso não aconteceu com o forró. O forró antes mesmo de chegar à urbe já havia o refulengo do fole ou de uma rabeca gemendo nos cafundós<sup>1</sup> dos sertões nordestino. Esse ritmo musical surgiu a partir das práticas populares dos “costumes em comum”, dos “de baixo” da zona rural.

Para Dreyfus, o forró surge com grande diversidade no interior nordestino como música instrumental, depois põe ritmo em crônicas de cordéis, em histórias que falam das práticas sociais do povo nordestino, dos seus costumes, de sua fala e torna a música que é conhecida hoje. Como mencionado anteriormente, é um ritmo que abarca o baião, o samba

---

<sup>1</sup> O termo “cafundó”, segundo o dicionário Aurélio, significa “lugar ermo e distante, ordinariamente entre montanhas”; “lugar de difícil acesso”. De fato, não é fácil chegar a Cafundó, comunidade de remanescentes quilombolas localizada no município de Salto de Pirapora, a cerca de 40 km da cidade de Sorocoba situada no Estado de São Paulo. Porém, nesse contexto apresentado o termo “cafundó” refere-se a um lugar distante, atribuindo o significado do português informal.

nordestino, o arrasta-pé ou marcha, o forró, o rojão, o xote, o calango mineiro, a toada, o coco e o lamento sertanejo.

Atualmente há duas teorias para o surgimento da nomenclatura forró. Cascudo (2002) acredita que a origem desse nome vem de “forrobodó”, palavra de origem banto africana que quer dizer furdunço, confusão, festança e era utilizada para designar as festas populares onde se dançava de tudo. Nesse caso, Dreyfus concorda com Cascudo ao defender a etimologia da palavra forró como abreviação de forrobodó, que na década de 70 passou de um espaço onde iam dançar/festejar/brincar – íam para os bailes, sambas, arrasta-pés - para um estilo próprio, um ritmo musical nordestino.

A outra teoria apresenta o forró resultante de *for all*, ou seja, para todos. Expressão introduzida no Brasil no século XX através dos engenheiros britânicos que trabalhavam na construção da ferrovia The Great Western of Brazil Railway Company Limited, quando, algumas vezes, promoviam bailes abertos ao público ao som da sanfona e da zabumba, fixando placas na entrada do baile com os dizeres *for all*.

Segundo Ikeda (1990), essa última vertente não se sustenta porque antes mesmo da chegada dos ingleses em Pernambuco, já ouviram a expressão forrobodó nas festas do interior nordestino no final do século XIX. E outra, sabemos que os ingleses não têm como hábito cultural se misturar com gente comum, nesse caso os operários, além do que raros eram os populares que sabiam ler em português o que dirá em inglês. Diante disso, veremos que tal teoria é pouco plausível e difícil de ser sustentada ao longo da nossa pesquisa.

O forró é uma dança e ritmo tipicamente nordestino, porém de influências variadas que vão desde as europeias, Chula e Polka, das danças africanas até o Toré, ritmo indígena<sup>2</sup>. Como podemos perceber, algumas danças e ritmos são “crias” do forrobodó (tais como o já citado xote, baião, xaxado, samba de latada, rojão, coco, balanceio), além é claro, das variações forró pé-de-serra e forró Arrasta-pé. Todos estes ritmos e danças vieram da aceleração, redução, compasso e descompasso existentes no forrobodó.

Também vale salientar que anterior à década de 1940, as obras que tratam da música popular brasileira nada falam sobre a palavra forró, não há referências significativas ao ritmo institucionalizado como forró. Esse ritmo só ganhará visibilidade a partir do baião divulgado por Luís Gonzaga nas estações de rádio do Rio de Janeiro, quando o baião tornará o gênero precursor da música nordestina, popularmente chamada forró.

---

<sup>2</sup> A Chula é dança popular de origem portuguesa caracterizada por passos ligeiros e de ritmo marcado por instrumentos de percussão, rabeca e viola. No Brasil, a chula ganhou novos formatos no Rio Grande do Sul e no Recôncavo Baiano. A Polka surgiu como dança e ritmo popular na região do antigo Império Austro-Húngaro. Tanto a Chula como a Polka são compostas por compasso binário simples semelhante ao gênero Baião da música nordestina.

Entretanto, Dreyfus afirma que o termo baião, sinônimo de rojão, já existia antes do fenômeno Gonzaga. Designava, na linguagem dos repentistas do Nordeste, o fragmento ou trecho “tocado pela viola, que permite ao violeiro testar a afinação do instrumento e esperar a inspiração, assim como introduz o verso do cantador ou pontua no final de cada estrofe” (1996:110-112).

Nessa perspectiva, o forró como prática sociocultural, numa mistura de estilos musicais/ dançantes, foi o meio condutor das relações sociais entre os homens do campo que teve início nos cafundós do sertão nordestino sem a vestimenta que a indústria fonográfica deu nos anos 70 no espaço urbano.

Outro ponto que pretendemos trabalhar refere-se aos criadores do forró em Campina Grande, a partir da gama de autores que viveram e vivem dessa arte, assim como a aceitação desse estilo musical entre as camadas sociais da cidade. Destacando as manifestações vindas dos “de baixo”, como autores dessa música que teve na sua formação o resultado do entrecruzamento da cultura da cidade e do meio rural. Para isso, as rádios campinenses e a imprensa local foram fundamentais na divulgação e promoção dos artistas nacionais e regionais.<sup>3</sup>

Em sua pesquisa, Souza expõe que os “admiradores do forró, do baião e do xote, não deixavam de comparecer às apresentações de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e Almira, além, é claro, da “pernambucanamente” campinense Marinês” (2006:52). Esses espaços tornaram o celeiro de artistas locais que tiveram oportunidade de mostrar as qualidades artísticas.

Diante da problemática exposta acima, este trabalho busca compreender o forró como expressão sociocultural presente na sociedade campinense, a partir da concepção historiográfica da História Social Inglesa, que teve sua particularidade ao ser recepcionada no Brasil na medida em que abrangia novas temáticas a serem pesquisadas em determinados locais peculiares das regiões brasileiras.

Aqueles que se dispõem a enveredar por este caminho contribuem na introdução de novas formas teórico-metodológicas e no processo historiográfico, cujo objetivo é de não hierarquizar questões sociais, estéticas, econômicas e culturais, mas sim articulá-las e contextualizá-las para melhor eficácia do objeto de estudo. Sem esquecer o diálogo interdisciplinar existente com as outras ciências humanas.

---

<sup>3</sup> É bom lembrar que o papel da imprensa local surge também como maneira de contribuir para institucionalizar a realidade e os estereótipos em torno dos ambientes que os populares frequentavam e onde havia a prática do forró, em sintonia com os valores e práticas da elite campinense. Nesse caso, utilizaremos os jornais não só como fonte de registro dos acontecimentos e divulgação, mas também como objeto histórico e participante ativo do processo histórico de modernização e desenvolvimentista na cidade a partir dos anos 1950.

Para isso, é fundamental utilizar a História Social como base teórico-metodológica nesta pesquisa. De acordo com essa concepção historiográfica, podemos dizer que fazer História para os historiadores sociais é lembrar os que não estão presentes na História Tradicional, é contar a história “vista de baixo”, dos homens comuns ou dos “de baixo”, para entender as experiências cotidianas, as ideias, as tradições e os valores dessas pessoas esquecidas.

A História Social também teve forte influência da filosofia marxista, no que diz respeito à noção de classe social como fenômeno social, histórico e dialético, pensar o ser social como determinante do campo para pensar a História, condicionando a consciência social. Essa perspectiva de fazer História é um tópico do materialismo histórico de Marx.

A História Social trouxe questões novas para serem abordadas pela historiografia da época. Essa corrente surgiu na Inglaterra do início do século XX sob influência do marxismo e no intuito de contar a História inglesa por outro viés que buscasse a consciência de classe social, como algo a ser conquistado um dia como resultado da luta de classes, ou seja, da experiência da classe dos “de baixo” em luta.

Para Thompson (1987), a relação capitalista de produção é resultado (histórico) da luta de classes. Ele submete a transformação das forças produtivas e do modo de produção ao desenvolvimento real, ou melhor, ao processo histórico da luta de classes. Recusa, assim, a ideia da classe social como efeito resultante, determinante do modo de produção, mas sim como um processo histórico da luta de classes. O qual o aspecto determinante da sociedade não é apenas a economia, mas sim as experiências sociais da luta de classe.

Sendo assim, a História Social é marcada pelo maior posicionamento político direcionado aos interesses para as investigações da composição social, da vida cotidiana de pessoas comuns e reais esquecidas na historiografia tradicional. Como mulheres, criados, trabalhadores, grupos étnicos, camponeses entre tantos outros. Entretanto, com base nos estudos de Thompson (2001), essa corrente vem contribuindo no desenvolvimento da historiografia, principalmente no que diz respeito à história vista de baixo, à história do trabalho e à história das práticas culturais de classe.

Ao trabalharmos com cultura, estamos reportando a “cultura” como um termo multifacetado que reúne variedades de atributos e atividades que podem confundir ou ocultar distinções que precisam ser feitas. Para Williams (2011) cultura é uma produção de significados e valores do modo de vida que dá sentido através das experiências e das forças sociais que movem a história. Nesse sentido, ele defende a cultura como uma força produtiva pertencente ao processo social, que por sua vez não se reduz exclusivamente ao determinismo

econômico.

Thompson (1998) aproxima-se de Williams quando defende também a noção de cultura como um conjunto de diferentes recursos, conflitos e contradições sociais e culturais existente nas relações sociais e para ele a cultura só assume o papel de sistema quando sofre pressão forçosa. Para tanto, é necessário examinar com mais cuidado “os ritos, modos simbólicos, os atributos culturais da hegemonia, a transmissão do costume de geração para geração e o desenvolvimento do costume sob formas historicamente específicas das relações sociais e de trabalho” (1998:22). Pois os costumes presentes na cultura popular estão diretamente arraigados às realidades materiais e sociais da vida e do trabalho.

Diante dessas características baseadas nos aspectos da História Social, buscamos compreender como as práticas e experiências, sobretudo dos homens comuns, traduzem em valores, ideias, costumes e conceitos sobre o mundo. Nesse caso, a pesquisa trabalha com História Social a partir da análise das origens e práticas cotidianas dos forrozeiros (autores do forró ou consumidores da música), homens comuns do campo e dos espaços onde se dançavam e tocavam o forró. Tornando-os sujeitos históricos transformadores do espaço em que vivem a partir de seus costumes e seus valores.

Levando em consideração a música como objeto diversificado, temos o desafio de analisá-la a partir do processo histórico delimitado pelo período exposto, os diversos agentes e instituições sociais envolvidos com a normatização da experiência social. Nesse caso, do forró na sociedade campinense e suas formas de recepção e apropriação da obra musical por diferentes camadas sociais da cidade.

Todavia, estudar a música e a dança como fonte sociocultural, principalmente as criadas por camadas populares urbanas, sofreu um relativo desprezo dentro das academias. De acordo com E. Hobsbawm (1990), isso ocorreu devido a maior preocupação em relação ao estudo da música dita como erudita ou a folclórica, que por sua vez era recepcionada pela camada social rica quando a música criada por gente comum não era reconhecida como arte.

Hobsbawm (1990) traz contribuições interessantes para se pensar o social representado no objeto de estudo. Em seus estudos sobre a História Social do Jazz destaca a importância de analisar a estrutura econômica para obter melhor explicação do social, o que não significa que seja o determinante direto, mas o meio impulsionador das repercussões sociais e históricas. É estudar a música a partir do ponto de vista histórico, sem esquecer suas raízes sociais, o corpo de músicos e a natureza de seu público, sendo necessário, para entendermos a consolidação da música popular presente nos centros urbanos ligados à vida cultural, ao lazer urbano como elemento aglutinador de diferentes camadas sociais e como meio de vida para o artista

popular.

Em se tratando da arte, em especial a música popular, Hobsbawm (1988) acredita que as pessoas comuns são mais atraídas por elas quando há uma queda no interesse da cultura dita erudita ou oficial, e isto se tornou mais intenso quando houve a combinação da tecnologia com a descoberta do mercado de massas.

Entretanto, diferente de ser atraída, a música nordestina surge como estilo musical produzido pelos homens comuns do campo. No início usam apenas instrumentos para dar os ritmos dançantes; posteriormente cantam as histórias e crônicas dos folhetos de cordéis (DREYFUS, 1996). Depois, as letras incorporam crônicas do sertão nordestino, da vida rural do semiárido e, em seguida, tornam-se narrativas da vida semiurbana e semirural.

No caso de Campina Grande, cidade tida como o centro do interior da Paraíba, quando o forró chega ao espaço urbano e ocupa as periferias, permanece como música dos “de baixo”. Os forrós, “sambas” seriam manifestações da saudade da vida rural ou fuga para esquecer a realidade cruel de grande parte da população do campo migrada para os centros urbanos na ilusão de melhor condição de vida e da vida que levavam na cidade.

Nesse sentido, a música popular – arte dos homens comuns – como afirma Hobsbawm (1988), transformou a cultura burguesa de baixo para cima. Com o processo de urbanização e revolução tecnológica, baseada no mercado de massa, rapidamente atingiu diferentes camadas sociais. A música gravada por Trio Nordestino retrata um pouco disso, “*Ele veio do fundo do quintal hoje é maior nos palhoções, tá vendendo milhões, tá vendendo milhões, o forró tá vendendo milhões...*”.

Moraes (2000) chama atenção para estudarmos a música popular como expressão artística formada pela intensa relação dialética de troca contínua e permanente entre diversas formas culturais presente num momento histórico. Havendo assim interação, resistência, influências, submissões entre ambas. Nessa perspectiva, permite incluirmos a proposta de circularidade cultural defendida por Bakhtin (1993) ao tratar da dinâmica e integração recíprocas entre culturas diferentes, a popular e a oficial, chegando num momento que as fronteiras entre as duas culturas são quase imprecisas.

Nessa proposta de Bakhtin, não há cultura popular pura, ela se configura e mistura através da relação com a cultura e suas concepções e instituições dominantes. Ou seja, não existe a polarização cultural, mas sim uma relação entre as classes dominantes e as classes dominadas compartilhando de processos sociais em comum, onde a produção cultural parte dessa existência entre ambas, mesmo que os benefícios e o controle sejam repartidos de forma desigual.

Com essa proposta de circularidade cultural, Bakhtin permite compreender a cultura numa perspectiva social, enaltecendo a complexidade e diversidade de valores e sentidos embutidos nela. Partindo desse princípio, há uma intensa relação cultural de troca contínua e permanente entre a cultura dos dominantes e a dos dominados. Em cujo processo dialético, em si, contém questões sociológicas e as contradições políticas e econômicas que perpassam na sociedade.

É importante lembrar que as experiências sociais apresentadas por Bakhtin não reprime as experiências de classe, apesar da combinação possível entre a cultura dos “de baixo” e dos dominantes. Também entendemos que a cultura de classe não si autocompleta, não é autossuficiente, até porque os de baixo estão inseridos numa teia social, linguística, histórica e cultural muito mais ampla.

Então o conceito de circularidade atende ao desafio de ver a cultura não como fenômeno, mas algo que está enraizado a experiência social, histórica dentro da tradição do materialismo histórico, cultural e dialético. Ou seja, as ideias circulam e sofrem clivagens, mas não diluem totalmente, não perdem sua condição de classe ou de luta de classe.

Outro aspecto importante desta pesquisa é analisar a música popular após o surgimento da radiofonia e da indústria fonográfica através dos meios de comunicação de massa, que nos levou a perceber vários vieses da criação e da recepção dessa expressão artística popular. Esses novos elementos surgidos em meados da década de 1930 iniciam uma relação forte entre produção cultural e produção econômica no mundo capitalista, que projeta leis de mercado para a produção e divulgação das músicas populares (TINHORÃO, 1998). No entanto, Moraes (2000) acrescenta que esses meios também abriram espaços para que estilos regionais urbanos originários nas camadas mais pobres e/ou rurais emergissem para um quadro cultural mais amplo e pluralizado.

Adorno e Horkheimer (1985) voltam-se para questionamentos em torno da indústria cultural, compreendendo-a como qualquer outra indústria, organizada em função de um público (abstrato e homogeneizado), baseado nos princípios da lucratividade. Entretanto, essas questões não podem ser relacionadas ao forró da década de 1950, pois ainda não era possível reconhecer uma indústria cultural, racionalizada e padronizada. Apenas na década de 1980, com a criação de “O Maior São João do Mundo”, que o processo da indústria cultural como fonte de lucro torna mais intenso na região campinense. Para Lima (2008), essa festa junina no espaço urbano tornou um significativo do marketing turístico, econômico, social, cultural e político na cidade de Campina Grande. Porém, ainda é possível encontramos espaços, mesmo que sejam poucos, para expressão da arte popular campinense.

Um processo semelhante aconteceu na cidade de Caruaru em Pernambuco, atualmente a maior concorrente de Campina Grande nas “disputas” em fazer a melhor e maior festa junina do Nordeste. Até chegar à criação do festejo junino como principal festa popular da cidade, Caruaru assim como Campina Grande passou pelo clivo do processo de modernização transformando ruas e criando novos bairros e espaços na cidade, crescendo o fluxo de pessoas e aumentando a movimentação econômica. Diante desse contexto, também surgiram novos atores, dentre eles os forrozeiros que criaram cenários para manifestação da música nordestina no meio urbano de Caruaru.<sup>4</sup>

Com base nesses autores e juntamente com as fontes coletadas, esse trabalho está assentado nas análises categóricas da música popular brasileira, o forró como expressão sociocultural dos “de baixo” que compuseram a sociedade campinense, e também, aprofundada em estudos clássicos e contemporâneos, de cientistas sociais e historiadores, nacionais e estrangeiros que pesquisam essa temática.

Para realização desta pesquisa, optamos por uma documentação que possibilitasse analisar a conjuntura social, cultural e econômica pelo qual o forró e os forrozeiros (autores e consumidores da música) se inseriram durante o século XX, principalmente nas últimas décadas. Visto isso, este trabalho desenvolveu pesquisas em acervos musicais disponibilizados no Museu fonográfico Luiz Gonzaga, onde foram encontrados capas de discos, selos de discos, discos *Long Play* (LP), fotografias e instrumentos musicais da época.

Essa documentação juntamente com novas fontes relacionadas a revistas de mídia, romances, crônicas e material audiovisual, podem revelar novos ângulos de abordagem. Há uma tipologia documental que pode ir além do *corpus* documental mais utilizado nas dissertações (músicas, depoimentos pessoais e matérias de imprensa), havendo contribuição também dos acervos de colecionadores pessoais na cidade.

Por meio dessa documentação, o historiador ao trabalhar a música e dança popular, o forró, como objeto de estudo, torna-se fundamental analisar as camadas de sentido embutidas na obra musical, como também suas formas de inserção na sociedade e na história, evitando interpretações simplificadas e mecanismos analíticos que podem esconder as características do documento histórico. Este, por sua vez, imbuído das várias áreas do conhecimento que necessita de um olhar entrecruzado entre os aspectos estéticos, sociológicos e históricos.

Como método inicial de análise da obra, deve-se levar em conta a articulação entre o

---

<sup>4</sup> Silva (2010) aprofunda essas questões na sua dissertação intitulada “*Festas Bôas*” de Caruaru – PE: da Conceição à capital do Forró (1950-1985) tendo como objetivo mostrar o surgimento e a dinâmica proporcionada pelos festejos da cidade de Caruaru, em especial no terceiro capítulo o qual trata do processo de criação da festa junina nessa cidade.

poético-verbal e musical, pois é deste efeito que a música se realiza socialmente e esteticamente. Outro aspecto importante relaciona as multidimensões da recepção, seja ligada ao ouvinte como “receptor-fruidor”, o compositor e o intérprete como “receptores-criadores”. Os ouvintes não formam um grupo coeso, como afirma Napolitano (2005:82) “o ouvinte opera num espaço de liberdade mas que é constantemente pressionado por estruturas objetivas (comerciais, culturais, ideológicas) que lhe organizam um campo de escutas e experiências musicais”.

Entretanto, as diferentes recepções (de cantores, musicistas, compositores e ouvintes comuns) não devem ser vista de maneira separada ou generalizante, mesmo sendo dentro do mesmo contexto histórico. Mas sim, perceber a instância da análise contextual que abarca criação, produção, circulação e recepção da obra musical<sup>5</sup>.

Nesse caso identificamos os primeiros registros do forró: as gravações relativas ao período em estudo; localizamos o veículo que tornou o forró famoso; mapeamos, em termos sociológicos e históricos, os diversos espaços sociais e culturais da música em Campina Grande.

Uma das fontes essenciais para buscar tal investigação foram as pesquisas em jornais da época, disponibilizados no acervo Átila Almeida da Universidade Estadual da Paraíba, no arquivo do jornal do Diário da Borborema e no Museu Histórico e Geográfico de Campina Grande. Ao trabalhar com jornais é de suma importância estar atentos à aparência física, a estrutura e divisão dos conteúdos, as publicidades e as relações de interesses ou não com o mercado e qual público visa atingir a partir das notícias relatadas. Por isso, não devemos analisar a fonte escolhida numa série presente nos jornais, de forma isolada e distante do lugar ocupado na publicação, porque há interesses na informação pela imprensa periódica. Ou seja, que

pode-se admitir, à luz do percurso epistemológico da disciplina e sem implicar a interposição de qualquer limite ou óbice ao uso de jornais e revistas, que a imprensa periódica seleciona, ordena, estrutura, e narra, de uma determinada forma, aquilo que se elegeram como digno de chegar até o público (LUCA,2011:139).

Dessa forma cabe ao historiador, analisar os motivos que levaram a decisão de expor determinada notícia e compreender o que implicou o jornal a destacar o acontecimento no

---

<sup>5</sup> A performance em relação aos aspectos estruturais da música é fundamental para que a análise da obra seja objetiva. Nesse sentido, é importante perceber a relação entre o suporte original (cifras) e o suporte fonográfico. Dentro desse aspecto, Napolitano (2005) define performance o ato de interpretar, através do aparato vocal ou instrumental, uma peça musical, numa execução de palco/show. Isso é perceptível num processo social e histórico quando há comunicação de articular o músico e os ouvintes.

local escolhido. Há exemplos das matérias jornalísticas sobre os forrós de Campina Grande que em sua maioria encontraram-se localizadas na seção policial, algumas acompanhadas de ilustrações ou apresentando-se como destaque da página. Todavia, entendemos que a “ênfase em certos temas, a linguagem e a natureza do conteúdo tampouco se dissociam do público que o jornal ou revista pretende atingir” (LUCA, 2011:140).

Nesse sentido, buscamos através dos jornais mapearmos os forrós e clubes, que serviram como espaços de diversão e difusão da música nordestina, as promoções dos shows a serem realizados com forrozeiros locais e nacionais nos auditórios das rádios e clubes campinenses, e relatos expostos pelos editores dos jornais que destacavam os forrós apenas na seção policial como lugares da desordem, dos desocupados e dos marginais.

Para isso, Luca destaca a importância de identificar o grupo responsável pela linha editorial, atentar a escolha do título e dos textos programáticos das notícias para assim entendermos as intenções e expectativas dos indivíduos com interesses comuns que formam o grupo dos periódicos. Dessa maneira, é necessário analisar além da materialidade e do conteúdo, os “aspectos nem sempre imediatos e necessariamente patentes nas páginas desses impressos” (2011:140).

É interessante também perceber os diversos agentes e instituições sociais envolvidos na formação do gosto, das possíveis criações e do consumo musical que preenchem o espaço musical da sociedade, o qual deve ser articulado ao contexto histórico abrangendo as questões políticas, culturais e econômicas da cidade no período estudado. Nesse sentido, foi fundamental a coleta de fontes tanto quantitativas como qualitativas. Referente ao estatuto e programação de sociedades promotoras de bailes; relatórios e material promocional de produtoras de espetáculos; materiais produzidos por fã-clubes (cartas, panfletos, eventos, etc), encontrados nos jornais e nos acervos públicos e pessoais da cidade.

Aventurar-se nos arquivos públicos da cidade requer vários desafios para o historiador, pois muitas vezes presenciarmos instalações precárias, com documentos mal acondicionados, preservados e mal organizados, quando estes não se encontram fechados por falta de estrutura para receber os pesquisadores. Em muitos casos, não permitem condições básicas e acolhedoras em termos de conforto ao pesquisador, tendo que conviver diariamente por alguns meses com mofo, pouca circulação de ar, traças e sujeitos a alagamentos e/ou infiltrações.

Diante dessas condições de trabalho, nem o acervo e nem o pesquisador sairá ileso desse ambiente. Tudo isso é deixado de lado quando você encontra a fonte que estava procurando e naquele espaço cheio de traças, mofos e poeira surge motivação para continuar o

trabalho cansativo, mas prazeroso para o historiador.

O historiador, ao escolher essa temática, poderá encontrar empecilhos na sua pesquisa em acervos pessoais ou públicos. Pois os meios audiovisuais estão desgastados, ou não estão mais acessíveis devido às mudanças bruscas, ao longo dos anos, das novas tecnologias. Na Paraíba e, principalmente em Campina Grande, essas fontes básicas por muitas vezes se perderam com o tempo, ou foram mantidas por colecionadores locais amantes do forró.

Os elementos anteriormente citados constituem não só a estrutura, mas o histórico-conjuntural que especificam um determinado sentido para música analisada, os criadores e admirados da mesma. Nessa perspectiva, Napolitano destaca os aspectos descontínuos e imprescindíveis para história:

A historicidade múltipla; a problematização dos valores de apreciação e das hierarquias culturais herdadas pela memória e pela tradição; a análise dos mecanismos sociológicos, a cultura política e musical de um período e sua influência no meio musical; o ambiente intelectual, as instituições de ensino e a difusão musical (2005:92).

Outra fonte que dispusemos está ligada à história oral. Esta, associada à fonte documental que segundo Thompson (1998), amplia o leque de pesquisa, averiguação e confirmação dos estudos históricos através de seus fatos e evidências. Contudo, ao trabalhar história oral deparamos com o estudo da memória, seja ela coletiva e/ou individual que para Le Goff (1990) torna-se elemento essencial para identidade das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje.

Para Alberti (2011), a história oral é um caminho interessante de perceber e registrar as inúmeras possibilidades que se manifestam e dá sentido as formas de vida e escolhas de diferentes grupos sociais em qualquer que seja a camada social. É compreender que a memória coletiva é construída e reconstruída com parte da consciência contemporânea e que devemos estar atentos ao modo como os historiadores vão utilizar essa fonte como documento histórico.

Na concepção de Montenegro, a história e a memória estão intrinsecamente ligadas, pois “compreendemos a história como uma construção que, ao resgatar o passado (campo também da memória), aponta para formas de explicação do presente e projeta o futuro” (1994:17). E essa forma do fazer histórico estaria operando em cada indivíduo através da memória. Todavia, devemos estar atentos em compreender que,

há de se reconhecer que a memória coletiva tem uma dimensão individual ou mesmo singular, como resultante da elaboração subjetiva, que a distingue, de forma bastante específica, da história. A memória coletiva de um grupo representa determinados

fatos, acontecimentos, situações; no entanto, reelabora-os constantemente (MONTENEGRO, 1994:19).

A memória é subjetiva, múltipla e sujeita a selecionar as informações que serão documentadas, dando a possibilidade de trazer para o universo do historiador o registro da própria reação vivida dos acontecimentos e fatos históricos. Já a História tem o papel fundamental de questionar os fatos e formular e reformular hipóteses do ocorrido a partir das perguntas surgidas através dos levantamentos de diversas fontes sujeitas aos entrecruzamentos das mesmas, aproximando-se do real vivido. Sem esquecer, é lógico, do papel do historiador em fazer um recorte cronológico, espacial, temático e metodológico a partir das questões encontradas na problemática do seu objeto de estudo.

Apropriadamente dessa discussão sobre memória e história oral, para utilizarmos como fonte as entrevistas orais de artistas campinenses autores do forró que tiveram suas origens dos “de baixo” e de pessoas comuns, que frequentavam os espaços onde ouviam e dançavam forró. Dentre eles, destacamos João Gonçalves, Zé Calixto, Severino Medeiros, Manoel Tambor, Benedito do Rojão e outros tantos que compuseram e compõem o cenário do forró em Campina Grande.

Diante dessa fonte, o historiador deve tomar cuidado quando for identificar o que está sendo obtido de informação. Deve se pensar que é essencial a constatação daquilo que se pode omitir como fato, seja em âmbito coletivo (comunitário, social) ou individual, por quem está sendo entrevistado. Porque os fatos negativos, por própria força natural, são “esquecidos” e deixados de lado por não se querer comentar sobre eles. A memória é seletiva, ao mesmo tempo em que é diversa e mutante. E isso é de total percepção e posterior averiguação do entrevistador.

Nesse aspecto, Le Goff (1990) ressalta a importância da memória coletiva como ferramenta e objeto de poder da sociedade, cuja memória social está em vias de constituir uma memória coletiva escrita, permitindo melhor compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição. Sendo a memória extremamente importante, não só ao indivíduo como também ao grupo que está diretamente ligado a sua identidade.

Para tanto, as entrevistas são essenciais para desvendar informações sobre a repercussão da música na sociedade campinense; a demanda da produção artística dos artistas entrevistados; o crescimento ou não da quantidade dos shows realizados; o valor sociocultural e identitário da música para o artista e para os admiradores do forró. Sem esquecer contextualizá-la ao período estudado.

Pensar a história oral no trabalho com pessoas comuns nos faz alertar para

compreender as experiências, as visões de mundo e de lutas no cotidiano presente nos depoimentos relatados pelo grupo social estudado, e que por muitas vezes estiveram “esquecidos” nos registros oficiais comumente pesquisados. Nesse ínterim, somada as fontes escritas e ao material audiovisual, a fonte oral contribuirá para dá voz à história do forró, ao povo que fez e faz parte do forró, um tanto esquecida e percebida pelos artistas comuns da cidade.

Outro tipo de fonte que buscamos trabalhar nessa pesquisa são os processos crimes. Esta fonte nos serviu para confrontá-la com crimes divulgados nos jornais da época, permitindo recuperar com mais coerência, as relações de vizinhança, os valores e formas de condutas, as redes de sociabilidade e de solidariedade, os conflitos e tensões, como também, as práticas cotidianas dos forrozeiros (artistas e admiradores) da cidade. Para isso é fundamental compreendermos o que era considerado crime no período estudado.

Sabemos que os processos crimes são fontes oficiais produzidas pela Justiça, a partir de um caso específico que passa por todo percurso das instituições policiais e judiciárias. Sabendo disso, devemos estar atentos a esse tipo de fonte como mecanismos de controle social da população alvo nos processos crimes.

Os processos criminais contêm dados preciosos a propósito de acusados, vítimas e testemunhas, o que possibilita análises quantitativas e qualitativas, sobre o perfil dessas pessoas; contêm nomes e atribuições de advogados, juízes, escrivãos e outros agentes da lei de diversas instâncias, o que nos permite avaliar suas atuações em diversos casos, as interpretações recorrentes, legislação citada, o funcionamento da Justiça em várias épocas (GRINBERG, 2012:129).

Grinberg (2012) esclarece que para trabalhar com processos crimes é necessário levantar questões quanto às contradições, incoerências e mentiras presentes nos processos. É importante saber trabalhar com as diferentes versões dos relatos, seja das vítimas ou acusados, percebendo as formas como são construídas; atentar às narrativas que se repetem; às histórias nas quais as pessoas acreditam e àquelas nas quais não se acredita. Sendo imprescindível “trabalhar com a verossimilhança. Saber o que é e o que não é plausível em uma determinada sociedade nos leva a compreendê-la melhor. E, nesse caso, até a mentira mais deslavada vira categoria de análise” (GRINBERG, 2012:128).

Nesse sentido, através dos dados obtidos nos processos crimes, podemos reconstruir a história do acontecimento criminal dialogando com jornais e se possível, depoimentos orais, que contribuem para chegarmos a conclusões mais concretas sobre os vários contextos aplicados ao fato.

O *corpus* documental apresentado é vasto, de uma diversidade muito rica e de caráter

analítico interdisciplinar, o que torna a pesquisa viável, porém com dificuldades presentes, como toda pesquisa, de encontrar algumas obras musicais com arranjos, timbres, sonoridade e letra original, como também ter desafios de “catar” os entrevistados e enfrentar os problemas nos arquivos para melhor análise do objeto.

Assim, como ofício do historiador, isso tornou a pesquisa mais instigante, haja vista a escassez ou até mesmo a não presença da história social do forró em Campina Grande, que por muitos anos foi considerada o centro exportador desse estilo musical.

Consideramos que essa pesquisa contribui na compreensão do processo social da música nordestina. Ajudando-nos a entender como uma música originalmente produzida pelos “de baixo”, socialmente falando, certamente por isso, discriminada, marginalizada e, em certos contextos, reprimida, ascende, torna-se aceita pelas camadas sociais médias e altas e finalmente passa a ser utilizada como ponto de identidade de uma cidade, tornando-se elemento fundamental da festa popular mais importante de Campina Grande.

Todavia, há carências na historiografia em geral em abordar as relações entre a música como expressão cultural de uma sociedade, como expressão de suas atividades laboriais, de seus costumes e de seu cotidiano. Há mais ainda, uma colossal ausência de se relacionar determinados movimentos musicais com as estratificações sociais objetivas de sociedades de classes, secularmente estruturadas em nosso país, região e, em Campina Grande.

De modo que torna o trabalho instigante, ao se propor, partir da música popular, o forró, para apreender os processos socioculturais desenvolvidos em Campina Grande. Sem esquecer que é um “fenômeno cultural” ainda pouco estudado em suas conexões sociais e sua dimensão representativa das classes sociais. O que torna de fundamental importância para contribuição dos trabalhos desenvolvidos no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande, especificamente para linha de cultura e cidade.

Diante do que foi exposto, nosso trabalho está estruturado em três partes gerais, subdivididos em tópicos de destaque do conteúdo formulado. A primeira parte “A cidade de Campina Grande e os forrós: experiência histórica urbana a partir das práticas socioculturais dos campinenses” buscará compreender as maneiras como os praticantes do forró compuseram cenários em bairros da cidade de Campina Grande, analisando as experiências sociais e práticas das pessoas que frequentavam os forrós, ambiente marcado pela cultura, hábitos e costumes de pessoas comuns vindas do campo ou de pequenos interiores da Paraíba.

A segunda parte, “Campina Grande e a dinâmica dos forrós: mapeamento dos espaços da cidade onde revelaram forrozeiros campinenses” mostrará a partir dos agentes socioculturais, sejam institucionais ou não, presentes em Campina Grande durante o período

estudado, como mecanismos imprescindíveis para o processo histórico de ascensão dessa música popular nas diferentes camadas sociais da cidade.

E por fim, na última parte “Músicas dos “de baixo”: processo de “modernização” e ascensão social da música e dança de forró na sociedade campinense”, analisaremos o estudo da história e música na perspectiva social e estética da obra musical, quando procuraremos entender a evolução social da música e dança de forró inserido no processo de “modernização” e urbanização, dialogando com as trajetórias individuais de alguns forrozeiros de “Campina Grande” na difusão dessa música.

## 2 A cidade de Campina Grande e os forrós: experiência histórica urbana a partir das práticas socioculturais dos campinenses.

No forró de Antônio Venâncio, José Mariano Gomes picolezeiro conhecido como Zé Pinhé, foi violentado inesperadamente pelo guarda noturno de nome não identificado e não sabe o motivo desse ato violento. Na matéria policial *Primo de Mazzaropi surrado por guarda noturno do Tambor*, José Mariano afirma que é um homem pobre bastante conhecido na cidade, pois é primo e trabalha com Mazzaropi<sup>6</sup>, toma suas caninhas, mas respeita todo mundo que está a sua volta. Sua revolta é achar que o guarda é um péssimo elemento. Zé Pinhé segue afirmando que:

na tarde do domingo, estive na residência de Ailton Zeca da Silva (Tambor) e ali juntamente com outros amigos, fizeram uma farrá. À noite quando destinava-se à sua casa, passou pelo 'Forró de Antônio Venâncio', com a devida permissão do porteiro, foi participar da dança. Em determinado momento, foi traiçoeiramente agredido pelo guarda, que passou a chicoteá-lo recortando todo corpo (DIÁRIO DA BORBOREMA, 1975:4).

Segundo Luís Barbosa Aguiar, o articulador da notícia, esse trecho mostra como o guarda noturno agiu subitamente e pelas costas de José Mariano sem motivos consistentes para agressão. Percebemos também através desse recorte da matéria que o forró de Antônio Venâncio era um ambiente com certa organização, onde a presença do porteiro controlava a entrada e saída dos forrozeiros.

Mais à frente a vítima isenta o dono do forró de culpa, já que ele não teve participação alguma no acontecimento. Com essa afirmação, compreendemos que as brigas desenroladas no espaço do forró são trazidas de fora para dentro do ambiente, pois geralmente era um salão ocupado por pessoas a fim de dançar, namorar e se divertir ao som da música nordestina. E também, sabemos que em ambiente de diversão são poucas as pessoas atentas à violência, sendo mais provável “acertar” os desentendimentos nesses espaços onde o divertimento preenche a atenção dos forrozeiros.

Entretanto, o Zé Pinhé deixa nas mãos do delegado as providências a serem tomadas com o guarda noturno. “Espero que o delegado Costa Filho tome as providências devidas, não sou homem violento por isso não faço justiça com minhas próprias mãos. Entrego aos homens

---

<sup>6</sup> Não conseguimos identificar se essa afirmação é verdadeira. No entanto, acreditamos existir algum equívoco do José Mariano, já que Amácio Mazzaropi é filho de imigrantes italianos e portugueses, nascido em São Paulo e até onde sabemos, sua família não teve contato algum no Nordeste.

e peço a Deus proteção e castigo ao meu agressor” (DIÁRIO DA BORBOREMA, 1975:4). O articulista tende a mostrar através da reprodução da fala do Zé Pinhé, como a política moralizante dos valores vigente da época estava embutida no discurso da imprensa e do popular, quando afirma que o Deus da vítima deve protegê-lo, mas o mesmo Deus não protege o agressor dos possíveis atos violentos sofridos.

Porém, sabemos que a imprensa como articuladora dos fatos, surge em Campina Grande no intuito de redimensionar e contribuir no projeto desenvolvimentista após o auge do algodão. O jornal como parte da elite campinense tenta redirecionar a vocação da cidade em progresso, passado o período áureo do algodão. Nesse sentido, a imprensa entra como participante intencional do projeto de desenvolvimento da cidade e não apenas como receptor de registro.

É nesse contexto que iremos discutir os forrós como espaço de diversão e lazer<sup>7</sup> da camada popular, apresentando o desenrolar das tensões e conflitos gerados entre as autoridades locais, a vizinhança dos forrós e os populares por não entrarem em acordo com as políticas arbitrárias a esses ambientes e, principalmente, a resistência dos forrozeiros às novas normas de condutas aplicadas após as reformas físicas da cidade que levariam a elite local, políticos, jurídicos, industriais, policiais e a imprensa a se apropriarem do discurso modernizador e desenvolvimentista para a Campina Grande de meados do século XX.

Assim como as cidades do Rio de Janeiro e Recife foram reformadas diante dos valores modernos e burgueses que assolaram o Brasil do final do século XIX e meados do XX, Campina Grande também foi alvo de seus idealizadores em transformar a cidade num espaço moderno, civilizado e progressista, aproximando-a das cidades de maior porte fora e dentro do Brasil.

No caso de Campina Grande, como a maioria das cidades brasileiras do século XX, passou por diversas ações modernizadoras que tiveram impactos diretos no cotidiano, costumes e na cultura dos seus habitantes. Ações estas que diz respeito não só aos equipamentos ou estruturas físicas modernas, mas também a gama de ideal moralista de uma sociedade em “progresso” e em desenvolvimento, que na verdade trouxe uma maior exclusão social das camadas populares nas cidades ditas “modernas”.

As tentativas de impor mecanismos para controlar os hábitos e costumes dos cidadãos, como organizar, purificar e modernizar, os ambientes da cidade foram marcados por diversos conflitos e tensões entre os habitantes que divergiram e resistiram às mudanças impostas pelos

---

<sup>7</sup> É importante lembrar que esses dois conceitos sofrem clivagens, um não estar isolado do outro. Onde tem lazer pode existir diversão, sem que haja uma separação rígida entre os dois ambientes.

idealizadores da cidade moderna<sup>8</sup>. Entretanto, apesar de Campina Grande estar inserida no clivo das propostas das reformas urbanas nacionais, a cidade passou por embates peculiares na formação social da sua história.

De acordo com padrões locais, Campina Grande já tinha passado por intensas reformas urbanas na década de 1950. As três décadas anteriores foram marcadas pelo crescimento comercial proporcionado pelo aumento da produção e exportação do algodão, o ouro branco enriquecedor da elite local. Nessa época membros da elite campinense acreditava que a cidade vivia um período promissor de desenvolvimento, para isso fazia necessário acabar com as estreitas ruas e vielas anti-higiênicas, os casebres do centro e adjacências, substituídos por edificações modernas, ruas largas e calçadas, praças e logradouros vistosos, expulsando sem piedade os indesejados que afeiavam o futuro ambiente civilizado sinônimo de progresso (SOUZA; 2001).

As intensas reformas dos espaços físicos durante essas décadas trouxeram mudanças nos hábitos e costumes dos cidadãos e moradores que utilizavam os antigos becos, botecos, moradias e feiras como ambientes indispensáveis ao cotidiano dessas pessoas. Todavia, essas transformações, aos poucos e resistentemente, foram introduzidas no dia a dia dos campinenses.

Campina Grande cresceu de forma lenta sob a direção dos latifundiários da elite algodoeira que alargaram seu poder político e econômico no espaço urbano, confrontando-se com as resistências das camadas populares em luta contra as reformas modernizadoras, que passaram a excluí-los dos lugares antes frequentados por essa gente.

Durante as décadas de 1920 a 1940, a economia da cidade girava em torno da economia algodoeira, a atividade enriquecedora da elite local. Em 1930 surge nas proximidades do açude velho e da estação de estrada de ferro as fábricas maiores, como a Anderson Clayton e Cia LTDA e a Sociedade Algodoeira do Nordeste Brasileiro (SANBRA) e outras, formando as áreas de maior porte industrial de Campina Grande nas imediações do bairro da Liberdade. De acordo com Silva (1985), nessa época registrou-se o maior índice do crescimento da produção, de seu beneficiamento e da expansão do mercado. Entretanto, nesse período, ela alerta que Campina Grande não passava de um pequeno segmento da produção algodoeira, monopolizada pelos trustes e subordinada ao contexto mais amplo da economia algodoeira internacional.

---

<sup>8</sup> Em seus estudos sobre os divertimentos das camadas populares, Thompson defende que as tensões sociais ocorridas nos espaços mais populares, gerava o aperfeiçoamento das estratégias de controle e ordem das camadas dominantes. Para maior aprofundamento ver THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

A queda da economia algodoeira gerada, dentre outros motivos, pela estiagem das chuvas em 1942, somada ao envolvimento do Brasil na Segunda Guerra Mundial atingiu diretamente o mercado de trabalho e alimentos da população brasileira, principalmente a população rural, que passou a migrar com mais frequência do campo para cidade, aumentando o índice de pobreza, desemprego na zona urbana e, conseqüentemente, o descontentamento da população. No entanto, o centralismo político da época, tanto local como nacional, inibiu qualquer ameaça ao avanço popular à ordem estabelecida.

Um pouco diferente da conjuntura anterior, o Brasil volta à política representativa liberal no pós Segunda Guerra Mundial, levando sempre em conta os interesses políticos e eleitorais das lideranças locais presentes no cenário nacional. Essa política liberal marcada pelo desenvolvimento industrial e conseqüente emergência de novos setores urbanos a partir do novo modelo de substituição de importação, até então frágeis e pouco representados, afetou mais a conjuntura local com a concorrência de similares nacionais como São Paulo. Como também o desfavorável clima internacional da Guerra Fria, que dividiu o mundo em dois blocos antagônicos (capitalista e socialista) e as diversas tentativas por parte dos setores conservadores de barrar o aprofundamento da democracia e organização popular marcou a conjuntura política desse período.

Em meio às conseqüências da crise econômica do algodão e da conjuntura política e econômica nacional após a Grande Guerra, foram iniciados os planos de loteamento em Campina Grande durante a administração de Elpídio de Almeida (1947-1951), que deram origem a vários bairros nas zonas noroeste, oeste e sudoeste da cidade. Segundo Cardoso (1964), esse surgimento de novas áreas habitacionais foram resultados das reformas físicas dos governos anteriores que acabaram expulsando os moradores para longe do centro econômico e em desenvolvimento da cidade.

Diante dessas reformas urbanas, surgiram novos bairros com características próprias que tornaram esses espaços diferentes entre si nos trechos da cidade. Cardoso (1964) apresenta os bairros do Monte Santo, Moita, Cruzeiro, Liberdade, José Pinheiro, Bodocongó e Jeremias, na época, como áreas tipicamente composta por proletários, pois neles e/ou próximos a eles existiam indústrias algodoeiras, de curtume, óleos vegetais, papel, pré-moldados e tecidos que utilizavam a mão de obra dos operários moradores desses locais.

Percebemos que a dinâmica social e econômica desses bairros era mais intensa, devido ao grande fluxo de comerciantes, cargueiros, prostitutas e trabalhadores que dependiam desses espaços para viver. Todavia, a modernização tecnológica trazida, em parte, por esses

industriais, foi dirigida pelos detentores do capital e do poder político, enquanto para a maioria resultaria a exploração do trabalho e a exclusão dos espaços urbanos centrais.

A classe média compreendia a região da Palmeira, Alto Branco e São José, este último por ser vizinho à Liberdade, era, em parte, formado por moradores operários das indústrias de sisal e algodão próximo ao seu bairro. Os outros bairros como a Prata, Lauritzen e Tavares eram compostos pelos abastados campinenses, chegando a ser na década de 1960 o metro quadrado de área mais valorizado da cidade (CARDOSO; 1964).

Outro aspecto interessante a ser destacado é o aumento da população na cidade durante os períodos de estiagem das chuvas de 1942, 1951-53 e 1958, especificamente quando Campina Grande recebe levas de emigrantes vindo da mesorregião que a compreende (Brejo, Cariri e Agreste Paraibano)<sup>9</sup>, e em menor proporção o Sertão. Atraídos pelas oportunidades oferecidas nesse centro urbano que se formava no interior do Estado, na medida em que crescia os setores industriais da cidade. Segundo Cardoso (1964), entre 1940 e 1950 a população de Campina Grande teve um aumento significativo de 114,3%. De 1950 a 1960, embora continuasse a aumentar consideravelmente, 43.762 habitantes a mais, o contingente populacional não o fez com tanta intensidade, caindo a taxa de crescimento para 60,4%, que ainda era consideravelmente alta para estrutura física da época. Sendo esse fator, um dos problemas para organizar a população nas reformas urbanas em cima das propostas desenvolvimentistas.

Casos como do sanfoneiro Severino Medeiros e do sanfoneiro de oito baixos Manoel Tambor retratam essa migração de retirantes vindos do sertão da Paraíba para as proximidades dos maiores centros urbanos, devido à seca que assolava os pequenos pedaços de terra com quais suas famílias retiravam o sustento para viver. Em 1942, ano das piores secas que o Nordeste já passou, Severino Medeiros veio “engarrafado”<sup>10</sup> da cidade de Santa Luzia para nascer em Esperança, cidade cerca de 30 km de distância de Campina Grande. No seu relato ele conta como sua família conseguiu sobreviver à seca desse ano:

Porque quando a gente veio de Santa Luzia em [19]42. Eu vim engarrafado né? Meu pai é de Santa Luzia. Minha família todinha. Aí uma seca lá muito grande, teve um tempo que... (...) Aí em [19]42 teve uma seca muito grande, meu pai vendeu um sítio lá de graça. Só deu pra comprar uma casa e fazer uma feira. Naquele tempo, uma seca danada daquela. A gente comia chique-chique, rapai, minhas irmã. Aí vieram

<sup>9</sup> Na década de 1940, o município de Campina Grande era constituído por nove distritos, são eles, Caturité ex-Conceição, Fagundes, Galante, Ipuarana ex-Lagoa Seca, Massaranduba, Pocinhos, Puxinanã e Queimadas. Já na década de 1950, a cidade abrangia os distritos de Boa Vista, Catolé, Galante, Lagoa Seca ex-Ipuarana, Massaranduba e São José da Mata, sendo desmembrada Caturité e Pocinhos. Fonte: IBGE. In: <http://www.ibge.gov.br/cidadesat/painel/painel.php?codmun=250400>

<sup>10</sup> Gíria popular que significa quando o bebê ainda estiver na barriga da mãe.

pra Esperança, pai comprou uma casa por 500 conto. Eu num minto não. Minha, minhas irmã tudin foram pra rua pedir sobra de ceia, eu num minto não. E eu tinha três anos de idade. Pra começar, morreu um irmão meu afogado com 17 anos, meu irmão, né?<sup>11</sup>

É interessante perceber nessa fala de Severino Medeiros como o homem do campo marca o tempo que nem sempre é ligado ao calendário institucional do mundo da cultura letrada. No trecho “seca lá muito grande teve um tempo que... (...) Aí em [19]42 teve uma seca muito grande, meu pai vendeu um sítio lá de graça”, apresenta a precisão que Severino teve ao falar do ano em que seu pai vendeu o sítio devido à seca de 1942, mostrando o quanto o fenômeno natural estava relacionado aos acontecimentos da vida do homem do campo e, conseqüentemente memorizado no ano cronológico.

Tal costume pode estar ligado à tradição oral do campo, trazida no período da escravidão em grande parte pelos negros africanos que viviam numa sociedade fundamentalmente agrária. No caso dos negros africanos chegados em Campina Grande, a maioria levados para trabalhar nas fazendas próximas dessa cidade foram sujeitos a enraizar sua cultura nesses ambientes. Nos documentos de Ações Cíveis de Liberdade, Lima (2005) analisa o caso de Maria posta em cativeiro injusto, onde destaca que essa negra utilizava o critério do “anno do primeiro collera” para memorizar o ano do seu casamento, obedecendo “a uma certa coerência interna, cujos marcos eram certos acontecimentos selecionados por sua memória, por sua vez assentada numa certa tradição cultural de algumas sociedades africanas” (2005:52).

Visto isso, não é de estranhar a boa parte de forrozeiros negros provenientes da zona rural que carregam a maneira da noção do tempo ligada à memória dos acontecimentos marcantes na vida, como também é importante ressaltar a longa duração dessa tradição que persiste até os dias atuais. No entanto, o costume é redimensionado nos novos espaços de trabalho e hábitos das camadas populares de Campina Grande.

Com Manoel Tambor não foi diferente. O mesmo veio de Santa Luzia do Sabugi com toda sua família, aos 14 anos de idade, em busca de melhores condições de vida na cidade de Esperança:

Eu tinha 14 anos... Eu sou de Santa Luzia de Sabugi, saí de lá em 42. Olhe eu cheguei aqui de Santa Luzia do Sabugi, saí de lá tava com 14 ano. Uma seca danada, viemo num caminhão de graça, ficar em Esperança, chegamo aqui no Ponto Cem Réis. A gente num tinha um tostão, morrendo de fome. Chegamo aqui, eu com um fole (...) Eu cheguei aqui morrendo de fome fui morar em Esperança em 42. Chegava aqui tocava nas feiras e dava o dinheiro pra meu pai fazer a feirinha pra

<sup>11</sup> Depoimento do Sr. Severino Medeiros, concedido à autora no dia 08.07.2013.

gente comer porque não tinha outro meio. Tudo morrendo de fome. Era ruim, mas...<sup>12</sup>

O que podemos perceber nessas falas é o desespero das duas famílias em lutar por uma vida digna com o mínimo de condições básicas para sobrevivência. Na situação em que se encontravam alimentação adequada, moradia e trabalho eram elementos essenciais para o sertanejo honrar sua família. Não tendo esses meios adequados, a saída encontrada por esses retirantes da seca foi transferir-se para cidade próxima ao centro urbano, pois neste espaço teriam formas variadas de sustentá-los sem depender diretamente da terra e da chuva.

De acordo com Gurjão (1994), nas estiagens os trabalhadores do campo emigravam para áreas açucareiras ou procuravam cidades onde “a fragilidade das atividades urbanas não permite sua absorção no mercado de trabalho” (1994:45). Sujeitando-se as péssimas condições de trabalho, míseros salários e uma excessiva carga de trabalho, deixando-os à margem das mudanças econômicas.

No espaço rural não era diferente. Sem dispor de leis trabalhistas, os trabalhadores do campo viviam subordinados aos latifundiários presentes nas regiões circunvizinhas de Campina Grande. A política clientelista, ainda praticada guardando as devidas proporções, no Estado Novo, serviu para legitimar as relações de exploração, por meio do compadrio e do favoritismo, produzida pelas relações pessoais na cultura tradicional, como é o caso dos moradores, posseiros e meeiros.

Visto isso, Gurjão afirma que as relações sociais de produção do Sertão e do Agreste Paraibano possuíam características próprias nos padrões de dominação. Ou seja, “as relações de produção baseadas na dominação pessoal, no compadrio, na dependência direta do trabalhador ao fazendeiro permitiram maior flexibilidade nas relações de dominação-submissão, legitimando mais facilmente o poderio do fazendeiro” (1994:44). Dessa maneira, sugeriram compromissos de lealdades do trabalhador ao latifundiário muito mais enraizado devido aos laços de compadrio e clientelismo presentes mais fortemente no Sertão e no Agreste, mesorregiões dos forrozeiros entrevistados.

Todavia, não podemos esquecer que os trabalhadores rurais reagiram à sua maneira a essa tradicional estrutura agrária injusta e exploradora. Como exemplo, Batista destaca diversas formas de resistência e dominação entre categorias camponesas e as elites agrárias na região do Cariri paraibano. Uma delas são as expressões culturais como as “cantorias” e a literatura de cordel que denunciavam os tipos de violência e exploração presente no cotidiano da vida do campo. Para ele, “compreendemos a literatura e a música, para além de seu caráter

---

<sup>12</sup> Depoimento do Sr. Manoel Tambor, concedido à autora no dia 15.07.2013.

artístico e de divertimento, se constituíam como linguagens de resistência dos camponeses às práticas de dominação da elite” (2010:19). Dessa maneira, a resistência estava presente nas formas espontâneas, menos visíveis, individuais ou coletivas do cotidiano, e não apenas nas ações públicas, como revoltas e rebeliões, e nos períodos de seca, quando buscavam na migração para centros urbanos maiores, para o Sul e Norte do país à escapatória do sofrimento no campo.

No caso da família de Severino Medeiros e Manoel Tambor, ambos foram morar em sítios pertencentes à Esperança, mas tinham Campina Grande como cidade onde retiravam seus sustentos, pois ela proporcionava maior oportunidade de trabalho por ser o segundo maior centro urbano do Estado da Paraíba. Todavia, percebemos com a chegada desses retirantes da seca que as relações sociais entre os migrantes e o universo da vida urbana tomaram dimensões de convívio interessantes.

O início de 1942 foi marcado pelo aumento exorbitante dos preços dos alimentos de primeiras necessidades, e o aumento das inquietações da população com a falta de chuvas, favoreceu a migração de pessoas do Sertão para o Brejo ou áreas que possuem, regularmente, um índice maior de chuvas, já que no ano anterior a seca começara a assolar os campos nordestinos.

Muitas histórias dos migrantes se diferenciam no que diz respeito à origem e as motivações que os levaram a sair da sua terra natal, mas se aproximaram ao compartilharem um sentimento de um passado comum que se realizava na construção de um vínculo solidário presente na cidade e nos forrós.<sup>13</sup>

Para entendermos melhor essa relação, utilizamos a “estrutura de sentimentos” defendida por Williams (2011), onde afirma que uma estrutura estar firmada quando há várias formas de articulações sem que haja um único elemento articulador, e os sentimentos porque nem sempre se tratam de ações conscientes ou racionalizadas. Deparamo-nos com essa questão, quando notamos que a presença dos retirantes na cidade mantém a permanência de elementos paternalistas e de compadrio, que se combina com novas noções sobre a vida social e comunitária.

Comportamentos desse tipo serviram para encobrir e evitar temporariamente os problemas trazidos pelos retirantes com sua presença na cidade, utilizando desses meios para

---

<sup>13</sup> A esse respeito é interessante a seguinte reflexão de Chianca (2007): “Esse processo desencadeia a elaboração de uma memória social que recupera o ‘interior’ como uma referência significativa e central, objetivada na composição de uma paisagem ‘rural’ que compõe um território do ‘passado’”. A autora utilizou a nomenclatura “interior” no sentido simbólico dos lugares próximo ao sertão, serra, mato ou campo, o oposto das cidades e urbes.

retomar a antiga “estabilidade”, já que consideravam viver mais em harmonia antes da desordem e dos distúrbios causados na chegada desses famintos.

A partir dessas condutas, iremos perceber, segundo Williams, “a exploração do homem e da natureza, que tem lugar no campo, é concretizada e concentrada na cidade” (2011:85), apoiando-se na projeção da “imagem do homem simples chegando do interior com sua inocência rural e se vendo em meio a personagens tão surpreendentes” (2011:89). O mesmo alerta que esse contraste não é tão simples entre cidade pervertida e campo inocente, pois o historiador afirma o que acontece na cidade é gerado pelas necessidades da classe rural dominante.

Quando Severino Medeiros, em sua fala, ressalta que suas irmãs chegaram a pedir restos de ceia, ou seja, restos de comidas das refeições do jantar, mostra que as relações de compadrio e paternalismo presentes no campo foram transferidas para o espaço da cidade, contudo, guardando as devidas proporções que o ambiente urbano oferecia.

Nesse sentido, percebemos o quanto a relação social de domínio e de poder, entre o dono da terra e o camponês, foi reproduzido em algumas ocasiões no espaço da cidade. Como é o caso da mendicância dos retirantes à camada social com maior poder aquisitivo, sujeitarem a “ajudá-los” através da doação de comidas ou trabalho, numa forma de tentar manter a ordem por meio de relações que pareciam econômicas e sociais. Dessa forma, o não pagamento por serviços favorecia o controle social paternalista.

É importante lembrar, que esse controle social paternalista não foi marcado por relações harmônicas, mas também caracterizado por relações permeadas de tensões num campo de disputa, focado tanto na visão dos camponeses e retirantes como dos patrões. Existindo, assim, uma corrente de mão dupla onde não só os de baixos impuseram como também participavam do equilíbrio dessa relação social. Thompson, bem afirma dizendo que “a cultura plebeia não pode ser analisada independentemente desse equilíbrio. Suas definições são, em alguma medida, antíteses das definições da cultura de elite” (1998:77).

Sob o cotidiano no campo e na cidade, Williams defende que tanto a vida do campo como a da cidade é dinâmica e presente na história de uma família, de um povo, movendo-se em sentimentos e ideias, através de uma rede de relacionamentos e decisões presentes no seu cotidiano. Entretanto, ao estudar a Campina Grande, nesse período, nos deparamos com uma cidade dividida entre aspectos rurais e urbanos. Sendo definida por alguns pensadores como cidade semiurbana ou semirrural, onde convivem características dos dois meios. Todavia, Williams chama atenção para outra dimensão a ser enfatizada nessa relação entre campo e cidade.

Obviamente, a cidade se alimenta daquilo que o campo ao seu redor produz. Isso ela pode fazer graças aos serviços, que oferece, em autoridade política, no direito e no comércio, àqueles que comandam a exploração rural, aos quais está normalmente associada por vínculos de necessidade mútua de lucro e poder. Mas então, em pontos marginais, à medida que os processos da cidade vão se tornando até certo ponto autoperpetuantes, e especialmente com a conquista estrangeira e o comércio exterior surge uma nova base para o contraste entre uma “ordem” e a outra. Os agentes do poder e do lucro tornam-se, por assim dizer, alienados, e em certas situações políticas podem vir a tornar-se dominantes. Acima da rede de exploração há o que pode ser encarado como exploração real do campo como um todo pela cidade como um todo (2011:88).

Isso causado, porque é na cidade onde normalmente concentra os processos socioeconômicos da sociedade, onde pode chegar a um ponto em que sua ordem e grandeza, como também a fraudulência podem suprimir-se de si própria. Caso este não ocorrido em Campina Grande, já que a cidade dependia do comércio externo e das relações sociais e econômicas entre as regiões circunvizinhas.

Nas décadas posteriores, Campina Grande se inseriu na política nacional de melhoria do desenvolvimento urbanístico, por meio dos programas do governo federal que tinham como objetivo principal tornar os municípios de médio e pequeno porte atraentes, a ponto de começar a inverter o fluxo migratório do Rio de Janeiro e São Paulo. No entanto, de acordo com Lima,

o grande problema dessa nova política de desenvolvimento urbano, continuou sendo o mesmo das políticas anteriores. A prioridade do governo militar nunca foi, em nenhum momento, resolver o problema urbano. Quando muito, como é o caso nesse momento, o governo tentava, através de alguns programas no campo do desenvolvimento urbano, conseguir apoio político para continuar implementando a política econômica excludente e para manter-se no poder (2012:190).

De todo modo, essa política econômica do governo militar terá repercussões em Campina Grande quando na gestão do prefeito Enivaldo Ribeiro em 1978, o governo federal aprova o projeto e insere o município na Política Nacional de Desenvolvimento Urbano, através do Projeto Comunidade Urbana para Recuperação Acelerada – CURA. De acordo com Lima (2012), o projeto CURA visava investir em equipamentos urbanos, efetuando obras de infraestrutura, propondo garantir a utilização do solo urbano e amenizar a especulação imobiliária.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Para maior esclarecimento sobre o Projeto CURA em Campina Grande ver LIMA, Damião de. *Campina Grande sob intervenção: A ditadura de 1964 e o fim do sonho regional/ desenvolvimentista*. João Pessoa, PB: Editora UFPB, 2012.

No entanto, as reformas previstas no projeto CURA foram iniciadas no centro da cidade tendo como objetivo a drenagem, obras viárias, construção do centro cultural e melhoramento do centro comercial. Para isso, foi desalojada uma quantidade considerável da população na área onde hoje concentra o Parque Açude Novo. Por existir elevada concentração populacional, muitas dessas pessoas foram expulsas para periferia e os terrenos desapropriados trazendo consequências inadequadas à sociedade.

É nesse contexto, do final da década de 1970 e início dos anos 80, que muitos forrós na área do centro e próximo ao São José foram fechados ou transferidos para área periférica junto à população desalojada, seguindo assim, a dinâmica política e socioeconômica da cidade.

Diante dessas mudanças, pretendemos entender como os praticantes do forró compuseram cenários em bairros da cidade de Campina Grande, analisando as práticas sociais e atividades das pessoas que frequentavam os forrós, ambientes marcados pela cultura, pelo festejo, pelos hábitos e pelos costumes deixados nos “cafundós” do sertão<sup>15</sup> paraibano, através da dança, da música, da vestimenta e do linguajar de pessoas comuns que durante o dia carregavam o fardo do trabalho na cidade.

Devemos destacar que o forró também é um ritmo musical nordestino com prática popular rural ascendida na área urbana de Campina Grande, que nos leva a refletir sobre as múltiplas experiências e vivências encontradas nos autores e admiradores deste estilo musical/dançante, que criaram seus significados próprios a respeito da urbe e definiram suas múltiplas formas de se apropriarem e de consumirem os diversos espaços que a cidade pode lhes oferecer, sejam os botecos, os cabarés, os lares, as feiras e\ou as festas da cidade. A respeito desse estilo musical, trabalharemos mais profundamente no terceiro capítulo, onde analisaremos a evolução social da música e seu ritmo dançante no processo de “modernização” e urbanização de Campina Grande.

## **2.1 Forrós: Espaços de lazer e tensões entre as camadas sociais de Campina Grande.**

Paralelo às reformas urbanas na cidade, principalmente nas décadas que antecederam o período estudado, a população de Campina Grande crescia provocando dinâmicas inesperadas para os idealizadores de uma cidade em progresso. Os discursos presentes nos jornais dessa

---

<sup>15</sup> A Paraíba é dividida geograficamente em cinco mesorregiões. São elas Borborema, Sertão Paraibano, Agreste Paraibano, Zona da Mata Paraibana e Litoral. Fonte: IBGE

época apresentam quase a cidade dos “sonhos”, a cidade sem problemas, “perfeita” sob o olhar dos administradores e empresários detentores da riqueza dessa urbe.

Para ter ideia a respeito disso, a matéria do Jornal *A Imprensa*<sup>16</sup> destaca Campina Grande como o município mais importante do Estado da Paraíba em população e riqueza, chegando a elogiar o então prefeito Elpídio de Almeida como pessoa preocupada em olhar para comunidade, sendo dignas de louvor às atenções dispensadas à instrução, à saúde pública e à assistência. “Sua administração se tem caracterizado por uma série de realizações profícuas. É um governo de trabalho e de trabalho construtivo, em todos os setores daquela importante circunscrição”. Com relação à cultura da cidade, destacou como notável centro cultural que “dispõe de elegantes clubes recreativos, sociedades desportivas e de letras e magníficos cinemas (...). Na parte central da urbe grandes hotéis. Duas feiras semanais realizam-se no novo mercado, talvez o maior no norte do país” (A IMPRENSA, 1949:8).

Ao analisar essas afirmações, percebemos um discurso harmonioso e constante, que visava passar aos cidadãos o desenvolvimento crescente e linear de uma cidade sem problemas, sem desigualdade social e com grande crescimento econômico. Nas pesquisas realizadas em jornais da época e das entrevistas obtidas com pessoas que vivenciaram o período, notamos a Campina Grande que a elite almejava não existia. Pelo contrário, era uma cidade de forte presença discriminatória com pobres trabalhadores e desigualdade social que respaldavam nos ambientes de lazer e diversão como os forrós.

Nos jornais, encontramos a divulgação de vários espaços privados apropriados para o entretenimento dos cidadãos. Sousa (2009) aponta alguns deles, como os cinemas, os clubes e os auditórios das rádios que chamavam a atenção dos visitantes e da população para as atrações artísticas de nível nacional e internacional que ali se apresentavam. Outros espaços privados encontrados nas fontes jornalísticas são a variedade de cabarés, cassinos, forrós, bares e botecos em geral que congregavam os trabalhadores mais pobres, além de boêmios, desempregados e outros grupos designados como “marginais” da cidade. Estes, por sua vez, estavam fora dos padrões da sociedade dita “moderna” para época.

É nesse contexto excludente e moralizante<sup>17</sup>, que os forrozeiros estiveram inclusos durante o período estudado. Fazendo um levantamento da quantidade de espaços que tocavam

<sup>16</sup> O jornal *A Imprensa* foi fundado em 27 de maio de 1897 por Dom Adauto Aurélio de Miranda Henriques, primeiro bispo e arcebispo da Paraíba, parando de circular em 1903 e voltando no período correspondente de 1912 a 1968. Jornal da imprensa católica tinha a disposição da sua redação vários padres, além de colaboradores frequentes e vigários que contavam com espaço do jornal para divulgar seu trabalho paroquial.

<sup>17</sup> Nesse caso o termo “moralista” refere-se aos valores morais da classe dominante. Como valor a serem seguidos por toda a sociedade, onde os costumes e os valores da burguesia deveriam ser hegemônicos para os campinenses. Sobre isso ver o livro de GRAMSCI, Antônio. *Cadernos do cárcere*. Vol.2. Edição e tradução:

a música nordestina, seja o rojão, xote, xaxado, mazurca, baião, descobrimos mais de trinta espaços privados que se ouviam, dançavam e tocavam a música trazida dos sertões nordestino. Nos forrós, especificamente, eram tidos como lugares desviantes. Segue abaixo o quadro demonstrativo:

**Quadro 1**<sup>18</sup>

<b>Quantidade</b>	<b>Forró</b>	<b>Bairros</b>	<b>Rua</b>
01	Forró do Alcatrão	Tambor	Rua 24 de maio (Rua do Fogo)
02	Forró Antônio Tambor	Tambor	
03	Forró de Sebastião Secundino	Jeremias	
04	Forró da Lama		
05	Forró de Antão	Liberdade	
06	Forró Zé dos Cocos		
07	Forró do canarinho	Centro	Rua Manoel Pereira de Araújo
08	Forró de seu Luís	Monte Castelo	
09	Forró de Dona Santa		
10	Forró de Dona Maria Baixinha		
11	Forró de Santino	Monte Santo	
12	Forró Antonino	Monte Castelo	
13	Forró de seu Raimundo	Zé Pinheiro	

Carlos Nelson Coutinho; Co-edição: Luís Sérgio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

<sup>18</sup> Não descobrimos em qual bairro e rua todos os forrós estavam localizados, por isso o quadro não está totalmente preenchido. Sobre a divisão entre “forró” e “clubes e cassinos”, optamos em dividi-los pela nomenclatura que recebiam pelos populares e pela imprensa da época. Tanto nas entrevistas quanto nas fontes jornalísticas e nos processos criminais, o espaço era definido como forró, clube ou cassino. No entanto, isso não quer dizer que não houvesse populares frequentando alguns clubes e cassinos ou alguns da elite frequentando os forrós. Fontes: Entrevistas; Diário da Borborema; Jornal da Paraíba; Gazeta do Sertão.

14	Forró de Anita	Bodocongó	
15	Forró da Farinhada	Bodocongó	Vila dos Teimosos
16	Forró de Zefa Tributino	Centro	Boninas (atual rua Félix Araújo)
17	Forró de Carminha Vilar	Centro	Rua das panelas?
18	Forró do Guarani	São José	Av. João Moura
19	Forró de Antônio Venâncio	Tambor	Rua Tambor, 43
20	Forró da Baiana, Forró da mulata		
21	Forró do 31		
22	Forró do Pau do meio	Centro	Feira Central
23	Forró da Baraúna	Santa Rosa	
24	Forró do Bio	Cachoeira	
25	Forró do Damião	Pedregal	
26	Forró de Josinaldo	Centro	Rua João Suassuna
27	Forró de Zé Lagoa	Zé Pinheiro	
28	Forró da Velha Antônia	Jeremias	
29	Forró de Zé Ramos	Prata	
30	Forró do Tenente	Quarenta	Beco da Pavoá
31	Forró da Coréia		
<b>Quantidade</b>	<b>Clubes e Cassino</b>	<b>Bairros</b>	<b>Ruas</b>
01	Boate Zé Garçom	Centro	(Perto da Cagepa)
02	Clube Ipiranga	Alto Branco	Av. Janúncio Ferreira
03	Clube dos Caçadores	Santa	BR 230

		Terezinha	
04	Cassino Eldorado	Centro	Rua Manoel Pereira de Araújo
05	AABB	São José	Rua Lino Gomes Silva
06	Paulistano Esporte Clube	São José	Rua Major Belmiro
07	Aliança Clube 31	Centro	Rua Oswaldo Cruz
08	Campinense Clube	Bela Vista	Rua Rodrigues Alves
09	GRESSE – Grêmio Recreativo de Subtenente e Sargentos do Exército	Santo Antônio	
10	Sede do Comércio da Liberdade	Liberdade	
11	Ciclo Operário no Zé Pinheiro	Zé Pinheiro	
12	Bar do Castelo	Catolé	Rua Elpídeo de Almeida
13	Baile Azul	Centro	Rua Manoel Pereira de Araújo (Rua da Mandchúria)

Diante desse levantamento, percebemos que a maioria dos forrós localizavam-se em bairros proletários onde a maioria do público que frequentava era formado pelos trabalhadores operários das fábricas, desempregados, prostitutas e boêmios que buscavam nesses espaços de lazer a fuga do trabalho, da rotina do dia, das desilusões amorosas ou amores platônicos. Já alguns clubes da cidade encontravam-se nos reclames promocionais das cidades como ambientes apropriados para o lazer e diversão dos campinenses, pois estes estavam inseridos nos valores morais e “modernos” ditados pela autoridade local, tendo como frequentadores assíduos à elite campinense.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> É bom lembrar que alguns clubes sofreram clivagens sociais, como é o caso do Ipiranga Futebol Clube e o Clube Paulistano e na medida em que a música nordestina conquistava espaços na cidade, aos poucos, os

Esses forrós, frequentados por pessoas comuns, pobres e pessoas incluídas no grupo dito como marginalizados, produzem pensamentos moralistas, excludentes, culturais, disciplinadores e idealizadores por parte da elite. Isso não quer dizer, que pessoas da elite campinense não tivessem comportamentos considerados “desviantes”, pelo contrário, tais pessoas tentavam superar ou resistir a esses limites impostos construídos por eles próprios, mas que eles mesmos não seguiam.

Esses lugares, considerados pela autoridade local como desviantes, podem ser percebidos em outra perspectiva pelos frequentadores. Para os frequentadores, os forrós eram espaços na cidade onde podiam lembrar as festas do campo ouvindo o som costumeiro da zona rural, confraternizarem com seus pares após dias de trabalho ou até mesmo como espaço de resistência a perturbadora ordem social. Os frequentadores dos forrós seriam, para Chianca (2007), pessoas que territorializam uma experiência ambivalente, pois simultaneamente convive com um lugar/ tempo/ lembrança que se pretende superar, mas permanecem laços de família, amizades ou recordações que fundamentam o presente na nova vida do migrante. E devido à experiência migratória, o lugar permanecerá mais ou menos rejeitado ou querido, rememorado ou idealizado, mas permanecerá no território através dos forrós.

Nos forrós, os momentos de tensões provocados pelos valores excludentes e morais da burguesia da cidade e do universo sertanejo formavam os conteúdos das matérias registradas nas páginas policiais dos jornais da cidade, onde destacavam conflitos entre vizinhos e forrozeiros, por estes estarem perturbando o sono “sagrado” da vizinhança com os gritos e algazaras nas ruas e através de certas cenas amorosas que seria um atentado ao pudor dos moradores. Outros conflitos foram marcados pelas bebedeiras, pequenos furtos ocorridos nos forrós e casos em que o homem para mostrar sua valentia desafiava quem estivesse ameaçando sua honra, imbuída dos valores conservadores trazidos dos costumes do campo.

Esse universo excludente, dominado pela alta sociedade da época, vem carregado de mecanismos de domínio e ordem sob os trabalhadores da cidade, na sua maioria vindo do campo em busca de melhores condições de vida que a cidade pudesse lhe oferecer. Estes acabavam deparando-se com processo duplo de exploração. Primeiramente, explorado na vida campestre através dos latifúndios monopolizados pelos proprietários de terras, e posteriormente, concentrando na cidade a exploração do homem e da natureza por meio das indústrias que ditam o ritmo de trabalho, impondo nova disciplina e uma nova ordem organizacional.

---

forrozeiros eram contratados pelos diretores de clubes da alta sociedade. Sobre o processo histórico da ascensão social da música de forró iremos trabalhar nos próximos capítulos.

O ritmo do trabalho numa sociedade dita moderna deu-se através de um conjunto de ações marcada pela resistência de homens pobres às inserções de novas técnicas para obter maior controle desses trabalhadores, e por meio da submissão destes ao tempo de produção estipulada pelos patrões. Sujeitando-os a conviverem com modos de vida totalmente diferentes aos costumes que tinham no campo.

Essa transição do campo para a cidade é marcada pelas transformações causadas no tempo do trabalho, quando a mudança no senso do tempo afeta a disciplina do trabalho e chega a influenciar a percepção interna do tempo dos trabalhadores, acarretando modificações nos hábitos e costumes dessa população. Todavia, para haver essas mudanças teve algo a ser modificada, no caso, a medição do tempo. Para Thompson (1998), uma comunidade de pequenos agricultores utiliza o tempo da natureza para orientar suas tarefas, pois estes não possuem estruturas de mercado e administração mínima, na qual as tarefas diárias podem ser desenvolvidas de acordo com as necessidades que surgem. Sendo assim, é a natureza que determina o ritmo do trabalhador do campo.

Nesse caso, Thompson destaca três questões sobre a orientação das tarefas pelos camponeses.

Primeiro, há a interpretação de que é mais humanamente compreensível do que o trabalho de horário marcado. O camponês ou trabalhador parece cuidar do que é uma necessidade. Segundo, na comunidade em que a orientação pelas tarefas é comum parece haver pouca separação entre “o trabalho” e “a vida”. As relações sociais e o trabalho são misturadas (...). Terceiro, aos homens acostumados com o trabalho marcado pelo relógio, essa atitude para como trabalho parece perdulária e carente de urgência (1998:272).

No entanto, esse tempo assim utilizado só é permitido quando há independência no trabalho, sem existir a relação entre empregador e empregado. Ao contrário, o que predomina é o valor do tempo gasto com trabalho e não a tarefa realizada.

Essa experiência do tempo da natureza é ilustrada na fala de Manoel Tambor, quando no período de sua vida convivia com esse mundo. Até certa idade, ele trabalhava na agricultura revezando com afinação das sanfonas e o próprio artista. “Eles iam pra Esperança, eu tava no sítio trabalhando... (...) Só parava de noite: trabalhava na enxada de dia e afinava de noite. Era difícil afinar de dia, só afinava de noite. (...)”. Nesse caso, seu tempo de trabalho era conciliado e medido a partir da natureza, ou seja, não podia trabalhar como sanfoneiro nem como afinador de sanfona pela manhã na cidade, pois esse período estava reservado para ajudar o pai na agricultura.

Nesse sentido, apesar de Campina Grande nas primeiras décadas do século XX ser considerada uma cidade semiurbana, já existia algumas características de centros industriais,

os quais procuravam tentar impor ações de disciplina nos trabalhadores, entrando em choque com a vida social dos emigrantes. O tempo gasto em jogos, festas, bebidas e feriados impedia o bom funcionamento das fábricas e, para isso, seria necessário propagar a ideia do “uso-econômico-do-tempo” como mecanismo de lucrar com a exploração dos trabalhadores.<sup>20</sup>

Diante disso, Thompson (1998) chama atenção para percebermos que o ritmo do trabalho deve ser relacionado ao aspecto cultural, ou seja, entendermos a percepção que cada cultura tem sobre o trabalho. Sem deixar de entender que o modo de vida seja melhor do que o outro, mas que as mudanças geram conflitos e não serão neutras nem inevitáveis. E no caso de Campina Grande, nesse período, a cidade ainda convivía com aspectos da vida do campo inserido no meio urbano.

As mudanças provocadas por esse anseio de tornar a infraestrutura da cidade semelhante aos grandes centros urbanos nacionais, muitos dos antigos costumes passaram a serem questionados e até mesmo ridicularizados em nome desse desenvolvimento e do progresso para o mundo civilizado dos campinenses.

Todavia, esses trabalhadores e pessoas comuns inseridas à margem da sociedade, buscaram em diversas formas resistirem a essas imposições morais e de disciplina que diretamente afetaram no seu cotidiano e nos costumes, através das relações socioculturais mantidas nos forrós da cidade. Segundo Thompson (1998), essa interferência nos comportamentos e nas dinâmicas de diversão são fatores fundamentais para os populares resistirem à implementação da disciplina. Exemplos estes, veremos nas práticas que serão apresentadas a partir das matérias encontradas nos jornais e processo crimes da época.

Iniciaremos com o caso de José Porfírio dos Santos, de 32 anos de idade, apresentado através da notícia *O pau cantou no bar do “Canarinho”* do *Diário da Borborema*<sup>21</sup> com edição de Luís Barbosa de Aguiar. José, de passagem por Campina Grande, recusou-se por dois dias consecutivos a pagar a conta das cachaças que havia consumido. Provocou desordem no bar do Canarinho, quebrando o sistema de som do estabelecimento e outros objetos, causando um prejuízo superior a Cr\$ 1.150 cruzeiros a José Laurindo, um dos donos do bar (DIÁRIO DA BORBOREMA, 1975:4). Devido a esse desentendimento, José Porfírio

<sup>20</sup> Deixemos claro que esses mecanismos não foram impostos pacificamente e sem a resistência dos trabalhadores. Pelo contrário, não só resistiram à exploração como aos valores a serem perdidos ou ganhos, como também houve alguns casos em que a disciplina do trabalho foi internalizada.

<sup>21</sup> O Diário da Borborema foi o primeiro jornal diário instalado em Campina Grande no dia 2 de outubro de 1957, pertencente à cadeia dos Diários e Rádios Associados. A implantação do jornal na cidade foi uma promessa do seu fundador, o jornalista paraibano Assis Chateaubriand. Teve colaboradores como: Raymundo Asfora, Nilo Tavares, Stênio Lopes, Eptácio Soares, Osmário Lopes e Orlando Tejo. Sua circulação foi até 01 de janeiro de 2012.

foi encaminhado para delegacia onde permaneceu preso pelo delegado Costa Filho por causa da bebedeira e do dano causado a José Laurindo.

Outro acontecimento relatado nas páginas do *Jornal da Paraíba*<sup>22</sup>, tendo como o cenário o bar do Canarinho, foi o caso do sapateiro Manoel Leandro de 38 anos de idade, que chegou a ser preso pelo também delegado Costa Filho, por não dar atenção à presença da polícia no estabelecimento. Segundo o articulador<sup>23</sup> da matéria *Sapateiro desconheceu o policial e foi preso no “Bar do Canarinho”*, o sapateiro ficou “importante” na frente da patrulha policial porque falava aos policiais que eles não eram ninguém e que não os conheciam. Ao fim da notícia, afirma que Manoel Leandro lamentava o ocorrido, dizendo ao delegado que isso foi causado pela bebedeira (JORNAL DA PARAÍBA, 1972:7).

Como pode ser visto, tanto o caso de José Porfírio como o de Manoel Leandro, foi causado, segundo os relatos jornalísticos, devido ao consumo excessivo de bebidas alcoólicas deixando-os em estado de embriaguez. Um motivo banal, que os levaram a prisão por estarem quebrando o padrão da ordem e do controle impostos pelas autoridades locais a uma população pouco preocupada em manter os costumes morais de uma cidade em crescimento<sup>24</sup>.

Um caso inusitado ocorreu na boate Zé Garçom, localizada no centro da cidade. Na boate Zé Garçom. Jesus Patrício do Nascimento foi surrado por uma pessoa não identificada que se dizia policial, pelo motivo de não ter pago Cr\$ 23,00 cruzeiros correspondentes às despesas feitas com bebidas. O fato foi registrado na notícia *Falso policial espanca Jesus em Zé “Garçom”* e desenrolou quando o garçom Artur foi receber o dinheiro e Jesus disse que não tinha, precisando chamar o dono do estabelecimento Zé Garçom para tomar as providências. Entretanto, o dono ficou furioso porque Jesus teria consumido a bebida e não tinha pago, chegando a contratar pessoas travestidas de polícia para intimidá-lo.

Segundo Jesus, como relata na notícia<sup>25</sup> jornalística, Zé Garçom apareceu com um “agente da lei” acompanhado de um cidadão a paisana que se dizia também gente da polícia. O “policial” mandou que Jesus entrasse no banheiro e ficasse caladinho sem nada dizer. Foi aí

---

<sup>22</sup> O Jornal da Paraíba foi fundado em 5 de setembro de 1971. Quando surgiu ainda não pertencia à rede globo de televisão. Apenas na década de 1980 começou a fazer parte do grupo da Rede Paraíba de Comunicação, e atualmente tem circulação diária no Estado. Hoje é responsável pela TV Cabo Branco e pela TV Paraíba, ambas filiadas a Rede Globo.

<sup>23</sup> Na matéria do jornal não aparece o nome do articulador, apenas uma nota na segunda página apresentando os membros da editora, identificando o presidente da diretoria, o diretor adjunto e administrativo, e os membros do conselho superior, o presidente e o diretor responsável.

<sup>24</sup> Pouco importava para os frequentadores dos forrós a maneira como se comportavam ou deveriam seguir o novo padrão de vida, para eles o que lhes interessavam era a liberdade de curtir a música e o espaço a sua maneira, sem se preocupar com observações das pessoas.

<sup>25</sup> Assim como o caso da matéria anterior, o jornal só identifica os nomes de Josusmá Viana e Maurício Almeida como responsáveis pela administração, redação e oficina das matérias jornalísticas. Esses também serão os redatores das próximas notícias, do Jornal da Paraíba, apresentadas no corpo do texto.

que Jesus foi surrado por ele e nem podia gritar” (JORNAL DA PARAÍBA, 1972:7). Logo se ver que os cidadãos ditos como policiais aproveitavam da imagem autoritária e truculenta da polícia para impor uma “lição de moral”, através de mecanismos violentos. Todavia, a notícia não dá um desfecho final sobre a história, se esses “agentes da lei” eram ou não mandantes da polícia e nem uma posição do delegado sobre o ocorrido.

O que podemos imaginar que seriam possíveis alcaguetes<sup>26</sup>, em troca de privilégios com a polícia local, apresentando num campo de forças entre os dois grupos sociais que ganhariam vantagens entre si. O alcagute encarnava a autoridade policial para obter domínios sobre os outros, já a polícia obtia informações, muitas vezes distorcidas, para repreender certos tipos de manifestações, principalmente durante o regime militar. Isso era uma prática presente no período da ditadura política, quando o Brasil utilizava desse mecanismo para controlar a sociedade.

O interessante nessa notícia é perceber que Jesus ficou indignado com a forma como foi tratado pelo dono do local, dizendo que “não ver razão para ser tratado de maneira tão brutal”. E, por isso, pede um reparo pela autoridade da polícia. O problema podendo ser resolvido com diálogo entre o cliente e Zé Garçom, sem a necessidade de violência parece ter sido uma alternativa proposta por Jesus. Porém, aparentemente, não foi dada a mínima importância aos questionamentos e indignação de Jesus.

Outros fatos bastantes presentes nas notícias da página policial sobre os forrós são os adultérios praticados nesses ambientes. Desconfiada da fidelidade do marido, Dona Inês Cruz, residente na Rua Silva Jardim, saiu a noite a procura do marido e o encontrou com amante no forró do Guarani. José Alves de Sousa, o marido, havia dito que se ela quisesse vê-lo em amores com a amante Santina Rodrigues fosse ao forró. Lá chegando o encontrou dançando gafeira com Santina, que imediatamente agarrou-se nos cabelos da amante e rolaram-se pelo chão, precisando de homens que as separassem para pôr fim na briga entre as duas. Este relato recebeu o título de *Dona Inês foi a procura do marido no Guarani e a encontrou com amante* (JORNAL DA PARAÍBA, 1972:7).

Podemos perceber que esses forrós muitas vezes não foram tidos como ambiente “familiar”, nem como espaço que tocavam sempre a música nordestina, mas sim como local discriminado pela alta e média sociedade campinense por ser um espaço simples frequentado pelos pobres. Papel este, bem desempenhado pela imprensa local, que atuava como força social a fim de expor apelos sensacionalistas carregados de estereótipos e preconceitos de

---

<sup>26</sup> Indivíduo, que a mando da polícia, se insinua no mundo da criminalidade para dar informação. Ou seja, serve como espião e delator a mando da polícia.

classe e de cor, presentes nas manchetes e conteúdos das notícias aqui analisadas, frisando ainda mais a hierarquia social e econômica da realidade nas páginas jornalísticas.

Por outro lado, casos como o de Dona Nair Maria da Conceição, apresenta a mulher como frequentadora assídua dos forrós em Campina Grande, mas discriminada por frequentar ambiente dito não saudável ou não apropriado a “mulheres de família” ou “mulheres do bem”. A notícia *Levou o rádio de dona Nair após uma noitada de forró do Guarani*, inicia relatando que Dona Nair saiu com um desconhecido do forró do Guarani para a sua casa e lá bateram um papo e adormeceram pelo cômodo da casa. Quando Nair acordou não encontrou nem o homem nem o rádio que tinha em sua casa (JORNAL DA PARAÍBA, 1972:7).

Dona Nair relata que o rapaz com quem dançara na noite anterior era homem de linha e respeitoso, não tinha motivo para se aproveitar dela roubando seu rádio. Já a notícia no jornal traz um sarcasmo sobre o que aconteceu, mostrando que Dona Nair não foi vítima da situação, mas sim procurou por isso, pois além de estar num ambiente inapropriado, principalmente para mulheres “direitas”, levou um desconhecido para sua casa. Finda o relato, pedindo à polícia para tomar as providências cabíveis.

Com esse relato, notamos o quanto a sociedade era marcada pela cultura machista e conservadora a qual a mulher não pode frequentar ambientes de diversão sem a companhia de um homem e muito menos sozinha. Pois essas atitudes facilitariam aos aproveitadores algum crime contra integridade física e moral da mulher, já que o machismo acredita no ser humano feminino como indefeso. Assim, Dona Nair sair sozinha para o forró estaria cometendo um delito a si próprio. Com esse discurso, Dona Nair que estava errada, o certo seria ficar em casa ou não sair sozinha para diversão.

Outras questões tratadas nas páginas policiais dos jornais são os casos que envolveram homicídio nos forrós da cidade. Uma das passagens destacadas no jornal *Gazeta do Sertão*<sup>27</sup> foi a morte do braçal José Fernandes Chaves, de 23 anos de idade, esfaqueado pelo menor de idade de apenas 17 anos devido a um desentendimento, segundo o articulador da notícia, por motivos fúteis decorrido a um ano atrás entre os dois, levou a morte de José Fernandes. Este foi pego desprevenido por estar dançando no momento das facadas. Deixemos claro que os motivos fúteis não foram apresentados pelo relator da notícia, dando a entender que o

---

<sup>27</sup> O jornal *Gazeta do Sertão* foi fundado por Irineu Ceciliano Joffily e Francisco Soares Retumba, com o primeiro número circulando na cidade em 01 de agosto de 1888. Este acabou fechando por Venâncio Neiva, primeiro Presidente do Estado da República Brasileira. Em 1923, Hortêncio Ribeiro tentou dar continuidade ao jornal, mas o mesmo foi fechado no ano seguinte, reabrindo só em 25 de maio de 1981 com direção de Edvaldo do Ó, na liderança de um grupo formado por Alberto Macedo, Sila Marinho e José Luis Júnior. Para melhor esclarecimento ver FERREIRA, Rau. *Relatos de Campina*. Esperança: Edições Banabuyé, 2012.

ocorrido foi o estopim de discussões anteriores que para os envolvidos não se tratava de motivos fúteis.

A partir disso, percebemos entre os populares, frequentadores dos forrós, a existência de redes de códigos morais, regras e normas de conduta próprios, que visavam buscar a melhor convivência, nesses ambientes dançantes, muitas vezes discriminados pelo código da prática moral da elite campinense. Essa também era uma forma de não serem marcados pela imprensa, polícia e juristas, mostrando as autoridades responsáveis pela manutenção da ordem como lugar possuidor de normas a serem obedecidas e quem não as respeitasse teria devida punição e o problema seria resolvido da maneira como estavam postas as regras, sem a presença policial.<sup>28</sup> Essas ações foram registradas sutilmente na música cantada por Marinês:

Fui dançar no forró em brejo veio / Zé Tatu era o mestre sanfoneiro / O forró tava muito animado / Muita dama e muito cavalheiro / Todo mundo cantava e dançava / E a gente de longe já ouvia / Uma voz bem no meio perguntava / E o resto do povo respondia / Se a polícia chegar que é que nós faz / Se mete o pau e ninguém vai / Se a polícia chegar que é que nós faz / Se mete o pau e ninguém vai / Já era madrugada apareceu / Do sereno um soldado e ouviu / Pra chamar o delegado ele correu / E todo o batalhão reuniu / A polícia já se aproximava / O coquista lá dentro olhou / Mais de trinta soldado que chegava / Foi aí que a cantiga mudou / Se a polícia chegar o que é que nós faz / Seu café com bolo sirva mais / Se a polícia chegar o que é que nós faz / Seu café com bolo sirva mais / La vem a policia minha gente.<sup>29</sup>

Como sabemos, a música se alimenta das experiências do cotidiano e costumes do povo, destacando conteúdos e formas características de determinada cultura. A música nordestina não é diferente, as composições que surgiam apresentavam consigo a experiência dos forrós como espaços de diversão, lugares de trabalhadores, desempregados, “mulheres da vida”, pessoas comuns e pobres no geral possuíam certa liberdade de manifestarem à sua maneira, podendo festejar em confraternização com gente que compartilhavam dos mesmos costumes.

Nessa música “Se a polícia chegar”, percebemos que os frequentadores dos forrós tinham soluções para quando a polícia chegar ao recinto querendo fiscalizar ou interromper a dança e a música. Na composição de Onildo Almeida, a estratégia encontrada foi agradar os policiais com café e bolo para o forró não acabar e os forrozeiros continuarem animados ao

---

<sup>28</sup> Podemos fazer uma ponte com o mundo da prostituição, quando Uelba apresenta “as meretrizes criadoras de uma rede de códigos e agentes para lhes ajudarem no sentido de livrá-las dos incômodos da justiça, ou punir indivíduos que cometem crimes contra elas ou que podem colocar em risco seus negócios” (2008:85). Criando, assim, mesmo no ambiente hostil, mecanismos próprios para manterem o local em ordem e longe dos olhares da polícia, e que nem sempre a pessoa de fora está a par desses códigos e regras.

<sup>29</sup> Música “Se a polícia chegar” composição de Onildo Almeida, interpretada por Marinês e Sua Gente no disco *Long Play Meu Benzim*, gravado pela RCA Victor em 1966.

som da sanfona de Zé Tatu. Estratégias como essa foram tomadas como códigos implantados para o forró funcionar sem problemas com as autoridades locais.

Essa notícia, *Braçal esfaqueado no forró faleceu*, não identifica o nome do estabelecimento e durante a matéria a palavra utilizada pelo autor é festa dançante para remeter a característica do espaço, só fazendo menção a palavra “forró” no título. No entanto, o articulador afirma que a festa dançante ficava nas proximidades de onde os envolvidos moravam, ou seja, na Vila Cabral em Santa Rosa, mas não identificou o nome do forró (GAZETA DO SERTÃO, 1983:4).

O assassinato de Zenaldo Pereira da Costa reforça o discurso desses lugares serem propagandeados como perigosos. Esse caso de Zenaldo estar na notícia *O Mecânico assassinado ao discutir no forró*. Mecânico com 36 anos de idade e pai de nove filhos, Naldinho de Solda, como era chamado, foi assassinado com uma faca peixeira quando estava no forró da Baraúna, este acompanhado dos amigos José da Guia e Antônio Alves Marques, que não “viram” o crime.

Alguns relatam que foi uma discussão por causa de uma piola de cigarro, outros desconfiavam que fosse a amante Maria de Fátima Celestino, conhecida como Maxixe que conviveu com Zenaldo cerca de oito anos. Fausto Celestino, irmão de Maxixe, também foi apontado como suspeito por ter jurado de morte dias antes o Naldinho. E, por fim, muitos achavam que foi causado por uma discussão decorrente da bebida, já que Naldinho era alcoólatra e raras às vezes não chegava em casa sem ferimentos, ocasionados por brigas nos forrós.

É interessante perceber, nesse relato a passagem da fala da mulher de Naldinho, Severina Ramos da Costa, quando ela diz que todo o sofrimento que passou sabendo que seu marido tinha amante vai piorar depois da sua morte, pois “ele mesmo com esta mulher e viciado em aguardente era um bom dono de casa, pois nada faltava para nós” (GAZETA DO SERTÃO, 1982:12).

Através desse relato percebemos que a mulher se submeteu a essa situação, independente do sentimento que tinham os dois. A mulher de Naldinho introjetou a ideia de que o homem é o responsável por sustentar a família e o papel da mulher é cuidar da casa, isso não só causa à dependência de ambos no convívio familiar como torna a relação inflexível nas atividades do lar. Mais a frente, o articulador da notícia parafraseia sua fala, dizendo que a vida de Severina vai ficar nas mãos de Deus, pois ele quem vai decidir o seu futuro e dos seus filhos, já que ficaram sem o pai por conta de uma prostituta. Reforçando assim, a relação de submissão e machismo entre homem e mulher.

Dois dias após essa matéria sobre o assassinato de Zenaldo, o jornal traz uma notícia sobre o fechamento do estabelecimento por determinação do superintendente Roberto Pedro Medeiros da II Região de Polícia, seguindo a decisão o delegado Ivo Emmanuel Henrique de Sousa da Vigilância Geral, que baixou a portaria efetuando definitivamente o fim do forró da Baraúna no bairro do Santa Rosa.

Segundo a notícia, *Delegado acaba com o Forró da Baraúna*, essa decisão foi tomada porque no local do forró já tinha ocorrido muitos assassinatos, agressões e ameaças sem que a dona do estabelecimento Severina Barros Silva, mais conhecida como Niná, nada fizesse para evitar estes constantes acontecimentos. Com essa alegação, o delegado Ivo Emmanuel baixou a portaria determinando “de uma vez por todas o fechamento daquela ‘Casa Noturna’, que serviu de palco para muitos crimes, e somente desta maneira essa onda diminuirá, pois além de local de danças, ele servia para encontros amorosos, já que existia o convívio de mulheres da vida” (GAZETA DO SERTÃO, 1982: 12).

Essa passagem nos mostra que dançar forró e a maneira de expressar o amor nesses ambientes era posto no rol de coisas proibidas ou provocava uma afronta à sociedade moderna e em progresso. Nesse sentido, as autoridades locais utilizavam formas repressoras no intuito de pôr ordem e controlar a população que estavam à margem desse discurso modernizador, os pobres, os trabalhadores, os negros e as mulheres.

Vimos também que o forró da Baraúna, como os outros já citados, não aparecia nas notícias policiais frequentemente. Isso nos alerta a perceber que os crimes e brigas ocorridos nesses ambientes não eram recorrentes, já que os forrós, geralmente, funcionavam de duas a três vezes na semana. Deixando a entender que a maioria das notícias sobre os forrós tinham teor sensacionalistas, carregados de preconceitos machistas e sociais.

No terceiro dia após o assassinato de Zenaldo, o jornal traz em destaque *Crime da “Baraúna”: Delegado começa a prender testemunhas mentirosas*, a retomada das investigações sobre o responsável pela morte do mecânico, com propósito de enfatizar o trabalho da polícia sobre esse crime e o silêncio dos moradores por temerem represália desse órgão. Todavia, a matéria exalta a “eficácia” da polícia mesmo sem descobrir o criminoso.

Outra portaria foi baixada pelo delegado Ivo Emmanuel Henriques de Souza no relato da notícia *Fechado no Pedregal o “Forró de Damião”*, a qual determina o fechamento do forró de Damião no bairro do Pedregal, alegando que várias reclamações dos moradores sobre esse local chegaram a seu conhecimento, que “não atende os requisitos previstos em Lei e vinha pondo em riscos os bons costumes morais das famílias ali residentes” (GAZETA DO SERTÃO, 1984:4). Podemos perceber a possível arbitrariedade das autoridades quando

desqualificava esses ambientes, mas chegavam a frequentar tais lugares utilizando-os como espaços de diversão da cidade. Contudo, nota-se também alguns casos onde há uma convivência dos moradores, vizinhos aos forrós, com práticas das autoridades em tentar conter essas manifestações socioculturais dos forrozeiros.

Os requisitos apresentados não foram diferentes para o fechamento do forró de Damião e para o forró de Josinaldo situado no centro da cidade, ambos determinados pelo delegado de Vigilância, Geral e Costumes Ivo Emmanuel Henriques de Sousa. A diferença é que o forró de Josinaldo teve sua notícia *O forrozão de Josinaldo foi fechado ontem pela polícia* localizada, em destaque, na página local.

Segundo a matéria, o forrozão do Josinaldo foi aberto no início do ano de 1984 e desde sua abertura o local vem se “constituindo num antro de marginalização, já que é frequentado por marginais e viciados em drogas que passam a promover desordens” (GAZETA DO SERTÃO, 1984:5). Completa relatando que vários casos de agressões e assassinatos já haviam sido praticados no forró e, por isso, tinham argumentos suficientes para que a “casa de danças” (como descreveram o forró) fechasse definitivamente.

Elencam também os nomes das vítimas, o mecânico Daniel Rodrigues e o falso policial Dinamérico Pinto, ambos assassinados nesse forró, afirmando que para evitar outros tipos de violência o forró deverá ser fechado mesmo com protestos das pessoas que gostavam de frequentar o local. Talvez o assassinato de Dinamérico Pinto tenha contribuído para o fechamento do forró de Josinaldo.

Vemos claramente a tentativa da imprensa em utilizar casos específicos apresentados nos forrós para estereotipá-los como ambientes marcados pela desordem e criminalidade, já que não se ver a promoção desses espaços na imprensa local como algo saudável a ser frequentando. Proíbe a população de frequentar tais ambientes pelo perigo que causavam. Todavia, contradiz com os protestos das pessoas que gostavam de frequentar o local, pois ali poderiam usufruir do ambiente sem restrição alguma, a não ser das próprias normas dos forrós.

Assim, percebemos a tentativa das autoridades de impor regras e normas de condutas que os frequentadores dos forrós teriam que seguir para manterem a ordem e estarem longe dos olhares das autoridades locais e da polícia, pois dessa maneira poderiam usufruir o espaço do forró sem que houvesse conflitos entre os moradores e os forrozeiros. Mas também, não teriam liberdade de praticar seus costumes da forma como gostaria, permitindo, em alguns casos, a introjeção dessa conduta moral nos ambientes populares.

A nomenclatura utilizada pelos autores das notícias, sempre remetem ao forró entre aspas e como festa dançante ou casa de danças, chamam a atenção para o tom pejorativo o qual essas palavras são colocadas no contexto das matérias. Direccionam ao espaço onde dançava, ouvia e, muitas vezes, tocavam a música forró como lugar desordeiro e música chinfrim.

Em entrevista, Edmar Miguel de Assis, sanfoneiro natural de Cajazeiras na Paraíba, afirma tais características recebidas pelas pessoas que dançavam, ouviam e tocavam forró.

Luís Gonzaga se referia a forrozinho, porque era uma coisa, era quase uma chacota ao jeito do povo falar. Aquilo a indústria americana incutiu na cabeça do povo pra diminuir, chamar de forró, de forrozinho (...) o sanfoneiro do fole de 8 baixos, porque não existia sanfona na época, que era um bronco, não existia partitura, aprendeu intuitivamente, de ouvido. Então isso foi muito desprezado, mas esse povo era quem guardava o registro maior, aferição dos registros musicais de todo os continentes que estavam aqui era esse pessoal do fole de 8 baixos, da manola, da rabeça, da viola, enfim, do banjo, do cavaquinho. (...) A indústria viu que diminuiria muito mais a nossa música, pegou aí botou “forró de pé-de-serra” que até então não tinha que era para descaracterizar, desvalorizar, tá distante da civilização é algo nômade, desprezível. Foi à indústria fonográfica mais uma vez.<sup>30</sup>

Percebemos na sua fala a presença da indústria fonográfica como instituição que reduziu a música dos dominados, excluindo e criando preconceitos sobre quem tocava, dançava e frequentava esses ambientes, ao mesmo tempo em que difundiu a música nordestina para o Brasil. Sob o argumento que a música possuía, no geral, estrutura simples. O ritmo, as notas musicais e os instrumentos eram fáceis de aprender a tocar pra quem tinha o conhecimento musical e por isso, nessa visão, não tinha qualidade. E os instrumentos, excetuando o acordeom, posteriormente inserido nesse estilo musical, não eram rebuscados nem caros para serem fabricados.

Sobre a estética musical, quem tocava o forró e a indústria fonográfica, será abordado com mais detalhe no terceiro capítulo. Trouxemos esse destaque sobre a produção do forró para entendermos como essa música estava carregada de preconceitos que, por vezes, excluíram os forrozeiros (autores do forró) como agentes da cultura campinense.

Semelhante ao forró de Damião a notícia *‘Forró’ inquieta moradores da Liberdade* aborda também desavenças entre o dono, frequentadores e vizinhos. Essa matéria descreve o espaço onde ocorreram as reclamações por parte dos moradores da av. Liberdade e adjacências do bairro da Liberdade, em Campina Grande, como lugar representante da desordem, que provocava o atentado contra o pudor e perdia o sossego das noites, consideradas tempo para o descanso de pessoas trabalhadoras e do “bem”.

---

<sup>30</sup> Depoimento do Sr. Edmar Miguel de Assis, concedido à autora no dia 16.07.2013.

Os reclamantes explicaram que o citado “forró” é na realidade uma inconveniente gafeira, que funciona aos sábados, domingos, e dias feriados, até u’a hora da madrugada (...). Finalizando, esclareceram que as famílias residentes nas redondezas de onde realiza o “forró” depois das 22 horas estão impedidas de ao menos chegarem às portas ou janelas de suas residências isso porque logo se deparam com cenas que atentam contra o pudor e que se desenrola nas proximidades da gafeira (DIÁRIO DA BORBOREMA, 1966:5)<sup>31</sup>.

Diante disso, é notável que o lugar fosse um cabaré cercado por casas residenciais. O bairro da Liberdade no início da década de 1960 em Campina Grande tinha características de bairro proletário, assim como o Monte Santo, Moita, Cruzeiro, José Pinheiro, Bodocongó e Jeremias. No caso da Liberdade, foi devido às fábricas SANBRA, a ANDERSON CLAYTON e as Indústrias RIQUE que estavam localizadas nas proximidades das residências desses operários (SOUZA; 2002). Por ser um bairro operário, tinha espaços para feiras, residências, bares, cinema e outras áreas de lazer, como o forró para que estes trabalhadores não morassem ou divertissem longe das redondezas das fábricas, pois quebraria a dinâmica da produção caracterizada, em parte, pela rapidez e lucratividade.

Durante a notícia utilizam a palavra forró entre aspas, o que nos remete ao sinônimo de espaço, desordem, desavenças, e não ao significado do ritmo nordestino quando nesta época a música nordestina estava sendo reconhecida nacionalmente, através de forrozeiros como Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Marinês e sua gente, entre tantos outros.

Dentro do contexto socioeconômico desta época em Campina Grande, Souza (2002) afirma que esses lugares não apareciam nos reclames promocionais da cidade, nem nas notícias jornalísticas que tentavam divulgar a grandeza da mesma para além de suas fronteiras, possuindo visibilidade apenas em crônicas e notícias policiais e nos processos judiciais como locais de crime e desordem.

É a situação em que deparamos com esta notícia policial, onde o articulador divulga o Forró de Antão narrado pela vizinhança como espaço inconveniente, que inquieta os moradores e “fazem um apelo de público ao Delegado de Polícia de Campina Grande, a fim de que o mesmo tome uma providencia contra aquele abuso perturbador do sossego das famílias ali domiciliadas” (DIÁRIO DA BORBOREMA, 1966:5).

A partir desse trecho, podemos perceber que, nesta época, os campinenses já estavam imbuídos dos costumes moralistas propagadas pela imprensa e pelas autoridades da cidade, os quais defendiam que o divertimento deveria ser repreendido e contido para não prejudicar nos

---

<sup>31</sup> Nesse ano, o Diário da Borborema apresenta como superintendente, Hilton Mota, diretores João Calmon e Eptácio Sousa, como gerente Paulo Tarso da Silva e secretário Josumá Viana, não identificando os articuladores das notícias na página policial.

compromissos dos cidadãos em relação ao trabalho. Este sim, sinônimo de prosperidade e progresso para cidade e não o lazer desmedido e descontrolado.

É importante destacar que a propagação dessas concepções de comportamentos gerados por determinadas normas não foram postas de maneira pacífica e consentidas pela população no geral, houve conflitos na tentativa de não ficarem sujeitos a certos tipos de condutas, criando mecanismos resistentes a essa prática que estamos apresentando ao longo do texto.

Neste caso, os forrós eram espaços de lazer considerados não saudáveis, onde trabalhadores não podiam frequentar porque interferiam no trabalho produtivo do dia seguinte, nem tampouco suas famílias poderiam ser perturbadas com barulhos desses lugares. Segundo Souza (2002), era “desviante”, “desocupados” todos que não seguiam o projeto de desenvolvimento capitalista pensado para cidade e para o país.

Após doze dias da primeira matéria, o Jornal *Diário da Borborema* traz a resposta de seu Antão, o dono do forró, para a denúncia dos vizinhos moradores da av. Liberdade e adjacências e a resposta destes em relação à averiguação da polícia após denúncia. Assim como a outra notícia, esta também se encontra na página das notícias policiais com título “*O ‘forró’ de Antão não tem jeito não*”.

Um dos trechos da matéria diz que,

por ocasião da primeira queixa feita por aquelas pessoas, e divulgada através da imprensa ao que estamos informados, o Delegado de Polícia tomou as primeiras providências mandando averiguar a veracidade da denúncia. Naquela ocasião, os queixosos perturbava o sossego das famílias e atentava contra o decoro público. Isso porque costumava funcionar até depois da meia noite, impedindo o sono das pessoas residentes nas imediações e o que é mais grave, ao terminar o baile, os seus frequentadores, na maioria das vezes em estado de embriaguez costumavam proferir toda a sorte de palavrões além de exhibir-se em cenas amorosas, em plena via pública (DIÁRIO DA BORBOREMA, 1966:5).

Visto isso, percebemos que tanto a polícia como a imprensa era conivente com o moralismo do mundo do trabalho sobre o mundo do lazer. Pois estes sabiam que é no mundo do lazer, mundo do não trabalho, que os populares dispõem de tempo para pensar nas consequências da desigualdade social, na sua situação e na possibilidade de organizassem para revertê-la.

Numa sociedade excludente como a do mundo capitalista, a cidade de Campina Grande inserida nesse sistema socioeconômico e cultural não era diferente. Considerando isso, os espaços de lazer proporcionado pela cidade refletem essa desigualdade e exclusão social. A cidade não aceitava tipos de lugares como os forrós porque afejavam os bairros e

não era sinônimo de progresso. As cenas amorosas, palavrões e embriaguez em plena via pública mostravam a falta de compromisso da população com o desenvolvimento da cidade.

Fatos como este exposto no jornal, demonstram o quanto a sociedade campinense vivia um período de tensões e conflitos entre as camadas populares e a elite local, porque eram grupos sociais que se comportavam diferentes no seu cotidiano e possuíam costumes e cultura também distintas que estavam inseridas numa política de “modernização” da cidade.

Paralelo a isso, o seu Antão apresenta a réplica relacionada à denúncia do jornal sobre seu forró.

No dia imediato, a reportagem foi procurada pelo Sr. Antão que dizendo-se ser o responsável pelo referido “forró” contradisse os queixosos, afirmando que qualquer autoridade poderia visitar aquele baile, a qualquer hora da noite em que se realizava festas naquele recinto a fim de constatar “in loco” que tudo não passava de calúnias. Disse ainda a reportagem, que naquele local costumava realizar a sua “dança” três vezes por semana, ou seja às quartas-feiras, aos sábados e domingos e que a mesma nunca ia além da meia-noite (DIÁRIO DA BORBOREMA, 1966:5).

Para seu Antão, o forró não passava de um local de diversão para população campinense, ao contrário do pensamento da vizinhança, da polícia local e da imprensa. A fala do dono do estabelecimento, transcrita pelo articulador do jornal, se refere ao espaço como baile e não como forró, pois esta palavra carregava preconceitos e discriminação por parte dos que dominavam a elite campinense e eram tidos como lugares frequentados pela ralé, pelos pobres de Campina Grande.

Como meio para afirmar seu estabelecimento como um dos espaços de lazer da cidade, seu Antão utilizou a palavra baile, linguajar da elite para identificá-lo como espaço comum dos outros lugares mais frequentados por essas pessoas, mostrando seu baile como lugar organizado detentor de ordem, regras e normas que não deveria sofrer restrições por estar proporcionando o lazer para os campinenses.

Com relação à acusação dos moradores da av. Liberdade sobre as injúrias públicas, a notícia traz o seguinte sobre fala de seu Antão.

Quanto à acusação de que os frequentadores do seu “forró” faltavam com o decoro público, afirmou o sr. Antão que tal não era verdade, pois o seu “baile” contava sempre com a vigilância de soldados da Polícia Militar, exclusivamente para esse fim e que logicamente não iriam permitir que alguém proferisse palavras pornográficas e muito menos cenas indecorosas em plena via pública (DIÁRIO DA BORBOREMA, 1966:5).

Nesse trecho, o articulador da notícia policial apropria-se de maneira equivocada da fala do dono do forró, transparecendo sua posição contra o funcionamento do estabelecimento

quando no seu texto utiliza a palavra baile entre aspas, que dá ideia de ironia, de desprezo com lugar de lazer da camada popular da cidade. Ainda enfatiza, que os moradores das imediações não ficaram a concordar em absoluto com as afirmações do seu Antão, pois os mesmos entraram novamente em contato com o jornal para dizer que o Forró está importunando a família mais do que nunca.

A notícia policial desfecha com o articulador apresentando o capitão Benedito Lima Júnior<sup>32</sup> como o responsável para esclarecer e averiguar quem está com razão sobre esse acontecimento no bairro da Liberdade.

Nestas alturas, só resta mesmo ao capitão Benedito Lima Júnior averiguar de uma vez por todas quem está com a razão, se o Sr. Antão, proprietário da “dança” ou as famílias que nos reclamaram pela segunda vez. Quanto a essas últimas, prometeram que da próxima vez que necessitarem de reclamar contra o funcionamento do referido baile, o farão devidamente documentadas com um abaixo-assinados de todas as pessoas residentes na localidade e que se julgam prejudicadas. Afirmaram, inclusive, que, na ocasião pediram a divulgação da referida lista pela imprensa (DIÁRIO DA BORBOREMA, 1966:5).

É interessante observar, que a polícia como mantenedora da ordem e da disciplina dos cidadãos, não toma posição diante do fato narrado pelos moradores, nem pelo dono do forró. E todo esse conflito e tensões geradas envolveu a imprensa que mesmo assim resultou sem nenhum desfecho ou solução para o problema. Isso não quer dizer que a polícia não se comprometeu em coagir o seu Antão para que fechasse, mudasse ou cumprisse as exigências para que o espaço de lazer funcionasse segundo as regras e normas ditadas pelas autoridades locais.

Distante do ethos civilizatório, os frequentadores dos forrós, enquanto população afastada das instituições ditas legais sofreram preconceitos e desrespeito no sistema de justiça vigente no país, por possuírem práticas sociais e culturais diferentes das ditadas pelas autoridades locais. Além disso, as autoridades usavam de meios repreensivos nos forrós por acreditar que esse espaço causava perigo à ordem social, pois aglomerava pessoas que sofriam com as contradições sociais e compartilhavam dos mesmos problemas.

Diferente dessas notícias, a matéria *Forró e prisão na cachoeira*, presente no jornal *Gazeta do Sertão*, demonstra um pouco como era a dinâmica desses forrós. O ambiente,

---

<sup>32</sup> Deixemos claro que na pesquisa não foi possível esclarecer se houve mudanças no padrão repressivo antes e/ou depois do Golpe Militar de 1964 nesses espaços como o Forró de Antão e os outros já citados, onde existia a presença de soldados da Polícia Militar “exclusivamente” para o fim de “manter a ordem”. Como também, pesquisar sobre a procedência do capitão Benedito Lima Júnior e outros delegados já citados nas notícias anteriores para melhor averiguar quem estava com razão.

geralmente um salão pequeno, seria o espaço para os forrozeiros, já com seus pares certos, ouvirem e dançarem a música nordestina durante o tempo disponível pelo dono do forró.

Percebemos que com pouca coisa poderia se fazer um forró. Comumente um espaço compreendido por salão, candeeiros para iluminar o lugar, tocadores desprovidos de som e o público para dançar e curtir a festa com música nordestina. Destacando a duração desses forrós presente na fala de Severino Medeiros, não só pela quantidade das horas, mas também pela frequência que ocorria em vários pontos da cidade.

Na fala de Severino Medeiros, forrozeiro desde a década de 1960 até os dias atuais, ao perguntar sobre como estava estruturado o ambiente dos forrós, ele reforça o que a notícia jornalística apresenta:

Era um salão mermo, só de mulher do jeito do Ipiranga. Bem simplesinho mermo, com um pandeiro e um zabumba né? Já tinha um zabumba quadrado (...). Era muita gente, rapai, nessa época... Botava gás três vez na luz. Era se apagando... Doze horas, e enche as lamparinas de gás, aí quando era três horas botava mais gás, aí quando manhecia, 6h00 a gente num via mais ninguém. Apagava a luz e ficava só o povo dançando... Só a zuada da chinela, chi chi chi chi. O zabumbeiro disse, mas era tira mermo, aquele negoço da lamparina ficava pingando na gente. Rapai, já tô cansado... É 13h00.<sup>33</sup>

Já José Eulálio Sobrinho descreve o espaço do forró no olhar do frequentador. “Um salão, o caba chegava e dançava. E era sentado assim [apontou sentado em uma cadeira] e tocava. (...). Era som de vitrola, botava o disco, a gente tomando e dançando ali aquele disco”<sup>34</sup>. Na sua visão, o ambiente não tinha sofisticação e era marcado pelo som da vitrola e pela dança.

Retomando a matéria, percebe-se que foi por causa da rejeição de Maria José a dançar com Valdomiro Francisco da Penha, o Valdinho, que este tentou esfaquear os forrozeiros do forró do Bio.

No “Forró do Bio” dançavam cerca de 15 casais e por volta das 20 horas chegou Valdomiro que após ingerir algumas doses de aguardente disse aos amigos que iria dançar, a primeira mulher que chamou foi justamente Maria José, que estava no local acompanhada e por isso, disse que não poderia dançar com ele. Isso foi o bastante para o ‘cortado’ sacar uma faca-peixeira e dizer que iria matá-la, o que provocou grande confusão (GAZETA DO SERTÃO, 1981:4).

Nesse relato, é possível compreender que ambientes hostilizados pelas autoridades locais também tinham suas regras e normas para dançar no forró e usufruir do ambiente. Uma delas era a de pagar a “cota” para poder dançar e, em troca, a mulher não poderia nem negar a

<sup>33</sup> Depoimento do Sr. Severino Medeiros, concedido à autora no dia 08.07.2013.

<sup>34</sup> Depoimento do Sr. José Eulálio Sobrinho, concedido à autora no dia 05.07.2013.

dança, nem abandonar seu par durante o forró. Talvez, tenha sido esse o motivo gerador da briga entre Valdinho e Maria José, o qual agiu, de maneira violenta, numa atitude desrespeitosa e machista com a mulher.

Isso nos leva a discutir, que apesar dos processos de urbanização e modernização da cidade, as relações sociais ainda eram bem atrasadas numa sociedade marcada pelo estabelecimento e regência de uma ordem patriarcal, onde a mulher era requisitada no que diz respeito à procriação e aos trabalhos domésticos. Na maioria das vezes, sendo submissa a esse modelo de sociedade, até mesmo pelo fato de não ter expectativas melhores, a mulher estava condicionada a se portar de forma gentil e obediente e, muitas vezes tidas como ser frágil.

Outro possível motivo seria o fato de a mulher ter rejeitado o homem na dança e não ter obedecido a seu chamado, mostrando que sua macheza e atitude não foram o suficiente para atrair a mulher que já tinha companhia. Fato este relacionado à certa margem de autonomia das mulheres. Maria José soube utilizar o limite de contestar e manipular a moral machista a seu favor, procurando se valer de certas nuances para se proteger e se valorizar.

Assim, podemos perceber que as mulheres dos meios populares possuíam certa autonomia frente a moral vigente. Por mais que essa moral fosse influente nas camadas populares, havia certas nuances que a tornava distinta, ou seja, embora não estivesse isolada tinha alguma característica libertária ou protolibertária em relação a moral burguesa.

Com relação ao desfecho da matéria, a solução encontrada foi mostrar sua virilidade através da valentia, mesmo que chegasse a ferir o outro. Provavelmente, Maria José rejeitou a dança com Valdinho para não desmoralizar seu parceiro naquele ambiente cercado por costumes machistas. Atitudes desse tipo poderia infligir a moral do homem que escolheu a violência como maneira de afirmar sua virilidade e impor o medo às pessoas envolvidas.

A dificuldade em aceitarem as mudanças nas práticas socioculturais dos homens do campo no ambiente da cidade é apresentada numa atitude de valentia, machista e de submissão da mulher trazidos dos costumes e valores do campo. A música de Zé Dantas retrata um pouco essa disputa entre os homens nas mulheres nos forrós que acabavam em briga:

Fui num folguedo no forró de Zé Antão / Convidei Mané Tião / Mas que noite de azar! / Zefa doida com Maria reboliço / Foi o primeiro estropício / Que nós encontremo lá / Zefa Doida com Tião dançando xote / Enganchou-se em seu cangote / Num fungado de matar / Reboliço atracou-se em meu pescoço / Como um porco / Num caroço / De uma fruta de cajá / Zefa e Maria estavam sendo disputadas / Por uns quatro camaradas / Todos roxos pra brigar / Quando um deles, apagando o lampião / Deu-me logo um bofetão / E gritou: "Olha o punhá!" / Assombrado, saí doido na carreira / Com Tião na dianteira / Saiu sem me consultar / Faz um ano,

nunca mais eu vi Tião / No forró de Zé Antão / Deus me livre de pisar! / No forró de Zé Antão / O diabo é quem vai lá!<sup>35</sup>

Todavia, a figura da mulher nesses forrós era imprescindível. Sem ela não tinha dança, não tinha chamego. Ocupava espaços machistas sabendo seu lugar de pertença como sujeita importante nas relações sociais, muitas vezes conflituosas, mas essencial para manter a característica dos forrós.

Esse xote fez sucesso na década de 1960 quando Zé Dantas em parceria com Luiz Gonzaga compõe retratando, um pouco, a dinâmica dos forrós, que coincidentemente ou não, o título da música recebe o mesmo nome do forró na Liberdade, anteriormente citado. É interessante analisar como os apelidos das mulheres nessa música remetem a algo natural, espontâneo. Parece que Zefa e Maria recebiam o apelido de “doida” e “reboição”, respectivamente, porque tinham atitudes em chamar o homem para dançar e pouco se importavam por tais apelidos. Se formos pensar na época em que a música foi composta, isso seria tratado como uma afronta ao conservadorismo e a sociedade que, por algum momento, os homens gostavam e aproveitavam tal situação disputando as mulheres com outros homens.

Outro caso, que remota a braveza dos frequentadores dos forrós, é o caso de Zezinho que desafiou Salomão Nunes da Silva sem nenhum motivo evidente. Segundo o jornal, na matéria *Forró termina com briga e um ferido*, a confusão começou quando Zezinho passou por Salomão e lhe empurrou, “foi reclamado e começou a cantar valentia, dizendo que se estivesse achando ruim fosse embora pois aquele lugar só era frequentado por homens que enfrentam qualquer parada e em seguida, aplicou-lhe um violento murro no olho esquerdo” (GAZETA DO SERTÃO, 1981:4). Outros homens separaram-nos, mas ambos mantiveram-se no local dando espaço para Zezinho armar-se com uma faca peixeira e esfaqueou Salomão.

O articulador da reportagem finaliza essa matéria afirmando que, segundo informações da central de polícia, todos os finais de semana o forró da baraúna é local de incidentes, frequentado por pessoas mundanas e maus elementos com finalidade de promover desordens, prejudicando quem vai apenas se divertir. Como já analisado, o discurso de um local sem lei e sem ordem é permanente para os forrós frequentados por pessoas comuns. Para a polícia, esses forrós não passavam de ambientes insalubres para população da cidade de Campina Grande.

Apesar do articulador da notícia dizer que na central de polícia havia vários registros de incidentes no forró da baraúna, é bom lembrar que nas páginas de jornal o forró não era

<sup>35</sup> Música “Forró de Zé Antão”, composição de Zé Dantas e interpretação de Luiz Gonzaga no disco *Long Play* “Ô veio macho” gravado na RCA Victor em 1962. Essa música volta a ser gravada em 1987 pela RCA Vik no disco *Long Play* “De fiá pavi”.

noticiado com frequência, nem como ambiente de diversão nem como espaço hostil, o que leva a compreendermos que o forró alegrava as noites da comunidade do Santa Rosa e fazia parte do divertimento das pessoas comuns.

Outro caso, envolvendo briga e feridos num forró, aconteceu em passagem do ano velho para o novo ano, na residência de João Barbosa, localizada na Rua José Peixoto no bairro do Centenário. O dono da residência tinha 42 anos de idade, analfabeto e era trabalhador braçal, o mesmo promovia um forró a base da iluminação com candeeiro, já que ainda não tinha luz elétrica em sua residência. Essa passagem mostra o caráter acanhado do ambiente urbano de Campina Grande, quando após muitas décadas das reformas urbanas no governo de Vergniaud Wanderley a cidade ainda não possuía luz elétrica em todos os bairros.

Assim que rompeu o novo ano de 1981, segundo João Barbosa, de repente deparou-se com uma briga ao redor da sua residência envolvendo Estevão Luiz dos Santos e José Ferreira da Silva. O primeiro, pedreiro e alfabetizado, com 21 anos de idade residente na mesma rua de João Barbosa, e o segundo operador de máquinas, alfabetizado com 25 anos de idade e morador do bairro de Bodocongó.

De acordo com processo criminal<sup>36</sup>, a testemunha Olivia Ferreira de Oliveira relata o acontecimento dizendo que a briga foi provocada porque Estevão derrubou um jarro na casa de João Barbosa, porém este não afirma isso, pois ele não entendeu como a briga começara. Segundo João, jogou a ferramenta “pé de cabra” pela janela para apartar a briga entre Estevão, José Ferreira e um terceiro com apelido de Vaqueiro, que fugiu antes de a polícia chegar ao local. Nesse ato, o instrumento acidentalmente acertou a cabeça de Estevão, ferindo-o com corte.

Diante do exposto no documento, todos acusados envolventes estavam embriagados, sendo os três, João Barbosa, José Ferreira e Estevão colegas. Acabaram acusando o Vaqueiro por chegar ao forró inesperadamente, portando uma faca peixeira e ostentando valentia para os convidados da festa. Nesse sentido, entendemos que muitas dessas confusões sem muito esclarecimento, geralmente eram provocadas por pessoas de fora ou talvez não esclareciam o fato para acobertar os parceiros ou temiam a truculência de alguns homens travestidos de valentia, como Vaqueiro.

De todo modo, é importante destacar do que foram relatados acima, como as pessoas comuns, trabalhadores operários e braçais, estavam sob os olhares das autoridades judiciais e

---

<sup>36</sup> Ação criminal nº 5972, réus João Barbosa, Estevão Luiz dos Santos e José Ferreira da Silva, janeiro 01.01.1981 a 07.05.1981.

até mesmo dos seus pares por, nesse caso, não tentarem resolver a confusão sem as mediações da polícia.

Em contrapartida, ao que apresentamos até agora, alguns clubes sociais na cidade são vistos como ambientes saudáveis para o lazer dos campinenses, sendo divulgados nos jornais como um dos entretenimentos proporcionados aos cidadãos. No entanto, não é exposto em nenhuma página policial os conflitos e as tensões existentes dentro desses espaços, pois os mesmos eram considerados lugares frequentados pela elite, o que não deveria propagandar os desvios de conduta dessa camada social, já que contradiziam com seus costumes modernos da época.

Todavia, o Ipiranga Futebol Clube<sup>37</sup> chegou a aparecer na página policial como espaço de desordem, dos desocupados e criminosos que procuravam esses ambientes com muita gente para efetuarem algum tipo de crime, como é apresentado na notícia *Crime do Ypiranga tem um preso e outro foragido*. Essa matéria traz no seu conteúdo o assassinato de uma mulher chamada Maria Deuzuite Liberato. Esta, por sua vez, participava de uma festa dançante no Ipiranga Futebol Clube<sup>38</sup> quando foi atingida por um tiro de revólver, que até o dia da matéria ninguém sabia quem efetuou o disparo em sua direção. Apenas a polícia que averiguava o caso possuía suspeita de algumas pessoas que estavam presente nesse clube (GAZETA DO SERTÃO, 1981:4).

Temos nesse caso uma exceção do espaço onde ocorreu o crime. Primeiramente, o fato de ser um clube, o outro, por ser um clube criado por negros da camada popular que, através da sua criação, queriam inserir-se nos espaços de lazer respeitados pela alta e média camada social de Campina Grande, mostrando que também sabem fazer festa nas proporções dos outros clubes sociais da elite da cidade.

Para isso, valeram-se do apadrinhamento de algumas pessoas de famílias com alto poder aquisitivo para época e pelos políticos locais, como Raimundo Asfora, Severino Bezerra Cabral, Antônio Alves Pimentel, Luiz Lauritzen e Rosil Cavalcanti, através das contribuições como sócios, terrenos cedidos para construção da sede, divulgações dos eventos, como maneiras de legitimá-lo como clube social a ser frequentado por todos cidadãos. Diante disso, os pobres negros do Ipiranga Esporte Clube utilizaram dos nexos com

---

<sup>37</sup> Clube fundado em 13 de maio de 1926 juntamente com seu time de futebol Ipiranga. Sua primeira sede localizava na rua 4 de outubro, no centro da cidade. Em 1960, Luiz Lauritzen cedeu o terreno localizado na Av. Canal para construção de sua sede onde se encontra até os dias atuais.

<sup>38</sup> Lembrar que o Ipiranga Futebol Clube não foi só criado por populares, como permaneceu na cidade como ambiente popular.

a elite local em troca do reconhecimento como bons administradores do clube. Em contrapartida, a elite ganharia mais prestígio, respeito e, principalmente, votos eleitorais.<sup>39</sup>

Diferente do que foi exposto até agora, foram encontradas inúmeras notícias destacando os forrós dos clubes sociais de Campina Grande como espaços promocionais da diversão e do lazer das camadas sociais mais abastadas da cidade. Em sua maioria, destacados nas páginas, local, cidades e sociedade, vistos nos jornais *Gazeta do Sertão* e *Diário da Borborema* entre a década de 1950 a início dos anos 1980.

Se fizermos um apanhado sobre a época em que foram relatados essas tensões e conflitos nos forrós em Campina Grande, perceberemos o quanto as pessoas comuns estavam excluídas pelas autoridades locais ocorrendo não aleatoriamente, mas seguindo o rigor, a repressão e a disciplina dos anos da ditadura militar, já que todas as matérias encontradas dizem respeito a esse período.

Outra questão é a falta de liberdade que os frequentadores desses forrós tinham quando se tratava dos seus espaços de lazer, muitos foram fechados acabando com entretenimento dos cidadãos populares. Utilizando mecanismos de dominação para manterem a “ordem” da cidade em processo de modernização. E perceber como os populares estão representados nas páginas policiais dos jornais numa associação entre pobreza e criminalidade.

É interessante compreender também que, apesar das inúmeras restrições dadas pelas autoridades da cidade sobre os forrós, era nesse ambiente onde os populares mantinham seu estilo de vida, seu costume do campo e a resistência sobre a imposição de novas práticas socioculturais para sociedade “moderna”.

E por fim, utilizando as palavras de Melo, “a atividade de lazer é uma experiência cultural que não é somente determinada mecanicamente pela base econômica, nem tampouco é livre e idealizada. É fruto de expressão ativa de relações sociais e das lutas que se estabelecem no cotidiano das camadas populares” (2001:17). Portanto, devemos entender o divertimento dos populares não como meio de resistência ou dominação, mas num âmbito onde a cultura de resistência e não-resistência caminham de forma conjunta, cabendo-nos identificar essa dinâmica.

Com isso, percebemos como o forró, agora como estilo musical dançante praticado pelos “de baixo”, por pessoas comuns, muitas vezes chamadas de desocupadas por estar

---

<sup>39</sup> Nesse sentido, buscamos o pensamento de Bahktin (1996) para compreendermos esse nexos entre a cultura popular e a dominante, mostrando que apesar da troca de experiências culturais e a dinamicidade entre ambas, a identidade cultural de cada classe é facilmente identificada, porém não é “pura” e secularizada, estando em transformação ao mesmo tempo em que permanece em espaços e tempos definidos. Para ele, podemos abordar a cultura numa perspectiva social, privilegiando sua dimensão de complexidade e de diversidade de valores e sentidos.

expressando a cultura trazida do campo, carrega o ritmo da labuta do trabalho, da resistência às práticas culturais dominantes, dos sons produzidos pelos animais, da vegetação e do clima que embelezam os campos nordestinos, da saudade da terra natal e dos amores deixados ou conquistados no meio do caminho. Ganhou, aos poucos, espaços em lugares frequentados pela elite local a qual discriminava e rejeitava os comportamentos e os costumes presentes na música e nos forrós, antes da música ganhar notoriedade nacional e, até mesmo, internacional, através da indústria fonográfica e mais à frente da indústria cultural. Questões estas, que serão mais esclarecidas e detalhadas nos capítulos seguintes.

### 3 Campina Grande e a dinâmica dos forrós: mapeamento dos espaços da cidade que revelaram forrozeiros campinenses.

A notícia do *Jornal de Campina*, presente na coluna “Artes e Artistas”, no ano de 1953, destaca Rosil Cavalcanti como compositor de méritos e admirador das coisas do Nordeste. Nessa coluna, o colunista, não identificado no jornal, elogia o radialista por ter composto o baião *Meu Cariri*<sup>40</sup>, por ser uma “melodia [que] tem qualquer coisa da tristeza e do sentimento peculiares da alma nordestina, e a letra retrata com fidelidade a paisagem da seca do Cariri, que se exubera ao receber a chuva bendita em tempos de inverno” (JORNAL DE CAMPINA, 1953:2). Esta é a letra da música a qual faz referência,

No meu cariri / Quando a chuva não vem / Não fica lá ninguém / Somente Deus ajuda / Se não vier do céu / Chuva que nos acuda / Macambira morre / Xiquexique seca / Juriti se muda / Se meu Deus der um jeito / De chover todo ano / Se acaba o desengano / O meu viver lá é certo / No meu cariri / Pode se ver de perto / Quanta boniteza / Pois a natureza / É um paraíso aberto.

A música coloca a chuva como elemento imprescindível para viver em harmonia na região do cariri paraibano. Sem chuva, a vegetação nativa murcha e o camponês não tem de quer viver a partir da terra fértil, mais seca e rachada por falta d’água. O compositor também destaca a água que só chega se vier do céu, não existindo alternativas governamentais para conviver com região semiárida se não for esperar pela chuva enviada por Deus, e se ele der “um jeito de chover todo ano”, o caririzeiro não precisaria sair do seu lugar, acabava o sofrimento, o xiquexique e a macambira voltavam a brilhar.

Interessante destacar que o camponês possuía técnicas para sobreviver ao fenômeno natural da seca, porém não havia mecanismos suficientes para aguentar uma seca longa, o que fazia entender que a única solução seria a chuva ou sua fuga para cidade.

No entanto, essa música e tantas outras músicas nordestinas apresentam dimensões da cultura popular que, em certas situações, são um pouco ambíguas, acabam na ideia de circularidade onde tem a visão de mundo dos “de baixo”, mas também incorporam diretamente ou indiretamente valores de outros grupos sociais. Visto isso, podemos destacar

---

<sup>40</sup> Música “Meu cariri”, composta por Rosil Cavalcanti e Dilú Mello em 1953, gravada em disco 78 RPM pela Todamérica por Ademildes Fonseca. Fez sucesso na voz e interpretação de Marinês e Sua Gente no *Long Play* “Só pra machucar” em 1973 pela CBS, consolidado como clássico do forró. Depois disso, essa música foi gravada por inúmeros forrozeiros de várias regiões do Nordeste, e só por Marinês e Sua Gente “Meu cariri” esteve em cinco *Long Plays*, coletânea “Meu cariri” pela Veleiro com sucessos de 1971 a 1973, período em que estava no cast da CBS, dos LPs “Na peneira do amor”, “Canção da fé” e “Só pra machucar”, “50 anos de forró” em 1999 pela BMG, “Marinês canta a Paraíba” gravado em 2006 ao vivo no cine Banguê, e o mais recente “Marinês: ontem, hoje e sempre” em 2007, gravado e mixado nos estúdios LAENKASA e PROAUDIO STUDIO.

três aspectos: O primeiro é a visão religiosa. Quando a intervenção divina é quem delega os períodos de bonança e os períodos de estiagem, sendo Deus o responsável pelo momento bem ou mal que passam. Essa característica fatalista, prática recorrente do catolicismo popular, apresenta a ausência ou não de chuva determinadas pelo ser supremo, “somente Deus ajuda”, “se meu Deus der um jeito”. Embora, o cancionista popular também critique as mudanças no ciclo das chuvas e da natureza, devido à interferência humana, o mesmo divide essa opinião com visão divina, sobrenatural e religiosa como uma constância na cultura popular expressa na música nordestina.

Outro ponto é do conhecimento da natureza adquirido na experiência campesina. Quando Rosil Cavalcanti diz que “Macambira morre, xiquexique seca, Juriti se muda” é porque o convívio com o campo trouxe experiências para compreender que alguns indícios na natureza são sinais ou não de chuva. Tais experiências, muitas vezes, são passadas de gerações para gerações inserindo-os nessa dinâmica de mundo, por isso, o fenômeno natural da chuva é tão importante para viver no campo.

E por último, podemos perceber na música uma visão limitada de mundo ou conformista e unilateral do poeta popular em relação à compreensão da realidade. É como reduzir o bem estar ou não da população, principalmente, no universo onde o cantador popular é porta voz à questão exclusiva da água. Sabemos que não é bem assim, muitas vezes a chuva retorna até com enchentes e não altera as estruturas de poder tradicionais, ligada à concentração da terra, da propriedade e por tabela a concentração de poder e outras formas de dominação na região, que beneficiam certos grupos sociais em detrimento do outro. Um limite que o cancionista popular, como parte da sociedade, acaba incorporando esses valores que não questionam a estrutura ou dominação de grupos sociais locais, conformando-se com o que Deus tem a oferecer.

Todavia, sabemos também que existem forrozeiros populares que criticam essa estrutura vigente, fazem da sua arte porta voz a essa luta contra a concentração de poder no campo. Porém, o que torna comum nas músicas nordestinas de compreensão da realidade, é a predominância da água como sinônimo de riqueza ou pobreza, sem, muitas vezes, questionar a estrutura de poder que concentra as terras e a água.

Visto isso, voltemos à matéria do jornal. O colunista destaca a repercussão dessa música nos meios radiofônicos, não só em Campina Grande como também no Rio de Janeiro, através da interpretação de Ademildes Fonseca, que, segundo o articulador, contribuiu para o sucesso da composição com ajuda da boa qualidade da gravação. Por fim, termina a notícia falando sobre a importância de Rosil Cavalcanti compor mais músicas para levar ao Rio de

Janeiro e apresentar ao povo do sul a beleza e o sentimento que a música nordestina tem.

Em linhas gerais, Rosil de Assis Cavalcanti era natural de Macaparana, pertencente ao Estado de Pernambuco. Chegou à Paraíba em 1941, para trabalhar como funcionário público da Secretaria de Agricultura do Estado da Paraíba, percorrendo algumas cidades da Paraíba como Pombal, João Pessoa e Campina Grande devido às exigências de seu trabalho. Chegou a fixar sua residência em 1951 na cidade de Campina Grande, ao ser contratado pela Rádio Caturité e depois pela Rádio Borborema para exercer a função de redator e radioator.

Durante esse período, Rosil compôs sua primeira música em disco 78 RPM intitulada *Sebastiana*<sup>41</sup>. Em seguida criou o programa “Escolinha do professor Nicolau”, “O pavão misterioso” e “Quem sabe, sabe”, chegando a fazer sucesso na cidade com programa “Forró de Zé Lagoa”<sup>42</sup>, pela Rádio Cariri, que perdurou de 1960 até as vésperas do seu falecimento em 1968.

Esse foi um dos agentes do forró na cidade de Campina Grande, o qual procurou por meio dos seus programas de rádios e seu talento para compor baiões, cocos e xaxados, oportunidades para inserir artistas locais e até mesmo nacionais nos seus programas, no intuito, de apresentar os valores da nossa terra e do povo nordestino através da música tocada e cantada por eles.

Antes de explicitarmos os diversos agentes institucionais ou não que contribuíram para difusão da música de forró, é importante falar sobre o Nordeste como região de identidade dos forrozeiros. Albuquerque (2011) defende que o Nordeste foi inventado a partir das práticas regionalizantes, cruzadas a uma série de discurso, político e cultural, gerado pelos seus dirigentes e incorporado pelo seu próprio povo. Na sua concepção, essa região é fruto imagético das regularidades de seus discursos estereotipados em favor dos interesses conservadores. Albuquerque esclarece que a ideia de Nordeste foi motivada pelas condições particulares com que se enfrentavam as províncias do Norte acaloradas com a necessidade de construir a nação.

Grupos que, inicialmente dispersos, provincianos, aferrados aos seus interesses particulares e locais, se veem progressivamente obrigados a se aproximar, a se unir, em defesa do seu espaço, em franco declínio econômico e político e, paulatinamente, alijado das benesses do Estado. Práticas dispersas, como aquelas vinculadas ao combate à seca, após desta ter se tornado o problema do Norte, ao combate ao cangaço, às manifestações messiânicas, aos blocos políticos formados no Parlamento para enfrentar os representantes de outras áreas, à reunião das novas gerações de grandes proprietários de terra, em torno da vida cultural e intelectual de Recife, vão

<sup>41</sup> Seu primeiro coco, que fez sucesso na voz de Jackson do Pandeiro em 1953, e apenas gravado em 1955 no *Long Play* “Jackson do Pandeiro” compilado pela gravadora Copacabana.

<sup>42</sup> Forró de Zé Lagoa também era o nome dado ao forró no populoso bairro do Zé Pinheiro.

sedimentando a ideia de uma regionalidade, da existência não só de interesses comuns, em nível de economia e de política, mas como laços históricos e culturais comuns (2011:341).

Tanto em relação à seca quanto ao regional são feixes de discursos feitos, sejam políticos ou culturais, constituindo nas práticas regionalizantes que se cruzam, mas não se reduzem ao discurso da cultura popular, do técnico, das oligarquias, ou seja, a nenhuma dessas particularidades. Através desses discursos, elaboram textos e imagens para o espaço que inventará o Nordeste “ancorando-o, no entanto, na contramão da história; construindo-o como um espaço reacionário às mudanças que estavam ocorrendo na sensibilidade social e, mais ainda, na sociabilidade, com a emergência de um espaço burguês no Brasil” (ALBUQUERQUE, 2011:342). A partir disso, surgem os discursos estereotipados, cheios de clichês repetidos e subjetivados pelos meios de comunicação, pelas artes e pelos próprios habitantes da região que escondem a multiplicidade das imagens e das falas que essa região comporta.

Diferente de Albuquerque, Silveira (2009) defende que são as condições materiais de existência que condicionam essas mudanças no plano da percepção do que até então era visto como espaço regional. Ou seja, o Nordeste surge no contexto de novo redimensionamento na relação entre as regiões, o desenvolvimento desigual e combinado que vai levar ao capitalismo dependente, existindo diferenças nas clivagens internas abarcada por determinações objetivas vinculadas ao projeto de classe.

De certa maneira, Albuquerque não deixa de levar em consideração a realidade objetiva, ele observa e dar créditos as mudanças objetivas e o próprio processo de configurações dos espaços regionais. Na verdade, o que existe é uma diferença conceitual no fazer historiográfico. Albuquerque (2011) admite que possui luta de classes, que é parte da história, mas não resulta a nenhum dos casos isolados do camponês nem das oligarquias.

O que temos são visões historiográficas diferentes. Uma ligada ao materialismo histórico que afirma ser um novo processo de hegemonia das elites regionais no contexto nacional, enquanto outro acredita ser uma mudança que vai implicar em novas redes discursivas que vão sendo agenciadas. Embora estejam ligadas as transformações históricas, não se reduz ao movimento de classe, de reorganização do capitalismo, de hegemonia e da luta de classe.

Para Silveira, a construção do Nordeste atrasado, da miséria e da seca também gera discursos, no entanto, acredita que esses discursos são gerados do real, baseado nos interesses das classes dominantes.

Enquanto estrutura regional, a ideologia constitui um sistema combinado de representações, sob as mais diversas formas (religiosas, morais, jurídicas, políticas, estéticas, filosóficas etc), das práticas sociais. (...) Isto é, 'na ideologia os homens exprimem, com efeito, não suas relações por respeito às suas condições de existência, mas a maneira pela qual eles vivem sua relação por respeito às condições de existência'. Estes dois aspectos é que mostram o caráter desdobrado, isto é, ao mesmo tempo, as 'relações reais' e as 'relações imaginárias', nas relações ideológicas concretas. Portanto, a produção ideológica tem existência material objetiva, na medida em que toda sociedade e toda ação social necessitam de uma estrutura de sentido para se reproduzirem (SILVEIRA, 2009:39).

A ideologia não separa do real, mas o real, a matéria, existe antes das práticas representativas da ideologia numa sociedade de classes, e esta, por sua vez, é apenas uma dimensão articuladora ao econômico e político, elementos fundamentais no processo histórico da formação social de determinada região. Para Silveira (2009), a ideologia estar aí sobre dois vieses, o do conhecimento e da dominação. O primeiro permite conhecer as relações sociais em que a concretize e fornece certa clareza do mundo. O outro fundamenta na existência material objetiva das classes sociais, a qual uma delas exerce dominação sobre a outra nas relações estabelecidas entre si.

Desse modo, a região não se caracteriza apenas pelo fator ideológico, mas, principalmente pela relação dialética e concreta entre fatores, econômico, social, político e cultural. No caso do Nordeste, Silveira (2009) defende que o modo de produção capitalista é o determinante geral das regiões brasileiras, mantendo-as dependentes e direcionadas para e pelo capital, numa lógica de produzir desigualdade e concentração.

Diante disso, percebemos que o surgimento do Nordeste e suas implicações na emergência do canção popular ligado ao forró e alguns dos forrozeiros, foram tematizadas na música popular nordestina e nas práticas dos forrozeiros. Essa imagem do nordeste preconceituoso, conservador e machista. Porém, não devemos generalizar, nem tampouco afirmar que as teias discursivas da cultura que formam a região foram determinantes na arte desses forrozeiros, instituiu a realidade dessa população. Pelo contrário, acreditamos que as práticas hegemônicas da classe dominante e seus interesses na concentração do poder, favoreceram a desigualdade e geraram práticas culturais conservadoras incorporadas pelos dominados no que diz respeito à música nordestina. No entanto, isso não quer dizer que não houvesse luta de classes, nem resistência e muito menos música nordestina feita contra esse capitalismo dependente.

Todavia, com relação à música nordestina, Albuquerque (2011) apresenta Luiz Gonzaga como o artista precursor em reproduzir e reforçar os discursos estereotipados das

classes dominantes sobre a cultura do povo nordestino na região do Sul e Sudeste do país. Ele parte do princípio da política nacionalista dos anos 1930, que buscou por uma identidade nacional que destacassem peculiaridades do povo brasileiro nas canções populares. Estas canções trariam o ritmo incipiente, regional, da música brasileira contrapondo aos padrões da música estrangeira.

Nesse processo, as músicas, seja erudita, seja popular, deviam divulgar as noções de civismo, fé, trabalho, hierarquia, noções indispensáveis à “construção de uma nação civilizada”. Não deveria ser atravessada pelos ruídos e dissonâncias do meio urbano, e, por isso, a música nacional seria a música rural, a música regional (2011:173).

Dessa maneira, o autor apresenta, no campo da música de Luiz Gonzaga no início da sua carreira artística até a década de 1950, como exemplo de um dos agentes populares que reforçou a imagem do Nordeste seco, pobre, atrasado e saudoso. Esse artista também possuiu atitudes ambivalentes e conservadoras vinculadas a grupos dominantes. Em certas músicas acabou transmitindo tais valores. Porém, concordamos com historiador no ponto que houve a criação imagética da região, carregada de estereótipos a qual a obra gonzagueana não é só isso. Para o historiador Costa (2009), o que de fato ocorreu foi a apropriação do uso da produção artístico-cultural pelos setores dominantes sob uma luta de classes existente na difusão e reprodução da cultura. Foi o que aconteceu com a música de Luiz Gonzaga. As classes dominantes utilizaram do carisma e prestígio crescente do artista para construir a imagem do Nordeste que interessava a eles, aos oligarcas, latifundiários e coronéis. Sendo a obra de Gonzaga muito mais vasta e diversa do que a divulgada pelos dominantes.

Sua obra musical corresponde a mais de 900 composições e regravações com participações de diversos artistas brasileiros, em sua maioria, nordestino. Ele traz nas entrelinhas das suas canções músicas que retratam os costumes e comportamentos do homem do campo e da cidade, a natureza do sertão, as comidas e a religiosidade. Tornando-se um dos artistas mais completos que cantou, dançou e interpretou o Nordeste para além da seca, da pobreza e da saudade contribuidor de uma identidade real e objetiva do povo nordestino.

Bota, bota lenha na fogueira / E petróleo no côco Raimundo / Pedro Chaves carrega a ronqueira / Distamboca no oco do mundo / Quando há festa / Na casa do Pedro / O comércio fecha em Propriá / Tem zabumba, esquenta muié / E a gente dança sem pagar / Quando há festa / Na casa do Pedro / Mas compadre, veja como é / Você dança com muié dos outros / E eu danço com sua muié.<sup>43</sup>

Nesta letra, composta apenas por Luiz Gonzaga, mostra a dinâmica que os forrós

---

<sup>43</sup> Música “Forró de Pedro Chaves” presente no disco *Long Play Óia eu aqui de novo*, gravado por Luiz Gonzaga em 1967 pela RCA Victor.

tinham sobre o cotidiano das pessoas. Quando havia um forró, as pessoas, seja da cidade ou do campo, se preparavam para forrozar. Cada um tinha a função de organizar o salão, como bem diz na música: “bota, bota lenha na fogueira, e petróleo no coco Raimundo, Pero Chaves carrega a ronqueira (...). Quando a festa na casa do Pedro, o comércio fecha em Propriá”. E saber das regras do local: “Mas compadre, veja como é / Você dança com muié dos outros / E eu danço com sua muié”. A partir daí percebemos como os forrós, a música e o espaço, faziam parte da expressão sociocultural do Nordeste, presente na dinâmica de suas relações sociais e de produção, mantendo quando possível, a sensação de liberdade.

Como vimos, não só Luiz Gonzaga como outros forrozeiros compositores nordestinos, retratam em suas músicas, seus costumes e seu cotidiano, a vida no campo e na cidade, apresentando as peculiaridades dessa região e desse povo.

Outro exemplo é o de Edmar Miguel quando fala da representação da música nordestina.

A música nordestina pra ela ser cantada no formato original, ela é aquela que Luiz Gonzaga canta, é a Missa do Vaqueiro, Samarica Parteira, enfim Xote das Meninas, Garota do Leblon, coisas que contam os nossos casos, os nossos cotidianos, o jeito de um povo que é de outra casta, a casta que não tem muito conhecimento é o popular, é o povo humilde, é o povo simples que se comporta de maneira diferente de uma pessoa, como dizia Luiz Gonzaga, letrada, bem informada, não deixando de ser um cidadão. A nossa música nordestina conta esse povo dessa maneira que a bandeira educada não conta, todo mundo é muito bem educado, é muito bem formal, sabe o que faz, como proceder e aquele não, o povo que a música nordestina fala, das camadas populares, eles tem uma maneira de se comunicar num coloquial totalmente diferente, mas com todo respeito, com toda graça e de maneira a se entender que preserva muito a nossa linguagem primitiva a música nordestina.<sup>44</sup>

Assim, entendemos que a música nordestina é representante das relações sociais e seu cotidiano, linguagem, comportamentos existentes tanto no campo quanto na cidade. Presente nas camadas populares inseridas num sistema de correlações de forças de interesses para além da música popular, mas que está intrinsecamente ligada ao processo histórico de construção do forró.

Visto isso, propomos neste capítulo recuperar o campo de oportunidades que Campina Grande ofereceu no processo de difusão da música nordestina intitulada de forró, destacando quais eram os agentes provocadores dessa repercussão do forró, chamando atenção para os ambientes institucionais, como os clubes e as rádios paralelos aos forrós, bares, circos, cabarés e até showmícios, como espaços alternativos que permitiram as manifestações culturais dos cidadãos campinenses.

---

<sup>44</sup> Depoimento do Sr. Edmar Miguel, concedido à autora no dia 16.07.2013.

Trabalharemos com identificação das redes sociais utilizadas pelos forrozeiros locais para conseguirem oportunidades e se inserirem nos ambientes que difundissem suas músicas, como também as relações sociais entre artistas locais e dos Estados vizinhos, no que diz respeito ao apadrinhamento através das estadias em cidades distantes da terra natal, das oportunidades de participarem nos shows ou programas de auditórios nas rádios, junto dos forrozeiros de maior notoriedade nacional e, por fim, discutir como se dava algumas parcerias realizadas nas composições das músicas.

No início do século XX, especificamente nas décadas de 1920 a 1940, Campina Grande é tida nos veículos promocionais da cidade como lugar em desenvolvimento, num processo de modernização nunca antes visto na sua história. Presente no discurso das autoridades campinenses, a cidade podia ser interiorana, mas possuidora de características peculiares à cidade progressista, boa para morar e pioneira em alguns campos da atividade humana.

Durante os anos 50, apesar de já haver passado o período do grande desenvolvimento da economia algodoeira, Campina Grande ainda se destacava como centro comercial mais populoso do Estado da Paraíba, até mesmo no cenário regional do Nordeste, chegando os cofres públicos arrecadar um valor maior do que João Pessoa, capital do Estado (SOUZA, 2002). Além disso, a cidade dispõe de favorável posição geográfica que serviu de trajetos para o fluxo, tanto de pessoas como do mercado, para as capitais e cidades do Nordeste, facilitada também pela rede ferro-rodoviária existente na época.

Todavia, já na década de 1960, o Estado passa a transferir recursos e projetos para capital, procurando seguir a nova política econômica do país pautada no processo industrial, passando ser a cidade de João Pessoa a assumir a função de integradora da economia do Estado ao espaço regional.

Nesse contexto, estavam inseridos os agentes institucionais da música nordestina, delimitando os espaços do forró a partir do pensamento desenvolvimentista e modernos das autoridades locais sobre o que os cidadãos deveriam manifestar culturalmente nos ambientes de lazer, sendo os forrós, como dança, música e espaço, muitas vezes proibido e repreendido pelas autoridades da cidade.

No entanto, iremos perceber que pessoas comuns, praticantes do forró resistiram através das redes sociais que facilitaram, diretamente ou indiretamente, a inserção da manifestação cultural nordestina nesses espaços sociais da cidade, seja elitizados ou populares.

Para isso, discutiremos no próximo tópico as diversas instituições, como as rádios e os

clubes, aristocráticos e populares, em paralelo aos ambientes alternativos, como os forrós, bares, circos, cabarés, e até mesmo showmícios, presentes em Campina Grande que foram primordiais para difusão da música nordestina no espaço urbano, como também um novo meio de renda para os artistas forrozeiros. Sem esquecer-se de destacar as relações sociais entre os artistas e agentes solidários à difusão da cultura nordestina.

Mapear esses espaços, a partir da dinâmica existente nas relações socioculturais e da troca de experiências entre os forrozeiros e donos dos estabelecimentos, serve para identificarmos o agenciamento humano, nesse caso, com objetivo de criar um campo de oportunidades aos seus pares, sem que haja restrição para determinada manifestação que tornará a porta de entrada para esta cidade.

### **3.1 Forrós institucionais x forrós periféricos<sup>45</sup>: agentes fundamentais na difusão da música nordestina na cidade de Campina Grande.**

Antes de adentrarmos na discussão sobre a dinâmica dos ambientes promocionais do forró, juntamente com a contribuição dos agentes contratantes e as redes de relações entre os próprios forrozeiros, é interessante entendermos o papel dos meios de comunicação, seja as rádios, e até mesmo os clubes, como meios de produção. Para assim, compreendermos que através dessas organizações existem interesses socioculturais, políticos e econômicos inseridos num processo histórico.

Visto isso, é importante frisar que os meios de comunicação não fazem parte apenas dos meios de produção, estão também, diretamente ligadas às formas humanas de trabalho e de organização social, constituindo-se como elemento indispensável tanto para as forças produtivas quanto para as relações sociais de produção.

Williams afirma que,

primeiramente, os meios de comunicação têm uma produção histórica específica, que é sempre mais ou menos diretamente relacionada às fases históricas gerais da capacidade produtiva técnica. E também é assim, em segundo lugar, porque os meios de comunicação, historicamente em transformação, possuem relações históricas variáveis com o complexo geral das forças produtivas e com as relações gerais, que são por eles produzidas e que as forças produtivas gerais tanto produzem

---

<sup>45</sup> Fizemos essa divisão apenas como ponto de partida para o leitor, dos locais da cidade como agentes promotores da música de forró no sentido de não absolutizar. Chamamos atenção para perceber que esses lugares não estão isolados ou separados, nem se quer são tipos ideais no processo histórico de ascensão da música nordestina. Pelo contrário, as experiências dos forrozeiros se cruzam, se misturam nesses espaços, achando o meio mais eficaz para difundir seu trabalho como artista.

como reproduzem (2011:70).

Nesse caso, essas variações históricas da capacidade produtiva contribuem para as mudanças não só das relações sociais como das formas de trabalho exigidas no mundo capitalista. No caso de Campina Grande, acontece tardiamente na segunda metade do século XX, quando surgem indústrias de comunicação com esboço mínimo da divisão de trabalho e organização da lógica capitalista. Como por exemplo, o grupo dos Diários Associados que na década de 1960 tornou-se empresa com pensamentos voltados para o mercado.

Segundo Lima (2014), por muito tempo a imprensa de Campina Grande foi marcada pela efemeridade dos periódicos como “O Prelúdio”, “O Campina Grande”, “A Razão”, “A Voz da Borborema”, “Evolução”, “Tribuna de Campina”, salvo exceções de alguns jornais como o “Correio de Campina”, que circulou até 1932 fundado por Cristiano Lauritzen em 1911. No entanto, quando surge o Diário da Borborema e mais depois a TV Borborema, a história da imprensa e do jornalismo brasileiro já havia entrado na moderna era empresarial.

Na década de 1960, tanto em Campina Grande como nas outras regiões do nordeste, aos poucos, a música nordestina conquistava espaços nos meios de comunicação. Benedito do Rojão retrata isso, quando voltou de Pernambuco, Alagoas e Sergipe como violeiro, após passar alguns anos tocando viola por esses Estados.

Vamos se danar no mundo, nós não tem mulher não tem nada, no canto que chegar tá bom. Aí nós emburacamos no mundo, fomos por esse mundo por tanto canto São José de Lages, Águas Pretas, Joaquim Nabuco, Catembo, Palmares, Sergipe, Mata Grande, Alagoas, aquele mundo todinho, Pernambuco nós viajamos. Chegando lá aí arranjamos um programa de rádio, na rádio tinha um espaço de 40 minutos, mas que o programa era 5 horas da manhã, aí nós fomos. Encaramos e cantamos. Ainda passei dois anos por lá, quando eu vim de lá em 66 [...], em 66 eu voltei, quando eu voltei inaugurei a TV Borborema que era canal 9. A TV Borborema tava pra inaugurar aí Rosil disse “- Onde era que você tava?” eu digo rapaz eu tava pro lado de Pernambuco “- Fazendo o quê?” cantando, “- Cantando o que, forró?” eu digo não, viola improviso “Oxe, eu não conheço você por cantador de viola não, conheço você por forrozeiro”, pois eu tava com a viola, “Mas rapaz, eu quero que você venha cantar umas cinco músicas no forró aqui, que eu vou inaugurar a TV Borborema. Eu quero que você apareça aqui, venha que é pra abrilhantar mais um pouco”, aí eu fui cantei.<sup>46</sup>

Nesse caso, Rosil Cavalcanti foi um dos agentes mediadores de difusão da arte de Benedito do Rojão. Pessoa importante, na formação desse artista e forrozeiro, contribuiu na divulgação da música nordestina não só nos meios de comunicação, rádio e TV, como nos ambientes elitizados da cidade. Para Benedito do Rojão, participar da abertura do canal da TV Borborema, surgiu um novo espaço que ajudou a alavancar não só ele, mas outros forrozeiros

<sup>46</sup> Depoimento do Sr. João Benedito Marques, concedido à autora no dia 02.12.2013.

e a música nordestina para os campinenses.

Dessa maneira, a participação dos forrozeiros nos meios de comunicação da cidade também contribuiu na expansão do gosto da música nordestina para as outras camadas sociais, fato este, que passou a inserir os sujeitos nos meios de produção como parte das relações sociais e do mercado em expansão dessa arte popular.

A partir disso, teremos a preocupação em compreender como se deu essas relações sociais de produção nos meios de comunicação de Campina Grande, no tocante ao agenciar dos artistas forrozeiros com contratantes para inserirem os forrós nos programas de auditórios das rádios locais, nos shows dos circos e, paralelo a isso, surgiram oportunidades em tocar nos clubes da aristocracia campinense, apresentando-os num ambiente antes hostil à manifestação cultural dos “de baixo”.

Para isso, utilizaremos jornais da época, propagandas de shows em algumas das instituições e entrevistas dos forrozeiros locais e frequentadores dos forrós, como fontes primárias que servirão de fundamento da nossa problemática exposta acima. Complementando a documentação, abordaremos essas questões entrecruzando as fontes às historiográficas locais sobre a cidade, que problematizem a repercussão dos usos das instituições citadas anteriormente como um dos meios disseminadores da música nordestina.

Campina Grande no início do *boom* da música nordestina no país, principalmente na década de 1950, era formada por fazendeiros e comerciantes de algodão, os quais correspondiam à alta sociedade campinense; mais abaixo a camada média social era formada por profissionais liberais e pequenos comerciantes; e, por último, mas não sem importância, os operários, trabalhadores braçais, trabalhadores no comércio e demais setores de serviço, como também os desempregados.

Segundo Souza, surge em Campina Grande, no final da década de 1940 e nos anos de 1950, “grupos ‘forasteiros’ adventícios que ao chegarem faziam fortuna com o comércio do algodão e, de outro, impelida por um processo geral de enriquecimento ligado à expansão das pequenas indústrias e dos estabelecimentos bancários” (2006:218). Ocupando o lugar, por muitos anos predominantes das famílias tradicionais, donas das terras e comércio nas regiões circunvizinhas.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Apesar de não ser o foco da pesquisa nem do período estudado, chamo atenção para o aspecto generalizante presente nesse trecho e idealizador que algumas historiografias apontam sobre a cidade de Campina Grande. Primeiro ponto é quando se fala do forasteiro. Grupo este, veio a Campina Grande imbuído da ética do trabalho que dependendo do esforço enriqueceu e acabou criando interesse no comércio da região. Para além dos forasteiros, chegaram os pobres que vem durante o período de secas e outros motivos, também atraídos pela miragem dessa cidade como terra da oportunidade acabou vivendo às margens da sociedade. E por último, em relação à elite tradicional, ocorre de fato o desalojamento quando, por exemplo, a Anderson Clayton e a SANBRA chegam ao contexto de internacionalização da economia algodoeira usufruem em larga escala da

Já na década posterior, a cidade começou a se deparar com grupos de famílias tradicionais caracterizados em exibir e extravasar suas riquezas, principalmente nas colunas sociais dos jornais da época, como sinal de apresentar ao restante da sociedade o prestígio conquistado a partir das riquezas adquiridas. Ainda nesse período, surgem também grupos inferiores da classe média, os quais possuem comportamentos e hábitos considerados desviantes, mas que diferenciavam dos populares campinenses, por sua vez taxados como causadores da desordem nos ambientes da cidade.

A partir dessa caracterização sobre a sociedade de Campina Grande, nos deparamos com a divisão social também presente nos espaços de lazer da cidade, os quais eram perceptíveis às diferenças dos ritmos musicais, das promoções das festas e espetáculos proporcionados por diversas instituições que carregavam característica de ambientes elitizados ou populares.

No período da nossa pesquisa, os clubes sociais mais afamados da cidade eram o Campinense Clube, o Clube dos Caçadores, o Clube Campestre e o Clube Aquático Campinense. Estes possuíam festas exclusivas para elite local, realizadas, principalmente, no Carnaval, São João, Natal e Ano Bom.

Com sede inicialmente no centro, o Campinense Clube, criado pela aristocracia local na década de 1915, foi caracterizado como clube mais famoso e seletivo, teve esse espaço como lugar da cidade para diverti-los segundo seus modos, sem que possa alguém da classe desfavorecida ocupar o mesmo espaço dos abastados. No entanto, “seus sócios em geral frequentavam os outros clubes, enquanto que o contrário quase não ocorria só em momentos especiais quando se associavam a outros clubes ou instituições para alguma promoção beneficente” (SOUZA, 2006:220). Já na década de 1960 sua sede foi transferida para o bairro da Bela Vista, onde hoje podemos encontrar suas ruínas.

O Clube dos Caçadores, localizado no bairro de Santa Terezinha, foi fundado em 1946 por grupo de caçadores, formado por alguns negros<sup>48</sup>, tinham como hobby a caça, permitida à época, com objetivo de reunir os caçadores e familiares destes, principalmente aos domingos e feriados, dias reservados para diversão da caça. Contudo, apesar de ser um clube antigo, o

---

economia local, no entanto, também houve momentos de difusão, aliança e acordos entre esse capital estrangeiro, os grupos da elite tradicional local e os forasteiros advindos de outras regiões que conseguiram enriquecer. Sobre esses grupos sociais e a conjuntura que estavam inseridos, ver SILVA, Josefa Gomes de Almeida e. *Latifúndio e algodão em Campina Grande: Modernização e miséria*: UFPE, Recife, 1985 – Dissertação em História.

<sup>48</sup> Com a chegada dos ex-sócios do Clube Campestre, “os antigos fundadores negros saíram, dando lugar aos brancos e “chiques” da cidade” (SOUZA, 2002:233). Sobre sua fundação ver SOUZA, Antônio Clarindo de. *Lazeres permitidos, prazeres proibidos: sociedade, cultura e lazer em Campina Grande (1945-1965)*: UFPE, Recife, 2002 – Doutorado em História.

aumento na sua utilização se deu quando abriram para alguns ex-sócios do Campinense Clube associarem a este, proporcionando nova estrutura ao espaço nos anos de 1960, chegando a promover festas afamadas pelos jovens campinenses nas décadas seguintes.

Dessa década em diante, seus sócios eram formados na sua maioria por pessoas ligadas ao comércio, como afirma Souza (2006), estes eram divididos em comerciantes, comerciários, funcionários públicos, bancários, profissionais liberais, militares e industriais, o restante correspondiam aos estudantes, proprietários de terras, operários qualificados e industriários.

Geralmente as notícias dos jornais reportam-se aos clubes divulgando seus festejos ou relatando como o evento procedeu. Os forrós por eles promovidos, na maioria das vezes, ocorriam durante o período junino, ou seja, na véspera do dia de São João e na véspera do dia de São Pedro, estes eram destacados como festas que abrilhantavam a cidade.

Na coluna “sociais” do *Jornal Evolução*, o colunista destacou como as festas joaninas decorreram com raro brilhantismo nos clubes sociais da cidade, ressaltando as festividades do Círculo Militar, Associação Atlética Banco do Brasil e o Campinense Clube, os quais foram coroados devido as belas decorações como também pelas animadas e freqüências festividades em que os clubes realizavam (JORNAL EVOLUÇÃO, 1958:4). Além desses lugares, ele cita o São João do Clube dos Caçadores como um dos mais concorrentes à diversão das famílias campinenses.

Em 1959, criaram o Clube Campestre, tendo como sócios médicos, professores, comerciantes, engenheiros e industriais. Este clube surge na tentativa de concorrer com os clubes existentes, porém sua localização no bairro do Catolé dificultava a dinamização das atividades pensadas para o espaço, já que no ano da sua fundação ainda não havia energia nem água encanada nesse bairro. Como também, a maioria dos sócios eram associados aos outros clubes considerados da “primeira classe”, dificultando a arrecadação de recursos para melhoria da infraestrutura do ambiente.

Outro clube da cidade era o Clube Aquático Campinense, situado nas margens do açude de Bodocongó, não era diferente dos outros espaços privados de diversão destacados anteriormente. O mesmo mantinha em funcionamento através das contribuições dos sócios e das atividades oferecidas a esse público, como a natação, prática de esqui aquático e bailes de Carnaval. Porém, foi à falência na década de 1960 por não conseguir acompanhar a concorrência dos clubes em crescimento nesse período.

Clubes frequentados pela classe média da cidade, também foram ambientes que apareceram nos jornais da época e em entrevistas como lugares que contribuiriam para

repercussão do forró. Inserem-se nesses espaços, o Aliança Clube 31 e o Grêmio Recreativo de Sargentos e Sub-tenentes do Exército (GRESSE). O primeiro, com sede inicialmente na Rua Maciel Pinheiro, tentando na década de 1960 erguer nas margens do Açude Velho; o segundo clube, pertencente a corporação militar, se instala na cidade após a Segunda Guerra Mundial. Segundo Souza (2006), até 1960 sua sede era localizado num bairro pobre com instalações precárias e frequentado por “mulheres sem futuro”, só depois que fizeram nova sede no bairro do Jardim Lauritzen passou a atrair “pessoas de futuro”, como os sócios do Campinense Clube.

A Associação Atlética do Banco do Brasil (AABB) foi outro clube que marcou a cidade com os forrós que ofereciam, apresentavam aos olhos dos cidadãos, arquitetura mais rebuscada e contemporânea à época. Além de proporcionar festas, o clube oferecia espaços para a prática de esportes não só para os bancários associados como também aos outros sócios profissionais.

Havia também o Clube do Trabalhador fundado em 1962, com iniciativa do Serviço Social da Indústria (SESI) e da Federação das Indústrias do Estado da Paraíba (FIEP), tendo como sócios os funcionários do sistema “S” de produção industrial (SESI e o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial – SENAI). Fundado vinte anos após a criação do SENAI em Campina Grande, o Clube dos Trabalhadores proporcionava aos seus sócios da classe média festas carnavalescas afamadas na cidade, traziam artistas nacionais e locais em festas esporádicas no clube e no mês de junho tinha o São João com algumas atrações do Nordeste.

Clubes populares como Paulistano Esporte Clube e o Ipiranga Clube faziam parte da diversão dos trabalhadores operários, comerciários e alguns industriários da cidade. O primeiro localizava no bairro do São José, onde hoje funciona a sede do Sindicato dos Empregados do Comércio Hoteleiro e Similares de Campina Grande. Já o segundo, fica nas imediações do bairro do Alto Branco. Atualmente, está desativado com promessas de ser revitalizado para voltar a divertir as noites dos campinenses. Tanto o Paulistano quanto o Ipiranga, eram clubes que surgiram na tentativa de mostrar a elite local que as pessoas comuns também sabiam fazer festa, proporcionava a diversão, principalmente aos moradores vizinhos e dos bairros adjacentes.

É diante dos eventos promovidos por essas instituições privadas, alguns restritos a determinada camada social, que paulatinamente o forró ganhou espaço nesses ambientes da cidade e contribuiu assim para ascensão dessa música popular nos gostos musicais. Todavia, é interessante perceber que a maioria da população campinense não tinha acesso a esses

divertimentos, restando lugares alternativos e periféricos, como os forrós nos bairros, os cabarés no centro e bares da cidade.

Muitos dos músicos populares forrozeiros campinenses e das cidades circunvizinhas, foram contratados pelos sócios destes espaços para animarem seus eventos. A fala de Severino Medeiros retrata um pouco disso:

O povo começava a comprar as mesas logo depois do carnaval, depois do carnaval era assim... Tem... Trezentas mesas lá em Esperança nos clubes. Esperança, no Caçador, no Campinense, tudo onde eu toquei. Assim que passava o carnaval, o caba já ia atrás do sanfoneiro, o melhor da cidade pra contratar. Eu era contratado de um ano pra outro. Se não perdia né? Que era um sorteio danado. Aí ele começava a vender as mesas. Oxe! Vendia ligeirin. Já era pro São João, comprava as mesas... O camarada que era fã meu lá de Esperança, eu quero três mesas, mas só quero se for Severino.<sup>49</sup>

É notável observar que os eventos que reuniam o maior número de público nestes clubes eram o Carnaval, os Festejos Juninos, Natal e Ano Bom. Nestes eventos comuns a essas instituições, os clubes disputavam entre si quem promovia a melhor festa da cidade, buscando acertar os contratos com melhores artistas da região antes que o mesmo fechasse o contrato com outros clubes, num prazo bom de antecedência e o artista não tivesse vaga disponível no período desejado, nem encontrasse outro no gosto do público.

Com Severino Medeiros não foi diferente, era sempre contratado para tocar nos clubes não só de Campina Grande como das cidades próximas, porém só era convidado durante período junino, não oferecendo espaços nos clubes nas outras épocas do ano. Apesar de a oportunidade ser oferecida apenas no mês de junho e outros em julho, os artistas, aos poucos, criaram admiradores do seu trabalho nesses clubes, que antes consideravam o estilo musical dançante como uma afronta a moral da sociedade ou uma música chinfrin, simples, praticada por pessoas comuns, não chegava a ter o mesmo valor do fox-trot, twist e rock and roll presentes nas festas oferecidas por essas instituições.

Em sua fala, esse forrozeiro apresenta um caso num forró no bairro da Palmeira durante o período que a música nordestina sofreu uma baixa no mercado musical, quando substituíram a música popular brasileira pelos ritmos estrangeiros, principalmente os trazidos sob influência dos Estados Unidos da América.

O forró em baixa, rapaz. Foi em mil novecentos e... e.... Eu tinha bem uns 25 anos. Ói, 25 anos eu tenho 69, faça a conta? Eu tinha 25 anos. Luiz Gonzaga foi fazer um show lá em Esperança, to 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,

<sup>49</sup> Depoimento do Sr. Severino Medeiros, concedido à autora no dia 08.07.2013.

neném, neném...” O povo só quer twist, iêê, num sei o que... Num gravou música assim, num foi? Naquela época Luiz Gonzaga parou. Foi aí que ele... Caiu tudo. Eu fui tocar lá... Lá, sanfona lá na Palmeira, eu toquei três forró lá, a gente tudo novin, quando olhei lá a nega se benzeu. “Eu, oxen! Tava vendo o djabio é?” Com raiva da sanfona. Porque a sanfona não tinha valor... Tas vendo? Se benzeu quando viu a sanfona. O povo num dava valor nesses forrozin, rapaz. Que eu to falando, que eu falei... Alcatrão, Forró do Antão, Forró de Antônio do Tambor, no Ipiranga, teve uns três Forró lá, na, na Rodagem, tinha três lá na, ali na rua do Eldorado... Era uns 8 Forró.<sup>50</sup>

Percebe-se, que a queda da música nordestina atingiu não só aos forrozeiros famosos nacionalmente, como Luiz Gonzaga e Marinês, mas também artistas locais. Muitos dos forrozeiros locais tiveram que voltar a dupla jornada de trabalho, trabalhando como forrozeiro e agricultor ou afinador de sanfonas, já que viver só da música, apesar de ser prazeroso, não gerava muita renda para sua família.

Outra questão levantada por Severino Medeiros é o aspecto simbólico que a sanfona carrega na música de forró. Virou instrumento imprescindível da música nordestina, sem sanfona não tinha forró. Essa questão, levou a frequentadora do salão no bairro da Palmeira ligar o instrumento ao ritmo musical, mas principalmente, mostrar uma atitude de preconceito ao fazer o sinal da cruz (símbolo do catolicismo) quando viu a sanfona, por acreditar que a música nordestina não era coisa boa, de valor.

Outro exemplo é o caso trazido pelos autores do livro “O fole roncou: uma história do forró”, quando apresenta a fala de Anastácia sobre contexto nacional do forró na década de 1960 e sua experiência nos circos e nos programas de auditórios da televisão cantando forrós. Ela destaca que não era fácil conseguir espaços para cantar a música nordestina na TV como é atualmente, “hoje todo mundo quer ser forrozeiro, quer ser rainha do forró, gosta de forró, mas naquele tempo era até pejorativo. Falar forró, o pessoal torcia o rosto” (MARCELO; RODRIGUES, 2012:169).

Diante desses fatos, é importante lembrar que essa música foi criada e difundida por pessoas comuns, gente “de baixo” que iniciou a carreira artística conciliando o trabalho do campo com as noites nos forrós, pessoas analfabetas, mas possuidoras da arte popular, sabedoria esta que se encontrava nos aspectos costumeiros do seu povo do campo e suas belezas e mazelas naturais. Deve ser, por isso, que o forró foi hostilizado pelos citadinos, que para muitos consideravam o rural e tudo que saia de lá o atrasado, o ruim, o sem cultura.

Existem outros casos nos quais os próprios forrozeiros reproduzem o pensamento que a música popular é simples, mas possuem nelas seu valor identitário. Benedito do Rojão é um exemplo disso,

---

<sup>50</sup> Idem.

meu estilo é o dele, mas é diferente ele botava tempero, gravou reggae, twist, samba, marcha, xote, tudo no mundo ele gravou, eu gravo também, eu gravo samba, xote, marcha, baião, rojão, coco, eu gravo tudo, agora que a minha tripa é a mesma dele, eu digo: “Vou acompanhar o estilo dele” vou gravar tudo só não gravo twist nem aquelas músicas que pertence a fox-trot, eu não gravo não, agora a música simples, pé de serra.<sup>51</sup>

Nessa passagem ele faz referência a Jackson do Pandeiro, quando diz que o seu estilo vai de encontro ao dele, contudo é uma música simples, feito por gente simples que não arrisca ou não quer entrar nos ritmos estrangeiros. Mais a frente Benedito do Rojão complementa,

eu acho simples, as minhas músicas são simples sim, porque não tem duplo sentido, duplo sentido eu não gravo não, (...). Eu tenho que trabalhar na minha produção eu não vou querer saltar daqui pra lá pra ser bonito não, eu canto aquele estilo que eu me habituei você não vê molecagem em música de Jackson, você não vê molecagem em música de Ari Lobo você não vê molecagem em música de Dominginhos, Marinês, Genival Lacerda tem umas coisas ainda, mas é simples.<sup>52</sup>

O que ele quis dizer com o fazer da música simples, estar relacionado ao conteúdo que a compõe, sem palavras rebuscadas, mas com letras que remetem diretamente aos costumes, comportamentos e valores da sua vida. O simples não necessariamente é o chinfrim, é o que não presta, mas sim pode existir uma complexidade de fatores socioculturais no qual a música de forró aborda com suas sutilezas peculiares.

Esse forrozeiro, João Benedito Marques, nasceu em 1938, na Fazenda Juá próximo à Boa Vista antigo distrito de Campina Grande. Criou sob cuidados de seu pai, vaqueiro dessa fazenda que pertencia a João Azevedo, e sua mãe, dos afazeres de casa. Um dos trabalhos era na fabricação de queijo. Aos 11 anos de idade foi para Catolé de Boa Vista onde começou a estudar com professor e violinista José Amaro de Melo, e foi com 13 anos de idade quando teve oportunidade de tocar durante a festa de São João na Fazenda Navio de Severino Cabral, como ritmista ao lado do sanfoneiro de 8 baixos Severino Biró. Segundo Benedito do Rojão, daí em diante não parou mais de tocar, seja como ritmista, no padeiro ou como repentista.

Por sua origem, campesina, comum a todos outros entrevistados, Benedito do Rojão cantava/canta e tocava/toca músicas dos forrozeiros, como também compõe mostrando os costumes do homem do campo, a saudade, os amores encontrados e perdidos, entre outras características da música nordestina.

---

<sup>51</sup> Depoimento do Sr. João Benedito Marques, concedido à autora no dia 02.12.2013.

<sup>52</sup> Idem.

Apesar da música simples, o forró estava no gosto popular dos cidadãos. Manoel Tambor frisa, em uma de suas falas, que no início da sua carreira como sanfoneiro de oito baixos, tocava nas feiras e fazia algumas participações auxiliando o irmão nas festas de casamentos, depois passou a tocar nos cabarés e forrós.

Quando o forró começa a ganhar visibilidade nacional, os clubes passaram a contratar forrozeiros locais, sejam os que estavam em evidência ou não, como Zé Calixto, Jackson do Pandeiro, Zito Borborema, Severino Medeiros, Manoel Tambor, Diomedes, entre tantos outros. Nessa época, esses artistas tinham lugares para tocar durante todo ano, reversando entre casamentos, batizados, forrós, cabarés, circos, bares, auditórios das rádios, nos cinemas e nos clubes de Campina Grande e da mesorregião que ela polariza. “A farra que tinha era demais. Festa de casamento. Era cheia a agenda do ano todo. O São João já era contratado só aumentava o preço...”<sup>53</sup>.

Em outra fala, Severino Medeiros reforça o apogeu do clube Campinense na década de 1970, quando nas suas apresentações presenciava o salão lotado de pessoas curtindo o forró. Ele ainda ressalva que o “Caçador era famoso demais (...) era gente assim ó: [bateu com a mão fechada uma na outra], entupido de gente”.<sup>54</sup>

Outro sanfoneiro local faz um levantamento dos “points” da cidade nesse período, ressaltando que os bons sanfoneiros intuitivos passaram pelos cabarés da cidade.

Você pode ir lá na Unesc, do lado direito, ali era o Clube Campinense em Campina Grande. Ali tocava a Jazz, não se chamava nem orquestra na época, o nome era Jazz e tocava ali e tocava no Ipiranga, tocava no, ainda não tinha, no Caçadores, lá no início da cidade, Ipiranga e tinha também o Convento São Francisco e nos anos 50, 60 teve o GRESSE – Grêmio Recreativo de Subtenente e Sargentos do Exército. Eram points aqui de Campina Grande além dos bordéis, porque nesse tempo os bordéis eram grandes escolas de música era palco, vitrine pra se mostrar o bom músico tinha que tocar primeiro no cabaré, certo?<sup>55</sup>

Nessa fala, Edmar Miguel apresenta um pouco da dinâmica dos ambientes de lazer oferecidos por instituições e casas alternativas, os quais não necessariamente tocavam a música nordestina, mas sim músicas como o tango, o bolero e o jazz norte-americano.

A chegada dos ritmos estrangeiros está intrinsecamente ligada aos processos históricos perpassados no Brasil. A economia marcada pela dependência do capital estrangeiro trazia consigo não só o capital financeiro, mas aspectos culturais que permearam a sociedade brasileira desde o Império. De início, as modas francesas trazidas no Império pelos

<sup>53</sup> Depoimento do Sr. Manoel Tambor, concedido à autora no dia 15.07.2013.

<sup>54</sup> Depoimento do Sr. Severino Medeiros, concedido à autora no dia 08.07.2013.

<sup>55</sup> Depoimento do Sr. Edmar Miguel de Assis, concedido à autora no dia 16.07.2013.

portugueses foram representadas, no âmbito da música popular, pela valsa, a polca, a mazurca e as quadrilhas. Com período do crescimento dos capitais norte-americanos, a partir da Primeira República, trouxe a importação de vários ritmos musicais,

Do *ragtime*, do *cake-walk*, do *one step*, do *two step* e do *blackbottom* no início do século, do *fox-trot* e do *charleston* desde a Primeira Guerra Mundial, a do *shimmy*, *swing*, *boogie-woogie* e *bebop* até a Segunda Guerra Mundial (quando a Política de Boa Vizinhança do governo Roosevelt patrocinou ainda a exportação de rumbas, congas, mambos, chá-chá-chás e calipsos vagamente latino-americanos) e, finalmente, a partir de inícios da década de 1950, a do *rock'n roll* até hoje dominante (TINHORÃO,1998:218).

Numa sociedade estruturada em classes, conforme o modelo norte-americano ou dos demais países europeus, essas influências estrangeiras foram marcadas fortemente no plano social do país, na medida em que aumentava a variedade dos gêneros de música popular para o consumo cultural da sociedade urbana. No entanto, nas camadas baixas ouviam, dançavam e tocavam umbigadas nacionais, o futuro “estilo choro”, estes foram responsáveis a nacionalizarem as valsas, polcas e mazurcas. Ao contrário da classe média e alta, interessada em maior medida ao consumo das modas importadas, por acharem as músicas dos negros e da gente comum como vulgar, brutal e “sem arte”, preferindo, mesmo sem compreender, seguir os gostos da arte erudita. Sobre isso, Tinhorão<sup>56</sup> mostra que,

quanto ao desprezo ou perda das tradições, tal particularidade expressava do mesmo modo o fato de aqueles grupos sociais, ao não encontrarem padrões próprios, locais, em que se pudessem enquadrar (o que parecia como descaso pelos modelos preexistentes), terem preferido simplesmente adotar os modelos culturais válidos para o equivalente da sua classe nos países mais desenvolvidos (1998:226).

Isso ocorreu no Brasil na medida em que houve o processo de urbanização concentrada, em grande medida, nas novidades trazidas pelas indústrias como tendência a tão desejada modernidade pelas camadas sociais médias e altas.

A partir daí, os músicos populares passaram a criar estratégias para inserir nos espaços dessas camadas sociais que tinham como diversão ouvir músicas estrangeiras em ambientes afamados pela sociedade, por possuir certos luxos diferenciados do restante dos lugares da cidade. Nesse caso, Campina Grande não foi diferente. Muitos dos forrozeiros conciliavam e

---

<sup>56</sup> Embora reconheçamos a importância da tese do Tinhorão (1998) de conectar as produções culturais aos contextos históricos, por outro lado, não podemos negar que as vezes ele cai em certos reducionismos que não faz jus a realidade. Como por exemplo, a leitura sobre o surgimento da bossa nova quando reduz esse gênero musical apenas a linha de produção e consumo norte-americano, resignificado no Brasil. Sobre isso, ver TINHORÃO, José Ramos. A montagem brasileira da bossa nova e o protesto musical universitário. In: TINHORÃO, José Ramos. *História Social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

abdicavam, por um momento, sua originalidade e identidade de sua arte e cultura, para tocar e cantar em lugares luxuosos da cidade em favor das expectativas do gosto do público que lhes pagavam o serviço, ou seja, tocavam e cantavam músicas como o tango, o bolero, valsas nesses ambientes para aumentar sua renda. Como afirma Edmar Miguel:

Então nesse período essas boates que eu estou te dizendo como Kelé, como El Dourado, Zé Garçom, eles não tocavam a música nordestina, a sanfona não, era piano, era jazz como eles chamavam. Era bateria, piano, violão, essas coisas. Esse movimento da música nordestina era pra periferia.<sup>57</sup>

Até meados da década de 1950, muitos dos artistas forrozeiros viveram da arte tocando outros estilos musicais, pois o forró até então não atraía os festeiros de plantão da alta sociedade por ser considerada música simples, feita por pobres, gente da periferia, não seduziam os frequentadores nem os donos desses ambientes por não estar nos parâmetros do som suave e chique que as outras músicas possuíam, como o jazz, bolero e o tango. O forró, ao contrário, era considerado um som rústico e chinfrim.

Quando nos referimos aos ambientes periféricos, estamos falando dos lugares onde os populares sentiam libertos para ouvirem, dançarem e divertirem sem haver restrição na entrada de determinadas pessoas nesses espaços. Lugares alternativos para o divertimento dos pobres que não tinham condições para entrarem nos clubes da aristocracia local ou, até mesmo, nos mais populares.

A partir das entrevistas realizadas até então e nos jornais pesquisados, fizemos, no capítulo anterior, o levantamento de alguns forrós existentes em Campina Grande entre as décadas de 1950 a 1980. Estes locais como podem perceber, eram espalhados por diversos bairros da cidade, e a maioria, concentrados no centro, pois era lá onde compreendia uma maior dinâmica de transeuntes pela cidade. Neste local, encontravam-se os viajantes, os retirantes, os trabalhadores braçais, os feirantes, os boêmios, os desempregados entre outros cidadãos que se aventuravam nas noites campinenses.

Dentre os trinta e um forrós destacados, seis eram no centro, três no bairro do Tambor, dois no bairro do Zé Pinheiro, do Jeremias e do Bodocongó e um nos bairros do Santa Rosa, Pedregal, Liberdade, Monte Castelo, São José, Cachoeira, Zé Pinheiro, Quarenta, Prata e os outros restantes ainda não foram identificados sua localização. Todavia, notamos a grande quantidade de ambientes alternativos e a enorme presença dos mesmos no centro e nos bairros mais populares.

---

<sup>57</sup> Idem.

Os forrós mais afamados e cantados por Jackson do Pandeiro, Marinês, Anastácia e Zito Borborema eram o Forró de Zé Lagoa, o Forró de Carminha Vilar e o Forró da Zefa Tributino, estes últimos, organizados por duas meretrizes possuidoras de certa autoridade nos seus estabelecimentos, ditavam as regras da festança e divertiam homens e mulheres da noite. Podemos compreender a influência que Zefa Tributino tinha em pôr ordem no seu negócio, através da música de Zito Borborema.

A festança estava uma beleza / No forró da Zefa Tributino / Uma dama valente de Campina/ Que no barulho tem disposição / Esta noite chegou um valentão / Que vinha lá das bandas das areias / Ói o cabra já vinha de cara feia / E entrou no forró sem permissão / A Zefa Tributino disse não / Cabra de sua laia aqui não dança / Ele tão respondeu com uma dragança / Ou eu danço ou eu acabo com a festança / De repente chegou o cabo Chico / Com todo seu destacamento / E fazia o policiamento / Para manter a ordem do forró / O cabra pensava que estava só / No momento tornou-se um ordeiro/ De repente veio um vento e apagou o candeeiro / No escuro ninguém se entendia / Foi caso de engrossar a pancadaria / Negro que apanhou de fazer dó / E o cabra que fez toda arruaça / Foi curtir a cachaça no xilindró.<sup>58</sup>

Josefa Barbosa de Lima, mais conhecida como Zefa Tributino, nasceu em 07 de junho de 1900, no município de Macaparana, Pernambuco. Aos 7 anos de idade veio morar em Campina Grande e aos 12 anos casou-se num arranjo que seu pai, José Barbosa de Lima, fez com coronel Tributino, dono de gados e terras em Cabaceiras no cariri paraibano. Casada muito nova, Josefa enviuvou aos 24 anos de idade e com dinheiro da herança passou a investir nas casas das damas da noite.

Nesse período, a região do meretrício funcionava na Rua Major Jovino do Ó (antiga 4 de outubro), mais conhecida de Rói Couro. Nessa rua, Josefa comprou seu primeiro estabelecimento do cafetão chamado Henrique Pé-de-Mulambo, na qual intitulou como Pensão Moderna<sup>59</sup>. Daí em diante deixou de ser chamada Josefa ou Zefa para Madame Josefa Tributino. Com as reformas no centro, na administração de Vergniaud Wanderley, a zona do meretrício foi deslocada da área de residências para proximidades onde hoje é a Feira Central ou bairro da Manchúria e a Pensão Moderna passou a localizar na Travessa do Oriente chamada de Rua das Panelas, próximo a Vila Nova da Rainha.

Em 1941, após quatro anos da sua abertura, arrendou o Cassino Eldorado situado na Rua dos Currais, a poucos metros abaixo da Pensão Moderna, já conhecido pelo que

<sup>58</sup>Música “Forró de Zefa Tributino”, composição de Zito Borborema.

<sup>59</sup> Apesar de não encontrarmos nada confirmando o motivo da mudança do nome da Pensão, pressupomos que a nomenclatura “moderna” segue o pensamento condizente a ideia de modernidade ocasionada pelas reformas estruturais, principalmente no centro da cidade. Antes tinha como dono o Henrique Pé-de-Mulambo, apelido que remete a algo desorganizado que está aos trapos, para “Pensão Moderna”, o novo, o recente, tendo como dona Madame Josefa Tributino.

proporcionava como casa de espetáculos, prostituição, jogos e danças mais glamourosa e importante da região do Nordeste.

Nascimento (2008) aponta, que Zefa Tributino sempre se mostrou bem articulada com as autoridades da cidade e que não era difícil aparecer pessoas “importantes”, como advogados, prefeito, promotores, delegados de polícia, coronéis, ricos comerciantes e as altas patentes do exército nos seus estabelecimentos, tanto na Pensão Moderna como no Eldorado. Também não era difícil resolver situações conflituosas sem a presença ou aval das autoridades, pois a mesma criava regras as quais deveriam ser seguidas por todos frequentadores e damas da noite.

Com essa demonstração de poder e barganha, Zefa Tributino serviu como inspiração de muitos forrozeiros, dentre eles o Zito Borborema que compôs a música “Forró de Zefa Tributino” para mostrar a dinâmica dos forrós de Campina Grande e a força de coesão que madame Zefa tinha com seus clientes.

É interessante perceber também na letra desse forró, o quanto a linguagem popular está presente na música. Expressões como “cabra de sua laia”, “destacamento”, “bandas das Areias” são exemplos típicos dos modos de falar da camada popular nordestina. A palavra “cabra” era uma das terminologias utilizada no contexto da escravidão para caracterizar em princípio indivíduos escravos, resultados da mistura com negros e brancos, e uma maneira de reforçar a hierarquia social da escravidão através do discurso racial. Segundo Lima (2009), é difícil identificar qual cor correspondia ao mestiço, resultado dessa mistura. Sabemos que existia o pardo, o mestiço, o mulato, o fulo, o crioulo que às vezes era uma condição e às vezes era uma cor, assim como cabra que possivelmente seria o mais próximo do mulato ou do pardo. No entanto, cabra era denominação de grupos afrodescendentes, de indivíduos que não eram nem brancos, nem pretos. “Era um dos termos preferenciais utilizados pelas elites escravocratas brancas e por seus aliados para humilhar escravos e seus descendentes, na guerra real e simbólica travada no cotidiano brasileiro do século XIX” (LIMA, 2009:203). Porém, esse termo ganhou outra conotação no final da escravidão tanto para o homem livre como para o escravo, não relacionado apenas a cor da pele.

O termo provavelmente permaneceu por algumas atitudes mais ousadas desses grupos subalternos, de pobres livres, negros libertos e escravos, que lutaram contra o domínio senhorial, fugiram desse sistema repressor, participaram de revoltas, contestavam a escravidão, entre tantas outras formas de resistência, incomodavam os senhores de escravos e as autoridades locais que passaram a desqualificá-los, cristalizando nos discursos e na documentação da época como pessoas perigosas. Pode ser por isso, que o termo cabra

permaneceu e carrega até hoje uma dimensão negativa e pejorativa, como alguém que destoa do normal. Por exemplo, “aquele cabra safado”, “esse cabra não se endireita”, “cabra de sua laia”... Que são frases presentes em algumas músicas nordestinas e no nosso cotidiano.

No caso da música de Zito Borborema, “Forró de Zefa Tributino”, quando o compositor apresenta o termo cabra chamamos atenção ao que transcende para um tipo social, um estereótipo. É aquele que provoca arruaça, o que não tem nome, mas traz uma conotação pejorativa. Nessa música, o “cabra” institui a desordem num ambiente geralmente pacífico e possuidor de regras.

Já a palavra “destacamento” refere-se à importância e o poder de imposição que a pessoa tinha perante os outros, por estarem na frente do Batalhão militar da cidade, por destacarem no Batalhão, e a expressão “bandas das areias” foi usada no sentido em indicar direção, localizar alguém vindo da atual Rua João Pessoa, anteriormente conhecida como rua das areias. Nos arredores da antiga rua da areia funcionavam alguns bordéis e botecos, que eram afamados pelos campinenses como lugares desordeiros. Provavelmente, por isso, que vir das “bandas das areias” não era algo bom, trazia consigo a desordem, a arruaça.

Como apresentamos Zefa Tributino, não foi a única dama da noite, nem a Pensão Moderna foi a única a mudar de local em Campina Grande, outras cafetinas como Carminha Vilar e pensões tiveram que se deslocar da antiga zona do meretrício do final da década de 1930 a meados dos anos 1940, porque a área da Mandchúria não estava mais intensa e lucrativa como antes. Segunda Sousa (2005), após a Segunda Guerra Mundial, a saída de alguns militares da cidade entrou em decadência as pensões das mulheres na área da feira central. Com declínio dessa área, parte das damas da noite e os forrós deslocaram-se para região conhecida como “Boninas”, entre as décadas de 1950 e 1970.

Visto isso, notamos que os cabarés, botecos, forrós como qualquer outro estabelecimento popular migraram para diversos espaços da cidade, de acordo com momentos da história de Campina Grande. Primeiro, com as reformas urbanas no centro da cidade, transferindo a feira central e outros entretenimentos para próximo da Rua Vila Nova da Rainha, naquele intuito, de modernizar a cidade.

Entretanto, as reformas de Vergniaud Wanderley não surtiu efeito modernizador por completo na cidade, haja vista, que a Campina Grande da década de 1950 em diante permaneceu dividida por prédios e casas modernas. O centro reformado e algumas casas em bairros como a Prata contrastava com prédios antigos, que apresentavam aspecto de abandono, e ruas com trânsito caótico dividiam o espaço com transeuntes. Desse modo, percebemos que a modernidade não era para todos, ficava restrita aos empresários e aos

latifundiários das regiões circunvizinhas. Contraste este, visível aos olhos da maioria da população campinense.

Apesar disto, Campina Grande pelo seu espaço geográfico, de cidade com saídas e entradas para diversas regiões do Nordeste, facilitava o fluxo de pessoas com interesses variados nesta cidade, na maioria comercial, devido ao desenvolvimento econômico gerado depois das transações com o algodão. A maioria dessas pessoas, que vinha comercializar em Campina Grande, aventurava-se a noite nas áreas da cidade onde podiam desfrutar das músicas, danças, jogos, mulheres e bebidas que variados ambientes ofereciam. É importante salientar, que os lugares de diversão também era frequentados pelos cidadãos, em sua maioria boêmios, trabalhadores, mulheres, militares e desempregados, que tinham a zona do meretrício o lugar mais badalado, no entanto, não deixavam de ir aos forrós semanalmente abertos nos bairros populares da cidade. Sempre que possível, deslocavam-se para os forrós, cabarés ou bares nos dias melhores que ofereciam o entretenimento.

Foram os forrós, como Forró de Antão, Forró de Anita, Forró de Zé dos Cocos, Forró de Santino, Forró de Antonino, Forró de seu Raimundo, Forró de Dona Maria Baixinha, Forró de dona Santa, Forró de seu Luís, Forró de Antônio Venâncio, Forró da Velha Antônia, Forró do Bio, Forró do Josinaldo, Forró do Damião, Forró do Tenente que recebiam o nome do dono ou dona do estabelecimento. Já outros, como Forró da baiana ou da mulata, Forró da lama e o Forró da farinhada recebiam tais nomes decorrentes do apelido e das características que o local tinha. Lugares celebrados na memória da maioria dos campinenses como locais de encontros, diversões, amores, bebedeiras e de muita música nordestina.

Estes forrós contribuíram para o início da trajetória dos forrozeiros da cidade e das regiões circunvizinhas, já que esses ambientes tinham não só maior liberdade para colocarem atrações locais, como não tinham estruturas nem condições financeiras para trazer artistas nacionais. Oportunizaram os forrozeiros da região para mostrarem seu talento e, com isso, ajudá-los a viverem a partir da música, como também eram lugares onde os forrozeiros poderiam tocar a música de forró sem serem repreendidos.

Este foi o caso de Benedito do Rojão, que depois de passar dois anos em Juazeirinho, cariri paraibano, tocando melê nos forrós dessa região, voltou para Campina Grande e passou a frequentar e tocar nos forrós da cidade seja como, pandeirista, cantor ou tocador de melê.

Toquei pela rodagem, tomava umas canas, no Jeremias Forró de Secundino e tinha o Forró da Velha Antônia no Jeremias também, tinha o Forró do Tenente no Quarenta no Beco da Pava, tinha um Forró no Moita, tinha o Forró da Coréia, tinha o Forró da Baraúna, o Forró da Cachoeira, o Forró do Seu Luiz em Monte Castelo e o Forró de Antão na Liberdade e tinha um Forró na Assis Chateaubriand e tinha o Clube do

Paulistano, todo mês tinha um forró lá e tinha aqui na Prata, Forró de Zé Ramos que eu cantei muito. Todo canto tinha forró aqui, nessa época.<sup>60</sup>

Mais uma vez é bom ressaltar a quantidade de forrós que tinha nesse período, e o quanto esses espaços faziam parte da dinâmica da cidade e da vida social das pessoas que frequentavam. Geralmente, pessoas comuns, moradores vizinhos ao forró aproveitavam o tempo livre para ouvir e dançar a música nordestina com todo sentimento de festejar a vida. Uma vez que, a existência de muitos forrós facilitava os forrozeiros de plantão e tocadores terem espaços para escolher o dia de a semana onde tocar/dançar na cidade. Dos bairros mais populares aos mais luxuosos podiam encontrar forrós, estes, sem restrição quanto à entrada dos forrozeiros, apenas regras necessárias para o funcionamento do estabelecimento. Para isso, Benedito do Rojão explica com mais detalhes.

Pra entrar, entrava de graça, mas pra dançar tinha que pagar a cota. Os artistas eram pagos pela cota das pessoas que dançavam, hoje é diferente o show é pago pela diretoria do show. Era assim, o dono da sede chamava o sanfoneiro, o zabumbeiro, um triângulo, o pandeirista e cada um dizia por quanto tocava. Tocava de sete horas a onze, no domingo de uma da tarde as cinco e de noite das sete as onze, durante a semana ainda tinha só não tocava na segunda.<sup>61</sup>

Segundo Severino Medeiros, a partir da quarta-feira Campina Grande tinha lugar para ouvir e dançar forró. “Tinha na quarta, no sábado e no domingo. Agora, nesses forrós que eu tô falando. Nas boates quando eu comecei com 20 anos, era a semana todinha”<sup>62</sup>. Nesse caso, quando ele se dirige as boates, estar remetendo aos cabarés, principalmente os localizados no centro da cidade.

Os circos também faziam parte do universo dos forrozeiros, estes compuseram o cenário de muitas apresentações dos artistas do forró. Edmar Miguel chama atenção da participação de forrozeiros nos circos nas periferias da cidade, os quais ofereciam oportunidades aos tocadores de sanfona. Para ele, “os circos eram palcos de muito show de música nordestina, essas coisas todas, os circos periféricos porque os grandes circos como o Thianny, Bartollo, Nerino; tinha suas grandes orquestras, nada de sanfona, a sanfona tava fora”.<sup>63</sup>

Sobre as parcerias feitas nas apresentações realizadas nos circos, Severino Medeiros destaca como era a estrutura do circo e a quantia dos cachês recebidos. “O show no circo? Oxe! Pano de roda ou coberto mermo era rachado, 50% pra o dono do circo e 50% pra

<sup>60</sup> Depoimento do Sr. João Benedito Marques, concedido à autora no dia 02.12.2013.

<sup>61</sup> Idem.

<sup>62</sup> Depoimento do Sr. Severino Medeiros, concedido à autora no dia 08.07.2013.

<sup>63</sup> Depoimento do Sr. Edmar Miguel de Assis, concedido à autora no dia 16.07.2013.

Messias Holanda, Elino Julião, Antônio Barros, eu fui com Antônio Barros e Cecéu fazia show no circo... Dava muita gente, rapaz!”<sup>64</sup>.

Diante disso, o forró e os agentes dessa música nordestina, inicialmente, utilizaram destes espaços populares como os circos e pequenos salões, com pessoas comuns donas desses estabelecimentos para apresentarem aos cidadãos, em sua maioria, trabalhadores operários e braçais, desempregados, boêmios e prostitutas, ou seja, homens comuns com práticas socioculturais do campo, que ganharam vestimentas urbanas na medida em que seus fabricantes da arte inseriram experiências do cotidiano da cidade, em contraponto às experiências na zona rural.

Nesse ínterim, percebemos que enquanto a elite local e a classe média poderiam ter acesso aos diversos lugares de lazer, sejam estes populares ou não, o restante do povo só era aceito em lugares que não ostentavam grandezas em termos de estrutura física e atrações musicais. Já os espaços alternativos recebiam gente de todas as classes sociais, independente dos valores e costumes morais que carregava. O imprescindível era a diversão. O direito de divertir, portando, certa liberdade.

Outras instituições como as rádios e cinemas da cidade tiveram papéis importantes no tocante ao impulso dado à música nordestina. Estes ofereciam programas de rádios, apresentações em cine teatros e programas de auditórios onde o artista apresentava seu talento ao público presente. Se fosse aprovado, não só ganhava prêmio como divulgaria seu trabalho.

Edmar Miguel ressalva a contribuição que esses meios deram para muitos artistas campinenses, de origem ou criados na cidade, mostrarem suas músicas e performance<sup>65</sup> tocando, cantando e muitas vezes dançando nos palcos e auditórios dessas instituições.

Era nos shows de auditório. Era justamente um programa que o Coronel Zé Lagoa tinha lá na Rádio Borborema que é ali na farmácia do calçadão hoje. Ele tinha um programa de auditório ali. Tinha o Clube do Papai Noel que era um programa de calouros que dava oportunidade a todo mundo. Mas não era um programa com a visão de valorizar aquilo, aquele gênero, mostrar aquilo como algo soft, de qualidade, não tinha essa intenção: era o que viesse, auditório tu sabe, tem chacota, salvam-se os bons né? Então quando aparecia um bom, Rosil Cavalcante sempre escolhia pra tocar com ele, repetia, levava com ele pra fazer shows nos circos.<sup>66</sup>

Foi o que aconteceu com Benedito do Rojão. Seu jeito de tocar pandeiro, voz afinada e aguda, com performance diferencial dos outros forrozeiros, conquistou Rosil Cavalcanti durante apresentações nos programas de auditório da Rádio Borborema, que acabou fazendo

<sup>64</sup> Depoimento do Sr. Severino Medeiros, concedido à autora no dia 08.07.2013.

<sup>65</sup> O sentido que essa palavra carrega está vinculado à ligação do papel tradicional do musicista que dá vida à obra musical, seja transmitida pela escrita ou pela tradição oral.

<sup>66</sup> Depoimento do Sr. Edmar Miguel de Assis, concedido à autora no dia 16.07.2013.

parte do seu conjunto por alguns anos até Benedito decidir seguir a tocar viola pelos interiores do Nordeste.

A Rádio Borborema surge em 08 de dezembro de 1949 chegando ao auge de audiência durante a década de 1950, quando a televisão ainda era ausente no lar dos campinenses. Fundada pelo jornalista Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo tinha a sede da rádio instalada, inicialmente, no edifício São Luiz, esquina das ruas Cardoso Vieira com Venâncio Neiva.

Assis Chateaubriand nasceu em Umbuzeiro e teve Campina Grande como cidade para ampliar seus negócios através da Rádio Borborema antes denominada de Rádio e Jornais Associados. Para isso, contou com ajuda do amigo jornalista João Calmon, o incentivo do comerciante libanês-campinense Cônsul José Noujaim Habib El-Koury e do técnico em eletrônica José Cavalcante. Além disso,

adquiriu uma área de terras no bairro do Alto Branco, na rua Dr. Vasconcelos, para a instalação dos transmissores de ondas curtas e médias da emissora, enquanto todas as dependências dos 1º e 2º andares do histórico edifício São Luiz, na Rua Cardoso Vieira, centro da cidade, eram alugados para as instalações dos estúdios, redação e auditório da Rádio Borborema (FREITAS,2006:133).

Detentora de equipamentos modernos e de marca RCA Victor, a Rádio Borborema transmita um padrão bom na qualidade do som e do estilo semelhante ao das rádios Tupy do Rio de Janeiro e São Paulo. A rádio buscava através dos programas de humor, de músicas, de auditórios, de novelas e políticos, não só informar e divulgar a população o que acontecia no mundo, mas principalmente, como entretenimento dos cidadãos, estes dispostos a silenciarem e ouvirem com atenção seus programas favoritos. Entretanto, a rádio também teve o papel de influenciar nos comportamentos e costumes dos campinenses, através dessas novas programações que detinham a atenção dos ouvintes.

Nesse período, poucas pessoas possuíam aparelho de rádio. O rádio era um objeto de luxo e desconhecido pela maioria da população. A população, que não possuía tal objeto, era comum deslocarem-se das residências e se reunirem na casa mais próxima que tinha rádio para ouvirem seus programas favoritos. Ouvir rádio ou até mesmo as difusoras da cidade tornavam-se eventos cotidianos na cidade, fazendo parte da rotina de alguns cidadãos (Souza,2006). Há exemplo disso, temos a fala do forrozeiro Benedito do Rojão:

Tinha difusora do Ezial, onde a gente chamava o Maringá, ali na frente das brasileira (shopping popular), tinha uma difusora em cima. E lá em Zé Pinheiro tinha a difusora de Gaúcho, onde comecei a conhecer Jackson, no domingo a gente ia pra o Zé Pinheiro beber cana e bater pandeiro, afoxé, cavaquinho, violão, banjo a gente

fazia uma roda de samba e ficava o dia todinho cantando samba num barzinho lá no Zé Pinheiro, qualquer bar. Ali na entrada da SAMIC tinha o Beco da Pororoca, que era baixo meretrício a gente ia beber cana e bater pandeiro o dia todinho, saía de quatro horas da tarde. Na segunda-feira desaparecia todo mundo, era o dia da ressaca.<sup>67</sup>

Como se pode perceber na sua fala, a cidade possuía uma dinâmica relacionada ao divertimento dos cidadãos que os deixavam extasiado de tanto tocar, beber e dançar pelos bairros da cidade durante a semana. Reservando a segunda-feira, dia comum aos outros para o trabalho, como o dia do descanso, da ressaca. Para ele, amante da noite e da diversão, as difusoras, bares e ruas da cidade ofereciam espaços para encontros da música nordestina e o samba.

Dos programas de incentivo a música nordestina, a Rádio Borborema contribuiu através dos programas de auditório “Luar do Sertão” com participações de violeiros e repentistas, o de músicas “Forró de Zé Lagoa” criado em 1951 e realizado em estúdio, menos nas sextas-feiras, que transcorria no auditório.

Nesse programa formavam o conjunto Zé Lagoa: Rosil, Chicó, Pedro, Roberto, Letício e Abdorá. Apresentado diariamente na Rádio Borborema, em ondas médias e tropicais, a atração era uma mescla de notícias com brincadeiras, onde Rosil encenava o papel do capitão Zé Lagoa e contracenava com os soldados Jaca Mole e Jaca Dura. Entre uma piada e outra, muitos repentistas e cantores passavam por lá, como Genival Lacerda, Zé Calixto, Marinês, Abdias, Diomedes e Luizinho Calixto, ainda menino.

Esse programa tinha audiência grande na cidade, que o tema do programa remetia ao forró no Zé Pinheiro virando um dos clássicos da música nordestina, a música “Forró de Zé Lagoa”, gravado na Rozenblit por Genival Lacerda em 1962 e no ano seguinte incorporada ao repertório de Jackson do Pandeiro quando obteve maior sucesso:

Se você não viu, vá ver que coisa boa / Em Campina Grande o forró de Zé Lagoa /  
As oito horas Zé do Beco, o sanfoneiro / Acende o candeeiro, dá as ordens a Juvenal  
/ Seu Zé Melado do Catô toma a primeira / E começa a brincadeira com respeito e  
com moral / Tem mulher boa do bairro de Zé Pinheiro / Tem uns cabras do Ligeiro  
tudo armado de punhal / Num reservado se vende boa cachaça / Mariquinha dá de  
graça tira-gosto especial / As dez e meia corre gente no terreiro / Se não é cabo  
Vaqueiro é o cabo Boca-Mole / Revista o povo e toma um saco de peixeira / Prende  
mulher ruaceira vai lá dentro e toma um gole / Mete o cacete com mais de nove  
soldados / Cabra frouxo e amedrontado lá no canto nem se bole / E Zé Lagoa que era  
o dono do forró / Não fez trança nem deu nó, apanhou que ficou mole.<sup>68</sup>

<sup>67</sup> Depoimento do Sr. João Benedito Marques, concedido à autora no dia 02.12.2013.

<sup>68</sup> Música Forró de Zé Lagoa, composição de Rosil Cavalcanti e sucesso na voz de Jackson do Pandeiro em 1963, pela Philips com LP “Forró de Zé Lagoa”.

Essa música de Rosil Cavalcanti, como a anterior de Zito Borborema, utilizam a palavra “cabra” com mesma dimensão conotativa. Quando Rosil põe na letra da música, “uns cabras do Ligeiro tudo armado de punhal”, “cabra frouxo”, o termo “cabra” permanece carregado de sentidos negativos e pejorativos para a pessoa que recebeu tal denominação. E no contexto geral, a letra mostra um pouco da dinâmica que eram os forrós. De tudo tinha um pouco, música, dança, comida, bebida, homens, mulheres, polícia e brigas, mas isso não fazia com que os forrozeiros deixassem de frequentar esses lugares.

Outro ponto interessante é a atitude ousada de Rosil Cavalcanti em apresentar nessa letra aspectos de deboches referentes à imagem dos soldados nos trechos “se não é cabo Vaqueiro é o cabo Boca-Mole...”, o que desmoraliza a autoridade policial diante dos outros.

Além desses programas, foram criados no mesmo ano o programa “Aquarela Nordestina”, produzido por Fernando Silveira, e “Retalhos do sertão”, escrito por Eptácio Soares e apresentado pelo poeta Palmeira Guimarães. “Outros locutores também passaram por esse programa, a exemplo dos violeiros, Patativa, José Gonçalves, os irmãos Batista, a violeira Otília Soares, Antônio Barbosa, Cícero Bernardes e outros” (FREITAS, 2006:142).

Os dois utilizavam o auditório e trazia na essência características sertanejas e nordestinas. Tanto o primeiro quanto o segundo foram palcos de muitos artistas campinenses, como Zé Calixto, o qual chegou a apresentar-se no programa “Aquarela Nordestina” aos quinze anos de idade, a música Polquinha Sertaneja. Depois fez parte da Rádio Borborema, ocupando o papel do caixa da emissora e sempre que possível se apresentava no programa “Retalhos do sertão”.<sup>69</sup> Era obrigação dos programas apresentar sanfoneiros, cantadores de viola e emboladores no intuito de ressaltar aspectos culturais nordestinos e mostrar que a rádio também tinha o poder de difundir a cultura popular.

Outros como o “Domingo Alegre”, produzido por Leonel Medeiros, e “Cidade se diverte” sob comando de Hilton Mota, fizeram parte do início da carreira de Benedito do Rojão, através da oportunidade dada por Pinto Lopes locutor da Rádio Borborema em 1959 por gostar do estilo dele, cantando músicas de Jackson do Pandeiro, Marinês e Ari Lobo.

Atitudes como esta de Pinto Lopes, foram repetidas por agentes mediadores como Rosil Cavalcanti, Hilton Mota, Raimundo Asfora entre tantos outros, como exemplos do processo de circularidade presente no campo da cultura popular dos forrozeiros, no intuito de aumentar a circulação e ascensão, não só da música nordestina como do seu trabalho. Esses agentes mediadores eram pessoas vinculadas, bem ou mal, nos meios de comunicação, na

---

<sup>69</sup> Depoimento do Sr. José Calixto da Silva, concedido a Rômulo Nóbrega no Programa A Paraíba e seus artistas no dia 12.07.1991.

política, na arte musical, que faziam a ponte com os forrozeiros populares numa troca de benefícios contraditórios e ambivalentes que expressavam a noção de circularidade cultural, ou até mesmo o papel de conformar ou tensionar de determinados agentes mediadores inseridos nesses meios como forma de dominação. Como exemplo, temos a fala de Benedito do Rojão:

Aí fiquei no programa “Domingo Alegre” cantava de uma hora às duas. Depois “Domingo Alegre” no domingo e “Cidade se diverte” na quarta. Ele botou eu pra tocar nos dois programas, os dois programas eu fazia parte, era Ogírio Cavalcanti, Gabimar que é dois irmãos, quando não era Gabimar era Ogírio quando eu cantei ainda [por] quase dois anos.<sup>70</sup>

Diante disso, podemos perceber que pessoas como o Hilton Motta, o Rosil Cavalcanti e até mesmo o Raymundo Asfora foram mediadores nesse processo de circularidade que o campo da cultura popular dos forrozeiros pediu, no intuito de circulação e ascensão da música. Eram pessoas vinculadas bem ou mal nesse trajeto, nos meios de comunicação, na política, na economia e na cultura, mas que tinham a ponte com os forrozeiros. Essa rua de mão dupla, contraditória e ambígua que expressava um pouco a noção de circularidade cultural, como também o papel determinado de agentes mediadores, seja pra conformar ou tensionar.

Esses são exemplos de programas que deram abertura para artistas locais, não apenas apresentarem seus talentos como também divulgar seu trabalho na emissora de rádio mais afamada do interior da Paraíba. Segundo Freitas (2006), muitos cantavam só pelo fato de cantar, porque aparecer nessa rádio render-lhes-ia fama e status, outras sabiam que só apresentação poderia abrir novos caminhos para o sucesso. Dentre os forrozeiros que se sagraram nos microfones da Rádio Borborema, são eles: Jackson do Pandeiro, Marinês, Abdias, Zé Calixto, Genival Lacerda e outros tantos.

Dentre estes, chamo atenção para o conjunto “Marinês e Sua Gente”, presente nas páginas do Diário da Borborema sempre que fazia parte das atrações no auditório da rádio dos Associados. O interessante nisso, é as relações sociais de produção existentes nos meios de comunicação para promover não só o artista como sua empresa e os parceiros que patrocinam o evento.

De maneira ainda incipiente, esse conjunto fez parte de acordos entre os Diários Associados e empresas como Costa Santos & Cia, Empresa Nacional de Mercados e Armazéns Nordeste patrocinaram inúmeras vezes “Marinês e Sua Gente” para apresentações

---

<sup>70</sup> Depoimento do Sr. João Benedito Marques, concedido à autora no dia 02.12.2013.

no auditório da Rádio Borborema e nos clubes da cidade.<sup>71</sup> Em troca, clubes e a rádio lucravam com venda de ingressos a preços entre C\$15 a C\$30 cruzeiros, os patrocinadores divulgavam seu produto e os artistas conquistavam mais espaços no mercado musical.

É importante frisar que os auditórios desses programas ficavam lotados de pessoas interessadas em ouvir os cantores e tocadores locais, como também famosos cantores nacionais, seja forrozeiros ou não, e até mesmo internacionais, como Josephine Baker, Las Palomitas e brasileiros como Cauby Peixoto, Angela Maria, Dircinha, Nelson Gonçalves e Linda Batista.

Todavia, prestigiar os shows das rádios locais em auditórios fechados passou a ser comum apenas aos campinenses da alta classe social. Senhoras elegantes e bem vestidas, acompanhadas dos maridos, aplaudiam discretamente os artistas. A exigência do traje não era diferente para o locutor e os artistas que também deveriam estar bem vestidos para as apresentações, salvo algumas vezes que iam caracterizados, dando um aspecto de solenidade e categoria aos shows.

As rádios, tanto a Cariri como a Caturité, também fizeram parte desse cenário radiofônico campinense e teve importantes contribuições na difusão da música nordestina, não só em Campina Grande como na sua mesorregião. Para entendermos a criação dessas duas rádios, é interessante compreender como se deu as primeiras experiências radiofônicas em Campina Grande.

As primeiras transmissões radiofônicas tiveram início na década de 1930 com chegada de Jovelino Farias, gaúcho que implantou um serviço de alto-falantes na Rua Marques do Herval como meio para propagandear sua escola de dança e alguns produtos do comércio da cidade. Posteriormente, já nos anos 1940, surge a difusora *A voz de Campina Grande* que abrangia as principais ruas do centro da cidade. Instalada no Edifício Esial, na Praça da Bandeira, a difusora estendia seus alto-falantes para as ruas João Pessoa, Maciel Pinheiro, Semeão Leal e na feira central. Segundo Freitas (2006), essa difusora foi o primeiro órgão de comunicação da cidade, estando à frente José Jataí e Hilton Mota. Ambos apresentavam programas sobre futebol, política e culturais. Dentre os artistas a se apresentarem na Praça da Bandeira, palco dos artistas trazidos por essa difusora, estava Luiz Gonzaga e Dilú Melo dividindo apresentações com artistas forrozeiros locais.

Casos como o de Jackson do Pandeiro, Marinês e Genival Lacerda, mas também forrozeiros comuns como Severino Medeiros, Benedito do Rojão e Manoel Tambor, utilizaram o meio radiofônico local como mecanismo de apresentar seus talentos a partir das

---

<sup>71</sup> Informações encontradas no Diário da Borborema – jul.1958 e mai.1960.

oportunidades surgidas nos programas, seja ligado à cultura nordestina ou não, o importante era o talento artístico. Exemplo disso foi Marinês que tirou em primeiro lugar ao se apresentar cantando “Fascinação” no programa “Voz da Democracia”.

Dessa década em diante, surgiram novas difusoras nos bairros da cidade, e aumentou a oferta de programas que difundiam informações sobre acontecimentos cotidianos da política e da sociedade local e nacional, como a divulgação de produtos através das propagandas, os avisos para ouvintes e apresentações frequentes dos artistas locais nos auditórios improvisados nas ruas dos bairros ou sacadas de prédios.

Mesmo assim, os radialistas e admiradores da radiofonia não estavam satisfeitos apenas com presença de alto-falantes nos bairros. Campina Grande precisava de emissora de rádio. Tal desejo foi realizado primeiramente por três pessoas: José Jataí, cantor e locutor experiente de outras rádios, o técnico João da Costa Pinto e o político Epitacinho Pessoa, filho do ex-presidente Epitácio Pessoa. Estes implantaram a primeira emissora de rádio campinense, a Rádio Cariri instalada em 13 de maio de 1948 no bairro de Bodocongó, sendo que o estúdio e o pequeno auditório funcionavam no Clube dos Funcionários da Fábrica Têxtil, já os transmissores na Rua Pedro II, no alto da Bela Vista.

Posteriormente, na década de 1950, através dos programas de cantoria e artistas da terra, a Rádio Cariri integra a cantora Marinês na equipe de profissionais dessa emissora por intermédio do diretor musical Arnaldo Leão em 1951. Nesse período, Campina Grande já possuía duas rádios a mais, a Borborema e a Caturité, fora a Cariri que foi adquirida pelo político Severino Cabral e transferida para o edifício Pernambuco na Rua João Pessoa. A mesma foi comprada, no início da década de 1960, por Hilton Mota para pertencer ao grupo dos Diários Associados como emissora responsável por apresentar programas de músicas.

Em 07 de abril de 1951, inauguram a Rádio Caturité que, de acordo com Freitas (2006), ela surgiu como meio de divulgar a campanha política de Argemiro de Figueiredo, pela UDN, em oposição à campanha de José Américo pela Coligação Democrática, no processo de redemocratização do Brasil nos anos 1950, os quais disputavam a vaga do governo do Estado da Paraíba, e o Ministro Pereira Lira, uma vaga para o Senado.

A Rádio Caturité nasceu de um sonho do grupo Byngton, fabricante de aparelhos eletrônicos, o qual já possuía outras emissoras na Paraíba, exemplos da Rádio Arapuã em João Pessoa, e Rádio Espinharas em Patos, que tinham o propósito de levar a comunicação a partir de uma rede integrada de emissoras que levassem no nome aspectos regionalistas. No entanto, não duraram muitos anos para a Rádio Caturité ser vendida a Diocese de Campina

Grande e assumir caráter diversifica, abrangendo do jornalismo, humorismo, o radioteatro, as novelas, esportes, músicas à religião com intuito de atingir a toda sociedade campinense.

No entanto, podemos perceber que o rádio, durante esse período, contribuiu para o aumento do entretenimento dos cidadãos, apesar de atingir em menor grau os populares que não tinham condições em usufruir das programações dos auditórios, porque precisavam pagar o bilhete, e muitos ainda não possuíam o aparelho radiofônico na residência. Quem possuísse o aparelho transmissor das ondas sonoras, poderiam usufruir de programações variadas e de gostos que iam do popular aos mais clássicos do radialismo brasileiro. Contudo, os donos das rádios como também os radialistas selecionavam as informações e os entretenimentos que passavam aos ouvintes, de acordo com seus interesses de divulgação para determinados assuntos.

Como vimos, as rádios da cidade foram criadas por políticos e empresários locais em parceria com investidores de fora. Estes tinham as emissoras de rádios como a realização de um sonho e interesses de repassar informações selecionadas de acordo com o que lhes conviessem, até porque sabiam que a população estava encantada com a nova tecnologia, muitos mudariam seus costumes e parariam para ouvir os programas nas rádios locais.

Apesar disso, o rádio foi fundamental para divulgação dos entretenimentos e lugar de oportunidades a vários forrozeiros da mesorregião de Campina Grande. Já que, por muitas vezes, as programações das rádios se confundiam com o contexto histórico que a cidade e o Brasil passavam. No caso da música não foi diferente. Na medida em que as rádios descobriam os gostos musicais da população, a música nordestina ganhava espaço nas emissoras.

Como analisado brevemente, o final da década de 1940 e as duas décadas posteriores, foi o período do forró mais em evidência, situação esta iniciada por Luiz Gonzaga nos programas de auditórios das emissoras de rádio do Rio de Janeiro. Após tal experiência, a rádio percebeu que atingiu o gosto dos ouvintes e a partir daí começou a tocar músicas nordestinas e, conseqüentemente, ajudou a difundir o forró. O mesmo aconteceu nas outras rádios, principalmente as do Nordeste, que se espelhavam nas emissoras do Rio de Janeiro e São Paulo. Com particularidades que diz respeito ao formato e jeito do nordestino relacionado às apresentações da cultura popular local.

Para Souza (2006), nesse período a rádio tornava um instrumento de adoração dos ouvintes pelos locutores e artistas. Sua função como meio de comunicação ultrapassou as perspectivas dos investidores das rádios, chegando a utilizá-lo como mecanismo de venda de

produtos e sonhos. Foi, nesse sentido, que muitos artistas forrozeiros buscaram as emissoras como meio não só para difundir seus trabalhos, mas também oportunidade de emprego.

Dessa forma, a rádio abria espaço para forrozeiros comuns dividirem o palco/auditórios com estrelas nacionais, seja forrozeiros ou não, na medida em que as emissoras popularizavam seus ouvintes, no propósito de abarcar gostos diferenciados e conquistar públicos variados de acordo com suas programações.

Paralelo a isso, os showmícios também fizeram parte dos espaços oferecidos na cidade para tocar a música nordestina. Antes da ditadura militar e depois com redemocratização política do país, os candidatos ao cargo político, principalmente para governador e prefeito, contratavam artistas populares que preenchiam os gostos dos eleitores como estratégia de atrair gente e animar os comícios. A matéria “Dr. Niltinho, Marinez e sua gente...” reforça essa tática dos candidatos a promover pequenos shows gratuitos no intuito de angariar votos e prestígio entre os eleitores.

Segundo a notícia, no caso de Niltinho que estava numa campanha política tendendo ao fracasso, o qual não conseguia promover grandes comícios, optou por contratar Marinês e Sua Gente como atração musical em seus palanques. Utilizando o slogan: “Grande show de Marinês, sua gente e Dr. Niltinho”, o candidato alcançou o objetivo de reunir um grande público nos comícios na Praça da Bandeira e no bairro de Bodocongó. No entanto, para cumprir seus contratos deixados no Rio de Janeiro, Marinês precisou voltar durante a campanha de Niltinho, deixando Abdias, sanfoneiro e marido de Marinês, para compor a chapa no lugar de Bonald Filho (DIÁRIO DA BORBOREMA:1959). Dessa forma, permaneceu como parte da atração dos comícios e ainda substituiu o candidato que não simpatizava nem tinha total apoio de Elpídio de Almeida.

João Gonçalves, compositor e cantor campinense das músicas nordestinas, conta sua experiência nos comícios como atração musical:

Isso é mole demais, enquanto o político tá falando né, aí você tá ali sentado né, sentado, de vez em quando toma uma... E depois quando termina tal e tal você vai e canta uma musica, alegre e vem outra, e num tem dinheiro melhor pra se ganhar que em comício. Quando você tá ali cantando pra os oradores falar né, quando é pra encerrar a festa aí você trabalha mais um pouco (...). Às vezes você ficava cantando, cantando até o candidato chegar né? Pra animar...<sup>72</sup>

Para João Gonçalves, esse trabalho era considerado tranquilo, porque além de divulgarem o trabalho do artista, não precisavam cantar por muitas horas seguidas, já que tinha os intervalos para os políticos discursarem. Sobre essa dinâmica, ele fala que fez muito

<sup>72</sup> Depoimento de João Gonçalves de Araújo, concedido à autora no dia 25.03.2014.

comício com Raimundo Asfora, “ele era quem trazia o whisky né, ele era o varador né, era quem apresentava lá né... E eu o caba que cantava... Ali quando ele chegava de volta aqui, era muito bom...”.<sup>73</sup>

Visto isso, os comícios possuíam roteiros a seguir pelos convidados onde a atração musical abria o showmício, preenchia os intervalos das falas dos candidatos e encerrava tocando por mais algumas horas para o público ouvinte. Público este interessado muito mais no entretenimento ocasionado pelas atrações musicais do que interessados na fala dos candidatos.

No entanto, os showmícios não deixaram de ser mais um espaço contribuinte na divulgação e ascensão dos artistas da música nordestina. Como exemplo, João Gonçalves complementa que os comícios abriram espaços para tocar em várias regiões da Paraíba como de outros Estados. “Em muitos lugares, que quando, aí você tem que correr o estado todo, quando é um deputado estadual, você é o estado todo, e quando é federal, às vezes você sai até do estado né”<sup>74</sup>.

Outro ponto levantado como contribuição na difusão do forró é as relações sociais de apadrinhamento existentes entre os músicos, compositores e até mesmo autoridades locais com artistas iniciantes no campo da música nordestina. Casos especiais como os de Antônio Barros, Genival Lacerda, Jackson do Pandeiro, Marinês, Abdias, Zito Borborema, Zé Calixto e até mesmo Severino Medeiros, Manoel Tambor e Benedito do Rojão tiveram apadrinhamentos de pessoas influentes no cenário da música nordestina em Campina Grande, mas principalmente em Recife e no Rio de Janeiro. No caso deste último, foi apadrinhado por Rosil Cavalcanti, depois de conhecê-lo entre programas da Rádio Borborema.

Depois saí, Rosil me tirou da rádio, Rosil Cavalcanti pra eu ficar no conjunto dele, aí eu fiquei no conjunto Zé Lagoa, toquei muito tempo com Zé Lagoa depois saí, abandonei não quis mais tocar. (...) Viajava! Fazia show, Queimadas, Pocinhos, Boqueirão, Caturité mesmo fizemos show, Massaranduba, Lagoa Seca esses lugares assim ele fazia show, ele era o dono do conjunto.<sup>75</sup>

Na fala anterior de Edmar Miguel, ele também destaca a participação de Rosil Cavalcanti nesse cenário da valorização da música nordestina. “Quando aparecia um bom, Rosil Cavalcanti sempre escolhia pra tocar com ele, repetia, levava com ele pra fazer shows nos circos”. Essa atitude de Rosil Cavalcanti foi essencial para Benedito do Rojão conhecer e

<sup>73</sup> Idem.

<sup>74</sup> Ibidem.

<sup>75</sup> Depoimento do Sr. João Benedito Marques, concedido à autora no dia 02.12.2013.

apresentar às cidades próximas à Campina Grande seu trabalho como forrozeiro. A ajuda oportunizou caminhos diferentes a serem seguidos por este artista, seja sozinho ou em grupo.

Foi o que aconteceu com Benedito do Rojão, após algumas viagens com o grupo Zé Lagoa, seguiu sozinho se apresentando como violeiro. Segundo o mesmo saíram “se danando no mundo”. “Aí quando eu deixei eu fui pra Aracajú, peguei uma viola, eu digo sabe uma coisa vou ser repentista de viola. Eu admirava muito viola um tom diferente, a viola não é como música não, a música a gente decora”.<sup>76</sup> Percorreram cidades interioranas de Pernambuco, Alagoas e Sergipe, como São José de Lages, Águas Pretas, Joaquim Nabuco, Catembo, Palmares, Mata Grande, entre tantas outras dessas regiões. Em 1966, de volta para Campina Grande, apresentou-se como forrozeiro na abertura da TV Borborema a convite de Rosil Cavalcanti.

Sobre esses mecanismos de apadrinhamentos trazidos das relações sociais do campo, no intuito de ajudar conterrâneos saindo de diversas regiões do Nordeste para divulgar as suas músicas produzidas, Zé Calixto relembra as diversas contribuições recebidas por Luiz Gonzaga, principalmente quando chegou ao Rio de Janeiro e em regiões para realizar shows: “As vezes ele tinha um show num interior ali, me convidava pra ir com ele, eu ía. Ele sempre foi muito bacana, muito legal ele me convidava e nunca disse somente muito obrigado: ele sempre molhava a mão<sup>77</sup>”.

Em outra passagem da sua fala apresenta com mais detalhes:

Viajamos juntos muitas vezes, muitas vezes. Viajei do Rio de Janeiro para São Paulo com ele algumas vezes, ele mesmo dirigindo ainda né? Viajei uma época, fomos fazer um São João em Brasília juntamente com o saudoso Jackson do Pandeiro, naquela época Almira Castilho também, Zé Gonzaga e muitos outros. Depois eu encontrei com ele em Fortaleza. Quando eu vim pra cá, já nos anos 66, eu encontrei com ele em Fortaleza, ele me convidou pra uns shows com ele lá e me garantia um preço quando era na hora de pagar dava aquele preço e dava mais outro volume em dinheiro que pagava o dobro... Ele prometia um cache as vezes de 50 mil e pagava 200. Era um negócio impressionante, comigo ele fez isso, perante Deus do céu. Fez isso comigo uma vez na cidade de Tabuleiro do Norte. E aqui em CG eu encontrei com ele um dia ele vinha fazendo uns shows patrocinado pelas pilhas "EVERED".<sup>78</sup>

Posteriormente, com a consolidação do forró no mercado fonográfico do país, muitos dos shows desses artistas citados acima foram patrocinados por empresas nacionais e multinacionais na perspectiva de divulgar seus produtos, se apropriando da imagem dos

<sup>76</sup> Idem.

<sup>77</sup> “Molhava a mão” faz referência a receber um dinheiro em troca das apresentações artísticas. Ver depoimento do Sr. José Calixto da Silva, concedido a Rômulo Nóbrega no Programa A Paraíba e seus artistas no dia 12.07.1991.

<sup>78</sup> Depoimento do Sr. José Calixto da Silva, concedido a Rômulo Nóbrega no Programa A Paraíba e seus artistas no dia 12.07.1991.

artistas que já tinham conquistado credibilidade nacional e, por isso, o investimento nos shows teriam um provável retorno lucrativo. Há exemplo das pilhas Evered citada na fala de Zé Calixto.

No entanto, essas relações de apadrinhamentos causam dependência entre “afilhados” e “padrinhos”, que são extrapoladas nos vínculos de favores, submissões e dominação do indivíduo que foi apadrinhado por muitas vezes confundido como generosidade de ambas as partes. Thompson acredita numa noção de reciprocidade dessa relação “em que os dois lados da equação eram, em certa medida, prisioneiros um do outro, mais proveitosa do que as noções de ‘sociedade de uma só classe’, de consenso ou de uma pluralidade de classes e interesses” (2011:68). Para isso, muitos canceiros populares lançaram mão dos códigos rurais redimensionados no ambiente urbano. Ou seja, formas tradicionais nas relações sociais no campo mantiveram na cidade readaptando-se as particularidades do desenvolvimento histórico nos limites das rupturas do Brasil.

Exemplo disso foi à atitude de João Gonçalves quando compôs uma música e pensou em colocar Raimundo Asfora como parceiro, pelo fato de receber convites dele para tocar nos showmícios. No entanto, por desencontro acabou substituindo o parceiro Raimundo Asfora por Zé Bezerra.

Eu fiz muito comício com Raimundo Asfora, até umas músicas aí que eu fiz que ele pediu pra fazer... “Aíáíáí, se você me der eu como”... Aí eu fiz essa música e mandei cantar pra ele assinar, eu ia botar ele como parceiro, aí num encontrou né? Aí eu digo: bote zé bezerra.. aí botei zé bezerra...<sup>79</sup>

O que percebemos são os diferentes interesses existentes na relação de apadrinhamento dos artistas populares da música nordestina. Para o forrozeiro iniciante no meio musical, era um prazer ser chamado para trabalhar em ambientes que traziam maior visibilidade. Porém, ter mediador para dá credibilidade, deixava-nos dependentes do sujeito por achar que tivesse obrigação em aceitar diversos tipos de trabalho como resposta ao favor feito no início da carreira. O mediador também ganhava com isso, como foi o caso do radialista e compositor. Ao levar o Benedito do Rojão para tocar na Rádio Borborema, na medida em que os ouvintes gostassem do som, Rosil Cavalcanti ganhava mais prestígio no seu ambiente de trabalho e com forrozeiro. Ou seja, é uma relação dialética de interesses onde alguém se sobressai dominando algumas ações do outro.

Além desses apadrinhamentos por meio das relações sociais, muitos forrozeiros locais fizeram/fazem parcerias com artistas reconhecidos nacionalmente como forma de valorizar

---

<sup>79</sup> Depoimento do Sr. João Gonçalves de Araújo, concedido à autora no dia 25.03.2014.

seu trabalho. Caso semelhante aconteceu com Severino Medeiros quando aceitou entrar em parceria com Zé Calixto.

Quem gravou música minha foi Zé Calixto. Foi a primeira música que Zé Calixto gravou, foi de 69. O pai dele morava lá no, no, como é? Zé Pinheiro, não. Não... Monte Castelo. Conheci Zé Calixto lá, eu mostrava música a ele lá e gravou a primeira música minha em 1969. Foi na época que Rosil Cavalcanti... Ele ainda rodou uma vez. (...) Aí depois no outro ano gravou duas, gravou duas, aí Luizinho gravou um bocado. Ele gravou 11 músicas minha, a primeira música minha foi Zé Calixto que gravou, aí Luizinho gravou um bocado.<sup>80</sup>

Segundo Severino Medeiros, a parceria aconteceu quando Zé Calixto ouviu sua música instrumental e quis gravá-la, mas a mesma não tinha nome. Visto isso, Zé Calixto não demorou em propor um título à música, entrar com a gravação e pôr cifras na música. E dessa forma aconteceu, uma das músicas foi de “Enrolar os dedos”, gravada em 1981 pela Itaipu Edições Musicais LTDA.

Essas parcerias, por mais que o artista compositor não tivesse visibilidade com o público, entre os forrozeiros era diferente. O compositor ganhava notoriedade, espaço e credibilidade para apresentar seu trabalho como músico. É evidente que isso contribuiu na divulgação da música de forró e, ao mesmo tempo, oportunizou-os a viverem apenas da arte, ou seja, do forró.

Nesse sentido, os shows oferecidos pelos clubes, populares e elitizados, os ambientes alternativos, os programas de auditórios ou não das rádios locais, as relações de apadrinhamento e parcerias realizadas através da música de forró, formavam os diversos cenários da cidade de Campina Grande. A dinâmica existente entre os forrozeiros e todos esses agentes elencados acima, destacaram a cidade como espaço múltiplo, diverso e atraente aos olhares dos propagadores do forró. Frisando a intensidade que era a vida musical na cidade e como a partir do forró uma série de práticas sociais e musicais marcaram a sociabilidade em torno da experiência musical.

---

<sup>80</sup> Depoimento do Sr. Severino Medeiros, concedido à autora no dia 08.07.2013.

#### 4 A música dos “de baixo” e o processo de “modernização” e ascensão social da música e dança de Forró na sociedade campinense.

Sabe quem eu sou / Sabe quem sou eu / Eu sou o forró / Comigo não tem mizura / Não há jogo de cintura / Que eu não dê o nó / Sabe quem sou eu / Sabe como eu vou / Eu vou muito bem / No balanço do meu povo / Olha eu aqui de novo / Nesse vai e vem / Você me esquece num cantinho / Você despreza o meu carinho / Mas sou dengoso, sou teimoso / E de repente volto pra você / Sou seu amigo na folia / A sua dança da alegria / Sou maltratado, machucado / E não lhe deixo um minuto só / Aonde tem um sanfoneiro / Zabumbeiro triangueiro / Sou ouvido sou querido / Sou o rei da brincadeira / Bote fé nessa bandeira / Não me deixe, não esqueça / Que eu sou o forró.<sup>81</sup>

Ritmo musical contagiante e envolvente chega ao século XXI atingindo as camadas sociais não só de Campina Grande, do Nordeste, mas um ritmo musical/ dançante que alcança a sociedade nacional. A letra dessa música retrata um pouco da evolução da música e dança de forró e seu processo de “modernização” ao longo do seu surgimento até os dias atuais. Petrúcio Amorim e Bráulio Castro compositores do *Sou o Forró*, o primeiro de Caruaru e o outro também pernambucano de Bom Jardim, mostram através das primeiras estrofes como o forró possui uma identidade com os “de baixo”, que por mais que esse ritmo tenha sido desprezado durante um período, sofrido quedas na escuta, o forró volta para alegrar aonde “*tem um sanfoneiro, zabumbeiro, triangueiro...*” independente do local que essa música tocar, o som servirá para unir as pessoas das diferentes classes sociais e cores distintas.

É sobre o processo histórico dessa música popular brasileira que nos deteremos neste capítulo. Como o forró acompanhou o processo de urbanização da cidade e como os forrozeiros viveram a partir da música, sem esquecer o processo de modernização da música de forró através da contribuição do mercado fonográfico que intensificou com mais velocidade a produção desse ritmo musical, que antes compreendia apenas a região do Nordeste. Para isso é de fundamental importância compreender os aspectos que a música popular carrega como a dança, canção, identidade cultural e por fim, como produto comercial.

Entretanto, a intenção deste capítulo é mostrar como a música e os forrozeiros tiveram papel imprescindível para Campina Grande, hoje ser ostentada como a cidade de “O Maior e Melhor São João do Mundo”. Buscando compreender como se deu a dinâmica entre a música, a cidade, os agentes socioculturais e as experiências individuais dos forrozeiros inserido nesse processo histórico que percorre das décadas de 1950 a 1980.

Diante das questões levantadas, apresentamos a discussão teórico-metodológica

---

<sup>81</sup> Música “Eu sou o Forró” composta por Petrúcio Amorim e Bráulio de Castro, fez sucesso na interpretação e voz de Flávio José em 1998 gravada em CD pela LBC Produções Artísticas.

partindo da premissa de historiadores como Marcos Napolitano, Eric Hobsbawm, Raymond Williams e José Ramos Tinhorão para trabalhar o forró a partir das experiências socioculturais dos forrozeiros campinenses “anônimos” e os que ganharam notoriedade nacional, a partir do apadrinhamento musical e do aparato tecnológico favorável à difusão e ascensão dessa música para as camadas sociais não só de Campina Grande como do Brasil. Ou seja, entender o processo histórico, o lugar social da música forró e como se deu o processo de ascensão social no espaço urbano de Campina Grande.

No início do século XX, surge no Brasil o debate a cerca das canções e práticas musicais que expressavam a brasilidade idealizada, buscando, com isso, a cristalização melhor definida da linguagem e dos gêneros musicais populares. Por sua vez, diferenciando das formas eruditas, tidas como universais, “os gêneros populares deveriam enraizar-se em tradições nacionais, com nomenclaturas arbitrárias que nem sempre correspondiam ao efetivo material sonoro presente nas obras” (NAPOLITANO,2007:10). Segundo Napolitano, a música popular é uma mistura de músicas tradicionais e música ligeira propiciada pelo encontro marcado pela industrialização da cultura e pelo surgimento das sociedades de massa.

Portanto, não se trata de um cruzamento simples, de descendência direta, mas de uma filha bastarda, um “logro” recalcado da experiência cultural moderna. A música popular, sobretudo na sua manifestação específica que é a canção registrada em fonograma, não se define unicamente pelos seus atributos estruturais melódico-harmônicos pensados como propriedades internas definidoras de formas e gêneros. A rigor, a forma privilegiada da música popular é a canção, tal como consagrada pela indústria do disco. Embora haja confusão entre “forma” e “gênero” musical, este último conceito é um tanto vago, do ponto de vista musicológico, sendo muito comum a confusão entre estilo, movimentos culturais e formas musicais propriamente ditas (2007:155).

Como produto mais das convenções e interesses de mercado, o gênero musical não se define apenas pelo padrão do ritmo, como afirma o senso comum. Tratam-se muito mais de um conjunto de propriedades fluidas, debatidas e redefinidas devido interesses dos criadores, empresários, críticos e audiências anônimas do universo musical. Esse é o caso do forró.

Sabe-se, que esse ritmo musical só receberá tal nomenclatura, após, a presença do mercado fonográfico e das rádios que utilizaram os vários gêneros musicais que hoje complementam esse estilo musical dançante numa coisa só, forró. Um ritmo que abarca diferentes gêneros musicais, como o coco, xote, arrasta-pé, xaxado, baião, rojão, todos estes compostos por compassos rítmicos diferentes. No que diz respeito ao surgimento desses gêneros musicais, alguns autores como (ECHEVERRIA, 2006; DREYFUS, 1997; TINHORÃO,1998) defendem a existência deles desde o século XIX praticado nos sertões nordestinos, mas que teve sua popularização e algumas modificações com Luiz Gonzaga já na

década de 1940, quando une elementos da música que aprendera em Exu, Pernambuco, com elementos da música da moda presente no Rio de Janeiro.

Visto isso, Napolitano (2007) acredita ser de fundamental importância entender criticamente o processo histórico de legitimação sociocultural de autores, do gênero e obras, numa perspectiva diacrônica que seja marcada pela descontinuidade, monumentalizações, lugares de memória e invenção das tradições. No caso do forró, essa música originou sob a influência dos costumes e cotidiano rural ou semirural, pautado na tradição do festejo da colheita que coincide com comemoração dos três santos católicos, João, Pedro e Antônio, trazendo na sua performance simples letras que retratam os valores, costumes e cotidiano do homem do campo, sendo modificada a partir da sua institucionalização no espaço urbano com características da experiência dos populares na cidade.

Em se tratando da tradição inventada, Hobsbawn (1984) destaca como práticas normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas, seja de natureza simbólica ou ritual, no intuito, de estabelecer normas e valores das repetições, implicando a continuidade do passado, ou seja, um passado apropriado. Por sua vez, não precisa ser um passado remoto, mas que estabeleça uma continuidade artificial, pois assume referência às situações do passado ou estabelece repetições para seu próprio passado.

Portanto, o forró, como música popular brasileira, por mais que tenha sido institucionalizada no espaço urbano, sujeitos a terem influência mais intensa do mercado fonográfico e do rádio, no seu surgimento manteve o elo entre o passado e a tradição rural, simultâneos a influência do universo urbano.

Alguns musicólogos acreditam ser impossível definir todos os símbolos presentes no forró ao longo da sua história, mas acham possível elencar aspectos incorporados por alguns forrozeiros de destaques da época. Como foi o caso de Luiz Gonzaga e seus parceiros, como Humberto Teixeira e Zé Dantas, ao retratarem em suas letras a partida, a saudade, a seca no Nordeste e objetos, fatos, modos de falar e de sentir, a caatinga do sertão, o catolicismo, a migração, tudo isso relacionado aos valores e cotidianos do povo nordestino. Tendo a inteligência de utilizar o trio instrumental (zabumba, triângulo e sanfona) para acompanhá-lo de forma mais harmoniosa as batidas das canções tradicionais fincada no nordestino do campo.

A dança de forró varia de acordo com os gêneros musicais que o compõe. O baião e o coco, por exemplo, possui semelhança ao lundu africano dançado em roda, um participante intimava os outros presentes a dançar por meio de umbigadas. Diferenciando-as na rapidez das batidas e conseqüentemente das umbigadas. O xote, por sua vez, é dançado semelhante as

danças dos salões aristocrático do período regencial. O xaxado provém do som feito dos sapatos no chão ao se dançar. Dança surgida no sertão do nordeste difundida pelo movimento popular dos cangaceiros. E por fim, as quadrilhas juninas influenciadas pela tradição europeia do culto ao fogo, no Brasil, a Igreja Católica adaptou as quadrilhas juninas como dança de natureza rural em homenagem ao santo São João e pela colheita do milho e do feijão. Arrastando o pé num ritmo mais acelerado, compunham a dança das quadrilhas juninas.

Sobre o início da difusão dessa música, devemos lembrar que antes mesmo de Luiz Gonzaga chegar ao Rio de Janeiro e institucionalizar o forró como a música nordestina, os Turunas da Mauricéia, grupo pernambucano, chegou a fazer sucesso nos finais da década de 1920, na então capital do Brasil, como grupo a cantar emboladas, cocos e sambas nordestinos, gêneros musicais poucos conhecidos na cidade do Rio de Janeiro, além de trajarem roupas sertanejas, como chapéus de abas largas. Apesar de terem gravado pouco, os Turunas da Mauricéia influenciaram alguns sambistas como Noel Rosa. E juntamente com Os Turunas Pernambucanos, através das músicas *Luar do Sertão* (1911) e *Caboca di Caxangá*, de Catulo da Paixão, abriram espaço para a música nordestina na parte sul do país.

No que diz respeito à palavra “forró” como música, até então, não existe nenhum estudo que delimite o ano que surgiu como novo ritmo da música nordestina, mas é possível identificar o primeiro artista que usou essa nomenclatura para retratar o forró como espaço e um ritmo musical. Foi o caso de Luiz Gonzaga no *Forró de Mané Vito* gravado em 1950 com parceria de Zé Dantas:

Seu delegado, digo a vossa senhoria / Eu sou fio de uma fãmia / Que não gosta de fuá / Mas tresantontem / No forró de Mané Vito / Tive que fazer bonito / A razão vou lhe explicar / Bitola no Ganzá / Preá no reco-reco / Na sanfona de Zé Marreco / Se danaram pra tocar / Praqui, prali, pra lá / Dançava com Rosinha / Quando o Zeca de Sianinha / Me proibiu de dançar / Seu delegado, sem encrenca eu não brigo / Se ninguém bulir comigo / Num sou homem pra brigar / Mas nessa festa / Seu dotô, perdi a carma / Tive que pegá nas arma / Pois num gosto de apanhar / Pra Zeca se assombrar / Mandei parar o fole / Mas o cabra<sup>82</sup> num é mole / Quis partir pra me pegar / Puxei do meu punha / Soprei o candeeiro / Botei tudo pro terreiro / Fiz o samba se acabar.<sup>83</sup>

Essa composição de Zé Dantas e Luiz Gonzaga narra o depoimento do frequentador no Forró de Mané Vito com delegado por se envolver numa confusão com Zeca. Este, segundo o

<sup>82</sup> Mais uma vez, vemos aqui a utilização do termo “cabra” como algo recorrente nas músicas nordestinas dos cancioneiros populares, conforme vimos em tais músicas, “Forró de Zefa Tributino” e “Forró de Zé Lagoa”, discutidas no capítulo anterior.

<sup>83</sup> Música “Forró de Mané Vito”, composta por Luiz Gonzaga e Zé Dantas em 1950, gravada nos LP’s “Luiz Gonzaga 45 Anos de Sucesso (1985)”, “50 Anos de Chão (1988)”, “Luiz Gonzaga canta seus Sucessos com Zé Dantas (1970)”, “Os Grandes Momentos de Luiz Gonzaga vol. 2 (1983)”, “Os Grandes Sucessos de Luiz Gonzaga (1968)” pelas gravadoras RCA Vik, RCA Victor, RCA Camden e Som Livre.

narrador, proibiu de dançar com Rosinha. O motivo, a música não diz. Casos como esse, foram apresentados nas notícias de jornais e no processo crime analisados no primeiro capítulo, onde o espaço nos quais ouviam, dançavam e tocavam a música nordestina foram estigmatizados por essas fontes que criaram um ambiente estereotipado pelo crime e violência.

Ao contrário do que diz essa documentação, para os forrozeiros, seja o artista ou o frequentador, a música de forró trazia não só a violência, mas, sobretudo, as recordações do campo, alegrias, possível paixões, diversões para quebrar o ritmo desgastante da rotina de trabalho, trabalho para os artistas, ou seja, era mais um entretenimento ligado aos valores costumeiros dos forrozeiros que levava alguns artistas populares a viverem dessa arte.

É interessante perceber, o quanto o fazer da música popular nordestina interage com a vida de seus criadores. Nessa letra, podemos encontrar objetos que fizeram parte dos praticantes do forró, como candeeiro, ganzá, reco-reco e sanfona, o primeiro com função de iluminar o Forró de Mané Vito, os restantes são instrumentos utilizados para pôr melodia, ritmo na música nordestina. Outra característica presente é a letra cantada do mesmo jeito que falam, utilizando a linguagem coloquial e popular. Palavras como “famia”, “tresantontem”, “bulir”, “encrenca” e “terreiro” fazem parte do linguajar das pessoas comuns criadoras dessa arte.

Nesse sentido, o artista popular busca a matéria-prima no seu cotidiano, nos seus costumes, nas tradições e valores da sociedade e espaço em que vive para transformar em obra de arte, nesse caso, na música/dança popular nordestina. É tanto que, após a descoberta da música nordestina pelo mercado fonográfico, a palavra “forró” também passou a referir-se ao ritmo nordestino.

Em se tratando da ascensão do forró na cidade de Campina Grande, veremos que a prática dessa música já existia nas regiões circunvizinhas antes mesmo de Luiz Gonzaga tornar o artista nordestino reconhecido nacionalmente. Porém, não era tão intensa a presença dessa música nos ambientes de lazer, sejam privados ou públicos, nem tampouco o forró, como espaço, aparece nos jornais da época até o início da década de 1960. Posteriormente, é destacado apenas na página policial como lugar da desordem, salvo os clubes sociais da elite que traziam os forrós tão somente no período junino e casos das promoções de alguns artistas forrozeiros campinenses que tiveram destaque nacional com essa música popular.

Como vimos no primeiro capítulo, Campina Grande nas primeiras décadas do século XX era considerada um dos maiores centros exportadores do algodão, sua economia algodoeira favoreceu um *boom* no crescimento populacional da cidade, chegando levas de

migrantes das regiões circunvizinhas e de alguns Estados próximos atraídos pelo desenvolvimento da cidade ou buscando alternativas para viver em melhores condições, principalmente quando a seca atingia os agricultores das regiões mais próximas. Como também sua posição geográfica, com passagens para o sertão, cariri, brejo e litoral, favorecia maior dinâmica entre os cidadãos, não só no que diz respeito à economia do lugar, como também as experiências culturais.

Várias músicas nordestinas destaca a efervescência de Campina Grande relacionada à dinâmica dos forrós que a cidade propiciava. Isso é retratado na música “Forró de Lascar” interpretada por Genival Lacerda.

Quer ver um forró de lascar/ que vai até de manhã/ É lá em Campina Grande ou lá em Puxinanã/ Seis horas a sala tá cheia de gente/ já impertinente pra cima e pra baixo/ Lá pra sete e meia chegou Zé Calixto/ Fazendo estripulia com seus oito baixo/ Vem o Rosil Cavalcanti trazendo a sua moçada/ O forró fica importante e vai até de madrugada.<sup>84</sup>

Nota-se como o compositor deu importância à quantidade de pessoas que foram prestigiar o forró comandado por Zé Calixto e Rosil Cavalcanti, artistas que nessa época iniciavam suas carreiras como cantores da arte popular nordestina. Ambos criados em Campina Grande, foram, por muito tempo, atrações prestigiadas nos forrós da cidade.

É diante desse contexto, que muitos forrozeiros foram atraídos para Campina Grande. Inicialmente, tiveram essa cidade como apoio para arrecadar dinheiro e mantimentos que ajudassem a pagar as despesas da família, como foi o caso do pandeirista Benedito do Rojão que veio de Catolé de Boa Vista, e os sanfoneiros Severino Medeiros e Manoel Tambor, ambos vieram do sertão da Paraíba da cidade de Santa Luzia e tiveram em Esperança, cidade do agreste paraibano, como local de moradia por alguns anos. Depois de casados fincaram em Campina Grande porque a cidade tinha mais o que lhes oferecer no âmbito musical, já que os forrós não paravam durante a semana e eram abertos o ano todo.

No capítulo anterior, fizemos o mapeamento dos espaços institucionais e alternativos que contribuíram na jornada do artista popular. Ambientes como os circos, clubes, bares, cineteatros, showmícios, forrós, rádios e TV’s foram palcos do efeito dos apadrinhamentos existentes nas relações sociais entre os próprios artistas e/ou autoridades influentes no meio sociocultural da região.

Sobre isso, Edmar Miguel relembra um fato ocorrido em Campina Grande quando

---

<sup>84</sup> Música “Forró de Lascar”, composta por Elias Soares e Eraldo Monteiro foi gravada no LP “Rei da Muganga” em 1970 por Genival Lacerda, tendo a Continental como gravadora do disco.

uma autoridade, não recorda o nome, comprou trinta sanfonas e distribuiu entre os sanfoneiros locais:

um período que um prefeito aqui em Campina Grande conseguiu importar alguns instrumentos pra facilitar, justamente, pra difundir esse novo instrumento aqui em Campina Grande. Essa história não foi registrada assim em documentos. Contam-se as pessoas antigas, os velhos músicos daqui me contaram isso. Eu tenho pesquisas desde quando eu cheguei aqui em 77 e tive o cuidado de conversar com esse povo pra adquirir esse material, então, não sei se Vergniaud Wanderley, mas houve um prefeito aqui, que acho, que 30 sanfonas, ele conseguiu trazer de marca, se não me engano, Capri ou Tupy, que eram dois instrumentos que tinham. E eu tenho, quase que certeza, que o meu pai, eu era bebê, eu acho que aos 2 anos de idade, meu pai veio conseguir uma sanfona dessa aqui em Campina, deve ter sido a primeira sanfona de meu pai em Cajazeiras.<sup>85</sup>

Esse exemplo mostra a típica relação paternalista baseada na troca de ajuda e interesses entre ambas as partes. Um interessado no voto, na sua possível popularidade conquistada através da distribuição das sanfonas, e o outro, por conseguir o instrumento de trabalho sem nenhum custo financeiro, com isso causando dependência entre os dois.<sup>86</sup>

Outros casos, como o de Severino Medeiros, retratam a relação paternalista mantida desde cedo.

A dona da pensão que falou com o Tenente Moraes e Major que mataram ele, se lembra que mataram ele em Esperança? Major, Capitão, ele gostava de mim... Eu passava numa bodeguinha lá, o pai dele tinha uma bodega e pai tinha outra encostado, e a esquina pra descer pro rói couro. A dona do cabaré que falou com o capitão pra eu tocar, porque eu era de menor, aí ela comprou uma sanfona pra mim de 48 baixo. Aí eu comecei por ali... E ele passava lá em casa antes de descer com a polícia lá pro cabaré de 19hs. Mandava eu tocar umas valsa, ele gostava. Fazia aquelas serenatas na rua. Ele mandava eu ir tocar na casa dele 2h da madrugada fazendo serenata. Era Capitão Moraes, aí passou pra Major.<sup>87</sup>

Nessa fala, percebemos que há troca de interesses entre os três, Severino, Capitão Moraes e a dona do cabaré, ambos usufruem de formas diferentes o presente que foi dado a Severino Medeiros. A sanfona de 48 baixos, seu primeiro acordeom, contribuiu no divertimento do Capitão Moraes, ajudou atrair pessoas no cabaré e Severino passou a possuir o instrumento que serviu para aperfeiçoar seu dom, como também, deu oportunidade para tocar em outras festas, como casamentos e batizados.

Os três permaneceram vinculados pela dependência e pela generosidade da autoridade

<sup>85</sup> Depoimento de *Edmar Miguel de Assis*, concedido à autora no dia 16.07.2013.

<sup>86</sup> Sobre isso, Thompson chama atenção para o paternalismo que “tende a apresentar um modelo da ordem social visto de cima. Tem implicações de calor humano e relações próximas que subentendem noções de valor. Confunde o real e o ideal” (2011:32). No entanto, serve como a real mediação institucional das relações sociais.

<sup>87</sup> Depoimento do Sr. Severino Medeiros, concedido à autora no dia 08.07.2013.

por meio de relações clientelistas entre Severino e a dona do cabaré. No entanto, Thompson (2011) alerta para os modos de exploração existente na relação paternalista que aparenta fazer parte do próprio curso da natureza. Ou seja, Severino encantado com universo da arte e com sua primeira sanfona, não percebia, mas estava sendo explorado pelos dois.

Visto isso, nos deteremos no próximo tópico sobre a vida de três cancioneiros populares que cresceram em Campina Grande e fizeram dos ambientes e agentes culturais que a cidade oferecia, para ocuparem e mostrarem sua arte através da música nordestina. Mesmo difícil, os três conseguiram viver a partir do forró e tiveram sua importância no processo de ascensão dessa música na cidade.

#### **4.1. “Vem gente de todo lado conhecer o sanfoneiro”<sup>88</sup>: História de vida dos sanfoneiros Severino Medeiros e Manoel Tambor, e do pandeirista Benedito do Rojão.**

O mundo desses cancioneiros populares da música nordestina é marcado pela tradição e pelos costumes do campo. Suas histórias de vida possui relação direta ao universo rural inserido por práticas conservadoras, clientelistas e dominantes da elite rural que se contrapõem aos indícios de resistência presente nas experiências do cotidiano e da tradição do modo de vida desses forrozeiros.

Para isso, utilizaremos dos relatos desses três agentes da música nordestina como meio para entendermos a relação entre o fazer dessa arte popular e os modos de resistência frente às dominações da elite, como conquistaram reconhecimento no mundo da arte e a contribuição desses artistas para o processo de formação identitário do forró para sociedade campinense.

O sanfoneiro Severino Medeiros nasceu em Esperança no ano de 1943, um ano após a retirada da sua família de Santa Luzia para essa cidade. É caçula de oito irmãos. Chegando a Esperança, seu pai junto à família comprou uma casinha na cidade, mas não durou muito tempo e foram morar num sítio pertencente ao município de Esperança, chamado “Lagoa de Pedras”, depois que seu irmão morreu afogado aos 17 anos de idade. Como ele tinha apenas três anos de idade, não lembra muito desse irmão, mas conta que sua família passou por um dos maiores sofrimento da vida. Ele conta que: “puxaram meu pai pro sítio, que ele gostava [de] rês, de tomar conta de sítio né? Lá no brejo...”<sup>89</sup>. Ou seja, possivelmente o pai de

<sup>88</sup> Música “Forró Nº 1”, composta por Cecéu foi gravada pela primeira vez por Luiz Gonzaga em 1985 no LP S anfoneiro Macho pela RCA – Camden..

<sup>89</sup> Depoimento do Sr. Severino Medeiros, concedido à autora no dia 08.07.2013.

Severino Medeiros desempenhava o papel de vaqueiro, agricultor e morador<sup>90</sup> no sítio de seu patrão.

1 – Fotografia de Severino Medeiros



Fonte: Produção da própria autora.

É interessante frisar que na década de 1940, período em que a família do sanfoneiro saiu do sertão para o agreste na busca por melhores condições de vida, seja no campo ou na cidade, na mesma época registra-se no Brasil um forte êxodo rural, que tem como origem, em grande parte, o monopólio da terra, traduzidas no latifúndio à precariedade da vida no campo, a seca no semiárido nordestino e especialmente a inexistência de emprego no setor agrícola.

Entendida como um fenômeno natural, sobre o qual os homens apenas sofrem os efeitos, a escassez – ou melhor, a irregularidade – de chuvas, características do semi-árido nordestino, transforma-se no pano de fundo básico que determina os movimentos dos sertanejos em busca da sobrevivência. A seca é, assim, entendida basicamente como um “momento para repensar a pobreza”, como chave explicativa para todo o processo de conflitos sociais que movimenta o sertão (NEVES, 2000:15).

Neves ao citar essa passagem, faz crítica alguns estudiosos que defendem apenas o fenômeno natural da seca como elemento causador da fome e revoltas no campo com

---

<sup>90</sup> Nesse contexto, a palavra “morador” estar relacionado ao trabalhador do campo que “mora” na propriedade em que trabalha, mas cuja terra não lhe pertence.

repercussão também na cidade. No entanto, esquece que os saques e a presença de retirantes nas cidades são estratégias para o enfrentamento dos conflitos sociais aguçados pela seca, causado, principalmente, pela concentração de terras nas mãos dos latifundiários.

Portanto, nos períodos de estiagem, gerenciar os desequilíbrios nas relações paternalistas tornava-se tarefa difícil, pois aumentava a insatisfação dos camponeses num contexto de escassez e dominação. Nesse caso, “a reciprocidade, ‘submissão *versus* proteção’ só está garantida em tempos de relativa estabilidade econômica e política, quando é possível a cada um cumprir com suas obrigações” (NEVES, 2000:113).

Em 1942, ano da retirada da família de Severino Medeiros de Santa Luzia para Esperança, o Brasil cogitava a possibilidade de participar da Segunda Guerra Mundial de modo a favorecer intervenções autoritárias no mercado de trabalho e de alimentos o que gerou nesse período de seca, aumento abusivo nos preços dos alimentos e insatisfação popular. No caso da família de Severino Medeiros, foi amparada pelo paternalismo de Antônio Nicolau e do dono do sítio do de Lagoa de Pedras onde ficaram por anos trabalhando nas terras deles.

Aos 15 anos, sua família transfere-se para um sítio mais próximo da área urbana de Esperança, lugar onde passou a ajudar seu pai na lida do campo, em terras que não lhe pertenciam, “plantava de meia, aí comprava gás num cavalo...”, trabalhava para Antônio Nicolau, dono do sítio onde passaram a morar. Severino Medeiros diz que nesse período começou a,

bater pandeiro mais um sanfoneiro de 8 baixo lá de Esperança. Era Luís Mateus, Mané, mas tá morto, mas toquei também pandeiro, pandeiro né? Aí comprei um cavaquin véi, eu inventei de tudo que num prestava. Um violão de agave... Cortei uma folha de agave, fazia um violão e ficava tocando sozinho no pé de mato.(...) Tocava muito naquela época. Olha Esperança, Montadas, Areal, deixa eu ver a onde... São Tomé.<sup>91</sup>

Percebe-se, que o talento e interesse à música estavam presentes em Severino Medeiros desde cedo, fato este ligada à arte intuitiva do artista popular e não por influencia ou gosto da família, já que ninguém sabia tocar instrumentos musicais. Ao contrário dos filhos dele, todos são artistas intuitivos. “Tudinho toca né? Todos os cinco. Todos os cinco cantam”<sup>92</sup>. No entanto, utilizam da arte como meio de vida. Nunca precisaram conciliar o mundo da arte com universo do trabalho braçal como seu pai.

A partir daí, começa a jornada de trabalho, tentando conciliar o universo do trabalho braçal do campo com a arte intuitiva de tocar, primeiramente nas festas de casamentos, depois

<sup>91</sup> Depoimento do Sr. Severino Medeiros, concedido à autora no dia 08.07.2013.

<sup>92</sup> Idem.

chegou a tocar nos cabarés, forrós e clubes de Campina Grande e das cidades próximas. Ele fala como aprendeu a tocar sem conhecer nada de teoria musical, nem a existência de sanfoneiro em sua família,

Tinha gravador não, rapaz. Aí apareceu a radiola, né? Aí coloca o disco de Zé Calixto e aprendia, mas antes disso eu ouvia no rádio. Aprendia no rádio as músicas, num tinha gravador não, num tinha nada disso não. Com sanfoneiro a gente tocava um repertório só, num aprendia nada com sanfoneiro não. Que as músicas que eu tocava, o outro sanfoneiro tocava, Chicó, Diomedes todo mundo era um repertório só. As músicas eram poucas, de 80 pra trás. Num é essa danação de agora não. Aprendi só. Aprendi a tocar umas coisa pra banda de lá e num andava por aqui também? [“aqui” remete a Campina Grande]. Olhando os sanfoneiro daqui tocar...<sup>93</sup>

Conviviam com arte intuitiva, primeiramente como diversão, depois tornou alternativa para aumentar a renda da família juntamente com trabalho do campo durante o dia. Foram essas condições, de quase todos os sanfoneiros populares, que por dom e gosto pela música, aos poucos, conquistaram espaços não só nos sítios como nas cidades.<sup>94</sup>

Com relação ao trabalho como músico de ouvido e o trabalho no campo, podemos diferenciar, segundo Marx e Engels (2010) e do ponto de vista da produção capitalista, que o primeiro não seria um trabalho produtivo já que o sanfoneiro não está submetido a trabalhar para alguém, o mesmo tem liberdade de querer tocar onde e quando quiser. Porém ao passar a tocar em casamentos, batizados e forrós, o sanfoneiro deixa de ser um trabalhador improdutivo, para ser trabalhador produtivo tanto na arte quanto no trabalho com a agricultura, já que ambos os trabalhos estavam em função de lucrar o fazendeiro ou tocar 16 horas com pequenos intervalos em prol das diversões de seus contratantes. Portanto, na lógica capitalista, se não tiver matéria, capital, o trabalho não é produtivo.

Por volta dos 17 anos de idade, Severino Medeiros conhecido como Severino de Esperança, passou a frequentar os cabarés da famosa rua “Rói Couro”<sup>95</sup>, onde apesar de ser

---

<sup>93</sup> Ibidem.

<sup>94</sup> Para melhor explicar essa relação entre trabalho e arte intuitiva, buscamos em Marx e Engels (2010) o fundamento para o ouvido musical do homem está diretamente ligada à afirmação das forças essenciais que deve estar presente na capacidade subjetiva do homem. Ou seja, “o sentido de um objeto para mim vai precisamente tão longe quanto vai o *meu* sentido (tem sentido apenas para o sentido correspondente a este objeto) – por esta razão, os *sentidos* do homem social são *outros* sentidos que não os do homem não social. Somente através da riqueza objetivamente desenvolvida do ser essencial do homem se cultiva ou nasce a riqueza da sensibilidade subjetiva *humana* (...). Porque não somente os cinco sentidos, mas também os chamados sentidos espirituais – os sentidos práticos (vontade, amor etc.) -, numa palavra, o sentido *humano* – a humanidade dos sentidos – se constitui pela existência do seu objeto, pela existência da natureza *humanizada*” (MARX; ENGELS, 2010:135). Nesse ínterim, é o ouvido musical do sanfoneiro que se afirma como força essencial do homem do campo por essa música estar presente nos seus sentidos como homem social, a convivência com o som dançante e os hábitos de festejar a colheita, casamentos, batizados trouxe o gosto de Severino Medeiros aprender a tocar sanfona e posteriormente, uniu sua necessidade ao prazer em tocar.

<sup>95</sup> Antiga rua 4 de outubro de Campina Grande, atual rua Major Juvino do Ó.

menor de idade, conseguia brechas para tocar por meio de acordos entre a dona do estabelecimento e a autoridade policial.

No cabaré que eu tocava era até 23h, quando era 23h num era pra ficar ninguém, fechava as portas e quem tivesse dentro de casa ficava... Quem ficasse como aqueles bêbados no meio da rua, a polícia ajuntava e começava e acabava tudo no cacete, chamava a hora do aveloz. Eles tiravam os aveloz da estrada e batiam com ele. Agora eu tocava pouquinho, eu tinha 17 anos. A dona da pensão que falou com o Tenente Moraes (...).<sup>96</sup>

Diante dessa questão, podemos perceber a represália e violência que os possíveis “provocadores” da desordem sofriam dos policiais por não conseguirem entrar nos forrós, provavelmente barrados por motivos de exigências das normas do estabelecimento. Outro ponto, levantado na fala de Severino Medeiros, é a presença de mecanismos de persuasão entre a autoridade e a dona da pensão para que o espaço tenha música, mesmo que o tocador, por ser menor de idade, não pudesse frequentar tais ambientes. Estando os dois errados perante a lei, mas permitia, em comum acordo, a entrada do sanfoneiro por servir aos interesses dos dois, tanto para alegrar o espaço como por gostar das músicas tocadas por Severino Medeiros.

Ao contar sobre suas andanças em Campina Grande, Esperança e cidades circunvizinhas, Severino enfatiza a dificuldade que era deslocarem-se para essas cidades, as distâncias que percorriam a pé, muitas vezes para economizar nas despesas ou mesmo a falta de transporte, e a sobrecarga de horas de trabalho, tanto no campo quanto nas madrugadas animando os lazes dos outros.

Sobre essas questões ele destaca que,

num era ruim não. Era uma vida sofrida... Tinha transporte não, rapaz. Eu andei muito de pé. Eu trazia um pedaço a sanfona, aí depois dava [a sanfona] outro pedaço ao menino da zabumba e nós três vinha de pé do algodão pra cá. Diz quanta léguas é? Algodão de Jandaíra. Agora você diga porque eu andei 9 léguas de pé de Algodão pra cá... Porque... Na época só tinha um mistro de duas buléas lá que só viajava no sábado. Quem tocava no sábado ou numa quarta-feira num casamento lá tinha que vir a pé. Porque naquela época lá tinha casamento... Só não tinha casamento na segunda. Na segunda. Aí tinha na terça, na quarta, na quinta, aí passava a sexta, sábado e domingo. Era 5 dias da semana que tinha casamento.<sup>97</sup>

A dificuldade enfrentada por Severino fazia parte da jornada de trabalho dos forrozeiros de mesorregião de Campina Grande. Quem se enveredava por esse caminho sabia que não era fácil. Os meios de comunicação e transportes eram escassos, o que fazia percorrerem quilômetros a pé carregando aproximadamente 10 kg da sanfona, os acordos

<sup>96</sup> Depoimento do Sr. Severino Medeiros, concedido à autora no dia 08.07.2013.

<sup>97</sup> Idem.

entre o artista popular e o contratante muitas vezes não eram cumpridos pelo dono da festa e os forrós eram sem som e com luz de candeeiro.

Porém, a necessidade de buscar outras fontes de renda, o gosto e aptidão para a música popular e as inúmeras oportunidades para tocarem a música nordestina, levou Severino Medeiros a enfrentar essas aflições durante sua trajetória como sanfoneiro. Hoje, ainda pouco conhecido pelos campinenses, mas reconhecido entre os músicos locais e outros do Nordeste, trabalha como arranjador, compositor e sanfoneiro digno de admiração pelo trabalho que realizou e realiza em prol dessa música popular.

No entanto, Severino Medeiros chega a possuir 32 músicas gravadas em *Long Play* pelos artistas que tiveram maior condição financeira e espaço nas gravadoras. “Eu tenho 32 músicas ali gravada, 32 músicas dos artistas que gravaram minhas músicas tudin, sabe? Em LP, em CD já tenho outra relação”.<sup>98</sup> Dentre os forrozeiros que gravaram tais músicas, ele destaca Zé Calixto como o primeiro sanfoneiro a possuir interesse em gravar sua música: “quem gravou música minha foi Zé Calixto. Foi à primeira música que Zé Calixto gravou, foi de 69. [...] Eu mostrava música a ele lá e gravou a primeira música minha em 1969. Foi na época que Rosil Cavalcanti, ele ainda rodou uma vez”.<sup>99</sup>

Apresenta também alguns dos forrozeiros com quem fez parceria. Compunha as músicas e os parceiros gravavam:

Camucá, era só tocada. Aí depois no outro ano gravou duas, gravou duas, aí Luizinho gravou um bocado. Ele gravou 11 músicas minha, a primeira música minha foi Zé Calixto que gravou, aí Luizinho gravou um bocado. Aí, ói Messias Holanda, eu toquei com Elino Julião, com Edson Duarte gravou música minha também, cumpade Diomedes, um bocado de sanfoneiro daqui gravaram um bocado de música minha aqui.<sup>100</sup>

Essa relação social de compadrio na produção do forró contribuiu para abrir espaços, principalmente, para aqueles forrozeiros comuns, que utilizavam dos cabarés, forrós e bares para apresentarem sua arte nordestina, com valores e costumes do campo.

Outro sanfoneiro de destaque em Campina Grande e hoje se encontra no anonimato, é Manoel Tambor, natural de Santa Luzia chegou à Campina Grande aos 14 anos de idade, juntamente com sua família no ano de 1942. Segundo seu Manoel, todos da família vieram pedindo carona em caminhão pau-de-arara, famintos, a família escolheu a cidade de Esperança para morar. A história de vida de seu Manoel não é tão diferente da vida de seu

<sup>98</sup> Depoimento do Sr. Severino Medeiros, concedido à autora no dia 08.07.2013.

<sup>99</sup> Idem.

<sup>100</sup> Ibidem

Severino, ambos deixaram a cidade de origem devido à seca de 1942, e foram morar em Esperança, já que as chuvas nessa região eram mais recorrentes.

Primeiro ano, sofremos muito. Aí no segundo ano seguinte começou a melhorar, aí comecei a tocar forró no sítio. Nesse tempo nós tocava forró no sítio né? Aí começemo a tocar forró no sítio: que quando cheguei eu tocava nas feiras aí dava o dinheiro pra meu pai, tadinho de mim. E assim fomo levando a vida. Aí fomo melhorando, aí quando a gente deu uma melhorinha eu inventei uma música.<sup>101</sup>

Manoel Tambor pertence a uma família de 14 irmãos contando com ele. Filho de pai e mãe camponeses aprendeu a lidar com o campo e o gado desde criança para ajudar seus pais no sustento da família. Nesse período, a vida no campo não era nada fácil. Marcado pelo monopólio das terras e das práticas clientelistas e exploradoras, o camponês via-se cercado às relações de dependências causadas por essas práticas de dominação ao homem do campo. Dessa forma, “os camponeses considerando suas insuficientes áreas de terras e a ausência de uma infraestrutura satisfatória para suas atividades, sobreviviam numa situação limite de forma que qualquer alteração climática em consequência de períodos de estiagens, como anteriormente mencionado, colocava em risco sua sobrevivência” (BATISTA,2010:137).

## 2 – Fotografia de Manoel Tambor



Fonte: Produção da própria autora.

Essa melhora que Manoel Tambor cita em sua fala, pode estar ligada à recorrência maior de chuvas no ano de 1943, o fato de mudarem para lugar menos seco ou por conseguir

---

<sup>101</sup> Depoimento do Sr. Manoel Tambor, concedido à autora no dia 15.07.2013.

renda extra para ajudar nas despesas da família tocando fole na feira, ou então, as três coisas juntas. Percebemos, que a família de Manoel Tambor buscou alternativas para viver, após o sofrimento passado no campo em Santa Luzia.

Ao contrário de Severino, Manoel Tambor veio de Santa Luzia já sabendo tocar sanfona, seu instrumento era um acordeom de oito baixos, popularmente chamado de fole de oito baixos, pé de bode ou concertina. Nessa época, Manoel Tambor afirma que não tocava sanfona com mais baixos, porque não era acessível por ser um instrumento musical que custava e ainda custa muito caro.

Manoel Tambor, assim como Severino Medeiros, aprendeu a tocar sanfona sem ajuda da teoria musical. É artista intuitivo, popularmente chamado de músico de ouvido. Aprendeu a tocar no fole de oito baixos observando seu primo Inácio Zifilino e outros sanfoneiros da região. Dedicou-se a aprendizagem escondido do pai, o qual não queria que o filho tocasse porque ainda era uma criança. Ele narra alguns “causos” de quando começou a tocar,

eu aprendi a tocar, meu pai em 40 comprou um fole. José meu irmão começou a aprender, aí eu era pequeno não deixou eu tocar, deixava eu tocar de jeito nenhum, vivia escondida num quarto. Chamava um bocado de menino, de gente pra ver o Zé tocar. O Zé então mais velho que eu, mas era um menino também mais velho que eu. Aí mãe:- Severino, e Manoel não toca não? Aí meu pai: - Eu num quero que ele pegue no instrumento não que ta muito novo! Aí eu saltei pro lado: - É pai num quer que eu toque não, mas eu toco mais que José. Mesmo assim. Aí ele disse: - O que? Tu toca mais que José? Aí eu disse: - Me dê o fole. Aí o pessoal todo na sala queria ver eu tocar né? Peguei o fole por alí, toquei umas músicas por alí, quando terminei de fazer o showzinho todo mundo bateu palma, meu pai: - José, Manoel toca mais do que você. Aí o Zé ficou com um ciúme, que ia tocar nas festas, tocava a noite todinha no fole e eu no reco reco. Quando dava 4 horas da madrugada ele me dava o fole pra mim pegar. Quando eu pegava aí o pessoal dizia: - Mas rapaz, esse menino toca mais que você, você tocou a noite todinha a festa quando acabar num deu a ele pra tocar. Ele toca mais que você. – Aí do jeito que ele já tinha ciúme, aí é que ele num dava mais.<sup>102</sup>

Como podemos notar na sua fala, a família incentivava os filhos a tocarem algum instrumento que remetesse a música nordestina. A música, o som do fole, era motivo para reunir a família e amigos para conversarem sobre o dia e aproveitar para mostrar o talento do filho. Viviam momentos de descontração proporcionados pela música que por um instante esqueciam as mazelas do dia.

No entanto, a música não é só vista como válvula de escape, alienação em relação às agruras da exploração, mas também como uma forma de percepção crítica da realidade, do mundo social em que viviam. Nesse caso, a música nordestina pode ser vista como elemento questionador, mesmo que seja através de processos negociador dentro da lógica paternalista,

---

<sup>102</sup> Idem.

canções desses cancionheiros populares não deixavam de contestar aspectos dessa ordem opressiva, injusta e exploradora.

Depois disso, iniciou sua caminhada na música. Com poucos recursos, as apresentações eram apenas com instrumentos e sem estruturas de palcos. O deslocamento era feito a pé, tanto Severino Medeiros como Manoel Tambor andaram léguas para deslocar-se da sua cidade até os forrós. Manoel conta que saiu muitas vezes dois dias antes das suas apresentações para chegar a tempo de tocar nos casamentos e batizados que tinham nos sítios no interior da Paraíba.

Nós tocava aqui no brejo, nos saia daqui de Esperança pra tocar sabe aonde? De Cornoio pra cima, dois dias e meio de pés. Dois dias e meio pra tocar nas festas, tocava e dois dia e meio pra voltar. Cinco dias. A gente guardava o dinheiro todinho pra dar a meu pai fazer a feira (...). Na estrada tinha uns arranjos. As casas tinha uns arranjo pra gente dormir. A gente viajava, quando chegava tinha os arranjos a gente dormia, quando era de dia a gente viajava novamente, dormia novamente até que chegava na festa (...) A noite todinha. Começava duas horas da tarde e terminava cinco horas da manhã. Tinha vez que era duas noites, um na véspera e outro no dia. Amanhecendo, começando duas horas da tarde e terminando no outro dia.<sup>103</sup>

Pela fala de Manoel Tambor, percebemos o quanto era desgastante e longo o caminho percorrido para tocarem nas festas onde eram convidados. Por mais que o esforço físico fosse grande, seja pelo caminho percorrido ou pela duração das festas, o prazer em viver da arte falava mais alto. No final das noites mal dormidas e das 15 horas ou dois dias seguidos tocando nos forrós, o resultado do esforço valia a pena. Segundo Manoel Tambor, não levava jeito para viver como agricultor e nem gostava do trabalho. “Aí quando foi um dia eu me zanguei aí disse: sabe de uma coisa, eu não nasci pra ser agricultor, eu nasci pra ser artista, aí deixei de tocar... Corrigindo, deixei a agricultura”.<sup>104</sup>

Mas a necessidade o levou a conciliar o mundo do trabalho do campo com o mundo da arte, “... tocando sanfona. Eu era agricultor, trabalhava com agricultura também (...) eu apanhava algodão, apanhava algodão, num sol quente, queimando, trabalhava...”. Além do trabalho no campo apanhando algodão e na arte tocando sanfona, Manoel Tambor também era afinador desse instrumento. “Era afinador. Afinei por todo canto. Olhe afinei de Amazan, Genival Lacerda, do maestro Edmar Miguel, Josinaldo, Chico, tudinho era meus freguês, tudinho. Afinava sanfona desse pessoal tudinho. [...] Eles iam pra Esperança, eu tava no sítio trabalhando...”.<sup>105</sup>

---

<sup>103</sup> Ibidem.

<sup>104</sup> Ibidem.

<sup>105</sup> Ibidem.

Nos trechos dessa fala, percebemos o quanto a economia algodoeira esteve a serviço da monocultura presente nos campos dos latifundiários de Campina Grande e cidades próximas, explorando a mão de obra de camponeses sujeitos a condições de trabalho desumanas. Possivelmente, o pai de Manoel Tambor trabalhava por “meação”, “forma negociada que os possibilitavam tirar alguns dividendos, benefício que suas áreas não permitiam e que os possibilitavam se afirmarem naquele contexto” (BATISTA, 2010:126), no entanto, submetiam a relação de controle por parte dos proprietários de terra porque ambos precisavam dessa relação. O meeiro ou camponês por possuir relativa independência nas relações de produção, e o dono da terra por se livrar da mão-de-obra assalariada.

No entanto, Manoel Tambor encontrou uma saída nesse mundo dos exploradores através da arte popular e da afinação dos acordeons. Por sua vez, estas atividades lhes renderam a formação e educação de seus filhos, como também contribuiu na melhoria de vida e na abertura de novos espaços no âmbito musical a partir do contato entre os artistas locais.

Sua carreira como folista iniciou nas feiras das cidades circunvizinhas a Esperança, depois alcançou os forrós, casamentos e batizados nos sítios, até abrirem espaços para tocar nos clubes de Campina Grande, como o Clube do Ipiranga, Clube dos Caçadores e a AABB. “Toquei no Ipiranga, por todo canto. [...] No Caçador também, no AABB, nesse Clube grã-fino aí, como é o nome desse clube aí? Que é depois da praça dos pombos, aquele lá da frente, toquei um São João ali”. Possivelmente, o clube grã-fino<sup>106</sup> o qual remete foi o Campinense Clube, onde a primeira sede era localizado em frente a atual Praça Coronel Antônio Pessoa. Também chegou a ser convidado na Rádio Tamandaré de Recife, porém não seguiu carreira por lá, devido aos pedidos da família para ficar em Campina Grande.

Eu fui chamado pra tocar no Recife, na Rádio Tamandaré. Tinha um show lá... Haja a mulher chorar, casado novinho. Tocava sanfona né? O pessoal queria que eu ficasse lá, a mulher chorava de dia à noite pra eu num ir aí eu nunca mais fui lá. Mas fiquei lá certo que ia tocar na rádio. Eu tocava e cantava música de Luís Gonzaga, eu fazia aquelas vozes tudinho. Beijando no Ar, Xote das Meninas... Ainda fui bem aplaudido, eu passei bem quase meia hora nos braços do pessoal...<sup>107</sup>

É interessante atentarmos para variedades de espaços que Manoel Tambor foi chamado a se apresentar, não só em Campina Grande como nos outros Estados. Sendo um dos

---

<sup>106</sup> Utilizado na linguagem popular, é chamado de grã-fino aquele que ou quem pertence a uma classe social privilegiada, vive uma vida de luxo ou se comporta de forma elegante. A fala de Manoel Tambor, pertencente à classe popular, confirma o que levantamos anteriormente sobre o Campinense Clube conhecido pelos populares como clube grã-fino, ou seja, clube aristocrático frequentado pela elite local, cujo símbolo é a cartola e a raposa. Chegando a produzir o jornal com nome, “O aristocrático”, no ano de 1960 sob organização da diretoria do Clube Campinense.

<sup>107</sup> Depoimento do Sr. Manoel Tambor, concedido à autora no dia 15.07.2013.

agentes contribuintes para o processo de formação identitário dessa música nordestina, ligada diretamente as manifestações culturais dos campinenses. Entretanto, depois de passar mais de 30 anos tocando sanfona, hoje aos 86 anos de idade, aposentado como músico, Manoel Tambor conhecido num mundo artístico local como compositor, folista e afinador, nunca possuiu parceria com gravadoras e muitas das suas músicas não foram registradas em partituras nem recebeu nome. São tidas pelo artista popular como brincadeiras produzidas em momentos de descontração.

João Benedito Marques, diferente de Severino Medeiros e Manoel Tamboré, é ritmista. Mais conhecido como Benedito do Rojão é natural de Catolé de Boa Vista, nasceu na Fazenda Juá pertencente a João Azevedo no cariri oriental da Paraíba. Filho de pais caririzeiros, o pai vaqueiro e a mãe doméstica, ambos tiveram três filhos contando com Benedito e todos trabalharam por um tempo na agricultura. No entanto, história de vida de Benedito do Rojão não difere muito da dos outros dois. Os três tem a mesma origem. Todos vieram da zona rural. Mas ao contrário deles, Benedito do Rojão deixou sua família logo cedo para acompanhar os sanfoneiros da região como ritmista.

### 3 – Fotografia de Benedito do Rojão



Fonte: <http://onelovefilmes.blogspot.com.br/2012/09/seu-benedito-cabra-macho-do-rojao.html>

Mãe trabalhava domesticamente, fazendo queijo essas coisas. Trabalhava em casa mesmo. Aí quando eu vim pra Catolé, lá em Catolé, eu comecei eu tinha 11 pra 12

anos, comecei a estudar com ele, quando eu tinha 13 anos apareceu um sanfoneiro, um tocador de oito baixos, foi tocar na Fazenda Navio que era de Severino Cabral, a Fazenda Navio todo ano tinha uma festa pelo São João, ele fazia o São João. Eu rapazinho com 13 anos, aí eu fui né, quando cheguei lá eu já tinha uma tendência de música, toda vida fui arriado por música, meu lema era música mesmo, aí o sanfoneiro tava tocando, tocou um bocado aí eu fui lá pra perto dos instrumentos peguei um instrumento que ele tinha comecei tocando, batendo aí ele chegou aí disse: “Você toca?” aí eu disse não eu não toco não, mas tenho uma vontade de aprender, mas toque uma parte aí pra ver se eu acompanho o senhor, aí ele tocou e eu acompanhei e ele ficou gostando né, daí ele pediu, rapaz vamos dar uma viajada pelo cariri, ele só vivia tocando pela região, Soledade, Juazeirinho, Cubati, São Vicente.<sup>108</sup>

Com quem ele começou a estudar foi José Amaro de Melo, violinista e professor de letras. Aos 13 anos de idade teve a oportunidade de mostrar seu talento ao sanfoneiro da região, Severino Biró, e ser convidado a viajar com ele pelo cariri. No entanto, Benedito relutou um pouco por conta de sua mãe que achava muito novo para viver dessa forma. “Não vou não porque mãe não deixava. Aí ele já conhecia um pessoal perto da casa da minha mãe, foi pra casa desse pessoal e de lá, ele foi lá em casa, chegando lá incentivou, pediu, mãe não queria deixar e ele se interessou, parece que ele viu que eu dava pra acompanhar instrumento, tocar né, daí mãe liberou”.<sup>109</sup>

É interessante notar, o quanto esses artistas começaram novos no mundo da arte. Um, por alguns anos, seguiu passos da família dividido entre o trabalho no campo e o fole de 8 baixos, o outro sem tocador na família, aprendeu a tocar sanfona por gostar da música nordestina e na adolescência já era convidado a tocar na redondezas. Por último, Benedito não temeu o que lhes esperava e iniciou como ritmista tocando melê nas cidades próximas a Campina Grande.

Nesse rojão, levaram 21 anos acompanhando Severino Biró. “Toquei com ele 21 anos, aí quando foi com um período aí eu deixei ele, não quis mais tocar com ele, foi tempo que ele adoeceu e morreu. Aí eu fui pra Juazeirinho, dei um passeio lá por Juazeirinho arrumei um sanfoneiro, morei dois anos em Juazeirinho, solteiro”<sup>110</sup>. Nesse período, Benedito substituiu o melê pelo pandeiro e assumiu a voz do grupo cantando músicas de Jackson do Pandeiro, Ari Lobo, Marinês, Luiz Gonzaga e Genival Lacerda.

Em 1959 fixa residência em Campina Grande, passa a trabalhar no programa “Domingo Alegre” da Rádio Borborema e no grupo Zé Lagoa. Durante essa estadia, conciliava o mundo artístico e o trabalho com cerâmicas.

<sup>108</sup> Depoimento do Sr. João Benedito Marques, concedido à autora no dia 02.12.2013.

<sup>109</sup> Idem.

<sup>110</sup> Ibidem.

Solteiro não, solteiro eu trabalhava em cerâmica, trabalhei muito em cerâmica quando eu era solteiro, aí quando eu me casei eu trabalhei uns tempos em agricultura, trabalhando aos outros em roçado, limpando mato, esses negócio, aí depois o tio da minha mulher, dessa primeira mulher me colocou na padaria trabalhei muitos anos na padaria três ou quatro anos, depois que eu deixei ela não trabalhei mais a ninguém.

Logo depois, decidi novamente seguir viagens mundo afora. Mas dessa vez como violeiro, chegou a passar 35 anos viajando e vivendo do repente. Nessa jornada, voltou para Campina Grande de vez. Em 2004, foi convidado pela Universidade Federal de Campina Grande para gravar seu primeiro CD, após membros da instituição conhecê-lo numa de suas apresentações na Casa dos Poetas. A partir daí, Benedito passou a gravar músicas em parceria com a Universidade, a participar de festivais da música nordestina como compositor, a exemplo do Forró Fest e recentemente lançou seu primeiro DVD.

Diante da fala desses canceiros populares, é importante percebemos a variedade de categorias de trabalhadores rurais presente nessa região de onde essa gente veio e de onde se inseriram no primeiro momento como trabalhadores do campo. Eles ou seus pais trabalharam como meeiro, arrendatário, agricultor empregado, vaqueiro, morador e trabalhador sazonal, todos estes formadores do campesinato local.

Visto isso, os trabalhadores do campo exerciam funções diferenciadas para atender ao conjunto de serviços oferecidos no espaço rural, todavia, algumas categorias trabalhavam em períodos correspondentes a colheita ou às plantações antecedentes as chuvas. No caso, por exemplo, do trabalhador sazonal era contratado por alguns dias em troca de salário monetário mesmo que precário. Durante o período de avanço da produção algodoeira podia se ver, nas regiões onde esses canceiros estavam inseridos, a presença de grande número de trabalhadores sazonais na colheita do algodão, como apresenta Manoel Tambor em uma de suas falas.

De acordo com Batista (2010), a instalação de fazendas de gado e o campesinato aumentaram o povoamento das regiões do cariri e agreste. O primeiro responsável pela ocupação e dominação de extensas áreas de terras, tinha o vaqueiro, o morador e o agricultor empregado como trabalhadores imprescindíveis para cuidar da fazenda. O vaqueiro, pessoas que trabalham em atividades relacionadas ao trato, manejo e condução de animais, nessas fazendas tinha o papel de cuidar do gado, sem direito a dias de folgas e salários precários, o vaqueiro seguia os horários da lida com os animais. O morador, função exercida pelo pai de Severino Medeiros, é o tipo de trabalhador que oferece seu trabalho como vaqueiro ou agricultor em troca de moradia na propriedade do seu patrão ou dono da fazenda. Típica relação paternalista que causa dependência entre ambos, porém sujeitos ao rompimento no

momento em que algum dos dois ou apenas um ficar insatisfeito com serviço. Já o agricultor empregado, responsável pelo trato da terra e das plantações dos donos de fazenda, trabalhava em péssimas condições e seu salário mal dava para cobrir as despesas da família.

O meeiro e o arrendatário alugam as terras para produção de culturas ou mesmo para criação de gado, ambos dependem das terras do locador, porém, o meeiro tem por obrigação repassar a metade ou mais, dependendo do acordo, daquilo que foi produzido como forma de pagamento pelo uso da terra. Já o arrendatário não tem tal preocupação, pagando o valor da terra ao locador, o lucro passa a ser todo da pessoa que arrendou.

Diante desse rápido perfil dos tipos de trabalhadores da região campestre, podemos perceber que as categorias de trabalho no campo também possuem gradações e trabalhos por sujeição, fatos estes demonstrado por Batista (2010) como um dos fatores que consolidou a elite econômica e política baseada na atividade agropecuária dessa região. Para ele, “os trabalhadores não possuidores de terras e os camponeses, se por um lado obtiveram uma relativa melhora em suas condições de subsistência, por outro, não obtiveram uma independência econômica frente aos grandes proprietários rurais” (2010:124). Ou seja, as relações sociais no trabalho do campo deixava evidente a subordinação do trabalhador ao dono da terra, e a exploração deste ao trabalhador resistente aos diversos tipos de dominação e controle no espaço rural.

Por fim, podemos destacar dois pontos relevantes e comuns na trajetória de vida desses três canceiros populares. A primeira característica em comum levantada nas falas dos três canceiros populares é a origem de vida no campo. Ambos nasceram na zona rural e com eles trouxeram as práticas costumeiras do lugar, as tradições nas relações socioculturais e na oralidade representadas nas entrevistas como indícios de resistência às ações dominantes das autoridades locais da cidade.

A negritude desses canceiros populares chama nossa atenção por trazer na cor da pele e na sonoridade produzida, características afro-brasileiras que influenciaram o modo de vida dessa gente. Batista (2010), ao explicar sobre a formação do campesinato no cariri paraibano, apresenta fatos corriqueiros de fugas de escravos que se refugiavam em lugares remotos da região, onde isolados, passavam a desenvolver agricultura de subsistência, sendo esse processo parte das raízes do campesinato nessa região circunvizinha de Campina Grande.

Manoel Tambor apresenta em sua fala alguns indícios que pode nos levar a compreender que o mesmo fazia parte de uma comunidade de remanescente quilombola. Quando ele diz: “Não, nesse tempo era tudo esquisito. Nós morava na serra. Só tinha onça. É

cinco léguas de Santa Luzia. É cinco léguas de pés pro cabra viajar”<sup>111</sup>, mais a frente relata um caso da onça que seu pai matou nos arredores de Mucambe. “... De Mucambe, escavou, foi duas passagens que ela perdeu ele pra sair de lá senão tinha morrido”<sup>112</sup>. Esses indícios mostram que a vida no campo, mais especificamente na serra próximo a Santa Luzia, e o nome “Mucambe” que lembra palavras de matriz afrodescendente, são vestígios e características do povo negro. No entanto, não nos aprofundamos nos detalhes a respeito dessa trajetória, pois dá motim para outra pesquisa acadêmica.

Todavia, é nesse preâmbulo que os sanfoneiros estiveram inseridos na carreira artista. Já nesse período, os mundos do trabalho, da cultura e do lazer andavam juntos, apesar de possuírem aspectos diferentes, havia necessidade de conciliar o trabalho, a cultura e o lazer como mecanismos de sobreviver e resistir às calamidades que o mundo carregava, ou seja, a falta de comida, moradia e água potável, condições básicas para viver.

Nesse sentido, devemos entender que os espaços de lazer nos quais esses artistas estavam inseridos, fazem parte do “‘submundo’ do cantor de baladas e das feiras, que transmitiu tradições [...], pois dessa forma os ‘sem linguagem articulada’ conservam certos valores – espontaneidade, capacidade para diversão e lealdade mútua” (THOMPSON, 2011:73). Nesse caso, a vida festiva tinha seu valor não apenas como válvula de escape do trabalho rotineiro do dia, mas como resistências às mudanças do modo de vida da cidade. Essa forma de resistir que estava presente nas experiências desses populares, ou seja, “nos seus modos de vestir e de morar, de comemorar, de festejar, de cantar, de transmitir suas tradições orais, de viver com elas ou de resistir às transformações também como vivência cotidiana, em seu dia a dia, como uma maneira de percebermos a luta de classes em seu processo histórico” (MELO, 2010:12). Nesse sentido, podiam viver experiências mais ricas através das manifestações socioculturais expressadas nos espaços das festas onde tocavam, quebrando assim, a monotonia do trabalho quer seja no campo como agricultor, ou na cidade como padeiro.

Visto a importância de mostrarmos a trajetória de vida desses cancionários populares como sujeitos atuantes na construção identitária do forró na cidade, apresentaremos a seguir o processo de modernização da música nordestina inserida no processo histórico da música popular brasileira, a qual carregou na sua base artesanal e oral a identidade cultural de seu povo, para entendermos a transformação da cultura em mercadoria que diretamente influenciou o forró e seus agentes em Campina Grande.

---

<sup>111</sup> Depoimento de Manoel Tambor, concedido à autora no dia 15.07.2013.

<sup>112</sup> Idem.

## 4.2 Forró x mercadoria: Processo de modernização da música nordestina.

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<sup>113</sup>

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 popularizou-se 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 cancioneiros 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 tópico está centrado. Buscamos entender a compreensão do processo histórico e o lugar social da música de forró dentro do processo de urbanização da música e do mercado fonográfico, a partir das questões levantadas no capítulo anterior, o qual enfatiza as diversas formas de agenciar dos forrozeiros locais para ocupar 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

---

<sup>113</sup> 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.

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 percebemos 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, precisamos 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 e 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. Vimos, no primeiro capítulo, que não só a música do ritmo de forró como os espaços foram discriminados e tidos como música chifrim, 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 vemos é a música nordestina conseguiu contribuir para 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 entendermos melhor essa complexidade, devemos 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, percebemos que no final do século XIX, a atividade musical profissional ainda era visto 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 ‘espiritual’ ligada ao talento natural” (2005:42). Num processo de modernização mais lento, teremos a música nordestina inserida nesse aspecto até o final da década 1940, no entanto, em Campina Grande, essas características foram presente até a década de 1970.

Como vimos nos capítulos anteriores, à gênese do lugar social da música nordestina foi marcada pelas experiências sociais na vida do campo, nos bairros populares, a vida

noturna nas badaladas 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, clubes e 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, difundido 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, Diomédés, Manoel Tambor, sanfoneiro “Dá Hora”, sanfoneiro Pedro Beição 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, segundo 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. Para isso, ritualizaram 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, criavam 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, encontramos nos clubes da cidade que na década de 1950 já traziam em suas programações a música nordestina no período do São João. Não só a música fazia parte das atrações dos festejos juninos, os clubes eram ornamentados 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, as camadas sociais associadas aos clubes iam prestigiar apenas para usufruir das comidas típicas, 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...”<sup>114</sup>

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.

Portanto, assim como qualquer outra música popular nacional, o forró também sofreu influência da sua origem ao seu processo de modernização, não restando obra musical

---

<sup>114</sup> Depoimento de Edmar Miguel de Assis, concedido à autora no dia 16.07.2013.

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 cancioneiros 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 quando poucas pessoas foram prestigiá-los.

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.<sup>115</sup>

O surgimento de outros gêneros musicais sob influência da cultura estrangeira, como a bossa nova, o iê-iê-iê, o Tropicalismo e mais a 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 cancionero popular brasileiro tais como “Paraíba”, “Vozes da seca”, “Qui 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

---

<sup>115</sup> Depoimento de Severino Medeiros, concedido à autora no dia 08.07.2013.

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 cancioneiros populares redescobrimo 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 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 reapropriado 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). Tornaram 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 barbeta quer se alimentar / Se ela fala sem dizia ou antes do anzol ferrar.

116

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

<sup>116</sup> 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.

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. 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?”<sup>117</sup> 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 aí, 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 aí?”. “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.<sup>118</sup>

<sup>117</sup> Depoimento do Sr. João Gonçalves de Araújo, concedido à autora no dia 25.03.2014.

<sup>118</sup> Idem.

Sobre Pedro Fernandes, João Gonçalves acrescenta:

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, queimaro, 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.<sup>119</sup>

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 também é destaque na sua fala 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 musica inteira, não fazia sucesso, a proibida era que fazia, que o povo gostava, né?”<sup>120</sup>. 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 muitas 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

---

<sup>119</sup> Ibidem.

<sup>120</sup> 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 Os Caçadores, o Ypiranga.<sup>121</sup>

Festejos estes presente não só nos clubes privados como também nas ruas, como vimos nos capítulos anteriores, onde a cidade de Campina Grande com suas características interioranas com 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 arrodeada 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”<sup>122</sup>. 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 Popular Nordestina para beneficiar os sanfoneiros, homenagear Rosil Cavalcanti e atrair

<sup>121</sup> Depoimento de Edmar Miguel de Assis, concedido à autora no dia 16.07.2013.

<sup>122</sup> Diário da Borborema, 1979:4.

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.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar o forró como expressão sociocultural dos campinenses, relacionando-o aos movimentos populares da música brasileira com que esse ritmo se deparou nas estratificações sociais, nos faz perceber que nosso objeto se insere num emaranhado de traços históricos que tornou mais complexa e prazerosa nossa análise. Por isso, é um equívoco concluir esta pesquisa sem perceber as lacunas existentes que são suscetíveis ao trabalho historiográfico.

Uma delas é a enorme quantidade de músicas nordestinas produzidas durante o período estudado, que retratam as manifestações culturais no seu cotidiano e nos costumes de seu povo que deixamos de analisá-la por completo. Outro ponto, que podemos avançar futuramente na pesquisa, é a discussão mais densa sobre a negritude presente na maioria dos canceiros populares e das pessoas que arrastaram o pé ao som da sanfona, do triângulo, zabumba e do melê, nos primeiros ambientes da cidade a abrirem espaços para essa gente.

Apesar dessas lacunas e possibilidades perceptíveis ao longo da nossa escrita, não caberia desenvolver neste momento, pela ênfase e prioridade que demos aos outros questionamentos levantados nos capítulos, e também, por se tratar de questões que nos renderia outra dissertação. Todavia, a partir do que foi analisado, há questões pertinentes ao objeto de estudo que merecem conclusões cabíveis.

Por exemplo, a gama de espaços de forrós apresentado na pesquisa. Diante da quantidade de forrós, percebemos a diversidade dos lugares de lazer oferecidos por Campina Grande nos meados do século XX em diante. Ambientes estes, vistos pelas autoridades locais e elite campinense como espaços da desordem e da falta de moral, sujeitos a impedirem o projeto desenvolvimentista da cidade.

Todavia, vimos que a maioria do público alvo era formada por pessoas comuns, gente “de baixo” em busca desses espaços para usufruir o lazer como direito de qualquer outro cidadão. Assim, os forrós foram espaços tanto para reprecender os costumes do campo, palco das manifestações socioculturais dos campinenses como também lugar das relações sociais profícuas e conflituosas, provocadas em maior número pela autoridade local e pela resistência dos frequentadores.

Ainda com relação aos ambientes de forrós, nossa pesquisa mostrou que a circularidade cultural foi fator teórico imprescindível para pensarmos as relações sociais existente nesses lugares. Identificamos vários casos em que a relação entre as autoridades locais e os donos dos estabelecimentos ou os próprios frequentadores, foi dada a partir de interesses em comum presente no recinto, mesmo quando as relações eram tensas devido aos

benefícios e o controle por muitas vezes não partilhados de forma igual. No entanto, não esqueçamos que esses espaços foram de importância crucial para a sociabilidade dos homens do campo, dos pobres, da gente comum na cidade, como também, o lugar inicial do contato dos cancioneiros populares com o público do meio urbano.

Dessa forma, podemos afirmar que os praticantes da música nordestina compuseram cenários importantes em Campina Grande que marcaram a vida dos amantes do forró. Experiências socioculturais vividas nos forrós como o de Zé Lagoa, de Antão, de Zefa Tributino, entre tantos outros, serviram de inspiração para os compositores de a música nordestina registrarem e guardarem na memória dos campinenses como bons momentos oferecidos pela cidade.

No entanto, no final da década de 1970 e início dos anos 1980, vimos que essa realidade sofreu mudanças com o fechamento de vários forrós, sob alegação de serem ambientes marcados pela violência e por isso não proporcionava o divertimento dos frequentadores. Passando, assim, a iniciar o movimento de centralização das manifestações socioculturais restringindo ao período dos festejos juninos, marcada pela cultura de massa mais intensa com o surgimento do evento “Maior São João do Mundo”.

Na busca de entendermos como se deu o processo de ascensão da música nordestina em Campina Grande, mapeamos agentes socioculturais, institucionais ou não, que contribuíram na difusão dessa arte para toda cidade. Ponto relevante para compreendermos os motivos que levaram os forrozeiros das cidades circunvizinhas procurarem por essa cidade para abrigá-los, quer seja no mundo da arte ou no mundo do trabalho.

A cidade, favorecida pela localização geográfica do Estado e pelo crescimento das indústrias e comércio, atraía migrantes das regiões próximas em busca de empregos que melhorassem a condição de vida. Junto a isso, vinham com eles seus costumes e sua cultura readaptados e reproduzidos com significados próprios no novo espaço. Nesse sentido, o aumento da diversidade cultural, composto pela variedade de valores e costumes dos cidadãos, fez Campina Grande concentrar em grande escala as manifestações socioculturais dessa gente. Por isso, a importância de mapearmos os lugares e agentes sociais de difusão do forró, para compreendermos os números significativos de cancioneiros populares que ascenderam na música iniciando a vida artística nessa cidade, como também, perceber que isso, só foi possível, a partir das estratégias utilizadas pelos forrozeiros através dos apadrinhamentos, da dupla jornada de trabalho, das rápidas apresentações em circo, showmícios e rádios, que deram maior visibilidade para se inserirem nos ambientes mais afamados da cidade.

Outro ponto que chegamos à conclusão foi à participação dos agentes letrados na divulgação do forró para incluir em outros segmentos. Pessoas como Rosil Cavalcanti, Pinto Lopes e tantos outros, contribuíram para a inserção dos canceiros populares em instituições pouco frequentadas, ou até mesmo, nunca frequentadas por pessoas que viviam da arte de fazer música popular. Por meio dessas relações sociais com letrados, através dos contatos para apresentações nas rádios, nos showmícios e nas outras cidades, dentro e fora do Estado, muitos foram apadrinhados por essa gente, levando-os a construírem carreira nacional.

Contudo, percebemos que não foram todos os forrozeiros apadrinhados que ganharam o mundo para além do Estado, muitos optaram por permanecer nos arredores de Campina Grande e na sua mesorregião, como foi o caso de Manoel Tambor e Severino Medeiros, um pouco depois Benedito do Rojão, gente comum que compartilharam suas histórias de vida intrinsecamente ligada ao movimento sociocultural da música nordestina inserida no contexto histórico, político e econômico da cidade.

Visto isso, consideramos importante apresentar na pesquisa forrozeiros locais que acompanharam o processo de ascensão e difusão do forró na cidade, para percebermos que suas histórias se confundem com a história social do forró na cidade de “O Maior São João do Mundo”.

A partir daí nos debruçamos sucintamente sobre a história da música popular brasileira, no objetivo de compreendermos a evolução social da música e dança de forró, inseridos no processo de “modernização” e urbanização em âmbito local e nacional. Fator imprescindível que nos levou a identificar o quanto a música nordestina, assim como o samba, sofreu ascensão social quando também passaram a fazer parte da política nacionalista do governo federal, que buscava características singulares do povo brasileiro nas canções populares, como forma de afirmar a identidade nacional para o Brasil.

Junto a isso, vimos também que a indústria fonográfica aderiu à política nacionalista, passando a produzir e gravar músicas de canceiros populares, já que o público consumidor crescia vertiginosamente sem distinção de cor ou classe social. Seu objetivo era lucrar em cima da difusão dessa arte, mesmo que soubesse da contribuição dada para propagação da música nordestina como arte popular representante dos costumes, das crenças e dos valores de determinada gente.

Portanto, o trabalho resultante da pesquisa se configura como importante contribuição historiográfica para o estudo da história social da música nordestina, especificamente em Campina Grande, que nos mostrou a cidade como um dos celeiros das expressões socioculturais dos “de baixo”.

- **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 *José Calixto da Silva* – entrevista a Rômulo Nóbrega no Programa A Paraíba e seus artistas no dia 12.07.1991.
3. Depoimento de *José Eulálio Sobrinho*, concedido à autora no dia 05.07.2013.
4. Depoimento de *Manoel Tambor*, concedido à autora no dia 15.07.2013.
5. Depoimento de *Severino Medeiros*, concedido à autora no dia 08.07.2013.
6. Depoimento de *João Gonçalves de Araújo*, concedido à autora no dia 25.03.2014.
7. Depoimento do *João Benedito Marques*, concedido à autora no dia 02.12.2013.

**1.2. Fontes impressas****1.2.1. Periódicos****1.2.2. Jornais**

Jornal *Jornal de Campina*. Campina Grande, 1953.

Jornal *Diário da Borborema*. Campina Grande, outubro a dezembro 1957, 1958-1960, 1964, 1966, 1975, 1979.

Jornal *Jornal da Paraíba*. João Pessoa, 1972 (exemplares avulsos existentes no Museu Histórico de Campina Grande).

Jornal *Gazeta do Sertão*. Campina Grande, 1981-1984.

Jornal *A Imprensa*. João Pessoa, 1940 (exemplares avulsos existentes no Museu Histórico de Campina Grande).

**1.2.3. Revistas**

*Forró Star* – Ano 7 – 11ª edição – Nov./dez. 2009.

*Forró Mania* — Sigla Editora. Artigo postado no site da Suforeggae. Disponível em: [forro\\_historia.asp](http://forro_historia.asp). Acesso em 01 Jun. 2014.

### 1.3. Fonte Manuscrita

#### 1.3.1 Fórum Affonso Campos – 7ª Vara Criminal

Ação criminal nº 5972, réus João Barbosa, Estevão Luiz dos Santos e José Ferreira da Silva, janeiro 01.01.1981 a 07.05.1981.

## 2. Discografias

BORBOREMA, Zito. Forró de Zefa Tributino.

GONZAGA, Luiz. Forró de Mané Vito. In:\_\_\_\_\_. Luiz Gonzaga canta seus sucessos com Zé Dantas. P1950. 1 LP.

GONZAGA, Luiz. Forró de Zé Antão. In:\_\_\_\_\_. Ô véio macho. São Paulo: RCA Victor, p1962. 1 LP.

GONZAGA, Luiz. Forró nº1. P1985. 1 LP.

GONZAGA, Luiz. Forró de Pedro Chaves. In:\_\_\_\_\_. Óia eu aqui de novo. São Paulo: RCA Victor, p1967. 1 LP.

JOSÉ, Flávio. Eu sou o forró. LBC Produções, p1998. 1 CD.

LACERDA, Genival. Forró de lascar. In:\_\_\_\_\_. Rei da Munganga. Rio de Janeiro: Continental, p1970. 1 LP.

MARINÊS, e Sua Gente. Se a polícia chegar. In:\_\_\_\_\_. Meu Benzim. São Paulo: RCA Victor, p1966. 1 LP.

MARINÊS. Meu cariri. In:\_\_\_\_\_. Só pra machucar. CBS, p1973. 1 LP

PANDEIRO, Jackson do. Forró de Zé Lagoa. Rio de Janeiro: Philips, p1963. 1 LP.

TRIO NORDESTINO. Forró Plic Plic Plá. In:\_\_\_\_\_. Com amor e com carinho. Rio de Janeiro: Copacabana, p1984. 1 LP.

## 3. Bibliografia

ALBERTI, Verena. Histórias dentro da História. In: PINSKY, Carla Bassanezi (organizadora). O historiador e suas fontes. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. A invenção do nordeste e outras artes. 5ª Ed. São Paulo: Cortez, 2011.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo - Brasília: HUCITEC-EDUNB, 1996.

BATISTA, Francisco de Assis. *Nas trilhas da resistência cotidiana: O protagonismo exercitado pelos camponeses no cariri paraibano (1900-1950)*: UFCG, Campina Grande, 2010 – Doutorado em Sociologia.

CABRAL FILHO, Severino. *A cidade através de suas imagens: uma experiência modernizante em Campina Grande (1930-1950)*: UFPB, João Pessoa, 2007 – Doutorado em Sociologia.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global, 2002.

CARDOZO, Maria Francisca Thereza C. – *Campina Grande e sua função como capital regional*. In: Separata da Revista Brasileira de Geografia, Ano XXV, nº IV. Edição Comemorativa do Centenário de Campina Grande. Maio – 1964.

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.

COSTA, José Jonas Duarte da. *O sertão e o poeta*. 2009. Disponível em: <http://www.forroemvinil.com/o-sertao-e-o-poeta/>. Acesso em: 03 fev. 2014.

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.

FERREIRA, Rau. *Relatos de Campina*. Esperança: Edições Banabuyé, 2012.

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, EDUFCG, 2006.

GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes*. São Paulo, Cia. das Letras, 1987.

GRAMSCI, Antônio. *Cadernos do cárcere*. Vol.2. Edição e tradução: Carlos Nelson Coutinho; Co-edição: Luís Sérgio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

GRINBERG, Keila. *A história nos porões dos arquivos judiciais*. In: PINSKY, Carla Bassanezi (organizadora). *O historiador e suas fontes*. 2. ed. 2ª impressão. São Paulo: Contexto, 2012.

GURJÃO, Eliete de Queiroz. *Morte e vida das Oligarquias*. João Pessoa: UFPB, 1994.

HOBSBAWM, Eric. *A era dos impérios (1975-1914)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 307-338.

\_\_\_\_\_. *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.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., p. 113-156, 1985.

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: código=159935-11>. Acesso em 14 Jul. 2014.

LIMA, Damião de. *Campina Grande sob intervenção: A ditadura de 1964 e o fim do sonho regional/ desenvolvimentista*. João Pessoa, PB: Editora UFPB, 2012.

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

LIMA, Luciano Mendonça de. Uma porta estreita para a liberdade: as ações cívicas e alguns aspectos do cotidiano escravo na Campina Grande do século XIX. In: ARANHA, Gervácio Batista *et al.* *A Paraíba no Império e na República: Estudos de História Social e Cultural*; 3ª Ed.; Campina Grande; EDUFPG, 2006.

\_\_\_\_\_. As muitas cores da escravaria em Campina Grande. In: *Cativos da "Rainha da Borborema"*: uma história social da escravidão em Campina Grande – século XIX. Recife: Ed. Universitária da UFPE, p. 195-207, 2009.

\_\_\_\_\_. História e poder nas páginas de um jornal: 1971/2011. Artigo postado no site da Universidade Federal de Campina Grande, no hiperlink Mais notícias. Disponível em: código=12875>. Acesso em 10 Mai. 2014.

LUCA, Tânia Regina de. Histórias dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (organizadora). *O historiador e suas fontes*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

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

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. Tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MATTOS, Marcelo Badaró. *Escravidados e livres: experiências comuns na formação da classe trabalhadora carioca*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2008.

[MELO, Victor Andrade de](#). Lazer e camadas populares reflexões a partir da obra de Edward Palmer Thompson. *Revista Movimento*. Porto Alegre. Vol. 7, n.14, p. 9-19, 2001.

MELO, Victor Andrade de. Lazer, modernidade, capitalismo: um olhar a partir da obra de Edward Palmer Thompson. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 23, nº45, p. 5-26, jan.- jun. 2010.

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.

NASCIMENTO, Uelba Alexandre do. *O doce veneno da noite: prostituição e cotidiano em Campina Grande (1930-1950)*. Campina Grande: EDUFCEG, 2008.

NEVES, Frederico de Castro. *A multidão e a história: Saques e outras ações de massas no Ceará*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria de Cultura e Desporto, 2000.

NÓBREGA, Rômulo; ALVES, José Batista. O capitão Zé Lagoa. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. 2009. Acesso em 10 de outubro de 2013: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/o-capitao-ze-lagoa>.

PINSKY, Carla Bassanezi (organizadora). *O historiador e suas fontes*. 1. ed. 2ª impressão. São Paulo: Contexto, 2011.

RAMOS, Manuela Fonsêca. *Na levada do pandeiro: A música de Jackson do pandeiro entre 1953 e 1967: UFPB, João Pessoa, 2012 – Mestrado em História*.

SILVA, Josefa Gomes de Almeida e. *Latifúndio e algodão em Campina Grande: Modernização e miséria: UFPE, Recife, 1985 – Mestrado em História*.

SILVA, José Daniel da. *“Festas boas” de Caruaru-PE: da Conceição à capital do forró (1950-1985): UFPE, Recife, 2010 - Mestrado em História*.

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. *O regionalismo Nordestino: Existência e Consciência da Desigualdade Regional*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2009.

SOUSA, Fábio Gutemberg Ramos Bezerra. Cristino Pimentel: cidade e civilização em crônicas. In: ARANHA, Gervácio Batista *et al.* *A Paraíba no Império e na República: Estudos de História Social e Cultural*; 3ª Ed.; Campina Grande; EDUFCEG, 2006.

SOUSA, Fábio Gutemberg Ramos Bezerra de. *Cartografias e Imagens da cidade: Campina Grande - 1920-1945: Unicamp, São Paulo, 2001 – Doutorado em História*.

SOUZA, Antônio Clarindo Barbosa. Arrochar a titela, chambregar e criar um furdução: divertimentos e tensões sociais em Campina Grande (1945-1965). In: ARANHA, Gervácio Batista *et al.* *A Paraíba no Império e na República: Estudos de História Social e Cultural*; 3ª Ed.; Campina Grande; EDUFPG, 2006.

\_\_\_\_\_. (coord.). *História da mídia regional: o rádio em Campina Grande*. Campina Grande, EDUFPG, 2006.

\_\_\_\_\_. *Lazeres permitidos, prazeres proibidos: sociedade, cultura e lazer em Campina Grande (1945-1965)*: UFPE, Recife, 2002 – Doutorado em História.

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

\_\_\_\_\_. *A formação da classe operária inglesa: a árvore da liberdade*. Vol.1. Tradução Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

\_\_\_\_\_. *A formação da classe operária inglesa: a maldição de Adão*. Vol.2. Tradução Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

\_\_\_\_\_. *A formação da classe operária inglesa: a força dos trabalhadores*. Vol.3. Tradução Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

\_\_\_\_\_. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2001.

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.

## **ANEXOS**

ANEXO A – Troféus e homenagem a Benedito do Rojão

Foto 4: Homenagem dos alunos da Escola Virgem de Lourdes em Campina Grande - PB



Fonte: Acervo pessoal de Benedito do Rojão

Foto 5: Troféu Asa Branca – 2004



Fonte: Acervo pessoal de Benedito do Rojão

Foto 6: Troféu Forró Fest - 2003



Fonte: Acervo pessoal de Benedito do Rojão

Foto 7: Troféu Gonzagão - 2011



Fonte: Acervo pessoal de Benedito do Rojão

**ANEXO B – Parte da família de Benedito do Rojão**

Foto 8: Família reunida na casa de Benedito do Rojão



Fonte: Produção da própria autora.

**ANEXO C - Carteira de músico de Severino Medeiros e partitura da primeira música de Severino Medeiros gravada por Zé Calixto**

Foto 9: Carteira de músico



Fonte: Acervo pessoal de Severino Medeiros.

Foto 10: Partitura

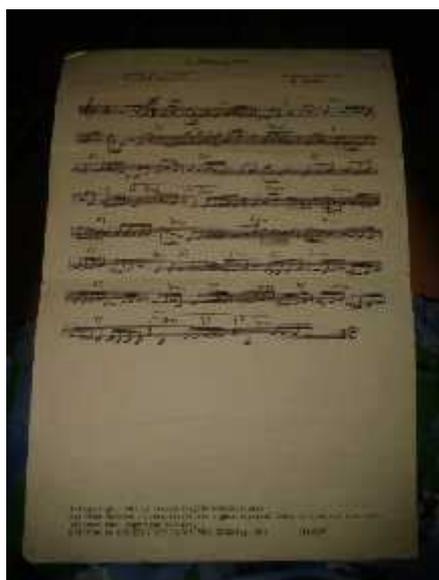
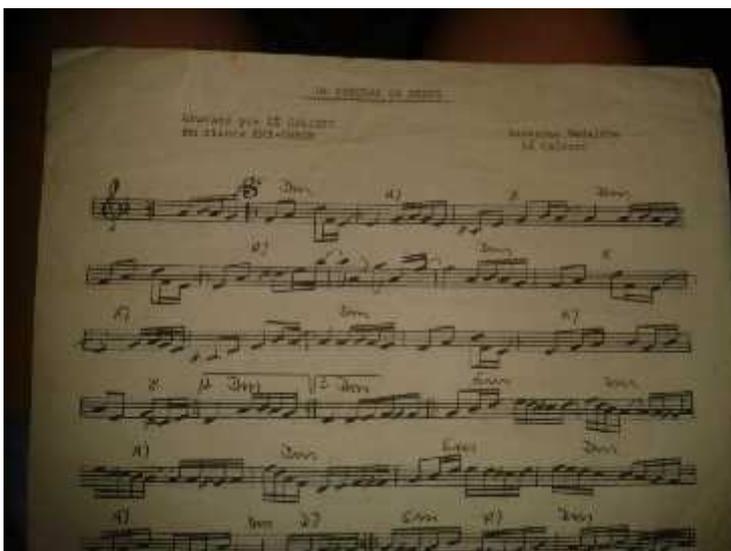


Foto 11: Partitura



Fonte: Acervo pessoal de Severino Medeiros.

**ANEXO D – Bar do canarinho na Feira Central de Campina Grande onde funcionava o forró.**

Foto 11: Fachada de cima do Bar do canarinho



Fonte: Produção da própria autora.

Foto 12: Porta de entrada para subir no andar da fachada acima



Fonte: Produção da própria autora.