

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

JONAS RODRIGUES DE MORAES

**“TRUCE UM TRIÂNGULO NO MATULÃO [...] XOTE, MARACATU
E BAIÃO”: A musicalidade de Luiz Gonzaga na construção
da “identidade” nordestina**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação da Prof^a. Doutora Maria Izilda Santos de Matos. **Bolsista da Fundação Ford-IFP.**

**São Paulo
2009**

BANCA EXAMINADORA

À minha mãe querida, Anaíde Maria de Moraes (*in memorian*), e meu pai querido, José Cícero de Moraes (*in memorian*), pelo incentivo, esforço e dedicação dados aos meus irmãos e a mim na busca do conhecimento e, principalmente, para a realização deste sonho. Continuo a agradecer ao meu pai, por possibilitar a audição de músicas relacionadas à *paisagem sonora* do ambiente rural: repentistas/ violeiros, cordelistas, vaqueiros/ aboiadores e, sobretudo, a escuta de sanfoneiros da região.

Desejo e Necessidade

ai estou nas malhas de estranha cidade
mas uma parte de mim eu diria que a metade
ficou lá aonde saí, ou seja eu me reparti
desejo e necessidade

meus nervos de fios tensos
cipós propensos ao nó
enredados de dar dó nas ficções da verdade
salgam seu leite de arame
com a sal da saudade infame
desejo e necessidade

uma grota um viaduto, a estanque velocidade
civis soldados nos outros
sem outrora e eternidade
a ternura da ausência beija todos
com clemência - desejo e necessidade

ai estou num estado tão alterado
na exata hora que vim fiquei partido, apartado
e a parte que eu vim ficou
acesa na que apagou
desejo e necessidade

(Chico César, DVD “De Uns tempos Pra Cá”,
Biscoito Fino, 2006)

AGRADECIMENTOS

A vivência com o fazer musical desde a infância, as conversas informais no campo da música ou as mais acadêmicas e, principalmente, um intenso estudo sobre a relação entre história e música colaboraram para o resultado desta pesquisa. De certo modo, a construção de minha vida intelectual está extremamente ligada com a minha trajetória de vida. Desde o ingresso no universo escolar, a música sempre despertou em mim paixão e veemência. Envolvi-me com a arte de cantar na igreja, nos grupos de infância e adolescência da minha cidade; a prática musical mantém-se viva pela memória desde os momentos juvenis e compõe a minha sensibilidade e admiração por essa arte. Isso me possibilitou ver o mundo com um olhar de artista/ historiador.

O ingresso no Programa de Estudos Pós-Graduados em História Social da PUC/SP aconteceu no segundo semestre de 2007. Esses quatro semestres de disciplinas cursadas e de orientação da Professora Dra. Maria Izilda Santos de Matos viabilizaram grandes discussões para a compreensão do conhecimento histórico. A diversidade e a pluralidade de matrizes historiográficas oferecidas na grade curricular do Programa de Mestrado em História Social me permitiram um conjunto de discussões fundamentais para compreender as transformações sociais por que passam o país e o mundo. Estudar nesse Programa de História trouxe uma produção de significados e múltiplos sentidos para minha maturidade intelectual, como também possibilitou um engrandecimento teórico.

Os agradecimentos vão para todos, mas registro de forma direta minha gratidão às pessoas e instituições que contribuíram para minha formação acadêmica e pessoal. Assim, agradeço:

À bolsa de estudos da Fundação Ford, que propiciou o deslocamento de um migrante nordestino para a paulicéia. Desta vez, não migrei como a maioria de meus conterrâneos nordestinos, que vieram, em sua maior parte, para trabalhar nas fábricas ou na construção civil (não que esses trabalhos não mereçam nossa admiração, afinal de contas, muitos conterrâneos nordestinos ajudaram a construir as cidades mais importantes do país). O deslocamento se deu em moldes diferentes; vim para cursar mestrado numa universidade de respaldo nacional e internacional. A minha sensibilidade traz à tona uma palavra que toma conta de mim nesse momento: obrigado, obrigado Fundação Ford.

Às Professoras Doutoras Fúlvia Rosemberg e Maria Luisa Ribeiro, as quais escolhi para representar toda a equipe da Fundação Carlos Chagas e expressar minha gratidão a toda

esse grupo de pessoas que se mantiveram prontas para contribuir não só comigo, mas também com as amigas e amigos bolsistas da Fundação Ford.

As orientações na produção desta dissertação com a Professora Doutora Maria Izilda Santos de Matos foram movidas pelo doce sabor da cajuína e da lembrança rítmica provocada pelo “existirmos a que será que se destina?”. O que se destina é o resultado da presente pesquisa e a amizade estabelecida. Agradeço pela atenção demonstrada, pelo cuidado nas reflexões que movimentam a produção do conhecimento histórico. Enfatizo que os trabalhos da Professora Maria Izilda sobre a relação entre história e música me deram a certeza de que o caminho que escolhi foi certo, embora fosse desafiante, o que me permitiu aprofundar a compreensão da relação entre história e o universo sonoro.

Uma colaboração fundamental para este trabalho se deu com a mesa de qualificação. Assim, agradeço ao Professor Doutor e amigo Amailton Magno “Grillu” de Azevedo (PUC/SP) e à Professora Doutora Ana Bárbara Aparecida Pederiva (UNICSUL), pelas sugestões e críticas ao trabalho.

Ao Professor Doutor Jose Geraldo Vinci de Moraes (USP) agradeço pela colaboração como pré-orientador no pré-acadêmico do Programa Bolsa da Fundação Ford.

Às Professoras doutoras e aos professores doutores do Mestrado em História Social da PUC/SP: Maria do Rosário, Yara Khoury, Estefânia Knotz, Maria Odila, Márcia D’Alessio, Antonio Rago e Maria Antonieta, pelas contribuições nas reflexões para este trabalho.

Aos meus avós, todos *in memorian*: Joana, Antonio Germano, Tarcila e Zé Moraes. E à minha tia-avó Romana (*in memorian*), à minha mãe, Anaíde (*in memorian*), e ao meu pai, Cícero (*in memorian*). Também às minhas irmãs: Socorro, Gracinha, Deuselita (*in memorian*), Aparecida, Elizângela. E aos meus irmãos: Antonio Neto (*in memorian*), Raimundo e Avelar. Às minhas tias Licinha (*in memorian*), Conceição (*in memorian*), Das Dores (*in memorian*), Maria (*in memorian*), Isabel Moraes, Rosa, Ana, Rosa Moraes (*in memorian*), Dora, Santa, Maria Moraes (*in memorian*), Isabel Carvalho, Helena, Josefa, Josina, Irene, Ana Moraes, Paixão, Cristina Roldão. Aos meus tios: Zequinha, Elias, Chiquinho, Antonio (Toinho), Manoel (Seu Né), Raimundo (Mundico), Marcos da Gama, Antonio Moraes (*in memorian*) João Pequeno, Joaquim (*in memorian*), João Ferreira (Dom Rê), Luiz Moraes, Francalino e Luiz Rodrigues. Às minhas primas e primos: Nazareth, Rita, Antonio Carlos, Arlanzo, Valmir, Elienito, Samaura, Santinha, Antônio (de Mundico Moraes) Zé Moraes, Tânia, Jacilene, Laerte, João (Seu Né), Lucídio, Pedro Moraes, Zé Carlos, Denise Moraes, Deusval, Fábila, Zé Neto (de Enoque), Edilson (de Nonato), Erivan Rodrigues, Zé

Expedito e Michelle. Esses são os nomes a partir dos quais estendo meus agradecimentos a todos os demais. Aos meus sobrinhos: Josiana, Josiê, Maria Felícia, Ordônio, Tarcila, Natan, Maisa, Caroline, Vinicius, Cícero Neto, Ana Catarina, Carolina, Felipe. Aos meus outros sobrinhos: Laila, Gabriel, Ana Clara, Renan, Taisa, Indiara, Naíla, Tiago (afilhado). Às cunhadas e aos cunhados: Marineide, Aparecida, Alex e Ordônio, pelo apoio familiar.

Aos amigos da minha querida terra do Juá (Paes Landim): Vitalina, Zélia, Lurdes, Vilmar Barbosa, Vilma Barbosa, Wanderley, Juarezinho, Francisco das Chagas (Kindé), Pedro Hilário e especialmente aos sanfoneiros Zé Preto, Afonso da Cacimba, Erivan da Engazeira e João de Patrício. Esses nomes representam todos da minha pequena cidade. A outros amigos do Piauí: Padre José Deusdará, Padre Jurandir, Patrícia Lima, Zé Renato, Francisca Lima, Wanderson, Alborino, Socorro Oliveira, Gisvaldo, Claudete, Norma Soely, Adalberto, Antonio Pereira, Madalena, Zilton, Adriana, Severino Santos, Dimas Bezerra, João Carlos, Masone, Antonio José, Marcílio, Manoel Messias, Benilton, Artunanny, Conceição Batista, James Mário (*in memorian*), Vanessa (*in memorian*), Zé Renato, Silvana, Ercília, Mônica, Ana Etelvina, Jarbas, Ruth. Aos professores da UESPI: Cristiana, Cláudio Melo, Clarice, Amélia Barros, Idelmar, Rosangela, Roberto Kennedy, Cláudia, Alcebiades, Valtéria, Célia Leal, obrigado pelo apoio e incentivo. Encerro homenageando duas pessoas que nasceram no período do curso de mestrado: Ana Victória e Cauê.

Aos amigos que ajudaram a construir a Associação de Jovens e Estudantes de Paes Landim (AJEP) e aos que contribuíram para muitas das realizações das semanas culturais. Destaco: Jopson, Carlos Lairom, Adeval, Ademar, Gilvan, Geovani, Cláudio Moraes, Cleideni, Kelson, Washington Dias, Andréia, Antonia (Tontonha), Jefferson, Humberto, Júnior Magalhães, Keila, Jéferson, Padre Anchieta, Almir Nunes, Carlos Antonio (Kaká), Marciléia, Mariléia, Joubert, Socorro Marques, Gildásio, agradeço por me fazerem acreditar neste sonho.

Ao apoio emocional e afetivo dos queridos amigos e amigas do curso de mestrado da PUC/SP e outros com que fiz amizade durante esses dois anos em Sampa: Elias Veras, Joana Darc, Idalina Freitas, Joana Acuo, Cristina Assunção, Edson Brito, Eduardo Antônio, José Reinaldo, Mazé, Marcos Profeta, Elza, Jurema, Edgar, Salvador, Andréia, Paloma, Dirce Thomaz, Jéfferson Santos, Flávia, Carla Messias, Ricardo Cruz, Regimeire Oliveira, Jaciléia Abreu, Eliana Carvalho, Aparecida, Elcimar Dias, Benedito, Frei Leandro, Cristina Fernandes, Emerson Boy, Soraya, Egle, Francisca Longuinha, Clínio, Eudo, Anne e Oscar.

Aos amigos bolsistas da Ford e outras pessoas no intercâmbio internacional na *Spring International Language Center - University of Arkansas*, os brasileiros: Manoel,

Roseli, Marcilene, Luciene e Natalino. E os estrangeiros: Rashed (ARE), Luís e Rita (GTM), Ashraf (EGY), Rizard Jemmy e Rabiah (IDN), Margarita, Tatiana Sokolova e Tatiana (RSFSR), Hassan (LBY), Marisa (Ilhas Canárias), Rafael (MEX), Armed (SAU), Juan (PER), e os estadunidenses Alannah, Clyde e Glenda.

O constante diálogo pelos universos da história (*Clio*) e da poesia lírica (*Polínia*, irmã de *Clio*) com a minha querida Alba Marisa foram significativos para a construção do conhecimento histórico. Agradeço a ela pela colaboração na coleta de fontes em arquivos e no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, que foram fundamentais para a escrita da dissertação.

Aos amigos Zé Ites (primo/cunhado), Wesley Rodrigues e Alfredo Werney, pelas discussões sobre música popular e erudita e pelas imensas sugestões sobre música brasileira.

Agradeço, pelo apoio emocional e afetivo desde o projeto de pesquisa até a finalização deste trabalho, à minha querida Sueli Rodrigues, também pelo compartilhamento de idéias, diálogos e bibliografia, que foram fundamentais para a superação das dúvidas.

À minha querida Rosário Lemos, que me ofereceu estadia após a ausência de minha mãe. Mulher negra oeirense, me acolheu num momento difícil. Este apoio foi fundamental para a conclusão do Ensino Médio na cidade de Oeiras, sempre agradecerei infinitamente, salve a nossa ancestralidade negra.

Aos amigos que trabalham na Unidade Pedro Neiva de Santana, seu Raimundo, Rogério, Miguel, Jesuíla, Mônica, Joaquim, Pedro, Paulo, Conceição, Iara, Dona Neguinha, Manoel, Silvia Carvalho (secretária de Educação de Caxias - MA) e a todos da comunidade negra Brejinho.

Aos amigos que trabalham nas escolas do Estado do Piauí: Unidade Escolar Firmina Sobreira (Poty Velho). E também aos amigos que trabalharam na Unidade Escolar Desembargador Vaz da Costa, meus agradecimentos.

À Maria José (Mazé), minha companheira, que, com sua formação na área de história e agora mestranda da PUC/SP, colaborou imensamente com as discussões pelos universos de *Clio*. Os significados dessas discussões vararam para o campo afetivo e emocional. Mulher do Araripe que soube compreender as angústias, os desafios e expectativas que rondam um pesquisador. Um nome que me faz agradecer infinitamente.

RESUMO

As discussões sobre o Nordeste e a política de regionalização do país fazem parte dos percursos instituidores das dinâmicas da história, configurando-se enquanto debates que perpassam por todos os discursos e esferas de poder, tanto do ponto de vista acadêmico, político e artístico como do ponto de vista literário. Esse contexto forneceu elementos estruturantes do que se pode chamar de invenção ou reinvenção de identidades, a espacial, a de lugar, a da região Nordeste e a de nordestino. O presente trabalho discorre sobre a produção musical e a trajetória artística de Luiz Gonzaga, precisamente sobre a invenção do baião e os outros gêneros apropriados pelo sanfoneiro, os quais serviram como discursos fundantes dos referidos marcadores identitários. Verifica-se que as músicas (letras e ritmos) e a *performance* do autor serviram como táticas discursivas para a construção de um imaginário de Nordeste. O baião e outros gêneros tocados pelo trio musical – organização performática de palco – forjaram uma prática de música que entrou nos processos de negociação identitária com o seu público/ouvinte. A tradução discursiva de Nordeste e de nordestino foi engendrada também por imagens e símbolos a partir de uma indumentária retirada das tradições regionais (cangaceiros e vaqueiros) e ressignificada pelo artista dentro de um contexto social urbano. A musicalidade de Gonzaga foi construída no *entre-lugar* sertão nordestino/ *terras civilizadas*. Sua produção de sons, temáticas e de cultura acústica, artisticamente combinados, foi vinculada ao regionalismo nordestino. A sonoridade gonzagueana teve a capacidade de expressar um sentimento de *nordestinidade* que reverberou e encontrou ressonância em seus ouvintes/receptores. As análises das músicas foram sistematizadas procurando-se observar os temas que demonstraram e corroboraram os marcos identitários nos aspectos da territorialidade nordestina. Deve-se salientar que o emprego de tais temáticas se relacionou com experiências sociais vividas e a musicalidade de Gonzaga; assim, os temas que se apresentaram em seu repertório foram: seca, sofrimento, saudade, baião, sertão, aboio, vaqueiros, entre outros. Trata-se de uma dissertação desenvolvida na perspectiva da *História Cultural*, abordando em seus aspectos teóricos as categorias conceituais de identidade, tradições, cultura acústica, imaginário, *performance*, campo/cidade, território, imagens, resistência cultural, nacional-popular, hibridação e ritmos, categorias estas abordadas sob a óptica dos modos de vida, dos valores simbólicos, dos costumes e da arte musical. Enfim, este trabalho se constrói numa relação da história com a música e suas formas de interpretação.

Palavras-chave: 1. Música e História. 2. “Identidade” nordestina. 3. Baião e outros gêneros.

ABSTRACT

The discussion about the “Northeast” and the political division of the country regionalization take part in the pathways institutors of history dynamics as a debate that goes beyond all discourses and power circles present in academic, politic, artistic, and literary points of view. This context has provided the structural elements of what can be called the invention or reinvention of spatial identities, place, the northeast region, and subject, the “northeastern” people. This dissertation discusses the musical production and the artistic trajectory of Luis Gonzaga, precisely with his invention of the *baião* and other genres that are appropriated by the accordionist, which served as structural discourses of the referred identity markers of a northeastern identity. The analysis of the songs (lyrics and rhythms) and the performance of the author served as discursive tactics for the construction of a northeastern imaginary. The *baião* and other genres played by a stage performance organization, called musical trio, forged a type of music which embedded itself naturally in the processes of identity negotiability with its audience. The discursive translation of northeast and northeastern people was also engendered through images and symbols retrieved from garments of regional traditions (the bandits and the cowboys) and reassigned meaning by the artist within a socially urban context. The musicality of Gonzaga was constructed in an intersection between the northeastern backwoods (backlands) and the urban centers (the civilized lands). His production of sounds, themes, and acoustic culture combined were linked to the northeastern regionalism. Gonzaga’s music had the capacity to express a sense of northeastern identity (northeasternity or *nordestinidade*) which reverberated and found resonance in its audience (listeners/receivers). The analysis of the songs was systematically organized seeking to observe the themes that demonstrated and corroborated with the identity landmarks in regards to the northeastern territoriality. It should be noted that the use of such themes was genuinely related to social experiences lived and Gonzaga’s musicality so that the themes presented in his repertoire were: drought, suffering, homesickness/nostalgia, *baião*, backwoods/backlands (countryside), *aboio* (the cry of the Brazilian cowboy), and cowboy among others. It is a dissertation examined within the perspective of Cultural History, approaching in its theoretical aspects the conceptual categories of identity, traditions, acoustic culture, social imaginary, performance, rural/urban, territory, images, cultural resistance and preservation, national-popular, hybridization, and other rhythms referenced in consonance with the ways of living, the symbolic values, customs and musical artistry. Finally, this work was constructed in a relationship of history with music and its forms of interpretation.

Keywords: 1. Music and History. 2. Northeastern “Identity”. 3. *Baião* and other genres.

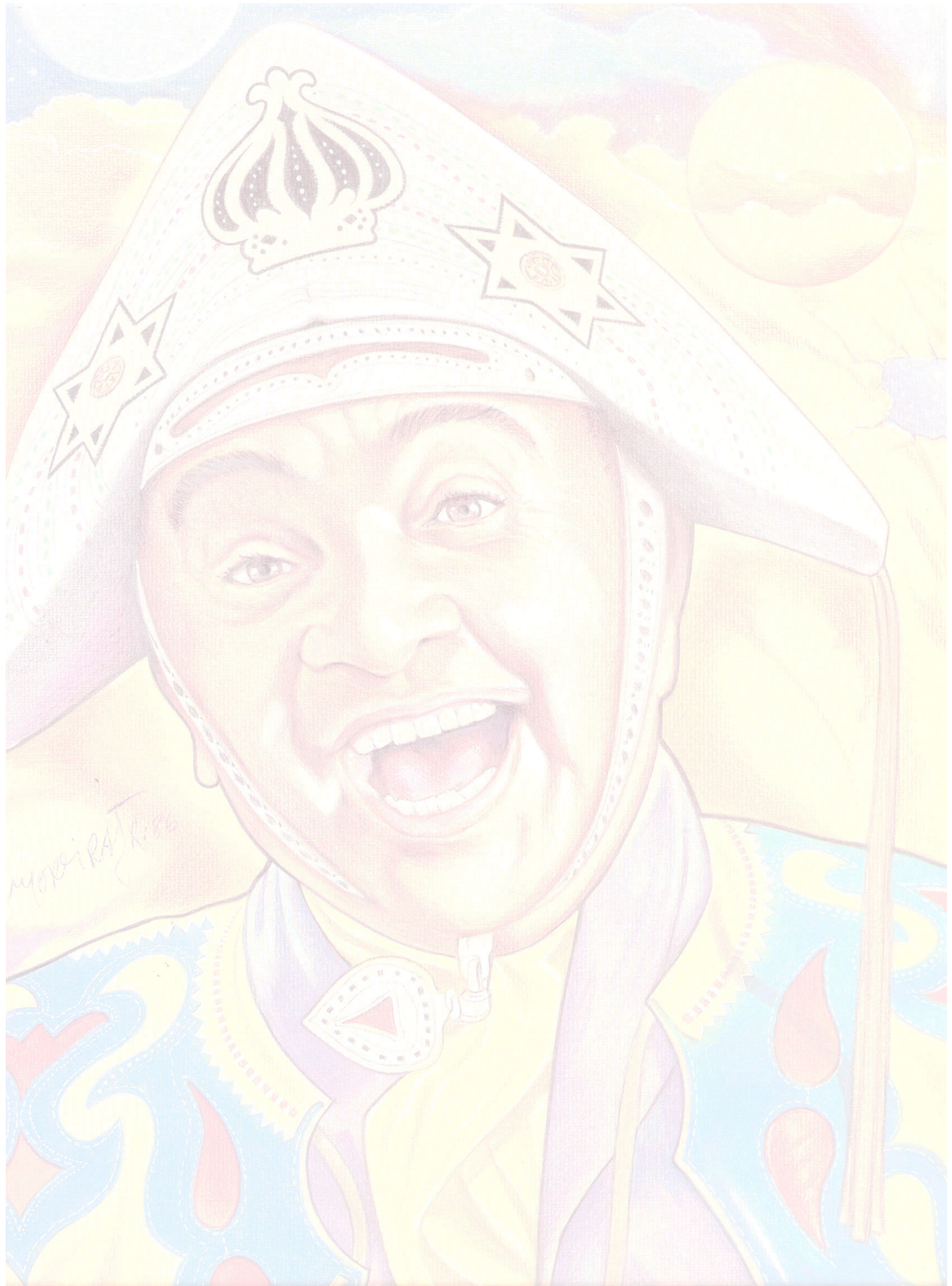
SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	12
PRELÚDIO: UMA ARTICULAÇÃO ENTRE HISTÓRIA E MÚSICA.....	15
CAPÍTULO I - ESTILIZAÇÃO DO BAIÃO: LUIZ GONZAGA E HUMBERTO TEIXEIRA.....	32
1.1 LUIZ GONZAGA E HUMBERTO TEIXEIRA: O ENCONTRO PELO BAIÃO.....	33
1.1.1 Luiz Gonzaga - da Serra do Araripe para o eixo Rio-São Paulo	34
1.1.2 Humberto Teixeira e sua parceria com Gonzaga.....	48
1.2 “PARE O SAMBA TRÊS MINUTOS/ PRA EU CANTAR MEU BAIÃO”	57
1.3 A INSTITUIÇÃO IDENTITÁRIA DO NORDESTE NAS TEMÁTICAS.....	71
CAPÍTULO II - INVENÇÃO DA IDENTIDADE: MÚSICA E PERFORMANCE.....	87
2.1 “O SOM DE TUDO QUE PASSOU POR LÁ”	87
2.2 OS ABOIOS E VAQUEJADAS.....	105
2.3 NORDESTE NA PERFORMANCE: IMAGINÁRIO DISCURSIVO.....	118
CAPÍTULO III - HIBRIDAÇÃO MUSICAL: O NACIONAL E O REGIONAL.....	141
3.2 IMAGENS DE NORDESTINIDADE: EM RITMO, SÍNCOPE, MELODIA E HIBRIDAÇÃO.....	161
3.3 O FORRÓ E O <i>CANTO JOVEM</i> SOB O EFEITO DA HIBRIDAÇÃO.....	172
PENÚLTIMAS MELODIAS.....	191
FONTES E BIBLIOGRAFIA.....	197
ANEXOS.....	216

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.....	32
Figura 2 - Luiz Gonzaga como Soldado do 23º Batalhão de Caçadores.....	35
Figura 3 - <i>Os Turunas Pernambucanos</i> , em 1922, com chapéus tipicamente de cangaceiros.....	41
Figura 4 - Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga.....	48
Figura 5 - Humberto Teixeira, melhor compositor do Rádio em 1950.....	55
Figura 6 - Caricatura de Humberto Teixeira atribuída ao artista Mendez.....	55
Figura 7 - LP's e CD dedicados a Humberto Teixeira.....	56
Figuras 8 e 9 - “O Baião vai até Mangaratiba” - <i>O Cruzeiro</i> , 1949.....	64
Figura 10 - Casal ensinando como dançar o baião e jovens contagiados pelo ritmo da sanfona.....	64
Figura 11 - Luiz Gonzaga e sua performance musical com chapéu de couro.....	64
Figura 12 - Vítimas da seca no Ceará, 1877-1878.....	72
Figura 13 - Imagem publicada na primeira página do jornal <i>O Besouro</i> , em julho de 1878.....	73
Figura 14 - Tiradoras de incêndios no sertão do Piauí.....	93
Figura 15 - Luiz Gonzaga com indumentária de vaqueiro, na década de 1950.....	116
Figuras 16 e 17 - Luiz Gonzaga antes da “invenção” do baião e depois da consagração do ritmo.....	122
Figura 18 - Luiz Gonzaga e o trio musical.....	123
Figura 19 - LP “Xamego”, Luiz Gonzaga” (RCA Victor, 1958).....	126
Figura 20 - LP “Ô Véio Macho”, Luiz Gonzaga (RCA Victor, 1962).....	127
Figura 21 - LP “São João na Roça”, Luiz Gonzaga (RCA Victor, 1962).....	128
Figuras 22 e 23 - LP “Pisa no Pilão (festa do milho)”, Luiz Gonzaga (RCA Victor, 1963).....	129
Figura 24 - LP “Sanfona do Povo”, Luiz Gonzaga (RCA Victor, 1964).....	130
Figuras 25 e 26 - LP “A triste partida”, Luiz Gonzaga (RCA CAMDEN, 1964).....	131
Figura 27 - LP “Luiz Gonzaga”, Luiz Gonzaga (Odeon, 1973).....	132
Figura 28 - LP “Óia eu aqui de novo”, Luiz Gonzaga (RCA Victor, 1967).....	133

Figuras 29 e 30 - (Capa da esquerda) LP “O sanfoneiro do Povo de Deus”, Luiz Gonzaga (RCA Victor, 1967); (Capa da esquerda) Compacto “Obrigado, João Paulo - Louvação a João XXIII”, Luiz Gonzaga (1980).....	134
Figuras 31 e 32 - (Capa da esquerda) LP “Canaã”, Luiz Gonzaga (1968); (Capa da Direita) LP “Sertão 70” (RCA, 1970).....	135
Figura 33 - LP “O homem da terra”, Luiz Gonzaga (RCA, 1980).....	136
Figura 34 - LP “Discanço em casa moro no mundo”, Gonzagão e Gonzaguinha (EMI-Odeon/ RCA, 1981).....	137
Figura 35 - LP “Gonzagão & Fagner 2”, Luiz Gonzaga e Fagner (RCA/ BMG, 1988).....	138
Figura 36 - Lampião e seu bando (década de 1930).....	170
Figuras 37 e 38 - (imagem da esquerda) Luiz Gonzaga em frente a uma palmeira, na capa do LP “Luiz Gonzaga”; (imagem da direita) contra-cap do LP, em que aparece o título da canção “Pra não Dizer que Não Falei das Flores – Caminhando (Compacto, 1968).....	183
Figuras 39 e 40 - (imagem da esquerda) Luiz Gonzaga com chapéu de cangaceiro, no LP “ São João na Roça”, de 1962; (imagem da direita) Luiz Gonzaga em uma metrópole, no LP “O Canto Jovem de Luiz Gonzaga”, de 1971.....	189
Figura 41 - Capa do LP de Geraldo Vandré.....	220
Figuras 42 e 43 - (Capa da esquerda) Luiz Gonzaga e Zé Dantas; (Capa da direita) Luiz Gonzaga - meus sucessos com Humberto Teixeira.....	220
Figuras 44 e 45 - (Disco da esquerda) Disco lado A “No Meu Pé de Serra”, Chote, em 78 RPM, 1946; (Disco da direita) Disco lado A “Vira e Mexe”, Xamêgo, em 78 RPM, 1950.....	221
Figuras 46 e 47 - (Disco da esquerda) Disco lado B “Respeita Januário”, Baião, em 78 RPM, 1950; (Disco da direita) Disco lado B “Maceió”, Toada, em 78 RPM, 1960.....	221



PRELÚDIO: UMA ARTICULAÇÃO ENTRE HISTÓRIA E MÚSICA

Pela poesia, Leopardi alça vãos imponderáveis e intempestivos. Sacode nas velas da história os arcabouços de temporalidade removidos pelas lembranças, e encontra na dor o mais poderoso elemento da *mnemônica*.¹

É no rastro da história artística de Luiz Gonzaga e dos temas Nordeste, seca, sertão, baião, saudade, vaqueiro, aboio, performance, nacional e hibridação suscitados no repertório do músico/compositor que se procura desvendar a “identidade” de Nordeste e de nordestino que foi instituída e expressa por sua música.

Luiz Gonzaga foi conhecido também pelo nome de “Sanfoneiro do Riacho da Brígida”. Nascido na fazenda Caiçara – pertencente à família Alencar – em 13 de dezembro de 1912, no município de Exu - PE, região da Serra do Araripe², Gonzaga, juntamente com Humberto Teixeira, foi responsável pela estilização do baião: deu-lhe divulgação nacional e representou, pela música, a região nordestina.

O artista instituiu, a partir de sua experiência social vivida, a produção de uma territorialidade e, com ela, de uma “identidade” regional. Os ritmos musicais xote, baião, xamego, coco, maracatu, marcha junina, marcha, “calango”, seridó e torrado, entre outros, produzidos pelo trio musical do artista são entendidos como fontes de leitura e escuta do Nordeste.

A música de Gonzaga, não só o baião, será tomada aqui como um discurso que ajudou a legitimar, no imaginário popular, e não apenas no imaginário dos nordestinos, a ideia de que o Nordeste corresponde a uma região do país instituída na especificidade dos signos: seca, homem valente, sertão da saudade, entre outras temáticas que são apontadas neste texto. Tais discursos, agenciadores e homogeneizadores da ideia de Nordeste, fizeram de Luiz Gonzaga um autêntico intérprete do *ethos*³ da região nordestina.

¹ VASCONCELOS, José Geraldo. **Leopardi e Nietzsche**: uma reflexão sobre história, memória e esquecimento. Disponível em: <<http://www.unimep.br/phpg/editora/revistaspdf>>. Acesso em: fevereiro de 2008.

² “A chapada do Araripe [...] nascendo na Paraíba, ela vai morrer na serra do Inácio, na fronteira de Pernambuco com o Piauí. Sua inclinação drena todas as águas pendentes para o vale do Cariri, região mais nobre e rica do Ceará, zona de cultivo da cana-de-açúcar e da rapadura.” DREYFUS, Dominique. **Vida de Viajante**: A saga de Luiz Gonzaga. São Paulo: Ed. 34, 1996. p.27.

³ Na discussão de que música nacional ocuparia um “lugar estratégico na relação do Estado com as maiorias iletradas do país [...]”, o *ethos* corresponderia àquilo que chamamos de alma, de comportamentos e das manifestações coletivas e individuais de um povo e essa alma seria de que a música “autenticamente” brasileira teria que pegar como fonte o folclore. WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. 2ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2004. p.134.

O percurso de análise partirá do aprofundamento das discussões conceituais dos referenciais teóricos sobre identidades, imaginário, cotidiano, performance, imagens, território, resistência cultural, *invenção das tradições*, cultura acústica, nacional-popular, *hibridação* e ritmos relacionando-os com o documento música.

A escolha desse tema emergiu pelo meu envolvimento e de minha família com a música. Cresci no universo povoado pelas canções do sanfoneiro Luiz Gonzaga, e a relação de meus familiares com a música vem das décadas de 1940 e 1950, período em que se deu o auge do baião. Em conversa sobre os bailes de forró (ou de samba, como chamavam nessas décadas) com meu tio João Ferreira de Carvalho, 86 anos⁴, casado com minha tia Licinha Moraes de Carvalho⁵ (*in memoriam*), irmã de minha mãe, Anaíde Maria de Moraes⁶ (*in memoriam*), vieram à tona recordações do seu pai, Pedro Felipe⁷, que era sanfoneiro e animador dos bailes de forró nas pequenas comunidades rurais. Assim, João Ferreira de Carvalho lembrou que, certa vez, Pedro, quando tocava sua sanfona, foi desafiado por um homem valente que estava com uma faca⁸ (ou peixeira) na mão. O velho Pedro rapidamente encostou sua sanfona no banco e foi enfrentá-lo; na luta travada entre os dois, Pedro Felipe saiu ferido e, a partir daquele dia, o sanfoneiro aposentou a sanfona e nunca mais tocou seus baiões. Outro tio que se destacou como sanfoneiro em São Paulo foi Pedro Moraes, músico com formação em conservatório de música.

As imagens-lembranças da minha infância levam-me ao final da década de 1970, época em que, numa pequena propriedade rural – São José do Recanto⁹ –, quem organizava os bailes de forró era o meu pai, José Cícero de Moraes¹⁰. Lembro-me que os bailes de forró iam até amanhecer o dia. Muitas dessas festas eram animadas por Zequinha de Gaudêncio ou Manelito, dois sanfoneiros negros cujos repertórios eram repletos de músicas de Luiz Gonzaga. Esses músicos, com suas sanfonas, percorriam as comunidades de Simplicio Mendes e Paes Landim - PI, municípios que fazem parte da região denominada Vale do Fidalgo.¹¹

⁴ João Ferreira de Carvalho, também conhecido no município de Paes Landim como “Dom Rê”.

⁵ Licinha Moraes de Carvalho faleceu em fevereiro de 2006.

⁶ Anaíde Maria de Moraes faleceu em 20 de abril de 1992.

⁷ Pedro Felipe era filho de Benedita Alvarenga; esta ainda adotou meu bisavô, Raimundo Moraes (conhecido como Mundico Moraes), sendo este filho de Luiza Alvarenga, irmã de Benedita Alvarenga.

⁸ Luiz Gonzaga e Zé Dantas. **Forró de Mané Vito**. Victor 800668/B, 78 RPM, 1949. Nessa composição Luiz Gonzaga mostra como eram frequentes as brigas com punhal e armas nos forrós.

⁹ Essa pequena propriedade rural pertencia ao meu pai, José Cícero de Moraes, e se localiza no município de Paes Landim - PI.

¹⁰ José Cícero de Moraes faleceu em 07 de outubro de 1997.

¹¹ Nessa região destaco dois municípios: Simplicio Mendes e Paes Landim - Piauí.

Em Simplício Mendes - PI, as comunidades rurais eram: Morro dos Cavalos, Lagoa da Caridade, Formosa e a comunidade negra Formiga, entre outras. Os mesmos sanfoneiros também animavam os forrós nas comunidades rurais de Caiçara, São José do Recanto (ou Recanto), Veredas, Ingazeira, Jordão, todas elas pertencentes ao município de Paes Landim - PI. Vale lembrar ainda que nesse período se sobressaiu uma banda musical de Simplício Mendes formada pelos músicos filhos de seu Zaca, que tinha presença marcante nas animações de festas em Paes Landim e no bar que meu tio Luiz Moraes montara.

Foi neste comenos que o sanfoneiro Luiz Gonzaga voltou com toda a força para a cena musical do país, pelos braços de Geraldo Vandré e dos tropicalistas Torquato Neto¹², Gilberto Gil e Caetano Veloso. Na minha região, eram Zequinha Gaudêncio e Manelito que davam o tom nas festas. A musicalidade que eles produziam no manejo da sanfona era carregada de sentidos vinculados ao seu modo de vida. Os baiões, xotes, xaxados e os forrós cantados por esses dois negros suscitavam uma admiração profunda tanto pelo tipo de música como pelos seus executores.

Meus pais ficavam se deslocando entre a cidade e a comunidade rural Recanto. Na década de 1980, em Paes Landim - PI, passei a pertencer a uma turma de jovens e adolescentes composta pelos meus dois irmãos – o mais velho, Raimundo Moraes (Tosão), e Avelar Moraes (Ti Chico) –, Benevaldo Miranda (Bené - *in memorian*), Ademar Borges (Imbi), Adeval Borges (Barriguinha), meus primos Jopson Moraes, Jefferson Moraes (Jefim), Joãozinho (tia Ana) e Edmar Moraes (Teteu), os filhos de tio Zequinha (Antonio Carlos e Juninho), Edilson e Edvaldo (filhos do Zezito Correia), os irmãos Eduardo Hilário e Pedro Hilário, os filhos de seu Irineu (Petrônio e Júlio César), entre outros.

Em nossas animações, improvisávamos e inventávamos bandas musicais com instrumentos feitos de madeira e latas de doces vazias. Com as latas vazias fazíamos nossos violões e guitarras, os vidros de desodorante eram os microfones – minha presença na banda era como vocalista e tocador de guitarra. As festas eram organizadas ora no quintal de dona D'Jesus Borges, ora no quintal de Zé Moraes, ora no quintal da minha casa.

Como toda boa festa, não faltavam garotas para apreciar a música – entre elas Valtanha Borges, Valdéria Borges, Ioneide Paixão e tantas outras. Nosso repertório era Luiz Gonzaga, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Fagner, João do Vale, Benito de Paula, The Fevers, Reginaldo Rossi. Tocávamos quase todas as músicas dos(as) cantores(as) das décadas de 1970 e 1980. Tínhamos bastante facilidade para aprender as letras das canções, porque Valter Maria

¹² Torquato Neto e Gilberto Gil compuseram o baião/rock **Geléia Geral**, gravado no LP *Tropicália ou Panis et Circensis*, Philips, 1968.

Borges (irmão do Adeval e do Adelmair) tinha uma pequena casa de show chamada “Palhoça dos Orixás”, onde havia vários vinis, que escutávamos repetidamente. Nossos “shows” começavam com uma música brega-pop do maranhense Raimundo Soldado¹³, intitulada “Você gosta de mim”, que a certa altura entoava “Agora a festa vai começar...”.

As sociabilidades e os bailes de forró na cidade e nas comunidades rurais de Paes Landim eram comandados também por outros negros sanfoneiros, como João de Patrício da Caiçara, Zé Preto (da cidade) e Erivan da Ingazeira, na região do povoado¹⁴ Fonte de Fátima (Cacimba). Outro negro “macho” na sanfona era Afonso; ele entoava os versos fortes da música “Fogo pagou”¹⁵, e muitos de nós, ainda adolescentes, ficávamos a observar a destreza do sanfoneiro.¹⁶

Ainda na segunda metade da década de 1980, entre as bandas de bailes que tocavam na minha cidade se destacavam: Os Geniais (Amarante - PI); Os Magnus, Magistrais e Revelação (Valença - PI); Sementes do Amanhã (Campinas - PI); VVFM (Simplicio Mendes - PI); e Ellus (Picos - PI). Eu, mesmo adolescente, entrava nas festas e ficava horas e horas a admirar a performance dos vocalistas dessas bandas. Além de Luiz Gonzaga, elas tocavam Blitz, Pepeu Gomes, Moraes Moreira, Titãs, Paralamas do Sucesso, RPM, Barão Vermelho, Metrô, Biquíni Cavadão, João Penca e seus Miquinhos Adestrados, Lobão, Capital Inicial, Bob Marley e outros do repertório internacional.

Entre os anos de 1988 a 1993, passei a ser cantor e animador das missas da Paróquia São José, onde conheci um pouco de música religiosa. Nos festejos de 19 de março, data em que se comemora o Dia de São José, ladainhas eram entoadas pelas senhoras Edite Clemente (*in memorian*), Dona Eva Rocha (*in memorian*), Teresinha Camará, Aparecida Rodrigues, Gerusa Barbosa (*in memorian*), minha tia Maria Moraes (*in memorian*), entre outras senhoras. Num latim rebuscado, ouvia os versos da ladainha “Kýrie, eléison/ Christe, eléison/ Kýrie,

¹³ Raimundo Soldado. **Você Gosta de Mim**. CD Raízes nordestinas, Coleção Revivendo. EMI, 2000. Raimundo Soldado misturou o brega com o pop. “Oriundo do Nordeste realizou uma fusão entre a música nordestina e a música pop, utilizando arranjos comuns nas músicas da Jovem Guarda, misturados a sons de origem na musicalidade nordestina.” INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/default.asp>>. Acesso em: 14/09/2008. Raimundo Soldado “Estava tomando um banho num riacho onde morava, em Timon, no Maranhão, quando sentiu uma grande febre. Foi levado às pressas para Teresina, no Piauí, onde foi internado, mas não resistiu e faleceu às 21 horas da segunda-feira, 17 de setembro de 2001, aos 55 anos”. ENCICLOPÉDIA NORDESTE. Disponível em: <<http://www.encyclopedia-nordeste.com.br>>. Acesso em: 04/02/2009.

¹⁴ Fonte de Fátima (Cacimba) – povoado, usualmente chamado de distrito – pertencia a Paes Landim - PI. Atualmente, pertence ao município de São Miguel do Fidalgo - PI.

¹⁵ Rivaldo Serrano e Andrade. **Fogo Pagou**. LP “Luiz Gonzaga”. Odeon, 1973.

¹⁶ Na cidade de Paes Landim e circunvizinhanças eram músicos negros que animavam os bailes de forró.

eléison [...] São José, Ilustre filho de David [...] José fortíssimo/ José obedientíssimo [...]”¹⁷. O canto dessas mulheres me impressionava pela afinação e riqueza sonora. O hino de São José ganhava também ressonância acústica na matriz dedicada ao santo padroeiro:

1 - Vinde, alegres cantemos. A Deus, demos louvor,
São José, exaltemos sempre com mais fervor.

R: São José, a vós nosso amor,
Sede o nosso bom protetor,
Aumentai o nosso fervor

2 - Vossa grande valia, venha nos socorrer,
Com Jesus e Maria, ó, possamos morrer.

R: São José, a vós nosso amor [...] ¹⁸

No ano de 1989, minha família se mudou para Oeiras - PI (primeira capital do Estado). Nessa cidade, comprei meu primeiro violão, quando trabalhava como balconista na loja *Nordestina Tecidos*. Iniciei meus primeiros acordes de violão com o funcionário da loja Everaldo e com meu primo Zé Expedito França.¹⁹ Ampliei minhas amizades com pessoas ligadas ao meio artístico de Oeiras - PI e, por conseguinte, aumentei ainda mais meu interesse pela arte musical.

O ator e músico Wilson Silva ajudou-me na seleção de repertório e cifras dos principais cantores da música popular brasileira. Vavá Ribeiro (artista consagrado no Piauí) era um dos amigos com que tocava violão nas tardes de domingo no Morro do Leme, local onde se concentrava grande quantidade de jovens em torno da imagem de Nossa Senhora da Vitória.

Cheguei a Teresina (capital do Piauí) no ano de 1994 e passei a frequentar os principais circuitos culturais da cidade, entre eles o “Boca da Noite”, o “Bar Elis Regina” e festas promovidas pelos Diretórios Centrais dos Estudantes - DCE’s da UESPI e da UFPI. Atuei e recebi cachê como músico nos bares próximos à universidade estadual. Conheci os músicos Alfredo Werney e Josemir (oriundos do município de Valença - PI e radicados em Teresina), pessoas importantes que dialogaram comigo sobre música. Também com Dimas

¹⁷ Cf.: MONTFORT. Associação Cultural. **Ladainha a São José**. Disponível em: <http://www.montfort.org.br/index.php?secao=oracoes&subsecao=ladainhas&artigo=ladainha_sao_jose&lang=bra>. Acesso em: 12/08/2009.

¹⁸ COT. Comunidade Católica Obreiros da Tardinha. **Novena Bíblica de São José**: O intercessor de nossas necessidades. Disponível em: <<http://portalcot.com/livros/nbsj/hino-de-sao-jose.php>>. Acesso em: 12/08/2009.

¹⁹ Nas viagens de férias para Paes Landim - PI, Vilmá Barbosa e meu primo Antônio Carlos Moraes, músicos, também me ensinaram acordes de violão.

Bezerra, Severino Santos, a atriz Norma Soeli, Masone, Gisvaldo Oliveira, Madalena Nunes, Zilton Duarte e Wesley Rodrigues²⁰ manteve diálogos sobre música, teatro e arte. Participei, junto com Alfredo Werney, do festival de interpretação musical dos servidores estaduais, em outubro de 2006, e, com a canção *Skap*, fomos premiados com o segundo lugar.²¹

Cabe salientar que minha primeira formação acadêmica é História. Contudo, o ingresso no curso de graduação em Educação Artística (habilitação em música) da Universidade Federal do Piauí - UFPI me ajudou ainda mais a aprofundar meus conhecimentos sobre o universo musical. As aulas de Etnomusicologia, ministradas pelo Professor Doutor João Berchmans de Carvalho, de História da Música, ministradas pelo Professor Doutor Vladimir A. P. Silva, de Artes Cênicas, pelo Professor Paulo de Tarso Batista Libório, a prática Coral e outras disciplinas no campo das artes me propiciaram o gosto pela música e pela busca de relacionar história com essa arte.

Portanto, minha trajetória me levou a relacionar a história com a música. Nesse sentido, o percurso da presente pesquisa se iniciou no Curso de *Lato Sensu* (especialização) em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí - UFPI, realizado entre agosto de 2002 e agosto de 2003, mais especificamente a partir da redação de um artigo científico intitulado “A musicalidade do baião para entender a imagem discursiva da seca no Nordeste”, desenvolvido no âmbito da disciplina Metodologia do Ensino de História, orientado pela Professora Doutora Áurea da Paz Pinheiro.

Com o acúmulo de discussões teóricas e metodológicas no *Lato Sensu*, o trabalho transformou-se num projeto de pesquisa sob a orientação do Professor Doutor Edwar de Alencar Castelo Branco. O artigo foi transformado em texto e publicado em agosto de 2005 no *Caderno de Teresina*, da Fundação Cultural Municipal Monsenhor Chaves. Uma importante contribuição foram os diálogos permanentes com a hoje Doutora Maria Sueli Rodrigues de Sousa – socióloga e bacharela em Direito, então doutoranda em Direito pela UNB – sobre os novos objetos e as novas produções acadêmicas nas ciências humanas.

²⁰ Com Wesley Rodrigues compus a música “**Varei o sertão**”: “Eu... Varei o sertão/ Eu... varei o sertão/ Milha bala de rifle/ Como cavalo do cão/ Eu procurei o buraco/ Não acertei o sertão/ Tomei minha pinga de litro/ Armei o meu barracão/ Furei a lona do circo/ Não matei o sertão/ Fui para Serra da Borborema/ Não amolei meu facão/ Tô virado no diabo/ Tô pegado no cão/ Minha lavoura arcaica/ No cafundó do mundão/ Eu vim da pedra letrada/ No couro do meu gibão/ Eu fui pra Serra Vermelha/ Eu fui.../ Eu fui pra o Cassange/ Eu fui.../ Eu fui pra o Saco da Ema/ Eu fui.../ Eu fui pra Serra da Capivara/ Eu fui...”

²¹ Zeca Baleiro. *Skap*. Cd “Por onde andarás stephen fry?” MZA Universal Music, 1997. Nas segundas colocações do IV Festival de Música do Servidor Estadual ficaram Jonas Rodrigues de Moraes (categoria amador) e Jorge Henrique Lima da Silva (categoria profissional). As premiações foram de R\$ 500,00 e R\$ 700,00, respectivamente. A promoção fez parte da programação da IV Semana do Servidor Estadual, realizada pelo Governo do Estado numa ação conjunta de vários órgãos, tendo à frente a Secretaria de Administração (Sead), Escola de Governo e Fundação Cultural do Piauí (Fundac). Cf.: PIAUI. Secretaria de Administração - Sead. Disponível em: <<http://www.sead.pi.gov.br/>>. Acesso em: 04/02/2009.

Outro passo foi a aprovação para atuar como professor temporário nos cursos de Regime Especial da Universidade Estadual do Piauí - UESPI, núcleo universitário de Simões do Piauí, localizado na serra do Araripe, próximo a Exu - PE. Viajei até Exu e conheci a cidade. Visitei, então, o Museu Parque Asa Branca, que me instigou ainda mais a aprofundar a temática do baião e a estudar as contribuições de Luiz Gonzaga para a cultura brasileira.

Essa visita abriu muitas possibilidades e ganhou concretude num projeto de pesquisa, com o qual fui selecionado como bolsista no programa IFP (*International Fellowships Program*) da Fundação Ford, sendo premiado com uma bolsa internacional. Como bolsista eleito, tive como pré-orientador o Professor Doutor José Geraldo Vinci de Moraes, da USP. Após esse período de orientação, fui aprovado no Programa de Mestrado em História Social da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, sob a orientação da Professora Doutora Maria Izilda Santos de Matos.

Nessa direção, continuei a pesquisa sobre a musicalidade de Luiz Gonzaga e a construção da “identidade” nordestina. Entendo que o artista despertou grande interesse sobre sua pessoa, foi admirado pelas gerações desde os Tropicalistas até o *Mangue Beat*.²²

A obra “A invenção do Nordeste”²³ constitui-se em outra colaboração para este trabalho. O autor chama atenção para o fato de a música do sanfoneiro Luiz Gonzaga ter contribuído para a invenção da territorialidade nordestina. “É na década quarenta que surge Luiz Gonzaga como criador da ‘música nordestina’ [...] Gonzaga resolve, em 1943, assumir a identidade de um artista regional, ser representante do ‘Nordeste’.”²⁴

²² Foram escritas muitas biografias sobre Luiz Gonzaga, entre elas ressaltar: SÁ, Sinval. **O sanfoneiro do riacho da Brígida**: Vida e Andanças de Luiz Gonzaga. Fortaleza - CE: Edições A Fortaleza, 1966; FERREIRA, José de Jesus. **Luiz Gonzaga, o Rei do Baião**: Sua vida, seus amigos, suas canções. São Paulo: Ática, 1986; ÂNGELO, Assis. **Eu vou contar pra vocês**. São Paulo: Ícone, 1990; ÂNGELO, Assis. **Dicionário Gonzagueano, de A a Z**. 1ª ed. São Paulo: Parma, 2006; CHAGAS, Luís. **Luiz Gonzaga**. São Paulo: Martin Claret, 1990; DREYFUS, Dominique. **Vida de Viajante**: a saga de Luiz Gonzaga. São Paulo: Ed. 34, 1996; OLIVEIRA, Gildson de. **Luiz Gonzaga**: O Matuto que conquistou o Mundo. Recife: Comunicarte, 1991; SANTOS, Sinésio. **Vida, Alma e Morte de Luiz Gonzaga**. Maceió: Gráfica e Editora Del Rey, 1991; MOTA, José Fábio da. **Luiz Gonzaga, o Asa Branca da Paz**. Sobral - CE, 2001; ECHEVERRIA, Regina. **Gonzaguinha e Gonzagão**: uma história brasileira. São Paulo: Ediouro, 2006; FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. **Baião dos dois**: Zé Dantas e Luiz Gonzaga. Recife: Massangana, 1988; BATISTA, Josias Soares. **A Música de Luiz Gonzaga**: Literatura e Fonte de Pesquisa. Dissertação (Mestrado em Letras), PUC-RJ, Rio de Janeiro, 1987; RAMALHO, Elba Braga. **Luiz Gonzaga**: a Síntese Poética e Musical do Sertão. São Paulo: Terceira Margem, 2000. Esse livro foi fruto de uma tese de doutorado defendida no *Institute of Popular Music*, no *Departamento of Music da University of Liverpool*, Inglaterra, em 1996; SANTOS, José Farias dos. **Luiz Gonzaga**: a música como expressão do Nordeste. São Paulo: Ibrasa, 2004. O livro foi fruto de uma dissertação de mestrado em Ciências Sociais defendida na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, em 2001. VIEIRA, Sulamita. **O sertão em movimento**: a dinâmica da produção cultural. São Paulo: Annablume, 2000. Esse livro é fruto de uma tese de doutorado em Sociologia defendida na Universidade Federal do Ceará, em 1999.

²³ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2001. O livro é fruto de uma tese de doutorado em História defendida na Universidade de Campinas - UNICAMP, em 1994.

²⁴ Ibidem. p.153-4.

As “identidades” de Nordeste e de nordestino instituídas e expressas na musicalidade de Luiz Gonzaga, o hibridismo rítmico nordestino, a construção de unidade nacional e o regional, assuntos aqui em análise, são elementos que diferenciam o trabalho ora apresentado do trabalho supracitado. Nas canções do artista, o Nordeste é apresentado como espacialidade da saudade e de outros signos que ao longo do tempo foram essencializados como uma identidade fixa reificada de nordestino.

A centralidade da dissertação reside na discussão sobre os processos instituidores dessa identidade nordestina essencializada e reificada, focada na produção sonora e nas experiências sociais vividas por Luiz Gonzaga. O que se faz neste estudo é analisar como se organizaram os discursos abordados nas canções, observando-se a trajetória do compositor Luiz Gonzaga. O universo do artista em questão não é compreendido somente na dicotomia melodia-texto.² Objetivamente, o que se constata no percurso da pesquisa é que o sanfoneiro deu continuidade, em seu repertório musical, ao discurso de *nordestinidade fixa* já colocado nas artes, na literatura, na política e na produção intelectual, como no documento *Manifesto Regionalista*²⁵.

Outro objetivo da presente dissertação é investigar como o artista atuou com sua *performance*, que foi calcada na utilização do trio musical, na indumentária de cangaceiro e, posteriormente, na de vaqueiro do sertão nordestino. Este desempenho artístico se constituiu numa tática discursiva que operou na invenção do baião e de outros gêneros apropriados e cantados pelo negro Gonzaga.

Essa discursividade gonzagueana imprimiu uma marca identitária de Nordeste e de sujeito nordestino focada em temas cuja articulação já se encontrava em outros campos da cultura regional – seca, sertão, saudade, baião, entre outras temáticas levantadas por este trabalho. Os processos de *hibridação* musical que sofreu a produção gonzagueana e sua atuação como artista ao longo de sua trajetória foram movidos pelo debate sobre a concepção de nacional-popular presente na música brasileira da época.

Enfim, verifica-se que a produção musical de Luiz Gonzaga, especialmente o seu baião, se realizou num campo de embate cultural com outras sonoridades no eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Assim, o baião se constituiu como “novo” gênero pelo viés da resistência

² MORAES, José Geraldo Vinci de. **Sonoridades Paulistanas**: final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: Funarte, 1995. Para o autor, “As sonoridades, ou sons, são objetos materiais especiais, produtos da ressonância de corpos concretos na atmosfera. Entretanto, trata-se de uma espécie de objeto real carregado de características subjetivas, invisível e impalpável, e é assim que os sons proporcionam as mais variadas relações simbólicas e mágicas entre eles e a sociedade” (p.23).

²⁵ FREYRE, Gilberto. “Manifesto Regionalista”. **Cultura Cri-ti-ca**. Revista Cultural da APROPUC-SP. n°8. São Paulo, 2º semestre de 2009. p.70-81.

cultural e se colocou hegemonicamente nos meios radiofônicos e de comunicação de massa por um período de dez anos.

A dissertação é focada nos estudos culturais e influenciada pela *História Cultural*, bem como se articula com outras abordagens teóricas das Ciências Sociais. Com isso, entende-se que a compreensão teórica exposta neste trabalho veio com a mobilidade da historiografia ao longo do tempo. Nessa configuração teórica, percebe-se que a ampliação do campo epistemológico da história contribuiu significativamente para o rompimento das fronteiras acadêmicas. Nessa ampliação e na interconexão com outras áreas do conhecimento, surge a música como forte interlocutora da história.

A música apresenta um rico potencial para levar à compreensão do cotidiano²⁶ dos atores sociais nos processos históricos. É nessa relação entre *história* e *música*²⁷ que se concentra a produção deste trabalho.

A fundação da revista “Annales d’histoire économique et sociale”, em 1929, na França, colaborou efetivamente para a expansão do campo historiográfico e da própria noção de documento. Na sua “terceira geração”, em que contou com a participação do historiador medievalista Jacques Le Goff, deu importante contribuição para o processo expansionista da produção histórica ao promover discussão sobre “documento e monumento”, produzindo significativos deslocamentos no fazer historiográfico.

Para o referido autor, há duas formas pelas quais a memória se apresenta, a dos documentos e a dos monumentos, sendo os documentos considerados fontes escolhidas e selecionadas pelo historiador em seu trabalho, e os monumentos considerados uma herança do passado. A palavra “monumento” tem origem no latim *monere*, que significa “fazer recordar”, “instruir”. Esta categoria, para o já citado autor, pode perpetuar-se, de modo voluntário ou involuntário, no imaginário das sociedades históricas, o que possibilita o reenvio de testemunhos individuais à memória coletiva das sociedades, em constantes processos de ressignificação e reelaboração.

²⁶ “O estudo do cotidiano abarca uma frente ampla de áreas multidisciplinares e envolve uma estratégia de questionamentos e de crítica da cultura. Atualmente, representa nas humanidades uma confluência importante de perspectivas transdisciplinares do conhecimento contemporâneo.” DIAS, Maria Odila Leite da Silva. “Hermenêutica do cotidiano na historiografia contemporânea”. **Projeto História**. Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História da PUC/SP. n.17 - Trabalhos da Memória. São Paulo: Educ/ Fapesp, novembro de 1998. p.224.

²⁷ Ao fazer abordagem entre história e música, pretendo me orientar nos trabalhos dos historiadores Maria Izilda Santos de Matos, José Geraldo Vinci de Moraes, Marcos Napolitano, Amailton Magno Azevedo, Durval Muniz de Albuquerque Júnior, entre outros que também utilizam a música como documento de reflexão e elaboração do conhecimento histórico; contudo, centrei minhas reflexões nos trabalhos destes apontados.

Le Goff também ressemantiza o conceito positivista de “documento”, enfatizando que não existe o documento-verdade e que todo documento é verdadeiro e falso, cabendo ao historiador não ser ingênuo, não se deixando levar pela aparência, pela montagem monumental, produto consciente ou inconsciente de cada época.²⁸

O resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver; talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento [...] que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro voluntária ou involuntariamente determinada imagem de si próprias [...].²⁹

A ressemantização do conceito de “documento” flexibiliza a carga positivista da categoria, fazendo emergir fontes para a pesquisa historiográfica do campo das subjetividades, como a música/canção³⁰, já que a história é também percebida como “uma construção imaginativa”³¹. No mesmo viés de análise teórica, o autor considera que a música pressupõe condições históricas que instituem as relações entre som, criação musical, instrumentista e o consumidor/receptor.

Ao produzir conhecimento histórico, os que trabalham com o documento sonoro – que é uma linguagem musical – tomam-no como fonte e enfrentam as condições excessivamente subjetivas, a imaterialidade de parte do objeto, a expressão localizada e temporalizada própria do autor e de seu universo cultural. Além disso, geralmente, uma nova leitura é realizada pelo intérprete/instrumentista. São riscos que não invalidam o documento sonoro como fonte de pesquisa, visto que todas as formas de analisar as fontes são subjetivas e, ao mesmo tempo, também objetivas, importando em risco que o pesquisador vai enfrentar. A situação de risco provém de várias origens, inclusive do fato de o documento sonoro não se constituir em objeto palpável. A partir do documento sonoro proponho-me a enfrentar esse risco, ao definir como lugar de investigação da história as musicalidades em processos de produção de identidade.

²⁸ LE GOFF, Jacques. “Documento/ Monumento”. **Enciclopédia Einaudi**. Vol.1. Porto: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985. p.103.

²⁹ Ibidem. p.103.

³⁰ MORAES, José Geraldo Vinci de. “História e música: canção popular e conhecimento histórico”. **Revista Brasileira de História**. Vol.20. nº39. São Paulo, 2000.

³¹ Darton, apud: Ibidem. p.12.

No Brasil, a partir do final dos anos de 1980, ampliaram-se as pesquisas no campo historiográfico, o que levou os historiadores a buscarem novas formas, novas linguagens e novas abordagens para a produção do conhecimento histórico. Dessa forma, a documentação sonora constitui uma significativa ampliação para o campo historiográfico e “aparece aos olhos do historiador como evidência de um conjunto de conteúdos que ele procura compreender e revelar com sua pesquisa”³².

Nesse mesmo viés, “a história, no seu frenesi contemporâneo por novos objetos e novas fontes, tem se debruçado sobre o fenômeno da música popular. Mas esse namoro é recente, ao menos no Brasil”³³. Em muitas produções acadêmicas o documento “música popular” é analisado de forma fragmentada, não se fazendo articulação entre “letra” e “música”, “estética” e “ideologia”. Como também muitas vezes se separa a realidade social vivida por seus compositores da conjuntura social do momento. Contudo, o presente estudo se propõe a criar rupturas nessa tradição de fragmentar letra, música, estética e ideologia, partindo da produção de Gonzaga no conjunto da música brasileira de seu tempo.

A música brasileira tem um caráter *híbrido* formado por multifacetados gêneros musicais, destacando-se: o samba, a bossa nova, o baião e a MPB (“Música Popular Brasileira”, rótulo que designa todos os outros gêneros das tradições populares).³⁴ “A MPB (com maiúsculas), mais do que um gênero específico, é um guarda-chuva de vários gêneros, movimentos e estilos tão diferenciados que, mal parafraseando Cecília Meireles, todo mundo sabe o que é, mas ninguém sabe explicar.”³⁵

É no movimento da tradição e da história que a canção brasileira se constituiu num mosaico complexo e explicativo das identidades nacionais. Estudando-se “memória e

³² NEVES, Frederico de Castro. “Para Futuros Historiadores: Teoria e história na música de Chico Buarque de Holanda”. **Revista Linguagens da História**. Fortaleza: UFC, 2004. p.70.

³³ NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p.7.

³⁴ Luiz Gonzaga, a partir de 1946, introduziu no repertório nacional da canção brasileira outros ritmos que ele “tocava no sertão nordestino, como xotes, xamegos, xaxados, seridó calangos” RAMALHO, Elba Braga. **Luiz Gonzaga: a Síntese Poética e Musical do Sertão**. São Paulo: Terceira Margem, 2000. p.49.

³⁵ NAPOLITANO, Marcos. **Síncope das idéias**: a questão da tradição na música popular brasileira. 1ª ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007. p.6. “A expressão *música popular brasileira* cumpria, pois, se é que se pode dizer assim, certa função de ‘defesa nacional’ (e nisso também ela ocupava lugar que pertencera ao folclore nas décadas anteriores). Nos anos finais da década, ela se transforma mesmo numa sigla, quase uma senha de identificação político – cultural MPB. A concepção de uma ‘música-popular-brasileira’, marcada ideologicamente e cristalizada na sigla ‘MPB’, liga-se, a meu ver, a um momento da história da República em que a idéia de ‘povo brasileiro’ – e de um povo, acredita-se, cada vez mais urbano – esteve no centro de muitos debates, nos quais o papel desempenhado pela música não foi dos menores. Pense-se, por exemplo, no CPC da UNE, nos artigos da *Revista Civilização Brasileira* e, sobretudo, no show Opinião, em que Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale representavam cênicas e musicalmente a aliança estudantil-camponesa-operária.” SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. In: CAVALCANTE, Berenice (Org.). **Decantando a República**: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira. Vol.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p.29.

identidade”, observa-se que, “[...] a partir das três últimas décadas do século XX, a [...] memória corresponde muito mais à busca de identidade dos grupos de interesse. Isso não quer dizer que essa busca não possa, também ela, ter um forte conteúdo político”³⁶. Dessa forma, a música popular produz significados, ganha concretude na memória coletiva do ouvinte/receptor, cria sociabilidades e interage como um elemento de aprendizagem cultural no cotidiano.

Nesse contexto, o documento musical torna-se imprescindível para a reconstituição histórica dos sujeitos sociais no seu cotidiano:

Nesse mesmo sentido, a produção musical se apresenta como um corpo documental particularmente instigante, já que por muito tempo constitui um dos poucos documentos sobre certos setores relegados ao silêncio, centrando-se na expressão de sentimentos e abordando temáticas tão raras em outros documentos. Trata-se de uma documentação muita rica e pouco explorada pela análise histórica, com grande potencial para revelação do cotidiano, das sensibilidades e das paixões [...].³⁷

Outro parâmetro para se compreender a “invenção da tradição” e a relação entre história e música encontra-se no ritmo do RAP em São Paulo. Assim, observa-se como os produtores da música RAP criaram sociabilidades e, no mesmo passo rítmico do *break* – dança praticada pelo *rappers* –, levaram a ocupar determinados espaços públicos da cidade de São Paulo nas últimas décadas do século XX. Com suas experiências sociais, criaram uma prática musical carregada de forte produção de sentidos e significados, de modo que os valores apregoados pelo RAP produziram formas de convivência social. Dessa forma, verifica-se que a produção desses artistas também envolve o campo da “tradição inventada”.³⁸

No esteio da “tradição inventada”, dialoga-se com os processos de instituição da categoria Nordeste.³⁹ Essa categorização Nordeste, até meados da década de 1910, não existia. Foi por meio da produção de Gilberto Freyre, do “romance de trinta”, das artes plásticas, do cinema, dos elementos regionais da música de Gonzaga e de outros mecanismos

³⁶ D’ALÉSSIO, Márcia. “Memória e historiografia: a experiência com historiadores franceses”. In: MIRANDA, Danilo Santos de (Org.). **Memória e Cultura**: a importância na formação cultural humana. São Paulo: Edições SESCSP, 2007.

³⁷ MATOS, Maria Izilda S. de. **Dolores Duran**: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50. 2ªed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. p.29-30.

³⁸ AZEVEDO, Amailton Magno. **No ritmo do RAP**: música, cotidiano e sociabilidade negra. São Paulo - 1980-1997. Dissertação (Mestrado em História Social), PUC-SP, São Paulo, 2000.

³⁹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Op. cit., 2001.

de poder que se engendrou socialmente e historicamente a região Nordeste e os sujeitos nordestinos.⁴⁰

Com essas considerações, situo o meu universo de investigação, a musicalidade de Luiz Gonzaga, como tática de linguagem e marcadora de uma discursividade instituinte da identidade nordestina. Assentando-me no fato de que a música é uma arte, mas é também uma forma de linguagem que “[...] atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelecto e do afetivo”⁴¹. Assim, compreende-se que a música é arte do significante que, se relacionando com a linguagem, se transforma em significado.

A música, enquanto síntese desses processos cognitivos particulares de uma cultura e de seu amadurecimento em contexto social, é “o som organizado humanamente”⁴² que há milhares de anos homens e mulheres utilizam para se comunicar:

[...] Aqui música não é entendida apenas a partir de seus elementos estéticos mas, em primeiro lugar, como uma forma de comunicação que possui, semelhante a qualquer tipo de linguagem, seus próprios códigos. Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade. Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural.⁴³

O adensamento teórico desta pesquisa se ancora nos estudos sobre *Identidade*⁴⁴. Essa categoria deve ser focada como algo móvel e processual. Nesta concepção dinâmica e problematizadora, a identidade é construída, distribuída e reconstruída nas relações sociais, num processo contínuo de atividade social. A partir desse viés teórico, pode-se constatar que a música de Luiz Gonzaga instituiu a territorialidade nordestina, fixando uma identidade de Nordeste e de sujeito nordestino.

[...] As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as

⁴⁰ Margarethe Rago, apud: Ibidem.

⁴¹ WISNIK, José Wisnik. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.28.

⁴² PELISKI, Ramón. “Relaciones entre teoría y método en etnomusicología: Los modelos de J. Blacking y S. Arom”. **Revista Transcultural de Música**. Sociedade de Etnomusicologia, junho de 1995. p.10. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com.br>>. Acesso em: 20/06/2006.

⁴³ OLIVEIRA PINTO, Tiago de. “Som e Música: Questões de uma antropologia sonora”. **Revista de Antropologia**. Vol.44. nº1. São Paulo, 2001. p.02.

⁴⁴ HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. 6ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência [...].⁴⁵

Deve-se entender que a origem e a base da construção das identidades são construídas a partir da necessidade de controle por parte dos indivíduos e grupos do espaço social e físico circundante. As bases e origens da identidade são os acidentes, as fricções, os erros, o caos, ou seja, o indivíduo forma sua identidade não pela reprodução, mas pelo ruído social dos conflitos entre os diferentes agentes e lugares de socialização.⁴⁶

Igualmente apropriados para se entender como se processou essa imaginada invenção da identidade nordestina nas composições musicais do compositor Luiz Gonzaga são os estudos da história cultural e da identidade:

A produção de identidades [...] é sempre dada com relação a uma alteridade com a qual se estabelece a relação. Proximidade e distância coexistem. Como diz Ginzburg, somos sempre estrangeiros com relação a algo ou alguém. Os outros, que marcam a diferença, são múltiplos, tais como os recortes de pertencimento identitário podem ser também variados e se superpor em uma mesma pessoa.⁴⁷

Para efeito da pesquisa, a significativa produção do compositor em discussão é analisada e abordada a partir de procedimentos teóricos e metodológicos, observando-se as temáticas nas canções e os ritmos. Nessa perspectiva, a pesquisa lança mão de diversas fontes – além das letras e dos ritmos –, tais como: fotografias, capas de LP's, depoimentos orais, programas de rádio, matérias de jornais, revistas, imagens de cinema.

Com efeito, essas fontes e documentos servem como matérias-primas para a construção deste trabalho, em que se procura analisar a produção gonzagueana e sua trajetória artística numa relação entre história e música. O material coletado foi selecionado a partir dos objetivos da pesquisa e das suas categorias norteadoras, que, destarte, serviram como guia de análise. Depois de selecionado, o material foi sistematizado em quadros analíticos que permitiram leitura vertical e horizontal. A leitura vertical possibilitou compreender uma mesma categoria nas várias letras, ritmos e imagens. E a leitura horizontal permitiu estabelecer relações entre as várias categorias, o que orientou a definição do percurso teórico/analítico do material coletado.

⁴⁵ Ibidem. p.07.

⁴⁶ J. M. Mendes, apud: SOUSA, Maria Sueli Rodrigues de. **Imaginário social de semi-árido e o processo de construção de saberes ambientais: o caso do município de Coronel José Dias - Piauí**. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento e Meio Ambiente), PRODEMA/ UFPI, Teresina, 2005. p.01.

⁴⁷ PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 2ªed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p.60.

Foi utilizada como critério para a seleção das letras e canções a relação do conteúdo com a produção de “identidade”, ou seja, o sentido que a musicalidade dá às práticas socioculturais que produz a chamada “identidade nordestina”. Compreende-se que a linguagem é denunciante. Os signos linguísticos utilizados nas composições e na performance pelo sanfoneiro Gonzaga vinculados à territorialidade nordestina atuaram como linguagem denunciante e anunciante da institucionalização identitária da região Nordeste.

Dentro de uma perspectiva relacional entre história e música, busca-se, a partir das fontes, documentos e bibliografia, investigar a produção estético-musical do sanfoneiro e analisar como foi se dando a construção da identidade nordestina pelo artista. O recorte foi definido em função das temáticas que se apresentavam nas canções; ou seja, não houve recorte temporal pré-estabelecido.

A presente dissertação se apresenta distribuída em três capítulos, os quais seguem as bases teóricas de fundação da identidade de Nordeste pela produção musical do sanfoneiro Luiz Gonzaga. No primeiro capítulo – “Estilização do baião: Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira” – busca-se mostrar os universos artísticos de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, dois inventores do baião. No percurso artístico do sanfoneiro Gonzaga, procura-se delinear sua trajetória e produção musical, desde o momento de sua saída da Serra do Araripe até a chegada ao Rio de Janeiro. Na experiência social de Humberto Teixeira, destaca-se a diversidade de músicas compostas em outros gêneros, confirmando-se que foi somente no encontro com Gonzaga que o baião reinventado se instituiu como uma prática musical no campo de disputa de tendência com outros gêneros da música brasileira. O capítulo discorre ainda sobre as temáticas e a performance que emergiram no repertório musical gonzagueano e serviram como marca identitária de Nordeste.

No segundo capítulo – “Invenção da identidade: música e performance” – discute-se o processo de *nordestinidade* pela música retirada das tradições e da cultura acústica da territorialidade nordestina: aboio, ladainhas, benditos, incêndios se constituíram em pano de fundo para a *performance* e a criação do repertório de Gonzaga. Essa produção musical foi efetivamente construída no *entre-lugar* campo/cidade. As imagens dos LP’s e as fotografias imprimiram uma linguagem de identificação de Nordeste. Pode-se observar ainda que na maioria das capas dos seus LP’s o compositor, juntamente com o produtor, articulou as imagens de Nordeste e nordestino focadas em cenários de seca, mandacarus, caveiras, trajes de cangaceiro e vaqueiro, sol “escaldante”, entre outros signos.

No terceiro capítulo – “Hibridação musical: o nacional e o regional” – discute-se sobre nacionalismo musical e nacional-popular no movimento da história da música brasileira, desde os pré-modernistas e modernistas. Destaca-se que a institucionalização da Música Popular Brasileira (MPB) foi, de certa forma, em alguns períodos na história do país, vinculada ao projeto do Estado/Nação e à ideia de povo brasileiro. Dentro desse panorama, algumas músicas do sanfoneiro e de seu parceiro Humberto Teixeira foram criadas na perspectiva de exaltação da pátria e de apoio a grupos e partidos políticos. O capítulo, a partir da categoria hibridação, exprime também que as células rítmicas do baião e suas fusões com outros gêneros, como a toada, o xote e o xaxado, serviram como linguagem discursiva de *nordestinização* pelo ritmo.

Esse último capítulo mostra ainda que a musicalidade gonzagueana foi articulada sob o viés da hibridação com a emersão do forró; esse gênero, por sua vez, foi articulado pelo sanfoneiro como instrumento também de identidade nordestina. Por fim, com as influências dos tropicalistas e de outros músicos da música brasileira, verifica-se que, no LP “O Canto Jovem de Luiz Gonzaga”, o sanfoneiro confirmou que sua música era de protesto. No que se refere a esse LP, analisam-se as imagens e as músicas, no sentido de se demonstrar que sua trajetória artística foi construída sob os efeitos da hibridização.





Figura 1 - Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.⁴⁸

CAPÍTULO I - ESTILIZAÇÃO DO BAIÃO: LUIZ GONZAGA E HUMBERTO TEIXEIRA

Eu não entendia a ligação entre o meu pai – tão intelectual, acadêmico, duas faculdades – e aquela coisa esquisita de seca, ignorância e pássaros estranhos. Eu não entendia que ele através da poesia, era um guardador de memórias e um contador de história do Nordeste e da história do nosso país, da migração do nordestino para o Sul, da diferença social neste país tão grande quanto um continente. Que com o Baião, ele imortalizou a maneira original do nordestino falar, sofrer, se divertir e se comportar, antes das televisões entrarem em todas as casas do Oiapoque ao Chui e descaracterizar a nossa língua entre outras coisas.⁴⁹

⁴⁸ Foto da capa do LP “Meus Grandes Sucessos com Humberto Teixeira”, RCA Camden, 1968.

⁴⁹ Texto de Denise Dummont em referência ao seu pai, Humberto Teixeira. Apud: JOBIM, Antônio Carlos (concepção). **Cancioneiro Humberto Teixeira**: biografia. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2006.

Este capítulo inicia percorrendo a trajetória artística dos compositores Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Aborda-se a saída do músico Luiz Gonzaga da Serra do Araripe, sua passagem pelo rádio⁵⁰ e suas táticas para se afirmar no cenário artístico. No que diz respeito à trajetória de Humberto Teixeira, busca-se narrar o percurso do compositor, bem como sua variedade de composições feitas em outros ritmos antes de recriar o baião. A intenção é analisar as temáticas que emergem nas letras dos dois artistas, como baião, sertão, resistência cultural, seca, sofrimento e saudade, temáticas estas que se colocam como imagens discursivas e fundantes da região nordestina.

Outra discussão a que este capítulo se dedica se refere ao ideário discursivo do Nordeste na performance de Luiz Gonzaga. Pretende-se investigar os signos e símbolos utilizados pelo artista para traduzir esse imaginário nordestino e dialogar com seu público receptor. Verifica-se que a reinvenção do baião como uma nova musicalidade foi apresentada enquanto um discurso identitário do Nordeste para os nordestinos, bem como para o seu público que morava no eixo Rio de Janeiro-São Paulo.

Trilhar por esse viés traz como categorias teóricas as discussões sobre identidade, cotidiano, imaginário discursivo e performance. Essas elaborações discursivas dos dois compositores serviram como ponta de lança para a estilização do baião como gênero estético-musical.

1.1 LUIZ GONZAGA E HUMBERTO TEIXEIRA: O ENCONTRO PELO BAIÃO

Ouçó Luiz Gonzaga desde pequeno, lembro-me de dois baiões, Baião da Garoa e Asa Branca. [...] Creio que o baião está presente na bossa nova, inclusive, com a batida do violão.⁵¹

Antes de se “recriar” ou “reinventar” o baião, é no movimento da história que se faz necessário retomar a trajetória do compositor Luiz Gonzaga para se compreenderem as relações sociais e políticas vividas pelo artista.

⁵⁰ O compositor Luiz Gonzaga fez “programas nas principais rádios, como a Rádio Record de São Paulo e a Rádio Nacional do Rio, onde apresentava o programa *No Mundo do Baião*. Seu primeiro programa de rádio como apresentador foi na Rádio Clube do Brasil e se chamava *Alma do Sertão*, e o último foi na Rádio Mayrink Veiga e se chamava *No Reino do Baião*, em 1951”. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2001. p.154.

⁵¹ Depoimento de Milton Nascimento sobre o baião e Luiz Gonzaga. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 08/03/1972.

1.1.1 Luiz Gonzaga - da Serra do Araripe para o eixo Rio-São Paulo

Luiz Gonzaga e sua família moravam na fazenda Caiçara, quase no sopé da Serra do Araripe. A fazenda era de propriedade do Barão do Exu – grande latifundiário –, dono de vasta área que se estendia para além da serra. Nessa região do Araripe corre o riacho Brígida, que desemboca no rio São Francisco.

Januário e Santana tiveram nove filhos: Luiz Gonzaga – o segundo filho dos nove –, Joca, Geni (Efigênia), Severino, José, Raimunda (Muniz), Francisca, Socorro e Aloísio.⁵² Quando menino, Luiz Gonzaga apaixonou-se pelo instrumento de oito baixos do pai, a quem ajudava na animação de festas religiosas e forrós. Sua interação com o meio artístico o levou a aprender a tocar zabumba e cantar os benditos das novenas. No repertório instrumental do choro “Arrancando Caroá”⁵³ e “Provocando Caroá”⁵⁴ pela sonoridade o compositor mostrou a lida na produção de cordas de caroás.

Em matéria do jornal *O Globo*, Luiz descreve como eles viviam ali no seu *Pé de Serra*: “Vivíamos nas feiras, vendendo cordas de caroá. Tocava forró e namorei uma moça rica. O pai dela, Raimundo Deolino, quando soube me chamou de ‘sanfoneiro atrevido de meia tigela e sem futuro’. E eu cheguei a querer matá-lo. A sorte foi a surra que minha mãe me deu.”⁵⁵

Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Gonzaga narra o que o levou a ingressar no exército:

[...] assentei praça em 1930 no Ceará em Fortaleza, eu fugi de casa porque eu queria casar e minha mãe era autoritária mulher valente e disse que eu não prestava para casar não, eu achei ruim e fugi e fugi a Fortaleza aumentei a idade entrei no Exército, revolução como diabo, fiz mais de cinco, mas nunca dei um tiro não. Êta! Brasil bom danado, [...].⁵⁶

⁵² SÁ, Sinval. **Luiz Gonzaga: o sanfoneiro do riacho da Brígida**. 8ªed. Fortaleza: Realce, 2002. p.27. Januário morava “nos domínios da fazenda Caiçara, numa modesta casinha de taipa construída com a participação de alguns amigos [...]”. FERREIRA, José de Jesus. **Luiz Gonzaga, o Rei do Baião**. Sua vida, seus amigos, suas canções. São Paulo: Ática, 1986. p.10.

⁵³ Luiz Gonzaga, **Arrancando caroá**, choro, em 78 RPM RCA Victor 34768/B (instrumental), disponível em <http://www.luizluagonzaga.com.br/> consultado em 12/03/2009.

⁵⁴ José Miranda Pinto “Coruja”. **Provocando as cordas**, choro, em 78 RPM RCA Victor 800268/A (Instrumental). Ibidem.

⁵⁵ **Jornal O Globo**. Rio de Janeiro, 08/08/1972.

⁵⁶ Depoimento de Luiz Gonzaga, em entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 06/09/1968. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Fita cópia 18.1.

Para o jornal *O Globo* Luiz Gonzaga relata ainda que andou oitenta quilômetros até chegar ao Crato-Ceará, onde, para entrar no Exército, vendeu sua sanfona por oitenta mil réis. No Exército, lutando pela “revolução”, viajou por Sousa (Paraíba), Teresina (Piauí)⁵⁷ e Belém do Pará, mas, segundo explica, não deu nenhum tiro. Também viajou para Minas Gerais e Mato Grosso, por ocasião da Revolução de 1932. Na foto apresentada a seguir vê-se Luiz Gonzaga vestindo uniforme do Exército brasileiro.



Soldado elegante: em 1930 no 23º Batalhão de Caçadores

Figura 2 - Luiz Gonzaga como Soldado do 23º Batalhão de Caçadores.⁵⁸

⁵⁷ Nas viagens como soldado do Exército, Luiz Gonzaga narrou sua ida à capital do Piauí, com intuito de apaziguamento. “Em Teresina, houvera um levante, chefiado por um cabo, que sublevara o quartel, tomara conta da cidade, depusera o governo e se proclamara dono da situação. Era o Cabo Amador. Aprestaram-se caminhões e sob o comando do Capitão Landri Sales, lá nos fomos nós pra Teresina. Levávamos instruções de tomar o 25º B.C., dominado pelos rebeldes, mas onde devia haver uma oficialidade leal, talvez presa.” Luiz Gonzaga, apud: SÁ, Sinval. Op. cit., 2002. p.103.

⁵⁸ DREYFUS, Dominique. **Vida de Viajante: a saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Ed. 34, 1996. p.61.

Nessas andanças pelo Brasil como soldado do Exército, Luiz Gonzaga recebeu o apelido de “corneteiro bico de aço” e, conforme explica, teve contato, pelo rádio, com as músicas brasileira, estrangeira e especialmente com a “música nordestina”:

[...] de formas quando eu já estava no sul de minas como militar, eu comecei a ouvir pelo rádio Antenório e Silva e achei aquilo maravilhoso eu fui encantado com o som daquela sanfona, ah! Que coisa linda, depois ouvi Zé do Norte, cantando coisa do Norte aí meu coração foi abrindo para esse gênero, porque andava tocando por ali em companhia de companheiros eram músicas importadas valsas vianenses, tango argentino, bolero, eu assassinava esse povo todo. Mas quando ouvia Antenório e Silva, Zé do Norte e Augusto Calheiro, então digo meu caminho é esse.⁵⁹

Em 1939, depois de dar baixa no Exército, Gonzaga seguiu para o Rio de Janeiro. Na época com 27 anos, chegou na então Capital Federal com toda a pujança para desbravar a cidade grande – como expressam as músicas “Pau de Arara”⁶⁰ e “Baião de São Sebastião”⁶¹. Percorrendo a cidade com a sanfona nas costas, conseguiu inicialmente tocar nas adjacências da Praça Onze, próximo às ruas Pinto de Azevedo e Pereira Franco, nos cabarés da Lapa e outras zonas de meretrizes do mangue carioca.

A primeira apresentação do artista foi num cabaré da Rua Mem de Sá – o Tabu –, que tocava valsas vienenses, polcas, rancheiras, mazurcas, foxtrote, sambas e outros ritmos “europeizados”. Suas participações musicais ganharam visibilidade e Gonzaga tornou-se bastante conhecido nas rodas boêmias. Assim, passou a ser convidado para cantar e tocar em ambientes de melhor “nível social”, como o Elite⁶², antiga gafieira localizada próximo à Praça da República, e o Samba Dancing.

Contudo, sua virada musical aconteceu quando um grupo de universitários cearenses que estudavam no Distrito Federal desafiou Gonzaga a tocar aquelas “coisas lá do Norte”. Então, o sanfoneiro topou o desafio e, uma semana depois, tocou duas músicas: “Pé de

⁵⁹ Depoimento de Luiz Gonzaga, em entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 06/09/1968. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Fita cópia 18.1.

⁶⁰ Luiz Gonzaga e Guio de Moraes. **Pau de Arara**. Maracatu. RCA Victor 80.0936b, 12/05/1952. Essa música será analisada posteriormente.

⁶¹ Humberto Teixeira. **Baião de São Sebastião**. Baião. Odeon, 1973. Essa música será analisada posteriormente.

⁶² “No Elite, em uma de suas primeiras apresentações, o sanfoneiro teve a feliz oportunidade de conhecer pessoalmente o famoso pianista Amirton Vallin, popular figura do mundo radiofônico da época. Ali sob a regência do mestre Vallin, Gonzaga executou, pela primeira vez, alguns chamegos e toadas lá do seu querido pé de serra, ritmos que ele, já contaminado do tango, da valsa, do chorinho de tantos outros gêneros musicais da época, não tinha coragem de apresentar ao público.” FERREIRA, José de Jesus. Op. cit., 1986. p.31.

serra”⁶³ e “Vira e mexe”⁶⁴. O próprio compositor esclarece esse momento da sua vida: “Sapequei as duas. Antes de chegar à mesa deles, o pires, estava cheio troquei por um prato, que também encheu, peguei uma bandeja. Eu tinha descoberto o mapa da mina.”⁶⁵ Esse momento foi o passo inicial para o sucesso de Gonzaga, que, com sua sagacidade de homem simples, conseguiu perceber “o mapa da mina”, o *feeling*⁶⁶ daquele momento histórico da música popular brasileira.

Após o episódio envolvendo os estudantes cearenses, Luiz Gonzaga resolveu participar mais uma vez do *Calouros em Desfile*, apresentado por Ary Barroso na Rádio Tupi, embora suas participações anteriores nesse programa tivessem sido frustrantes. Vale conferir a descrição do cenário do *Calouros em Desfile*:

Era uma manhã de domingo. Como sempre, o amplo auditório da Rádio Tupi estava repleto de gente jovem e bonita. Na primeira fila, o severo corpo de jurados, tendo como destaque o saudoso cantor e radialista Almirante. No palco, a austera figura de Ari Barroso que, ao anunciar o nome do sanfoneiro, foi logo cobrindo-o de leves gracejos:
– Então, seu Luiz Gonzaga, qual é a valsinha que vamos ouvir dessa vez? [...]

– Apresentarei, se o senhor permitir, uma música de minha autoria chamada Vira e mexe. [...]

Naquele dia, o Vira e mexe fez virar o auditório da Rádio Tupi e mexeu tanto com os sentimentos dos jurados, que Luiz Gonzaga saiu dali ovacionado com a nota máxima. “Aí pra comemorar a vitória”, diz Gonzaga, “fui comer pão doce com refresco de maracujá num boteco próximo”. Depois do êxito alcançado no programa do Ari

⁶³ Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Pé de serra**. Xamego, solo de sanfona (instrumental) acompanhado com violão por contagem. 78 RPM. RCA Victor, 34.744/B, 1941. A música foi relançada na coletânea em CD “Revivendo Luiz Gonzaga: Êta cabra danado de bom!”. “Registrado mais tarde sob o rótulo ‘xamego’, ‘Pé de Serra’ na realidade é uma polca charmosa e alegre, que encantou os fregueses da cidade nova e até os passantes na rua, que pararam à porta do bar para curtir o som fascinante da sanfona. Gonzaga nunca esqueceria a felicidade que sentiu ao ver o público rindo, aplaudindo, gritando, pedindo bis.” DREYFUS, Dominique. Op. cit., 1996. p.82.

⁶⁴ Luiz Gonzaga. **Vira e mexe**. Xamego, solo de sanfona (instrumental). 78 RPM. RCA Victor, 334748/B, 1941. A música foi relançada na coletânea em CD “Revivendo Luiz Gonzaga: Êta cabra danado de bom!”. “Foi uma loucura. Respirei fundo, agradei e joguei o ‘Vira e Mexe’... Tiiiii-tiriririririririririum, tchan tanran tanran tanran... Ah! foi mais loucura ainda. Parecia que o bar ia pegar fogo. O bar tinha lotado, gente na porta, na rua, tentando ver o que estava acontecendo no bar.” Luiz Gonzaga, apud: DREYFUS, Dominique. Op. cit., 1996. p.82. “Pois a verdade é que o xamego nunca existiu enquanto gênero musical, e, ainda hoje, não está registrado em lugar nenhum, sequer na memória popular. Vira e Mexe era na realidade um chorinho. Segundo contou mais tarde Gonzaga, ao ouvir a música pela primeira vez, seu irmão José Januário falou: ‘Oxente, isso é um xamego!’ Gonzaga gostou do conceito, apropriou-se dele, e ficou utilizando-o para rotular músicas de sua composição, sem que o xamego tenha qualquer característica própria do ponto vista rítmico.” Ibidem. p.89.

⁶⁵ Depoimento de Luiz Gonzaga, disponível no álbum “O melhor de Luiz Gonzaga: melodias cifradas para guitarras, violão e teclados”. São Paulo: Irmãos Vitale, 2000. p.10. “O sanfoneiro, que até então só executava ritmos importados, resolveu aceitar o desafio [...] em casa, procurou cascavilhar a mente, rememorando as músicas aprendidas na infância, só esticando o corpo na cama depois que esticar bem a harmônica em busca das notas dos chamegos Pé de serra e Vire e mexe.” FERREIRA, José de Jesus. Op. cit., 1986. p.31.

⁶⁶ “(ing.: sentimento) Na gíria, refere-se às qualidades expressivas do intérprete.” DOURADO, Autran. **Dicionário de termos e expressões da Música**. São Paulo: Ed. 34, 2004. p.129.

Barroso, Gonzaga passou a frequentar vários outros programas radiofônicos.⁶⁷

O sanfoneiro Luiz Gonzaga ganhou mais projeção após sua apresentação no programa comandado por Ary Barroso, o que facilitou sua interação com o meio radiofônico.

O encontro de Gonzaga com o apresentador de rádio Renato Murce⁶⁸ foi outro passo importante para a consolidação artística do sanfoneiro no universo do Rádio. Renato Murce procurava um acordeonista para expressar seu talento regional no programa *Alma do Sertão*⁶⁹, e convidou Luiz Gonzaga para ingressar na Rádio Clube como solista. Então, o sanfoneiro aceitou o convite.

Porém, antes de se abordar a trajetória de Luiz Gonzaga na Rádio Clube, faz-se necessário compreender como o apresentador e produtor Renato Murce se tornou referência no rádio brasileiro. Foi em 1932, na estação radiofônica da Philips, que Murce se projetou nesse meio de comunicação, ao comandar o programa *Horas do Outro Mundo*. A partir de então, Murce passou a exercer enorme influência no rádio, já que tinha o poder de revelar artistas e atraí-los para o seu elenco; foi ele quem revelou, por exemplo, o pianista e compositor Ary Barroso como humorista e locutor.

Algum tempo depois, ao ocupar o posto de diretor artístico da Rádio Clube do Brasil, emissora com um *cast* pequeno, mas eficiente, Renato incumbiu o locutor Arnaldo Amaral da apresentação do programa *Pescando Estrelas*, enquanto criava *Papel Carbone*⁷⁰. Este último programa revelou para o cenário artístico nacional novos músicos, cantores e humoristas. A proposta da atração era mostrar imitações de pessoas do meio artístico. Bem no início, o programa revelou o humorista José Vasconcelos e o sanfoneiro Luiz Gonzaga.

⁶⁷ FERREIRA, José de Jesus. Op. cit., 1986. p.32.

⁶⁸ “Em suas memórias, escritas cinquenta anos depois, o criador de programas como *Papel Carbone* e *Alma do Sertão* relembrou sua estréia ao microfone da emissora pioneira, ainda como amador (Murce, 1976, pp.20-1): ‘Eu mesmo apresentei-me na Rádio Sociedade, a convite do meu dileto amigo Roquete Pinto, em junho de 1924 (data que assinalo como a minha entrada para o sem-fio), com um programa operístico.’ Apesar de seu entusiasmo pelo canto e sua admiração por Roquette-Pinto, Renato Murce reconheceu que a opção do mestre por uma programação austera, voltada exclusivamente para a educação e a cultura, caracterizava o rádio como um veículo de elite, ‘não atingindo a massa’ (Murce, 1976): ‘Assim, os primeiros anos do rádio foram difíceis: muita música clássica, muita ópera, muita ‘conversa fiada’ e a colaboração graciosa de alguns artistas da sociedade.’” SAROLDI, Luiz Carlos. “Rádio e música”. **Revista USP**. n.56. São Paulo, dezembro/ fevereiro 2002-2003. p.51. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/>>. Acesso em: 30/03/2009.

⁶⁹ *Alma do Sertão* - “Programa diário de Renato Murce que ficou muitos anos no ar. No programa eram apresentados modas de viola, canções sertanejas, cenas caipiras e poesia caipira. Tomavam parte os artistas do cast de rádio-teatro e cantores dos quadros permanentes da emissora tais como a dupla Xerem e Bentinho, Zezé Macedo, Alegria e convidados especiais para cada programa.” COLLECTOR’S STUDIOS. *Alma do Sertão*. Teresópolis - RJ, s/d. Disponível em: <http://www.collectors.com.br/CS05/cs05_11a.shtml>. Acesso em: 15/09/2008.

⁷⁰ “Curiosamente, a idéia de *Papel Carbone* ocorrera a Renato Murce no cinema, ao assistir a uma comédia norte-americana na qual um diretor de rádio, abandonado por seu elenco sem aviso prévio, partia para a imitação de seus colegas.” SAROLDI, Luiz Carlos. Op. cit., 2002-2003. p.55.

A modernização do Brasil, a partir das ondas sonoras do rádio e da indústria do disco se consolidou no período do governo de Getúlio Vargas. Rádio, indústria fonográfica e imprensa colaboraram nesse processo de modernização. O rádio tornou-se um importante meio de comunicação de massa, uma vez que teve a

[...] capacidade de falar simultaneamente a incontáveis milhões, cada um deles sentindo-se abordado como indivíduo, transformava-o numa ferramenta inconcebivelmente poderosa de informação de massa, como governantes e vendedores logo perceberam, para propaganda política e publicidade.⁷¹

Esse invento entrara em transmissões regulares na Europa e nos Estados Unidos havia apenas dois anos, tendo a capacidade surpreendente de domesticar as ondas hertzianas. As estações de rádio entusiasmaram seus ouvintes, de modo que o rádio tornou-se tão importante quanto o cinema, com a primazia de chegar aos ouvintes em tempo real e com uma qualidade sonora que a sétima arte ainda não tinha.

Nesse ínterim, o governo brasileiro incorporou ao patrimônio dos Correios e Telégrafos, na Praia Vermelha (RJ), uma estação radiofônica de 500 watts fornecida pela Western Electric. Paralelamente, a Westinghouse instalou no alto do Corcovado outra emissora da mesma potência, a título de demonstração, colocando-a a serviço do governo.⁷²

A primeira estação de rádio brasileira foi instalada oficialmente somente no dia 20 de abril de 1923, e a então capital da República – Rio de Janeiro – foi o lugar escolhido. A emissora Rádio Sociedade deu início às primeiras frequências no rádio brasileiro, tendo como empreendedores dessa iniciativa Roquette Pinto e o cientista Henrique Morize. A pretensão de seus fundadores era criar um rádio voltado para programações culturais e educativas.

No ano seguinte, também no Rio de Janeiro, surgiu a Rádio Clube do Brasil – segunda emissora brasileira. Em São Paulo, a primeira emissora radiofônica foi a Educadora Paulista, inaugurada em novembro de 1923. Em junho de 1924, os paulistanos inauguraram ainda a Rádio Clube de São Paulo.

⁷¹ HOBBSAWM, Eric J. **Era dos extremos: O breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.194-5. “Depois de algumas experiências isoladas, o rádio chegou de fato ao Brasil, no dia 7 de setembro de 1922, quando os visitantes da inauguração da Exposição do Centenário da Independência do Brasil, realizada no Rio de Janeiro, e os cidadãos contemplados com 80 receptores (alguns instalados em praças públicas de São Paulo, Niterói e Petrópolis) ouviram o discurso do presidente Epitácio Pessoa e as óperas transmitidas do Teatro Municipal e do Teatro lírico.” CABRAL, Sérgio. **A MPB na era do rádio**. São Paulo: Moderna, 1996. p.14.

⁷² SAROLDI, Luiz Carlos. Op. cit., 2002-2003. p.48-61.

O Rádio no Brasil fundou-se como meio de comunicação privado, dependente do mercado econômico, mas também sob o controle do Estado. O Estado populista de Vargas e sua ditadura, instalada a partir de 1937, utilizaram fortemente o rádio para divulgar a propaganda do governo. As cidades do Rio de Janeiro e São Paulo se tornaram eixos para a nacionalização radiofônica.

Na época de Luiz Gonzaga, as emissoras de rádio ocupavam papéis diferentes nessas cidades. Nas emissoras da capital paulista predominavam programas de ópera e música erudita direcionados para a elite, enquanto nas emissoras do Rio de Janeiro os programas tinham caráter mais popular.

Nos anos 1930, em razão do crescimento da audiência do rádio, os cariocas construíram enormes estúdios com auditórios, já que os ouvintes queriam assistir ao vivo aos programas. Eram os programas de calouros que atraíam as pessoas para os auditórios, sendo que muitas delas sonhavam em ter carreira artística e fama, ao passo que outras buscavam apenas ver mais de perto seus artistas preferidos.⁷³

O início da carreira artística de Luiz Gonzaga no mercado fonográfico coincidiu com a instalação da ditadura do Estado Novo (1937-1945) de Vargas. Em 1943, a Rádio Nacional era uma das principais divulgadoras de ritmos regionais, em obediência à política de unificação cultural de Getúlio Vargas, que foi bastante incentivada no seu governo.

Em se tratando desta política, vale destacar um acontecimento importante para a história do rádio no país ocorrido nesse período: a incorporação da Rádio Nacional e de outros veículos de comunicação ao patrimônio da união, depois da frustrada tentativa do governo de Getúlio de implantar na *Rádio El Mundo*, de Buenos Aires, o programa *Hora do Brasil*.

Uma das providências adotada meses depois da instalação do Estado Novo ia além das nossas fronteiras: a criação de um programa do Brasil na Rádio El Mundo, de Buenos Aires. [...] Não foi uma experiência bem sucedida. Os brasileiros que passavam por Buenos Aires voltavam horrorizados com a má qualidade da apresentação das músicas brasileiras. A *Hora do Brasil* em Buenos Aires foi um fracasso, mas o governo Vargas tinha uma arma bem mais eficiente para utilizar o rádio em seu benefício: em 8 de março de 1940, incorporou ao patrimônio da União nada menos do que a *Rádio Nacional*. E, com ela, dois jornais, *A Manhã*, e *A Noite*, a revista *Carioca*, a *Rio Editora*, [...]. Era o que faltava ao Estado Novo: o jornal de maior circulação no Rio de Janeiro e a emissora de melhor penetração no Brasil.⁷⁴

⁷³ RAMALHO, Elba Braga. **Luiz Gonzaga: a Síntese Poética e Musical do Sertão**. São Paulo: Terceira Margem, 2000. p.24.

⁷⁴ CABRAL, Sérgio. Op.cit., 1996. p.80-2.

Conhecer a história do rádio e sua relação com a música nas décadas de 1920 e 1930 é imprescindível para se entender a vida artística de Luiz Gonzaga e, sobretudo, para se compreender quem eram os profissionais do rádio que estavam em torno do artista. Um desses profissionais, Renato Murce, desde a implantação do rádio, lançava mão de táticas para impressionar os ouvintes, entre as quais a exploração da relação uníssona entre rádio e música.

O grupo que abriu caminho para a música nordestina no Sudeste do país foi *Os Turunas Pernambucanos*⁷⁵, que, convidado pel' *Os Oito Batutas*⁷⁶, chegou ao Rio de Janeiro em 1922 para participar do primeiro centenário da Independência do Brasil, ocasião em que o conjunto se tornou conhecido no meio radiofônico. Esse grupo trouxe no matolão, entre outros ritmos, cocos, baiões e emboladas, e apresentava-os em trajes típicos (ver figura 3).



115. Os Turunas Pernambucanos em 1922. Da esquerda para a direita, em pé: **Ratinho, Cobrinha, Preá, Jandaia**; sentados: **Bronzeado, Sapequinha, Jararaca e Pirauá**.

Figura 3 - Os Turunas Pernambucanos, em 1922, com chapéus tipicamente de cangaceiros.⁷⁷

⁷⁵ *Os Turunas Pernambucanos* era formado pelos músicos Ratinho, Cobrinha, Preá, Jandaia, Bronzeado, Sapequinha, Jararaca e Piruá. É interessante notar nesses músicos nordestinos que seus nomes artísticos são na maioria nomes de animais. Nota-se também a interação da música nordestina com os grupos de chorões do Rio de Janeiro, especialmente com *Os Oito Batutas*. *Os Turunas Pernambucanos* “gravaram pela Odeon, duas músicas, inclusive o sucesso Espingarda - pá-pá-pá (arranjo de Jararaca sobre tema folclórico). Entretanto, após excursionar pelo Sul do país e pela Argentina o conjunto se desfez”. VASCONCELOS, Ary. “Choro: Um ritmo bem brasileiro”. In: SOUZA, Tárík (Coord.). **Brasil Musical: viagem pelos sons e ritmos populares**. Rio de Janeiro: Art Bureau Representações e Edições de Arte, 1988. p.85.

⁷⁶ Em 1919 *Os Oito Batutas* tinham a seguinte formação: José Alves, Pixinguinha, Luís Silva, Jacó Palmieri, Otávio Viana (o china), Nelson Alves, João Pernambuco Raul Palmieri e Donga. “Quando o gerente do cinema carioca *Palais* convidou Pixinguinha em 1919, a selecionar alguns integrantes do grupo *Caxangá* para tocarem na sala de espera talvez não previsse que estava estimulando o nascimento de um grupo que se tornaria famoso: *Os Oito Batutas*.” Ibidem. p.82.

⁷⁷ Ibidem. p.85.

Entre 1928 e 1929, o conjunto recifense *Turunas da Mauricéia* – com o cantor e compositor Augusto Calheiros, apelidado de Patativa do Norte, o violonista cego Manoel de Lima e o bandolinista João Miranda – organizou uma excursão pelo Rio de Janeiro, trazendo como novidade um repertório repleto de ritmos nordestinos. Esses músicos executavam uma variedade de ritmos que eram praticamente desconhecidos do público carioca, como cocos, emboladas⁷⁸, trizadas, baiões e martelos.⁷⁹

Os *Turunas da Mauricéia* faziam uma série de shows no Teatro Lírico, no largo da Carioca, apenas com o objetivo de mostrar os desconhecidos ritmos para o público do Rio de Janeiro. Entretanto, o sucesso do grupo pernambucano foi tanto que a plateia solicitou mais apresentações, e novas excursões foram agendadas pelo Sul do país. Por conseguinte, o grupo logo foi solicitado a fazer apresentações no rádio. Nesse veículo de comunicação, os *Turunas da Mauricéia* novamente conquistaram os ouvintes, se tornando uma verdadeira febre na capital da República e, assim, abrindo as portas do mercado artístico para os grupos do Nordeste.

Por sua vez, o conjunto *A Voz do Sertão* – com o cantor Minoma Carneiro, os violonistas Romualdo Miranda e Jayme Tomás Florence (Meira), o cavaquinista José Ferreira e os bandolinistas Luperce Miranda e Robson Florence – também alcançou sucesso no meio radiofônico. Com a repercussão dos grupos nordestinos, as gravadoras e as emissoras de rádio tornaram-se receptivas à música do Nordeste.⁸⁰

Contudo, surpreendente mesmo foi o sucesso do supracitado grupo *Turunas da Mauricéia*, não só pelas suas roupas exóticas e pelo seu canto rústico, mas principalmente pela qualidade das músicas que entoavam:

E entre estas se destacou a embolada “Pinião”, cuja popularidade atravessou todo ano de 27 e a tornou a composição mais cantada no carnaval de 28. O curioso é que a “Pinião” nada tem de carnavalesco, sendo somente uma cantiga sertaneja de provável origem folclórica. Sua graça está na letra sobre as façanhas de um gavião atrevido que,

⁷⁸ “Canto improvisado ou não, comum às praias e ao sertão do Brasil. A característica, além da sextilha, é refrão típico. Quando dançada diz de coco de embolada.” CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 11ªed. São Paulo: Global, 2001. p.210.

⁷⁹ “São versos de dez sílabas, com seis, sete, oito, nove e dez linhas. Pedro Jaime Martelo (1665-1727), professor de Literatura na Universidade de Bolonha, diplomata e político, inventou os versos martelianos ou martelos, de doze sílabas, com rimas emparelhadas. Esse tipo de alexandrino nunca se adaptou na literatura tradicional brasileira, mas o nome ficou, origem erudita visível em sua ligação clássica com os letrados portugueses do primeiro quartel do século XVIII. O martelo de seis pés é chamado de martelo-agalopado.” Ibidem. p.368.

⁸⁰ SEVCENKO, Nicolau. “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio”. In: NOVAIS, Fernando A.; SEVCENKO, Nicolau (Orgs.). **História da Vida Privada no Brasil**. Vol.3 - República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

além de atacar pintos e sabiás, beliscava a própria mulher do cantador.⁸¹

Os Turunas Pernambucanos, *Os Turunas da Mauricéia*, *A Voz do Sertão*, o maranhense *Catulo da Paixão Cearense*, o paraibano *Zé do Norte* e o pernambucano *João Pernambuco*, entre outros grupos e artistas de origem nordestina, precederam Luiz Gonzaga na apresentação dos ritmos e da performance do Nordeste no Sul e Sudeste do país.

Valendo-se da ascensão da música nordestina, o *Programa César de Alencar*⁸² ganhava destaque e lotava o auditório da Rádio Nacional, gerando certa disputa entre possíveis anunciantes, que aguardavam espaços para patrocinar as atrações do programa. O sanfoneiro Luiz Gonzaga, com as parcerias de Zé Dantas e Humberto Teixeira, se apresentava nesse espaço sonoro usando chapéu de couro, assim como o sanfoneiro Pedro Raimundo, com a rancheira “Adeus, Mariana” e traje de gaúcho.

O desfile musical do *Programa César de Alencar* contava com acompanhamentos da orquestra do maestro Chiquinho e do regional de Dante Santoro, secundando Emilinha Borba, Blecaute, Marlene, Luiz Vieira, Ademilde Fonseca, Francisco Carlos, Neuza Maria, Jorge Veiga, Nuno Roland e tantos outros. César de Alencar recebeu em seu programa ainda os conjuntos vocais *Quatro Ases e um Coringa*, *Os Trigêmos*, *Os Cariocas* e *Os Vocalistas* – este grupo, além de cantar e tocar, fazia performance de sapateado –, entre outros.

Um outro programa que ganhou destaque nas ondas hertzianas do rádio brasileiro foi *No mundo do Baião*, apresentado por Paulo Roberto na Rádio Nacional. Foi nessa atração que a voz do sanfoneiro Luiz Gonzaga interagiu com o público ouvinte. O programa se construiu baseado nas particularidades da região campestre do Nordeste, cujos habitantes eram apegados ao telúrico e a uma tradição conservadora.⁸³

⁸¹ SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A Canção no Tempo**: 85 anos de músicas brasileiras. Vol. 1 - 1901-1957. São Paulo: Ed. 34, 1997. p.75.

⁸² O cantor, compositor, radialista e locutor Hermelindo César Matos de Alencar (1917-1990) era formado em Letras. Mudou-se de Fortaleza para o Rio de Janeiro em 1939. Ingressou no mesmo ano na Rádio Clube do Brasil. Luiz Gonzaga fala do seu encontro com o locutor cearense: “Conheci o César de Alencar por volta de 1941, na veterana Rádio Clube do Brasil, onde ele atuava como locutor do programa *Alma do Sertão*, sob o comando [...] animador e apresentador Renato Murce. Até então eu era apenas o modesto sanfoneiro Luiz Gonzaga, sem nenhum cognome, sem nenhum apelido. Foi quando apareceu o Dino – famoso violonista de sete cordas, participante, na época, do regional de Benedito Lacerda, [...] Dino foi logo me batizando de Lua, inspirando por certo na minha cara de lua cheia. E o César, juntamente com o Paulo Gracindo, achando o apelido interessante, cuidou logo de levar a história para o microfone.” Luiz Gonzaga, apud: FERREIRA, José de Jesus. Op. cit., 1986. p.93.

⁸³ ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. Cultura Brasileira e Indústria Cultural. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.37.

Esse programa tinha como participantes Humberto Teixeira e Zé Dantas. Nele Luiz Gonzaga cantava os baiões mais populares e faziam-se representações típicas do cotidiano do sertão nordestino, objetivando fidelizar os ouvintes: nordestinos que haviam migrado para o Sudeste do país a partir do surto industrial ou aqueles nordestinos em sua própria terra que tinham condições de adquirir um rádio. Esses programas – *No mundo do Baião* e *Programa César de Alencar* – eram da série Cancioneiro Royal, patrocinada pelos produtos Royal. A seguir pode-se conferir um trecho do programa:

Locutor: [...] Apresenta pelo Departamento de música brasileira da Rádio Nacional o Programa Cancioneiro Royal. Agora focalizando a série No Mundo do Baião. No Mundo do Baião programa de Humberto Teixeira e Zé Dantas é apresentado ao público ouvinte de todo o Brasil por Paulo Roberto e estrelado pelo sempre sanfoneiro cantor que todos apreciam Luiz Gonzaga.

[...] e dito isso vamos pra o Nordeste do Brasil, ouvintes. Dentro de dois segundos estaremos (Vem Morena) no Mundo do Baião.

Apresentador Paulo Roberto: Boa noite, Amigos! Estamos novamente eu, você e todos nós No Mundo do Baião e dentro desse mundo uma figura que se destaca é Luiz Gonzaga, autêntico caboclo do seriri, antigo homem da enxada, vaqueiro, corneteiro do Exército nacional, sanfoneiro de forró e hoje esse grande artista popular que todos admiramos. Quando um dia nosso Humberto Teixeira jogou Luiz para dentro desse mundo maravilhoso de ritmos, o mundo do baião confiou nele, e naturalmente, mas, não avaliou suficientemente o papel que Luiz iria representar como autêntico embaixador da música sertaneja. Os dois juntos quebraram rotinas e tabus sobre a impossibilidade de trazer o folclore para os grandes centros [...] a história do baião está viva palpitante, provando que os dois fincaram um novo marco na evolução da música popular brasileira, e a história do baião é a história de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga como podemos ouvir nesse gostoso Macapá.

Luiz Gonzaga: Cantando Macapá...

Como já mencionado, uma atração recorrente no programa era a descrição auditiva de cenas típicas do cotidiano rural, como o sertanejo chamando as galinhas e os porcos, o vaqueiro tangendo os cabritos, os caçadores chamando os cachorros e os vaqueiros assobiando para conduzir os bezerros ao curral:

[...]

Apresentador Paulo Roberto: Os sertanejos nordestinos, sabem falar aos bichos e os bichos entendem a fala dos sertanejos, cada um deles é chamado pelo homem de determinada maneira, o homem canta assobia, ou fala de um modo especial, atenção ouvintes, olha aqui os sertanejos nordestinos chamando as galinhas, as galinhas [...] terreiro como é mesmo:

Luiz Gonzaga: ti, ti, ti [...] ti... [som das galinhas]

Apresentador Paulo Roberto: Também os porcos, os porcos também atendem a seu chamado

Luiz Gonzaga: kuche, kuche, kuche [...] [som dos porcos]

Apresentador Paulo Roberto: E os cabritos voltam ao curral quando ele grita de longe

Luiz Gonzaga: pache quê, pache quê [...] [som dos cabritos]

Apresentador Paulo Roberto: Os caçadores chamam a cachorrada assobiando assim

Luiz Gonzaga: fiiit, fiiit, fiiit, cool, cool, pruu... [som dos cachorros]

Apresentador Paulo Roberto: Mas para trazer os bezerros para o curral o vaqueiro assobia diferente

Luiz Gonzaga: fiiu, fiiu, fiiu... [som dos bezerros]

Apresentador Paulo Roberto: A vaquinha rebelde deixa que o vaqueiro tire o leite, que ele se aproxima dela de mansinho com jeito como é

Luiz Gonzaga: Ôa... Ôa...

Apresentador Paulo Roberto: Na estrada quando o vaqueiro tangendo uma boiada, vê que uma vaca se desvia entrando no mato, para que ela volte ao rebanho, basta que ele grite:

Luiz Gonzaga: Ôa, hai, hai, rasta pra lá vaca nojenta.

Apresentador Paulo Roberto: Por isso que o matuto costuma dizer:

Luiz Gonzaga: Por fartá de um grito se perde uma boiada

O apresentador, junto com Luiz Gonzaga, reconstruía a memória social dos ouvintes com as representações dos tipos de aboio, inclusive explicando a diferença entre os aboios⁸⁴ cantados pelos vaqueiros do litoral e aqueles entoados no sertão nordestino:

Apresentador Paulo Roberto: O vaqueiro do Nordeste, esse homem valente e ágil que com sua vestimenta de couro enfrenta os maiores perigos dentro do mato atrás de um boi, consegue dominar a brabeza de toda uma boiada, cantando uma canção característica, é o aboio, ouvindo a cantiga o gado caminha mansamente na estrada parecendo entendê-la.

Luiz Gonzaga: [canção] Cajueiro abalagaia, cajueiro forma, ma, lá, cajueiro abalagaia, deixa meu gado passa.

Apresentador Paulo Roberto: Esse aboio do vaqueiro do litoral nordestino, porque o vaqueiro do alto sertão não usa palavra no seu aboio e sua toada é diferente.

Luiz Gonzaga: [aboio] Oi, Oi, lalá - i, lalá - i/ lalá - i, lalá - i - ô, ô, manção, hai, hai, Oi, Oi di-ti, di-ti [...]

Apresentador Paulo Roberto: Foi inspirado nessa melodia que Zé Dantas, o notável folclorista que estava mostrando tudo isso a vocês até agora, compôs o vaqueiro do Nordeste e que em primeira audição passaremos a ouvir pelos Quitandinhas...

Quitandinhas: [canção] Foi quando eu era vaqueiro lá nos tabuleiros [...], tangia o meu gado lá no sertão, na cela quase cochilando, eu ia cantando a minha canção, Oi, Oi, lalá - i, lalá - i, lalá - i [...] lalá - i - ô.

Apresentador Paulo Roberto: Um vaqueiro do Nordeste veio o Rio de Janeiro, teve saudade do berço e voltou para o sertão, mas voltou

⁸⁴ No segundo capítulo, no item 2.2 - “Os aboios e vaquejadas”, serão analisadas as composições do músico relacionadas ao aboio e vaqueiro.

levando no coração uma saudade estranha da cidade maravilhosa. Zé Dantas e Luiz Gonzaga contam a história dessas duas saudades que se cruzam num xote sertanejo, que será apresentado agora [...] Adeus Rio de Janeiro.⁸⁵

A amizade de Luiz Gonzaga com Genésio Arruda⁸⁶ levou-o à editora discográfica Victor⁸⁷ para gravar um acompanhamento. Na sua primeira apresentação nessa gravadora foi classificado como ótimo pelo diretor comercial Ernesto Augusto Matos. Gravou seu primeiro disco nessa editora, começando por uma música do gênero sertanejo, mais especificamente um chorinho à moda da roça de sua autoria: “Xamego”.

No ano de 1941, Luiz Gonzaga lançou as composições “Véspera de São João”⁸⁸, “Numa serenata”⁸⁹, “Saudade de São João del-Rei”⁹⁰, “Vira e mexe”⁹¹, “Nós queremos uma valsa”⁹², “Arrancando caruá”⁹³, “Farolito”⁹⁴ e “Segura a polca”⁹⁵, todas gravadas em solo instrumental. Mesmo sendo interpretadas apenas por instrumentos, essas músicas continham recados em seus títulos e melodias. Na canção “Arrancando caroá” (música já citada acima), por exemplo, o compositor abordava sentimentos relacionados com seu cotidiano de

⁸⁵ Transcrição de trecho do programa “No Mundo do Baião”, Rádio Nacional (1950), restaurado. Disponível no acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. “Esta série [No Mundo do Baião] foi irradiada pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro em fins de 1950. O programa era produzido por Humberto Teixeira e Zé Dantas e apresentado por Paulo Roberto. Focalizava o baião, ritmo nordestino que na época invadia o sul do país. Tomavam parte no programa, além de Luiz Gonzaga, o próprio Zé Dantas, autor de inúmeros baiões famosos, além de exímio contador de casos, como se poderá ouvir em diversos programas. Vários outros artistas do cast da emissora abrilhantavam com sua presença esta série dedicada exclusivamente ao baião e outros ritmos nordestinos.” COLLECTOR’S STUDIOS. **No Mundo do Baião**. Teresópolis - RJ, s/d. Disponível em: <http://www.collectors.com.br/CS05/cs05_14a.shtml>. Acesso em: 04/04/2009.

⁸⁶ Genésio Arruda foi “[...] um dos pioneiros da música sertaneja. Apresentou-se em diversos programas de rádio. Nas décadas de 1920 e 1930 atuou também no cinema. Em 1929, gravou seu primeiro disco interpretando a marcha ‘Vai, Santinha’, dele e de Jorge Peixoto e o foxtrote ‘Odalisca’, de Edgardo Ferreira. No mesmo ano participou do primeiro filme sonoro brasileiro, ‘Acabaram-se os otários’, no qual fazia o papel de um caipira. No final da década de 1930, teve um programa radiofônico na Rádio Tupi de São Paulo. No mesmo ano filmou ‘Lua de mel’. Formou o grupo Genésio Arruda e sua Gente. Ainda em 1930, gravou o cateretê ‘Trovas do sertão’, de Luiz Gomes Cruz. No mesmo ano, gravou com Raul Torres a embolada ‘O piá da nambu’, de Raul Torres, e a canção cômica ‘Uma festa no arraial’, de sua autoria. Gravou também as paródias ‘O tango tá na moda’ e ‘Cinembra falado’, ambos de sua autoria [...]”. INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/default.asp>>. Acesso em: 14/09/2008.

⁸⁷ Na época, havia várias gravadoras no Brasil, mas as mais importantes eram as multinacionais Victor (que passou a se chamar RCA Victor, depois RCA e agora é BMG) e a Odeon (hoje chamada de EMI). DREYFUS, Dominique. Op. cit., 1996. p.88.

⁸⁸ Luiz Gonzaga e Francisco Reis. **Véspera de São João**. Mazurca, 78 RPM. RCA Victor 34744/A, 1941. A música foi relançada na coletânea “Revivendo Luiz Gonzaga: Verônica”, em 1999.

⁸⁹ Luiz Gonzaga. **Numa serenata**. Valsa, 78 RPM. RCA Victor, 34744/B, 06/1941.

⁹⁰ Simão Jandi. **Saudade de São João del-Rei**. Valsa, 78 RPM. RCA Victor 80.0510/A, 06/1941.

⁹¹ Luiz Gonzaga. **Vira e mexe**. Xamego, 78 RPM. RCA Victor 34778/A, 06/1941. A música foi relançada na coletânea “Revivendo Luiz Gonzaga: Éta cabra danado de bom!”.

⁹² Nassara e Frasão. **Nós queremos uma valsa**. Valsa, 78 RPM. RCA Victor 34768/A, 1941.

⁹³ Luiz Gonzaga. **Arrancando caroá**. Choro, 78 RPM. RCA Victor 34768/B, 1941.

⁹⁴ Agustín Lara. **Farolito**. Valsa, 78 RPM. RCA Victor 34744/B, 1941. A música foi relançada na coletânea “Revivendo Luiz Gonzaga: Éta cabra danado de bom!”.

⁹⁵ Xavier Pinheiro. **Segura a polca**. Polca, 78 RPM. RCA Victor 34778/B, 1941.

trabalhador rural; por sua vez, “Saudade de São João del-Rei”, cuja sonoridade traz todo um saudosismo, mostra as andanças do compositor como soldado do Exército brasileiro pelas cidades mineiras⁹⁶.

Observa-se que, no início da carreira o artista não tocava músicas ditas “regionais”, como baiões, cocos e maracatus. Tocava outros gêneros musicais e já despertava a atenção da imprensa, que fazia referência ao lançamento de Luiz Gonzaga como músico e à sua ascensão artística:

Estava lançado o artista e com um ótimo cartaz de apresentação. O sucesso foi um colosso, a vendagem extraordinária. Desde então o Luiz Gonzaga vai alcançando fama aos saltos, vertiginosamente. Quantas gravações já fez? Nem tem conta. Mas “Tico-Tico no fubá” com o conjunto de Benedito Lacerda e Ademilde Fonseca, o “Apanhei-te cavaquinho” que foi e será sempre um estrondoso sucesso, garantiram o estrelato ao jovem vaqueiro – soldado, incontestavelmente, o melhor acordeonista do Brasil. [...] O seu gênero predileto é o choro. Não gosta de tocar músicas temperadas. Com ele só mesmo - chamego.⁹⁷

O supracitado texto jornalístico era enfático ao afirmar que “seu gênero predileto é o choro”. O artista ganhava fama e projeção nacional, conquistando admiradores inclusive na sua passagem pela cidade de Curitiba:

Não era de admirar o sucesso que o Luiz Gonzaga fez em Curitiba, porque ele é de fato o maior acordeonista do Brasil, ele é o “acordeonista perfeito” como o chamavam em Curitiba. Mas sua fama já vinha do Rio, onde se exibiu nos palcos dos cinemas Olinda, Colonial, Opera e Paris. De Curitiba o Luiz Gonzaga seguiu para a Tupí, de São Paulo e lá continuará na Tupí do Rio, deliciando os cariocas com a arte espontânea, que tão encantadoramente traduz no seu acordeom mágico.⁹⁸

Os meios de comunicação de massa, sobretudo o rádio, foram instrumentos importantes para o projeto estratégico de divulgação da música regional. Sintetizando ritmos,

⁹⁶ Entre essas andanças do sanfoneiro como soldado do Exército, Dreyfus descreve a passagem pela cidade de São João Del Rei. “Os anos iam se passando, Gonzaga demorando nas Forças Armadas. A vida no quartel era só instrução, montar guarda, cumprir para as famílias dos comandantes. Gonzaga começou a achar os dias monótonos e pediu transferência para 11º BC, em São João del-Rei. Havia possibilidade para soldados de estudar de apresentar concurso de aprender alguma profissão. Mas Gonzaga não se animou [...] passou no concurso de corneteiro, o que lhe permitiu adquirir algumas noções de harmonia, aprender a tocar corneta, ser elevado a tambor-corneteiro de 1ª classe em janeiro de 1933, e ganhar o apelido de Bico de Aço.” DREYFUS, Dominique. Op. cit., 1996. p.67.

⁹⁷ **Vida Nova**. Curitiba, setembro de 1943.

⁹⁸ **Vida Nova**. Curitiba, setembro de 1943.

Gonzaga e Teixeira deram maior publicidade ao baião. “Na verdade, observa-se que o baião tem sua presença mais marcante na década de 50, sobretudo de 1950 a 1955, quando se concentraram 1.057 (do total de 1.822 gravações) localizando-se quase a metade delas entre 1952 e 1953.”⁹⁹

1.1.2 Humberto Teixeira e sua parceria com Gonzaga

No ano de 1915 nascia em Iguatu – pequena cidade do sertão central do Ceará – Humberto Cavalcanti de Albuquerque Teixeira. Esse ano foi emblemático para os cearenses, que então foram acometidos por uma grande seca, conforme registra o livro “O Quinze”, da escritora Raquel de Queiroz. Teixeira tinha sete irmãos: Djanira, Luzanira (Lila), Ivanira, Glaura, Djacir, Juarez e Ivan. Seus pais eram Lucíola e João Euclides.



Figura 4 - Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga.¹⁰⁰

Em Iguatu, Humberto estudou os primeiros acordes de flauta com seu tio Lafaiete Teixeira, maestro que se tornou conhecido como “o flautista da terra”, e depois bandolim. Teixeira explica como surgiu seu interesse pela música:

Eu devia ter de 5 pra 6 anos de idade, quando meu pai me levou de presente um instrumento estranho que ele comprou aqui em Fortaleza. Era uma espécie de gaita com bocal, mas tinha um teclado de acordeon. [...] Comecei a tentar a embocadura daquele instrumento e fui manejando o teclado e coisa e tal. O fato é que em pouco tempo já

⁹⁹ VIEIRA, Sulamita. **O sertão em movimento: a dinâmica da produção cultural**. São Paulo: Annablume, 2000. p.67.

¹⁰⁰ Foto Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, disponível em < <http://quadro-magico.blogspot.com/2009/04/lirio-ferreira-leva-humberto-teixeira.html>>, consultado em 19/04/2008.

tocava no tal instrumentozinho estranho e bizarro. Tirei minhas primeiras músicas, as canções, as modinhas do lugar. Depois tornei a fazer minhas próprias modinhas, minhas próprias músicas. Claro que muito primárias, muito imaturas. Apenas uma manifestação muito objetiva de um pendor que minha mãe descobriu e logo em seguida me botou pra estudar flauta com meu tio Lafaiete Teixeira [...]. Mas minha vontade, lembro muito bem, era estudar piano. Tinha loucura pelo piano. Existiam algumas pessoas, todas moças, todas mulheres, que tocavam piano na minha terra. Quando manifestei esse desejo, meu pai disse: “Absolutamente! Vai estudar flauta ou outra coisa qualquer, mas negócio de piano não. Piano é coisa para mulher.” E daí essa frustração que carrego até hoje.¹⁰¹

O compositor mudou-se para Fortaleza, onde concluiu o ensino médio e continuou aperfeiçoando seus estudos sobre a flauta com o maestro Antônio Moreira – muito conhecido no Ceará. Participava de uma orquestra que tocava no Clube Iracema e no Cinema Majestic. Sua primeira composição foi *Valsa Triste*. Aos 13 anos teve sua primeira canção editada, *Miss Hermengarda*.¹⁰² Chegou ao Rio de Janeiro em 1932 – sete anos antes de Gonzaga ingressar nessa cidade –, com 16 anos de idade. Na então capital da República, passou por várias profissões; foi divulgador de restaurantes, recepcionista de hotel, vendedor de óculos Rayban e ainda se dedicou a variados biscates. Começou a estudar Medicina, mas transferiu-se para o curso de Direito.

Em 1934, o compositor Humberto Teixeira resolveu concorrer com um samba no concurso de músicas carnavalescas promovido pela revista *O Malho*. A composição, intitulada *Meu pedacinho* foi classificada ao lado das músicas de Cândido das Neves (apelidado de índio), Ari Barroso (pianista, locutor e apresentador), José Maria de Abreu (além de compositor, habilidoso instrumentista e também regente) e Ari Kerner (jornalista, poeta, dramaturgo, pianista e teatrólogo; foi ainda funcionário público, tendo sido inspetor do ensino comercial e funcionário da Secretaria do Senado Federal).¹⁰³ Mesmo tendo sido um

¹⁰¹ Depoimento de Humberto Teixeira, em entrevista concedida ao jornalista Nirez em 1977. **Jornal de Poesia**. S.l., 04/07/2009. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/nirez.html>>. Acesso em: 19/04/2008.

¹⁰² Em entrevista ao jornalista Nirez, Humberto Teixeira explica sobre essa primeira composição: “Um dia cheguei para o maestro Antônio Moreira, usando um artifício, e disse: ‘Olha, maestro: encontrei lá nos alfarrábios da minha mãe uma valsa antiga e gostaria de mostrar pro senhor.’ E toquei aquilo na flauta. O maestro disse: ‘Olha, é bonita. A melodia é interessante.’ Ele perguntou pela letra e eu disse que depois levaria. E ele disse: ‘Mas há qualquer coisa aqui. Tenho a impressão que está quebrada, não sei bem. De onde é que sua mãe tirou isso?’ Então ele disse: ‘Olha Humberto, vamos deixar esta história de alfarrábio, negócio de sua mãe e coisa e tal. Isso aí é um negócio que você fez, não é?’ Eu digo: ‘É sim, maestro.’ Ele disse: ‘Olha, tá muito bom, mas eu vou lhe ensinar. Tá faltando ainda a técnica da composição. Você tem que ajeitar aqui e ali e tal.’ Ele me ajeitou e essa foi minha primeira música impressa. Era uma valsa que fiz em homenagem à miss Hermengarda, uma moça do Ceará que foi eleita miss num dos primeiros concursos desses que houve aqui.” Depoimento de Humberto Teixeira, em entrevista concedida ao jornalista Nirez em 1977. **Jornal de Poesia**. S.l., 04/07/2009. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/nirez.html>>. Acesso em: 19/03/2009.

¹⁰³ ECHEVERRIA, Regina. **Gonzaguinha e Gonzagão**: Uma história brasileira. São Paulo: Ediouro, 2006. p.83.

dos vencedores do concurso, Teixeira não conseguiu gravar suas composições, o que, no entanto, não o impediu de continuar compondo suas toadas, valsas, canções e “modas”, que mais tarde foram todas editadas para piano pel’*A Guitarra de Prata*.

Nos anos 1940, a música popular do Brasil sofreu um abalo com os conflitos que se desdobraram na Europa a partir da Segunda Guerra Mundial, tendo sua qualidade e quantidade reduzidas. Isso porque as estações de rádio ocupavam suas programações com a transmissão dos acontecimentos bélicos, colocando em segundo plano as composições musicais. As emissoras não estavam interessadas em apresentar novos compositores ou novas músicas em suas programações. Os combates que aconteciam entre as tropas do Eixo (Alemanha, Itália e Japão) e os países Aliados (Inglaterra, França, Rússia e Estados Unidos) acabaram trazendo um clima de consternação para o povo e, consequentemente, os compositores não encontravam entusiasmo para fazer suas canções.

Em 1943, Teixeira diplomou-se em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade Nacional de Direito da Universidade do Brasil (atual UFRJ). Exercia a advocacia paralelamente às suas atividades musicais. Nesse período atingiu seu principal objetivo, ou seja, realizou sua primeira gravação, registrando a canção “Sinfonia do Café”¹⁰⁴ (com Lírio Panicali), composta exclusivamente para o *Muiraquitã*¹⁰⁵. Nessa composição Teixeira já antecipava como seria sua parceria com o sanfoneiro Luiz Gonzaga, demonstrando sua maneira de compor e trazendo como elemento poético a natureza. Outro destaque da composição é a exaltação da terra – “A terra onde brota a riqueza sem par” – e do café, o qual

¹⁰⁴ Humberto Teixeira. **Sinfonia do Café**. 78 RPM. Continental, 1943. Essa música, que ocupava as duas faces do 78 RPM, foi feita especialmente para o espetáculo encenado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. TEIXEIRA, Ricardo Marandino. **Humberto Teixeira, o Doutor do Baião**. Disponível em: <http://www.vivaterra.org.br/vivaterra_humberto_teixeira.htm>. Acesso em: 06/04/2009. A referida canção foi relançada no CD (interpretada por Rita Ribeiro) “O Doutor do Baião - Humberto Teixeira”, com 18 faixas, gravado no Teatro Rival BR em agosto de 2002. Ficha técnica: Direção e roteiro - Túlio Feliciano, Direção de produção - Tania Fayal, Capa - Gringo Cardia (foto capa - arquivo de família), Designer gráfico assistente - Fabio Arruda, Idealizado por Denise Dummont e Ana Lontra Jobim. Músicos: Jorge Helder - baixo elétrico, Lula Galvão - violão e guitarra, André Bochecha - bateria, Robertinho Silva - percussão, Mingo Araújo - percussão, Zé Américo - acordeon solo, Marcio Malard - violoncelo, Cristiano Alves - clarinete/ clarone, Marcos Nimihister - teclados/acordeon, Beto Cazes - percussão (faixa 1), Jaime Alem - violão (faixa 1), Caetano Veloso - violão (faixa 2), Wagner Tiso - arranjos/ direção musical/ piano e acordeon. Gravado nos estúdios AR e Biscoito Fino, Gravado e mixado por Gabriel Pinheiro, Assistente - Fernando Prado, gravações adicionais - Rodrigo de Castro Lopes e Antoine Midani, Assistentes adicionais - Lucas Barcelos e Ursula Baldanza, Masterizado por Luiz Tornaghi na Visom Digital, Assistente de produção - Vicentinho Filho. Produção executiva - Vinicius França, uma realização Biscoito Fino, direção geral - Kati Almeida Braga, direção artística - Olivia Hime, coordenação de produção - Martinho Filho, Biscoito Fino - BF-533. Cf.: BISCOITO FINO. **O Doutor do Baião - Humberto Teixeira CD**. Disponível em: <<http://www.biscoitofino.com.br>>. Acesso em: 19/04/2008.

¹⁰⁵ *Muiraquitã*, espetáculo beneficente que seria encenado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e no de São Paulo. “Tratava-se de *Muiraquitã*, com músicas de Ary Barroso, sob a batuta do maestro Eleazar de Carvalho, por sinal também nascido em Iguatu. E do novato Humberto Teixeira, que compôs para a ocasião a *Sinfonia do Café*.” ALBIN, Ricardo Cravo. “Um sonhador chega à capital”. In: JOBIM, Antônio Carlos (concepção). Op. cit., 2006. p.34.

compara a uma pedra preciosa, o rubi – “Colhendo os rubis do Café do Brasil!” –, conforme se pode verificar a seguir:

Vem lá dos montes abexins ou do Yemen...
Das lendas de Omar ou do pastor...
Floresceu em terras várias e distantes,
Mas aqui, somente aqui, conheceu o esplendor!

Bonito de ver!
Que lindo de ver, que orgulho de olhar!
O homem bendiz
A terra onde brota a riqueza sem par!
E canta feliz,
Nos meses de abril,
fazendo a “derriça”
Colhendo os rubis do Café do Brasil!

Café que nasce até nas serras
E viceja nas terras
Onde dão a copaíba e o jacarandá!
Café que fez a glória de Palheta,
O valoroso bandeirante que nos trouxe
De bem longe,
O ouro-verde para o Grão-Pará!
Café que todo mundo bebe!
Ó fontes de riquezas mil!
Café que fez famosa a Paulicéia
E espalhou aos quatro ventos
E através dos sete mares
A grandeza do nosso Brasil!
Do nosso Brasil!¹⁰⁶

Em 1945, já bem conhecido nos espaços musicais do Rio, Teixeira estreitou amizade com seu cunhado Lauro Maia – casado com sua irmã Djanira Teixeira e compositor do balanceio – e ambos tornaram-se parceiros. A primeira música resultante dessa parceria foi *Terra da Luz*, canção que, considerada um poema sinfônico, teve letra e música de Humberto – que já nessa composição expressava que sentia saudade de sua terra natal – e arranjos de Lauro. Com Lauro Maia, Humberto Teixeira compôs ainda as músicas: “Bati na porta”, “Poema imortal”, “Deus Me Perdoe”¹⁰⁷ (Ciro Monteiro), “Seu erro não tem perdão”, “Samba

¹⁰⁶ Humberto Teixeira. **Sinfonia do Café**. Samba, 78 RPM. Continental, 1943. Lançada por Déo na Continental, essa música ocupava as duas faces do 78 RPM. Com essa música Teixeira também concorreu com grandes compositores da época, como Ary Barroso e Lamartine Babo. Cf.: TEIXEIRA, Ricardo Marandino. **Humberto Teixeira, o Doutor do Baião**. Disponível em: <http://www.vivaterra.org.br/vivaterra_humberto_teixeira.htm>. Acesso em: 06/04/2009.

¹⁰⁷ Humberto Teixeira. **Deus Me Perdoe**. Samba, 1945. Música interpretada por Zeca Pagodinho e reelançada em CD pela Gravadora Biscoito Fino, em 2002. A letra da música vem da tradição da época do samba-canção, também chamada de música “dor de cotovelo”, o que se pode observar nos versos: Deus me perdoe/ Mas levar esta vida que/ eu levo/ é melhor morrer/ Relembrando a fingida mulher/ Que me abandonou/ Eu aumento a

de roça”¹⁰⁸, “Mariposa”, “Tenha dó de mim”, “Tá quente Sabina”, “Xô, Peruí” e “Trem ô lá lá”¹⁰⁹. Outras músicas desse período são: “Só uma Louca Não Vê” (Orlando Silva), “Meu Brotinho” (Francisco Carlos) e “Natalina” (Quatro Azes e Um Coringa).

As canções em comento evidenciam que o cotidiano tem sua dimensão histórica. Isso implica a necessidade de se ampliar o cotidiano para se observar nessa noção teórica as “práticas de sobrevivência, que se configuram como fontes de resistência, intercalando-se como táticas e subterfúgios possíveis de um cotidiano improvisado, sempre em processo de ser reinventado”¹¹⁰. Nesse viés teórico, o sentido de história como algo passado é alterado, passando a compreender matéria presentificada.¹¹¹

Por outro lado, admitir que o cotidiano tem sua dimensão histórica demanda investigar os sentidos e significados políticos das ações dos sujeitos históricos no cotidiano. Entre tais sentidos se encontram, por exemplo, as disputas entre forças sociais que os sujeitos produzem na constituição e instituição do cotidiano, envolvendo as dimensões objetivas e subjetivas, incluindo seus valores, sentimentos e interesses, produzindo cultura como um modo de vida. Foi nesse contexto que o reinventor do baião, Humberto Teixeira, produziu história presentificada.

Humberto Teixeira, ao chegar ao Rio de Janeiro, na labuta cotidiana em busca de gravadoras interessadas em produzir seus discos, trilhou um percurso com muitos “nãos” enquanto elaborava e reelaborava estratégias para vencer os desafios que surgiam em seu caminho e lhe impediam de alcançar a meta estabelecida: produzir discos. Fez composições de vários gêneros, entregou-as para diversos artistas, mas nunca obtinha um sim. Procurou os cantores mais famosos da época, como Orlando Silva, Carmem Miranda, Sílvio Caldas e Elisinha Coelho; entretanto, não foi dada nenhuma credibilidade para sua música. O próprio

saudade/ Que tanto me faz sofrer/ Se ela quisesse voltar/ Eu perdoava/ Se ela voltasse/ Na certa, recordava/ O bom tempo feliz que ficou/ Ficou pra trás/ Tenho sofrido bastante/ Não posso mais / Ai, meu Deus. Conferir: LETRAS.COM.BR. **Deus me perdoe**. Disponível em: <<http://www.letras.com.br/humberto-teixeira/deus-me-perdoe>>. Acesso em: 06/04/2009.

¹⁰⁸ Lauro Maia e Humberto Teixeira. **Samba de Roça**. Música interpretada por Orlando Silva em gravação de 1943. Cf.: ALENCAR, Calé. “Lauro Maia: O Acendedor de Lampiões”. **Revista Agulha**. Revista de Cultura n.4/5. Fortaleza/ São Paulo, novembro de 2000. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag4lauro.html>>. Acesso em: 06/04/2009.

¹⁰⁹ Essas músicas fazem parte do LP duplo “Lauro Maia - 80 anos”, lançado no ano de 1993 pela Equatorial Produções (Calé Alencar) em parceria com o colecionador Nirez.

¹¹⁰ DIAS, Maria Odila Leite da Silva. “Hermenêutica do cotidiano na historiografia contemporânea”. **Projeto História**. Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História da PUC/SP. n.17 - Trabalhos da Memória. São Paulo: Educ/ Fapesp, novembro de 1998. p.228.

¹¹¹ “A distinção entre um passado e presente é um elemento essencial da concepção do tempo. É, pois, uma operação fundamental da consciência e da ciência histórica. Como o presente não se pode limitar a um instante, é um problema primordial da operação histórica.” LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 5ªed. Campinas - SP: Editora da Unicamp, 2003. p.207.

Teixeira chegou a afirmar: “Havia dias que eu dizia pra mim mesmo: ‘Oh! Diabo. Tenho que abandonar isso. Devo ser muito ruim. Ninguém aceita minha música’.”¹¹²

Teixeira, no processo de (re)elaborações de estratégias, foi diversificando suas táticas, dando-lhes cada vez mais um caráter político e artístico, até que finalmente logrou a primeira gravação. Sobre sua persistência, ele próprio afirmou: “[...] como bom cearense, perseverei. Até que um dia veio a primeira gravação.”¹¹³ Até gravar sua primeira canção pel’*A Guitarra de Prata*¹¹⁴, o compositor chegou a produzir várias músicas de diversos gêneros – ritmos nordestinos, modinhas, regtime, valsas e músicas estrangeiras.¹¹⁵ Interpretar os processos sociais nos quais os sujeitos agem numa perspectiva histórica, numa articulação entre passado-presente-passado, consiste também em lançar um olhar político para a dimensão histórica e estética da arte.

Nesse sentido, pode-se dizer que na dimensão da arte o olhar político traz a ideia da descoberta das falhas no consolidado. Já intervir e romper politicamente são maneiras de provocar mudanças significativas tanto no aspecto estético como nos funcionamentos estruturais que relacionam cultura e arte “em suas formas prático-institucionais”¹¹⁶. Foi isso que fez Humberto Teixeira. Conseguiu intervir e romper a esfera de uma racionalidade estética que não agasalhava o que o compositor trazia para o mercado da música. Uma ruptura que resultou num espaço consagrado para o baião na música brasileira.

O compositor Humberto, um dos responsáveis pela estilização do novo gênero, defendia a tese de que o baião já existia bem antes de ser lançado no mercado fonográfico:

Nasci e cresci ouvindo música da minha terra. E na minha terra a música era o baião. No Polígono das Secas, confluência dos estados do Ceará, Pernambuco, Paraíba, Piauí só se tocava baião. O baião é velho como o sertão que deu berço a ele. Baião tem três ou quatro séculos. Talvez seja a música mais autêntica brasileira. Costumo dizer que o baião não é música brasileira, é brasileira de tão telúrica que é. É difícil encontrar influências alienígenas no baião. Eu, de criança,

¹¹² Depoimento de Humberto Teixeira, em entrevista concedida ao jornalista Nirez em 1977. **Jornal de Poesia**. S.l., 04/07/2009. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/nirez.html>>, consultado em: 19/03/2009.

¹¹³ Depoimento de Humberto Teixeira, em entrevista concedida ao jornalista Nirez em 1977. **Jornal de Poesia**. S.l., 04/07/2009. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/nirez.html>>, consultado em: 19/03/2009.

¹¹⁴ “A Guitarra de Prata uma loja de instrumentos e partituras na rua da Carioca no centro. [...] Humberto publicou dezenas de suas músicas em A Guitarra de Prata. O que o tornou um compositor de verdade. E de patente tirada. Quando mal saía da adolescência e quando nem formado estava ainda.” ALBIN, Ricardo Cravo. Op. cit., 2006. p.34.

¹¹⁵ “Foi quando comecei a receber os primeiros proventos, as primeiras dízimas resultantes de música, porque cada exemplar vendido dava um tostão para o autor. E eu vendi muitos exemplares de música: ‘A Mentira da Felicidade’, ‘Teu Coração é Um Pão Duro’, ‘A Virgem não sei de quê’ e outros títulos. Eu me aprimorava nos títulos porque isso ajudava a vender a música.” Ibidem. p.34.

¹¹⁶ SARLO, Beatriz. **Paisagens imaginárias**: intelectuais, arte e meios de comunicação. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - EDUSP, 2005. p.56-61.

ouvia os cegos pedindo esmola ao ritmo do baião, as bandinhas de feira, as procissões. [...] naquela mesma época, na fronteira de Exu, Luiz Gonzaga ouvia a mesma música. Somos quase da mesma idade.¹¹⁷

Teixeira destaca que aproveitou muito do folclore nordestino, mas alerta que o trabalho do compositor está no sentido de dar uma nova “vestimenta” às manifestações culturais tradicionais, aproveitando “só aquilo que a gente sente que foi feito com a imagem do povo. [...] é necessário que se faça um trabalho sério em cima da composição. A pessoa não deve matar o tema, deve melhorá-lo”.¹¹⁸ Movido pela experiência social vivida, o compositor teve a capacidade de “fisgar” o baião como uma prática artística e cultural que já circulava no cotidiano¹¹⁹ do sertão nordestino, particularmente nas regiões que ele chama de “Polígono das Secas, confluência dos estados do Ceará, Pernambuco, Paraíba e Piauí”.

Chegava o momento de Humberto Teixeira conhecer seu futuro parceiro. Pelo depoimento apresentado a seguir pode-se conferir como foi instituído o baião:

Um belo dia, estou no meu escritório de advogado lá no Rio, quando me procurou o Luiz Gonzaga. Ficamos, naquela tarde, de quatro e meia até quase meia-noite, nesse primeiro encontro. Naquele dia nós chegamos a duas conclusões muito interessantes. Uma delas é que a música ou o ritmo que iria servir de lastro para nossa campanha de lançamento da música do Norte, a música nordestina no Sul, seria o baião. Nós achamos que era o que tinha características mais fáceis, mais uniformes. Naquele mesmo dia nós fizemos os primeiros versos, discutimos as primeiras idéias em torno da “Asa Branca”, que só dois anos depois foi gravada. No dia em que gravamos, com o conjunto de Canhoto, ele disse assim: “Mas, puxa, vocês depois de um negócio desses, de sucessos, vêm cantar moda de igreja, de cego, aqui? Que troço horrível!” Aí então, eles com um pires na mão, saíam pedindo, brincando, uma esmola pro Luiz e pra mim dentro do estúdio. Mal sabiam eles que nós estávamos gravando ali uma das páginas mais maravilhosas da música brasileira.¹²⁰

¹¹⁷ Humberto Teixeira, apud: ECHEVERRIA, Regina. Op. cit., 2006. p.88. “[...] a melhor explicação sobre o processo de estilização que daria como resultado a criação do baião cantado urbano ainda partiria do mesmo compositor o sanfoneiro Luiz Gonzaga, quando após afirmar em entrevista de 1972 que o baião foi idéia minha e do Humberto Teixeira [...]” TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**. São Paulo: Circulo do livro, s/d. p.213.

¹¹⁸ Humberto Teixeira, apud: ECHEVERRIA, Regina. Op. cit., 2006. p.89.

¹¹⁹ MATOS, Maria Izilda S. de; FARIA, Fernando A. **Melodia e Sintonia em Lupicínio Rodrigues: o feminino, o masculino e suas relações**. 2ªed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999. p.34.

¹²⁰ Depoimento de Humberto Teixeira, em entrevista concedida ao jornalista Nirez em 1977. **Jornal de Poesia**. S.l., 04/07/2000. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/nirez.html>>, consultado em: 13/04/2009. Luiz Gonzaga pretendia estilizar e lançar uma música como ele pensava. “Por isso o persistente sanfoneiro resolveu procurar o cearense Lauro Maia – criador do balancêio e figura de grande realce entre os poetas da lira nordestina radicados no Rio de Janeiro. [...] Assim, ao ser procurado pelo artista gentilmente escusou-se, alegando como pretexto não possuir habilidades para compor de parceria. Contudo, indicou seu cunhado Humberto Teixeira, bacharel em Direito e compositor muito afeto às coisas nordestinas.” FERREIRA, José de Jesus. Op. cit., 1986. p.38. Humberto Teixeira, em depoimento, diz: “O baião é Luiz, ele é a expressão

Os compositores Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga logo notaram que tinham muitas afinidades e concluíram que o baião ganharia repercussão. A parceria somente seria desfeita no início da década de 1950, no auge do baião, por ocasião da candidatura de Humberto Teixeira, vinculado ao Partido Social Progressista, a deputado federal pelo Estado do Ceará, garantindo sua eleição. O baião foi a sua principal alavanca eleitoral. A Revista do Rádio publicou “Os melhores do Rádio em 1950” e Humberto Teixeira foi escolhido o melhor compositor (figuras 5 e 6).



Figura 5 - Humberto Teixeira, melhor compositor do Rádio em 1950. ¹²¹



Figura 6 - Caricatura de Humberto Teixeira atribuída ao artista Mendez. ¹²²

Até 8 de março de 1972, Humberto Teixeira havia composto seiscentas músicas gravadas em vários estilos, sendo que em cem delas contara com a parceria de Luiz Gonzaga. O próprio Teixeira se definia como compositor “indissoluvelmente ligado a todo o processo de lançamento, sucesso e redescobrimento do baião, visto que fui o parceiro integral, na letra e na música, de todos os baiões que fiz com meu querido amigo Luiz Gonzaga”¹²³. Segundo

verdadeira. Tem um escritor que em uma frase, uma definição um tanto pomposa, chamou o Luiz de ‘O Rapsodo Telúrico do Sertão’. O designativo é um tanto pomposo, mas eu estou de pleno acordo com ele porque ninguém melhor do que Luiz, até hoje, representou o sertão do Brasil. E, como dentro da minha concepção, só é universalizável aquilo que é puro. Luiz tem essa pureza tão necessária à música brasileira e, quer o baião tenha caído, tenha tido o seu aspecto e a sua fase de fastígio e tenha depois declinado um pouco, mas a verdade é que ninguém mais no mundo poderá tirar ou desincorporar o que eu e Luiz Gonzaga demos ao Brasil.” Depoimento de Humberto Teixeira, em entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 06/09/1968. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, fita cópia 18.2.

¹²¹ JOBIM, Antônio Carlos (concepção). Op. cit., 2006. p.77.

¹²² Ibidem. p.77.

¹²³ **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 08/03/1972.

afirmava, “de 1947 a 1957, quer queiram, quer não, os documentos, a história dos suplementos, das fábricas, as gravadoras, o rendimento autoral das sociedades, tudo era feito em torno do baião”¹²⁴. A seguir, podem-se conferir as capas de alguns dos álbuns dedicados a Humberto Teixeira, cognominado o “Doutor do baião”:



Figura 7 - LP's e CD dedicados a Humberto Teixeira.¹²⁵

Na primeira capa apresentada, o título “Baião”¹²⁶ privilegia esse ritmo com o objetivo precípuo de demarcar espaço na história da música popular brasileira; as imagens simbólicas de uma caveira, um mandacaru, o vermelho e o amarelo instituem a ideia de um Nordeste forjado na seca. Na segunda capa aparece novamente em destaque o termo “baião”¹²⁷ e as cores vermelha e branca dão a ideia de um sol forte que fez desaparecer a paisagem verde; no meio, a figura de um cangaceiro com uma espingarda reforça a representação do Nordeste do “cabra valente”, território marcado pela onda marginal de Lampião e seu bando.

Já na terceira capa, em que sobressai o título “Humberto Teixeira - em vários ritmos”¹²⁸, a fotografia do compositor de paletó e gravata reafirma sua posição de “Doutor do baião”. A propósito, cabe mencionar que o LP refaz a trajetória do compositor, passando por diversos gêneros musicais até chegar ao baião. Por sua vez, a quarta capa, em que aparecem

¹²⁴ Apud: VIEIRA, Sulamita. Op. cit., 2000. p.42.

¹²⁵ JOBIM, Antônio Carlos (concepção). Op. cit., 2006. p.29.

¹²⁶ Ibidem. LP da Musidisc, vol. com 15 faixas, s/d.

¹²⁷ Ibidem. LP da Musidisc, vol. com 16 faixas, s/d.

¹²⁸ Ibidem. LP da Columbia, LPCB 37011, s/d.

um chapéu de couro com três estrelas, tipicamente usado por cangaceiros, uma cartucheira e o enunciado “Eu sou o baião - Humberto Teixeira”¹²⁹ (obra póstuma), sugere a institucionalização e estilização do ritmo “baião”.

A quinta capa, que corresponde ao LP “Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira”¹³⁰, apresenta a foto de um vaqueiro (ou camponês) usando um chapéu de couro por cima dos olhos e deitado numa rede, perfazendo uma cena que retrata o horário de folga. Por fim, no último LP, “Luiz Gonzaga - meus sucessos com Humberto Teixeira”¹³¹ – contendo as músicas que consagraram os dois compositores no cenário artístico nacional –, vê-se uma ilustração do músico Luiz Gonzaga usando chapéu de cangaceiro.

1.2 “PARE O SAMBA TRÊS MINUTOS/ PRA EU CANTAR MEU BAIÃO”

De qualquer maneira, lá, da Bahia pra cima, todos nós crescemos sob o influxo de Luiz Gonzaga. Lá no Piauí os altos-falantes não tocavam outra coisa o tempo todo.¹³²

A experiência de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga acerca do Nordeste, ou seja, acerca dos sons, da tradição e da cultura nordestina possibilitou que vislumbraassem um campo de ação e operatividade para a organização do baião como música, num dialogismo entre o rural/urbano. A entonação poética no baião permite variadas combinações formais, abordando uma diversidade de temas.¹³³

Não se pode dizer que o baião se inventou em tal dia. O baião, na verdade, é fruto de um processo histórico que vinha sendo gestado historicamente; de repente, num momento, ele emergiu. Foi no movimento da história da dança e da música popular que surgiu o baião:

Por outro lado, acredita-se que “baião” venha a ser corruptela de “baiano”, opinião da qual compartilham alguns dos nossos estudiosos mais autorizados, talvez por se julgar que a dança tenha se originado no *lundu* – uma forma musical popular que, em certa modalidade, se teria designado *lundu-baiano*. “Baiano” indicaria, então, a procedência geográfica: Bahia. Não obstante, o processo poderia ter se

¹²⁹ Ibidem. CD Biscoito Fino, 18 faixas. Gravado no Teatro Rival BR, em agosto de 2002.

¹³⁰ Ibidem. LP Coleção História da MPB, da Abril Cultural - RCA, 1970.

¹³¹ Ibidem. p.29. LP RCA/ CAMADEN, 12 faixas, 1968.

¹³² Torquato Neto, apud: RISÉRIO, Antonio. “O solo da sanfona: contextos do rei do baião”. **Revista USP**. São Paulo, dezembro/ janeiro/ fevereiro de 1990. p.38.

¹³³ PEIXE, Guerra. “Variações sobre o Baião”. **Revista da Música Popular**. n.5. fevereiro de 1955. In: MARTINS, Ismênia de Lima; SOUSA, Fernando (Orgs.). **Coleção Revista da Música Popular**. Rio de Janeiro: Funarte/ Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006. p.234.

dado inversamente, quer dizer, de “baião” teria surgido a expressão “baiano”.¹³⁴

O baiano enquanto dança coreográfica individual permite improvisações; o dançante mexe com destreza os pés, e o corpo em movimento ganha velocidade. A dança é lasciva, o corpo se movimenta a partir de um canto próprio e os instrumentos que garantem o acompanhamento dessa performance são a viola e o pandeiro.¹³⁵ Os participantes, a partir do canto e da instrumentação dos tocadores, executam movimentos criativos, ou seja, o tom da música se relaciona com a evolução da dança. A umbigada, presente no *lundu*¹³⁶ e no *tambor de crioula*¹³⁷, faz parte da sequência dos movimentos do dançante que pratica o baiano. O dançador, diligentemente, dá uma umbigada em outro, e este entra na dança.

O baião, como forma de produção popular e saber local, criou sociabilidades no cotidiano das comunidades em que se fez presente. A produção desse saber popular remonta às feiras do sertão nordestino, nas quais cantadores, tocadores de rabeca ou violeiros se apresentavam, firmando-as como verdadeiras festas para os artistas populares. Ao redor desses artistas, as pessoas solicitavam motes, ouviam e se empolgavam com os desafio ou

¹³⁴ Ibidem. p.234.

¹³⁵ CASCUDO, Luís da Câmara. Op. cit., 2001. p.41.

¹³⁶ “No Congo, os africanos festejavam as colheitas dançando e tocando o landum, landu, lundum, ou lundu. No Brasil, a princípio o lundu foi dança, divertimento de senzala. Depois canto. A música simples tinha mais marcação que melodia. Os versos vieram mais tarde. Eram desabafos irônicos aos ‘senhores’, aos hábitos amargos daquela época dolorosa.” LIRA, Mariza. “História Social da Música Popular Carioca: A contribuição do negro - o ritmo”. **Revista da Música Popular**. n.9. setembro de 1955. In: MARTINS, Ismênia de Lima; SOUSA, Fernando (Orgs.). **Coleção Revista da Música Popular**. Rio de Janeiro: Funarte/ Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006. p.466. “[...] dança surgida pela metade de Setecentos, quase certamente também na Bahia – embora notícias sobre ela aparecessem quase simultaneamente pela década de 1760 também em Pernambuco e no Rio de Janeiro [...] se destacara como dança autônoma ao casar a umbigada dos rituais de terreiro africanos com a coreografia tradicional do fandango (tanto da Espanha quanto em Portugal caracterizado pelo castanholar dos dedos dos bailarinos que se desafiavam em volteios no meio da roda) –, apresentava ainda um traço destinado a determinar sua evolução: o estribilho marcado pelas palmas dos circunstantes, que fundiam ritmo e melodia no canto de estilo estrofe-refrão mais típico da África negra.” TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998. p.99.

¹³⁷ O Tambor de Crioula “é uma dança marcada por fortes traços africanos, na qual uma roda de mulheres baila diante da parilha de três tambores (grande, meio e crivador) tocados por homens. O canto é tirado pelo solo, como uma toada, e acompanhado pelo coro formado pelo resto do grupo. Na coreografia, destaca-se a punção, umbigada que as mulheres dão uma na outra, antes de sair da roda, seguindo o ritmo dado pelo tambor, que é uma constante em inúmeras danças de origem africana. Essas dançantes, também chamadas coureiras, vestem saias rodadas muito coloridas e blusas de cores fortes; a cabeça enfeitada por flores, colares e outros adornos. Os homens usam camisas coloridas e chapéus de palha. Embora Domingos Vieira Filho considere que não há nenhum elemento ritual nesta dança, caracterizada pela espontaneidade do simples gingado diante de um tambor, pode-se destacar seu aspecto religioso, expresso no louvor a São Benedito e na demanda às apresentações em outras datas do calendário litúrgico popular, como o São João ou os pagamento de promessa”. IPHAN, 2005, Apud: RAMASSOTE, Rodrigo Martins. “Notas sobre o registro do Tambor de Crioula: da pesquisa à salvaguarda”. **Revista Pós Ciências Sociais**. Vol.4, n.7. São Luís, jan.-jun. de 2007. Disponível em: <http://www.pgcs.ufma.br/Revista%20UFMA/n7/n7_Rodrigo_Ramassote.pdf>. Acesso em: 17/04/2009.

pelejas dos repentistas. Destarte, pode-se afirmar que essas feiras serviram também como elemento de reelaboração e comunicação de saberes manifestados nos fazeres tradicionais.¹³⁸

Os reinventores do baião afirmaram que a batida dos violeiros foi a base para a fundamentação desse ritmo dançante. Entretanto, esse tipo de música já vinha se desenvolvendo desde os anos 1920, quando o alagoano Jararaca, José Luís Rodrigues Calazans, então líder do grupo Calazans, gravou *Samba Nortista* – canção lançada em 1928 –, do músico pernambucano Luperce Miranda. Jararaca cantava em solo os seguintes versos:

Baianada eu vou mergulhando
No compasso do baião
Requebra mais baianinha
Machuca meu coração...¹³⁹

Esse gênero operou-se em meio a diversas forças, numa disputa de tendência com o samba; veio para ser uma música dançante e, ao mesmo tempo, uma estratégia de sonoridade discursiva da relação de identificação dos nordestinos com sua região. Essa estratégia sonora “recriada” por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira ganhou força na recepção dos nordestinos. Essa “nova” informação só pôde ser recebida e fixada, tornando-se memorável sobretudo entre os nordestinos, porque estes a assimilaram e a configuraram à sua maneira, “inserindo-a em sua conversação, em língua habitual e nas coerências que estruturam seu saber anterior”¹⁴⁰. A cultura atuou nesse processo de assimilação, num constante diálogo de negociação entre os compositores do baião e seu público ouvinte.

A cultura se julga pelas operações e não pela posse dos produtos. [...] Em si mesma, a cultura não é a informação, mas, sim seu tratamento através de uma série de operações em função de objetivos e de relações sociais. Um primeiro aspecto dessas operações é *estético*: uma prática cotidiana abre um espaço próprio numa ordem imposta, exatamente como faz o gesto poético que dobra ao seu desejo o uso da língua comum num reemprego transformante. Um segundo aspecto é *polêmico*: a prática cotidiana é relativa às relações de força que estruturam o campo social e o campo do saber. Apropriar-se das informações, colocá-las em série, montá-las de acordo com o gosto de cada um é apoderar-se de um saber e com isso mudar de direção a força de imposição do totalmente feito e totalmente organizado.¹⁴¹

¹³⁸ VIEIRA, Sulamita. Op. cit., 2000. p.41.

¹³⁹ TINHORÃO, José Ramos. Op. cit., s/d. p.213.

¹⁴⁰ CERTEAU, Michel de. *A Invenção do cotidiano*. Vol.2 - Morar, cozinhar. Petrópolis - RJ: Vozes, 1996. p.338.

¹⁴¹ Ibidem. p.339.

Esse gênero foi eficaz porque ganhou rápida popularidade, especialmente em virtude de suas características rítmicas. Enquanto o samba tem uma batida complexa, o baião pode ser considerado mais simples nesse quesito e, portanto, mais fácil de ser tocado pelos bateristas.¹⁴² A batida é um elemento da composição que facilita o reconhecimento do gênero na música brasileira por parte dos ouvintes:

A batida é de fato, na música popular brasileira, um dos principais elementos pelos quais os ouvintes reconhecem os gêneros. Neste país, e certamente em outros também, quando escutamos uma canção, a melodia, a letra ou estilo do cantor permitem classificá-la num gênero dado. Mas, antes mesmo que tudo isso chegue a nossos ouvidos, tal classificação já terá sido feita graças à batida que, precedendo o canto, nos fez mergulhar no sentido da canção e a ela literalmente deu o tom.¹⁴³

Embora muitos gêneros populares urbanos tenham emergido na segunda metade do século XIX, entre eles o baião, foi o *balanceio*¹⁴⁴ de Lauro Maia (1913-1950) que serviu como fundamento rítmico para os baiões de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. Na realidade, Lauro Maia encontrou na grande fonte de ritmos e tradições culturais do Nordeste uma nova forma de compor, inaugurando esse gênero musical que chamou de *balanceio*.

Foi em 1947 que Lauro Maia, em parceria com Humberto Teixeira, lançou o *balanceio*, ritmo que posteriormente foi adaptado para o carnaval. A composição “Marcha do *balanceio*”, por exemplo, obteve grande sucesso no Rio de Janeiro.¹⁴⁵ O *balanceio* constituiu uma forma de reorganização de uma sonoridade rítmica – balanço musical – produzida pelo conjunto zabumba, pífaros¹⁴⁶, triângulo e sanfona do Nordeste.

Em artigo intitulado “Baião”¹⁴⁷, o cearense Humberto Teixeira revelou tacitamente que esses sons percorreram um longo caminho até a chegada do baião urbano. Ao discorrer sobre as fontes do baião, indicou as “Estrofes de Rogaciano Leite... O *balanceio* de Lauro

¹⁴² TINHORÃO, José Ramos. Op. cit., s/d. p.215.

¹⁴³ SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/ Zahar, 2001. p.14.

¹⁴⁴ “O *balanceio*, a parir do próprio – que não sequer dos dicionários – era uma adaptação do balanço rítmico da música de dança produzida pelos conjuntos [...]” TINHORÃO, José Ramos. Op. cit., s/d. p.212.

¹⁴⁵ “‘Oi balancê, balançá / Balança pra lá e pra cá/ Eu vou até de manhã/ Só neste balanceá’. Bastaria essa marcha para revelar a semelhança entre o *balanceio* e o famoso baião de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga.” Ibidem. p.211 e 220.

¹⁴⁶ “As *bandas-de-pife* de todo Nordeste executam o seu baião, como música instrumental. Consta de um pequeno tema sobre o qual os pifeiros improvisam infinitas variações. Acredito que essas Bandas executem também o baião cantado, pelo menos quando animam os bailes em que tomam parte.” PEIXE, Guerra. Op. cit., 2006. p.3.

¹⁴⁷ Humberto Teixeira escreveu esse artigo especialmente para a revista *Boletim Social da UBC* (União Brasileira de Compositores). TINHORÃO, José Ramos. Op. cit., s/d. p.212.

Maia...¹⁴⁸ A viola do cego Aderaldo....” como principais sustentáculos desse ritmo. O sanfoneiro Gonzaga, na letra do seu baião “Tesouro e meio”¹⁴⁹, também ratificou a ligação do baião com o balanceio, e ainda anunciou a formação do seu trio musical – triângulo, sanfona e zabumba –, conforme se pode verificar na letra da canção:

Ô baião
Faz a gente lembrar, esquecer
Ô baião
Traz saudade gostosa de ter
Um triângulo, uma sanfona, um zabumba
Uma cabrocha
Baionando um balanceio
Quanto vale?
Tesouro e meio
(bis)

Uma peixeira, um gibão
Um chapéu de couro
Valem um tesouro
Valem um tesouro
Mas o gemer de uma sanfona
No balanceio
Então isso é baião
E baião por si só
É tesouro e meio
Tesouro e meio
Tesouro e meio
(bis)¹⁵⁰

Foi o baião que fez Luiz Gonzaga se tornar um dos músicos que mais viajou pelo país, semeando suas ideias, ritmos e estilo artístico. As andanças de Luiz Gonzaga foram expressas na música “Vida do Viajante”¹⁵¹. Em visitas às capitais do Norte e Nordeste, os jornais noticiavam a chegada do artista. Um jornal do Amapá referia-se a ele como “patrício” e abordava suas viagens por Belém do Pará e São Luís do Maranhão. Um outro jornal, este de Manaus, noticiava a homenagem que uma jovem acordeonista¹⁵² fizera a Gonzaga,

¹⁴⁸ Lauro Maia criou e divulgou ainda os ritmos miudinho, ligeira, batuque-católé, samba-batucada, remelexo. Cf.: ALENCAR, Calé. Op. cit., 2000.

¹⁴⁹ Luiz Gonzaga. **Tesouro e meio**. Baião, 78 RPM. RCA Victor 801689/B, gravação 05/1956, lançamento 11/1956. A música foi relançada na coletânea em CD “Revivendo Luiz Gonzaga: Despedida”.

¹⁵⁰ Luiz Gonzaga. **Tesouro e meio**. Baião, 78 RPM. RCA Victor 801689/B, gravação 05/1956, lançamento 11/1956. A música foi relançada na coletânea em CD “Revivendo Luiz Gonzaga: Despedida”.

¹⁵¹ Luiz Gonzaga e Hervê Cordovil. **A vida do viajante**. Toada, 78 RPM. Victor 801221/B, 1953. A letra dessa música será analisada posteriormente.

¹⁵² A sanfona foi popularizada por Luiz Gonzaga; eram os homens – os cabras “machos” – que executavam esse tipo de instrumento. O piano era um instrumento praticado por mulheres. Tom Jobim, com sua execução de Bossas Novas no piano, quebrou os preconceitos em relação ao piano. João Gilberto também quebrou os estereótipos em relação ao violão – instrumento antes considerado de malandro.

apresentando-se a uma grande plateia. A seguir, vale conferir os relatos desses dois periódicos:

Foi hóspede desta cidade, por alguns dias, o festejado acordeonista patricio Luiz Gonzaga, artista exclusivo da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, nome de destaque entre os principais intérpretes da música popular brasileira, que em tournée pelo Brasil, não quis deixar de visitar Macapá. Luiz Gonzaga, em todos festivais, teve grande assistência a aplaudi-lo calorosamente, podendo-se dizer que, com a sua simplicidade e irradiante simpatia, conquistou Macapá. Quinta-feira última, [...] Luiz Gonzaga rumou para a capital paraense, onde fará uma pequena temporada, seguindo depois para São Luiz do Maranhão.¹⁵³

Iara Marília, a jovem acordeonista, ontem foi apresentada ao público do auditório da S-8. Na sua meiguice, na sua simplicidade. Embora nervosa, natural de quem enfrenta uma platéia pela primeira vez, executou numerosos, interessantes, os quais foram dedicados ao consagrado Luiz Gonzaga num preito de gratidão pelos ensinamentos que recebeu por parte do querido cantor músico, durante sua curta permanência entre nós. Iara Marília, estamos certos, dentro de pouco tempo tornar-se-á numa estrela fulgurante que brilhará na “constelação” da radiofonia cabocla.¹⁵⁴

Ao longo dos quarenta e nove anos da carreira de Gonzaga, diversos compositores¹⁵⁵ contribuíram para a consolidação da sua trajetória artística e do gênero baião¹⁵⁶, eternizando o legado cultural do compositor. O auge do baião se deu entre os anos 1946 e 1954, e foi exatamente nesse período que a música de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira teve projeção nacional e internacional. A carreira dos dois compositores ganhou notoriedade com o

¹⁵³ **Jornal do Amapá**. Sábado, 07/05/1949.

¹⁵⁴ **Jornal de Manaus**. Segunda-feira, 07/06/1949.

¹⁵⁵ Além de Humberto Teixeira e Zé Dantas, cabe destacar os nomes de Albuquerque, Anacleto Rosas, Anastácia, Antonio Barros, Antonio Almeida, Arlindo Pinto, Armando Cavalcanti, Armando Nunes, Ari Monteiro, Ari Rangel, Barbosa Lessa, Beduino, Bob Nelson, Carneiro Filho, Carmelina, Carlos Diniz, Carlos Cardoso, David Nasser, Dalton Vogeler, Dunga, Dominginhos, Edgar Nunes, Elias Soares, Erasmo Silva, Ewaldo Ruy, Fernando Lobo, Francisco Reis, Guio de Moraes, Geraldo Nunes, Gordurinha, Klecius Caldas, Onildo de Almeida, Hervé Cordovil, Henrique Britto, Helena Gonzaga, Hidelito Parente, Hugo Costa, Iza Franco, J. Portela, J. Ferreira, Jacy Santos, João Silva, José Fernandes, José Marcolino, José Clemetino, José Jataí, José Amancio, João do Vale, João Silva, Joaquim Augusto, Joaquim Lima, Janduhy Finizola, Julio Ricardo, Julinho, Luiz Gonzaga Jr. (Gonzaguinha), Lourival Passos, Luiz Ramalho, Luiz Bittencourt, Luiz Queiroga, Luiz Bandeira, Luiz Guimarães, Marcondes Costa, M. Valentim, Maria Terezinha, Mario Rossi, Miguel Lima, Moacir Araújo, Mosenhor Mourão, Nelson Barbalho, Nelson Valença, N. Holanda, Nartan Macedo, Noel Rosa, Oseinha, Orlando Silveira, O. de Oliveira Patativa do Assaré, Paulo Dantas, Paulo Patricio, Pantaleão, Pedro Bandeira, Pedro Maranguape, Pedro Paraguassú, Pilombeta, Raimundo Granjeiro Renato Araújo, Rildo Valente, Roberto Martins, Rosil Cavalcante, Rousseau, Rui Moraes e Silva, Severino Araújo, Severino Ramos, Silvino Lopes, Tito Ramos, Tânia, Victor Simon, Xavier Pinheiro, Sebastião Rodrigues, Walter Levita, Zé Renato, Zeca do Pandeiro, Zito Borborema, entre outros.

¹⁵⁶ “Dança preferida durante o século XIX no Nordeste do Brasil. [...] Entre os cantadores sertanejos, o baião não é canto nem dança. É uma breve introdução musical, executada antes do desafio, antes do debate vocal entre os dois cantadores. Denomina-se também rojão ou rojão de viola.” CASCUDO, Luís da Câmara. Op. cit, 2001. p.41-2.

lançamento da música “Baião”¹⁵⁷, gravada no ano de 1946, pelo grupo *Quatro Ases e um Coringa*. A canção ensina como se dança esse ritmo e convida o ouvinte a aderir a essa vertente da música brasileira.

Em 1949, a revista *O Cruzeiro*, em matéria intitulada “O Baião vai até Mangaratiba”, destacava: “[...] novo ritmo palpitante [...] talvez venha a constituir o mais perigoso rival do samba.”¹⁵⁸ Ademais, sobre Humberto Teixeira, indicava: “[...] é responsável por muitos sucessos da música popular, mas sua música popular é selecionada, quase sempre possui origens folclóricas e tem contribuído para elevar o padrão do gênero.”¹⁵⁹ A referida revista indicava que muitos jovens costumavam ir à casa de campo de Humberto Teixeira, Ibicanhema¹⁶⁰, para aprender os passos do baião; cada estrofe da música “Baião” era explanada na dança praticada por um casal – “Claura e Waldir” –, sendo que toda a *performance*¹⁶¹ era mostrada no periódico com o objetivo de se construir uma imagem identitária nordestina.

Na mesma edição da revista, Teixeira apresentava os passos do baião também a partir da música “Mangaratiba”¹⁶². No entanto, Teixeira e Gonzaga referiam-se a essa composição como um xote, e não um baião. Essa foi uma das táticas de que os compositores lançaram mão para ganhar espaço no Rio de Janeiro, cidade em que o samba era sagrado, instituindo o baião como força fundante de uma nova musicalidade (Ver em anexo a Revista *O Cruzeiro*).

¹⁵⁷ Três anos depois a música “Baião” (composta por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira - RCA Victor 80.0605) seria gravada na própria voz de Luiz Gonzaga.

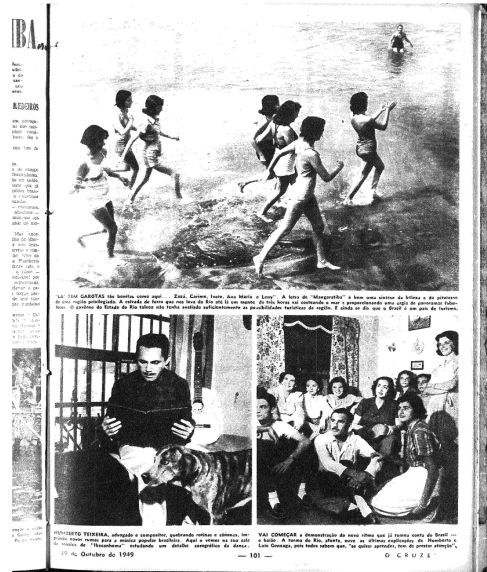
¹⁵⁸ A revista levantou perguntas: “Vocês conhecem o ‘Baião’, conhecem o ‘shots’ ‘Magaratiba’, ‘Asa Branca’? ‘No Meu Pé de Serra’? ‘Sifonia do Café’? ‘Boiadeiro’? ‘Deus me perdoe’? ‘Siridó’? ‘Poema Imortal’? ‘Légua Tirana’? ‘Gauchita’? Claro que conhecem! Pois todas essas e muitas outras são de autoria de Humberto Teixeira, algumas das quais em parceria com Luiz Gonzaga, o notável sanfonista que se encarregou de divulgar o novo ritmo brasileiro.” O que se observa na mesma revista é a popularidade que o ritmo ganhou, a ponto de a revista enfatizar “o novo ritmo brasileiro”. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro: Diários Associados, 29 de outubro de 1949. p.100.

¹⁵⁹ Ibidem. p.100. “De fato, num congresso de folclore dos anos 1950, Oneyda Alvarenga propõe que se adote a divisão entre ‘folclore’ e ‘popular’ com a definição que prevaleceu na segunda metade do século XX. [...] Assim, a distinção deixa de ser valorativa e passa ao plano das categorias analíticas: uma, rural, anônima e não-mediada; outra, urbana, autoral e mediada (ou midiática, como se diz atualmente).” SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria; EISENBERG, José (Orgs.). **Decantando a República**: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira Vol.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p.28.

¹⁶⁰ “Em tupi Ibicanhema significa ‘Paraíso Perdido’.” *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro: Diários Associados, outubro de 1949. p.100.

¹⁶¹ “O corpo é uma unidade auto-suficiente e na arte da performance essa unidade auto-suficiente é empregada como um instrumento de comunicação.” GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2003. p.83.

¹⁶² Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Mangaratiba**. Xote. Odeon 12.938a, gravação 07/06/1949.



Figuras 8 e 9 - “O Baião vai até Mangaratiba” - *O Cruzeiro*, 1949.¹⁶³



Figura 10 - Casal ensinando como dançar o baião e jovens contagiados pelo ritmo da sanfona.¹⁶⁵

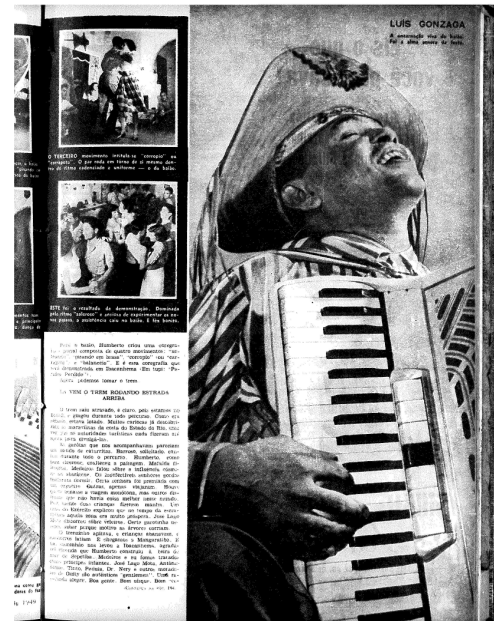


Figura 11 - Luiz Gonzaga e sua performance musical com chapéu de couro.¹⁶⁴

¹⁶³ **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: Diários Associados, outubro de 1949. p.100-1.

¹⁶⁴ Ibidem. p.103.

¹⁶⁵ Ibidem. p.102.

A música de Gonzaga é reflexo de seus deslocamentos: a saída do sertão nordestino, sua passagem pelo exército, suas andanças por várias cidades do Brasil. Todas essas experiências vividas por ele se fazem presentes em seu repertório. De fato, o baião acontece nesse *entre-lugar*¹⁶⁶ *campo/cidade*¹⁶⁷.

Nas páginas da revista *O Cruzeiro* construíam-se imagens e linguagens relacionadas ao “Nordeste”. O próprio texto musical utilizava expressões peculiares para descrever os passos rítmicos da nova dança. O primeiro passo foi denominado “*xoteando*”; o segundo “pisar em brasa”; o terceiro “*corropio*” ou “*caimpresrapeta*”; e o quarto e último movimento foi nomeado de “*balanceio*”.¹⁶⁸

No cenário artístico da música popular brasileira percebia-se toda uma disputa de tendência. O baião ganhou a grande mídia nacional, como a revista *O Cruzeiro*¹⁶⁹, a *Rádio Nacional*¹⁷⁰, entre outros importantes veículos de comunicação da época. Essa sonoridade conquistava não só migrantes nordestinos que habitavam o Sudeste do país – Rio de Janeiro e São Paulo –, como também brasileiros das mais variadas origens. Nas páginas da supracitada revista o baião era caracterizado como “o novo ritmo brasileiro”.

Analisando-se atentamente a letra da música “Baião”, nota-se todo um enunciado de representações simbólicas do Nordeste e do nordestino. Nos seus versos, o sanfoneiro Luiz Gonzaga apresenta o baião como uma nova tendência rítmica que veio para ficar. Na arte/poética da letra, diz:

¹⁶⁶ BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Coleção Humanitas. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

¹⁶⁷ Williams aborda esse imbricamento entre campo e cidade: “O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a idéia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz [...]” WILLIAMS, Raymond. **A Cidade e o Campo**. São Paulo: Cia das Letras, 1989. p.11. “Uma cultura é também um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre troca entre o escrito e oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole, é uma arena de elementos conflitivos.” THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p.17.

¹⁶⁸ **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: Diários Associados, 29 de outubro de 1949. p.100.

¹⁶⁹ A revista *O Cruzeiro* e a *Rádio Nacional* constituíram poderosos elementos na estratégia de divulgação do baião e de construção da chamada “identidade nordestina”. Garcia explica que “ser notícia em *O Cruzeiro* significava tornar-se conhecido por um público considerável em todas capitais do Brasil – a revista tinha circulação nacional e estava entre as mais vendidas”. GARCIA, Tânia da Costa. **O “It verde amarelo” de Carmem Miranda (1930 - 1946)**. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2004. p.17.

¹⁷⁰ A Rádio Nacional ganhou expressividade e se tornou uma poderosa ferramenta da música popular, sobretudo para o repertório Gonzagueano. Segundo Lia Calabre, “em 12 de setembro de 1936, a Rádio Nacional do Rio de Janeiro fez sua primeira transmissão oficial. A sociedade Brasileira Rádio Nacional pertencia ao mesmo grupo jornalístico que editava o jornal *A Noite* e as revistas *Carioca*, *A Noite Ilustrada* e *Vamos Ler*, dono também da S. A. Rio Editora, que desde 1931 integravam os empreendimentos, no Brasil, do capitalista norte-americano Percival Farquhar. [...] A Nacional permaneceu, reconhecidamente, como emissora de maior penetração e audiência por todo o país na era de ouro do rádio [...]”. CALABRE, Lia. **A Era do Rádio**. 2ªed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. p.30-2.

Eu vou mostrar pra vocês
 Como se dança o baião
 E quem quiser aprender
 É favor prestar atenção
 Morena, chegue pra cá
 Bem junto ao meu coração
 Agora é só me seguir
 Pois eu vou dançar o baião ¹⁷¹

Conforme se pode observar a seguir, a sequência desta música se constitui numa tática discursiva para firmar o baião como um “novo” ritmo. Nos versos da composição, Gonzaga diz que já cantou *balancê*, também chamado *balanceio*, gênero criado por Lauro Maia, *xamego*, ritmo que marcou o início de sua carreira, *samba* e *xerém*¹⁷² – gênero “nordestino” que colaborou para a reinvenção do baião –, que, no entanto, são citados como ritmos menores que o baião.

Para Gonzaga, o baião é uma sonoridade de resistência ao samba. O compositor introduziu com essa canção-manifesto¹⁷³ uma fruição estético-musical balizada no cotidiano, na cultura e nos modos de vida dos habitantes do sertão nordestino. A letra ainda enumera “os diversos lugares em que já se havia tocado o baião e em qualquer geografia, em qualquer território ficou concluído com convicção que o ritmo mais marcante foi baião”¹⁷⁴. Essa canção-manifesto veio para ganhar hegemonia musical no cenário artístico brasileiro.

Eu já cantei balancê
 Xamego, samba e xerém
 Mas o baião tem um quê
 Que as outras danças não têm
 Quem quiser é só dizer
 Pois eu, com satisfação

¹⁷¹ Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Baião**. Baião. RCA Victor 80.0605, gravação 07/06/1949.

¹⁷² “Dança nordestina, executada em sanfona. No Piauí o xerém é dança cantada, compreendendo o ‘xerém’, o ‘viu’ e ‘minha nega’. Chamam xerém do sertão. ‘Quatro coisas neste mundo/ O homem deve sabê:/ Trabiá, bebê cachaça, futa moça e sabe lê (Francisco de Assis Iglesias Caantigas e Chapadões 2º, São Paulo, 1958).” CASCUDO, Luís da Câmara. Op. cit., 2001. p.751.

¹⁷³ Na história da música popular brasileira algumas músicas, como dos gêneros Bossa Nova, Tropicália e Mangue Beat, se apresentam sob o rótulo de canção-manifesto. Na Bossa Nova, “João Gilberto registrou aquela que viria a ser considerada a canção-manifesto da bossa nova, ‘Desafinado’ de Tom Jobim e Newton Mendonça. Segundo André Midani, *Desafinado* levou treze takes por João Gilberto, no dia 10 de novembro de 1958”. CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade**: história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.207-10. “Sobre a cabeça os aviões/ Sob os meus pés os caminhões/ Aponta contra os chapadões/ Meu nariz/ Eu organizo o movimento/ Eu oriento o carnaval/ Eu inauguro o monumento/ No planalto central do país/ Viva a bossa/ Sa, sa/ Viva a palhoça/ Ca, ça, ça, ça [...] Os olhos verdes da mulata/ A cabeleira esconde/ Atrás da verde mata/ O luar do sertão [...]” Caetano Veloso. **Tropicália** LP Caetano Veloso. Philips, 1968. Em relação ao Mangue Beat, o movimento foi lançado a partir dos manifestos **Caranguejos com cérebro**, por Fred Zero Quatro, e **Quanto vale uma vida**, por Fred Zero Quatro com a colaboração de Renato L. VARGAS, Herom. **Hibridismo musicais**: Chico Science & Nação Zumbi. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007. p.64-78.

¹⁷⁴ PAES, Jurema Mascarenhas. **São Paulo em Noite de Festa**: Experiências culturais dos migrantes nordestinos (1940-1990). Tese (Doutorado em História Social), PUC/SP, São Paulo, 2009. p.80.

Vou dançar cantando o baião
 Eu já cantei no Pará
 Toquei sanfona em Belém
 Cantei lá no Ceará
 E sei o que me convém
 Por isso eu quero afirmar
 Com toda convicção
 Que sou doido pelo baião [...]¹⁷⁵

Na canção “Eu sou Baião”, interpretada por Carmélia Alves, a “Rainha do Baião”, esse gênero ganhou um timbre feminino, reafirmando o projeto estético-musical de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. A música faz referência à origem desse ritmo – “Companheiro, eu sou do Norte/ Eu vim lá do Ceará” – e lança perguntas ao seu público receptor – “És o samba?/ Não, não, não!” –, inclusive citando gêneros considerados nordestinos – frevo, xote e balanceio –, como se pode verificar a seguir:

Ê ê ba! Ê ê ba!
 Companheiro, eu sou do Norte
 Eu vim lá do Ceará

És o samba?
 Não, não, não!
 És o frevo?
 Não, não, não!
 És o xote?
 Não, não, não
 Balanceio?
 Também não!
 Então diga, me diga, me diga
 Que nome tens então?

O meu nome é Baião!
 Sem maraca, sem calunga,
 Sem tambor de macumba
 O forte ta no zabumba
 E no passo miúdo batido no chão!
 Eu vou mostrar outra vez pra vocês
 Como é que se dança o Baião!¹⁷⁶

O baião “[...] apresenta ritmo com forte ênfase na síncope do segundo tempo, [...] melodia cheia de sétimas menores [...]. A bemolização da sétima nota do acorde representaria o devaneio de um possível elo entre o baião e o blues”, mas, na verdade, “[...] remete ao

¹⁷⁵ Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Baião**. Baião. RCA Victor 80.0605, gravação 07/06/1949.

¹⁷⁶ Humberto Teixeira. **Eu sou Baião**. Baião, 78 RPM. Continental, 1952. A música foi relançada no CD Carmelia Alves - Eu Sou o Baião (Coletânea Revivendo).

ancestral mouro da música nordestina”¹⁷⁷ (assunto que será retomado no capítulo II). Em se tratando da suposta ligação entre o baião e o blues, cabe mencionar que Humberto Teixeira lançou ainda uma música intitulada “Bluebaião”¹⁷⁸, que ganhou registro do violonista Laurindo de Almeida, radicado no cenário musical estadunidense.

Pode-se dizer que o baião é um gênero de composição que, além de ritmo binário, tem harmonia geralmente modal e melodias construídas no modo *mixolídio*¹⁷⁹. A voz no baião, diferentemente da voz na bossa nova, é visceral, estridente, como no aboio. A sanfona no baião se comporta também de forma peculiar: é mais percussiva que harmônica. Efetivamente, “O sotaque da sanfona de Gonzaga trazia um balanço diferente, percussivo, dançante àquele instrumento, tocado em outras culturas de maneira menos sincopada”¹⁸⁰.

Em “Baião de São Sebastião”, canção gravada no ano de 1973, observa-se como se deu a chegada do sanfoneiro Luiz Gonzaga no Rio de Janeiro e, sobretudo, como essa nova prática musical foi recepcionada na cidade. Esse baião anunciava que tipo de Nordeste seria reproduzido sonoricamente. Em quase todo o repertório gonzagueano a região é representada com uma espécie de zunido do “crepitar das balas de Virgulino Lampião e seus cangaceiros” e da violência do sol que tosta as folhas da vegetação do sertão nordestino.

Nos versos dessa música, o compositor enfatiza o “Norte”, fazendo referência, na verdade, ao Nordeste. Chama a si mesmo de “Sonhador de pé no chão”, revelando, desse modo, que, como muitos nordestinos, sonhava em chegar a uma cidade grande. O sanfoneiro anunciava a chegada do baião ao “Sul/ Sudeste” da seguinte maneira:

Vim do Norte de “terceira”
Sonhador de pé no chão!
E entrei na Guanabara,
Com temor no coração...
Era um mundo todo novo
Diferente do sertão!
Mas o Rio abrindo os braços,
Me apertou em suas mãos!

¹⁷⁷ SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. Op. cit., 1997. p.245.

¹⁷⁸ Laurindo Almeida. Álbum Laurindo Almeida Quartet Featuring Bud Shank. California: World, Pacific Records, 1955. 1 disco sonoro n° PJ-1204, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.

¹⁷⁹ MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4ªed. Brasília, DF: Musimed, 1996. Para esse autor, o modo mixolídio “é um modo maior (há um intervalo de terça maior entre os graus I e III). O intervalo característico é 7ª m. (p.168). O modo mixolídio é “(ing. *Mixolydian*) modo medieval elaborado a partir do quinto grau do modo jônico, traz a sétima alterada descendentemente (sol-lá-si-dó-ré-mi-fã natural sol). É comum em manifestações folclóricas de diversos países e regiões, a exemplo do baião nordestino brasileiro”. DOURADO, Autran. Op.cit., 2004. p.208.

¹⁸⁰ Luiz Gonzaga “[...] foi percebendo que as referências culturais que trazia da região onde nasceu poderiam ser o seu diferencial, em fecunda relação com tudo de novo que ele havia absorvido e apreendido, tanto de dentro do Brasil - toadas sertanejas, milongas gaúchas, chorinhos, sambas - como também de fora - fados, tangos, valsas, polcas, mazurcas, blues, foxtrotes -, referências rurais e urbanas, brasileiras e estrangeiras”. PAES, Jurema Mascarenhas. Op. cit., 2009. p.43.

Êh, Rio de Janeiro
De meu São Sebastião
Pare o samba três minutos (2X)
Pr'eu cantar meu baião!¹⁸¹

Por sua vez, a música “Mangaratiba”¹⁸² foi apresentada como *xote*¹⁸³, gênero bastante tocado pelo sanfoneiro. O xote desenvolveu-se de forma híbrida, uma vez que o contato do compositor com chorões na antiga capital da república o influenciou na estruturação desse ritmo. Quando o artista se apropriou desse gênero, o caracterizou como uma sonoridade “nordestina”; na verdade, os seus “inventores” criaram uma linguagem na estética rítmica do xote que serviu para *traduzir*¹⁸⁴ um som “nordestino”.

Nesse sentido, pode-se dizer que, “Ao mesmo tempo em que a música é uma manifestação artística, também representa aspectos da vivência cotidiana de seus produtores e ouvintes”¹⁸⁵. É o que se nota no texto musical apresentado a seguir, uma interlocução entre campo e cidade que ressalta o lazer no cotidiano das pessoas:

Ôi, lá vem o trem rodando estrada arriba
Pronde é que ele vai?
Mangaratiba! Mangaratiba! Mangaratiba!
Adeus Pati, Araruama e Guaratiba
Vou pra Ibacanhema, vou até Mangaratiba!
Adeus Alegre, Paquetá, adeus Guaíba
Meu fim de semana vai ser em Mangaratiba!
Oh! Mangarati, Mangarati, Mangaratiba!
Mangaratiba!
Lá tem banana, tem palmito e tem caqui
E quando faz liar, tem violão e parati
O mar é belo, lembra o seio de Ceci
Arfando com ternura, junto à praia de Anguiti
Oh! Mangarati, Mangarati, Mangaratiba!

¹⁸¹ Humberto Teixeira. **Baião de São Sebastião**. Baião. Odeon, 1973.

¹⁸² Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Mangaratiba**. Xote. Odeon 12.938a, gravação 07/06/1949.

¹⁸³ Segundo Dourado, o termo “schottisch”, que no Brasil é “xótis, dança de casais de origem germânica difundida na Europa em meados do século XIX, chegou ao Brasil e influenciou os chorões brasileiros, alcançando os salões de dança do Rio de Janeiro e outros grandes centros. O xótis adquiriu perfis diferentes no Sul do país, no Rio de Janeiro, no Nordeste e nos grandes conglomerados urbanos”. DOURADO, Autran. op. cit., 2004. p.296 e 368.

¹⁸⁴ O que se constata em Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira é que eles são os tradutores do sertão nordestino no eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Stuart Hall diz que “as pessoas pertencentes a essas culturas híbridas têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural ‘perdida’ ou de absolutismo étnico. Elas estão irrevogavelmente traduzidas. A palavra ‘tradução’, observa Salman Rushdie, ‘vem etimologicamente do latim, significando ‘transferir’, ‘transportar entre fronteiras’”. HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. 6ªed. Rio de Janeiro: Dp&A, 2001. p.89.

¹⁸⁵ MATOS, Maria Izilda S. de. **Dolores Duran**: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50. 2ªed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. p.29. A autora aborda ainda que a historiografia “contemporânea vem trazendo à luz uma diversidade de documentação, um mosaico de pequenas referências esparsas, mediante uma paciente busca de indícios, sinais e sintomas, na tentativa de esmiuçar o implícito e o oculto, para descortinar o cotidiano”.

Mangaratiba!
 Lá tem garotas tão bonitas como aqui:
 Zazá, Carime, Ivete, Ana Maria e Leni
 Amada vila junto ao mar de Sepetiba
 Recebe o meu abraço, sou teu fã
 Mangaratiba!¹⁸⁶

Destarte, verifica-se que Gonzaga e Humberto Teixeira constituem-se em tradutores dessa linguagem discursiva e dialógica¹⁸⁷ de Nordeste, que foi calcada numa *hibridação* cultural (categoria teórica que será analisada no terceiro capítulo). Nos rastros da carreira artística de Luiz Gonzaga percebe-se que o compositor teve a capacidade de sintetizar toda a linguagem apreendida desde a sua infância – período em que suas maiores influências eram seu pai, Januário, tocador de sanfona de oito baixos e consertador do mesmo instrumento, e sua mãe, Santana, “mulher que cantava os benditos mais bonitos”¹⁸⁸.

Nesse percurso de emersão do baião, que traz na sua esteira histórica elementos do maracatu, de matriz africana, das danças populares do Nordeste, do fado português e da batida da viola dos cantadores sertanejos¹⁸⁹, nota-se uma flutuação entre o movimento de invenção de tradição e o de tradução no que diz respeito à categoria conceitual de identidade.

Este conceito [tradução] descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas.¹⁹⁰

¹⁸⁶ Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Mangaratiba**. Xote. Odeon 12.938a, gravação 07/06/1949.

¹⁸⁷ “Segundo Bakhtin, a língua em sua ‘totalidade concreta, viva’, em seu discurso, tem a propriedade de ser dialógica. Essas relações dialógicas não se circunscrevem ao quadro estreito do diálogo face a face. Ao contrário existe uma dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro. Isso quer dizer que o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu [...]. Esse dialogismo mostra-se na bivocalidade, na polifonia no discurso direto e indireto livre.” FIORIN, José Luiz. “Bakhtin e a concepção dialógica da linguagem”. In: ABDALA, Benjamin (Org.). **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas**. São Paulo: Boitempo, 2004. p.37.

¹⁸⁸ Luiz Gonzaga. **O Rei volta pra casa**. LP 12. RCA Victor, n. 103.0568/82, 1982. Apud: RAMALHO, Elba Braga. **Luiz Gonzaga: a Síntese Poética e Musical do Sertão**. São Paulo: Terceira Margem, 2000. p.11.

¹⁸⁹ Luis da Câmara Cascudo, apud: VIEIRA, Sulamita. Op. cit., 2000. p.41.

¹⁹⁰ HALL, Stuart. Op. cit., 2001. p.88-9.

1.3 A INSTITUIÇÃO IDENTITÁRIA DO NORDESTE NAS TEMÁTICAS

Nordeste [...] vasta região ensolarada, cheia de vida, de calor humano e de musicalidade, espaço sócio-político diferenciado e contrastante, carente, pesado, responsável pela existência de tantos problemas, misérias e conflitos.¹⁹¹

Para se compreender a representação do Nordeste na música popular brasileira, cabe questionar como os discursos sobre a seca aparecem historicamente e socialmente nos órgãos oficiais do governo brasileiro. Em princípio, pode-se afirmar que a seca – principal símbolo do Nordeste – exerceu grande influência na institucionalização dessa região.

Nesse sentido, vale esclarecer que, ao se tomar a música como linguagem fundante dos tecidos sócio-históricos e culturais e como arte carregada de sentido e de cargas extrassonoras, procura-se entender os processos históricos nos quais emergiram a categoria Nordeste como sequência de uma dinâmica que se instaurou, a partir da segunda metade do século XIX, na discussão sobre a regionalização do país, à medida que se dava a construção da nação e que a centralização se caracterizava como estratégia política do Império.

O processo de legitimação da seca enquanto símbolo desse território se deu a partir da seca de 1877.¹⁹² Nesse ano ocorreu a chamada primeira grande seca no Nordeste, considerada a mais calamitosa, impulsionando a miséria, pobreza, fome e indignação e deixando para os anos seguintes um saldo de 500 mil mortos entre os habitantes do Ceará e das vizinhanças. Em Fortaleza, pereceram 119 mil pessoas. “A seca foi devastadora em todas as quatro províncias, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte e Paraíba; em todas elas ficou a população reduzida à miséria, à ruína e à pobreza, o quadro foi horrível.”¹⁹³ A seguir, pode-se observar uma mostra da situação de calamidade provocada pelos efeitos dessa seca:

¹⁹¹ Margareth Rago, apud: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Op. cit., 2001. p.13.

¹⁹² A obra “Luiz Gonzaga: a Síntese Poética e Musical do Sertão” faz referência a uma outra calamidade: “A grande seca de 1845 no Nordeste ou as epidemias de cólera ‘morbus’ foram motivo de muitas procissões de penitência, de santas missões, de novenas a São Sebastião para defender da ‘peste, fome e guerra’”. Hugo Frago, apud: RAMALHO, Elba Braga. Op. cit., 2000. p.17.

¹⁹³ BRASIL. Ministério do Interior, Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste, Departamento de Recursos Naturais. **As Secas no Nordeste** (Uma abordagem histórica de causas e efeitos). Recife: Ministério do Interior, 1981.



Figura 12 - Vítimas da seca no Ceará, 1877-1878.¹⁹⁴

Esse território nem sempre recebeu o topônimo “Nordeste”. Por volta da década de 1920, os termos “Norte” e “Nordeste” ainda eram usados como sinônimos, o que denota que esse era um momento de transição, uma vez que a própria ideia de Nordeste ainda não havia sido legitimada. “O nordeste é uma produção imagético-discursiva formada a partir de uma sensibilidade cada vez mais específica, gestada historicamente, em relação a uma dada área do país.”¹⁹⁵

A seca foi o substrato utilizado pelas elites nordestinas em crise para acessar verbas federais, visto que, a partir da segunda metade do século XIX, o Nordeste vivenciou de forma mais intensa o processo de decadência econômica, ante as crises dos engenhos de cana-de-açúcar e o consequente deslocamento das atividades de produção do país para o eixo sul-sudeste, bem como a substituição da mão de obra escrava pelo trabalho livre dos imigrantes. Portanto, para as elites nordestinas, a grande seca serviu como moeda de troca para conseguir esses recursos, e a imagem dos nordestinos de meros coitadinhos reduzidos à condição de pobres e marginalizados foi utilizada para provocar a sensibilização das autoridades públicas federais e da sociedade como um todo.

¹⁹⁴ Foto de J. A. Correia. **O Besouro**. Ceará, julho de 1878.

¹⁹⁵ ALBURQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Op. cit., 2001. p.49.

A figura apresentada a seguir, publicada no jornal *O Besouro*, do Ceará, evidencia mais uma vez o quadro de miséria e flagelo provocado pela “grande seca” e empregado por parte das autoridades nordestinas para conseguir verbas.



Figura 13 - Imagem publicada na primeira página do jornal *O Besouro*, em julho de 1878.¹⁹⁶

O Nordeste é produto de um projeto de regionalização do país cujo intuito era construir uma identidade única para essa região. Esse projeto foi implementado com o apoio dos setores da intelectualidade, da política, da música, da literatura. Os primeiros sinais de uma literatura que trata de forjar uma identidade para os nordestinos foram dados por um grupo de escritores regionalistas do período denominado na literatura brasileira de Romantismo.

Os escritores Franklin Távora, Visconde de Taunay e Bernardo Guimarães, na primeira metade do século XIX, apresentaram uma carga de estereótipos sobre o Nordeste e o sertanejo nordestino. Visconde de Taunay, no romance “Inocência”, qualificou o sertanejo da seguinte forma¹⁹⁷:

¹⁹⁶ **O Besouro**. Ceará, julho de 1878.

¹⁹⁷ “Sem dúvida, a idéia de Nordeste é recente e forjada no mundo político, intelectual e das artes como forma de realçar a auto-estima e, especialmente, constituir identidade diferenciada da do Sul/Sudeste, embora mantendo a dominação das elites locais.” SOUSA, Maria Sueli Rodrigues de. **Imaginário social de semi-árido e o processo de construção de saberes ambientais: o caso do município de Coronel José Dias - Piauí**. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento e Meio Ambiente), UFPI, PRODEMA, Teresina, 2005. p.57-9.

O legítimo sertanejo, explorador dos desertos, não tem, em geral, família. Enquanto moço, seu fim único é devassar terras, pisar campos onde ninguém antes pusera pé, vadear rios desconhecidos, despontar cabeceiras e furar matas, que descobridor algum até então haja varado.¹⁹⁸

Na literatura euclidiana de “Os Sertões”, a visibilidade e dizibilidade do que seja sertanejo ganhou concretude, já que a obra instituiu com veemência seu estereótipo. A construção imagética do sertanejo de Euclides da Cunha apela para a comparação a um Hércules caricaturado – herói da mitologia grega. “O sertanejo é antes de tudo um forte [...] É desgraçado, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. O andar sem aprumo, quase gigante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados.”¹⁹⁹

A construção da identidade do Nordeste encontrou subsídio ainda no movimento intitulado “Romance de 30”, ou simplesmente regionalismo, representado na produção de Gilberto Freyre.

As composições de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira também trouxeram no matolão não só uma estética artística, mas uma intervenção na política, colaborando com o processo discursivo de uma identidade nordestina fundamentado em elementos simbólicos como: seca, sofrimento, saudade, miséria entre outros signos. O músico Luiz Gonzaga desde o início da sua carreira manteve afinidades políticas com os setores mais reacionários da política brasileira no apoio que dava às oligarquias conservadoras no Nordeste bem como aos presidentes militares que implantaram uma ditadura por 21 anos no Brasil entre os anos de 1964 a 1984.

Em consequência desse seu posicionamento, na música “Sertão Sofredor” difundiu o discurso político de um sertão do Nordeste marcado pelo sofrimento:

[Trecho falado]

Ah, meu sertão véio sofrêdo! Terrazinha pesada da gota! Terra mole, vôte... Quando chove lá, chove prá derreter tudo. A terra vira lama, a cheia acaba com os pobres, açudão pro mundo... Aquilo num é nem chuva, é dilúvio! E quando não chove é mais pior meu chefe! É o verão brabo! Torrando tudo, lascando, acabando com o que era verde! Home... Pulo verão no meu sertão, de verde só fica mermo pano de bilhar, óculo reiban e pena de papagaio! É um desadouro meu chefe! Ah, Sertão Veio sofrêdor! [...]

¹⁹⁸ TAUNAY, Visconde. **Inocência**. São Paulo: Ática, 1986. p.5.

¹⁹⁹ CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Círculo do Livro, 1999. p.95.

[Trecho cantado]
 Quero falar
 Do meu sertão
 Meu sertãozinho
 Desprezado como o que
 Peço a atenção
 De toda gente
 Prá minha terra
 Terra do meu bem querer [...] ²⁰⁰

Nesse sentido, é preciso questionar o discurso regionalista, haja vista que não é apenas um discurso ideológico que canaliza uma pretensa essência do Nordeste ou de outra região. O discurso sobre a regionalização tenta instituir uma verdade sobre a região.

O baião é calcado no hibridismo porque surgiu na fusão com elementos do samba, do choro e de outros ritmos urbanos que Gonzaga abarcara no início da carreira, quando se apresentava nos mangues e zonas meretrícias do Rio de Janeiro.²⁰¹ O repertório musical de Luiz Gonzaga, principalmente o seu baião, é forjado na institucionalização do Nordeste e dos “nordestinos” nos signos da seca e da crise da agricultura. A temática de um Nordeste rural aparece na maioria das canções de Gonzaga.

O surgimento do termo “nordestino”, se deu a partir da segunda metade da década de 1910:

O termo nordestino surge para nomear os habitantes de uma área inicialmente compreendida entre os estados de Alagoas e Ceará, sendo, às vezes, aplicado, com menos frequência, para nomear os habitantes do Piauí e do Maranhão. Podemos constatar, no entanto, que esta identidade regional vai se afirmando de forma muito lenta, convivendo pelo menos até os anos trinta com outras designações como: nortista, que se preserva ainda hoje no Sul do país; cearense, designando todos habitantes do Nordeste que migravam para Amazônia, em busca da borracha, também chamados de paroaras ou arigós; sertanejos; brejeiros; praieiros; tipos regionais que como veremos, serão paulatinamente incorporados à figura do nordestino.²⁰²

É na institucionalização do Nordeste e na criação de uma “identidade” da figura do nordestino que a musicalidade de Luiz Gonzaga torna-se mnemônica, porque produz significados, ganhando concretude na memória coletiva do ouvinte, criando sociabilidades e interagindo no cotidiano como um elemento de aprendizagem cultural. Na esteira histórica

²⁰⁰ Joaquim Augusto e Nelson Barbalho. **Sertão sofredor**. Baião, 78 RPM. RCA Victor 802012/A, gravação 09/1958, lançamento 12/1958.

²⁰¹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Op. cit., 2001. p.155.

²⁰² ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Nordestino - uma invenção do falo**: Uma história do gênero masculino (Nordeste -1920/1940). Maceió: Edições Catavento, 2003. p.149-50.

das suas produções musicais, Gonzaga traz um enunciado de práticas simbólicas performáticas caracterizadas pelo hibridismo cultural da região Nordeste. Toda essa rítmica foi e é ouvida por um público composto por roceiros, pequenos agricultores e sertanejos provenientes dessa região e, ao mesmo tempo, ao fazer associações de imagens do flagelo da seca, ganhou força na memória dos migrantes nordestinos no centro-sul do país.

Por meio da música, Luiz Gonzaga consegue evidenciar que a seca é um dos grandes problemas do espaço nordestino. Ele chama atenção para este fato na toada “Asa Branca”²⁰³, texto musical que retrata o drama que vive o homem do sertão nordestino quando deixa a mulher – que então se torna “viúva da seca” – e os filhos para buscar uma vida melhor no “Sul” do Brasil. O texto poético-musical compara a terra ardendo, o campo deserto e desprovido de chuva à fogueira de São João. Desse modo, na rítmica da toada constroem-se e reforçam-se os estereótipos sobre o drama da seca²⁰⁴ no Nordeste.

Para os sertanejos, o abandono do sertão nordestino pela asa-branca é presságio de estiagem, que sempre vem acompanhada de sofrimento. Os versos da música mostram um efeito pendular entre a seca e a chuva. Gonzaga narra o sofrimento e a dor do sertanejo ao perder toda a plantação. O sertão nordestino é calcado na desvalorização da natureza morta, evidenciando-se a relação entre homem, mulher e natureza em momento de falta de chuva.

As imagens que essa música constrói servem para realimentar na memória dos nordestinos e dos brasileiros uma situação de penúria, de desolação. Esses elementos discursivos são fortes e trazem consigo uma grande carga de estereótipo, representando os nordestinos como um povo marcado pela estiagem, produção cultural imagística que se tornou cristalizada.

A canção ainda contém um excerto de caráter subjetivo, em que o homem se despede da sua amada, pede a ela para preservar o seu amor e promete que, com o retorno da chuva, voltará para o sertão. Nessa rítmica poética de Luiz Gonzaga, a terra foi vinculada aos olhos da amada – “Quando o verde dos teus óio.../ Se espaiá na prantação...”²⁰⁵ –, retratando a

²⁰³ Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Asa Branca**. Toada. RCA Victor 80.0510 b, 1947.

²⁰⁴ “O termo Nordeste, inicialmente, designado apenas de atuação de Obras Contra as Secas, simples ponto colateral, vai ganhando, nos discursos das elites, conteúdo histórico, cultural, econômico, político e até artístico. O Nordeste vai sendo inventado como espaço regional. Inicialmente o termo aparece sempre vinculado aos dois temas que mobilizavam as elites dessa área do país e que fizeram emergir a idéia de Nordeste: a seca e a crise da lavoura”. ALBURQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **Nordestino uma invenção do falo: Uma história do gênero masculino (Nordeste -1920/1940)**. Maceió: Edições Catavento, 2003. p.150-1.

²⁰⁵ Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Asa Branca**. Toada. RCA Victor 80.0510/B, 1947. Na canção “Festa” cantada por Gonzaga ele mostra o contentamento com a chegada da chuva no sertão. Ver Luiz Gonzaga Júnior. **Festa, maracatu**, LP CANAÃ - RCA VICTOR, 1968.

chegada da chuva no sertão e a alegria em ver brotar aquilo que se plantou. O que se observa é um efeito pendular do *Eterno Retorno*²⁰⁶ que sua musicalidade produz.

Quando oiei a terra ardendo
 Quá fogueira de São João,
 Eu perguntei, ai
 A Deus do céu, ai,
 Pru que tamanha judiação

Que braseiro, que fornaia,
 Nenhum pé de prantação,
 Por farta d'água
 Perdi meu gado
 Morreu de sede meu alazão

Inté mesmo a asa branca
 Bateu asas do sertão
 Entonce eu disse
 Adeus, Rosinha
 Guarda contigo
 Meu coração...

Hoje, longe muitas légua,
 Numa triste solidão,
 Espero a chuva cair de novo
 Pra mim vortá
 Pro meu sertão

Quando o verde dos teus óio...
 Se espaiá na prantação...
 Eu te asseguro
 Num chore não, viu...
 Que eu vortarei, viu
 Meu coração...²⁰⁷

Faz-se oportuno observar que parte dos estudiosos que analisam a seca relaciona as estiagens apenas ao Nordeste, deixando de notar que em outras regiões do país também acontece esse fenômeno. Além disso, o Nordeste não é apenas estiagem. Portanto, a representação desse fenômeno deve ser apreendida como algo discursivo e dinâmico, ou melhor, como produção imagética de um Nordeste de seca, miséria, marginalização e

²⁰⁶ VASCONCELOS, José Geraldo. **Leopardi e Nietzsche**: uma reflexão sobre história, memória e esquecimento. Disponível em: <<http://www.unimep.br/phpg/editora/revistaspdf>>. Acesso em: fevereiro de 2008. O autor afirma: “Temos conhecimento de que Nietzsche, no verão de 1881, durante um passeio na pequena aldeia de Silvaplana, teve a intuição de o *Eterno Retorno* – que foi redigido logo depois –, em que afirma que o mundo passa pela alternância da criação e da destruição, da alegria e do sofrimento, do nascimento e do perecimento.” (p. 99)

²⁰⁷ Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Asa Branca**. Toada. RCA Victor 80.0510/B, 1947.

cangaço, clichês que cristalizam esta região e os nordestinos, como se pode notar na seguinte citação:

O Nordeste é tomado, neste texto, como invenção pela repetição regular de determinados enunciados, que são tidos como definidores do caráter da região e de seu povo, que falam de sua verdade mais interior. Uma espacialidade, pois, que está sujeita ao movimento pendular de destruição/construção, contrariando a imagem de eternidade que sempre se associa ao espaço. [...] O Nordeste é uma produção imagética-discursiva formada a partir de uma sensibilidade cada vez mais específica, gestada historicamente, em relação ao uma dada área do país.²⁰⁸

O Nordeste é apresentado enquanto um espaço de continuidade histórica regional e de identidade fixa, imóvel, como se a realidade não fosse mutável. A história regional e seus significados sociais impõem essas imagens identitárias nordestinas como uma veracidade. Isso mostra o peso simbólico do discurso utilizado pela teia de poderes para instituir a continuidade histórica e estabelecer a territorialização do Nordeste, atribuindo à região fronteiras fixas e caracterizando esse espaço como sagrado e canonizado.²⁰⁹

Contrariamente ao que demonstra o discurso regionalista, “A identidade torna-se uma celebração móvel”²¹⁰. Isso implica dizer que nossa identidade é definida e construída histórica e socialmente, e não biologicamente. É preciso observar que existem múltiplas identidades nordestinas. Aceitando-se que a identidade não é a essência, mas uma construção, constata-se que “o sujeito previamente vivido, como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas”²¹¹.

Corroborando esse imaginário homogeneizado de Nordeste das secas, a Geografia tradicional concebe esse fenômeno como tipicamente relacionado à espacialidade nordestina, determinando como território de ocorrência o Polígono das Secas, que a legislação pátria define como as áreas de clima semiárido e de caatinga, abrangendo nove Estados: Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahia e norte de Minas Gerais, que, cabe observar, pertence à região Sudeste. Espaços estes marcados pela irregularidade das chuvas no tempo e no espaço.

²⁰⁸ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Op. cit., 2001. p.24-49.

²⁰⁹ MORAES, Jonas Rodrigues de. “A musicalidade do Baião para entender a imagem discursiva da seca no Nordeste”. **Cadernos de Teresina**. Ano XVII, n.3. Teresina, FMC, agosto de 2005. p.20.

²¹⁰ HALL, Stuart. Op. cit., 2001. p.13.

²¹¹ Ibidem. p.12-3.

Com efeito, o fenômeno da irregularidade das chuvas produz as frequentes estiagens, que servem de substrato ao imaginário de seca. Tais estiagens ocorrem em dois regimes: um mais curto – de 5 a 10 anos, aproximadamente; e um mais longo, a cada 26 anos – é a chamada “Grande Seca”. Nos momentos mais graves na região Nordeste, a seca prejudica cerca de 1,5 milhões de famílias em 1.400 municípios do citado polígono. Na maioria dos municípios da região semiárida chove, em média, de 450 mm a 600 mm por ano em período de seca.²¹²

No contexto da musicalidade, o Nordeste está expresso nos gêneros musicais “nordestinos” como território de dor, mas também de alegria. São símbolos desta, por exemplo, a dança no forró pé-de-serra, o chiado do chinelo no contato da pele suada em consequência da dança e o ritmo musical do “xaxado” – “onomatopéia do rumor xa-xa-xa das alpercatas de rabicho arrastadas no chão”²¹³. Outra marca do Nordeste é a sensualidade, revelada no esfregar contínuo dos corpos suscitado pela rítmica do xote e do baião, que, com sua harmonia e melodia, invade a alma e o corpo do ouvinte, envolvendo sua cintura, seus quadris, produzindo imagens semantizadoras e significantes de uma dança memorizável que ganhou culturalmente os espaços dançantes do país.

Embora o Nordeste se caracterize por uma pluralidade de ritmos e sons, o compositor Luiz Gonzaga utilizou essa pluralidade para construir uma ideia única de Nordeste. Entretanto, esses ritmos e sons da linguagem musical provocam no ouvinte toda uma representação simbólica de Nordeste, o que por si só nega a visão homogênea da região, anunciando vários Nordestes:

[...] músicas agenciam, na verdade, diferentes experiências visuais e corporais, produzindo diferentes decodificações, diferentes nordestes [...]. O baião será a “música do nordeste”, por ser a primeira que fala e canta em nome desta região. [...] a identificação do baião com o nordeste é toda uma estratégia de conquista de mercado e, ao mesmo tempo, é fruto desta sensibilidade regional [...].²¹⁴

Tendo como temática principal a seca, a canção “A triste partida”, considerada por Gonzaga uma das mais importantes do seu repertório, parece remeter o ouvinte às páginas da

²¹² DIAS, Wellington. **Programa Permanente de Convivência com o Semi-árido**. Brasília, Câmara dos Deputados, Centro de documentação e informação, Coordenação de publicações, 2000.

²¹³ OLIVEIRA, Gildson. **Luiz Gonzaga: o matuto que conquistou o mundo**. 6ªed. Recife: Comunicarte, 1991. p.55.

²¹⁴ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Op. cit., 2001. p.155.

obra “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos, ou às cenas de “Retirantes”²¹⁵ e “Criança Morta”²¹⁶, telas do pintor Candido Portinari. Essa toada aborda a seca do Nordeste e a fome, que fez o pobre retratado na canção gritar “Ai, ai, ai, ai”. Descreve a angústia de um sertanejo que, em função da falta de chuva, teve de vender burro, jegue e cavalo para migrar para São Paulo, situação que o fez clamar “Meu Deus, meu Deus”:

Setembro passou
 Outubro e Novembro
 Já tamo em Dezembro
 Meu Deus, que é de nós,
 Meu Deus, meu Deus
 Assim fala o pobre
 Do seco Nordeste
 Com medo da peste
 Da fome feroz
 Ai, ai, ai, ai
 [...]
 Sem chuva na terra
 Descamba Janeiro,
 Depois fevereiro
 E o mesmo verão
 Meu Deus, meu Deus
 [...]
 Eu vendo meu burro
 Meu jegue e o cavalo
 Nós vamo a São Paulo
 Viver ou morrer
 Ai, ai, ai, ai
 Nós vamo a São Paulo
 Que a coisa tá feia
 Por terras alheia
 Nós vamos vagar
 Meu Deus, meu Deus [...] ²¹⁷

Dessa forma, Luiz Gonzaga, a partir dos ritmos e letras das canções, contribuiu para fortalecer o imaginário de Nordeste. Delimitou suas fronteiras territoriais, instituindo a sua música, a sua linguagem, os seus ritmos. Destarte, a música de Gonzaga figura um discurso identitário acerca do povo nordestino.

²¹⁵ Candido Portinari. Retirantes. Óleo s/ tela, 190 x 180 cm. Col. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo, Brasil. 1944. Pode-se conferir a tela em: <http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/portinari/salas/id_portinari_retirantes.html>.

²¹⁶ Candido Portinari. Criança Morta (Criatura muerta). Óleo s/ tela, 176 x 190 cm. Col. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo, Brasil. 1944. Pode-se conferir a tela em: <http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/portinari/salas/id_portinari_crianca_morta.html>.

²¹⁷ Patativa do Assaré. **A Triste Partida**. Toada. LP A Triste Partida. RCA, 1964.

Na canção “Vozes da Seca”, Luiz Gonzaga narra a seca que ocorreu no país entre os anos de 1953 e 1954:

Nos anos 53 e 54 houve uma seca da molesta no sertão nordestino, o Brasil ficou cheio de arapuca, ajuda teu irmão, uma esmola pro flagelado nordestino, qualquer coisa serve, dinheiro, roupa véia, sapato véio, tudo serve [...].²¹⁸

Gonzaga, representando os sertanejos, clamava por uma providência do governo para amenizar os efeitos da seca e melhorar a qualidade de vida no sertão nordestino. Nesse sentido, não pedia esmola – prática que, subjetivamente, criticava –, mas reivindicava atenção ao nordestino:

[Canto falado]
O deputado do povo,
bradou do parlamento nacional.
Seu presidente!
Esse baião de Gonzaga e Zé Dantas,
vale mais do que cem discursos.
E tenho dito!
E agora eu louvo bem alto!

[Canto]
Seu doutô os nordestinos
Têm muita gratidão
Pelo auxílio dos sulista
Nessa seca do sertão
[...]

Pois doutô dos vinte estado
Temo oito sem chovê...
Veja bem, quase a metade
Do Brasil tá sem cume

Dê serviço o nosso povo
Encha os rios de barrage
Dê comida a preço bom
Não esqueça a açudage [...]²¹⁹

O Nordeste perdeu sua posição de pólo de desenvolvimento econômico em razão da crise dos engenhos de açúcar na zona da mata nordestina – que trouxe como consequência a perda de *status* das elites açucareiras –, do enfraquecimento do poder econômico dos coronéis

²¹⁸ Luiz Gonzaga e Zé Dantas. **Vozes da Seca**. Toada-baião, 78 RPM. RCA Victor 80.1193/B, 02/07/1953. Esse discurso aparece no LP Luiz Gonzagão e Gonzaguinha, *A Vida do Viajante* (Álbum duplo), EMI - Odeon/ RCA, 1981.

²¹⁹ Ibidem.

do sertão, bem como da hecatombe da seca de 1877, que vitimou meio milhão de pessoas. A chamada indústria da seca nasce historicamente a partir dos elementos apontados acima.

Na canção “Vozes da Seca”, Gonzaga solicita ao “doutô” que “Não esqueça a açudage”, pois defendia que a solução para a falta de chuva no sertão nordestino passava pela construção de grandes barragens, mesmo sabendo que um dos discursos da indústria da seca se apoiava na construção de represas e açudes. Todavia, esse tipo de construção causa boa impressão somente pelo tamanho, levando a maioria da população que sofre com a estiagem à dependência do carro-pipa; e, por outro lado, é um mecanismo utilizado por parte dos partidos políticos para garantir votos.

Como se pode notar, as imagens de ruralidade e de territorialidade são frequentes nos textos do referido compositor. De fato, o imaginário social regional nordestino, expresso nas composições, está impregnado de valores rurais, ao passo que o Sudeste ou Sul (já que este último termo é utilizado como sinônimo do primeiro nas composições gonzagueanas) é chamado de terra civilizada – como se pode constatar nas músicas de Luiz Gonzaga e Zé Dantas –, o que mostra a ideia de territorialidade do país.

Há ainda o componente saudosista, como o sentimento nostálgico daqueles que migram para o Sul (Sudeste) a cada seca do Norte (Nordeste). Na composição “Riacho do Navio”, há sentimento saudosista em relação ao espaço Nordeste como o lugar dos nordestinos, com a intenção de apregoar no imaginário dos migrantes nordestinos o desejo de retornar ao seu lugar de origem, de voltar à terra natal, como se pode observar nesse fragmento da letra:

[....]
 Ai, se eu fosse um peixe
 Ao contrário do rio
 Nadava contra as águas
 E nesse desafio
 Saia lá do mar pro Riacho do navio
 Eu ia diretinho pro Riacho do Navio

Pra ver meu brejinho
 Fazer minhas caçadas
 Ver as pegas de boi
 Correr nas vaquejadas
 Ouvir o som dos chocalhos
 E acordar com a passarada
 Sem rádio sem notícias das terra civilizada²²⁰

²²⁰ Luiz Gonzaga e Zé Dantas. **Riacho do Navio**. Xote. RCA Victor 80.1518b, 24/08/1955.

Outra abordagem que Gonzaga apresenta no seu projeto estético-musical se refere à temática da migração. O nordestino é “antes de tudo um migrante”, asserção que pode ser notada em duas letras. Uma delas é “Baião na Garoa”²²¹, que apresenta o drama da seca, anunciada pelo não cantar do sabiá. A canção estabelece uma contradição de alegria e tristeza ao mostrar a saga dos retirantes que saem de seu “pedaço de chão” em alegria e cantando seu rojão – “Lá, la,la, la,la, la,la” – à procura de dias melhores:

Na terra seca quando a safra não é boa
Sabiá não entoa
Não dá milho e feijão
Na Paraíba, Ceará, nas Alagoa
Retirantes que passam
Vão cantando o seu rojão

Lá, la,la, la,la, la,la,
Lá, la,la, la,la, la,la
Lá, la,la, la,la, la,la
Lá, la,la, la,la, la,la

Meu São Pedro me ajude
Mande chuva, chuva boa
Chuvisqueiro, chuvisqueiro
Nem que seja uma garoa

Uma vez choveu na terra seca
Sabiá então cantou
Houve lá tanta fartura
Que retirante voltou
Ra, ra,ra, lará
Ra, ra,ra, lará
Ra, ra,ra, lará, ra,ra,ra,ra,ra
Foi graças a Deus
Choveu, garouou [...] ²²²

Toda essa construção simbólica está assentada na concepção de um sertão nordestino fundado no misticismo, conforme se constata nos seguintes versos: “Uma vez choveu na terra seca / Sabiá então cantou / Houve lá tanta fartura / Que retirante voltou”²²³. E também nos versos de “A Volta da Asa Branca”: “A asa branca / Ouvindo o ronco do trovão / Já bateu asas / E voltou pro meu sertão”²²⁴.

²²¹ Luiz Gonzaga e Hervê Cordovil. **Baião na Garoa**. Baião. RCA Victor 80.0962a, setembro de 1952.

²²² Ibidem.

²²³ Ibidem.

²²⁴ Luiz Gonzaga e Zé Dantas. **A Volta da Asa Branca**. Toada. RCA Victor 80.0699b, outubro de 1950.

Por sua vez, na sonoridade rítmica do maracatu “Pau de Arara” revela-se todo um conjunto de práticas e representações do nordestino. O próprio título da composição, “Pau de Arara” – canção em que “Gonzaga descreve a própria experiência como migrante [...]”²²⁵ –, sugere que para os nordestinos vencerem na vida têm de migrar. Esse maracatu evidencia um caleidoscópio de imagens, como no trecho: “[...] Só trazia a coragem e a cara / Viajando num pau-de-arara / Eu penei, mas aqui cheguei”.

Além da temática da migração, em que subjaz o sofrimento das longas viagens feitas pelos migrantes nordestinos em paus-de-arara, o músico/compositor, chegando ao centro-sul do país, especialmente no Rio de Janeiro, introduziu no repertório nacional novos elementos rítmicos, como o xote, o maracatu e o baião, tocados a partir do trio musical triângulo, zabumba e sanfona. O compositor descreve os instrumentos percussivos como triângulo, zabumba e gonguê. Esses instrumentos foram a base de sua organização musical.

Luiz Gonzaga foi o tradutor dessa discursividade nordestina. A experiência social do artista se traduz e gera significados em sua música. Esses ritmos revelaram as singularidades do meio musical e histórico e configuraram uma nova estética da música popular brasileira. A partir de sua música, Gonzaga não só anunciou os gêneros “regionais”, como também entrou na disputa do mercado fonográfico, uma vez que o que se ouvia no Rio de Janeiro até então era samba ou samba-canção.²²⁶ Assim, um trecho da supracitada canção ressalta:

[...]
 Truce um triângulo, no matulão
 Truce um gonguê, no matulão
 Truce um zabumba dentro do matulão
 Xote, maracatu e baião
 Tudo isso eu truce no meu matulão²²⁷

Nas composições do sanfoneiro, o sertanejo nordestino é marcado também pela imagem da saudade. Esta, nas suas letras, consiste em uma mistura de várias sensações, principalmente perda, amor e distância. “A saudade é sentimento pessoal de quem se percebe perdendo pedaços queridos de seu ser, dos territórios que construiu para si.”²²⁸

²²⁵ RAMALHO, Elba Braga. Op. cit., 2000. p.51.

²²⁶ Segundo Regina Echeverria, o baião “[...] estourou em pleno governo do presidente Eurico Gaspar Dutra, [...]. A música popular brasileira de então oscilava entre o samba-canção e os ritmos importados. E foi sacudida pela chagada do baião, brasileiro legítimo e verdadeiramente uma novidade”. ECHEVERRIA, Regina. Op. cit., 2006. p.89.

²²⁷ Luiz Gonzaga e Guio de Moraes. **Pau de Arara**. Maracatu. RCA Victor 80.0936b, 12/05/1952.

²²⁸ “A saudade também pode ser um sentimento coletivo, pode afetar toda uma comunidade que perdeu suas referências espaciais ou temporais, toda uma classe social que perdeu historicamente a sua posição.” ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Op. cit., 2001. p.65.

A saudade bateu impetuosamente na alma e no coração dos migrantes nordestinos que se deslocaram para o Sudeste do país, sentimento que o compositor declama relatando a perda de seu território e o desejo de retornar para o sertão:

Lá no meu pé de serra
Deixei ficar meu coração
Ai, que saudades tenho
Eu vou voltar pro meu sertão
No meu roçado trabalhava todo dia [...] ²²⁹

O território nordestino no repertório de Luiz Gonzaga é nostálgico e movido pela saudade, sentimento que se mistura com outros elementos, como seca, fartura e volta da chuva. A nostalgia se dava também como consequência da saudade do amor de Rosinha – a linda flor pernambucana²³⁰, mulher bastante cantada por Gonzaga –, como se pode verificar nos versos de “Asa Branca”: “[...] Entonce eu disse /Adeus, Rosinha/ Guarda contigo Meu coração [...]”²³¹. Esses sentimentos de amor e saudade foram registrados também na música “Juazeiro”:

Juazeiro, não te alembra
Quando o nosso amor nasceu
Toda tarde à tua sombra
Conversava ele e eu
Ai, juazeiro
Como dói a minha dor,
Diz, juazeiro
Onde anda o meu amo? ²³²

Em quase todo o projeto musical de Luiz Gonzaga, o sertão nordestino é simbolicamente representado numa espécie de retorno. O sentimento de apego à terra está ligado aos meios de sobrevivência, sendo a região deixada apenas nas secas. O ritmo musical do baião serve para legitimar essa imagem discursiva da seca, forjando essa visibilidade/dizibilidade do Nordeste e, assim, mantendo os vínculos sentimentais entre sujeitos e territórios, entre nordestinos e Nordeste.

²²⁹ Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **No meu pé de serra**. Xote, 78 RPM. Victor 800495/A, 1946.

²³⁰ Lenine e Carlos Rennó. **Todas Elas Num Só Ser**. CD “Incite”, faixa, 08. Sony BMG, 2004. “Nem mesmo a linda flor de Luiz Gonzaga, Rosinha, do sertão pernambucano [...]”

²³¹ Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Asa Branca**. Toada. RCA Victor 80.0510/B, 1947.

²³² Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Juazeiro**. Baião, 78 RPM. Victor 800605/A, gravação 07/06/1949, lançamento 10/1949.

CAPÍTULO II - INVENÇÃO DA IDENTIDADE: MÚSICA E PERFORMANCE

Gonzaguinha: - É ômi! É hora da memória! A gente chega e puxa um pouquinho de memória porque, evidentemente, sabe é, nós vivemos um tempo em que as pessoas não tem mais o tipo de memória que tinha. Muita coisa da memória do povo foi cortada, então a gente coloca pra fora e aproveita e puxa também pela tua e vamo vê se você consegue responder a altura esse desafio que eu te coloco aqui. Por exemplo:

Gonzaguinha: - Juazeiro, Juazeiro, me arresponda por favor/ Juazeiro velho amigo onde anda me amor/ Aí Juazeiro [...]

Luiz Gonzaga: - Memória boa hoje, hein?! Tá sabendo das coisas. Você sabe demais daqui do seu velho pai [...] ²³³

Neste capítulo serão analisados os processos de invenção da identidade nordestina, tomando-se como base o repertório do músico Luiz Gonzaga, bem como seus depoimentos em forma de aboios e vaquejadas, o imaginário discursivo veiculado pelo artista e sua performance. Busca-se observar ainda as ideias-imagens que seu repertório e depoimentos propõem, correspondendo a uma “invenção de tradições”.

2.1 “O SOM DE TUDO QUE PASSOU POR LÁ”

Antes dos mouros o som / O som de tudo que passou por lá / O som de tudo que passou aqui / O som que vem quem viver verá ²³⁴

Uma parte da música de Luiz Gonzaga representa o Nordeste simbolicamente não apenas por meio de imagens ruralistas, mas também mediante imagens citadinas, já que emerge numa trajetória de migrante, ou seja, no *entre-lugar*²³⁵ campo/cidade. Foi nesses espaços intersticiais e de deslocamento do Sertão nordestino para o Sudeste do país que o repertório musical de Gonzaga se constituiu. Na sua música, o Nordeste surge na interlocução com o Sudeste.

²³³ LP Gonzagão e Gonzaguinha “**Discação em casa moro no mundo**”. EMI - Odeon/ RCA, 1981 (álbum duplo).

²³⁴ Lirinha e Clayton Barros. **Antes dos Mouros**. Cordel do Fogo Encantado. CD Cordel do Fogo Encantado. Rec Beat, 2001.

²³⁵ BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. 4ª reimpressão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. p.298. Esse autor utiliza o conceito do *entre-lugar* ao articular sua crítica a de Espaço Internacional de Frederic Jameson. Assim, o autor descreve: “O que deve ser mapeado como novo espaço internacional de realidades históricas descontínuas é na verdade o problema de significar as passagens intersticiais e os processos de diferença cultural que estão inscritos no ‘entre lugar’, na dissolução temporal que tece o texto ‘global’.”

Esse conjunto de práticas e tradições inventadas na música de Gonzaga serviu como instrumento de diálogo entre o compositor e seu público receptor e teve como objetivo estabelecer um discurso musical suscetível de decodificação e interpretação. Essa linguagem discursiva musical imprimida pelo compositor foi repetida continuamente para apregoar valores e regras oriundos de modos de vida sertanejos com o intuito de institucionalizar e territorializar o Nordeste.

Essa linguagem está impregnada por imagens de pobreza, de vida difícil e escassez e solidariedade no meio rural nordestino. Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Gonzaga narrou as dificuldades que ele e sua família enfrentaram para sobreviver como agricultores:

Nossa vida ali era a de um menino pobre sem escola [...] e pai puxando enxada, sempre sonhando em ter uma vida melhor, e quando o patrão reclama um dia de serviço ou dois ou três, ele não fazia questão, ele ia porque ajudava até comprar um pouco de farinha, feijão, quem sabe até um cheiro de carne, então a gente era criado assim nesta vida difícil lá no sertão, quando inverno vinha bonzinho a gente melhorava a panela, quando chegava a semana santa a gente já tinha pegado na bage um feijão verde, então vinha as trocas. “Dona Santana truce um queijinho pra trocar com vós micê.” Ela entregava o queijo, minha mãe devolvia um moí de feijão, ou quem sabe uma abóbora verde, jerimum [...].²³⁶

A fala do compositor Gonzaga – “nossa vida ali era a de um menino pobre sem escola”²³⁷ – denota que o seu filtro de memória o fazia conceber como atributo da sua *cultura acústica*²³⁸ pobreza e o não letramento presentificados em sua memória social e operados

²³⁶ Depoimento de Luiz Gonzaga, em entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 06/09/1968. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Fita cópia 18.1. “Sem meios de adquirir um pedacinho de terra, mesmo alastrado de seixos, mancambiras e xiquexiques, onde pudesse semear as suas esperanças, o pobre caboclo [Januário] via-se forçado a continuar vivendo subjugado às leis daquele universo e aos caprichos de poderosos latifundiários, trabalhando de sol a sol sem nenhuma perspectiva de progresso. [...] dedicava todo seu tempo a participação da fazenda ao cultivo do pequeno roçado e, vez por outra, às farinhadas na serra do Munduri, triturando raízes de mandioca, prensando massa, carregando lenha e manivas em lombo de jumento e torrando farinha e o próprio corpo magro nas lajes candentes de um forno em troca de meia cuia de goma e de alguns beijos semeados com farelos de ouricuri [...]” FERREIRA, José de Jesus. **Luiz Gonzaga, o Rei do Baião**. Sua vida, seus amigos, suas canções. São Paulo: Ática, 1986. p.9-10.

²³⁷ Depoimento de Luiz Gonzaga, em entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 06/09/1968. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Fita cópia 18.1.

²³⁸ “Numa cultura acústica, a mente opera de um outro modo, recorrendo (como artifício de memória) ao ritmo, à música e à dança, à repetição e à redundância, às frases feitas, às fórmulas, às sentenças, aos ditos e refrões, à retórica dos lugares-comuns – técnica de análise e lembrança da realidade – e às figuras poéticas – especialmente a metáfora. Sua oralidade é uma oralidade flexível e situacional, imaginativa e poética, rítmica e corporal, que vem do interior, da voz, e penetra no interior do outro, através do ouvido, envolvendo-o na questão. Nessa cultura, os homens e mulheres sabem escutar e narrar, contar histórias e relatar. E isto com precisão, clareza e riqueza expressiva. De um modo cálido e vivo, como a própria voz. São mestres do relato, das pausas e das brincadeiras, da conversa e da escuta. Amam contar e ouvir histórias, tomar parte nelas.” LOPES, José de Sousa

como um elemento forte para a inventividade do baião. Já as questões do passado sem nenhuma relevância caem no esquecimento.

Na comunidade acústica do sopé da Serra do Araripe o que predominava não era um saber letrado, mas um saber ancestral baseado na oralidade e na tradição. Nesse universo, a figura do pai foi uma ancestralidade que se tornou marcante na carreira artística de Gonzaga, como o próprio artista demonstrava ao afirmar: “[...] pai puxando enxada, sempre sonhando em ter uma vida melhor [...].”²³⁹ Essa referência a Januário, pai de Gonzaga, o acompanhou em toda a sua carreira artística de músico, o que se constata nos versos da música “Respeita Januário”²⁴⁰. Nesse sentido, “é o domínio dos ancestrais uma fonte ressonante de consciência renovadora da existência presente, que em si mesma não é um terreno especificado em itens”²⁴¹. A oralidade, ou seja, a palavra falada adquire poder e força nas culturas acústicas:

O fato de os povos orais comumente – e muito provavelmente em todo o mundo – julgarem as palavras dotadas de uma potencialidade mágica está estreitamente ligado, pelo menos inconscientemente, a sua percepção da palavra como necessariamente falada, proferida e, portanto, dotada de um poder. Os povos profundamente tipográficos esquecem-se de pensar nas palavras como primariamente orais, como eventos e, logo, necessariamente portadoras de poder: para eles, as palavras tendem antes a ser assimiladas a coisas, “lá”, em uma superfície plana. Essas “coisas” não são tão prontamente associadas à magia, pois não.²⁴²

A *força da palavra* é um fato inerente às culturas acústicas, enquanto nas culturas letradas predomina a *força do texto*. Em um caso é-se governado por leis, decretos, tratados; no outro por uma tradição ancestral que não se inscreve nos livros, mas na memória social.²⁴³

Gonzaga trouxe a materialidade da pobreza rural sertaneja para sua cultura acústica, mostrando as dificuldades que sua família passava para sobreviver no sertão nordestino, “(...) o patrão reclama um dia de serviço ou dois ou três, ele não fazia questão, ele ia porque

Miguel. **Cultura Acústica e Letramento em Moçambique**: em busca de fundamentos para uma educação intercultural. São Paulo: EDUC, 2004. p.27.

²³⁹ Depoimento de Luiz Gonzaga, em entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 06/09/1968. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Fita cópia 18.1.

²⁴⁰ Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Respeita Januário**. Baião. RCA Victor, 78 RPM, 800658/B, 1950. A música foi relançada no LP “O Rei volta pra casa”, Luiz Gonzaga, 1982. Essa música será comentada mais à frente.

²⁴¹ LOPES, José de Sousa Miguel. Op. cit., 2004. p.165-6.

²⁴² Walter Ong. Apud: Ibidem. p.162.

²⁴³ Ibidem. p.186.

ajudava até comprar um pouco de farinha, feijão, quem sabe até um cheiro de carne (...) ²⁴⁴”. A “nossa existência hoje é marcada por uma tenebrosa sensação de sobrevivência (...)”²⁴⁵.

A cultura de resistência e sobrevivência caracteriza o percurso da vida de Luiz Gonzaga. Inicialmente, enquanto trabalhador rural e filho de família pobre, buscava sobreviver à situação de mandonismo e coronelismo no sertão nordestino. Mais tarde, quando se mudou para o Rio de Janeiro, teve de lutar para sobreviver como artista na incipiente indústria fonográfica, “[...] o que poderíamos chamar de uma cultura de resistência, em que a luta pela sobrevivência e a improvisação tomaram feições de atitudes políticas, formas de conscientização e manifestações espontâneas de resistência”²⁴⁶.

Em se tratando do processo histórico de tradição inventada em que a música de Gonzaga se instituiu, o próprio compositor ressaltou que seu trabalho musical advém de seu aprendizado cultural com a família:

Se puxei a meu pai no seu lado artístico – sanfoneiro que ele era – puxei a minha mãe cantadeira que ela era. Ela... tinha as novenas no mês de Maria que não faltavam lá em casa; o mês de Maria todinho, toda noite tinha aquelas novenas, e minha mãe era quem puxava a novena tanto na leitura como na voz, cantando os benditos mais bonitos.²⁴⁷

Luiz Gonzaga teve como influências elementos sonoros do sertão nordestino, especialmente da Serra do Araripe, relacionados ao canto das ladainhas, dos novenários, a um fazer musical e sua interinfluência com a música sacra, conforme o autor revelava em seu depoimento: “Tinha as novenas no mês de Maria que não faltavam lá em casa [...]”. A fala do compositor denota um simbolismo musical dos modos de vida que operavam nessa cultura local do Araripe, da participação da comunidade em Novenas, Benditos, Ladainhas, incêndios, entre outras práticas da cultura acústica do sertão nordestino.

Portanto, cabe aqui descrever essas práticas culturais e relacioná-las com o repertório e os depoimentos de Gonzaga. Em primeiro lugar, faz-se oportuno discorrer sobre as

²⁴⁴ Entrevista do Luiz Gonzaga ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 06/09/1968. Fita cópia 18.1.

²⁴⁵ BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Coleção Humanitas. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p.19.

²⁴⁶ MATOS, Maria Izilda S. de. **Cotidiano e Cultura**: história, cidade e trabalho. São Paulo: EDUSC, 2002. p.23.

²⁴⁷ Luiz Gonzaga. **O Rei volta pra casa**. LP 12. RCA Victor, n.103.0568, 1982. Apud: RAMALHO, Elba Braga. **Luiz Gonzaga**: a Síntese Poética e Musical do Sertão. São Paulo: Terceira Margem, 2000. p.11.

novenas²⁴⁸, que consistem em orações realizadas durante nove dias e que acontecem frequentemente nos períodos que antecedem os festejos religiosos. Segundo a tradição católica, as novenas tiveram origem no episódio bíblico da ascensão de Cristo ao céu, evento que, após nove dias, foi seguido pela descida do Espírito Santo. Durante esses nove dias, os cristãos ficaram reunidos em torno de Maria, de algumas mulheres e dos apóstolos. Para alguns cientistas da religião, esse acontecimento do cristianismo é tido como a primeira novena cristã.

Gonzaga afirmou que sua mãe cantava “os benditos mais bonitos”. As visitas do santíssimo e as diversas procissões religiosas eram acompanhadas por cânticos uníssonos chamados de benditos²⁴⁹. Muitos benditos são cantados à cabeça da pessoa morta. Para os cristãos, a crença na vida eterna deve levar em consideração o velório do corpo do morto. Velar corresponde a prestar àquele que parte uma vigilância ao corpo presente; fazer a sentinela se expressa exatamente no significado do verbo sentir. Conforme se depreende do depoimento de Gonzaga, os benditos são cânticos religiosos de extrema significância para a cultura acústica da serra do Araripe.

Por sua vez, as ladainhas são orações em canto declamadas e formadas por uma sucessão de invocações e respostas curtas e repetidas. O canto dos tiradores de ladainha no sertão do Nordeste brasileiro gera uma profusão de sentidos pelo canto trágico e o tom de voz inflexivo, causando no ouvinte grande comoção. As ladainhas têm despertado o interesse dos musicólogos, na medida em que a simplicidade melodiosa e seu movimento de repetição monótona, quebrantável e nostálgica têm o poder de deixar os ouvintes num estado de apatia, de sofrimento, de quietação e de união contemplativa com Deus. Levam os ouvintes à submissão, ao arrependimento e à contrição.

Observa-se em “Légua Tirana” uma relação orgânica entre música e palavra (*melos* e *logos*). Verifica-se que as pausas, as anacruses e as durações longas dos finais de cada frase fazem com que o ritmo poético-musical seja lento e arrastado, o que está em perfeita sintonia com a paisagem triste “pintada” por Gonzaga e Humberto Teixeira.²⁵⁰ O fato é que os “[...] os

²⁴⁸ “Alegoricamente, a novena é antes de tudo um ato de louvor ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo, Deus três vezes Santo. Três é número perfeito. Três vezes três, nove. A novena é louvor perfeito à Trindade. A prática de nove dias de oração, louvor e súplica deve confirmar de maneira extraordinária a fé em Deus que nos salva, por intermédio de Jesus, de Maria e dos Santos.” WIKIPÉDIA. A enciclopédia livre. **Novena**. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Novena>>. Acesso em: 28/03/2009.

²⁴⁹ “Os católicos do interior paulista ainda cantam, em missas e procissões, os benditos de reminiscência francesa – *Nous voulons Dieu* (Queremos Deus).” CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 11ªed. São Paulo: Global, 2001. p.62.

²⁵⁰ TORRES, Alfredo Werney Lima. “Relação entre *Melos e Logos*: A construção musical de *O Tempo Conseqüente*, de H. Dobal”. **Revista Litteris**. n.2. Rio de Janeiro, maio de 2009. Disponível em: <www.revistalitteris.com.br>. Acesso em: 09/06/2009.

aspectos estruturais do som já nos dizem muito sobre os conteúdos e as contingências sociais nas quais o poeta está inserido”.²⁵¹ Ao se escutar a valsa-toada “Légua Tirana”, constata-se uma aproximação e uma afinidade estrutural da canção com as ladainhas:

Ô, que estrada mais comprida!
 Ô, que légua tão tirana
 Ai, se eu tivesse asa
 Inda hoje eu via Ana

Quando o sol tostou as foia
 E bebeu o riachão
 Fui inté o Juazeiro
 Pra fazer uma oração
 Tô vortando estropiado
 Mas alegre o coração
 Padim Ciço ouviu minha prece
 Fez chover no meu sertão

[...]

Varei mais de vinte serras
 De alpercata e pé no chão
 Mesmo assim, como inda farta
 Pra chegar no meu rincão
 Trago um terço pra das dores
 Pra Reimundo um violão
 E pra ela, e pra ela
 Trago eu e o coração²⁵²

Em “Légua Tirana” o sanfoneiro Gonzaga mostra a sua religiosidade – que foi também característica marcante de seu repertório –, dor, sofrimento e amor. Mostra ainda sua devoção ao Padre Cícero, ou “Padim Ciço” – “Fui inté o Juazeiro/ Pra fazer uma oração [...] Padim Ciço ouviu a minha prece/ Fez chover no meu sertão [...] Trago um terço pra das dores [...]”.

A narratividade da música é codificada e traz forte carga emotiva na dramatização que envolve os sentimentos de sofrimento e dor dos sertanejos nordestinos. O ritmo da valsa-toada (gravada no ano de 1949) propõe a ideia de uma caminhada – “Varei mais de vinte serras/ De alpercata e pé no chão” –, fazendo alusão aos sertanejos que se deslocavam de uma

²⁵¹ Ibidem.

²⁵² Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. **Légua tirana**. Valsa-toada. RCA Victor 800606/B, 78 RPM, gravação 06/1949, lançamento 10/1949. “Légua Tirana [...] tornou-se um clássico. Era uma toada melancólica, na qual Luiz Gonzaga [...] introduziu uma marca bonita em sua obra, que consistia em povoar suas criações de personagens reais, amigos de infância, parentes, figuras típicas do Sertão. Assim, Ana (Santana), Das Dores (uma prima de Gonzaga) e Raimundo (um tio) protagonizaram Légua Tirana.” DREYFUS, Dominique. **Vida de Viajante: a saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Ed. 34, 1996. p.131.

cidade para outra (como de Exu - PE para Juazeiro do Norte - CE, percurso de quase 70 km) andando a pé e, em especial, àqueles que se dirigiam a Juazeiro do Norte - CE para pagar suas promessas.

A canção “Légua Tirana” inicia com versos que fazem lembrar o canto das incelências (ou excelências) – tipo de cantiga de velório que aborda o tema “morte” –, também caracterizado quando o texto musical trata da morte da natureza e da falta da chuva – “Quando o sol tostou as foia/ E bebeu o riachão [...]”. Exemplos de incelências são “Excelência da hora”, que versa sobre a hora da morte, e “O sol incrisou” (eclipsou-se), cantada quando a morte se dá durante a tarde e entoada quando do crepúsculo.²⁵³



Figura 14 - Tiradoras de incelências no sertão do Piauí²⁵⁴

As incelências de tradição católica eram bastante perceptíveis no sertão nordestino e marcadas na cultura musical dessa espacialidade. Esse ritual fúnebre se dá principalmente de noite e madrugada adentro, se constituindo de cânticos de velório ou rezas entoadas em voz alta frente ao corpo da pessoa morta. Consiste, portanto, no “canto entoado à cabeceira dos

²⁵³ “Excelência para ele ou dele, oferecida ao defunto. Terço rezado pelos assistentes e tirado em voz alta. Ofício de Nossa Senhora ou dos defuntos ou ainda fiéis defuntos. Excelência da hora, quando o galo canta pela primeira vez. Excelência Mariá, em que se cantam as partes do corpo do morto e as partes de sua roupa (informação do maestro Guerra Peixe). Excelência da roupa ou da mortalha, quando vestem o defunto. Excelência do cordão (da mortalha). Excelência da despedida reza da saída (do caixão). Canta-se essa reza até desaparecer o cortejo fúnebre. Ladainha de todos os santos.” CASCUDO, Luís da Câmara. Op. cit., 2001. p587. Para saber mais, ver as imagens do filme *Cipriano*, que faz uma abordagem do canto de incelência no sertão do Piauí. **Cipriano**. DVD lançado em 31 de março de 2001. Trinca filmes. Equipe Técnica: Escrito, dirigido e produzido por Douglas Machado; Direção de produção e produção - Suzane Jales; Direção de fotografia e produção (Suécia) - Mattias Högberg; Produção executiva - Gardênia Cury e Cássia Moura; Direção de arte e figurino - Áureo Tupinambá Junior; Som direto - BO Johansson; Assistente de som - Walter Cruz; Trilha sonora - Peter Lloyd; Original som pós-produção - Jonas Jersild. Cf.: TRINCA FILMES. Disponível em: <<http://www.trincafilmes.com.br>>. Acesso em: 26/05/2009.

²⁵⁴ Cena do Filme **Cipriano**. DVD lançado em 31 de março de 2001. Trinca filmes. Cf.: TRINCA FILMES. Disponível em: <<http://www.trincafilmes.com.br>>. Acesso em: 26/05/2009.

moribundos ou dos mortos, cerimonial de velório ainda existente na Paraíba, Rio Grande do Norte e Pernambuco e possivelmente em outros Estados”²⁵⁵.

Pode-se notar que o músico Luiz Gonzaga era negro, e seu timbre vocal mestiço anasalado remonta a uma tradição indígena. Mário de Andrade verifica como se deu o desempenho do canto indígena no Brasil: “O canto se desenvolve por aproximações destes sons reconhecíveis, inteiramente envolvidos numa nasalação confusionista, empregando sistematicamente portamentos arrastados, voluntárias indecisões de entoação, uma verdadeira névoa sonora [...]”²⁵⁶

A nasalização da voz de Gonzaga faz parte de um processo de disputa do sanfoneiro com outras sonoridades no Rio de Janeiro nas décadas de 1940 e 1950. O timbre vocal de Gonzaga, caracterizado pela transformação *residual*²⁵⁷, se tornou um elemento alternativo de luta contra os apresentadores de rádios que não aceitavam que ele cantasse em seus programas.

Examinando-se as composições musicais do sanfoneiro Gonzaga, cujos atributos marcantes são a voz anasalada²⁵⁸ e o forte sotaque regional, vê-se a recorrência das imagens-lembranças dos ambientes em que a musicalidade do baião, antes de ganhar popularidade nacional, era produzida. Em rústicas cabanas de chão de barro batido, com lampiões e lamparinas acesas, o baião sacudia a poeira dos vilarejos, soando até o “dia raiá”. No resfôlego da sanfona, o sanfoneiro emitia ondas sonoras que produziam uma melodia que invadia a alma e o corpo dos ouvintes.

Esse contexto figura parte do processo de invenção da tradição nordestina, mediante a produção de sentidos e significados artísticos, os quais foram apropriados pelo compositor.

O termo tradição inventada é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as tradições realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo

²⁵⁵ CASCUDO, Luís da Câmara. Op. cit., 2001. p.218.

²⁵⁶ “Estas manifestações, em que a decisão sonora da melodia é sistemática, dão uma sensação aproximada, do processo de entoar dos ameríndios do Brasil. Aliás parece que este processo de entoação, verificando por quantos viajantes, etnográficos e musicólogos escutaram o canto dos nossos índios, se estende a todos os ameríndios de uma e outra América.” ANDRADE, Mário. **Música, doce música**. 3ªed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006. p.278-9.

²⁵⁷ “A transformação do residual (no sentido que Williams atribui à palavra) em emergente e alternativo.” MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**. Comunicação, cultura e hegemonia. 2ªed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003. p.266.

²⁵⁸ Luiz Gonzaga era proibido de cantar por sua voz anasalada na rádio Tamoio. “Fernando Lobo mandara colocar cartazes nas paredes, avisando ao pessoal da emissora que ‘Luiz Gonzaga está terminantemente proibido de cantar, por ter sido contratado como sanfoneiro’. Gonzaga teve que adiar o projeto de ser cantor de rádio.” DREYFUS, Dominique. Op. cit., 1996. p.98.

– às vezes coisa de poucos anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez.²⁵⁹

Considera-se que a “invenção da tradição” ocupou um papel importante na obra de Luiz Gonzaga. Esta se materializou quando o compositor, juntamente com seu parceiro Humberto Teixeira, utilizou como fundamento para organizar suas canções o baião – gênero musical de domínio público.

O repertório de Gonzaga foi constituído numa referência ao passado histórico estabelecendo com ele uma continuidade histórica. Reinventar sua tradição foi uma forma que fez Luiz Gonzaga sair da periferia do meio artístico e reinserir na disputa de tendência de ritmos uma nova proposta musical:

O “direito” de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre as vidas dos que estão na “maioria”. O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição.²⁶⁰

A repetição foi um mecanismo utilizado pelo compositor para firmar, na articulação entre o passado e o presente, práticas fixas (normalmente formalizadas). O “costume” foi outro elemento que norteou a obra gonzagueana, porém esse costume sofreu mutações até certo ponto,

[...] embora evidentemente seja tolhido pela exigência de que deve parecer compatível ou idêntico ao precedente. Sua função é dar a qualquer mudança desejada (ou resistência à inovação) a sanção do precedente, continuidade histórica e direitos naturais conforme o exposto na história.²⁶¹

É perceptível na referência à tradição verificada na produção de Gonzaga a relação de “mão dupla” entre as interinfluências²⁶² dos árabes e dos turcos na musicalidade

²⁵⁹ HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006. p.9.

²⁶⁰ BHABHA, Homi K. Op. cit., 1998. p.21.

²⁶¹ HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). Op. cit., 2006. p.10.

²⁶² CASTRO, Simone de Oliveira. **Na poética da cantoria** - sertão e cidade no improviso de Ivanildo Vila Nova. Dissertação (Mestrado em História Social), PUC-SP, São Paulo, 2003. A autora discute as interinfluências que são perceptíveis nas performances, na oralidade e nos modos da música nordestina, materializando-se nas temáticas e nas práticas das cantorias.

nordestina. Nesse movimento de *tradição seletiva*²⁶³, o compositor incorporou em sua sensibilidade artística tais interinfluências, mediante costumes e práticas de sua região, numa inter-relação com a sonoridade advinda não só do ocidente, mas também do oriente:

[...] Além da influência portuguesa evidenciada na instrumentação, pelo sanfoneiro, soam nas harmonias do baião, e de toda música nordestina, as longínquas influências dos cantos gregorianos medievais, chegados ao Sertão com a catequese, e do canto árabe, adotado dos portugueses ou dos turcos – mascates, tropeiros – que percorreram o Sertão desde a época da colônia.²⁶⁴

Luiz Gonzaga foi um cantador/ narrador cujas composições trouxeram uma forma de cantar baseada em elementos da narrativa oral e na troca de experiências. Para Walter Benjamin, a narrativa envolve a “faculdade de intercambiar experiências”, sendo que os narradores recorrem à experiência passada de geração a geração, contribuindo para a construção da memória. “[...] a figura do narrador só se torna plenamente tangível se tivermos presentes [...] dois grupos. [...] através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário e outro pelo marinheiro comerciante.”²⁶⁵

Januário – pai de Luiz Gonzaga –, além de sanfoneiro de oito baixos, era camponês sedentário no Araripe. Na música “Respeita Januário”, Gonzaga narrou sua visita à fazenda Caiçara, na Serra do Araripe, após 16 anos morando no Rio de Janeiro. Gonzaga, com sua sanfona de 120 baixos, queria debochar de seu pai, que tocava sanfona de oito baixos. O narrador/ cantador conta essa visita em depoimento:

Gonzaga: Eu cheguei aqui de madrugada. E cheguei pra ele sem fazer barulho sem nada. Deixei o caminhão lá na beira do riacho, é que era mais fácil vir de caminhão. E cheguei aqui nessa janela mesmo, naquele tempo tinha três janelas, ali tinha outra, essa era do meio né. Eu gritei aqui: “Louvado seja nosso senhor Jesus Cristo”

Januário: - Para sempre seja Deus louvado

Gonzaga: Seu Januário,

Januário: - Sim senhor

Gonzaga: To vindo do Rio de Janeiro, seu Januário trago um recado do filho do senhor. Mandou até uma coisinha pra botar na sua mão. Quando vier de lá, traga um copo d’água pra eu que eu to morrendo

²⁶³ WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

²⁶⁴ DREYFUS, Dominique. Op. cit., 1996. p.152.

²⁶⁵ “A extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendido se levarmos em conta a interpenetração. O sistema corporativo medieval contribuiu especialmente para essa interpenetração desses dois tipos arcaicos. [...] No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário.” BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7ªed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.198-9.

de sede. Aí escutei o tibungado do caneco no fundo do pote. Tibungo! Ahaha... aí lá vem o velho corredô afora, abriu a janela em cima de mim, chega saiu aquele ventinho com aquele cheiro. Aquele cheiro meu. Aquele cheiro antigo. Cabecinha branca, um silencinho, uma paradinha me olhou. Eu olhei pra ele.

Januário: Quem é o senhor?

Gonzaga: Luiz Gonzaga seu filho

Januário: Oxente! Isso é hora de você chegar em casa seu corno? Santana Gonzaga chegou!

Santana: Eita! Viva Deus!

Gonzaga: Menino como o diabo, irmão que eu não conhecia, aí pronto. Entrei. Ninguém dormiu mais aquela noite. Até de manhã a casa já cheia.

- Toca Luiz. Toca pra nós ver.²⁶⁶

O supracitado depoimento trata da chegada de Luiz Gonzaga à fazenda Caiçara, da qual se originou a música “Respeita Januário”, composta por Gonzaga, em parceria com Humberto Teixeira, após essa viagem. A canção, que denota toda a afeição do sanfoneiro pelo pai Januário²⁶⁷, descreve a chegada de Luiz Gonzaga à Serra do Araripe, que se deu por volta da meia noite, quando todos da casa se encontravam dormindo. A música revela de uma forma irônica a vitória de seu brilhante “fole prateado” sobre a sanfona do velho Januário:

Quando eu voltei lá no sertão
Eu quis mangá de Januário
Com meu fole prateado
Só de baixo, cento e vinte,
Botão preto bem juntinho
Como nêgo impareado
Mas antes de fazer bonito
De passagem por Granito
Foram logo me dizendo:
– De Itaboca à Rancharia,
De Salgueiro à Bodocó,
Januário é o maior!²⁶⁸

²⁶⁶ DVD Luiz Gonzaga “**Danado de Bom**”. 12 faixas. Gravado em 1984. BMG, 2003. Inclui os artistas Oswaldinho do Acordeom e Guadalupe. “Luiz Gonzaga mostra como se dança e canta baião neste DVD histórico, que traz o registro de despedida do artista, gravado em maio de 1984 para a Rede Globo de Televisão. O velho Lua canta seus maiores sucessos na companhia de Elba Ramalho, Fagner, Sivuca, Dominginhos e o filho Gonzaguinha.” (Mauro Ferreira, encarte do DVD)

²⁶⁷ O sanfoneiro, além de alguns trabalhos artísticos com seu pai, Januário, fez outras composições homenageando-o. Ver: Luiz Gonzaga. **Seu Januário**. Xamego. RCA Victor, 80.0024/B, gravação 08/1942, lançamento 03/1943. Zé Dantas e Luiz Gonzaga. **Januário vai tocar**. Baião. RCA, 1954. Luiz Guimarães. **O Maior Tocado**. Marchinha. LP Quadrilhas e Marchinhas Juninas. RCA, 1965. João Silva e Severino Ramos. **O Vovô do Baião**. LP A Nova Jerusalém. Odeon, 1973/74. João Silva e Pedro Maranguape. **Adeus Januário**. Faixa 14 - LP Luiz Gonzaga e meu pai. RCA, 1979. Esse último LP foi relançado em CD pela BMG e RCA, 2002. Nessa composição Luiz Gonzaga homenageia seu pai após a sua morte.

²⁶⁸ Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Respeita Januário**. Baião. RCA Victor, 78 RPM, 800658/B, 1950. A música foi relançada no LP “O Rei volta pra casa”, Luiz Gonzaga, 1982.

A tradição de Januário deveria ser respeitada. Por isso, todos foram logo dizendo ao sanfoneiro Gonzaga – conquistador do Brasil com o “fole prateado” – que no sertão pernambucano, de “Itaboca à Rancharia/ de Salgueiro à Bodocó/ Januário é o maior”.

O cantador/ narrador Luiz Gonzaga foi um andarilho que percorreu longas distâncias para divulgar suas músicas. Foi, portanto, um narrador ambulante, e se comportou como “aprendiz migrante”²⁶⁹. Em suas andanças, conheceu as tradições e as histórias do país, conforme revela a toada “A vida do viajante”, corroborando o adágio popular “quem viaja tem muito que contar”. Nessa canção o músico lembrava das terras por que passara e de suas peregrinações pelos sertões.

A toada em comento, que se inicia com um aboio – “Ah-hei [...]” –, imprime a ideia de uma *antropologia sonora*²⁷⁰ da caminhada:

Ah-hei [...]
Minha vida é andar
Por esse país
Pra ver se um dia
Descanso feliz
Guardando as recordações
Das terras por onde passei
Andando pelos sertões
E dos amigos que lá deixei

Chuva e sol
Poeira e carvão
Longe de casa
Sigo o roteiro
Mais uma estação
E alegria no coração.

Minha vida é andar...
Mar e terra
Inverno e verão
Mostra o sorriso

²⁶⁹ Desde os oito anos o sanfoneiro Gonzaga se comportou como um aprendiz migrante. Com essa idade, nos arredores da fazenda Caiçara, “o menino sanfoneiro”, acompanhado do seu pai, Januário, animava os “bailes de samba”. Benjamin explica essa expressão ao analisar a relação entre os aprendizes e seus mestres. “O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que aperfeiçoaram.” BENJAMIN, Walter. Op. cit., 1994. p.199.

²⁷⁰ “Falando-se de antropologia do som, ou sonora, dois elementos surgem à primeira vista: o som enquanto fenômeno físico e, simultaneamente, inserido em concepções culturais, e, do outro lado, a música propriamente dita [...]. Os dois parâmetros, a acústica e a cultura, ou seja, o som e as sonoridades, respectivamente, estão presentes na pesquisa etnomusicológica do século XX.” OLIVEIRA PINTO, Tiago de. “Som e música: questões de uma antropologia sonora”. *Revista de Antropologia*. Vol.44. n.1. São Paulo: USP, 2001.

Mostra a alegria
 Mas eu mesmo não
 E a saudade no coração
 Minha vida é andar...
 Ah-hei.....²⁷¹

Gonzaga foi um guardador de recordações. Na letra da toada “A vida do viajante”, aborda a dualidade dos contrastes²⁷² entre “chuva e sol”, “mar e terra” e “inverno e verão”. O compositor traz os signos dos extremos seca/ chuva, enfatizando a ambivalência entre “chuva e sol” e “inverno e verão”. Outro elemento destacado e comumente presente no repertório de Gonzaga é a saudade – sentimento que fica ao passar pelos territórios do imenso Brasil.

Nesse sentido, faz-se oportuno destacar que “as pessoas vivem entre si, configuram-se no espaço. E nessa ligação intrínseca entre espaço e subjetividade é que a idéia de ‘território’ vai sendo posta como o lugar real vivido”²⁷³. Desse modo, é no território que os indivíduos existem e a partir dele que se podem conhecer os sentidos da vida.²⁷⁴

Nos territórios em que acontece a música de Gonzaga há uma polifonia advinda dos elementos da natureza; são os sons do vento, do aboio do vaqueiro, do chocalho do gado, das cancelas da roça. É nas possibilidades dos sons empreendidos pela natureza que a história se torna memorável, evocando “uma das mais interessantes ilusões auditivas”²⁷⁵. Todos os elementos da natureza “apresentam um infinito número de variações vocálicas”²⁷⁶.

Destarte, os territórios não são percebidos somente pelas imagens, podendo ser identificados a partir de “marcas sonoras (sons únicos ou que possuem determinadas qualidades, sendo significativo ou notado pelos habitantes do lugar)”²⁷⁷. Essa “paisagem

²⁷¹ Luiz Gonzaga e Hervê Clodovil. **A vida do viajante**. Toada. Victor, 78 RPM, 801221/B, 1953.

²⁷² Parte da musicalidade de Gonzaga foi movida pelo contraste referindo, em grande parte, a dualidade das imagens do sertão, expressa em outros enunciados artísticos como no final do filme *Abril despedaçado*, em que o protagonista Tonho (Rodrigo Santoro) fica dividido entre dois caminhos: um que dá acesso ao litoral e outro ao sertão. O protagonista terminou fazendo a opção pelo litoral. DVD *Abril Despedaçado*. Ficha Técnica: Diretor - Walter Salles; Produção - Arthur Cohn; Atores - José Dumont, Rodrigo Santoro, Rita Assemany, Luiz Carlos Vasconcelos, Ravi Ramos Lacerda, Flavia Marco Antonio, Everaldo Pontes e Othon Bastos; Roteiro - Walter Salles, Sérgio Machado e Karim Aïnouz. Brasil - Suíça - França, 2001. Inspirado no livro *Abril Despedaçado*, de Ismail Kadaré.

²⁷³ ROLNIK, Raquel. **História urbana, história da cidade?** Cidade e história. Salvador: UFBA/ Anpur, 1992. p.27-9. Considerando-se que as fronteiras e territórios se situam em planos históricos, que são criações históricas, portanto, multiformes, móveis, dinâmicas, descontínuas, produzindo a resignificação de território com algo fixo para uma espécie de desterritorialização, “O espaço [...] é produto de uma rede de relações entre agentes que se reproduzem e agem com dimensões espaciais diferentes”. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2001. p.25.

²⁷⁴ AZEVEDO, Amailton Magno. “No ritmo do Rap: música, oralidade e sociabilidade dos Rappers”. **Projeto História**. n.22. São Paulo: Educ, 2001. p.358.

²⁷⁵ SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001. p.43.

²⁷⁶ Ibidem. p.43.

²⁷⁷ R. Murray Schafer. Apud: MATOS, Maria Izilda S. de. **A cidade, a noite e o cronista**: São Paulo e Adoniran Barbosa. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

sonora” é percebida nos sons onomatopaicos da música falada “Samarica Parteira” – composta por Zé Dantas e interpretada por Gonzaga –, que, com uma linguagem do português arcaico, produz imagens sonoras que levam o ouvinte/receptor a uma cena típica vivenciada pelas mulheres e homens no cotidiano nordestino das décadas de 1940 a 1950.

Em 1953, no programa “No Mundo do Baião”, da Rádio Nacional, a referida música foi apresentada na forma de causo, o qual recebeu então o título “O Parto de Dona Juvita”. A canção e o causo foram inspirados num episódio em que o médico e compositor Zé Dantas atendeu a um chamado para fazer um parto semelhante ao descrito na narrativa. A música/narrativa tem início com a saudação “Oi, Sertão!”, e as mulheres respondem “Oi, Oi...”. O sertão é utilizado como símbolo da identidade do nordestino.

Oi, Sertão!

- [vozes de mulheres]

Sertão do Capitão Barbino! Sertão dos caba valente

- [vozes masculinas] – Tá falan’o com ele!

E dos caba fouxo também!

- [voz masculina] já num tou nessa!

[vozes rindo]

Sertão dah mulher bonita!

- E dos caba fei também! [vozes rindo]

- Lula?

Pronto Patrão.

- Monte na bestinha melada e risque. Vá ligeiro

Buscar Samarica parteira que juvita já ta com dor de menino

Ha, ha menino! Quando eu já ia riscando,

Capitão Barbino ainda deu última instrução:

- Olha Lula, vou cuspir no chão, heim? Tu tem que vortá antes do cuspe secar.

Foi a maior carreira que eu dei na minha vida. A eguinha taha muiada

[Gonzaga imita o ritmo do animal]: Piririco, piririco, piririco, piririco,

piririco, piririco, piririco, uma cancela - Nhémmmmmmmm [som do

portão fechando]: pá! piririco, piririco, piririco, piririco, piririco...

Outra cancela!... Nhémmmmmmmm, pá! piririco, piririco, piririco...

Êpa, cancela como o diabo nesse sertão!... Nhémmmmmmmm, Pá!

Piririco, piririco, piririco... um lajedo! Patataco, patataco, patataco,

patataco, patataco, patataco... Sai por fora!?.... piririco, piririco,

piririco, piririco, piririco, piririco, piri... Uma lagoa, lagoão!...

A saparia tava gritando... Ah, há... Ah! Menino... na velocidade q’eu

vinha, essa égua deu uma freitada tão danada na berada dessa lagoa...

cabeça foi junto dela... e o sapo de dent’o d’água:

- Ói, oi,oi, oi,oi ele agora quaje caí!²⁷⁸

²⁷⁸ Zé Dantas. **Samarica Parteira**. LP Sangue Nordestino. Odeon, 1974. “Este é um dos ‘causos’ apresentados por Zé Dantas à audiência da Rádio Nacional, durante o programa ‘No Mundo do Baião’ (1953). Na versão original, Zé Dantas intitulou de *O Parto de Dona Juvita*. Em depoimentos de d. Iolanda Dantas [Recife, agosto de 1995], o autor concebera duas versões: aquela mencionada por Ferreti, e a divulgada por Gonzaga. A Versão original a esposa do autor jamais ouvira, pois Zé Dantas proibira a divulgação. Contava-a para seus amigos com

“Samarica Parteira” constitui um estrato cultural profundo. A oralidade²⁷⁹ se faz presente em toda a canção, numa linguagem gesticulada, murmurada, gritada e carregada de sotaques. O músico/ narrador descreve símbolos identitários do Nordeste pelos ruídos “Piririco, piririco, piririco, piririco [...]” e pelo batido da cancela – “Êpa, cancela como o diabo nesse sertão!... Nhémmmmmmmm, pá!”.

Nesse trecho supratranscrito, “as consoantes são peças fundamentais na inteligibilidade da voz que fala. Elas segmentam o *continuum* sonoro, estabelecendo distinções e dando identidade às palavras”²⁸⁰. Gonzaga utiliza a linguagem do sertanejo nordestino e ilustra uma cena em que monta na égua: “[...] Sapequei a espora pro suvaco no vazi dessa égua, ela se jogou n’água parecia uma jangada cearense: bluu bluu, oi oi, kik, tchi, tchi, tchi.” Na narração o artista continua:

Saí por fora.

Piriri piriri piriri piriri piriri piriri piriri

Outra cancela: nheeeim... pá!

piriri piriri piriri piriri piriri piriri

Um rancho, rancho de pobe...

- Au au!

Cachorro de pobe, cachorro de pobe late fino...

- Tá me estranhano cruvina?

Era cruvina mermo. Balanço o rabo. Não sei porque cachorro de pobe tem sempre nome de peixe: é cruvina, traíra, piaba, matrinxã, baleia, piranha. Há! Maguinho mas caçadinho como o diabo! Cachorro de rico é goordo, num caça nada, rabo grosso, só vive dormindo. Há há... num presta prá nada, só presta prá bufar, agora o nome é bonito: é white, flike, rex, whisky, jumm. Há! Cachorro de pobe é ximbica!

- Samarica, ooooh, Samarica parteeeeeira!

Qual o quê, aquelas hora no sertão, meu fi, só responde

s'a gente dê o prefixo:

- Louvado seja nosso senhor J'us Cristo!

- Para sempre seja Deus louvado.

- Samarica, é Lula... Capitão Barbino mandou vê a senhora que Dona Juvita já tá com dô de menino.

- Essas hora, Lula?

- Nesse instante, Capitão Barbino cuspiu no chão, eu tem que vortá antes do cuspe secá. Peguei o cavalo véi de Samarica que comia no murturo? Todo cavalo de parteira é danado prá comer no murturo, não sei porque. Botei a cela no lombo desse cavalo e acochei a cia peguei a véia joguei em riba, quase que ela imbica p'outa banda.

maiores detalhes, em virtude de seus conhecimentos como obstetra [...]” Mundicarmo Maria Rocha Ferretti. Apud: RAMALHO, Elba Braga. Op. cit., 2000. p.86.

²⁷⁹ “A voz cantada quer a pureza e a imediata intensidade fisiológica do som musical. A voz falada quer a inteligibilidade e a imediata intensidade psicológica da palavra oral.” ANDRADE, Mário. **Aspectos da Música Brasileira**. São Paulo: Martins, 1965. p.43-4.

²⁸⁰ TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. 2ªed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. p.14.

- Vamos simbora Samarica que eu tô avexado! - Vamo fazê um negócio Lula? Meu cavalin é mago, sua eguinha é gorda, eu vou na frente.²⁸¹

O compositor e intérprete extraiu da natureza a base do seu som. “O jogo entre o som e o ruído constitui a música. O som do mundo se apresenta para nós a todo momento através de frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrair-lhe uma ordenação [...]”²⁸² Luiz Gonzaga organizou os ruídos das patas do cavalo e os sons dos sapos, percebidos em toda a música, especialmente nesse trecho: “Piriri tic tic piriri tic tic piriri tic tienheeeiim... pá! Piriri tic tic piriri tic tic bluu oi oi bluu oi, uu, uu - ói, ói, ói ele já voltooooo! Saí por fora”. Todavia, cabe ratificar que “a natureza produz ruídos, e não sons musicais, que são monopólio da cultura enquanto criadora dos instrumentos e do canto”.²⁸³

- Que é que há Samarica, prá gente num chegá hoje? Já viu cavalo andar na frente de égua, Samarica? Vamo simbora que eu tô avexado!! Piriri tic tic piriri tic tic piriri tic tienheeeiim... pá! Piriri tic tic piriri tic tic bluu oi oi bluu oi, uu, uu - ói, ói, ói ele já voltooooo! Saí por fora.

Piriri tic tic piriri tic tic piriri tic tic piriri tic tic Patateco teco teco, patateco teco teco, patateco teco teço. Saí por fora da pedreira. Piriri piriri tic tic piriri tic tic.

- Uu uu.

- Tá me estranhando, Nero? Capitão Barbino, Samarica chegou.

- Samarica chegou!!

Samarica sartou do cavalo véi embaixo, cumprimentou o Capitão, entrou prá camarinha, vestiu o vestido verde e amarelo, padrão nacioná, amarrou a cabeça cum pano e foi dando as instrução:

- Acende um incenso. Boa noite, D. Juvita.

- Ai, Samarica, que dô!

- É assim mermo, minha fia, aproveite a dô. Chama as muié dessa casa, pa rezá a oração de São Reimundo, que esse cristão vem ao mundo nesse instante. B’a noite, cumade Tota.

- B’a noite, Samarica.

- B’a noite, cumade Gerolina.

- B’a noite, Samarica.

- B’a noite, cumade Toinha.

- B’a noite, Samarica.

- B’a noite, cumade Zefa.

²⁸¹ Zé Dantas. **Samarica Parteira**. LP Sangue Nordestino. Odeon, 1974.

²⁸² WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.33. Luiz Gonzaga e Zé Dantas, em “Samarica Parteira”, foram na mesma direção que o músico/ compositor Caetano Veloso, que organizara sons e ruídos, como se observa nos elepês *Transas* e *Araçá Azul* (1972), que demonstram claramente “[...] o uso da paródia, da colagem textual e musical, da enumeração caótica, vincula-se à deslocação do signo [...]”. O próprio *Araçá Azul*, a aventura experimental mais ousada da canção popular no Brasil, está basicamente ancorado na tensão entre som e ruído, que é um comportamento típico da contemporaneidade musical”. VASCONCELLOS, Gilberto. **Música popular**: de olho na fresta. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1977. p.38.

²⁸³ LÉVI-STRAUSS, C. **O cru e o cozido**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.30.

- B'a noite, Samarica.
- Vos mecês sabe a oração de São Reimundo?
- Nós sabe.
- Ah sabe, né? Pois vão rezando aí, já viu??
- [vozes rezando]²⁸⁴

Gonzaga trabalhou nesse canto falado com elementos simbólicos ditos “nordestinos”, colaborando para a construção discursiva da identidade nordestina fundada na linguagem²⁸⁵ estereotipada de Nordeste. Nas palavras e nos nomes de pessoas nota-se essa estereotipia: “Barbino”, “pr’ela”, “muié”, “fia”. Outro elemento que se destaca na canção é a masculinidade presente nesse trecho: “- Ai Samarica, se eu soubesse que era assim, eu num tinha casado com o diabo desse véi macho.”

- Capitão Barbiiino! Capitão Barbino tem fumo de Arapiraca? Me dê uma capinha pr’ela mastigar. Pegue D. Juvita, mastigue essa capinha de fumo e não se incomode. É do bom! Aguenta nas oração, muié!
- [vozes rezando] Mastiga o fumo, D. Juvita... Capitão Barbino, tem cibola do Cabrobró?
- Ai Samarica! Cebola não, que eu espirro.
- Pois é prá espirrar mesmo minha fia, ajuda.
- Ui.
- Aproveite a dor, minha fia. Aguenta nas oração, muié [vozes rezando]. Mastigue o fumo D. Juvita.
- Capitão Barbiiino, bote uma faca fria na ponta do dedão do pé dela, bote. Mastigue o fumo, D. Juvita. Aguenta nas oração, muié [vozes rezando alto].
- Ai Samarica, se eu soubesse que era assim, eu num tinha casado com o diabo desse véi macho.
- Pois é assim merm minha fia, vos mecê casou com o vein pensando que ele num era de nada? Agora cumpra seu dever, minha fia. Desde que o mundo é muundo, que a muié tem que passar por esse pedacinh. Ai, que saudade! Aguenta nas oração, muié! [vozes rezando alto] Mastigue o fumo, D. Juvita.
- Ai, que dô!
- Aproveite a dô, minha fia. Dê uma garrafa pr’ela soprá, dê. Ô, muié, hein? Essa é a oração de S. Reimundo, mermo?
- É... é [muitas vozes].
- Vos mecês num sabe outra oração?
- Nós num sabe... [muitas vozes]
- Uma oração mais forte que essa, vocês num têm?
- Tem não, tem não, essa é boa [muitas vozes]²⁸⁶

²⁸⁴ Zé Dantas. **Samarica Parteira**. LP Sangue Nordestino. Odeon, 1974.

²⁸⁵ “A identidade de um indivíduo se constrói na língua e através dela. Isso não tem uma identidade fixa, anterior e fora da língua.” LOPES, José de Sousa Miguel. Op. cit., 2004. p.542.

²⁸⁶ Zé Dantas. **Samarica Parteira**. LP Sangue Nordestino. Odeon, 1974.

A voz apresentada nessa fala/canto transmitiu a experiência de parteira no sertão nordestino dessa época. “Da fala ao canto há um processo geral de corporificação: da forma fonética passa-se à substância fonética. A primeira é cristalizada na segunda. As relações *in absentia* materializam-se *in presentia*.”²⁸⁷

Prosseguindo, o artista ainda narrou uma oração de forma lúdica:

- Pois deixe comigo, deixe comigo, eu vou rezar uma oração aqui, que se ele num nascer, ele num tá nem cum diabo de num nascer:
 “Sant’ Antoin pequenino, mansadô de burro brabo, fazei nascer esse menino, com mil e seiscentos diabo!”
 [choro de criança]
 - Nasceu e é menino homem!
 - E é macho!
 - Ah, se é menino homem, olha se é? Venha vê os documento dele! E essa voz! Capitão Barbino foi lá detrás da porta, pegou o bacamarte que tava guardado a mais de 8 dia, chegou no terreiro, destambocou no oco do mundo, deu um tiro tão danado, que lascou o cano. Samarica dixe:
 - Lascou, Capitão?
 - Lascou, Samarica. É mas em redor de 7 légua, não tem fi duma égua que num tenha escutado. Prepare aí a meladinha, ah, prepare a meladinha, que o nome do menino... é Bastião²⁸⁸

O causo “O Parto de Dona Juvita”, narrado por Gonzaga e Zé Dantas e apresentado no programa “No Mundo do Baião”, operou na ressignificação do lugar da memória²⁸⁹, impactando os ouvintes migrantes nordestinos no Sudeste do país, haja vista que o cenário de ruralidade do espaço do sertão nordestino foi deslocado, produzindo uma desterritorialização do Nordeste, estratégia usada na institucionalização do imaginário e identidade nordestina. Nesse processo de invenção e reinvenção, outras estratégias e outros elementos também são utilizados, como os aboios e vaquejadas.

No item seguinte, analisar-se-á a institucionalização da identidade nordestina a partir dos aboios e vaquejadas, verificando-se que Luiz Gonzaga, em sua carreira artística, lançou mão de práticas e discursos musicais fundados nos modos de vida dos vaqueiros da região Nordeste.

²⁸⁷ TATIT, Luiz. Op. cit., 2002. p.15. “A gramática lingüística cede espaço à gramática de recorrência musical. A voz articulada do intelecto converte-se em expressões do corpo que sente.”

²⁸⁸ Zé Dantas. **Samarica Parteira**. LP Sangue Nordestino. Odeon, 1974.

²⁸⁹ É no “[...] movimento de vaivém entre a memória e a história que produz os lugares da memória”. Pierre Nora. Apud: LOPES, José de Sousa Miguel. Op. cit., 2004. p.202.

2.2 OS ABOIOS E VAQUEJADAS

Ouve-se o canto do aboio no sertão inteiro.
Volta a rês ao curral, pausadamente,
Vencida ao som do canto do vaqueiro.²⁹⁰

Para o vaqueiro, o aboio é um instrumento de trabalho utilizado para vencer a rês. Os aboios melancólicos de Gonzaga se constituem numa forma de o compositor dialogar com os migrantes que vieram para o “Sul” do país, ao mesmo tempo em que assume função poética e performática. Seu canto traz nostalgia, saudade. Essa saudade do gado, do campo, do cavalo são imagens que não se apagarão da memória do ouvinte/receptor, haja vista que a prática de aboiar é carregada de experiências, de modos de vida, de sentidos, significados e memórias que se materializam nas relações oral/escrito, campo/cidade.²⁹¹

O artista, em seus aboios, revelou significados que reverberam um lugar social vivido pelos vaqueiros ao longo do tempo. A alta ressonância da produção musical nordestina, principalmente, do aboio (canto do vaqueiro para chamar o gado), tem recorrência nas tradições africanas e na estreita articulação entre o Ocidente e o Oriente:

De fato, o parentesco existente entre ocidente e oriente se manifesta na música brasileira de forma evidente e autores como Brandão (1971), Andrade (1989) e Cascudo (1993) citam, dentre outros exemplos, o aboio, chegando a fazer comparações com formas similares encontradas na África Muçulmânica entre os vaqueiros do Nordeste e os negros peuhls do Sudão e suas técnicas de sugestão através do canto sobre o gado. Ao falar do aboio cantado, Cascudo (1993:05) assegura que essa modalidade, de origem moura, berbere, da África Setentrional veio para o Brasil, possivelmente da Ilha da Madeira, dos escravos mouros aí existentes.²⁹²

²⁹⁰ DA COSTA E SILVA. **Anthologia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1934. p.137.

²⁹¹ ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: A “literatura” medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.139. Para esse autor, “a voz poética está presente em toda parte, conhecida de cada um, integra nos discursos comuns, e é para eles referência permanente e segura. Ela lhes confere figuradamente alguma extratemporalidade: através dela permanecem e se justificam. Oferece-lhes o espelho mágico do qual a imagem não se apaga, mesmo que eles tenham passado. [...] a voz poética os reúne num instante único – o da performance [...]”.

²⁹² SILVA, Vladimir. **Modos da Música Nordestina**. s/d. Disponível em <<http://www.pianoclass.com>>. Acesso em: 13/12/2007. São encontrados dois tipos de aboio no Norte e Nordeste do Brasil: o *aboio-de-roça* e o *aboio-de-gado*. O *aboio-de-roça* “é uma forma de canto de trabalho, tem letra e é em dueto. [...] É menos triste e dá-nos a impressão de um desafio por meio de versos entremeados de prolongados oi, ai, olá, cuja finalidade é excitar para maior produção de trabalho”. Já o *aboio-de-gado* “é canto solo, cantado livremente, essencialmente homófono, praticado pelo vaqueiro do Norte e do Nordeste. São geralmente cantos silábicos, sem letras, embora algumas vezes cheguem a formar uma quadra, que termina com o canto de uma sílaba, longo e melancólico. As melodias do aboio-de-gado são lentas e improvisadas, livres de uma medida rítmica determinada”. PERDIGÃO, Antonio Carlos Santos. **Aboio-de-roça, Aboio-de-gado e Embolada**. s/d. Disponível em: <<http://www.brasilfolclore.hpg.ig.com.br/>>. Acesso em: 20/05/2009.

O aboio tornou-se uma forma de canto organizada numa *estética de simplicidade*²⁹³ vocal. A entoação desse canto sem palavras foi criada pelos vaqueiros com o intuito de conduzir a gadaria para os currais ou guiar o gado para o pasto na lida diária.

O aboio é uma espécie de *meloquia*²⁹⁴ típica do Nordeste brasileiro, assumido como uma linguagem prática no cotidiano de trabalho e de lazer da vaqueirama. Esse tipo de canto que sai da garganta do vaqueiro foi utilizado pelo sanfoneiro Gonzaga para empreender uma reinvenção e reelaboração da identidade nordestina.²⁹⁵ Com uma melodia amolentada, em consonância com o ritmo vagaroso do andar dos animais, sobretudo do gado, esse canto um tanto lamentoso consiste em uma forma de estimular a boiada: “Hô, hô, hô, hô, hô, vá! Meu boi surubim! Boi! Boaito!”²⁹⁶

Os vaqueiros, na condução de uma boiada, colocam na frente desta um guia, cuja função é aboiar para o gado seguir um determinado caminho. Outro guia posiciona-se atrás da boiada e, da mesma forma, entoa o aboio, e assim a manada segue tranquila ouvindo o canto. Quando a vaqueirama está dispersa na chapada, os vaqueiros aboiam para orientar seus companheiros. O canto do aboio também é praticado no momento em que o gado vai entrando no curral, bem como quando da condução das boiadas pelas estradas.²⁹⁷

O sanfoneiro Luiz Gonzaga teve no aboio e nos hábitos do vaqueiro duas das suas principais formas de comunicação com seu público. O artista iniciava seu show com a música “Boiadeiro”, cuja letra descreve a labuta dos vaqueiros e a relação amorosa com Rosinha – sua amada. As tradições do vaqueiro, do aboio e de outros signos que aparecem no repertório do artista foram tomados por Gonzaga enquanto elementos de negociação, num processo em que “novos significados e símbolos foram continuamente reelaborados”²⁹⁸.

²⁹³ Ver: NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul: modernismo e música popular**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

²⁹⁴ FORTUNA, Marlene. **A performance da oralidade teatral**. São Paulo: Annablume, 2000. p.156. A autora mostra que esse termo foi concebido por Aristóteles, numa referência “aos poetas gregos da Antiguidade clássica, quando oralizavam suas poesias pelas ágoras e praças públicas. Suas poesias oralizadas conseguiam uma espécie de melodia, musicalidade, fruto da própria vivacidade associada à oralização, por isso eles eram chamados aedos ou rapsodos errantes. O que conseguiam com isso era a meloquia – um resultado cantilenante”. Em se tratando dos aboios de Gonzaga, percebe nas suas meloquias uma produção de cantos emocionais, por intermédio do som, do ritmo da fala e da sua música, promovendo um retorno à “paisagem sonora” do sertão nordestino.

²⁹⁵ Muitos cantores e bandas da música popular brasileira utilizam o aboio em suas canções. Atualmente, destacam-se: Chico César, Lenine, Zeca Baleiro, Cordel do Fogo Encantado, entre outros. O aboio foi introduzido na música brasileira por Luiz Gonzaga.

²⁹⁶ Mário de Andrade. Apud: CASCUDO, Luís da Câmara. Op. cit., 2001. p.6.

²⁹⁷ Para saber mais, cf.: FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br/>>. Acesso em: 20/05/2009.

²⁹⁸ MORALES, Lúcia Arrais. **A Feira de São Cristóvão: Um estudo de identidade regional**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993. p.7.

O trabalho do boiadeiro inicia muito cedo e termina pouco antes do anoitecer, conforme relatou Gonzaga nos versos: “De manhãzinha quando eu sigo pela estrada [...] De tardezinha quando eu venho pela estrada”. Como se pode notar, a canção compreende palavras no diminutivo – “manhãzinha” e “tardezinha” –, bastante utilizadas no cotidiano dos sertanejos. No trecho “Minha boiada pra invernada eu vou levá”, a chuva – ou invernada – figura um momento de felicidade do boiadeiro/vaqueiro, que luta constantemente “contra”²⁹⁹ os males da seca.

A canção expõe a situação de um pequeno camponês que tem dez filhos para criar e apenas dez cabeças de gado, o que considera “[...] muito pouco quase nada”.

Vai, boiadeiro que a noite já vem!
Guarda o teu gado e vai pra junto do teu bem

De manhãzinha quando eu sigo pela estrada
Minha boiada pra invernada eu vou levá
São dez cabeças, é muito pouco quase nada!
Mas num tem outras mais bonitas no lugar

Vai, boiadeiro que o dia já vem!
Leva o teu gado
E vai pensando no teu bem!

De tardezinha quando eu venho pela estrada
A fiarada tá todinha a me esperá
São dez fiinho
É muito pouco, é quase nada!
Mas não tem outros
mais bonitos no lugar

Vai, boiadeiro que à tarde já vem!
Leva o teu gado
E vai pensando no teu bem!

E quando eu chego na cancela da morada
Minha Rosinha vem correndo me abraça
É pequenina, é miudinha, é quase nada!
Mas não tem outra mais bonita no lugar

²⁹⁹ Atualmente, as ONGs e os Movimentos Sociais do campo propõem como projeto: “Convivência com o semi-árido - política pública no sentido de melhorar a qualidade de vida dos sertanejos nordestinos na região atingida pelas estiagens. [...] A expressão Convivência com o Semi-árido surgiu, efetivamente, no âmbito das organizações não governamentais - ONGs que atuam no semi-árido no enfrentamento aos problemas sociais advindos da relação entre estiagens e indústria da seca neste ecossistema. [...] a intencionalidade da proposta [...] é romper com uma concepção naturalista dos problemas vividos na região das secas, para adotar uma concepção fundada na natureza sociocultural dos problemas.” SOUSA, Maria Sueli Rodrigues de. **Imaginário social de semi-árido e o processo de construção de saberes ambientais:** o caso do município de Coronel José Dias - Piauí. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento e Meio Ambiente), UFPI, Teresina, 2005. p.63-4.

Vai, boiadeiro, que a noite já vem
Guarda o teu gado e vai pra junto do teu bem! ³⁰⁰

Ao contrário da canção “Boiadeiro”, em que o músico louva em seu canto a ação do trabalhador que dá título à composição, na música “Aboio Apaixonado” Luiz Gonzaga pede que não lhe chamem de boiadeiro, afirmando ser apenas “um pobre vaqueiro”; o boiadeiro de fato, segundo indica o texto musical, é o seu patrão.

O vaqueiro, cansado de pelejar, planeja vender seu gibão – casaco de couro tipicamente usado por esse trabalhador – e largar o sertão. Também contribui para o seu desejo de sair de sua terra uma desilusão amorosa, explicitada no verso “Vou me embora dessa terra/ Porque você não me quer”. A dor amorosa³⁰¹ foi tão grande que o vaqueiro apaixonado revelou: “Faz três dias que eu não como”.

Cabe observar que a circunstância narrada na canção se assemelha a certa experiência afetiva do próprio compositor. Gonzaga deixou seu pé de serra porque queria se casar com a filha do fazendeiro Raimundo Deolino, que, no entanto, proibiu o matrimônio. A canção serviu para o artista externar sua dor, representada no aboio “Êêê... é boi... é boi...”.

Não me chame boiadeiro
Que eu não sou boiadeiro não
Eu sou um pobre vaqueiro
Boiadeiro é o meu patrão
Êêê... é boi... é boi...

Vou vender o meu gibão
Eu não quero mais vaquejar
Vou largar esse sertão
Num guento mais pelejar
Êêê... é boi... é boi...

Vou me embora dessa terra
Porque você não me quer
Vou deixar meu pé de serra
Pru móde tu, ô mulé.
Êêê... é boi... é boi...

³⁰⁰ Klécio Caldas e Armando Cavalcanti. **Boiadeiro**. Toada, RCA Victor 80.0717/B, 78 RPM, gravação 09/1950, lançamento 11/1950. Klécio Caldas e Armando Cavalcanti tinham experiência em composição de músicas carnavalescas. Klécio mais tarde explicou: “Nós não tínhamos a mínima experiência de vida rural. Mas a inspiração veio [...] A partir da trilogia do campo: o boi, os filhos e a mulher.” Klécio Caldas. Apud: DREYFUS, Dominique. Op. cit., 1996. p.45.

³⁰¹ Nesse contexto da década de 1950 existiu um tipo de música denominada “samba-canção”. O compositor Luiz Gonzaga ouvia esse tipo de sonoridade na capital Rio de Janeiro. Essa forma de compor era explicada pela “Mágoa, ciúme, saudade, despeito, ressentimento, vingança, remorso, culpa – são estes os sentimentos abrigados no coração que davam vida ao samba dor-de-cotovelo, por que não dizer de dor de coração”. MATOS, Maria Izilda S. de; FÁRIA, Fernando A. **Melodia e Sintonia em Lupicínio Rodrigues: o feminino, o masculino e suas relações**. 2ªed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999. p.61.

Faz três dias que eu não como
 Faz quatro eu num armoço
 Pelo amor daquela ingrata
 Quero comer e não posso

Êêê... ê boi... ê boi... ³⁰²

As composições de Gonzaga têm sua trajetória na oralidade e no desenvolvimento de gestos e performances³⁰³, e o desempenho vocal do sanfoneiro reflete a tradição oral vivida por ele. No verso musical do aboio percebe-se essa oralidade, como na toada “A Morte do Vaqueiro”. O compositor, nessa sua narrativa, faz uma deferência ao vaqueiro nordestino, cantando nas primeiras estrofes o aboio “ÊÊi, gado, Hô! [...]”.

ÊÊi, gado, Hô! Hêêêêêêê...
 Numa tarde bem tristonha
 Gado muge sem parar
 Só lembrando o seu vaqueiro
 Que não vem mais aboiar
 Não vem mais aboiar
 Tão dolente a cantar

Tengo, lengotengo, lengotengo, lengotengo
 Tengo, lengotengo, lengotengo, lengotengo
 ÊÊi, gado, Hô!

Bom vaqueiro nordestino
 Morre sem deixar tostão
 O seu nome é esquecido
 Nas quebradas do sertão
 Nunca mais ouvirão
 Seu cantar, meu irmão
 Tengo, lengotengo, lengotengo, lengotengo [...]

Sacudido numa cova
 Desprezado do Senhor
 Só lembrado do cachorro
 Que inda chora a sua dor
 É demais, tanta dor
 A chorar, com amor

Tengo, lengotengo, lengotengo, lengotengo ³⁰⁴

³⁰² Luiz Gonzaga. **Aboio apaixonado**. Aboio. RCA Victor 801645/B, 78 RPM, 1956.

³⁰³ ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. São Paulo: Hucitec, 1997. p.33. Essa expressão foi citada por: CASTRO, Simone de Oliveira. Op. cit., 2003. p.14.

³⁰⁴ Luiz Gonzaga e Nelson Barbalho. **A Morte do Vaqueiro**. Toada. RCA 80.2533b, 1963.

Nessa música, “A Morte do Vaqueiro”, o chocalho do gado produz um som onomatopaico expresso na sonoridade “Tengo, lengotengo, lengotengo, lengotengo”, e a rítmica da toada exprime a caminhada do gado ao encontro do vaqueiro quando este chama a rês³⁰⁵ com a emissão do canto melopeico. A toada foi uma homenagem ao primo de Luiz Gonzaga, Raimundo Jacó, que fora assassinado.

O compositor noticiou o cotidiano de um vaqueiro nordestino; nos versos iniciais o gado é humanizado porque sente que o vaqueiro não vem mais aboiar. Esse tipo de construção musical é fundado na categoria da *paisagem sonora*, cabendo notar que:

[...] a paisagem sonora da fazenda fornece todo um turbilhão de atividades. Cada animal tem seus próprios ritmos de som e silêncio, de despertar e repousar. O galo é o eterno despertador e o latido dos cachorros, o telégrafo original, pois a invasão de uma propriedade por um estranho logo é denunciada pelo latido dos cachorros, passado de um sítio a outro. Muitos dos sons da fazenda são pesados, como lento vagar dos cascos do gado e dos cavalos de tração.³⁰⁶

Na música “Vaqueiro véio”, o sanfoneiro mostrou a situação de um vaqueiro idoso carregado de memórias do sertão e lembranças de quando era um bom vaqueiro e campeava na chapada à procura de gado e barbatão³⁰⁷. Na trilha sonora dolorosa do vaqueiro idoso, Gonzaga enfatizou: “Vaqueiro véio sentado [...] Estrupiado [...] já não tange mais boiada / Fica chorando [...]”. Em tom emocionado, o músico canta: “A velhice é tão mesquinha/ Não é tua, não é minha/ Para todos vai chegar”. O que resta para o vaqueiro velho é entoar o aboiar: “Êê boi...”

Vaqueiro véio sentado
Na varanda da morada
Estrupiado
Já não tange mais boiada
Fica chorando
Quando passa outro aboiando
Êê boi...
Lembrando o tempo

³⁰⁵ Nome atribuído à vaca e ao gado, entre outros animais.

³⁰⁶ SHAFER, R. Murray. **Afinção do mundo**: Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente - a paisagem sonora. São Paulo: Editora UNESP, 2001. p.77-8.

³⁰⁷ “Alguns touros e bois escapavam ao cerco anual e iam criando fama de ariscos e bravios. Eram os barbatões, que vaqueiros destemidos iam buscar. Às vezes o boi tornava a escapar e sua fama crescia pela ribeira. Cantadores encarregavam-se de celebrar suas manhas, velocidade e poderio. Outros cantadores levavam, cantando, esses versos para outras regiões. O boi ficava célebre. Um dia, inesperadamente, um vaqueiro ou um grupo surpreendia-o, corria horas e horas em seu encalço, alcançando-o, ao grito do boi vitorioso, para o curral.” Ibidem. p.69.

Quando bom vaqueiro foi...
(bis)

Vaqueiro veio
A velhice é tão mesquinha
Não é tua, não é minha
Para todos vai chegar
Te consola vaqueiro
Solta aboio vaqueiro
Que sorrindo ou chorando
Amanhã senta outro em teu lugar
Êê boi...
Lembrando o tempo
Quando bom vaqueiro foi...
(bis)³⁰⁸

O compositor buscou recuperar em suas composições a vida e o cotidiano dos vaqueiros. Presentes em muitas narrativas de sertanejos nordestinos, tornaram-se personagens às vezes místicos. Dizia-se que “ser vaqueiro é ser destemido, corajoso; ser perseverante, ter paciência e sabedoria. É sua função buscar o gado e encaminhá-lo ao seu destino”³⁰⁹.

Pode-se observar que a música “Vida do vaqueiro” também propõe uma representação de imagens ao tratar do desejo de retorno para o sertão e da saudade, que, segundo expressou o compositor, não o deixava sossegar. O artista ainda anunciou o uso da indumentária do vaqueiro e as tarefas relacionadas ao seu cotidiano – “[...] Visto logo meu gibão/ Selo o cavalo/ E vou pro mato vaquejar [...]”. Anunciou outrossim que o vaqueiro deve se preparar para a lida com o gado: “[...] O bom vaqueiro/ Traz sempre no alforge/ Farinha seca [...]”.

O aboio novamente se faz presente nessa canção, que, a certa altura, dá a entender que ser vaqueiro pressupõe ter valentia³¹⁰: “Vou pegar o cara preta [...]”. Gonzaga, em canto falado, expressou: “Há, hei, não adianta fica bravo fi da peste vai ser boi amanhã mermo, oi, uu... há [...]”.

Eu quarqué dia
Vou-me embora pro sertão
Pois saudade

³⁰⁸ João Silva e J. B. de Aquino. **Vaqueiro Véio**. LP Aquilo Bom. RCA, 1972.

³⁰⁹ CASCUDO, Luís da Câmara. Op. cit., 2001. p.718.

³¹⁰ “Tanto a literatura, com Euclides da Cunha, como o *cinema novo* (o ciclo do cinema do *cangaço*) enalteceram e heroizaram o vaqueiro e sua vida, criando um certo sucedâneo brasileiro do *cowboy*. A realidade começou, entretanto, a surgir muito diferente do mito romântico. Novos trabalhos ocupam-se com as condições de vida, a extração social e as formas de remuneração, constituindo-se em temas básicos da *sociologia do vaqueiro*.” SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. “Pecuária e formação do mercado interno no Brasil-colônia”. **Estudos Sociedade e Agricultura**. Revista semestral de ciências sociais aplicadas ao estudo do mundo rural. n.8. Rio de Janeiro, UFRJ, abril 1997.

Não me deixa sossegar
 Chegando lá
 Visto logo meu gibão
 Selo o cavalo
 E vou pro mato vaquejar

O bom vaqueiro
 Traz sempre no alforge
 Farinha seca
 Rapadura, carne assada
 Mas tem um fraco
 Que é um vício que num foge
 Samba de fole
 Com muié desocupada

Êi, êi, gado
 Êi, êi, gado
 Êi, êi, êi, êi, êi, êi, êi, êi, boi...

Vou pegar o cara preta
 Boto chocáio e careta
 E depois conto como foi ³¹¹

Um “bom” vaqueiro participava das feiras de gado e conduzia uma imensa boiada para as cidades, onde as reses eram negociadas. Para isso, os vaqueiros reuniam, durante algumas semanas, o gado disperso pelas chapadas e tabuleiros, ocasião em que aconteciam festas com episódios de correrias atrás das reses. Cabe observar que a negociação do gado também se dava no curral. “Comprava-se, vendia-se, trocava-se. Guardadas as reses, separava-se um certo número para *vaquejada*.” ³¹²

Na canção “Feira de gado”, Gonzaga narrou a partida do vaqueiro – que, então, dá adeus à sua amada – rumo a Feira de Santana, na Bahia, onde, nas décadas de 1940 e 1950, se concentravam as vendas de boiadas.

Mundo Novo adeus
 Adeus minha amada
 Eu vou pra Feira de Santana
 Eu vou vender minha boiada

³¹¹ Luiz Gonzaga. **Vida de Vaqueiro**. Xote. Victor 802259/A, 78 RPM, 1960. A música foi relançada na coletânea em CD “Revivendo Luiz Gonzaga: Samarica Parteira”, faixa 3.

³¹² CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e Cantadores**. Belo Horizonte: Editoras Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994. p.106. “Para o Nordeste a pastorícia fixou a população. Os velhos ‘currais de gado’ foram os alicerces pivotantes das futuras cidades. As fazendas coincidem como denominadoras das regiões povoadas. Vezes ainda mostram a primitiva *casa-da-fazenda*, núcleo irradiante de todo casario agora iluminado a eletricidade e ouvindo rádio”. (p.114)

Ei boiada, êi boiada ôi
 Meu cachorro ecoa na quebrada ê ê
 Lá laiê boi ê

Meu cantar saudososo
 Amansa boiada
 No meu aboio, moça bonita, ai, ai
 Suspira apaixonada³¹³

É nas vaquejadas e na labuta diária com o gado que os vaqueiros entoam seu canto para chamar as reses. Essa prática é muito comum em todo o sertão nordestino, inclusive no Estado do Piauí, cujo povoamento se deu a partir da atividade pecuarista, mais especificamente do chamado “ciclo do gado”. Nesse Estado constata-se uma presença massiva de vaqueiros. Aliás, cabe notar que muitos indígenas – para escaparem do aniquilamento empreendido pelos bandeirantes paulistas Domingo Jorge Velho e Domingo Afonso Mafrense ou como tática de resistência – tornavam-se vaqueiros.³¹⁴

No Piauí e nos demais estados do Nordeste, especialmente no sertão, são realizadas com frequência festas de vaqueiros e vaquejadas³¹⁵. Com efeito, a tradição das vaquejadas ocupou a memória social dos sertanejos nordestinos. A construção da *nordestinidade* dos vaqueiros é percebida no seguinte excerto:

[...] Aproximando-se do animal em disparada, o vaqueiro apanha-lhe a cauda (bassôra), envolve-a na mão, e puxa, num puxão brusco e forte, é a mucica. Desequilibrado, o touro cai, virando para o ar as pernas, entre poeira e aclamações dos assistentes. Se o animal rebola no solo, patas para cima, diz que o mocotó passou. É um título de vitória integral. Palmas, vivas, e corre-se outro bicho. Quando não conseguem atingir o touro espavorido pela gritaria, dizem que o vaqueiro “botou no mato”. E caso de vaia [...]. Ao pôr-do-sol,

³¹³ Luiz Gonzaga e Zé Dantas. **Feira de Gado**. Aboio. RCA Victor 801274/A, 78 RPM, 1954.

³¹⁴ CHAVES, Monsenhor. **Obras completas**. Teresina - PI: Fundação Monsenhor Chaves, 2005. Ainda segundo o autor, no ano de 1697 “havam partido da orla marítima, tocando o rebanho, para ocupar as terras que a Casa da Torre distribuiu ao esperto aventureiro. Atravessaram rios, vingaram serras, à procura do vale [...]. Seguiam morosos, no passo tardo das boiadas, demorando aqui, ali erguendo currais, devassando horizontes que seus olhos podiam perceber. [...] Cantavam uma melopéia triste como a vida que levaram na solidão da paisagem morta nem o amor pode modificar quem nasceu vendo o sol subir e desaparecer na monotonia de uma natureza agreste” (p.635-6).

³¹⁵ Vaquejada – além de designar o ato de juntar o gado espalhado nos campos – refere-se também a uma espécie de torneio. Anteriormente, nas vaquejadas em parte do Estado do Piauí “[...] não havia cerca de arame e nem as facilidades de hoje, as vaquejadas eram realizadas com cerca viva. Os vaqueiros ficavam enfileirados e ao centro corriam as reses, que eram perseguidas pelas duplas de vaqueiros, que pagavam a cauda dos animais e os derrubavam no chão. As apostas eram inúmeras e altas, mas o que importava para o vaqueiro era o troféu. Todos ajudavam na organização, alguns fazendeiros colaboravam com o churrasco, outros com os animais usados na corrida e outros contribuíam com as bebidas, na maioria das vezes cachaça e cerveja. A reprodução do dia-a-dia dos vaqueiros encantava o público, que vibrava a cada derrubada de boi”. PIRACURUCA. **A história da vaquejada no Piauí**. Disponível em: <http://www.piracuruca.com/menu_texto.asp?codigo=60>. Acesso em: 20/05/2009.

acabava-se. O jantar mantinha-os em jovialidade, narrando, revelando derrotas alheias. Indispensavelmente havia um ou dois cantadores para “divertir”. O cantador analfabeto quase sempre recordava outras apartações, outras vaquejadas famosas, ressuscitando nomes de vaqueiros célebres, de cavalos glorificados pela valentia. Cantava-se a desafio até a madrugada. Pela manhã, ao lento passo da boiada, os vaqueiros se dispersavam aboiando [...].³¹⁶

Algumas músicas criadas ou interpretadas pelo sanfoneiro Gonzaga têm como tema as festas de vaqueiros e as vaquejadas. O artífice cantou que no sertão tem futebol, samba, farinhada, leilão, reisado e novena. No entanto, nada disso o agradava; o que efetivamente lhe trazia satisfação era cavalo, gado, cantoria e vaquejada.

Na música “Corrida de Mourão” percebe-se que o compositor viveu nos espaços intersticiais entre o campo e a cidade. Para o músico, “[...] o maior cinema / É quando eu vou chegando / No curral que vejo a pista / E ouço o gado berrando [...]”. Segundo afirma a canção, o canto do aboio entoado pelos vaqueiros provoca imensa dor no coração.

Meu sertão tem futebol
Tem samba, tem farinhada
Leilão, reisado e novena
Mas nada disso me agrada
Meu fraco é cavalo e gado
Cantoria e vaquejada êê...

Prá mim o maior cinema
É quando eu vou chegando
No curral que vejo a pista
E ouço o gado berrando
Os vaqueiros numerados
E a difusora bradando ê ê...
De toda parte chegando
Rural, jipe e caminhão
Muitas moças namorando
Gado na exposição
Vaqueiros soltando aboios
De doer no coração ê ê [...] ³¹⁷

O texto musical denota a destreza e valentia do vaqueiro ao enfrentar o boi mandingueiro (difícil de ser capturado). O vaqueiro/compositor diz: “Dou queda no boi que ele conta/ As estrelas com o casco êê...”. Nessa letra, o compositor registrou os desafios entre os vaqueiros: um deles diz que seu “cavalo é forte, gordo e selado”, asseverando que só monta ele quem derruba gado. Ao final da canção, o “vaqueiro” despede-se de quem fez vaqueja

³¹⁶ CASCUDO, Luís da Câmara. Op. cit., 1994. p.107.

³¹⁷ Pedro Bandeira. **Corrida de Mourão**. LP Aquilo Bom. RCA, 1972.

E sou ligeiro na pista
 E no meio do carrasco
 Quem tiver boi mandigueiro
 Solte que eu desenrasco
 Dou queda que ele conta
 As estrelas com o casco êê...

Outro diz, o meu cavalo
 É forte, e gordo e selado
 Come feijão, milho e ovos
 E todo dia é banhado
 Mas só passa a perna nele
 Cabra que derruba gado êê...

Dois camaradas de fama
 Que um no outro acredita
 Vão os dois emparelhados
 E mesmo pra fazer fita
 Quem pega passa pro outro
 Pra queda ser mais bonita êê...

Enche as nuvens de poeira
 E os vaqueiros bebendo
 Gado bolando no chão
 Se levantando e correndo
 E cada salva de palma
 Que a pista fica tremendo êê...

Adeus quem fez vaqueijada
 Adeus quem vestiu gibão
 Jiquí, pista, difusora
 Vou selar meu alazão
 E aguardar para o ano
 Outra corrida em mourão

Ê ê ê... vaqueijada ³¹⁸

Para sair à procura do gado na mata, o vaqueiro precisa usar sua indumentária, composta de gibão, perneira, parapeito, luva, chapéu e sandálias, todas essas peças confeccionadas com couro, acrescentando-se ainda a faca. O uso desse traje serve para o vaqueiro se proteger de espinhos e matas fechadas ao correr atrás do boi.

O gibão foi utilizado por Gonzaga como instrumento de comunicação para dialogar com seu público/ouvinte. Assim, no baião “Gibão de couro” o músico trouxe ao conhecimento de seu público o gibão, concebido no início de sua carreira enquanto uma tática para se firmar musicalmente nos espaços radiofônicos do Rio de Janeiro e São Paulo.

³¹⁸ Pedro Bandeira. **Corrida de Mourão**. LP Aquilo Bom. RCA, 1972. “Muitas das vezes, de forma idealizada e impressionista, compondo uma mitologia do vaqueiro, com seu *gibão* e sua *montaria*. Heroísmo, perseverança e um toque de brutalidade compunham os traços de um personagem histórico extremamente popular no imaginário brasileiro.” GIRÃO, Raimundo. **Evolução histórica cearense**. Fortaleza: Banorte, 1986. p.134.

Essa peça do vestuário do vaqueiro foi considerada por ele uma proteção para a sua vida artística contra os ritmos estrangeiros e o samba. Essa indumentária “vale muito mais que ouro”, disse o compositor, que ainda a comparou às armaduras dos gladiadores romanos: “Aparava o homem/ O homem batalhador/ Contra todo ataque”.

Minha velha tão querida
Proteção da minha vida
Vale muito mais que ouro
Porque ela é, porque ela é porque ela é (bis)
Meu gibão de couro

Nas antigas batalhas romanas
Armadura era grande proteção
Aparava o homem
O homem batalhador
Contra todo ataque
Do mais bruto contendor ³¹⁹

Em suas musicalidades, o músico retratou também o sertão, compreendendo-o como territorialidade do vaqueiro e, por conseguinte, do gibão – considerado o seu tesouro.

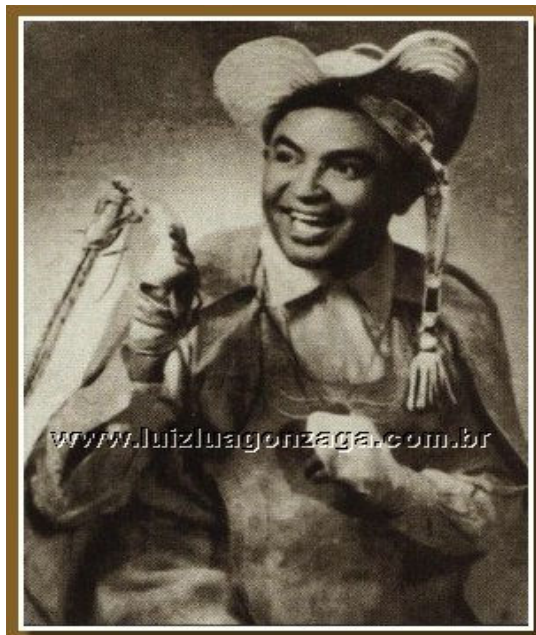


Figura 15 - Luiz Gonzaga com indumentária de vaqueiro, na década de 1950 ³²⁰

³¹⁹ Luiz Gonzaga. **Gibão de couro**. Baião. RCA Victor 802012/B, 78 RPM, gravação 09/1958, lançamento 12/1958.

³²⁰ LUIZ LUA GONZAGA. Disponível em: <<http://www.luizluagonzaga.com.br/>>. Acesso em: 01/06/2009.

Na canção “Gibão de couro”, o músico estabelece analogia entre a esposa e o gibão, afirmando que ambos protegem o homem trabalhador, viril e provedor, chegando a esposa a brigar com alguém que ameaça tomar seu amor. Em casa o gibão é sua esposa – companheira, conselheira e amiga.

No meu sertão
 Armadura é gibão de couro
 O forte gibão
 Pro vaqueiro, seu tesouro
 (bis)

Nas modernas lutas desta vida
 A esposa representa o gibão
 Protege o seu homem
 O homem trabalhador
 Defendendo o lar
 Briga pelo seu amor

No meu ranchinho
 O gibão é a companheira
 Boa e amiga
 Minha honesta conselheira
 (bis)³²¹

Luiz Gonzaga homenageou o cavalo do vaqueiro na música “Cavalo crioulo”, cuja letra demonstra que o animal tem de ser ligeiro e “fogoso” para campear nas quebradas. O compositor descreveu que, nas festas de apartação, a qualidade do cavalo se mostra quando ele “[...] solta feito ventania/ Na pegada e derrubada”. A linguagem da canção é carregada de simbolismo, como se verifica, por exemplo, nos sons produzidos pelo pisado do cavalo no chão, que podem ser ouvidos no seguinte excerto: “Cavalo Crioulo [...] Pisa que chega estremece/ Estronda no chão, pumbá!/ Faz um pisunhado danado”.

[...]
 É uma força
 Que se lança
 Que avança, solta feito ventania
 Na pegada, derrubada
 Nas festas de apartação
 Pro que for, vai

Cavalo Crioulo
 É demais, tudo faz
 Pisa que chega estremece

³²¹ Luiz Gonzaga. **Gibão de couro**. Baião. RCA Victor 802012/B, 78 RPM, gravação 09/1958, lançamento 12/1958.

Estronda no chão, pumbá!
 Faz um pisunhado danado
 No pé do mourão, pumbá!
 E quando a três
 Lá na sanga avança
 Ele arranca carreira, poeira
 É uma cena, a carreira
 Que fica de longe
 Só vê danação, pumbá!

Mas se trabalha no campo
 Rebate a boiada
 Domina o cercado
 E no mato fechado
 Ele corre, ele passa
 Que nem zelação, pumbá!
 Porque
 Cavalo Crioulo é demais
 Tudo faz³²²

Nas letras do músico Luiz Gonzaga analisadas neste subcapítulo, pôde-se perceber que o artista empreendeu uma produção de sentidos e significados a partir do aboio e das atividades praticadas pelos vaqueiros, lançando mão de tal produção como forma de dialogar com seu público, composto em sua maioria por migrantes nordestinos que se concentravam nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Os signos, símbolos e aboios que as canções trouxeram foram utilizados pelo músico Gonzaga para instituir uma identidade uma de Nordeste e de nordestino. Vale lembrar que essas canções não estão concentradas apenas num momento histórico da trajetória artística do sanfoneiro do Riacho da Brígida, mas permeiam toda a sua obra.

2.3 NORDESTE NA PERFORMANCE: IMAGINÁRIO DISCURSIVO

A palavra “nordeste” é hoje uma palavra desfigurada pela expressão “obras do Nordeste” que quer dizer “obras contra as secas”. E quase não surge senão secas. Os sertões de areia seca ragendo debaixo dos pés. Os sertões de paisagens duras doendo nos olhos. Os mandacarus. Os bois e os cavalos angulosos. As sombras leves umas almas do outro mundo com medo do sol.³²³

³²² Janduhy Finizola e Luiz Gonzaga. **Cavalo Crioulo**. LP A Nova Jerusalém. Odeon, 1973/74.

³²³ FREYRE, Gilberto. **Nordeste**: Aspectos da Influência da Cana sobre a Vida e a Paisagem do Nordeste do Brasil. São Paulo: Global, 2004. p.45.

Neste item pretende-se dialogar com os estudos da história sociocultural, mais especificamente no que se refere às reflexões acerca da categoria imaginário social e *performance*³²⁴, visto que se busca analisar de que forma o imaginário e a musicalidade atuaram na construção das imagens identitárias nordestinas, no intuito de se compreender como estas são instituídas e expressas na obra de Luiz Gonzaga. Isso se considerando que “o imaginário é a capacidade humana para representação do mundo com o que lhe confere sentido ontológico”³²⁵.

Ao se privilegiar a musicalidade em questão e as identidades nordestinas referenciadas nas composições de Luiz Gonzaga, procura-se entender como foi instituído esse imaginário histórico e social do Nordeste, por meio da linguagem musical do artista em questão. O texto apresentado a seguir permite apreender a constituição da configuração regional, como também do sujeito e do imaginário:

O indivíduo, ao nascer, é apenas uma possibilidade. E, no processo de vir a ser do indivíduo, emerge o imaginário social como força fundante da cultura, através da qual o ser humano dá significado ao mundo por suas experiências, ao fazer história, tecnologia, arte e a si próprio, construir a sociedade, criando imagens e representações.³²⁶

No imaginário social, a musicalidade gonzagueana gerou sentidos que serviram para reforçar a ideia de Nordeste. A criação dessa ideia esteve relacionada com o universo sonoro do sertão nordestino. “Ressalte-se então que tanto as criações quanto os indivíduos são elementos culturais, porque são criados pelas significações imaginárias sociais e porque são instituídos socialmente.”³²⁷

O universo sócio-histórico do compositor Luiz Gonzaga esteve indissolúvelmente ligado às tradições culturais do seu Araripe. Dessa forma, o artista extraiu do seu ambiente cultural e da natureza a base para a sua instrumentação e sonoridade. E, como se sabe, “Todos os instrumentos são, na sua origem, testemunhos sangrentos de vida e da morte. O animal é sacrificado para que se produza o instrumento, assim como o ruído é sacrificado para que seja convertido o som [...]”.³²⁸

³²⁴ “Recorrendo à etimologia da palavra - *performane* deriva do francês antigo *parfournir*, completar –, Victor Turner atribui a performance o momento de uma finalização de uma experiência sem o qual não se completa.” HIKIJI, Rose Satiko. **A Música e o risco: etnografia da performance de crianças e jovens**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p.153.

³²⁵ Cornelius Castoriadis. Apud: PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 2ªed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p.43.

³²⁶ SOUSA, Maria Sueli Rodrigues de. Op. cit., 2005. p.13.

³²⁷ Ibidem. p.39.

³²⁸ WISNIK, José Miguel. Op. cit., 1989. p.35.

Gonzaga observou e incorporou em sua obra musical o *zabumba*³²⁹, um instrumento utilizado pelas bandas de pife que se apresentavam nas novenas. Esse instrumento foi então convertido em elemento simbólico e ensejou a formação do trio musical gonzagueano.

O músico formou o trio instrumental com zabumba³³⁰, triângulo³³¹ e acordeom – popularizado com o nome “sanfona” – para simbolizar um universo artístico imagético de uma música representativa do Nordeste. Ao mesmo tempo, estabeleceu, a partir desse trio musical, um diálogo com seu público criando *performance*. Esse conjunto é até hoje usado e ressignificado pelos grupos que tocam forró.

“Ele inventou uma forma de conjunto, um tipo de arranjo, um uso do microfone. Ele sugeriu uma engenharia de som.”³³² Nenhum outro músico antes de Luiz Gonzaga tivera a iniciativa de reunir os instrumentos do “folclore nordestino”³³³.

Gonzaga lembrou que no começo de sua carreira tocava sozinho, então precisou formar uma banda. Daí surgiu a ideia de organizar essa forma de conjunto:

Foi quando me lembrei das bandas de pife que tocavam nas igrejas, na novena lá do Araripe e que tinha zabumba e às vezes também um triângulo. Quando não havia triângulo pra fazer agudo, o pessoal tanto podia bater num ferrinho qualquer. Primeiro, eu botei zabumba me acompanhado. Mais tarde, numa feira no Recife, eu vi um menino que vendia biscoitinho, e o pregão dele era tocando triângulo. Eu gostei, achei que daria um contraste bom com zabumba, que era grave. Havia os pífanos, que têm o som agudo, mas eu não quis utilizá-lo porque a sanfona, com aquele sonzão dela, ia cobrir os pífanos todinhos. Depois eu verifiquei que esse conjunto era de origem portuguesa, porque a chula do velho Portugal tem essas coisas, o ferrinho [o triângulo], o bombo [o zabumba] e a rabeca [a sanfona] [...] folclore que chegou de lá no Brasil e deu certo. Agora, o que eu criei, foi a

³²⁹ “Num sermão, Santo Agostinho compara Cristo a um tambor, pela esticada na cruz, corpo sacrificado como instrumento para que a música (ou ruído) do mundo se torne a cantilena da Graça, holocausto necessário para que soem as aleluias.” Ibidem. p.35.

³³⁰ “O zabumba é um tambor grave de bojo largo, tocado em frente ao corpo, na diagonal, de forma que a mão dominante toque a pele mais grossa, de som grave, e a outra mão toque a pele de baixo, mais fina e de som agudo. Em geral utiliza-se uma baqueta de ponta grossa e macia na mão dominante e um bacalhau ou vareta na outra mão. [...] A partir de Luiz Gonzaga, esse tambor passou a ser conhecido principalmente como o *zabumba do forró*.” Eder “o” Rocha. Apud: CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. **Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pífanos na música de Hermeto Pascoal**. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006. p.35.

³³¹ “O **triângulo** é um instrumento musical idiofone de percussão feito de metal e usado no folclore português e também em alguma música brasileira, como o forró. [...] Normalmente é feito de ferro ou aço, mas podem ser encontrados em alumínio. O som do instrumento é obtido por percussão, através do movimento do bastão (batedor), que bate no triângulo em sincronia com a mão que o segura e determina o som aberto (com maior sustentação) ou fechado.” WIKIPÉDIA. A enciclopédia livre. **Triângulo** (instrumento musical). s/d. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Tri%C3%A2ngulo_\(instrumento_musical\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Tri%C3%A2ngulo_(instrumento_musical))>. Acesso em: 25/01/2009.

³³² Caetano Veloso. Apud: RISÉRIO, Antonio. “O solo da sanfona: contextos do rei do baião”. **Revista USP**. São Paulo, dez./jan./fev. 1990. p.40.

³³³ DREYFUS, Dominique. Op. cit., 1996. p.152.

divisão do triângulo, como ele é colocado no baião. Isso aí não era conhecido.³³⁴

Não foram só letras e ritmos que instituíram essa homogeneização identitária de Nordeste. O compositor também criou signos da *performance* musical, expressos numa indumentária própria que reunia chapéu de cangaceiro – feito de couro e com estrela de David – e gibão, roupa usada pelo vaqueiro nordestino.³³⁵ Signos³³⁶, desempenho musical e sonorização foram dirigidos ao migrante nordestino radicado no Sudeste do país e ao público do próprio Nordeste, estabelecendo a subjetivação de um espaço regional.

O estudo da história antropológica ajuda a compreender que o desempenho musical do artista não está isolado da experiência dos sujeitos, quer seja individualmente, quer seja coletivamente. Ao utilizar-se da *performance*, Luiz Gonzaga simbolizou esse universo regional relacionando-o com suas experiências no campo da estética, da ética, da política da religião, entre outros.³³⁷

A teoria histórica antropológica, ao analisar como se aplica o fazer musical no estudo da história sociocultural, abre muitas possibilidades no trabalho relacional entre história e música. O desempenho musical atua nos processos de mudança tanto do artista como da comunidade em que a arte é praticada. Nesse sentido, ao se analisar a prática performática de Gonzaga, deve-se entender que opera transformações não só no artista (o praticante), como também no ouvinte/receptor.

Ao perceber como a música e a *performance* atuam nas experiências dos sujeitos históricos e na sua relação com o social,

Em *From Ritual to Theatre*, Turner defende a “antropologia da performance” como parte essencial de uma “antropologia da experiência”: todo tipo de performance cultural, incluindo ritual, cerimônia, carnaval, é explicação [...]. As transformações via *performance* se dão tanto nos performers (que reorganizam seu corpo e mente) como no público. Neste, as mudanças podem ser temporárias

³³⁴ Luiz Gonzaga. Apud: Ibidem. p.152

³³⁵ Para Gilberto Gil, existe uma semelhança entre o Rei do Baião, Luiz Gonzaga, e o Rei do Reggae, Bob Marley. O músico assinala: “Na verdade, encontrei uma espécie de similitude entre o Cangaceiro e o Rastaman. Ambos causando-me a mesma impressão de estranheza, beleza e grandeza em seus processos/projetos de vida. O Cangaceiro: Estrelas de David ornando seu chapéu exótico, mal encobrendo cabelos longos e crespos, sua roupa de campanha, cartucheira em cruz sobre o peito, os pés calçando pregatas de rabicho, as mãos armadas com o fuzil para a luta pela liberdade e a justiça. O Rastman: as mesmas Estrelas de David, o Leão de Judá, sua juba em dreadlocks descobrindo, enfatizando cabelos também longos e crespos, sua roupa de campanha, a comida vegetariana, a maconha e nos lábios, numa língua cheia de novos signos, um discurso, arma para a luta também pela liberdade e a justiça. [...] Gonzaga: um Cangaceiro implícito, idílico. Marley: um Rastaman explícito, real.” CD Gilberto Gil. “**Kaya N'Gan Daya**”. Contra capa. Warner Music, 2003.

³³⁶ Ver: WILLIAMS, Raymond. Op. cit., 1979.

³³⁷ HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. Op. cit., 2006.

(e aqui se está falando da *performance* como no entretenimento) ou permanentes (no caso do ritual). [...] Ao atuar na construção do corpo, a música pode transformar de forma permanente seus praticantes. Também o público que assiste às apresentações pode passar por alguns níveis de transformação.³³⁸

Com efeito, Gonzaga, em sua carreira artística, lançou mão de melodias simples, mas de forte apelo oral, o que gerou uma fácil assimilação de suas canções por parte do público.

As construções dos arquétipos performáticos do Nordeste e do nordestino estão presentes nas fotografias de Luiz Gonzaga, em seus shows, bem como nas capas de seus LP's. Nas figuras apresentadas a seguir, pode-se visualizar como o artista alterou sua própria imagem na perspectiva de imprimir signos e *performance* para conquistar seu público/ouvinte.



Figuras 16 e 17 - Luiz Gonzaga antes da “invenção” do baião e depois da consagração do ritmo.³³⁹

³³⁸ Ibidem. p.152-4. “A *performance* da canção é, antes de tudo um ato comunicativo que exige um escutar e um dizer tanto da parte do interprete do auditor da mensagem poética. E, para que essa comunicação se processe, faz-se necessário um meio físico ou um conjunto deles.” VALENTE, Heloisa de Araújo Duarte. Op. cit., 2003. p.96-7.

³³⁹ Fotografias adquiridas no Museu da Imagem do Som do Rio de Janeiro - RJ. Pasta G2. A *performance* é unidade de comunicação em que o próprio corpo opera marca linguística para estabelecer um diálogo entre quem pratica e quem assiste. Gonzaga modificou seu desempenho performático para marcar a diferença e firmar-se no meio artístico nacional pela formação de conjunto. A transformação que o músico sofreu foi bastante visível.

Como se pode notar, na figura à esquerda Gonzaga usa camisa alinhada e gravata borboleta, constituindo um figurino moderno, ao passo que na figura à direita utiliza vestimentas inspiradas nas roupas do cangaceiro Lampião. Nota-se que na figura à esquerda (da década de 1940) há uma estreita ligação dos gêneros então privilegiados pelo sanfoneiro (polca, foxtrote, valsa, tangos, boleros, entre outros) com seu modo de se vestir. Já na figura à direita (do ano de 1953) visualiza-se uma indumentária (chapéu, roupa e cartucheira de cangaceiro) perfeitamente coadunada com a sonoridade e as imagens nordestinas.³⁴⁰



O primeiro conjunto tipicamente nordestino: Luiz Gonzaga, no zabumba Catamilho e no triângulo Zequinha

Figura 18 - Luiz Gonzaga e o trio musical.³⁴¹

Por sua vez, a figura supra-apresentada exprime que o músico materializou não só instrumentalmente a forma de conjunto, mas também mediante a indumentária. Luiz Gonzaga usa chapéu de cangaceiro, lenço no pescoço – numa referência ao lenço usado pelo sanfoneiro “gaúcho” Pedro Raimundo –, uma bolsa de couro e sandálias do mesmo material, compondo um traje misto, ou seja, que faz referência ao vaqueiro e ao cangaceiro. Em contrapartida, o zabumbeiro Catamilho e o triângulista Zequinha usam terno completo com gravata borboleta.

³⁴⁰ “Ver-se a si mesmo (e não no espelho) na escala da História, esse é um ato recente, à medida que o retrato, pintado, desenhado ou miniaturizado, era até a difusão da fotografia, um bem restrito, destinado, de resto, a apregoar uma situação financeira e social.” BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p.25.

³⁴¹ DREYFUS, Dominique. Op. cit., 1996. p.154.

Apesar de contrastante, a indumentária do zabumbeiro e do triângulista não simbolizava uma ruptura da tradição de vestuário no universo artístico do Brasil. O que se nota é que o figurino do trio musical gonzagueano foi utilizado como uma forma de negociação entre o arcaico e o moderno, para que os meios radiofônicos e o público aceitassem os trajes típicos do sertão nordestino – vestuários e adornos feitos de couro –e, ao mesmo tempo, se identificassem com os instrumentistas utilizando trajes da vida moderna – ternos e gravatas. Isto é, o músico propôs a junção da tradição à modernidade.

A rica *performance* musical de Gonzaga deriva também das suas visitas às feiras nas cidades da região do Araripe, nas quais o músico observava os cegos cantadores e os violeiros. Por outro lado, seu conhecimento sobre a sanfona veio de sua própria casa, mais especificamente de seu pai, Januário, que tocava sanfona de oito baixos e consertava o instrumento numa oficina que mantinha dentro de casa. A música de Luiz Gonzaga atuou, assim, como meio de significação social, pois foi capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros.³⁴²

A ideia de circularidade cultural³⁴³ foi patente na obra gonzagueana, haja vista que o artista, por intermédio da música, manteve uma troca de culturas de outras plagas regionais e até internacionais. Sabe-se que, no início da sua carreira, Luiz Gonzaga tocava valsas, polcas, chorinhos, sambas, entre outros ritmos, que serviram também como base para a invenção do baião. Os influxos e a reciprocidade desses gêneros contribuíram para que o compositor trouxesse para a sua musicalidade tal circularidade, permitindo que culturas musicais diferentes se intercambiassem e efetivassem inúmeras ressignificações.

O fazer musical gonzagueano se coaduna com os signos “representativos” de Nordeste. Desse modo, o que é simbólico ganha concretude pela relação entre ações, seres, coisas, de forma que um representa o outro, estabelecendo-se um significado entre os dois, configurando uma relação simbólica que supõe a função imaginária.³⁴⁴ Nessa articulação entre o simbólico e o imaginário, a musicalidade de Luiz Gonzaga tornou-se significativa e produziu significados na memória social do seu público.

O sentimento de pertencimento é movido pelo simbólico e faz com que as pessoas criem vínculos entre si e com animais, árvores e os mais diversos signos na relação com a natureza, produzindo uma naturalização da cultura. Nessa perspectiva, Luiz Gonzaga utilizou

³⁴² OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Op. cit., 2001.

³⁴³ A categoria de circularidade cultural veio dos trabalhos de Bakhtin, autor russo que mostra “uma influência recíproca entre a cultura das classes subalternas e a cultura dominante”. GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996. p.24.

³⁴⁴ Cornelius Castoriadis. Apud: SOUSA, Maria Sueli Rodrigues de. Op. cit., 2005. p.13.

plantas, animais, a natureza e outros elementos simbólicos para reforçar a ideia de pertencimento e forjar uma identidade de Nordeste e de nordestino. Foi pela performance e pelo modo de operar seus costumes e valores culturais que o músico representou a territorialidade nordestina.

A construção da identidade nordestina por Gonzaga se deu também nas capas de seus LP's. As representações construídas pelo artista, juntamente com as gravadoras, mostram o lugar social de onde o compositor falou. Nesse sentido, as imagens do músico que estampam seus álbuns estabelecem diálogo com a memória, constituindo-se numa fonte inesgotável de informação e emoção.³⁴⁵

Tais imagens, produzidas enquanto produtos, fazem referência à espacialidade nordestina e seus signos – o vaqueiro, o cangaceiro, os animais, a natureza, o luar do sertão, o sol que queima, entre outros símbolos. Assim, “[...] nesse nível, a iconografia se articula verdadeiramente com a história [...] o documento figurativo mantém seu lugar ao lado dos documentos oral e escrito”.³⁴⁶ A iconografia teve suas fronteiras alargadas e mostrou-se como fonte de reflexão para a historiografia, o que se depreende da seguinte ponderação:

As fontes iconográficas não somente são abundantes, mesmo em seu inventário atual, como também oferecem perspectivas renovadas de reflexão. Não obstante afigurar-se paradoxal, eu diria que, em certos aspectos, elas podem parecer mais “inocentes” ou, afinal de contas, mais reveladoras que o discurso escrito ou oral, graças às significações que delas podemos extrair, em termos de confissões involuntárias.³⁴⁷

Em face dessas considerações, no presente estudo as capas dos discos de Gonzaga são tomadas como imagens que reúnem variadas representações, podendo ser analisadas por seus elementos visuais e conceituais. São resultado de um processo de negociação entre artista, gravadora e público receptor³⁴⁸, e, portanto, não podem ser consideradas sob o aspecto

³⁴⁵ “Memória visual do mundo físico e natural, da vida individual e social. Registro que cristaliza, enquanto dura a imagem – escolhida e refletida – de um ínfima porção de espaço do mundo exterior.” KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 2ªed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p.156.

³⁴⁶ VOLVELLE, Michel. **Ideologias e mentalidades**. São Paulo: Brasiliense, 2004. p.67-8. Articulando fotografia e história, Kossoy afirma: “O fragmento da realidade na fotografia representa o congelamento do gesto e da paisagem, e portanto a perpetuação de um momento, em outras palavras, da memória: memória do indivíduo da comunidade, dos costumes, do fato social, da paisagem urbana, da natureza. A cena registrada na imagem não se repetirá jamais. O momento vivido, congelado pelo registro fotográfico, é irreversível.” KOSSOY, Boris. Op. cit., 2003. p.155.

³⁴⁷ VOLVELLE, Michel. Op. cit., 2004. p.70.

³⁴⁸ “Em contrapartida, é preciso também relativizar a intervenção das gravadoras no processo de produção e divulgação de seus artistas, pois elas viveram seus processos históricos particulares em interação com o contexto histórico e do país enquanto empresas e, como tais, tiveram momentos de desenvolvimentos e recessões, acompanharam as transformações políticas e econômicas, que às vezes eram positivas para os artistas, às vezes

de táticas de autorrepresentação elaboradas apenas pelo artista, executante ou intérprete. “O disco é também um produto da gravadora, cuja intervenção foi decisiva no processo de produção e difusão da música ao longo do século XX, levando em consideração que era uma produção voltada para um público receptor.”³⁴⁹

Todavia, antes de se examinarem as capas dos LP's de Gonzaga, faz-se oportuno fazer uma digressão para lembrar que o advento das imagens antes do aparecimento dos suportes para registro de som – que se deu entre o final do século XIX e o início do XX – trouxe como consequência uma peculiaridade interessante: muitas pessoas chegaram a conhecer, por intermédio de fotografias, o *corpo* de um artista antes da sua voz.³⁵⁰

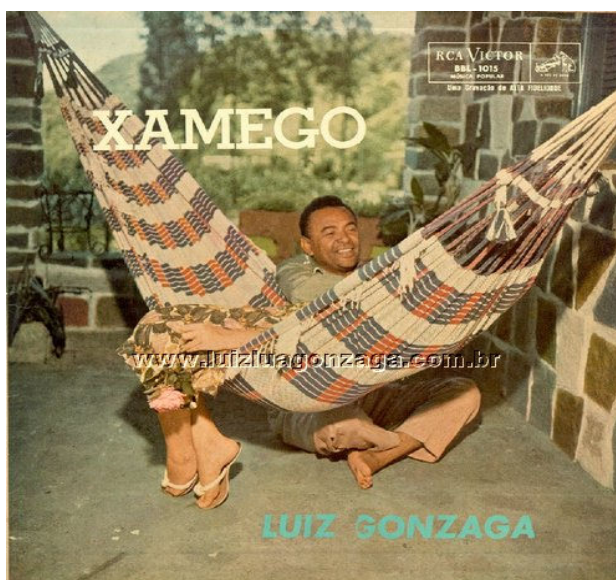


Figura 19 - LP “Xamego”, Luiz Gonzaga” (RCA Victor, 1958).³⁵¹

Em 1958, Luiz Gonzaga lançou, em disco de 78 rotações, a toada “Balança eu”, em que o músico revelou seu gosto pelo balanço da rede, cantando: “Quando eu tiver com sono, meu amor/ Balance eu, balance eu, balance eu [...]”³⁵². Contudo, na capa do disco não é Gonzaga quem desfruta o embalo, mas sim uma mulher, que é observada e entretida pelo

não. O produto final do disco – produção musical (as músicas) e visual (a capa) – pode ser entendido como resultado de um processo de negociações das partes em jogo: artista, gravadora, público-alvo, o momento histórico e processos políticos e econômicos globalizados em interação com as questões nacionais e regionais.” PAES, Jurema Mascarenhas. Op. cit., 2009. p.258.

³⁴⁹ Ibidem. p.258.

³⁵⁰ VALENTE, Heloisa de Araújo Duarte. Op. cit., 2003. p.112.

³⁵¹ LUIZ LUIA GONZAGA. Disponível em: <<http://www.luizluagonzaga.com.br/>>. Acesso em: 01/06/2009.

³⁵² Luiz Gonzaga e Nestor de Holanda. **Balance eu**. Toada. RCA Victor 801998/B, 78 RPM, gravação 18/07/1958, lançamento 10/1958.

músico. A mesma imagem estampou a capa do LP “Xamego”, lançado pela RCA Victor no mesmo ano.

Desse modo, o artista criou uma articulação com seu público, já que a capa ajudou a instituir um lugar social e a ideia de territorialidade. Notam-se na imagem aspectos de ruralidade, como o verde das matas que aparecem ao fundo, bem como a paz e o sossego que a vida no campo oferece. Verifica-se ainda uma intenção sensualista na fotografia, ao mostrar somente as pernas da mulher deitada na rede, ocultando as demais partes do seu corpo, enquanto o artista propicia à sua amada chamego e carinho.

Ocupava a primeira faixa do LP a composição intitulada “Xamego”, palavra que é sinônimo de carinho e afetividade, elementos que se podem observar na leitura visual da capa e nos versos da canção: “O xamêgo dá prazer/ O xamêgo faz sofrer/ O xamêgo às vezes dói/ Às vezes não/ O xamêgo às vezes rói/ O coração/ Todo mundo quer saber/ O que é o xamêgo/ Ninguém sabe se ele é branco/ Se é mulato ou negro [...]”³⁵³.



Figura 20 - LP “Ô Vêio Macho”, Luiz Gonzaga (RCA Victor, 1962).³⁵⁴

Já a capa do LP “Ô vêio Macho”, em que Luiz Gonzaga aparece em atuação performática, apresenta o sertão nordestino como uma espacialidade fundada no exótico e reforça sua condição de “terra do papagaio”. O artista segura uma sanfona e ostenta adornos de couro, fazendo supor que está numa loja de objetos confeccionados com esse material.

³⁵³ Luiz Gonzaga e Miguel Lima. **Xamego**. LP Xamego. RCA Victor, 1958.

³⁵⁴ LUIZ LUIA GONZAGA. Disponível em: <<http://www.luizluagonzaga.com.br/>>. Acesso em: 01/06/2009.



Figura 21 - LP “São João na Roça”, Luiz Gonzaga (RCA Victor, 1962).³⁵⁵

Gonzaga é destaque na capa do LP “São João na Roça”, de 1962, aparecendo com chapéu de cangaceiro, que, aliás, é uma constante em suas fotografias artísticas. O vermelho predomina na imagem, fazendo alusão à fogueira de São João, em consonância com as canções contidas no LP – marchas juninas, baiões, arrasta-pés e rancheiras para animar as festividades de São João. A composição que abre o disco, cujo título dá nome ao álbum, inicia fazendo referência a esse símbolo junino: “A fogueira ta queimando/ Em homenagem a São João/ O forró já começou/ Vamos gente, rapa-pé nesse salão [...]”³⁵⁶.

Em se tratando do título do LP, cabe notar que, indiretamente, dá a entender que o “verdadeiro” São João é aquele festejado na roça, ao ritmo de marchas juninas, baiões, arrasta-pés, entre outros ritmos. Ainda no que se refere à capa do álbum, nota-se que o artista posou apoiando-se em uma sanfona, constituindo um *continuum* performático fundamentado na representação de Nordeste e de nordestino.

³⁵⁵ LUIZ LUA GONZAGA. Disponível em: <<http://www.luizluagonzaga.com.br/>>. Acesso em: 07/07/2009.

³⁵⁶ Luiz Gonzaga e Zé Dantas. **São João na roça**. Marcha junina. RCA Victor 800895/A, 78 RPM, 1952.



**Figuras 22 e 23 - LP “Pisa no Pilão (festa do milho)”,
Luiz Gonzaga (RCA Victor, 1963).³⁵⁷**

No baião “Pisa no Pilão”, composição que intitula o LP supra-apresentado, Gonzaga aborda a sensualidade e o molejo do corpo da cabocla pisando no pilão: “Quero ver dentro da roupa/ Tu saculejar”. Por outro lado, nota-se certo preconceito racial nos versos: “[...] As caboclas no pilão/ Sacudindo a formosura/ Dando murro como o quê/ Duas negas no meio do sol [...]”. A melodia e rítmica da música fazem lembrar o barulho provocado por duas pessoas pisando no pilão ou pelo bater das mãos-de-pilão:

Pisa no pilão tum
Ôi pisa no pilão tá (bis)

Pisa no pilão meu bem
Piso no milho pro xerém
Pra fazer fubá
Ôi pisa no pilão cabocla
Quero ver dentro da roupa
Tu saculejar

Tum, tum, tum, tum
Joga as anca pra frente e pra trás
Tum, tum, tum, tum
Finca a mão no pilão, bate mais [...]
No meu tempo de menino
Nas fazendas do sertão
Eu gostava de espiar
As caboclas no pilão

³⁵⁷ LUIZ LUA GONZAGA. Disponível em: <<http://www.luizluagonzaga.com.br/>>. Acesso em: 04/06/2009.

Sacudindo a formosura
 Dando murro como o quê
 Duas negas no meio do sol
 Batendo caçula dá muito que ver (bis) ³⁵⁸

Na capa do LP em comento – “Pisa no Pilão (festa do milho)” – percebe-se que o sanfoneiro enalteceu a festa do milho e exaltou o trabalho. O sertão nordestino dessa vez é representado enquanto espaço marcado pela fartura. Na contracapa, Gonzaga veste camisa estampada e segura seu chapéu.



Figura 24 - LP “Sanfona do Povo”, Luiz Gonzaga (RCA Victor, 1964). ³⁵⁹

Por sua vez, na capa do LP “Sanfona do Povo”, Luiz Gonzaga empreende uma tradução do Nordeste e do nordestino. A imagem do artista é mostrada de forma que denota sua dimensão na vida social, nos modos de vida e nos processos sociais em que estava inserido. O artista foi fotografado pelo ângulo de uma cesta de vime, e sua indumentária continuou a dialogar com seu público. Gonzaga apresenta-se figurando cangaceiro e, ao

³⁵⁸ Zé Dantas. **Pisa no Pilão**. Baião. RCA Victor 802330/B, 78 RPM, 1961.

³⁵⁹ LUIZ LUA GONZAGA. Disponível em: <<http://www.luizluagonzaga.com.br/>>. Acesso em: 04/06/2009. “A *Triste Partida*, lançada originalmente em folheto de Cordel no início dos anos de 1950, com o título de Pau de Arara do Norte, é uma toada que se desenvolve em 152 versos de cinco sílabas, distribuídos em 19 estrofes, e narra o infortúnio de uma família nordestina que se vê obrigada pelas circunstâncias do clima seco a trocar o seu torrão natal por uma terra desconhecida, no caso São Paulo. Antes de subir num pau-de-arara e seguir destino à capital paulista, o chefe da família vende todos os teréns: burro, jumento, cavalo, e algumas cabeças de boi, enquanto a filha pequena ‘tremendo de medo’, pergunta à mãe onde está seu brinquedo, ‘o pé de fulô, o pé de roseira’ (‘coitado ele seca...’) e lembra da sua boneca que ‘também lá ficou...’.” ANGELO, Assis. **Dicionário Gonzagucano, de A a Z**. 1ª ed. São Paulo: Parma, 2006. p.110-1.

mesmo tempo, mostra-se sanfoneiro para caracterizar sua *nordestinidade*, ou seja, para demonstrar a sua região de origem, o Nordeste.



Figuras 25 e 26 - LP “A triste partida”, Luiz Gonzaga (RCA CAMDEN, 1964).³⁶⁰

Já a mensagem revelada em “A triste partida” é de abandono de sua sanfona e indumentária, aqui simbolizada pelo chapéu. Ao “abandonar” esses dois bens simbólicos de sua carreira profissional, o artista se solidarizou com os retirantes nordestinos que sofrem com as secas. A renúncia do instrumento e do chapéu era representada como equivalente à renúncia feita pelos sertanejos nordestinos que deixavam suas terras e migravam à procura de uma vida melhor nos centros industriais do Sudeste do país.

O músico propôs uma interação social com os ouvintes de sua música, fazendo emergir sentidos e imagens mentais, também evidenciados na canção “A triste partida”: “[...] A seca terrívi/ Que tudo devora/ Ai, lhe bota pra fora/ Da terra natal/ Ai, ai, ai, ai [...]”³⁶¹. Assim, Gonzaga caracterizava sua obra pela sintonia musical e visual. A contracapa do LP também ratifica tal sintonia, mostrando uma paisagem deserta, triste e cinzenta “pintada” pelo músico, compondo uma cena de miséria e retirada.

³⁶⁰ LUIZ LUA GONZAGA. Disponível em: <<http://www.luizluagonzaga.com.br/>>. Acesso em: 05/06/2009.

³⁶¹ Patativa do Assaré. **A Triste Partida**. Toada. LP A Triste Partida. RCA, 1964.



Figura 27 - LP “Luiz Gonzaga”, Luiz Gonzaga (Odeon, 1973).

O sanfoneiro retomou a temática da seca na capa do LP “Luiz Gonzaga”. Na canção “Baião de São Sebastião”, música que faz parte do LP, o artista materializou em parte a imagem da capa: “Vim do Norte/ O quengo em brasa”. O cenário proposto foi de uma grande estiagem; na imagem, o sol parece ter torrado a paisagem, “a lama virou pedra” e o “mandacaru secou”. Nas canções desse LP – “O Fole Roncou”, “Fogo Pagou”, “O Bom Improvisador”, “Só Xote”, “Cidadão de Caruaru”, “Indiferente”, “A Nova Jerusalém”, “Baião de São Sebastião”, “Cantarino”, “Facilita”, “Juvina” e “Mulher de Hoje”³⁶² –, Gonzaga novamente ressaltava a seca e os estereótipos de Nordeste e nordestino.

O aspecto da estiagem chama atenção na imagem, em que se sobressaem o céu vermelho e as plantas todas secas. Observando-se mais atentamente, percebe-se ainda um sertanejo solitário, provavelmente à procura de água, conduzindo um jumento com duas ancas. Destarte, nota-se que essa imagem dialoga com aquela reproduzida na capa de “A triste partida”, analisada anteriormente.

³⁶² As músicas são encontradas no LP “Luiz Gonzaga” (Odeon, 1973), com seus respectivos compositores.



Figura 28 - LP “Óia eu aqui de novo”, Luiz Gonzaga (RCA Victor, 1967).

Na capa do LP “Óia eu aqui de novo” é perceptível a mudança visual do artista, que então veste traje de vaqueiro – chapéu e luvas de couro, gibão, parapeito e perneiras. A professora Marfisa Aires explica por que Gonzaga passou a suprimir o cangaceiro e relevar o vaqueiro em suas indumentárias:

A partir do momento em que ele viu que o Exu estava sem paz começaram os assassinatos, ele disse ao meu pai vou mudar o meu traje, o meu traje típico de nordestino não é mais o cangaceiro, eu vou mudar, logo mais eu vou me apresentar, começar a me apresentar com o traje típico do vaqueiro nordestino.³⁶³

Envolvido na pacificação entre as famílias rivais do Exu - PE – os Alencar e os Sampaio –, o sanfoneiro usou chapéu de vaqueiro temporariamente, voltando anos mais tarde a vestir chapéu de cangaceiro. A performance de vaqueiro observada na capa do LP “Óia eu aqui de novo” – lançado em período em que o artista não desfrutava de destaque na mídia – reforça os signos citados anteriormente, evidenciando a vinculação entre sua musicalidade e o território nordestino.

³⁶³ Depoimento da professora Marfisa Aires, no documentário “Luiz Gonzaga, a Luz dos sertões” (Recife, 1999). “[...] em Pernambuco, foi contatado pelo governador Eraldo Gueiros para missão diplomática. Acontecia que, no Exu, as lutas entre as famílias Sampaio e Alencar já estavam registrando dezenas de mortos, e nada punha um termo à carnificina. Eraldo Gueiros pediu então a Gonzaga que assumisse o papel de mediador, numa tentativa de pacificar a cidade.” DREYFUS, Dominique. Op. cit., 1996. p.259.

Nas canções desse LP Gonzaga fazia uma crítica às músicas então em moda, isto é, fazia uma crítica à Jovem Guarda, cujos representantes do sexo masculino usavam cabelos grandes e aderiam a outros modismos não considerados adequados para “cabra-macho”. Em “Xote dos cabeludos”, Gonzaga dizia que “o cabra-macho” do sertão era o vaqueiro, porque não se deixava levar por efemeridades. Desse modo, fazia certa provocação na canção: “Cabra do cabelo grande/ Cinturinha de pilão/ Calça justa bem cintada/ Custeleta bem fechada/ Salto alto, fivelão [...]/ Cabra com esse jeitinho/ No sertão de meu padrinho/ Cabra assim não tem vez não”.³⁶⁴



Figuras 29 e 30 - (Capa da esquerda) LP “O sanfoneiro do Povo de Deus”, Luiz Gonzaga (RCA Victor, 1967)³⁶⁵; (Capa da direita) Compacto “Obrigado, João Paulo - Louvação a João XXIII”, Luiz Gonzaga (1980).³⁶⁶

Era patente a ligação do músico Luiz Gonzaga com a Igreja Católica. Na capa do LP “O Sanfoneiro do Povo de Deus”, Gonzaga ratificou a fé que o sertanejo nordestino deve ter na Igreja e em Deus. A representação gráfica do LP remete à religiosidade popular no sertão do Nordeste. Observa-se que a Igreja exibida na foto é típica das zonas rurais do sertão

³⁶⁴ José Clementino e Luiz Gonzaga. **Xote dos Cabeludos**. LP “Óia Eu Aqui de Novo”. RCA, 1967. Luiz Gonzaga, anos mais tarde, se reconciliou com a turma dos cabeludos. Quando Caetano Veloso estava exilado na Inglaterra, gravou a música *Asa Branca*, em 1971, pela gravadora Famous/ Paramount Records. Gonzaga relatou o momento em que ouviu em LP a voz de Caetano Veloso cantando a referida canção: “[...] quando ele fez aquela gêmeadeira do cantor sertanejo, aí eu não agüentei chorei feio! Foi uma das maiores emoções que eu tive na minha vida. Muita gente achou aquilo de mau gosto. Mas eu que sou autêntico, eu senti que ele teve uma força muito grande em fazer aquela gêmeadeira em ‘Asa Branca’.” Luiz Gonzaga. Apud: DREYFUS, Dominique. Op. cit., 1996. p.249.

³⁶⁵ LUIZ LUIA GONZAGA. Disponível em: <<http://www.luizluagonzaga.com.br/>>. Acesso em: 08/06/2009.

³⁶⁶ LUIZ LUIA GONZAGA. Disponível em: <<http://www.luizluagonzaga.com.br/>>. Acesso em: 08/06/2009.

nordestino. Cabe notar ainda que todas as músicas desse LP – “Beata Mocinha”, “O Jumento É Nosso Irmão”, “Ave Maria Sertaneja”, “Meu Pajeú”, “Baião da Penha”, “Viva o Rei”, “Louvação a João XXIII”, “Rainha do Mundo”, “Padroeira do Brasil”, “Padre Sertanejo”, “Bença Mãe” e “Boiadeiro”³⁶⁷ –, direta ou indiretamente, apresentam discurso religioso.

Com proposta semelhante, o Compacto “Obrigado, João Paulo - Louvação a João XXIII” traz em sua capa a foto do Papa João Paulo II, demonstrando novamente a devoção do artista à Igreja Católica e ao Papa.



Figuras 31 e 32 - (Capa da esquerda) LP “Canaã”, Luiz Gonzaga (1968)³⁶⁸; (Capa da Direita) LP “Sertão 70” (RCA, 1970).³⁶⁹

No LP “Canaã / Luiz Gonzaga”, o título faz referência à terra prometida. Na bíblia, essa terra é descrita como “uma terra que mana leite e mel”³⁷⁰; outra passagem bíblica a descreve como “[...] uma terra que mana leite e mel e é a glória de todas as terras”³⁷¹.

Humberto Teixeira discorreu sobre por que esse título foi escolhido:

[...] para o nordestino se encontra e se adstringe à própria terra onde vive e antes fingia viver [...] começa agora a se esboçar, que vem surgindo através do milagre do tão pouco que aqueles nossos patrícios reclamavam: água, milho, trabalho condigno [...].³⁷²

³⁶⁷ Essas músicas fazem parte do LP “O Sanfoneiro do Povo de Deus” (RCA Victor, 1968).

³⁶⁸ Esse LP foi remasterizado sob a consultoria de Wladimir Bezerra de Lima (RCA e BMG). LUIZ LUA GONZAGA. Disponível em: <<http://www.luizluagonzaga.com.br/>>. Acesso em: 10/06/2009.

³⁶⁹ LUIZ LUA GONZAGA. Disponível em: <<http://www.luizluagonzaga.com.br/>>. Acesso em: 10/06/2009.

³⁷⁰ Livro do Êxodo 3:8. **BÍBLIA Sagrada**: Nova tradução na Linguagem de Hoje. Barueri - SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2000.

³⁷¹ Livro de Ezequiel 20:6. Ibidem.

³⁷² LP Humberto Teixeira. “Canaã”. RCA Victor, 1968.

O LP foi lançado em pleno auge da ditadura militar e, segundo Teixeira, “Canaã” representa um protesto melódico³⁷³ e lírico. No final da canção de mesmo nome, Gonzaga entoia a alegria de encontrar a “terra prometida”. Esta expressão era usada para designar o “Nordeste pra Frente”, a região entrando na modernidade.

[...]
 Caruaru tem sua universidade
 Campina Grande tem até televisão
 Jaboatão fabrica jipe à vontade
 lá de Natal já tá subindo foguetão
 Lá em Sergipe o petróleo tá jorrando
 em Alagoas se cavarem vai jorrar
 publiquem isso que eu estou lhe afirmando
 o meu Nordeste dessa vez vai disparar³⁷⁴

Entretanto, esse “Nordeste pra Frente” contrasta com as capas de “Canaã” e “Sertão 70”, expostas anteriormente, em que o sanfoneiro Luiz Gonzaga, usando chapéu de cangaceiro com adornos, aparece entre mandacarus e macambiras. Nesses LP’s, a ambientação cênica e a performance do músico remetem a um Nordeste fundado em aspectos de ruralidade.



Figura 33 - LP “O homem da terra”, Luiz Gonzaga (RCA, 1980).³⁷⁵

³⁷³ Tatit afirma que as canções de protesto “[...] abandonam até as inovações harmônicas em nome da clareza melódica (e claro lingüística)”. TATIT, Luiz. Op. cit., 2002. p.23.

³⁷⁴ Luiz Queiroga e Luiz Gonzaga. **Nordeste pra Frente**. LP Canaã. RCA Victor, 1968.

³⁷⁵ LUIZ LUI GONZAGA. Disponível em: <<http://www.luizluagonzaga.com.br/>>. Acesso em: 10/06/2009.

Imagem em movimento, o Nordeste é apresentado no LP “O Homem da Terra” em duplicidade. A noite e o dia são representados na descrição visual da paisagem do sertão do Nordeste. Para o artista, “Tudo em vorta é só beleza”. O abrir da sanfona transmite toda uma produção de sentidos e significados do Nordeste.

A capa em análise provoca certo impacto, uma vez que exhibe variados signos articulados, perfazendo uma representação de Nordeste periférico, mas de grande beleza, mostrado em potência pelo sanfoneiro. Na primeira imagem, focalizam-se a noite e o luar do sertão totalmente resplandecente, sobressaindo-se a figura de uma mulher – nota-se que na noite a ausência desta leva o sertanejo a profunda solidão. Na segunda imagem, têm-se o brilho intenso do sol e as representações de aves, rios, montanhas, plantações, bem como da alegria do sanfoneiro.

Na imaginação do artista, a vida tem sentido e deve ser degustada nas belezas lançadas subitamente pela água que corre dos rios e nos cantos dos pássaros, especialmente do Assum Preto³⁷⁶, cujo cantarolar, mesmo a ave estando triste, é vigoroso e belo.



Figura 34 - LP “Discação em casa moro no mundo”, Gonzagão e Gonzaguinha (EMI-Odeon/ RCA, 1981).³⁷⁷

³⁷⁶ Nos versos da música “Assum Preto”, o artista exalta a beleza na dor “[...] Furaro os óio do Assum Preto/ Pra ele assim, ai, cantá de mió (bis)”. Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Assum Preto**. Toada. RCA Victor V800681, 78 RPM, 1950.

³⁷⁷ LUIZ LUA GONZAGA. Disponível em: <<http://www.luizluagonzaga.com.br/>>. Acesso em: 11/06/2009.

Em alguns lançamentos, o sanfoneiro Gonzaga passou a utilizar a denominação *Gonzagão*³⁷⁸, estratégia de marketing que se consolidou em virtude da aproximação da sua carreira artística à de seu filho Luiz Gonzaga Júnior, Gonzaguinha. Foi no LP “Discanço em casa moro no mundo”, de Gonzagão e Gonzaguinha, que essa denominação apareceu pela primeira vez.

Nota-se que na capa desse LP, em que foi utilizada a técnica de retrato pintado, os nomes Gonzaguinha e Gonzagão saem de uma montanha e ganham forma de arco-íris. O desenho de uma estrada pavimentada remete à sua condição de cantores andantes, temática que ganha destaque na canção “A vida do viajante”.

A imagem do sanfoneiro, sem sua indumentária característica e segurando uma sanfona, e, atrás dele, a figura de Gonzaguinha, com seu violão, mostra uma posição de hierarquia musical. O próprio filho ressaltou: “- Sabe seu Lula que eu sou um caboclo feliz, porque me chamo Luiz e porque sou Gonzaguinha filho de Gonzagão [...]”³⁷⁹. Vê-se, acima de Gonzaga, a imagem de uma casa, confirmando a tese de que os dois cantores “descansavam em casa e moravam no mundo”.



Figura 35 - LP “Gonzagão & Fagner 2”, Luiz Gonzaga e Fagner (RCA/ BMG, 1988).

³⁷⁸ Nessa nova fase musical, Luiz Gonzaga utilizou a denominação “Gonzagão”, que foi repetida nos LP’s Gonzagão “O Sanfoneiro Macho” (RCA Camden, 1985); Gonzagão “Forró de cabo a rabo” (RCA Camden, 1986); Gonzagão “De fiá pavi” (RCA Vik, 1987); Gonzagão & Fagner 2 (RCA BMG, 1988); “Ai tem Gonzagão” (BMG, RCA Ariola, 1988). DREYFUS, Dominique. Op. cit., 1996. p.331-2.

³⁷⁹ Fala de Gonzaguinha na música **A Vida do viajante**. LP Gonzagão e Gonzaguinha. “Discanço em casa moro no mundo”. EMI-Odeon/ RCA, 1981(álbum duplo).

A denominação Gonzagão apareceu pela última vez em LP no álbum “Gonzagão & Fagner 2”, de 1988. Pode-se examinar que o artista mostra-se na capa sem sanfona e com chapéu de couro que os vaqueiros chamam de “campeiro barrado”. O diálogo estabelecido na imagem é entre o velho e o novo. Os dois artistas foram marcados profundamente pela musicalidade nordestina, em elementos denominados de *residual*³⁸⁰ e *emergente*³⁸¹. A performance visual de Gonzaga e Fagner serviu como tática de reforço da identidade regional nordestina, na medida em que os códigos e signos da linguagem utilizada na imagem contribuíram para a instituição da *nordestinidade*.

Por meio das capas de LP's, da performance e do imaginário identitário de Nordeste e nordestino, Gonzaga estabeleceu vínculos de pertencimento à espacialidade nordestina. A memória coletiva cultural de um sertão e de um Nordeste imaginário foi usada para legitimar esse vínculo de pertencimento, impresso em sua indumentária e na sua linguagem, reinventada como tática discursiva para atribuir sentidos e significado social para a região Nordeste.

O intuito neste capítulo ora apresentado foi compreender como se organizou a invenção da identidade nordestina na trajetória musical de Gonzaga, forjada nas imagens de ruralidade, oralidades e lembranças do passado. Imagens estas presentificadas pelo filtro da memória num cenário de migração urbano que se configurou num *entre-lugar*.

Verificou-se que o repertório gonzagueano de sons e imagens foi movido pelo saudosismo e materializado no acionamento de benditos, novenas, “ladainhas” e “incelências”. O ritmo cadenciado da canção de Gonzaga se coaduna perfeitamente com a manifestação de um espírito saudosista de deslocamento e desterritorialização. Estas e outras questões serão retomadas e adensadas dentro do contexto da discussão do nacional e do popular, no capítulo posterior.

³⁸⁰ Residual - obra realizada em sociedades e épocas antigas e frequentemente diferentes e, contudo, ainda acessível e significativa. WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p.201.

³⁸¹ Emergente - obra de tipos novos variados. Ibidem. p.202.



CAPÍTULO III - HIBRIDAÇÃO MUSICAL: O NACIONAL E O REGIONAL

A música popular é uma rede de recados, onde o conceitual é apenas um dos seus movimentos: o da subida à superfície. A base é uma só, e está enraizada na cultura popular: a *simpatia anímica*, a adesão profunda às pulsações telúricas, corporais, sociais que vão se tornando linguagem.³⁸²

³⁸² WISNIK, José Miguel. “O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez”. In: BAHIANA, Ana Maria [et. al.]. **Anos 70**: Música Popular. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica e Editora, 1979-1980. p.8.

Neste capítulo discute-se o nacionalismo³⁸³ e o nacional-popular, na perspectiva de se compreender como essas categorias se forjaram na música brasileira, analisada a partir de Gonzaga.

A referência à chamada Música Popular Brasileira (MPB) se relaciona com a ideia de República e de povo brasileiro.³⁸⁴ No contexto de invenção do projeto da nação republicana brasileira e, com esta, do povo brasileiro foi que a MPB se institucionalizou³⁸⁵, mas percorreu um longo caminho antes da institucionalização.

De certo modo, a música popular concretiza um ideal modernista, por valorizar o *despojamento* e romper com a tradição bacharelesca. Dessa maneira, há uma convergência entre os músicos populares e os poetas e ideólogos do movimento modernista.³⁸⁶

Por considerar que a música de Gonzaga faz parte desse conjunto, que é a música popular brasileira, o presente capítulo transita pelas categorias conceituais relacionadas ao popular, à exaltação da pátria, ao trabalho e à *hibridação*³⁸⁷, visando a discutir o nacional e o popular na música de Luiz Gonzaga. Para tanto, se inicia com uma abordagem mais ampla e com caráter introdutório sobre o nacional e o popular na música de Luiz Gonzaga, a hibridação dos ritmos nordestinos e a construção de unidade nacional e regional, que se constituem em materiais decisivos.

³⁸³ “Um compositor é considerado ‘nacionalista’ quando visa deliberadamente expressar, em sua música, fortes sentimentos por seu país, ou quando, de certo modo, nela imprime um caráter distintivo através do qual sua nacionalidade se torna facilmente identificável. Os principais meios por ele utilizados para atingir tais objetivos são o uso de melodias e ritmos do folclore de seu país e o emprego de cenas tiradas do dia-a-dia, das lendas e histórias de sua terra como base para obras como óperas e poemas sinfônicos.” BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986. p.64.

³⁸⁴ “[...] a idéia de ‘música popular’ tem um pressuposto comum à de república: trata-se, é claro, da idéia de ‘povo’. Quem pensa em música popular brasileira tem em mente alguma concepção de ‘povo brasileiro’, tanto quanto que adere a ideais republicanos.” SANDRONI, Carlos Feitico Decente. **Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/ Zahar, 2001. p.25.

³⁸⁵ A MPB tornou-se “fonte de legitimação na hierarquia sociocultural brasileira [...]. Tem-se, portanto, dois vetores opostos: por um lado, a tendência da MPB em tornar-se uma instituição sociocultural, ensejando uma autonomização relativa deste campo de expressão artística; por outro uma nova forma de articulação da indústria cultural com as artes, tornando-a relativamente heterônoma, pois depende de uma dinâmica mercantil que escapa ao criador e ao público fruidor (embora estes sejam pólos importantes e não passivos daquela indústria).” NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2001. p.11.

³⁸⁶ Ver: NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul: modernismo e música popular**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

³⁸⁷ “[...] abrange diversas mesclas interculturais – não apenas raciais, às quais costuma limitar-se o termo ‘mestiçagem’- e porque permite incluir as formas modernas de hibridação melhor do que ‘sincretismo’, fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais.” CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ªed. São Paulo: Edusp, 2003. p.19.

3.1 O NACIONAL E O POPULAR

Para se compreender o nacional e o popular na música de Gonzaga, é necessário buscar os antecedentes relacionados à concepção de música popular entendida pelos pré-modernistas e modernistas e, sobretudo, perscrutar o envolvimento do maestro Villa-Lobos no nacionalismo musical a partir do canto *orfeônico*.

Antes da Semana de Arte Moderna e do Centenário de Independência do Brasil, em 1922, o escritor Coelho Neto escreveu um poema-sinfônico intitulado “Brasil” aos compositores nacionais. Essa ideia, tida como “vaga e de difícil execução”, foi duramente criticada por muitos intelectuais. Entretanto, na perspectiva de dar uma explicação mais convincente, o escritor publicou um artigo no *Jornal do Brasil*, trasladado também no *Jornal O Estado de São Paulo*.³⁸⁸

O artigo de Coelho Neto buscava “[...] oferecer através da música, um painel histórico do Brasil, desde os ‘dias virgens’ anteriores à descoberta, até o centenário da independência”³⁸⁹. O escritor argumentava: “[...] será um fio no qual se engrazem os mais notáveis episódios da nossa história, passando um a um em melodias características.”³⁹⁰

Com isso, Coelho Neto abriu o debate sobre a concepção de música nacional, que se alongou por muito tempo. No referido poema, logo no início, o escritor fez uma abordagem da descoberta da terra de *Santa Cruz*:

Será a natureza selvagem e opulenta com sua luz fulgurante [...] as vozes meigas de suas aves, o escachoo das suas águas, o sussurro das suas frondes [...]. A sua melopéia com grita estrugidora do indígena maravilhado. E fundem-se o suave e o absconso, o ritmo e a discordância, o sentimento e o instinto. [...] É a África que vem para o suplício trazendo seu “banzo” as suas superstições e a ternura passiva da sua gente. Vem com ela o braço do cavador, a coragem do guerreiro, a dedicação servil e o leite que há de criar gerações e gerações. E os exilados cantam saudades. [...] ³⁹¹

³⁸⁸ WISNIK, José Miguel. **O coro dos contrários**: a música em torno da Semana de 22. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977. p.17.

³⁸⁹ Apud: Ibidem. p.17.

³⁹⁰ Apud: Ibidem. p.17.

³⁹¹ Ibidem. p.18-9. “Se o Brasil é visto através de sua história como uma lenta fusão de povos diversos, rumando para a afirmação da nacionalidade, o percurso que leva o passado ao presente é um percurso de neutralização dos conflitos, de harmonização das diferenças, como se o tempo tivesse depurado toda diversidade, fazendo do Brasil do centenário da independência um país sem tensões. É exatamente a possibilidade de anular as dissonâncias que gera a euforia: a história culmina na apoteose cívica. As tensões, no entanto, não são apenas neutralizadas (propostas e resolvidas) mas também camufladas (omitidas evitadas, e essas omissões deixam marcas no texto).” Ibidem. p.22.

Coelho Neto apresentou no poema-sinfônico um Brasil semelhante ao descrito na *Carta de Pero Vaz de Caminha*. Versou sobre a natureza selvagem, suas riquezas, a luz que brilha, os nativos maravilhados. Para o escritor, não existiu conflito nas relações entre portugueses e ameríndios; o relacionamento teria sido totalmente amistoso. O poema descreveu um indígena festejando a chegada dos portugueses, em clima de total harmonia.

O escritor foi ainda mais longe ao afirmar que a África trouxera o “banzo”, a saudade – sentimento que marca profundamente o repertório de Luiz Gonzaga. Os negros trazidos à força do continente africano foram submetidos a um processo de escravização no Brasil, que o autor, no citado poema, descreve como uma servidão passiva. A referência é reforçada com o estereótipo das amas de leite africanas, que forneceram seu leite para criar e nutrir os filhos dos senhores da “Casa-Grande”.

O poema-sinfônico levanta algumas questões para os músicos e intelectuais brasileiros: construir-se-á uma identidade nacional musical forjada nesse romantismo e na ausência de conflito entre colonizadores e colonizados? Ou a música brasileira deve observar a circularidade, as hibridações culturais fornecidas pelos conflitos e trocas entre indígenas, negros africanos e portugueses?

O certo é que muitos compositores se influenciaram por essa forma de composição esboçada no poema-sinfônico. Humberto Teixeira, um dos inventores do baião e parceiro de Gonzaga, desde o início da sua carreira, fez composições semelhantes ao poema-sinfônico de Coelho Neto. No samba “Sinfonia do Café”, ele exaltou a nação e também a riqueza natural, aqui exemplificada no café. Logo no início, a música denota espanto e admiração:

[...]
 Bonito de ver!
 Que lindo de ver, que orgulho de olhar!
 O homem bendiz
 A terra onde brota a riqueza sem par!
 E canta feliz,
 Nos meses de abril,
 fazendo a “derriça”
 Colhendo os rubis do Café do Brasil!

Café que nasce até nas serras
 E viceja nas terras
 Onde dão a copaíba e o jacarandá!
 Café que fez a glória de Palheta,
 O valoroso bandeirante que nos trouxe
 De bem longe,
 O ouro-verde para o Grão-Pará!
 Café que todo mundo bebe!
 Ó fontes de riquezas mil!

Café que fez famosa a Paulicéia
 E espalhou aos quatro ventos
 E através dos sete mares
 A grandeza do nosso Brasil!
 Do nosso Brasil! ³⁹²

A composição supracitada se relaciona com o período de 1930 a 1945, denominado de “Era Vargas”. Nas bases da cultura musical do período varguista, não havia espaço para a tradição da malandragem. A carga ideológica apregoada pelo governo era de construir uma nação musical pautada na exaltação do trabalho e das belezas naturais.

Na canção “Penerô xerém”, o sanfoneiro Gonzaga colaborou sobremaneira para a elevação da nação, bem como para a exaltação do trabalho, como se pode conferir a seguir:

[...]
 Na minha terra
 Dá de tudo que plantar
 O Brasil dá tanta coisa
 Que eu num posso decorar
 Dona Chiquinha
 Bote o milho pra pilar
 Pro angu, pra canjiquinha
 Pro xerém, pro munguzá

Só passa fome
 Quem não sabe trabalhar
 Essa vida é muito boa
 Pra quem sabe aproveitar
 Pego na peneira
 Me dano a saculejar
 De um lado fica o xerém
 Do outro sai o fubá
 Saculeja, saculeja, saculeja, já (bis)
 Penerô xerém ³⁹³

A construção político-ideológica varguista se fundamentava numa política populista e na base econômica, num projeto nacional-desenvolvimentista. Nesse período, entrou em vigor a legislação social promulgada no Governo Vargas, que fomentou a ideologia do trabalhismo. A conjuntura sobre o trabalhismo confirmava a seguinte premissa:

³⁹² Humberto Teixeira. **Sinfonia do Café**. Samba. 78 RPM, 1943. VIVATERRA. Sociedade de Defesa, Pesquisa e Educação Ambiental. **Humberto Teixeira, o Doutor do Baião**. Disponível em: <http://www.vivaterra.org.br/vivaterra_humberto_teixeira.htm>. Acesso em: 03/07/2009. Essa letra foi apresentada no primeiro capítulo. Contudo, a utilização dessa canção novamente serve para exemplificar como o baião foi construído e inventado dentro dos parâmetros de nacionalidade.

³⁹³ Luiz Gonzaga e Miguel Lima. **Penerô xerém**. Xamego. Victor 800306/A, 78 RPM, lançamento 08/1945.

Os anos 30 constituirão o solo propício ao surgimento da ideologia do trabalhismo. Esta evidentemente, não nasce do nada nem é uma mera “invenção” do Estado. Antes de tudo, seu significado só é possível de ser apreendido se relacionado a circunstâncias históricas especialíssimas, como parte inseparável da reação de um Estado Capitalista que não podia continuar subestimando a “questão social”.³⁹⁴

Foi na atmosfera histórica, política e social das décadas de 1930 a 1960 que se fomentou a discussão acerca dos parâmetros em que deveria ser composta a música popular brasileira. Dessa forma, entende-se que “[...] essa constelação de idéias, onde o nacional-popular tende a brigar com vanguarda-mercado, já era incisiva, mas implosiva na música nacional-erudito-popular de 30 e 40, e se tornará decisiva e explosiva na área musical durante as movimentações da década de 60”³⁹⁵.

Nesse contexto, Mário de Andrade, como músico/pesquisador, expressou sua visão sobre de que maneira deveria ser concebida a música brasileira. O modernista se inscreveu nesse debate quando enfatizou em suas ideias as virtudes da música rural. Para ele, verdadeiramente, “a música rural era a raiz que servia de base à pesquisa da expressão artística brasileira, deveria ser cuidadosamente separada da influência deletéria do urbanismo”³⁹⁶.

Desse modo, ele, modernista, anunciou que o fundamento para a construção de um projeto nacional-erudito-popular deveria ter como organização metódica o folclore, na perspectiva de colocar o artista na república musical.³⁹⁷ Nas ideias de Andrade, mesmo nas grandes cidades, como Rio de Janeiro, São Paulo, Belém e Recife, “encontram-se núcleos legítimos de música popular [...]”³⁹⁸. Para ele, a música brasileira construiu uma relação direta

³⁹⁴ PARANHOS, Adalberto. **O roubo da fala**: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil. 2ªed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007. p.17. “[...] a ideologia do trabalhismo é a resultante da confluência de distintas influências e perspectivas de classe. E não o produto do mero cálculo interesseiro, plenamente intencional, dos agentes do Estado ou da burguesia brasileira. É possível identificar nela as impressões congênitas deixadas pelas lutas das classes trabalhadoras. Nem por isso podemos desconsiderar que, em última análise, ela é uma fala roubada aos trabalhadores, reformulada e a eles devolvida como mito.” Ibidem. p.23.

³⁹⁵ WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. 2ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2004. p.134. “O nacional-popular estava situado num nível intermediário das expressões culturais de uma coletividade, entre o ‘provincial-dialetal-foclórico’ e os elementos comuns à civilização à qual pertencia a formação social específica. [...] um ‘contínuo intercâmbio’ entre a ‘língua popular’ e a das ‘classes cultas’ ponto de apoio da cultura ‘nacional-popular’ que visava, no limite, fundamentar a ‘contra-hegemonia’.” Antonio Gramsci. Apud: NAPOLITANO, Marcos. Op. cit., 2001. p.12.

³⁹⁶ Mário de Andrade. Apud: WISNIK, José Miguel. Op. cit., 2004. p.163-7.

³⁹⁷ Ibidem. p.142.

³⁹⁸ ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Ed. Livraria Martins, 1962. p.166.

com a ruralidade: “Com exceção do Rio de Janeiro, de São Paulo e poucas mais, todas as cidades brasileiras estão em contato direto e imediato com a zona rural.”³⁹⁹

Suas contribuições para o projeto que pretendia conceber uma música nacionalista são esclarecidas no seguinte texto:

[...] Mário de Andrade mergulha de fato nos processos mitopoético-musicais da cultura popular, desentranhando dela concepções dionisiaco-apolíneas e formas “mágicas” que serão constitutivas de sua poesia [...]. É a tensão recuperada pelo engajamento da técnica que dará à sua obra uma modalidade indagativa que não fecha com o nível programático-apologético do nacionalismo. Em sua corrente subterrânea, a obsessão pela cultura popular é mais o sinal do dilaceramento e da percepção da sociedade em suas tensões sísmicas não aparentes do que um feliz arranjo de classes e raças que acomodariam harmonicamente para sanear a falta de “caráter” nacional.⁴⁰⁰

Mário de Andrade, embora fosse grande admirador da música popular brasileira, questionava-a e exigia desta o nível de elaboração da música erudita. Mário criticava principalmente o “descompromisso” e a “espontaneidade” da música popular veiculada no rádio e outros meios de comunicação. Ele distinguia dois tipos de música: a *popular* e a *popularesca*. A primeira é a música de raiz, “verdadeira”, reveladora da “alma” brasileira. A segunda é uma “sub-música, falsa, plagiária e comercial”⁴⁰¹.

Nessa perspectiva, entende-se que:

[...] o projeto musical modernista, na medida em que nega a “indústria cultural” e tende a incorporar o popular mais identificado com os elementos folclóricos da tradição cultural, exhibe uma tensão entre a motivação modernista – influenciada pela música européia, que valoriza a pesquisa formal e procura adaptar-se à cena moderna, incorporando de alguma forma a linguagem urbana – e a que se caracteriza por uma sensibilidade atada às manifestações culturais rurais ou sertanejas.⁴⁰²

³⁹⁹ Ibidem. p.166.

⁴⁰⁰ WISNIK, José Miguel. Op. cit., 2004. p.137. “Na última fase de sua vida, a tensão entre o lado doutrinário e o lado oculto do nacionalismo mário-andradino se torna ainda mais complexa. Sustentáculo de um nacionalismo musical difusamente democrático ao longo de 20 e 30, Mário de Andrade entra na década de 40 sob um profundo dilaceramento, à medida que percebe as contradições e os impasses do seu projeto estético-ideológico, e o engaja na luta de classe. Nos seus escritos dessa época é extremamente agudo o drama do intelectual burguês que deseja uma arte (em especial uma música) que concilie positivamente a sociedade (na utopia e na festa) mas que marque ao mesmo tempo uma posição precisa na luta que a divide internamente.” Ibidem. p.137.

⁴⁰¹ NAVES, Santuza Cambraia. Op. cit., 1998.

⁴⁰² Ibidem. p.55. Os modernistas, por negarem a indústria cultural, foram na mesma direção teórica da Escola de Frankfurt, em que Adorno faz duras críticas à indústria cultural. “O conceito de *indústria cultural* nasce em um texto de Horkheimer e Adorno publicado em 1947, e o que contextualiza a escritura desse texto tanto na América do Norte da democracia de massa como a Alemanha nazi. Ali se busca pensar a dialética histórica que, partindo

Um aspecto interessante do *modernismo brasileiro*⁴⁰³ em relação à música são as críticas feitas ao piano clássico – instrumento muito utilizado na música erudita e no repertório europeu. Alguns modernistas concebiam o *violão* como um instrumento mais voltado para a “alma” nacional; um instrumento, por assim dizer, mais “brasileiro”. Ademais, o violão se concatenava muito bem com o projeto nacionalista de Mário de Andrade, já que é um instrumento que possibilita a mediação entre o “erudito” e o “popular”⁴⁰⁴.

Cabe acrescentar a essa discussão a sanfona, instrumento de acompanhamento inicial para valsa, polca e repertórios europeus. Com Gonzaga a sanfona ganhou amplitude, sendo apropriada e empregada na *performance* de seu trio musical. Nos versos da canção “Madame do Baião”, Gonzaga mostrou aos “cabras” como se toca o baião: “Helena traz a sanfona!/ Depressa meu coração!/ Quero mostrar pr’esses cabras/ Como se toca um baião [...]”⁴⁰⁵. Pelas mãos do sanfoneiro e por sua forma de tocar sanfona, esse instrumento foi colocado na “República” instrumental brasileira e transformado num elemento simbólico da música nacional.⁴⁰⁶

Ainda no que se refere ao pensamento de Mário de Andrade, vale notar que o músico/pesquisador propôs dois conceitos no campo da música: música *desinteressada* e música *interessada*. Essas são categorias importantes para se compreender o pensamento musical mário-andradino. A primeira consiste na música pura, feita apenas para ser ouvida. A música *desinteressada* não cumpre uma função específica, como dançar, por exemplo. Este é o tipo de música, segundo Mário de Andrade, que está comprometida com o projeto nacionalista.

da razão ilustrada, desemboca na irracionalidade que articula totalitarismo político e massificação cultural como as duas faces de uma mesma dinâmica.” MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**. Comunicação, cultura e hegemonia. 2ªed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003. p.73.

⁴⁰³ O nosso modernismo difere do europeu em muitos aspectos. Um desses aspectos, talvez o mais marcante, é o fato de o modernismo brasileiro não pregar uma idéia de revolução e descrédito total do passado. Nesse sentido, “as manifestações populares, sobretudo as folclóricas, são tomadas como matrizes para composições eruditas, elaboradas, que apresentam ao mesmo tempo uma caracterização nacional”. NAVES, Santuza Cambraia. Op. cit., 1998. p.33.

⁴⁰⁴ Ibidem. p.25.

⁴⁰⁵ Luiz Gonzaga e Davi Nasser. **Madame Baião**. Baião. Victor 800819/A, 78 RPM, gravação 26/071951, lançamento 10/1951.

⁴⁰⁶ Cabe acrescentar que a sanfona de Gonzaga, nas décadas de 40 e 50, também se tornou um instrumento da “alma” nacional. “A sanfona tornou-se um ícone da chamada cultura popular brasileira, e ninguém pode imaginar um forró, um xote ou um baião sem a nobre presença do instrumento, acompanhado pelos agudos do triângulo e os graves da zabumba. Foi com essa formação que o Rei do Baião, Luiz Gonzaga, se apresentou pela primeira vez com sucesso na Rádio Nacional, Rio de Janeiro, nos idos dos anos 40.” GASPARI, Fernando. **Guitarra e Sanfona** - Um Encontro Pulsante. 15 de julho de 2009. Disponível em: <<http://gasparinif.blogspot.com/>>. Acesso em: 02/08/2009.

Já a segunda, música *interessada*, consiste na música composta com características peculiares, geralmente para dançar e divertir. Dessa maneira, a música *interessada* é, de certa forma, destituída de pretensões intelectuais. Dentro dessa proposta mário-andradina, ela está mais relacionada com o *intuitivo* e com o *sensorial*.

A música de Gonzaga se enquadraria entre as músicas *interessadas*, feitas primordialmente para dançar e movidas pelos signos corporais. Entretanto, a música gonzagueana problematiza tais conceitos – música *desinteressada* e música *interessada* –, uma vez que também colaborou para a construção da visão de regional e nacional.

Em alguns aspectos, Luiz Gonzaga faz coro com o projeto mário-andradino no tocante ao emprego de elementos sonoros da ruralidade, especialmente do sertão nordestino. Em suas composições, Gonzaga utilizou matrizes rurais, como o baião, aboio, xaxado, maracatu, toada, “xote”, cocos, forrós e outros ritmos considerados por pesquisadores como característicos do ruralismo nordestino. As canções, como documento poético-musical, mostram a produção do compositor Luiz Gonzaga no movimento da história, na articulação e no diálogo com experiências sociais vividas por ele, com signos do regional.

Gonzaga lançou o baião na indústria fonográfica e radiofônica com o intuito de instituir esse “novo” ritmo como gênero nacional. Com efeito, o sanfoneiro conseguiu a façanha. O baião ganhou público e transformou-se num ritmo brasileiro.⁴⁰⁷ A canção “Estrela de Ouro” mostra a conquista do sanfoneiro e sua consagração como *Rei do Baião*:

Reinado, coroa
Tudo isso o baião me deu
Estrelas de ouro
No meu chapéu
Roupa de couro e gibão
Como um milagre caído do céu
Fizeram-me o rei do baião⁴⁰⁸

O baião, divulgado e difundido pelo meio radiofônicos, se tornou um gênero musical ouvido e praticado em todo o território nacional. Talvez esse ritmo se enquadraria, conforme indica Andrade, no tipo música “popularesca”. Entretanto, o baião e o legado musical trazidos no “matolão” por Luiz Gonzaga para o Rio de Janeiro e São Paulo operaram como uma

⁴⁰⁷ “Embora encarada muitas vezes como uma produção regional, a música de Luiz Gonzaga atravessa, freqüentemente, os planos do ‘local’ e ‘nacional’. Isso aparece através da própria linguagem adotada, ou seja, é perceptível em certas formulações, no uso de expressões na maneira de interpretar determinados temas e nas formas de divulgar essa produção. Em outras palavras, ‘local’ e ‘nacional’ se entrelaçam no emaranhado ‘mundo do baião’.” VIEIRA, Sulamita. **O sertão em movimento**: a dinâmica da produção cultural. São Paulo: Annablume, 2000. p.145.

⁴⁰⁸ José Batista e Antônio Barros. **Estrela de ouro**. Baião. Victor 802093/B, 78 RPM, 1959.

produção intermediária e de mediação com seu público receptor. O artista se constituiu em intérprete da realidade social e, em negociação com seu público, reinventou o seu modo, sempre exprimindo uma identificação com a territorialidade nordestina e com o *ethos* de nacionalidade.⁴⁰⁹

No contexto histórico-social e político das décadas de 1930 a 1950, foi perceptível a produção musical brasileira fortemente utilizada como *ethos* de nacionalidade. O baião se instituiu como uma sonoridade nacional, sendo propalado em todos os rincões do Brasil. Nesse período, a política getulista colaborou, com efeito, para uma visão centralizadora.

A pretensão de Vargas era criar no campo musical uma unidade nacional, para mover sentimentos/emoções do povo brasileiro, com a finalidade de construir um nacionalismo musical. Dessa forma, constava de sua plataforma política cultural a intenção de imprimir homogeneidade à cultura brasileira e de extirpar a ferida promovida pelos conflitos sociais. Essa centralização musical foi trabalhada com a absorção de vários gêneros musicais vindos de diversas partes do país e transmitidos pelos meios radiofônicos.

As marcas do governo getulista foram visíveis nesse período:

Na passagem dos anos 40 para os anos 50 é que a música popular no Brasil tomará um aspecto mais abrangente, globalizando o país nas suas regiões e penetrando mais fundo no tecido da vida urbana. Os ritmos nordestinos ganham uma compactação no baião de Luiz Gonzaga, e Lupicínio Rodrigues revela a face do Sul, mas também participando de um novo intimismo, de um lirismo de massas que se espalha agora por toda parte em boleros, sambas-canções e baladas românticas.⁴¹⁰

Nessa esteira histórica, o Estado-Novo fez investimento extraordinário na perspectiva de construir uma identidade cultural e, ao mesmo tempo, engendrar no imaginário dos brasileiros um sentimento de unidade social.

Villa-Lobos, bem fincado nessa proposta de organização central da música brasileira, também colaborou para a construção da “identidade” musical. O presidente Getúlio Vargas encarregou o compositor da tarefa de construir uma unificação político/musical mediante um

⁴⁰⁹ “Gonzaga vai dar sonoridade, vai dar voz, vai produzir o que se pode chamar de uma escuta, uma maneira de ouvir, de significar através do som e do canto esta região. Ao se tornar artista exclusivo da Rádio Nacional, durante o período do governo de Getúlio Vargas, Gonzaga vai ser conclamado a se integrar à política cultural do regime, política que se pautava pela construção de uma cultura nacional a partir das manifestações culturais que eram nomeadas de populares, que integravam o que os intelectuais, notadamente os folcloristas, haviam definido, desde o final do século XIX, como sendo a cultura popular do país.” ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. “Um inventor do Nordeste”. *O Povo online*. 01 de agosto de 2009. Disponível em: <<http://www.opovo.com.br/opovo/vidaarte/898236.html>>. Acesso em: 02/08/2009.

⁴¹⁰ WISNIK, José Miguel. “Algumas questões de música e política no Brasil”. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Cultura Brasileira: Temas e Situações*. 4ªed. São Paulo: Ática, 2006. p.120.

repertório nacional. O maestro buscou referências no folclore de cada região e organizou o chamado canto *orfeônico*.⁴¹¹

[...] embora sempre propagasse a superioridade do folclore sobre a música popular, Villa-Lobos deslanchou a sua fulminante trajetória do dado erudito da sua formação com o dado popular urbano, com que projetou, pela bricolage de diferentes técnicas e fontes, e noventa e nove o seu talento genial, um alcance violentamente mais amplo que o do nacionalismo ortodoxo.⁴¹²

No ano de 1949, o deputado federal Antero Leivas apresentou um projeto de lei que, segundo Villa-Lobos, tornaria o conservatório nacional inútil. Numa carta endereçada ao intelectual Ministro da Educação e Saúde Gilberto Freyre, Lobos defendeu a manutenção do canto orfeônico como disciplina nas escolas brasileiras e, sobretudo, a manutenção do conservatório nacional.⁴¹³ O maestro construiu uma aliança do Estado com a arte, o que se observa na descrição do próprio maestro versando sobre esse projeto:

O canto orfeônico aplicado nas escolas tem como principal finalidade colaborar com os educadores para obter a disciplina espontânea e voluntária dos alunos, despertando, ao mesmo tempo, na mocidade, um sadio interesse pelas artes em geral e pelos grandes artistas nacionais e estrangeiros.⁴¹⁴

Para o maestro, era preciso fazer uma organização do caos sonoro brasileiro. O que se configurava em “pauta” e “compasso” era cantar e cantar as belezas da pátria e do trabalho. Em tom maior, o sentido proposto por Villa-Lobos era dar uma mesma visão para o diapasão vocal da nação. Nessa perspectiva, Lobos buscou nos elementos mitopoéticos do folclore e da

⁴¹¹ “Em 32 instala-se, no Distrito Federal, um curso de Pedagogia da Música e Canto Orfeônico, que arregimenta ‘artistas de renome no cenário brasileiro’ e professores da Escola Nacional da Universidade do Brasil para a formação de um orfeão dos professores constituído de 250 figuras, que se tornará uma espécie de núcleo-piloto disseminador do programa de implantação do ensino do canto orfeônico nas escolas.” WISNIK, José Miguel. Op. cit., 2004. p.180. “Personagem ímpar da cena artística brasileira, cuja fama já transbordara as fronteiras nacionais, Heitor Villa-Lobos, compositor e regente, puxava o coro da ‘unanimidade nacional’ em torno do ‘Estado Novo’ e de seu ‘chefe’. Autor, entre outras peças de exaltação ao regime ‘Saudação a Getúlio Vargas’, composta em 1938, o maestro empunhava a bandeira do canto orfeônico. Defensor, ao lado de outros músicos modernistas, de uma proposta musical nacionalista, sob a capa protetora do Estado, ele concebia o canto coral como arma de combate ao individualismo. A seu ver, a música deveria exteriorizar a conciliação das classes sociais, funcionando como alavanca para integração social e política sob a batuta estatal. Daí a importância que atribuía à prática do canto coral: ao entoarem, irmanados, as composições de celebração e disciplina e ao civismo, seus integrantes fariam juras de amor à pátria. Pátria que, segundo Villa-Lobos, necessitava do trabalho disciplinado, em um clima de ordem, para decolar rumo ao desenvolvimento.” PARANHOS, Adalberto. Op. cit., 2007. p.41.

⁴¹² WISNIK, José Miguel. Op. cit., 2004. p.136.

⁴¹³ Carta de Villa-Lobos endereçada ao Ministro da Educação e Saúde Gilberto Freyre. Rio de Janeiro, 14 de julho de 1949. Documento pertencente à Exposição Gilberto Freyre.

⁴¹⁴ Heitor Villa-Lobos. Apud: WISNIK, José Miguel. Op. cit., 2004. p.179.

música rústica-rural direcionar as vozes dissonantes para uma pedagogia autoritária do canto/coral orfeônico, equacionando os ruídos promovidos pelo social e construindo uma unidade nacional musical na estimulação da formação de um cosmo coral. O canto *orfeônico* sintetiza “o trinômio ufanismo-nacionalismo-trabalhismo”⁴¹⁵.

Nesse período, a arte musical exerceu um papel estratégico na relação com o Estado-Nação⁴¹⁶ e com as maiorias iletradas do país. Desse modo, esse lugar social foi ocupado pelos grandes concertos de cantos corais, tendo como prática pedagógica disciplinadora um nacionalismo musical cívico-artístico mediado pelo canto orfeônico. Nesse viés sonoro, o samba se colocou legitimamente para a glorificação da pátria pela ação do trabalho, afastando do cenário artístico da música as práticas da malandragem.⁴¹⁷

O Estado-Nação convocava os sambistas a exaltar a pátria:

A malandragem sambística, nesse contexto, aparece como um mal a ser erradicado, como ruído e dissonância destinados a serem resolvidos num acorde coral. Através de um certo aliciamento indireto, o Departamento de Imprensa e Propaganda incentiva os sambistas a fazerem elogio do trabalho contra a malandragem. Convite em grande parte fracassado, no entanto, e por uma razão que podemos entender bem. Embora alguns sambas procurem efetivamente assumir um *ethos* cívico no nível das letras, essa intenção é contraditada pelo gesto rítmico, pelas pulsões sincopadas, que, como já vimos, opõem um desmentido corporal ao tom hínico e à propaganda trabalhista.⁴¹⁸

Ao se estudar a história social da música popular brasileira dos anos de 1930 a 1950, percebe-se que muitos compositores incorporaram a lógica de elevação do Estado, quando em suas canções potencializaram no público/ouvinte um sentimento de construção de identidade brasileira. Com efeito, nota-se que, para a construção de uma memória nacional pela música, se conjecturou uma transformação simbólica da realidade social. “O discurso nacional pressupõe necessariamente valores populares e nacionais concretos, mas integrá-los em uma totalidade mais ampla.”⁴¹⁹

⁴¹⁵ Antonio Pedro Tota. Apud: Ibidem. p.180.

⁴¹⁶ Nação passa a remeter imediatamente a Estado, que passa, efetivamente, a remeter imediatamente a povo. HOBBSAWN, Eric. **Nações e Nacionalismo Desde 1780**. 4ªed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p.32.

⁴¹⁷ Ver essa temática em: TOTA, Antonio Pedro. **Samba da legitimidade**. Dissertação (Mestrado em História), FFLCH-USP, São Paulo, 1980.

⁴¹⁸ WISNIK, José Miguel. Op. cit., 2006. p.120.

⁴¹⁹ “O Estado é esta totalidade que transcende e integra os elementos concretos da realidade social, ele delimita o quadro de construção da identidade nacional. É através de uma política que se constitui assim identidade; como construção de segunda ordem ela se estrutura no jogo da interação entre o nacional e o popular, tendo como suporte real a sociedade global como um todo. Na verdade a invariância da identidade coincide com a

O construto histórico utilizado por esses compositores, como Ari Barroso⁴²⁰, se apoiou em mostrar as belezas naturais do Brasil, como no samba “Aquarela do Brasil”, composto em 1939. O compositor da referida canção sinalizou a mesma concepção de Villa-Lobos, exaltando a nação e criando uma “identidade nacional”⁴²¹ pela beleza tropical. Essa composição estimulou o aparecimento de um novo tipo de samba: o “samba de exaltação”, que seguiu a fórmula de uma glorificação exacerbada da pátria. O Estado, então, passou a incentivar a proliferação desse tipo de gênero. Efetivamente, “Este samba divinizava, numa apoteose sonora, esse Brasil glorioso”⁴²².

Em 1946, com o fim do Estado Novo de Vargas e o início de uma chamada transição democrática protagonizada pelo novo Presidente da República e ex-ministro da Guerra de Vargas, general Gaspar Dutra (1946-1950), permaneceram as mesmas bases deixadas por Getúlio Vargas. Exemplo disso é a música “Cai no Frevo”, de 1946, a qual mostra que os parâmetros da ideia de nacionalidade e, principalmente, de exaltação do trabalho continuaram os mesmos no governo de Dutra.

Luiz Gonzaga inicia a canção com uma pergunta: “Você já leu a circular do presidente?” O coro, então, responde: “Eu não! Eu não!” O compositor manda um recado: “Vamos trabalhar, economizar”. O que se confirma na letra é um chamamento para o trabalho:

Você já leu a circular do presidente?
Eu não! Eu não!
Vamos trabalhar, economizar,
Vamos brincar sem gastar
E as despesas
quem paga é o “coronel”
E as mulheres
Já temos a granel
Pra nossa alegria não falta mais nada
Quero samba, batucada,
Cai no frevo, negrada⁴²³

univocidade do discurso nacional.” ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006. p.138-9.

⁴²⁰ O músico, compositor, radialista e pianista Ari Barroso foi uma das figuras mais importantes da chamada Época de Ouro da música brasileira (1929/1945). SEVERIANO, Jairo, MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo** - 85 anos de músicas brasileiras. Vol.1- 1901-1957. São Paulo: Ed. 34, 1997.

⁴²¹ “[...] ‘identidade nacional’ é uma entidade abstrata e como tal não pode ser apreendida em sua essência. Ela não se situa junto à concretude do presente mas se desvenda enquanto virtualidade, isto é, como projeto que se vincula às formas sociais que a sustentam. Isto equivale a dizer que a procura de um ‘identidade brasileira’ ou de uma ‘memória brasileira’ que seja em sua essência verdadeira é na realidade um falso problema.” ORTIZ, Renato. Op. cit., 2006. p.138-9.

⁴²² Ary Barroso. Apud: SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. Op. cit., 1997. p.177.

⁴²³ Luiz Gonzaga. **Cai no frevo**. Marcha. Victor 800475/B, 78 RPM, 1946.

A morte de Getúlio Vargas, em 1954, produziu vários significados na vida política e no campo da arte musical brasileira. Dois anos depois, Juscelino Kubitschek defenderia a ideia de um Brasil Novo. Seu pensamento se difundiu no imaginário de parte dos brasileiros, que passaram a aspirar o moderno, tudo “novo”, vida “nova”, o Brasil de Brasília – sua nova capital. Nesse cenário, surgiu a Bossa Nova, a Jovem Guarda, o Cinema Novo, o Concretismo, a televisão. O Brasil de Juscelino, com seu eixo programático para crescer “Cinquenta anos em cinco”, alterou o ritmo das cidades brasileiras, com o aumento da população urbana.⁴²⁴

No campo da disputa de tendência musical, a bossa nova levou vantagem sobre o baião.⁴²⁵ Isso não só porque o presidente era *bossa*, mas também devido à pecha de música “atrasada”⁴²⁶ que passou a ser vinculada ao baião, haja vista que o legado musical do sanfoneiro tem forte vinculação com as temáticas ligadas à espacialidade rural.

A *bossa nova* emergiu no panorama musical brasileiro como uma música urbana e ligada aos aspectos de modernização do país. Nesse viés, foi como se a síncope da batida do violão de João Gilberto desse “um chega pra lá” no resfolego da sanfona de Gonzaga:

E foi exatamente o que aconteceu. Apesar de uma das três únicas músicas que João Gilberto compôs na vida ser um baião (“Bim Bom”, gravado em 1958), apesar, pois dessa reverência de um dos papas da bossa nova, a geração que estava chegando não queria mais ouvir rimar coração com sertão.⁴²⁷

⁴²⁴ “O Brasil moderno, industrializado, de Kubitschek, que estava triunfando, dava cada vez menos espaço para o folclore e as coisas regionais.” DREYFUS, Dominique. **Vida de Viajante: a saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Ed. 34, 1996. p.223.

⁴²⁵ A *bossa nova* não é um gênero puro; essa sonoridade tem influência do *samba*, *samba-canção* e do *jazz*, e, com efeito, situa-se no terreno da cultura popular, num campo de disputa e de relações de poder. “[...] Não existe uma ‘cultura popular’ íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de força das relações de poder e de dominação culturais. [...] há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular, para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. Na atualidade, essa luta é contínua e ocorre nas linhas complexas de resistência e da aceitação, da recusa e da capitulação, que transformam o campo da cultura popular em uma espécie de campo de batalha permanente, onde não se obtêm vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas.” HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p.238-9.

⁴²⁶ “O que marginalizou a música feita por Gonzaga foi ter sido identificada com uma música regional, como uma expressão de uma região que era vista como espaço atrasado, fora da moda, do país; região marginalizada pela própria forma como se desenvolveu a economia do país foi gestada economicamente.” BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 1989. p.26.

⁴²⁷ DREYFUS, Dominique. Op. cit., 1996. p.207.

Algumas interpretações – feitas por músicos, jornalistas, cientistas sociais e outros estudiosos da música – acerca da Música Popular Brasileira⁴²⁸ não levam em conta a temporalidade histórica do baião entre os anos de 1946 a 1956. O preconceito com o baião, especialmente com a produção musical gonzagueana, foi exagerado pelos críticos e parte dos jornalistas brasileiros, como se pode notar a seguir:

“Chega de Saudade” oferecia, pela primeira vez, um espelho aos jovens narcisos. [...] nenhum outro disco brasileiro iria despertar em tantos jovens a vontade de cantar, compor e tocar instrumento. Mais exatamente, violão. E, de passagem acabou também com aquela infernal mania nacional pelo acordeão. Hoje parece difícil de acreditar, mas vivia-se sob o império daquele instrumento. E o pior é que não era o acordeão de Chiquinho, Sivuca e muito menos de Donato – mas as sanfonas cafonas de Luiz Gonzaga, Zé Gonzaga, Velho Januário, Mário Zan, Dilu Melo, Adelaide Chiozzo, Lurdinha Maia, Mário Gennari Filho e Pedro Raimundo, num festival de rancheiras e xaxados que parecia transformar o Brasil numa permanente festa junina.⁴²⁹

Alguns tomaram a sua sanfona como um instrumento atrasado e característico da espacialidade rural. No campo da escrita da história da música popular brasileira, um desses jornalistas, em estudo intitulado “Chega de Saudade”, ousou dizer que Gonzaga e seus amigos sanfoneiros transformaram “o Brasil no império da sanfona”. O jornalista enfatizava que houvera uma vitória do violão de João Gilberto, e dizia ainda que o país não suportava mais a sanfona (ou *acordeão*) “cafona” de Luiz Gonzaga e seus companheiros.

Observa-se no discurso supracitado toda uma carga contra a musicalidade produzida pelo sanfoneiro Gonzaga e seus amigos. Entretanto, esse mesmo discurso traz indicativos de contradição, por legitimar o acordeão de Gonzaga como uma “infernal mania nacional” e, noutro fragmento, valorizar a popularidade dos ritmos executados por Gonzaga e seus amigos, ao dizer que o Brasil havia se transformado “numa permanente festa junina”. Isso corrobora a tese de que a música de Gonzaga assumiu característica nacional.

⁴²⁸ CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade**: história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

⁴²⁹ Ibidem. p.197. O autor continuou a fazer crítica à sanfona. Para ele, “[...] havia Mário Mascarenhas, que ameaçava sanfonizar de vez as melhores vocações musicais brasileiras. Nos anos 50, todos os jovens rebeldes respondões ou ameaçados de tomar pau no colégio recebiam como castigo estudar com Mário Mascarenhas. Ao fim de cada ano, ele promovia um tenebroso concerto de ‘mil acordeões’ no Teatro Municipal, reunindo os estudantes professores e ex-alunos das suas incontáveis turmas. [...] da turma de 1957 no Teatro Municipal, estavam nada menos que os garotos Marcos Valle, Francis Hime, Eumir Deodato, Edu Lobo, Ugo Marotta e Carlos Alberto Pingarilho, todos entre catorze e dezessete anos – e todos odiando estar ali. Mas, na festa de formatura de 1957, o futuro musical desses garotos parecia estar nos foles daquele que o humorista americano Ambrose Bierce chamava de ‘um instrumento com os sentimentos de um assassino’. Uma obsessão comum ligava os meninos em 1958: livrar-se dos acordeões e passar para o violão”. Ibidem. p.198.

O baião reinventado por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira entrou numa espécie de “ostracismo”⁴³⁰ midiático, em virtude do advento da televisão⁴³¹, já que neste meio de comunicação não alcançou o mesmo desempenho anteriormente obtido por intermédio do rádio, em que ganhara amplitude nacional. Com isso, o sanfoneiro passou a percorrer o país, fazendo shows em cima de caminhão na maioria das cidades brasileiras, o que é notado nos depoimentos do compositor e de sua esposa:

Eu, como cantador pobre, sabia que a cidade grande não ia me dar oportunidade, então eu gravava meus discos e ia procurar meu público lá nos matos. Nos estados longínquos. Esse povo vinha me ouvir e as praças ficavam cheias. Eu arranjava patrocinador local e, às vezes, levava patrocinador do Sul que tinha pretensões no Nordeste. Me davam cartazes. Eu cantava na praça pública, nos coretos, nos circos e até nos quartéis. Eu chegava na cidade do interior com meus discos, cantava na praça pública, vendia meu peixe. Foi sempre no Nordeste que eu me arrumei.⁴³²

Disseram que Luiz Gonzaga esteve no ostracismo, mas não foi bem o caso. O ostracismo foi nas capitais. Ele parou de tocar nos rádios, mas o interior ele sempre continuou levando 5 a 10.000 pessoas nas praças. Agora, tanto a imprensa escrita quanto a falada não divulgou mais nada sobre o Gonzaga.⁴³³

O baião de Luiz Gonzaga era “repleto de idéias sugestivas, seja por seu caráter de dança, pelo lirismo de seus versos ou mesmo pelo seu implícito apelo nacionalista”⁴³⁴. Os elementos de nacionalidade permaneceram no repertório gonzagueano no percurso de constituição da nação. O sanfoneiro louvou as ações do Estado brasileiro, especialmente no período do governo Juscelino.

Gonzaga propalou as realizações dos presidentes brasileiros em diversas composições, como na canção “Marcha da Petrobrás”, que, tendo acompanhamento de instrumento de sopro, soou como um hino. O bordão “O Petróleo é Nosso” se constituía numa das principais bandeiras do governo de Vargas e continuou no período de Juscelino. Na

⁴³⁰ “O Ostracismo de Luiz Gonzaga se restringiam à mídia e à classe média. Porém o ‘povão’ continuava firme em sua adoração pelo sanfoneiro. Dominginhos sempre esteve ao lado de Luiz Gonzaga. Como uma gangorra, sua carreira passou a se ressentir dos altos e baixos. Dominginhos relembra: Subia e descia. Aí ele ameaçava parar. Mas no dia seguinte estava indo para o Nordeste para tocar. Fazia isso constantemente.” ECHEVERRIA, Regina. **Gonzaguinha e Gonzagão: uma história brasileira**. São Paulo: Ediouro, 2006. p.126.

⁴³¹ “Quanto à rádio, rainha das ondas nacionais na década de 1940, ela estava agora moribunda, esmagada pela recém-nascida televisão.” DREYFUS, Dominique. Op. cit., 1996. p.207.

⁴³² Luiz Gonzaga. Apud: Ibidem. p.209.

⁴³³ Helena Gonzaga. Apud: DREYFUS, Dominique. Op. cit., 1996. p.208.

⁴³⁴ RAYMUNDO, Sônia Marta Rodrigues. **A influência do baião no repertório brasileiro erudito para contrabaixo**. Disponível em <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/PAINEIS/RAYMUNDO.PDF>. Acesso em: 19/08/2009.

supracitada canção, o sanfoneiro mostrou o progresso e a riqueza do Brasil com a descoberta do petróleo, afirmando que o país cresceria ainda mais com a Petrobrás:

Brasil, meu Brasil
Tu vais prosperá tu vais
Vais crescer inda mais
Com a Petrobrás

Agora a coisa vai mudar
O sangue da terra vai jorrar
Porque o Nacional Monopólio
Nos deu o nosso um grande país
Petroleiros conduzindo pelo mar
O ouro negro para o Brasil refinar

Assis, Mataripe e Cubatão
O óleo do Brasil destilarão
Candeias, Maceió e Nova Olinda
Os campos de nossa riqueza infinda
Terão de dar produção para o Brasil
E nossa terra não será só ouro anil
No conselho mundial entre as nações
Nós brasileiros temos de ser campeões ⁴³⁵

Por sua vez, a composição “Paulo Afonso” refere-se ao complexo hidrelétrico de mesmo nome, mais especificamente à usina Paulo Afonso I, cuja construção o governo brasileiro iniciara em 1949.⁴³⁶ Em 1910, Delmiro Gouveia – legendário industrial – desenvolveu, em parceria com engenheiros estadunidenses, o projeto desse conjunto de usinas, tornando-se conhecido como o primeiro empreendedor a esboçar uma grande hidrelétrica para iluminar partes do Nordeste.⁴³⁷

⁴³⁵ Nelson Barbalho e Joaquim Augusto. **Marcha da Petrobrás**. Marcha. Victor 802056/B, 78 RPM, 1959.

⁴³⁶ “No ano de 1921, por ocasião do Governo de Epitácio Pessoa, era realizado o primeiro levantamento topográfico da cachoeira de Paulo Afonso. Entretanto, o impulso para a construção da usina Paulo Afonso I surgiria a partir de 1942, mediante os esforços de Apolônio Sales, Ministro da Agricultura de Getúlio Vargas, que no dia 4 de abril de 1944, propôs a criação da Companhia Nacional Hidrelétrica do São Francisco. [...] Em 1949, iniciou-se a construção da usina de Paulo Afonso I.” VAINSENCER, Semira Adler. **Paulo Afonso** (usina hidrelétrica). Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=312&textCode=3711&date=currentDate>>. Acesso em: 14/08/2009.

⁴³⁷ Delmiro Gouveia “[...] viajou diversas vezes à Europa e aos Estados Unidos, onde conheceu a nova revolução industrial provocada pelo uso da energia elétrica. Quando ele conheceu a cachoeira de Paulo Afonso, teve a idéia de realizar ali um grande projeto e trouxe um grupo de engenheiros e investidores estadunidenses (1909-1910), para o projeto e a construção de uma grande hidrelétrica, que geraria energia suficiente para iluminar e abastecer o Recife e um grande empreendimento agro-industrial nas terras em torno da cachoeira, em áreas da Bahia, Alagoas e Pernambuco a serem adquiridas pela empresa. Porém o governador de Pernambuco, Dantas Barreto, desconfiou da enormidade do projeto e ele foi forçado a reduzir suas dimensões. Com o apoio do irmão Rossbach, ele organizou a Cia. Agro-Fabril Mercantil e com turbinas e geradores alemães e suíços, instalou, num dos saltos da cachoeira de Paulo Afonso, o de Angiquinho, no lado alagoano do rio, uma usina hidrelétrica que gerava 1.500 HP, com uma voltagem de 3 KV.” NETSABER-BIOGRAFIAS. **Delmiro Augusto da Cruz**

As usinas Paulo Afonso encontram-se situadas nas regiões mais pobres dos Estados da Bahia, Pernambuco, Alagoas e Sergipe. O projeto da hidrelétrica foi dividido em três etapas: Paulo Afonso I, II e III. Gonzaga elogiou a ideia e a concretização da hidrelétrica Paulo Afonso I, mencionando ainda os nomes de outros personagens: Apolônio, Getúlio Vargas, Dutra e o presidente Café – esses seriam “homens de valor”. Para o sanfoneiro, o Brasil seria uma grande nação, porque o Nordeste ergueria a bandeira de “Ordem e Progresso” da nação brasileira.

A apologia à eletricidade sintetiza o advento da modernidade e da industrialização ao Nordeste, para pôr fim à seca e salvar o povo da miséria. Isso se pode conferir na letra do baião “Paulo Afonso”:

Delmiro deu a idéia
Apolônio aproveitou
Getúlio fez o decreto
E Dutra realizou
O Presidente Café
E graças a esse peito
De homens que têm valor

Meu Paulo Afonso foi sonho
Que já se concretizou

Olhando pra Paulo Afonso
Eu louvo nosso engenheiro
Louvo nosso cassaco
Caboco bom, verdadeiro
Pois, vejo o Nordeste
Erguendo a bandeira
De Ordem e Progresso
Nação Brasileira
Vejo a indústria
Gerando riqueza
Findando a Seca
Salvando a pobreza

[...]
O Brasil vai.
Vai, vai, vai, vai
O Brasil vai,
Vai, vai, vai, vai, vai, vai
[fala] Oi! Há! Ora se vai!⁴³⁸

Gouveia: Empresário nacionalista brasileiro. Disponível em: <http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia_c_1858.html>. Acesso em: 14/08/2009.

⁴³⁸ Luiz Gonzaga e Zé Dantas. **Paulo Afonso**. Baião. RCA Victor 80.1441a, gravação 21/03/1955.

Na composição “Algodão”, o sanfoneiro reforçou a noção de brasilidade, valorizada nos aspectos das riquezas regionais, com o objetivo precípuo de promover a integração nacional. O Nordeste de Luiz Gonzaga presente nessa canção mostra que a saída para torná-lo potencialmente econômico seria a monocultura do algodão, identificado como “o ouro branco”:

[...]
 Mas quando chega
 O tempo rico da colheita
 Trabalhador vendo a fortuna, se deleita
 Chama a família e sai
 Pela roçado vai
 Cantando alegre
 Ai, ai, ai, ai, ai, ai

Sertanejo do Norte
 Vamos plantar algodão
 Ouro branco
 Que faz nosso povo feliz
 Que tanto enriquece o país
 Produto do nosso sertão ⁴³⁹

No campo da política oficial, Luiz Gonzaga apoiou os seguintes presidentes brasileiros: Getúlio Vargas, Dutra e Juscelino Kubitschek. O sanfoneiro dava apoio àquele que exercia o governo, não importando quem encabeçasse. Gonzaga chegou a dizer: “Quem chega com ambulância, remédio, quem dá emprego, ajuda, quem faz barragem? São os governos, nunca foi a oposição. E eu prefiro os que agem.”⁴⁴⁰

Durante sua trajetória artística, o sanfoneiro participou de várias campanhas eleitorais. Luiz Gonzaga fazia *jingle* para campanhas de políticos ligados aos partidos UDN, PSD e PTB e acabava por fomentar rivalidades entre os partidos antagônicos. Muitas vezes ele se mantinha numa posição entre a “ingenuidade sertaneja e a esperteza aprendida nas capitais”⁴⁴¹.

Em depoimento, o músico revelou suas posições na política oficial:

Eu sempre tive uma vocação para estar ao lado dos governos eleitos, sem levar em conta o partido político no poder. Eu sempre visei o talento do homem. Eu exalto os políticos quando eles merecem. Quando vejo que um homem público é bom, então eu vou se ele me convida. Assim foi com Getúlio, com Dutra, com Jânio Quadros com

⁴³⁹ Zé Dantas e Luiz Gonzaga. **Algodão**. Baião. Victor 801145/B, 78 RPM, 1953.

⁴⁴⁰ Luiz Gonzaga. Apud: DREYFUS, Dominique. Op. cit., 1996. p.238.

⁴⁴¹ Tárík de Souza. Apud: Ibidem. p.237.

Carlos Lacerda... um homem incrível. Eu fui sanfoneiro dele, fiz a campanha dele todinha para o governo da Guanabara, de graça.⁴⁴²

A frase “Eu sempre tive uma vocação para estar ao lado dos governos eleitos” sintetiza a posição política de Gonzaga, que apoiou políticos de tradição conservadora e de orientação ideológica de direita.

Anos mais tarde, em outro depoimento, o sanfoneiro explicou:

- Cantei para muito político sim, meu filho. Tinha mesmo é que fazer isso: as rádios não queriam nada comigo; não conseguia gravar um disco, a voz presa na garganta e eu querendo botar pra fora. Depois, político falava em praça e se me derem uma praça cheia de povo pra cantar, eu peço voto até pro cão.⁴⁴³

Muitos apoios foram revelados em *jingles* de campanhas. Na composição “Alvorada da Paz”, o compositor teceu elogios ao candidato a presidente Jânio Quadros, destacando que o partidário da UDN “tem a história na mão” para conduzir o Brasil ao “*status* de uma grande nação”. Cantando “Norte e Sul, a nação unirás”, Gonzaga enaltecia a integração nacional em sua música. A elevação de políticos tidos como reacionários e de concepção política e ideológica de direita é visível na música:

Jânio Quadros
Tu és um soldado
Sentinela da democracia
O Brasil foi por ti libertado
Reação nacional, valentia

Jânio Quadros, a tua bandeira
É a Pátria querida a servir
Tornar grande a nação brasileira
Gloriosa, feliz no porvir
Jânio Quadros, tu és presidente
Norte e Sul, a nação unirás
No Planalto, te quer tanta gente
Novo sol, Alvorada da paz

Só Lacerda gritou Guanabara
Paraná respondeu com Nei Braga
Minas deu Magalhães, jóia rara
Tantas glórias o povo afaga

⁴⁴² Luiz Gonzaga. Apud: Ibidem. p.238. “Gonzaga dava apoio aos poderosos; em contrapartida pedia ajuda cada vez que podia. Nunca com fins pessoais, sempre para o Nordeste, para o sertão, para o povo. Ai também sem o mínimo critério ideológico.” Ibidem. p.238.

⁴⁴³ Luiz Gonzaga. Eu vou mostrar pra vocês como é que volta o baião. **Jornal o Globo**. Rio de Janeiro, 02/03/1972. Consulta realizada no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

Oh! São Paulo! Que tem Dom Carvalho
 Salve-se de Gondim e Luiz
 Redenção, honradez e trabalho
 E o Brasil, seu destino feliz ⁴⁴⁴

Gonzaga anunciou na canção “Nordeste Pra Frente” a chegada do progresso. Nessa composição, além de mostrar as alterações no campo cultural, se referindo a moças usando minissaia e rapazes de cabelo comprido, o sanfoneiro louva a perspectiva desenvolvimentista. Em depoimento na própria canção, o sanfoneiro defendeu a SUDENE e as realizações dessa instituição:

[...]
 (Refrão)
 Sr. réporter já que tá me entrevistando
 vá anotando pra botar no seu jornal
 que meu Nordeste tá mudado
 publique isso pra ficar documentado

Qualquer mocinha hoje veste mini-saia
 já tem homem com cabelo crescidinho
 O lambe-lambe no sertão já usa flashe
 carro de praça cobra pelo relógio
 [...]

(Fala) Hahai... E ainda diziam que meu Nordeste não ia pra frente, falavam até que a Sudene não funcionava. Mas Dr. João chegou lá com fé em Deus e no meu Padim Ciço e todo mundo passou a acreditar no serviço, essa é que é a história. ⁴⁴⁵

Nota-se que as questões da nacionalidade na MPB permanecem latentes e se tornam complexas quando analisadas sob a perspectiva da hibridação, o que se observará no próximo item.

3.2 IMAGENS DE NORDESTINIDADE: EM RITMO, SÍNCOPE, MELODIA E HIBRIDAÇÃO

O ritmo não é medida, nem algo que está fora de nós; somos nós mesmos que nos transformamos em ritmo e rumamos para “algo”. O ritmo é sentido e diz “algo”. A relação entre ritmo e palavra poética não é diferente da relação que reina entre a dança e o ritmo musical: não se pode dizer que o ritmo é a representação sonora da dança; nem tampouco que o bailado seja a tradução corporal do ritmo. Todos

⁴⁴⁴ Luiz Gonzaga e Lourival Passos. **Alvorada da Paz**. Marcha. Victor 802300b, 78 RPM, 1961.

⁴⁴⁵ Luiz Queiroga e Luiz Gonzaga. **Nordeste pra Frente**. LP Canaã. RCA Victor, 1968.

bailados são ritmos; todos os ritmos bailados. No ritmo já está a dança e vice-versa.⁴⁴⁶

O repertório de Luiz Gonzaga foi construído numa espécie de *estética de simplicidade*.⁴⁴⁷ Essa categoria conceitual está fortemente ligada aos temas e às músicas produzidas pelo sanfoneiro. Luiz Gonzaga, como cantador que era, buscava compor de uma forma simples e comunicativa. Suas composições tinham ligação com uma tradição, ou com a escuta da *paisagem sonora* local.

Para se compreender a estética musical do artista, impõe-se o desafio de entrar no universo sonoro do músico e perceber pelo conceito de ritmo a sua produção musical. Observa-se que os ritmos propostos no seu repertório levaram os ouvintes para a sua região e para a instituição imagética sonora de *nordestinidade*.

Assim, verifica-se que o texto poético-musical é carregado de sentido e de ritmo. O movimento rítmico na poesia e na música propicia uma vontade, um desejo e mostra um rumo. As narrativas e o ritmo nas canções denunciam o lugar de que se fala. As pulsações dos versos musicais constroem imagens de espacialidade na memória de quem pratica e de quem escuta. Assim, a música de Luiz Gonzaga criou imagens que levam aos praticantes e ouvintes uma representação de Nordeste, por intermédio da sonoridade.

Nesse sentido, cabe notar que:

Se batermos num tambor com intervalos iguais, o ritmo aparecerá como tempo dividido em porções homogêneas. A representação gráfica de semelhante abstração poderia ser a linha de traços: _ _ _ _ _ . A intensidade rítmica dependerá da rapidez com que os golpes caíam sobre o couro do tambor. A intervalos mais reduzidos corresponderá redobrada violência. As variações dependerão também da combinação entre batidas e intervalos. Por exemplo: / _ / _ _ / _ / _ _ / _ / _ _ / _ / _ _ / etc. Embora reduzido a este esquema, o ritmo é algo mais que medida, algo mais que tempo dividido em porções. A sucessão de golpes e

⁴⁴⁶ PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p.70.

⁴⁴⁷ Neste estudo essa categoria conceitual é associada ao legado musical do sanfoneiro do Riacho da Brígida porque se entende que sua produção musical foi construída no viés estético da simplicidade. A “estética da simplicidade” – prática dos anos de 1920 e 1930 do modernismo brasileiro – dá tratamento a uma experiência contrária a uma arte monumental totalizante, uma vez que opera no registro da *fragmentação*. Trata-se de uma opção pelo simples e pelo tratamento humorado dos temas “sérios”. A estética da simplicidade busca associações com o mundo africano e oriental, universos excluídos da cultura instituída. “Os músicos e modernistas franceses constroem esse ideal de simplicidade a partir de uma leitura singular que fazem de seu país e de seu tempo. Se a modernidade emergente lhes exige renovação estética, essa mudança só pode ser feita se retomarem a tradição. A França responderia, portanto, a provocação moderna de uma maneira muito própria, sem a grandiloquência dos russos e alemães, mesmo porque a idéia de cultura dos modernistas franceses é mais flexível, sem conotação de síntese. Por outro lado, os novos tempos exigiriam uma atualização dessa linguagem que deveria conformar-se tanto às situações prosaicas do cotidiano das cidades, com suas feiras e seu ritmo próprio, quanto *nonsense* do extracotidiano circense.” NAVES, Santuza Cambraia. Op.cit., 1998. p.78-9.

pausas revela uma certa intenção, algo como uma direção. O ritmo provoca uma expectativa, suscita um anelo. Se for interrompido sentimos um choque. Algo se rompeu. Se continua, esperamos alguma coisa que não conseguimos nomear. O ritmo engendra em nós uma disposição de ânimo que só poderá se acalmar quando sobrevier “algo”. Coloca-nos em atitude de espera. Sentimos que o ritmo é um “ir em direção a” alguma coisa, ainda que não saibamos o que seja esta coisa. Todo ritmo é sentido de algo. Assim, o ritmo não é exclusivamente uma medida vazia de conteúdo, mas uma direção, um sentido. O ritmo não é medida, mas tempo original.⁴⁴⁸

Como já mencionado, Gonzaga criou ritmos que colaboraram com a proposta de (re)invenção da *nordestinidade*. Pode-se considerar o baião como a primeira invenção de ritmo do sanfoneiro. Sabe-se que o compositor, a partir desse ritmo, elaborou nos ouvintes imagens de uma territorialidade nordestina. A batida do baião noticiou a visão de mundo do sanfoneiro. Na sua *síncope*⁴⁴⁹ evidencia-se “um jeitinho de choro estilizado”⁴⁵⁰.

Essa forma de tocar o baião do sanfoneiro veio de sua trajetória artística, desde quando tocava acompanhando Januário, e continuou depois de sua entrada no cenário artístico do Rio de Janeiro. Radamés Gnattali⁴⁵¹, músico de formação clássica e com influência popular, colaborou com seus arranjos para a música de Luiz Gonzaga quando trabalhavam na Rádio Nacional. A instrumentação que acompanhava o sanfoneiro – formada por pandeiro, bandolim, violão e cavaquinho – era realizada por conjuntos regionais.⁴⁵² Isso enuncia que o “baião de Luiz Gonzaga nasceu dos regionais de choro”⁴⁵³. Desse modo, nota-se que é arriscado falar em música pura, visto que toda prática musical sofre o efeito da *hibridação*.⁴⁵⁴

⁴⁴⁸ PAZ, Octavio. Op. cit., 1982. p.68.

⁴⁴⁹ “Os pesquisadores brasileiros que escreveram sobre a importância da síncope tenderam a atribuir a paternidade dela aos africanos que vieram com a escravidão. Do *Dictionare de La musique*, de Marc Honner: ‘Efeito de ruptura que se produz no discurso musical quando a regularidade da acentuação é quebrada pelo deslocamento do acento rítmico esperado’. Universal da música, mas uma noção gerada para as necessidades da prática musical clássica ocidental, e como tal de validade restrita.” SANDRONI, Carlos. Op. cit., 2001. p.20-2.

⁴⁵⁰ DREYFUS, Dominique. Op. cit., 1996. p.150.

⁴⁵¹ Em 1934, Radamés Gnattali “passou a ser o orquestrador da gravadora Victor e dois anos depois participou da inauguração da Rádio Nacional. Nesta emissora, Radamés atuou como pianista, solista, maestro, compositor, arranjador, usando toda a sua experiência no trato com a música popular. Permaneceu na Rádio Nacional por 30 anos e criou arranjos emblemáticos para vários sucessos da música popular brasileira. Um dos músicos brasileiros que transcendeu preconceitos e o tradicional distanciamento entre a música dita erudita e a música popular. Sua participação nas duas áreas o colocam como uma figura emblemática da música brasileira como um todo.” INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira. **Radamés Gnattali**. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_A&nome=Radam%E9s+Gnattali>.

⁴⁵² DREYFUS, Dominique. Op. cit., 1996. p.150.

⁴⁵³ CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. **Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pífanos** na música de Hermeto Pascoal. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006. p.32.

⁴⁵⁴ Essa categoria conceitual foi discutida no início deste capítulo. Contudo, reforça-se que para a análise das manifestações estéticas e culturais na América Latina é fundamental utilizar esse conceito. Por hibridação entendem-se os “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas que existiam de forma

Gonzaga parece ter notado, a partir da década de 1950, a necessidade de criar sua própria instrumentação para acompanhar o baião. Para tanto, o sanfoneiro se inspirou nos instrumentos utilizados nas feiras, novenas e em outras manifestações culturais do Nordeste⁴⁵⁵, produzindo uma sonoridade rítmica com esses instrumentos e, por conseguinte, criando uma identificação com a espacialidade nordestina.

Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e outros parceiros⁴⁵⁶ que compuseram músicas com o sanfoneiro direcionaram a maioria das suas composições para a construção estético-musical do gênero baião. De 1949 a 1965, entre baiões e fusões com esse gênero, foram mais de oitenta composições cantadas e tocadas por Gonzaga. Por meio de levantamento documental e bibliográfico, foi possível identificar e elencar as composições do gênero baião (ver anexo 1).

O baião de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira se classifica como uma música *modal*⁴⁵⁷. O campo modal compreende toda a gama de culturas tradicionais pré-modernas, incluindo as músicas de tradições africanas, chinesas, japonesas, indianas, árabes, indonésias, indígenas, das Américas, entre outras tradições culturais. A tradição musical dos antigos gregos e o canto gregoriano se constituem em estágios modais da música do Ocidente.⁴⁵⁸

Na realidade, o baião foi o grande “achado” de identificação da sensibilidade artística regional, ritmo que era produzido pelo dedilhado da viola ou pela marcação rítmica feita em seu bojo pelos contadores de desafios entre um verso e outro. Uma análise desse percurso da história da música popular, com a criação do baião pelo sanfoneiro Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, é empreendida no seguinte fragmento:

separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. CANCLINI, Nestor Garcia. Op. cit., 2003. p.XIX.

⁴⁵⁵ A instrumentalização do baião já foi discutida no segundo capítulo.

⁴⁵⁶ Vale lembrar que Zé Dantas se consagrou como um outro grande compositor ao lado de Luiz Gonzaga. Na narração o sanfoneiro fala do encontro com Zé Dantas: “Nosso primeiro encontro aconteceu lá mesmo em Recife em 1947, quando era ainda estudante. Naquela época, eu já era o Rei do Baião, o cantador da *Asa-branca*, do *No meu pé de serra...* Assim que vi cheio de prosa, cantando, aboiando e tangendo bode – num gesto de sã intimidade comigo –, senti logo que por detrás daquela cara matuta se escondia um maravilhoso poeta, um grande artista. E assim nasceu e cresceu nossa amizade.” Luiz Gonzaga. Apud: FERREIRA, José de Jesus. **Luiz Gonzaga, o Rei do Baião**. Sua vida, seus amigos, suas canções. São Paulo: Ática, 1986. p.109.

⁴⁵⁷ “Modo (lat. *modus*: maneira; ing. fr. mode; al. Tonart). [...] O conceito de modo foi introduzido na Grécia antiga a partir dos estudos de Pitágoras (século IV a.C.) e, posteriormente, foi desenvolvido pelo músico grego Aristoxeno em seu *Elementos harmônicos*, no qual agrupou-os em três categorias modais, apresentando os tons em cinco graves, cinco médios e cinco agudos; o primeiro grupo distinguindo-se pelo prefixo HIPO, mais grave, e o último pelo prefixo HIPER, mais agudo.” DOURADO, Autran. **Dicionário de termos e expressões da Música**. São Paulo: Ed. 34, 2004. p.209.

⁴⁵⁸ WISNIK, José Miguel. Op. cit., 1989. p.9.

Nascido o ritmo do baião nordestino, transformado em gênero de música popular urbana a partir de meados da década de 40, graças ao trabalho de estilização do acordeonista pernambucano Luiz Gonzaga e do advogado cearense Humberto Teixeira [...], tem sua origem num tipo de batida à viola denominada exatamente de baião.⁴⁵⁹

O baião, como música que sofreu os efeitos da hibridação, fez fusões com outros gêneros regionais. Para se entenderem as fusões no campo musical, cabe recorrer à categoria conceitual de *hibridação* (ou hibridismo).

A região Nordeste é fundada numa *hibridação* cultural, que se pode constatar nos elementos sonoro-musicais como a toada, o aboio do vaqueiro, o xaxado, a dança praticada pelos “cabras-de-lampião”, o xamego, o “xote” (do alemão *Schottisch*), o maracatu, o baião, o “calango”, os cocos, as marchas, os forrós e as ladainhas (oriundas do canto gregoriano e sua miscigenação no Brasil com os cantos indígenas e dos negros africanos), entre outros gêneros relacionados ao repertório gonzagueano. Toda essa miscigenação musical e hibridismo se fazem presentes na música de Gonzaga. Pode-se afirmar que foi nos processos de hibridação musical que o sanfoneiro imprimiu, pela rítmica e letra (ou seja, por sua musicalidade), uma identidade fixa de nordestino.

Salienta-se uma variedade de ritmos produzida por essa musicalidade nordestina. Os pressupostos estéticos dos gêneros musicais indicam que não se pode estabelecer uma ruptura entre o moderno e o tradicional.

[...] Assim como não funciona a oposição abrupta entre o tradicional e o moderno, o culto, o popular e o massivo não estão onde estamos habituados a encontrá-los. É necessário demolir essa divisão em três pavimentos, essa concepção em camadas do mundo da cultura, e averiguar se sua hibridação pode ser lida com as ferramentas das disciplinas que os estudam separadamente: a história da arte e a literatura que se ocupam do “culto”; o folclore e antropologia, consagrados ao popular; os trabalhos sobre comunicação, especialização na cultura massiva. [...] ⁴⁶⁰

A noção de hibridismo é importante para se entender a música popular brasileira e, sobretudo, o repertório discursivo da tradução e tradição artística do compositor Luiz Gonzaga. O híbrido torna-se componente fundamental para se derrubarem noções estanques

⁴⁵⁹ TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**. São Paulo: Circulo do livro, s/d. p.211. “Entre os cantadores sertanejos, o baião não é canto nem dança. É breve introdução musical, executada antes do debate vocal entre os dois cantadores. Denomina-se também rojão ou rojão de viola.” CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 11ª ed. São Paulo: Global, 2001. p.41-2.

⁴⁶⁰ CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 3ªed. São Paulo: Edusp, 2000. p.18-9.

sobre a cultura popular, que não se reduz ao que é único, mas tende a se mostrar por várias faces, não se expressando na busca da origem das coisas, nem na busca linear da história. Há múltiplas funções que movem o híbrido. Essa categoria rompe o conceito estável de identidade una.

Nas últimas décadas, a categoria hibridismo se movimentou intensamente no campo da intelectualidade da América Latina. Essa discussão foi motivada:

[...] pelos estudos sobre a pós-modernidade e, especialmente, sobre a cultura latino-americana. Ele pode vir indicado por sinônimos mais ou menos próximos como mestiçagem, miscigenação, sincretismo e mulatismo; ou ainda englobando idéias tais como mescla, mistura, amálgama, fusão, cruzamento, relação etc. A rigor, aplicados à cultura e à arte, todos esses termos remetem a uma mesma noção: a de que está em jogo um processo de misturas que rompe a identificação com algum referencial teórico imediato, seja estético ou histórico, ou modelo único de análise. Numa obra estética de perfil híbrido, não há somente um elemento em questão, mas um leque efetivo de determinantes, referentes e configurações que funcionam de forma complexa.⁴⁶¹

Gonzaga se antecipou à Bossa Nova, à Tropicália e ao Mangue Beat, fazendo em variadas canções fusões musicais com ritmos ditos “nordestinos” (ver anexo 2), como a toada⁴⁶². Esta, com sua rítmica, provoca uma sensação de caminhada, melancolia, lembrança, saudade. Regulada por sua rima, desenvolve, pelos versos da letra e principalmente pelo ritmo, um sentido de nostalgia.

O amor é o assunto preferencialmente abordado nas toadas, especialmente nas toadas caboclas. Isso não significa dizer que outras temáticas não se apresentam nesse gênero musical, que foi bastante difundido por todo o território brasileiro. “Musicalmente, não tem um caráter definido e inconfundível da moda caipira. [...] abrangendo várias regiões, a toada reflete as peculiaridades musicais próprias de cada uma delas.”⁴⁶³

Esse gênero, isolado ou associado a outros, caracteriza muitas composições do sanfoneiro Gonzaga (ver anexo 3). No seu repertório, a forma dolente da toada imprimiu significados de dor, de saudade, de seca. Esse ritmo, aliás, foi marcante na maioria das canções que Luiz Gonzaga utilizou como parâmetro para construir suas músicas, buscando produzir essas sensações e sentimentos. O músico descreveu-o como “Canção que se presta a

⁴⁶¹ VARGAS, Heron. **Hibridismos musicais em Chico Science & Nação Zumbi**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007. p.19-20.

⁴⁶² “Cantiga, canção, cantilena, soada, solfa, a melodia nos versos para cantar. [...] canção breve, em geral de estrofe e refrão, em quadras.” CASCUDO, Luís da Câmara. Op. cit., 2001. p.684-5.

⁴⁶³ Oneyda Alvarenga. Apud: Ibidem. p.685.

temas românticos e a comoventes histórias sobre mães. Também se presta a assuntos relacionados com a paisagem, com o movimento migratório do sertanejo”⁴⁶⁴.

Nesse ritmo o Nordeste apareceu triste, como um peso morto na história, especialmente na toada “A Triste Partida”. A imagem que se cria com a canção é de uma territorialidade marcada pela inércia, pela paisagem sombria e pela migração dos sertanejos:

[...]
 Meu Deus, meu Deus
 Assim fala o pobre
 Do seco Nordeste
 Com medo da peste
 Da fome feroz
 Ai, ai, ai, ai
 [...]
 Eu vendo meu burro
 Meu jegue e o cavalo
 Nós vamo a São Paulo
 Viver ou morrer
 Ai, ai, ai, ai
 Nós vamo a São Paulo
 Que a coisa tá feia
 Por terras alheia
 Nós vamos vagar
 [...]
 Em um caminhão
 Ele joga a família
 Chegou o triste dia
 Já vai viajar
 Meu Deus, meu Deus [...] ⁴⁶⁵

Por outro lado, o xote (do alemão *Schottisch*) se caracteriza pelo ritmo dançante em compasso 2/4 – predominante em nossa música, como se pode observar no baião, no xaxado, no samba, entre outros gêneros. Contudo, deve-se notar que não é um compasso mecânico e regular, como se dá na música europeia; nosso compasso é cheio de *síncopes* e quebras.

No Brasil, os primeiros indícios da prática do xote – que se popularizou de forma ampla no Segundo Reinado – foram registrados no período regencial. A dança era praticada nos salões da aristocracia. O ritmo ganhou singularidades, sofrendo transformações em razão da sua incorporação aos bailes populares.

⁴⁶⁴ Luiz Gonzaga. Apud: RAMALHO, Elba Braga. **Luiz Gonzaga: a Síntese Poética e Musical do Sertão**. São Paulo: Terceira Margem, 2000. p.133.

⁴⁶⁵ Patativa do Assaré. **A Triste Partida**. Toada. LP A Triste Partida. RCA, 1964.

O xote, enquanto dança e ritmo, também sofreu efeitos da *hibridação*. A dança híbrida remonta a tradições antigas na região Nordeste denominadas *Jararaca* ⁴⁶⁶ e *Serrote* ⁴⁶⁷, entre outras. No Rio Grande do Sul, estado em que o xote tornou-se uma dança de pares, a gaita ajudou a popularizar o ritmo. Luís da Câmara Cascudo discorre sobre a trajetória do xote no Brasil: “Na década de 1940, o cantor Pedro Raimundo, através do rádio, popularizou o xote no Rio de Janeiro; mais tarde Teixeira e outros cantores regionais fizeram muito sucesso com o xote no Rio Grande do Sul.”⁴⁶⁸

O Rio de Janeiro, durante a década de 1940, tornou-se uma ambientação do xote. Luiz Gonzaga, contemporâneo do gaitista Pedro Raimundo, se apropriou dessa “nova” modalidade e a introduziu no seu repertório. “No Meu Pé de Serra”, que se destaca por retratar a territorialidade do compositor, sobressaiu-se como a primeira música gonzagueana composta nesse ritmo. A célula rítmica do xote foi apropriada pelo sanfoneiro, o que se constata pela descrição da letra:

[...]
 No meu roçado trabalhava todo dia
 Mas no meu rancho tinha tudo o que queria
 Lá se dançava quase toda quinta-feira
 Sanfona não faltava e tome xóte a noite inteira
 O xóte é bom
 De se dançar
 A gente gruda na cabôcla sem soltar
 Um passo lá
 Um outro cá
 Enquanto o fole tá tocando,
 tá gemendo, tá chorando,
 Tá fungando, reclamando sem parar.⁴⁶⁹

Com efeito, a apropriação do gênero por Gonzaga lhe rendeu a conotação de um ritmo eminentemente nordestino. A propósito, cabe notar que o xote se faz presente em muitas das canções gonzagueanas (ver anexo 4).

⁴⁶⁶ “Dança popular do interior nordestino, na região do agreste.” CASCUDO, Luís da Câmara. Op. cit., 2001. p.291.

⁴⁶⁷ “Dança popular no Rio Grande do Norte, tipo de *Schottische*, xote dançado por dois ou três pares apenas. Formavam na sala, os cavalheiros de um lado e as senhoras do outro. Ao som da viola, saíam num pulo miúdo, trocando os pés para um e outro lado.” Ibidem. p.634.

⁴⁶⁸ “Como dança são vários os tipos de xote: de *carrerinha*, de *duas damas*, *inglês* e outros. Xote e polca foram expulsos dos bailes de gente ilustre, mas continuam vivos nas alegrias do povo. Nos estados do Nordeste, nos ‘de rifa’ ou nos bailes de ‘quota’, indispensavelmente, o fole, a harmônica, a sanfona ou o realejo sacodem para o ar o desenho melódico de muito xote antigo, e também inúmeros criados pelos sanfoneiros.” Ibidem. p.623-4.

⁴⁶⁹ Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **No meu pé de serra**. Xote. Victor 800495/A, 78 RPM, 1946.

Gonzaga admitia publicamente que o cangaceiro Virgulino Ferreira – o Lampião – era seu ídolo.⁴⁷⁰ Nos versos da música “Lampião Era Besta Não”, o sanfoneiro expressou essa admiração: “Lampião quando pegava/ Macaco, não tinha dó/ Quando o cabra trastejava/ Ele dava no gogó [...]/ Lampião tava dançando/ Xaxado em Nazaré [...]”⁴⁷¹

Para compor sua performance de artista, Gonzaga se apropriou não só da indumentária de Lampião, mas também do xaxado – sonoridade rítmica e dança atribuídas a Lampião e seu bando. Antes, como dança de caráter popular, o xaxado era apresentado:

Em círculo, fila indiana, um atrás do outro, sem volteio, avançando o pé direito em três e quatro movimentos laterais e puxando o esquerdo, em um rápido e deslizado sapateado. Os cangaceiros executavam o xaxado marcando a queda dominante com uma pancada do coice do fuzil. A letra é caracteristicamente agressiva, contundente, belicosa, satírica, e um xaxado lírico é a contrafação e artificialidade irresponsáveis. A música é simples, contagiante como toda melodia popular feita para a memorização inconsciente [...] e parece provir do baião de viola, constando de quadra e refrão repetidos em uníssono pelo bando.⁴⁷²

Luiz Gonzaga afirmou que, no xaxado, “o rifle é a dama”⁴⁷³. Essa asserção fundamentava-se no fato de que a dança era praticada por homens no cangaço. Como não havia mulheres no cangaço, os cangaceiros dançavam com suas próprias armas e muitas vezes com parceiros do bando.

O ritmo xaxado era marcado no chão, com as alpercatas levantando poeira. Era um ritmo difícil. E eu havia de torná-lo mais característico, dar-lhe consistência, divulgá-lo. [depoimento de Luiz Gonzaga] [...] pela voz do próprio Gonzaga, Jackson do Pandeiro e outros compositores, o xaxado também se incorporou ao universo do forró, transformando-se em “xaxado urbano”, dança de salão com presença

⁴⁷⁰ “Era meu ídolo. Quando pegava um pedaço de jornal ou revista com a cara de Lampião, eu ficava abestado e pensava: ‘Vejam que homem bonito...’ [...] Pensava um dia criar coragem, ganhar o mato com meu fole, incorporar-me ao bando de Lampião. Ele podia até me dar um fole novo, marca Veado um instrumento bem adubado com que eu tocava xaxado e ‘mulher rendeira’ a noite toda, pros cabras dançarem.” Luiz Gonzaga. Apud: SÁ, Sinval. **Luiz Gonzaga: o sanfoneiro do riacho da Brígida**. 8ªed. Fortaleza: Realce, 2002. p.37. “O ponto básico a respeito dos bandidos sociais é que são proscritos rurais, encarados como criminosos pelo senhor e pelo estado, mas que continuam a fazer parte da sociedade camponesa, e são considerados por sua gente como heróis, como campeões, vingadores, paladinos da justiça, talvez até mesmo como líderes da libertação e, sempre, como homens a serem admirados, ajudados e sustentados. E essa ligação entre o camponês comum e o rebelde, o proscrito e o ladrão que torna o banditismo social interessante e significativo.” HOBBSAWM, Eric. **Bandidos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1975. p.11.

⁴⁷¹ Solange Veras e Luiz Gonzaga. **Lampião - Era Besta Não**. LP 70 Anos de Sanfona e Simpatia. RCA, 1983.

⁴⁷² CASCUDO, Luís da Câmara. Op. cit., 2001. p.750.

⁴⁷³ Luiz Gonzaga. Apud: Ibidem. p.750. “À falta de mulher, faziam com os fuzis um arranjo, punham-nos a jeito de dama. Ou então uma alegria louca, talvez de serem tão libertos, dançavam uns com os outros”. Luiz Gonzaga. Apud: SÁ, Sinval. Op. cit., 2002. p.37.

feminina, de par enlaçado. O ritmo assemelha-se ao do baião, mas apresenta andamento um pouco mais rápido e mais variações rítmicas.
474

Muitos xaxados foram compostos pelos cangaceiros. Existe ainda um legado de canções populares conferidas à memória do cangaço. Algumas dessas músicas foram cantadas e divulgadas, destacando-se entre estas: “Acorda Maria Bonita”, “A Laranjeira”, “Ia pra missa”, “Mulher rendeira”, “Se Eu Soubesse”, “Sabino e Lampeão”, “Escuta donzela”, “Eu Não Pensei”, “Olha a Pisada”, “Cavalos do Cão”, “Perseguição”, “Sertão vai virar Mar”, “Lampião Falou” e outras tantas mais.⁴⁷⁵

O ritmo dançante do xaxado foi vinculado territorialmente à região do agreste de Pernambuco; contudo, os cangaceiros divulgaram essa prática dançante e musical pelo interior da Bahia. Cabe salientar também que o xaxado tem relação com a *paisagem sonora* do sertão, mais especificamente da região da caatinga (mata cinzenta), que se caracteriza pela vegetação espinhenta. Foi no início dos anos 1920, em Vila Bella (Serra Talhada), que a dança passou a ser conhecida. A figura apresentada a seguir mostra cangaceiros com armas e indumentária característica.



Figura 36 - Lampião e seu bando (década de 1930).⁴⁷⁶

⁴⁷⁴ CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. Op. cit., 2006. p.38.

⁴⁷⁵ As músicas “Mulher rendeira”, “Acorda Maria Bonita”, tidas como de domínio público, “Escuta donzela”, “Ia pra missa” – gíria usada pelos cangaceiros para a convocação de batalha –, bem como “A Laranjeira”, “Se Eu Soubesse”, “Sabino e Lampeão” e “Eu Não Pensei” fazem parte do LP “As cantigas de Lampião”, gravado no ano de 1957, por Antônio dos Santos (cangaceiro Volta Sêca). Depois, foram relançadas em CD, no ano 2000, pela gravadora interCD. INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/>>. Acesso em: 03/08/2009.

⁴⁷⁶ PERNAMBUCO BEAT. Disponível em: <<http://pernambucobeat.com/>>. Acesso em: 03/08/2009.

Com o desempenho musical de Luiz Gonzaga, o xaxado passou a ser conhecido nos espaços artísticos das principais cidades do país. O sanfoneiro se constituiu num divulgador do xaxado nos meios radiofônicos. O gênero apareceu nos auditórios de rádio, televisão e teatros de revista das grandes cidades como uma curiosidade típica dos cangaceiros. Foram poucas as músicas compostas por Gonzaga em rimo de xaxado (ver anexo 5).

Pelo ritmo do xaxado o sanfoneiro institucionalizou uma identidade de Nordeste, atribuindo ao nordestino a conotação de “cabra macho”. Na canção “Xaxado”, o compositor exalta a figura de Lampião e de seus cangaceiros, vinculando a imagem de Virgulino e seu bando à sonoridade do xaxado. Por último, enfatiza que essa dança é “prima do baião”.

Xaxado é dança macha
Dos cabra de Lampião
Xaxado, xaxado, xaxado
Vem lá do sertão

Xaxado, meu bem, xaxado
Xaxado vem do sertão
É dança dos cangaceiros
Dos cabras de Lampião

Quando eu entro no xaxado
Ai meu Deus
Eu num paro não
Xaxado é dança macha
Primo do baião⁴⁷⁷

Na canção “Para xaxar”, o sanfoneiro glorifica o “cabra danado” que tem agilidade nos pés na prática do xaxado. Gonzaga reforçou sua instrumentação nas batidas do triângulo e do zabumba. Na composição, ele menciona que já tocou o torrado, o forró e o corta-jaca; por último, confere singularidade ao xaxado:

Ôi, cabra danado
Cabra danado
Bom no pé para xaxar (bis)
É no triângulo, lólô
É no zabumba, bumbá
Cabra danado
Bom no pé para xaxar (bis)
Sou sanfoneiro do norte
Sou cantador do sertão
Sou conhecido como Rei do Baião
Mas esse cabra ó....

⁴⁷⁷ Luiz Gonzaga e Hervê Clodovil. **Xaxado**. Xaxado. Victor 800977/B, 78 RPM, 1952.

Ôi cabra danado...
 Cabra danado
 Bom no pé para xaxar (bis)

Eu já dancei o torrado
 Eu já dancei o forró
 No corta-jaca, sempre fui o maior
 Mas esse cabra, ó...
 Ôi cabra danado...⁴⁷⁸

No item a seguir, pretende-se analisar o forró como processo de hibridação musical, abordando-se desde a polêmica conceitual acerca dessa categoria até os bailes e o gênero forró. Desse modo, busca-se evidenciar que o forró, em seu sentido amplo, foi empregado pelo sanfoneiro como recurso para instituir a identidade de Nordeste. Num outro viés, discutir-se-á a respeito do LP “O canto jovem de Luiz Gonzaga”, bem como sobre os aspectos da hibridação.

3.3 O FORRÓ E O *CANTO JOVEM* SOB O EFEITO DA HIBRIDAÇÃO

Quando eu digo só de forró, tem frevo, tem maracatu, fiz pra mostrar que forró não é só aquilo, que forró abrange várias tendências musicais.⁴⁷⁹

A cultura e a música brasileiras se movimentam sob o viés da hibridação e, desse modo, a produção musical gonzagueana também se articulou dentro de um contexto híbrido. Luiz Gonzaga, como tradutor de uma discursividade musical, colocou em seu repertório traços sincopados em sua acentuação rítmica; assim, se constata que na produção de Gonzaga tornam-se visíveis práticas de hibridação.⁴⁸⁰

Com efeito, pode-se afirmar que a música regionalista, especialmente o forró – prática musical produzida no entre-lugar sertão/ “terras civilizadas” –, se instituiu sob os efeitos do hibridismo.

⁴⁷⁸ Luiz Gonzaga e Sílvio Moacir de Araújo. **Para xaxar**. Xaxado. RCA Victor 801221/A, 78 RPM, gravação 08/1953, lançamento 11/1953.

⁴⁷⁹ Depoimento de Hermeto Pascoal, em entrevista concedida a Rafael Soares, Pablo Pires e Carlos Figueiredo. Rio de Janeiro, 10/08/1999.

⁴⁸⁰ “[...] a prática cultural da tradução, a criatividade, as rítmicas musicais inusitadas com acentos deslocados, os personagens de perfil mutante das narrativas, as ‘identidades’ constantemente em xeque, os perfis culturais indefinidos, as adaptações dos padrões teórico-científicos e das ideologias e muitas outras formas denominadas híbridas.” VARGAS, Heron. Op. cit., 2007. p.186.

O conceito de forró sofreu mutações no movimento da história da música popular brasileira. As generalizações da categoria forró se alteraram e passaram por um processo de hibridação com a incorporação dos gêneros ditos “nordestinos”. “O que conhecemos como forró tem influência do baião, xote, xaxado, do maracatu, do samba de roda, do arrasta-pé e da ciranda.”⁴⁸¹ O termo provoca controvérsia:

O significado da palavra “forró” é polêmico, mas tem como característica marcante o movimento. Pode-se dizer que é uma palavra mestiça e que, como tal, foi se transformando e acoplando novos significados com o passar dos tempos. Sua emersão divide intelectuais, instrumentistas, artistas e estudiosos do tema. Alguns dizem que a palavra é uma corruptela de “forrobodó” (festa chinfim, um arrasta-pé de ponta de rua), outros acreditam que é um anglicismo de “for all”.⁴⁸²

O “forró parece ser um gênero em aberto”⁴⁸³. Esse gênero se caracteriza pela mobilidade e ganhou força a partir da migração dos nordestinos para o Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília na segunda metade da década de 1950. O forró, como sonoridade móvel, se constituiu numa fusão de diversas práticas regionais. O que explicava o aparecimento de novos ritmos nordestinos eram as casas de dança chamadas “forrós” e a criação de um mercado que conquistou ressonância na sociedade.

Faz-se pertinente destacar que foram Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira os responsáveis pela inserção de novas práticas regionais nordestinas no cenário urbano. O baião⁴⁸⁴ foi o primeiro gênero que ganhou popularidade nacional e, com isso, apareceram pequenas gravadoras “interessadas no lançamento de ritmos como o xaxado, o coco, o xote, a polca e a mazurca”⁴⁸⁵. Entre essas gravadoras sobressaía-se a Cantagalo, de Pedro

⁴⁸¹ Depoimento de Oswaldinho do Acordeon, em entrevista concedida a Antônio Carlos Fonseca Barbosa em 01 de set. de 2003. Cf.: RITMO MELODIA. Disponível em: <www.ritmomelodia.mus.br/entrevistas>. Acesso em: 17/08/2009.

⁴⁸² PAES, Jurema Mascarenhas. **São Paulo em Noite de Festa: Experiências culturais dos migrantes nordestinos (1940-1990)**. Tese (Doutorado em História Social), PUC, São Paulo, 2009. p.111. “A palavra ‘forró’, segundo a época em que é empregada, não tem exatamente o mesmo significado. Da mesma forma que a palavra ‘samba’, a palavra ‘forró’ foi evoluindo no decorrer do século. Até os anos 50, forró significa baile; depois passa a designar o conjunto da música do nordeste. Hoje em dia, forró é um gênero musical. Nordestino, claro.” DREYFUS, Dominique. Op. cit., 1996. p.198.

⁴⁸³ Hermeto Pascoal. Apud: CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. Op. cit., 2006. p.34.

⁴⁸⁴ “O Baião rural foi levado em peso às cidades no final de 1930 e início de 1940 pelo carismático sanfoneiro de nome Luís Gonzaga. O Baião marcou sua melodia escrita em 1946 com Humberto Teixeira, um advogado que organizou as varias tendências do gênero para criar uma forma de música popular com um tom fácil de dançar.” MORALES, Ed. **The latin beat: the rhythms and roots of Latin Music from bossa nova to salsa and beyon**. Cambridge - UK: Da Capo Press, 2003. p.204-5. (Tradução Denise Moraes)

⁴⁸⁵ TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: os sons que vêm da rua**. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976. p.187.

Sertanejo⁴⁸⁶; o motivo de seu desenvolvimento foi “[...] a presença de um grande público consumidor de migrantes nordestinos habitando as periferias de São Paulo”⁴⁸⁷.

Cabe abordar ainda o imaginário discursivo que foi se constituindo em torno do Estado de São Paulo. A prosperidade do Estado ganhou visibilidade de tal forma que foi (e ainda é) visto como um lugar de progresso, de grandeza econômica, de modernidade, enfim, criou-se uma imagem representativa.

É difícil precisar quando as representações sociais sobre o Estado de São Paulo surgiram e ganharam corpo. Os imigrantes que ali aportaram em grandes levas a partir de 1870 vieram imbuídos de um imaginário sobre a região, em tudo semelhante ao que mais tarde se disseminaria em todo o Nordeste brasileiro. Construído, em parte, pela publicidade financiada pelos fazendeiros de café, em associação com o governo imperial, esse imaginário estava calcado na pujança e nas enormes possibilidades oferecidas pelas terras americanas ao imigrante destemido e ambicioso disposto a fazer a “América”.⁴⁸⁸

A construção da imagem de São Paulo foi vinculada ao período do chamado grande êxodo rural. Assim, se delineou a partir da revolução urbana da cidade de São Paulo (do fim do século XIX ao final da década de 1920), período em que emergiu “uma imagem mitológica sobre São Paulo, vista como uma ‘grande cidade’; e a imagem clássica do *paulista*, como representante típico de uma mentalidade dinâmica, empreendedora e inconformista”⁴⁸⁹.

Entrementes, o Estado de São Paulo, especialmente sua capital, com o surto industrial das décadas de 1940 e 1950, atraiu uma grande quantidade de mão de obra nordestina. A maioria dos migrantes nordestinos provinha da zona rural e das camadas pobres da população, e poucos tinham escolarização.⁴⁹⁰ Esses migrantes criaram espaços de

⁴⁸⁶ “Entre os primeiros a assumir a profissão de ‘sanfoneiro’, Pedro Sertanejo trabalhou por toda a vida não só como sanfoneiro mas também como afinador de sanfonas. Filho de Mestre Aureliano, lendário sanfoneiro da Bahia, e pai de Osvaldinho do Acordeon, indubitavelmente Pedro Sertanejo é apontado por músicos e historiadores como um pioneiro na divulgação desta modalidade da música nordestina no Sudeste.” PERES, Leonardo Rugero. **A sanfona de oito baixos na música instrumental brasileira**. s/d. Disponível em: <<http://ensaios.musicodobrasil.com.br/leorugero-asanfonaodeoitobaixos.pdf>>. Acesso em: 19/08/2009.

⁴⁸⁷ PAES, Jurema Mascarenhas. Op. cit., 2009. p.192. “Em 1964, Pedro Sertanejo montou uma sala com o intuito de gerenciar a carreira de outros artistas. Com o tempo, o negócio foi ganhando corpo, força e maiores proporções econômicas, devido à quantidade de artistas migrantes que estavam começando e não tinham oportunidades com as gravadoras já existentes e outros que estavam no mercado da música sem contrato com a indústria do disco.” Ibidem. p.204.

⁴⁸⁸ ESTRELA, Ely Souza. **Os sampauleiros: cotidiano e representações**. São Paulo: Humanitas/ FFLCH-USP/ Fapesp/ Educ, 2003. p.209-10.

⁴⁸⁹ FERNANDES, Florestan. **Mudanças sociais no Brasil: aspectos do desenvolvimento da sociedade brasileira**. São Paulo: Difel, 1960. p.277.

⁴⁹⁰ “Em 1960, eram 3.259.087 habitantes envoltos em profundas desigualdades sociais, vivendo e convivendo nacionais, imigrantes, migrantes, sobretudo nordestinos, homens e mulheres, brancos e negros envoltos em múltiplas tensões urbanas, experiências fragmentadas e diversificadas, o que contrasta com as representações

sociabilidade e lazer na metrópole paulistana: as casas de forró, que se constituíram também em marco identitário de Nordeste.

Os bailes de forró foram importantes para a difusão da musicalidade de Luiz Gonzaga e de outros artistas que tentavam difundir sua música. A um só tempo, aconteciam essas festas e se divulgava uma prática de identificação de Nordeste. O forró se constituiu num espaço de sociabilidade política, espaço este em que se davam interações e negociações culturais entre migrantes nordestinos e outros habitantes da metrópole paulistana.

O forró pode ser visto como espaço da cultura, do cotidiano e também como espaço do político, pois foi local em que inúmeros migrantes de origem humilde vindos do Nordeste para os grandes centros efetuaram experiências populares de lazer e luta, experimentaram novas condições de vida, enfrentaram as dificuldades da inserção econômica, de entendimento dos códigos urbanos e da superação do preconceito.⁴⁹¹

O termo “forró” apareceu pela primeira vez no repertório de Luiz Gonzaga na composição “Forró de Mané Vito”, cujo gênero não foi identificado. A canção descreve um ambiente de violência, reproduzindo o cenário que se verificava em alguns bailes de forró, ao mesmo tempo em que promove a identificação do sujeito nordestino.

O indivíduo nordestino “[...] participa da construção do caráter nacional com as suas qualidades de calma, persistência, simplicidade de alma”⁴⁹². Isso se constata nos seguintes versos: “[...] Eu sou fio de uma família/ Que não gosta de fuá [...]”. Todavia, por outro lado, a canção remete também a ideia contrária, quando, denotando a figura de cangaceiro, Zeca de Sianinha proibiu Gonzaga de dançar com Rosinha. O verso que revela tal conotação mostra que o sertanejo foi “definido, acima de tudo, como uma reserva de virilidade, um tipo masculino, um macho exacerbado [...]”⁴⁹³.

Seu delegado, digo a vossa Senhoria
Eu sou fio de uma família
Que não gosta de fuá
Mas tresantontem
No forró de Mané Vito
Tive que fazer bonito
A razão vou lhe explicar

urbanas em que a cidade é apresentada como unidade.” MATOS, Maria Izilda S. de. **A cidade, a noite e o cronista**: São Paulo e Adoniran Barbosa. Bauru, SP: EDUSC, 2007. p.69.

⁴⁹¹ PAES, Jurema Mascarenhas. Op. cit., 2009. p.192.

⁴⁹² ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Nordestino - uma invenção do falo**: Uma história do gênero masculino (Nordeste -1920/1940). Maceió: Edições Catavento, 2003. p.207-8.

⁴⁹³ Ibidem.p.231.

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
 Mandeí parar o fole
 Mas o cabra num é mole
 Quis partir pra me pegar
 Puxei do meu punhá
 Soprei o candieiro
 Botei tudo pro terreiro
 Fiz o samba se acabar ⁴⁹⁴

A argumentação de valentia também é encontrada no *rojão*⁴⁹⁵ “Forró de Zé Tatu”⁴⁹⁶, canção que caracteriza um sujeito nordestino que ostenta a fama de “valentão” e “brigão”.⁴⁹⁷ Contudo, observa-se que as atitudes desse indivíduo não condiziam com sua fama representada nos versos iniciais da música: “Matemo quato caba/ Dois sordado e um sagento”. A narrativa constrói uma identidade do nordestino focada na insígnia do cangaceiro, do “cabra da peste”.

⁴⁹⁴ Luiz Gonzaga e Zé Dantas. **Forró de Mané Vito**. Victor 800668/B, 78 RPM, 1949.

⁴⁹⁵ “Rojão de viola. A forma antiga, vista no sertão do Ceará, no Rio Grande do Norte e na Paraíba, era o pequeno trecho musical tocado pelo cantador. Como na cantoria do desafio clássico, não havia acompanhamento musical, e os trechos eram executados antes do verso e depois, para descanso do primeiro cantador e pausa para o adversário preparar a resposta. Muitos rojões desdobrados na extensão serviam para dançar. Depois de 1910, rojão adquiriu nova significação, valendo duração, medida, forma, estilo da cantoria, sua extensão e modelo. Nessa segunda fase o rojão está sendo usado pelos cantadores nordestinos.” CASCUDO, Luís da Câmara. Op. cit., 2001. p.598.

⁴⁹⁶ Zé Ramos e Jorge de Castro. **Forró de Zé Tatu**. Rojão. Victor 801518/A, 78 RPM, 1955.

⁴⁹⁷ “O nordeste desenhado como território de revolta, como território do homem insubmisso, brigão e orgulhoso, mesmo na miséria, parece ser um contraponto imaginário para o lugar de submissão e impotência que a região ocupa cada vez mais no país.” ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. “‘Quem é froxo não se mete’: violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino”. **Projeto História**. Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História da PUC/SP. Vol.19. - Trabalhos da Memória. São Paulo: Educ/ Fapesp, 1999. p.188.

Matemo quato caba
Dois sordado e um sagento

[fala] Mar rapaz! Tu quer acabar co'a puliça de Pernambuco?

Tu anda te gabando
Qui matasse dois sordado,
Quato caba e um sagento
Em Caruaru
Mai eu me alembro bem
No forró de Zé Tatu
Quando o pau comeu
Só quem correu foi tu

Eu também sou de Caruaru
Te conheço pra xuxu
Tu não és de brigar
E esse negócio
De matar quato sagento
Cumpade, eu não agüento
Venha devagar

Largue essa mania
De ser valentão
Que até de cinturão
Vi tu apanhar

Naquela pisa
Que Mané te deu
Se não fosse eu
Tu ia se acabar
Matemo quat'o caba
Dois sordado e um sagento
- Danou-se! Quase acabou com a puliça de Mané Neto ⁴⁹⁸

Nesse contexto das sociabilidades “nordestinas” organizadas no entre-lugar campo/cidade, destacava-se o “Forró de Pedro Sertanejo” – primeira casa de forró na cidade de São Paulo –, que foi inaugurado no ano de 1966, no bairro do Brás. Entre 1966 e o final da década de 1980, esse espaço de sociabilidade nordestina situava-se na rua Catumbi, número 183⁴⁹⁹. Pedro Sertanejo escolhera esse local devido à grande presença de nordestinos nas proximidades do Brás.

Portanto, antes de abrir sua casa de forró, Pedro Sertanejo pensou estrategicamente nas particularidades do bairro, de tal forma que o espaço onde se instalou era privilegiado porque “[...] ficava bem situado na cidade: nas imediações da estação de trem do Norte,

⁴⁹⁸ Zé Ramos e Jorge de Castro. **Forró de Zé Tatu**. Rojão. Victor 801518/A, 78 RPM, 1955.

⁴⁹⁹ PAES, Jurema Mascarenhas. Op. cit., 2009. p.144.

próximo à Hospedaria dos Migrantes e ao Largo da Concórdia. Além disso, o Brás era um bairro de circulação, de chegada e de moradia de muitos migrantes nordestinos”⁵⁰⁰.

Foi na espacialidade paulistana que a música feita por nordestinos ganhou força, visibilidade e dizibilidade. Sobretudo os bairros do Brás, Largo da Concórdia, Santo Amaro e a região do ABC Paulista tornaram-se espaços para trocas de experiências e negociações entre os próprios nordestinos e os habitantes da metrópole.

O forró de Pedro Sertanejo era palco para a música de Luiz Gonzaga. Os dois sanfoneiros estabeleceram, pelas harmônicas da sanfona, uma grande amizade. Suas relações artísticas e de amizade possibilitaram uma maior divulgação e a reafirmação da musicalidade de ambos, sendo que, em virtude disso, entre o final dos anos 1960 e a década de 1980, percebeu-se um retorno da música de Gonzaga. Aliás, cabe notar que foi no forró de Pedro que a nomeação “Gonzagão e Gonzaguinha” emergiu.

Luiz Gonzaga e Pedro tinham “[...] como perspectiva e pontos em comum a luta pela sobrevivência e a afirmação da cultura nordestina por intermédio da música. Eles acreditavam na música enquanto estratégia de inserção, enquanto território movediço, enquanto brecha social”⁵⁰¹.

Luiz Gonzaga, percebendo que os bailes de forró geravam bom retorno financeiro e ainda propiciavam sua volta aos holofotes da mídia e à cena musical brasileira, criou o Forró Asa Branca, na Ilha do Governador, que acontecia uma vez por semana, ocasião em que o resfolegar da sanfona do mestre Gonzaga animava os visitantes, em sua maioria nordestinos. Chiquinha Gonzaga, irmã do sanfoneiro, disserta sobre o Forró Asa Branca: “Toda quarta-feira nós ia pra Ilha [...] eu e Socorro ajudava, comprava as bebidas, cerveja, pinga, refrigerante, e aí quando estava tudo pronto nós botava tudo no carro e levava pra lá. Era tão animado, a gente se divertia muito.”⁵⁰² O forró enchia de gente.

Gonzaga também falou sobre esse contexto:

O forró mesmo começou aqui no Rio de Janeiro dos tocadores de fole de lá do sertão, um instrumento muito rudimentar, sem muito recurso, que só dá pra tocar mesmo. Aqui, o pioneiro foi o Zé do Baile na Banda Portugal, ali na Praça Onze. Mas o Zé do Baile não era músico, não era artista, não era cantor, era só um animador de forró acabou perdendo o reinado dele. Sugiram outros. Em São Paulo, lá tem maior número de nordestinos, Pedro Sertanejo lançou e lá cresceu mesmo. E

⁵⁰⁰ Ibidem. p.147.

⁵⁰¹ Ibidem. p.149. “Quando o Forró do Pedro foi inaugurado, a cena da música nordestina vinha passando por momentos contidos dentro do mercado nacional. Nesse momento, encontrava repercussão nas comunidades das quais um dia ascendeu, no Nordeste e nas periferias das cidades.” Ibidem. p.150.

⁵⁰² Chiquinha Gonzaga. Apud: DREYFUS, Dominique. Op. cit., 1996. p.263.

eu comecei a ser contratado para ir nesses forrós, pra ir inaugurar. Veio o Forró Asa Branca número um, Forró Asa Branca número dois, Forró Asa Branca número três, aí eu disse: eu também o que é esse negócio de forró e sei o que é esse negócio de Asa Branca, tá todo mundo ganhando dinheiro com os meus assuntos, que negócio é esse? Eu vou exprimentar. Eu não tava fazendo nada aqui na Ilha do Governador, exprimentei e o negócio tá dando. O forró é esse mundo, tem tocador, tem artista, tem até gravadora só disso. Mas não é um mundo cão. Existe romance, o povo se diverte de peito aberto e aqui se encontra, como dizia Zé Dantas, Cabra ruim, gente boa, valentão sem controle, só não dá cabra mole.⁵⁰³

O sanfoneiro, percorrendo sobre os bailes de forró no Rio de Janeiro, como se verificou no discurso supracitado, afirmou: “Aqui, o pioneiro foi o Zé do Baile [...]”. Este personagem foi homenageado na canção “Forró do Zé do Baile”, que ainda descreve como eram organizadas as sociabilidades nesse ambiente. Em canto falado, Gonzaga declara: “Hoje tem forró ahan!/ tô logo no Zé do Baile/ É hoje moçada”.

Para se dançar forró não era mais preciso ir para o “Norte” (Nordeste). O Forró de Zé do Baile pegava fogo. Se a mulher negasse uma dança a um cavalheiro – ocasião em que se dizia que “ia fazer café” –, não seria mais convidada para dançar, conduta que representava uma punição para a dama.

O compositor, na referida canção, assim sintetizava a organização do forró:

O forró do Zé do Baile

Tá pegando fogo

Tá pegando fogo

Tá pegando fogo (bis)

Não é mais preciso

A gente ir pro Norte

Pra dançar baião, nem arrasta-pé

Porque aqui mesmo no forró do Zé

A gente se espalha do jeito que quer

Lá tem sanfoneiro

Que toca e que canta

Mulé que encanta aquele salão

E o Zé do Baile comanda a festança

Todo mundo dança com satisfação

O forró do Zé é organizado

É fiscalizado pelo próprio Zé

Se uma mulé cortar cavaleiro

Vai logo ligeiro fazer o café⁵⁰⁴

⁵⁰³ Luiz Gonzaga. Apud: ALMEIDA, Hamilton. In: **O Jornal**. Rio de Janeiro, 29/03/1973.

⁵⁰⁴ Severino Ramos. **Forró de Zé do Baile**. Forró. LP A Triste Partida. RCA, 1964.

Entre 1972 e 1974, o Forró Asa Branca alcançou fama extraordinária. Não só os nordestinos radicados no Rio de Janeiro, mas também a classe média carioca tornou-se presença assídua no baile promovido por Gonzaga. Demonstrando tal notoriedade, Fernando Lobo (compositor, jornalista, radialista, pesquisador da MPB, pai do compositor Edu Lobo e amigo do sanfoneiro), que receberia uma homenagem da cidade do Rio de Janeiro, organizou a cerimônia de reverência no Forró Asa Branca.

O palco do Forró possibilitou o ingresso de diversas personalidades na carreira artística. Até mesmo os sobrinhos de Gonzaga se apresentaram no Forró tocando sanfona, zabumba e triângulo. O sanfoneiro explica como se deu o crescimento do baile:

O forró cresceu aqui com êxodo dos nordestinos. Você vê, aqui na Ilha tem perto três grandes obras, tem até considerada das primeiras, que a ponte Rio-Niterói. Tem o supersônico e tem a cidade universitária da Ilha do Fundão. São mais, muito mais de 5 mil trabalhadores. É onde serviço braçal, o nordestino tá aí, aquele mundão de gente.⁵⁰⁵

Antes de estabelecer o Forró Asa Branca, porém, Luiz Gonzaga organizou seus primeiros bailes cariocas no Iate Clube, na Praia das Rosas e na Praia da Bica. O sanfoneiro conseguia um bom retorno artístico e financeiro com a promoção dos bailes. O sonho do músico era alugar um cinema na Freguesia (o gerente na época pedia quatro mil contos), pois desejava ter um espaço próprio. Pensava em decorar esse ambiente com objetos relacionados simbolicamente com o Nordeste, bem como em transformá-lo numa espécie de Casa da Cultura Nordestina. Desejava ainda realizar um Festival de Música Nordestina e outro de Poesia Nordestina. O músico explicava:

Trago uns cantadores, uns amigos meus lá do sertão, boto poetas aí. Lá no cinema tem salas demais, tem uns cantos, a gente bota mais redes lá, eles vêm se hospedam lá mesmo. Faço uma etiqueta pra quando aparecer alguma coisa, trabalhos... por exemplo na Rádio Nacional tem uns programas gravados comigo, Zé Dantas e Humberto Teixeira. Eu pego um trabalho desses e faço um LP. Tá tudo guardadinho com o Renato Murce, arquivado direitinho em acetato.⁵⁰⁶

Variadas músicas do repertório de Luiz Gonzaga são dedicadas ao gênero forró ou trazem como temática esse tipo de baile. Algumas dessas composições chegaram a alcançar consagração (ver anexo 7).

⁵⁰⁵ Luiz Gonzaga. Apud: ALMEIDA, Hamilton. In: **O Jornal**. Rio de Janeiro, 29/03/1973.

⁵⁰⁶ Luiz Gonzaga. Apud. ALMEIDA, Hamilton. In: **O Jornal**. Rio de Janeiro, 29/03/1973.

Cabe lembrar que o que se faz neste estudo é examinar a produção musical de Gonzaga ao longo de sua carreira artística e discutir as mudanças musicais e de *performance* que o sanfoneiro utilizou para se reafirmar no cenário artístico nacional, no intuito de se compreender como ele imprimiu uma característica identitária de nordestino. Ele atuou num campo de disputa com o samba, o samba-canção e outros gêneros (o que já foi explicado anteriormente).

Para conseguir um espaço na Música Popular Brasileira, Luiz Gonzaga realizou transformações na sua música e, concomitantemente, se apropriou da tradição do fazer musical “nordestino”. Ele reinventou e reelaborou uma sonoridade que se colocou como representação de Nordeste e de sujeito nordestino.

Os resultados provocados pela *hibridação* apontam para uma linha fronteira, num local de perda de sentidos pré-estabelecidos, no fio de navalha, numa corda bamba, que é o *entre-lugar*. Foi nessa linha fronteira que atuou o músico Luiz Gonzaga, em seus embates na cultura musical e nos diálogos com outros gêneros no Rio de Janeiro, ao (re)criar, por intermédio de negociações com a cultura local, a tradição musical do Araripe. Nesse enfoque teórico, “[...] a cultura é vista como lugar enunciativo, promulgador, que abre a possibilidade de outros ‘tempos’ de significação cultural [...] e outros espaços narrativos [...]”⁵⁰⁷.

Com efeito, o campo musical gonzagueano passou pelos processos de hibridação. É pertinente enfatizar que a música da América Latina foi gestada sonoricamente pelo viés do *hibridismo*.⁵⁰⁸ Especialmente o baião de Gonzaga e Humberto Teixeira.

O Baião, o qual tem características melódicas, sincopadas, suave e ritmo pastoril [...] é considerável surpreendentemente influente na música Brasileira moderna. Os líricos do Baião típico são comparáveis com a trova cubana, eles são geralmente considerados contos, e frequentemente descrevem a luta das pessoas. Em 1930, os grupos originais do Baião, liderados por vocalistas usando pifanos, flautas de bambu, uma zabumba e outras formas de percussão. O ritmo padrão do Baião é feito pelo Zabumba, o qual tem uma pele nos dois lados, que lembra o tambor usado no merengue. Um lado é usado para dar um tom afinado (contrabaixo) e o outro para dar volume do som, normalmente toca um ritmo sincopado. O ritmo 2 por 4 (2/4), de origem européia é baseado na dança de salão, assim como a dança de círculo realizada no interior, área árida do nordeste Africano. Por causa de sua proximidade da região caribenha, o baião talvez esteja relacionado à variação da contradança Afro-Francesa que em Cuba

⁵⁰⁷ BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Coleção Humanitas. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p.248.

⁵⁰⁸ “O hibridismo cultural é evidente em qualquer sociedade, porém seu valor como arte está na qualidade, na estética e sobretudo no projeto embrionário no fazer arte como direito e patrimônio do povo.” SILVA, Expedito Leandro. **Forró no Asfalto**: mercado e identidade sociocultural. São Paulo: Anablume/ Fapesp, 2003. p.48.

desenvolveu a *danzón*. Os instrumentos usados nesta forma variam dos usados no caribenho provavelmente influenciado pela arte popular congolês ao contrario da instrumentação yorubana que dominou Cuba.

509

Percebe-se que, no campo musical e cultural, a América Latina tem um longo processo histórico de construção de uma *cultura híbrida*, particularmente na área da música. Verifica-se, por exemplo, a proximidade geográfica da música cubana – *danzón*⁵¹⁰ – com o gênero baião inventado por Gonzaga. O que se caracteriza notavelmente no foco teórico são as contribuições da cultura africana e europeia para a cultura brasileira, ao se notar que a circularidade cultural do baião provavelmente se relacionou com a “variação da contradança Afro-Francesa - *danzón*”. Efetivamente, não se deve esquecer que as contribuições indígenas e árabes são também visíveis nas produções musicais do Brasil.

Ao se retomar o baião para a discussão dos processos híbridos por que passa a cultura brasileira, torna-se importante salientar que muitos objetos da cultura se transnacionalizam. Acredita-se que a capacidade universalizante da cultura se dá pelos meios de comunicação, pela indústria fonográfica – no caso da música –, entre outras produções que rompem as barreiras nacionais. No terreno movediço da música, discute-se que os gêneros populares são híbridos (baião, xaxado, xote, country, lambada, salsa, rocks, cumbias, *danzón*, entre outros), acompanhando esse grande movimento universal da cultura mundial.

Levando-se em conta tais considerações, este estudo dedica-se ainda a estudar as alterações ocorridas na trajetória artística de Luiz Gonzaga a partir do ano de 1968. Os aspectos políticos, estéticos e musicais se apresentam com maior contundência nesse período, notadamente a vida artística do sanfoneiro foi movida ainda mais pelo processo de hibridação.

Antes, no ano de 1965, Geraldo Vandré gravou “Asa Branca”, no seu LP “Hora de Lutar”⁵¹¹ (ver anexo 6). Vandré, artista que teve muitas músicas censuradas pelo regime militar, gravou “Asa Branca” – uma das canções mais interpretadas da música popular brasileira. Esse fato significou um impulso para a trajetória artística de Luiz Gonzaga, que,

⁵⁰⁹ MORALES, Ed. Op. cit., 2003. p.204.

⁵¹⁰ No fim dos anos 1700, após a sangrenta revolução haitiana, muitos haitianos e colonos franceses fugiram para Cuba. Com eles veio o Contradanza, a sua música de dança europeia com base popular. Muitas noites quentes de Cuba mais tarde, evoluiu para Contradanza Danza, a partir do qual o *Danzón* foi criado. Desde o final do século XIX, o *Danzón* se desenvolveu e mudou em muitos aspectos; no entanto, grande parte da estrutura original permanece, e é essa continuidade que o define como um *Danzón* verdadeiramente único, vivendo forma de arte. ORQUESTA LA MODERNA TRADICIÓN. **History of Popular Cuban Music**. Disponível em: <<http://www.danzon.com/eng/history/cuban-music.htm>>. Acesso em: 20/08/2009.

⁵¹¹ LP Geraldo Vandré. **Hora de Lutar**. Continental, selo Discofar, Mono estúdio, 33 rpm, 12 pol., 1965. “Chegara, com efeito, a ‘hora de lutar’, inclusive contra a ‘ditadura’ da estética bossa-novista. Mas não houve reação a ‘Asa Branca’ regada a berimbau do inovador Geraldo Vandré.” DREYFUS, Dominique. Op. cit., 1996. p.241.

por um período de nove anos, esteve fora dos holofotes da mídia. O sanfoneiro retribuiu a homenagem que Vandrê fez a ele, gravando em 1968 um compacto simples com a composição “Pra não Dizer que Não Falei das Flores - Caminhando”. Nas imagens do compacto o sanfoneiro aparece com a indumentária usada na grande maioria de suas capas; o artista posa em frente a uma palmeira, com chapéu de couro, numa representação simbólica de Nordeste.



Figuras 37 e 38 - (imagem da esquerda) Luiz Gonzaga em frente a uma palmeira, na capa do LP “Luiz Gonzaga”; (imagem da direita) contra-capa do LP, em que aparece o título da canção “Pra não Dizer que Não Falei das Flores - Caminhando (Compacto, 1968).⁵¹²

Entretanto, no ano de 1968, apesar da homenagem de Geraldo Vandrê ao sanfoneiro, Gonzaga gravou a música “Canto sem protesto”. Retoma-se aqui a posição política do compositor diante do regime militar. Na canção o músico explicou que seu “canto é sem protesto/ seu canto é pra alegrar”. Essa crítica do compositor se direcionava aos tropicalistas e outros artistas que faziam composições de protesto.

Pode dizer que eu não presto
Que não presta o meu cantar
Meu canto não tem protesto (bis)
Meu canto é pra alegrar
Quem tem ódio não canta
E nem quero ouvir cantar

⁵¹² Compacto, **Luiz Gonzaga**. RCA, 1968. LUIZ LUA GONZAGA. Disponível em: <<http://www.luizluagonzaga.com.br/>>. Acesso em: 20/08/2009.

Muita vez a raiva é tanta
Que não pode nem falar
Eu por mim sou diferente
Tenho alegre o coração
Por isso eu canto contente
Meu canto é de louvação

Deseje o tempo de Pilatos
Que Jesus já protestava
Só que ele não cantava
Faltava às multidões
Desde lá que tem coisa
Que é preciso protestar
Mas não na minha toada
Meu canto é pra alegrar⁵¹³

Por outro lado, o movimento tropicalista trouxe para a cena musical brasileira a tradição gonzaguena. Desse modo, a *Tropicália*⁵¹⁴ foi caracterizada como um movimento marcado pelo hibridismo musical. Caetano tinha uma grande admiração por Luiz Gonzaga desde quando morava em sua cidade natal, Santo Amaro da Purificação, no Estado da Bahia.

Muito artista jovem que falam que têm, em minha pessoa, a principal influência, é porque quando eram meninos iam me assistir nas praças públicas com seus pais, de graça. E me viam cantando, pulando, falando, xaxando, fazendo as brincadeiras de cangaceiros, e ali foram desenvolvendo suas artes.⁵¹⁵

O tropicalista Caetano Veloso gravou “Asa Branca”⁵¹⁶ no exílio em Londres, homenageando Luiz Gonzaga. A música interpretada por Caetano revelou toda a nostalgia por que passava o artista fora da sua pátria. Para o sanfoneiro, foi impactante a gravação da música “Asa Branca”, e o reconhecimento aos tropicalistas viria com a gravação do LP “O canto jovem de Luiz Gonzaga” (álbum que será analisado posteriormente).

⁵¹³ Luiz Queiroga e Luiz Gonzaga. **Canto Sem Protesto**. LP Canaã. RCA Victor, 1968.

⁵¹⁴ “O Tropicalismo foi o desenvolvimento de uma consciência social, depois política e econômica, combinada com exigências existenciais, estéticas e morais que tendiam a pôr tudo em questão, me levou a pensar sobre as canções que ouvia e fazia. Tudo o que veio a se chamar de Tropicalismo se nutriu de violentações de um gosto amadurecido com firmeza e defendido com lucidez.” VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.254. Parte da intelectualidade brasileira personalizou a Tropicália na figura dos dois “líderes” Caetano Veloso e Gilberto Gil, deixando “[...] ofuscados os outros muitos sujeitos que se movimentaram na cena cultural brasileira nos anos sessenta. Aquilo que seria ‘movimento tropicalista’, portanto, é na verdade um universo multifacetado, no interior do qual habitam inúmeras virtualidades. Estas virtualidades, em diferentes níveis de intensidade, foram sendo capturadas pelo sistema como um movimento uno, condição em que passaram a habitar a opinião pública”. CASTELO BRANCO, Edwar de A. **Todos os Dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália**. São Paulo: Annablume, 2005. p.100.

⁵¹⁵ DREYFUS, Dominique. Op. cit., 1996. p.244.

⁵¹⁶ LP Caetano Veloso. **Caetano Veloso**. Philips, estéreo, 33 Rpm, 12 pol. Estúdio, 1971.

As homenagens partiam também da imprensa alternativa, como o Jornal *O Pasquim*, que, em agosto de 1971, publicou uma entrevista do músico, referindo-se a ele como “uma das figuras mais quentes, mais importantes, mais talentosas da nossa música popular”⁵¹⁷. A revista *O Bondinho* divulgou uma entrevista organizada pelo tropicalista Carlos Capinam, num ambiente semelhante ao Sítio de Jacarepaguá dos *Novos Baianos*⁵¹⁸. Essa publicação narrou o encontro de Luiz Gonzaga com Gilberto Gil, Carlos Capinam e convidados:

Estamos aqui, no Sítio Luiz Gonzaga, Santa Cruz da Serra, onde nessa tarde domingueira de 16 de janeiro de 1972, tivemos a felicidade de nos encontrar artistas do Sul, artistas do centro do Brasil e do Nordeste. Nós, eu Pedro Bandeira e meu irmão João Bandeira, tivemos a honra e a felicidade de cantar para o grande compositor, o grande artista Gilberto Gil e para o Rei do Baião Luiz Gonzaga e também para o nosso cinegrafista, nosso cinegrafista, nosso amigo particular Capinam e, de mais a família Gonzaga.⁵¹⁹

Entretanto, as posições do sanfoneiro no campo político se movimentaram com bastante fluidez, ou seja, em determinados momentos Gonzaga interpretava músicas dos artistas perseguidos pela ditadura, ao passo que em outros tecia elogios aos coronéis do regime militar. Alguns artistas, principalmente seu filho Gonzaguinha, chegaram a questionar a postura política de Gonzaga.

No campo das idéias políticas, Luiz Gonzaga e Gonzaguinha se divergiam. O motivo da discordância era a estratégia política adotada pelo sanfoneiro para atuar nos espaços da política institucional. Gonzaga teve pretensões de se candidatar pelo MDB, partido de oposição.⁵²⁰ No entanto, enaltecia os militares e a ditadura, posição combatida por Gonzaguinha, que atuava politicamente no *Movimento Artístico Universitário*⁵²¹. O sanfoneiro expressou essa relação política com seu filho:

⁵¹⁷ *O Pasquim*. n.º111. Apud: DREYFUS, Dominique. Op. cit., 1996. p.252.

⁵¹⁸ Os *Novos Baianos* e os *Tropicalistas* reconheciam a influência do sanfoneiro em sua música. Luiz Gonzaga, anos mais tarde, “relembra que durante 15 anos, quando os sons do Nordeste andaram meio por baixo, abafados pela preocupação brasileira de descobrir a melhor maneira de copiar o rock, os mesmos ‘meninos’ que viviam hipnotizados pelas guitarras dos Stones – Caetano, Gil e Novos Baianos, foram redescobrir a sanfona do velho lua. Gonzaga reconhece que muito deve a eles a sua volta à tona, o ressurgimento enfim dos sons do Nordeste”. “Gonzaga puxa o fole no forró do circo”. **A Tarde**. Salvador - BA, sexta-feira, 1º de junho de 1984.

⁵¹⁹ “Forró no Sítio de Luiz Gonzaga”. **Bondinho**. n.º34. São Paulo: Editora Arte e Comunicação, 3/02 a 16/02/1972.

⁵²⁰ “Luiz Gonzaga, o ‘Rei do Baião’, que se candidatará a deputado federal nas eleições de 1974, preencheu, ontem a ficha de filiação ao MDB, prometendo ao secretário-geral do partido Deputado Thales Ramalho, que iniciará, em breve, um trabalho com vistas à fundação de diretórios municipais na zona do agreste pernambucano começando pela sua terra Exu, onde existe a Arena, dividida em duas facções.” “Com a cara, a coragem e a sanfona, Luiz Gonzaga é candidato”. **O Globo**. Rio de Janeiro, 8/05/1973.

⁵²¹ “Movimento artístico-cultural dos anos 70, tendo como ponto de encontro a casa do médico psiquiatra Aluizio Porto Carreiro de Miranda e sua esposa Maria Ruth, localizada na Rua Jaceguai n.º 27, na Tijuca (RJ). O

O Gonzaguinha sabia que era muito pelos militares. Eu tinha sido soldado durante quase nove anos, e eu sentia naquele meio um engrandecimento muito grande para minha pessoa. Eles me chamavam para cantar para eles e eu me apresentava diante de 20, 30 generais, cantando as coisas do sertão, porque militar gosta muito de música que decanta o trabalho, a força a coragem, a capacidade de desenvolver a terra, tudo que minha música cantava. Uma vez cantei para Castelo Branco, numa festa grande que houve em Fortaleza. No final, ele cumprimentou e disse: “Gosto muito de você, Luiz”.⁵²²

O papel político assumido por Gonzaga se movimentava pela hibridez. Pode-se afirmar que “seu trabalho não apresentou uma unidade de pontos de vista no que tange a uma postura política”⁵²³.

Cabe examinar, numa visão mais ampla, os entrelaçamentos entre as relações políticas travadas entre o músico e seu filho e os artistas da música popular brasileira. Para Gonzaguinha, causava uma sensação desagradável ver seu pai defender a ditadura, e seu mal-estar aumentava quando o sanfoneiro tocava para os militares e estes não davam o mínimo valor à sua arte.

Gonzaga, sobre a censura durante a ditadura militar, afirmou:

Durante o governo Médici, eu recebi uma informação que haviam sido censuradas três músicas minhas: “Asa Branca”, “Vozes da Seca” e “Paulo Afonso”. Mas eu não me conformei. Helena tampouco aceitou isso. Então nós fomos discutir com o pessoal da censura e Helena me defendeu, qual uma advogada. E ela disse então: “Eu não sei porque essa senhora censora fez isso, porque Luiz Gonzaga é um artista limpo, muito limpo! Mas ele tem um filho chamado Luiz Gonzaga também, e vai ver que confundiram os dois.”⁵²⁴

Gonzaguinha, os roqueiros, os tropicalistas e outros artistas ficaram desapontados com a postura de Gonzaga diante desse episódio da censura, e mais ainda quando ouviram o

histórico remonta a 1965. Aluizio, instrumentista do Cassino da Urca (década de 1940) e da Rádio Mayrink Veiga (década de 1950), começou reunindo antigos companheiros e a partir daí a fama da boa música foi-se estendendo. Seus principais integrantes, à época ainda universitários, foram Ivan Lins, Gonzaguinha, Aldir Blanc, César Costa Filho, Sílvio da Silva Júnior, Sidney Mattos, Cláudio Cartier, Otávio Bonfã, Márcio Proença, Paulo Emílio, Cláudio Tolomei, Marco Aurélio [...]” INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira. MAU (Movimento Artístico Universitário). Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_A&nome=Radam%E9s+Gnattali>. Acesso em: 21/08/2009.

⁵²² Luiz Gonzaga. Apud: DREYFUS, Dominique. Op. cit., 1996. p.262. Anos mais tarde, Luiz Gonzaga registrou em depoimento: “Tive um dom para acompanhar os homens da situação. Gosto de partidos que oferecem portas para as pessoas baterem e entrarem. Em política sou completamente diferente do meu filho Gonzaguinha. Mesmo assim, nós nos respeitamos muito. Somos democratas, tanto eu quanto ele.” ARAUJO, Rubens. “Gonzagão: forró e política”. **Correio Brasiliense**. Brasília, 10/11/1986.

⁵²³ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Op. cit., 2001. p.155.

⁵²⁴ Luiz Gonzaga. Apud: DREYFUS, Dominique. Op. cit., 1996. p.262.

sanfoneiro noticiar publicamente que “essa coisa de tortura é jogada dos comunistas, pode haver tido alguma besteirinha do lado da Secretária de Justiça”⁵²⁵. Para ele, Castelo Branco era um “presidente muito civilizado” e Geisel “um grande estadista”.⁵²⁶

A hibridação tornou-se patente no LP “O canto Jovem de Luiz Gonzaga”. Este álbum consiste numa homenagem feita pelo músico aos tropicalistas e a outros artistas da música brasileira que receberam sua influência. Quando do seu lançamento, os compositores das músicas desse LP estavam quase todos exilados ou sendo perseguidos pela censura. Gonzaga fez homenagens aos compositores exilados na Europa ou que haviam sido calados pelo AI-5. Entre eles, havia o próprio Gonzaguinha, que participou do álbum em dueto com Luiz Gonzaga.

Rildo Hora era produtor da RCA, mas não produzia pra mim. Ele me dava as músicas. Porém, ele resolveu produzir um disco meu, que ele chamou *O Canto Jovem de Luiz Gonzaga*, no qual eu só interpretava músicas dos novos músicos: Gilberto Gil, Caetano Veloso, Antonio Carlos e Jocaí, Capinam, Edu Lobo, Dori Caymmi, Geraldo Vandré, Gonzaguinha, que fez “Asa Branca” em duo comigo... Foi muito difícil. Eu tive grandes dificuldades, mas Rildo Hora foi muito habilidoso, ele empostou minha voz. Eu cantava muito em cima e ele botou minha voz lá em baixo, me trouxe para uma tonalidade média, baritonada. Eu gostei da tessitura que ele me deu [...] Mas o disco agradou. Não foi um grande sucesso, mas deu pra chamar um pouco da atenção. E eu fiquei apoiado pelos jovens. Foram eles que deram crédito. Eles tinha universidade. Juca Chaves falou muito de mim. Por causa deles, eu me tornei respeitado.⁵²⁷

O sanfoneiro, com “O Canto Jovem”, retribuiu as homenagens que os artistas fizeram à sua pessoa. Os efeitos da hibridização estiveram presentes na produção do álbum, desde o impostamento da voz do artista, procurando semelhança com a entonação sonora de outros músicos, especialmente de Caetano na canção “Asa Branca” – a qual ele gravou no exílio. Outras músicas que aparecem no LP são de autoria também do tropicalista Gilberto Gil e de outros artistas⁵²⁸ que compunham canções de protesto.

⁵²⁵ Ibidem.

⁵²⁶ Ibidem.

⁵²⁷ Ibidem. p.252.

⁵²⁸ 1. *Chuculatera* (Antônio Carlos/ Jocaí), 2. *Procissão* (Gilberto Gil), 3. *Morena* (Luiz Gonzaga Jr.), 4. *Cirandeiro* (Edu Lobo/ Capinam), 5. *Caminho de Pedra* (Vinícius de Moraes), 6. *Asa Branca* (Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira) Part Gonzaguinha, 7. *Vida Ruim* (Catulo de Paula), 8. *O Milagre* (Nonato Buzar), 9. *No Dia que Eu Vim Me Embora* (Caetano Veloso/ Gilberto Gil), 10. *Fica Mal com Deus* (Geraldo Vandré), 11. *O Cantador* (Dori Caymmi/ Nelson Motta), 12. *Bicho Eu Vou Voltar* (Humberto Teixeira) Part. Humberto Teixeira. LP Luiz Gonzaga. **O Canto Jovem de Luiz Gonzaga**. RCA Victor, 1971.

Nesse sentido, faz-se pertinente analisar a composição “Procissão”. Considerada uma canção de protesto, a música “Procissão”, segunda faixa do LP “O Canto Jovem”, inicia com um coral entoando o hino a São José: “Meu divino São José/ Aqui estou em vossos pés/ Dai-nos chuva com abundância/ Meu Jesus de Nazaré”. O compositor construiu uma relação música-política-religião. Esse três elementos são preponderantes na letra.

A procissão tem conotação de manifestação política – faz alusão às passeatas contra o regime militar. Nos versos, Jesus prometeu coisa melhor somente para aqueles que lutassem, ou seja, aqueles que entregassem o “corpo ao chão/ Só depois de morrer/ Neste sertão”. O texto musical também expressou dúvida sobre a existência de Cristo, indicando descrença diante das promessas dos dirigentes políticos da época, que, na verdade, nada fizeram para resolver os problemas sociais, e o “sertão continuou ao Deus dará”.

Olha lá vai passando a procissão
 Se arrastando que nem cobra pelo chão
 As pessoas que nela vão passando
 Acreditam nas coisas lá do céu:
 As mulheres cantando
 Tiram versos,
 E os homens escutando tiram chapéu.
 Eles vivem penando aqui na Terra
 Esperando o que Jesus prometeu
 E Jesus prometeu coisa melhor
 Pra quem vive nesse mundo
 Sem amor
 Só depois de entregar
 O corpo ao chão,
 Só depois de morrer
 Neste sertão.
 Eu também tô do lado de Jesus,
 Só que acho que ele se esqueceu
 De dizer que na Terra a gente tem
 De arranjar um jeitinho pra viver
 Muita gente se arvora a ser Deus
 E promete tanta coisa pro sertão:
 Que vai dar um vestido pra Maria,
 E promete um roçado pro João.
 Entra ano e sai ano,
 E nada vem, meu sertão continua ao Deus dará.
 Mas se existe Jesus no firmamento,
 Cá na Terra isso tem que se acabar⁵²⁹

⁵²⁹ Gilberto Gil. **Procissão**. LP “O Canto Jovem de Luiz Gonzaga”. RCA Victor, 1971. “[...] demonstrei em ‘Procissão’, uma música sem medo, que radicaliza.” “Música, pesquisa e audácia: O Tropicalismo se define pelo debate”. **Folha da Tarde**. 7 de junho de 1968. Disponível em: <<http://tropicalia.uol.com.br/site/.php>>. Acesso em: 21/08/2009.

A seguir analisa-se a hibridação de Luiz Gonzaga em imagens:

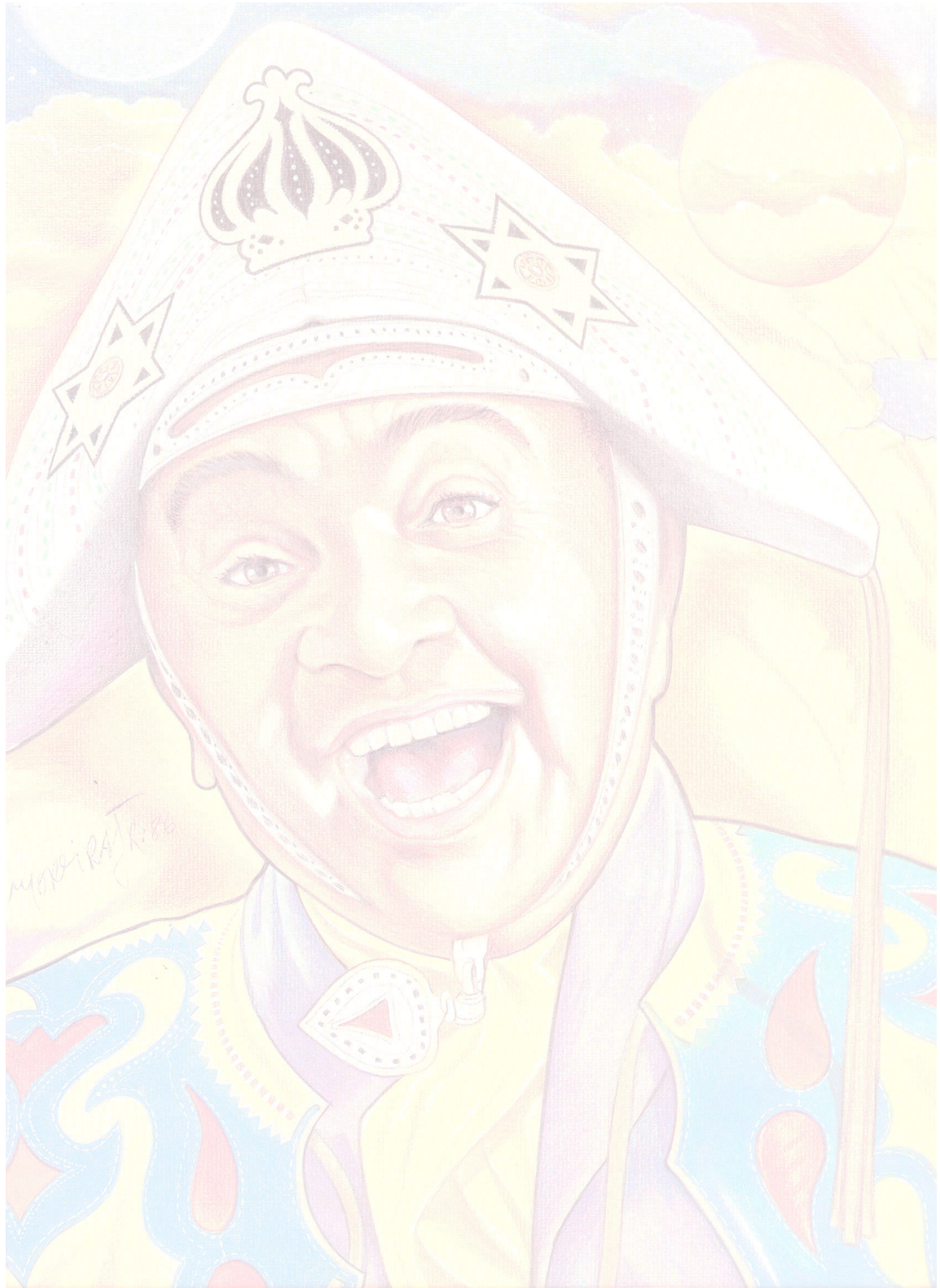


Figuras 39 e 40 - (imagem da esquerda) Luiz Gonzaga com chapéu de cangaceiro, no LP “São João na Roça”, de 1962; (imagem da direita) Luiz Gonzaga em uma metrópole, no LP “O Canto Jovem de Luiz Gonzaga”, de 1971.⁵³⁰

A hibridez musical de Luiz Gonzaga se mostrou com veemência na imagem do LP “O Canto Jovem”. Enquanto na primeira capa ele aparece com indumentária de cangaceiro e em tonalidade vermelha, criando uma ambientação de sertão nordestino; na segunda ele veste roupas mais jovens e encontra-se numa metrópole, provavelmente São Paulo ou Rio de Janeiro. Desse modo, verifica-se que em “O Canto Jovem” a cena privilegiada não foi a do sertão com cactos ou a da paisagem “nordestina”, contextos presentes na maioria dos seus LP’s.

Este capítulo – que se dedicou a observar a presença do repertório musical do sanfoneiro na discussão sobre o nacionalismo e o nacional – se encerra com a confirmação dos processos de hibridação que se apresentaram durante toda a trajetória de Luiz Gonzaga. O baião e suas fusões com outros ritmos, a toada, os xotes e os xaxados foram enfocados pelo viés do hibridismo, numa perspectiva de se construir uma identidade de Nordeste. Tratou do percurso do forró nos centros de São Paulo e do Rio de Janeiro. Por último, constatou-se que as relações de Gonzaga no campo político e suas homenagens aos tropicalistas e outros artistas com “O Canto Jovem” se movimentaram sob os efeitos da hibridação.

⁵³⁰ LPs Luiz Gonzaga. **São João na Roça**. RCA, 1962; e **O Canto Jovem de Luiz Gonzaga**. RCA Victor, 1971. LUIZ LUA GONZAGA. Disponível em: <<http://www.luizluagonzaga.com.br/>>. Acesso em: 21/08/2009.



PENÚLTIMAS MELODIAS

São as grandes famílias reais musicais brasileiras: a do samba e a do baião, duas dinastias.⁵³¹

Entende-se que um objeto de pesquisa tem um percurso com início, meio e fim, embora, efetivamente, a trajetória de investigação desse objeto seja sempre um meio do caminho, nunca completa ou acabada. É assim também na presente pesquisa: suas questões se colocam no terreno movediço da história e não se encerram.

A mobilidade da história posiciona o ato de pesquisa na perspectiva de um processo investigatório de fragmentos de verdades dos fatos históricos. A interpretação que se dá da história para os acontecimentos é fragmentada, parcial e cumulativa, nunca absoluta. Parte dos historiadores busca trabalhar com a objetividade e com as subjetividades dos fatos. Portanto, confirma-se que a objetividade dessa verdade da construção do conhecimento histórico sofre mutações, que são delineadas nas constantes variabilidades da escrita da história, portanto, na história.⁵³²

Sabe-se que “coisas e palavras sangram pela mesma ferida”⁵³³; assim é o processo de escrita. A beleza das palavras e do pensamento se corporifica pela linguagem; a beleza da história não é palpável sem a escrita. É na escrita da história que o belo se realiza completamente. Enveredar pela pesquisa historiográfica significa arrancar os pertences de sua vida, ou seja, das veredas escondidas de sua subjetividade e materializá-las na escrita histórica, tarefa não muito fácil. Afirmar-se que a tarefa de pesquisar é trabalhosa; um pesquisador deve se manter atento e correr atrás dos indícios, do “cheiro” que um depoimento ou documento apresenta, e também se mostrar mais atento ainda à escuta do sumo canto provocado por *Clio* – musa da história.

Neste estudo considera-se que a produção do conhecimento histórico deve ser invadida pela poesia e pela música. Isso fez parte das laborações no mundo grego com a escrita da história. Na Grécia antiga, a poesia, a história e a música andavam juntas: *Clio* era irmã de *Polínia* (musa da poesia lírica) e de *Euterpe* (deusa da música). Na Grécia a escrita histórica se realizava em prosa poética, conforme se pode notar em *Iliada* e em *Odisséia*. O

⁵³¹ Gilberto Gil. In: **O Homem que Engarrafava Nuvens**. *Gênero*: Documentário, *Duração*: 1h46min, *Lançamento (Brasil)*: 2008, *Direção*: Lirio Ferreira, *Roteiro*: Lirio Ferreira e Denise Dumont, *Produção*: Denise Dumont, *Co-produção*: Good Juju, Total Entertainment, Asylum Films, *Fotografia*: Walter Carvalho, *Elenco*: Humberto Teixeira, Bebel Gilberto, Caetano Veloso, Chico Buarque, Cordel do Fogo Encantado, David Byrne, Fagner, Gal Costa, Gilberto Gil, Lenine, Maria Bethânia, Rita Ribeiro, Sivuca, Wagner Tiso, Zeca Pagodinho.

⁵³² Ver: SCHAFF, Adam. **História e Verdade**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

⁵³³ PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p.35.

historiador nada mais era do que um poeta. O universo da poesia e da história tornava-se sublime pela memória (*Mnemosine*, mãe de *Clio*). Nesse sentido, o poeta se colocava como um agente detentor dos saberes do passado vivo – não petrificado – e, principalmente, um articulador da memória.

A presente pesquisa foi movida pelo interesse que a música – irmã da história e da poesia – desperta e se relaciona com o político, o estético e o social. Esses três itens se fizeram presentes durante toda a trajetória artística de Luiz Gonzaga.

Foi um grande desafio tematizar a produção musical gonzagueana, e sua construção discursiva da “identidade” regional nordestina gerou expectativas em relação a essa temática. Entende-se que muitos desafios foram superados e muitas expectativas ganharam corpo na escrita da dissertação.

Acredita-se que a problemática abordada conseguiu responder a algumas indagações sobre a trajetória artística do sanfoneiro, sua experiência social e a relação entre sua produção musical e o contexto sócio-político-histórico. As questões formuladas foram norteadas por algumas indagações: como se processou a imagem de Nordeste e nordestino na produção de Luiz Gonzaga? Como o músico trabalhou a idéia do nacional em suas composições? Outra indagação norteadora foi: o discurso em letras e ritmos traduziu a espacialidade nordestina marcada pelos signos de sofrimento, miséria, sertão, saudade, seca, resistência cultural, entre outras temáticas?

Por sua produção musical e sua interação em processo de negociação com seu público, Gonzaga colaborou para a institucionalização desses signos no imaginário social dos nordestinos, dos migrantes nordestinos e dos “sulistas” (habitantes do Sudeste). O que se confirmou nessa pesquisa ora apresentada foi que o sanfoneiro materializou essas questões problematizadas. O que se notou, enfim, foi que Luiz Gonzaga se constituiu como tradutor de um discurso de Nordeste imanente nos campos da arte, da literatura, da política e dos nordestinos desde a década de 1910/1920.

Nessa discussão sobre as imagens de Nordeste e de nordestino que foi mostrada nos campos da arte e da literatura, destaca-se que um dos discursos sobre a região nordeste foi proposto no *Manifesto Regionalista*⁵³⁴, de 1926. Esse documento pretendeu valorizar a produção intelectual de autores do Nordeste e, principalmente, defender as práticas culturais de sua gente. Assim, o documento esclarece que procurou

⁵³⁴ FREYRE, Gilberto. Manifesto Regionalista. In: **Cultura Cri-ti-ca**. Revista cultural da APROPUC-SP. nº8. São Paulo, 2º semestre de 2009. p.70-81.

[...] reabilitar valores e tradições do Nordeste, repito que não julgamos estas terras, em grande parte árida e heroicamente pobre, devastada pelo cangaço, pela malária e até pela fome, as Terras de Santas ou a Cocagne do Brasil. Procuramos defender esses valores e essas tradições, isto sim, do perigo de serem de todo abandonadas, tal furor neófilo de dirigentes que, entre nós, passam por adiantados e “progressista” pelo fato de imitarem cega e desbragadamente a novidade estrangeira.⁵³⁵

Luiz Gonzaga, conterrâneo de Gilberto Freyre – autor do citado *Manifesto Regionalista* –, realizou no campo musical essa concepção de Nordeste proposta nos postulados da produção freyreana, embora Gonzaga não houvesse tido contato de imediato com esse documento, haja vista que o sanfoneiro era semiletrado e, na época do lançamento do Manifesto, tinha apenas quatorze anos. O discurso contido no *Manifesto Regionalista* estava vinculado ao social e operou no âmbito da região nordestina com idéias relacionadas à defesa das tradições culturais da sua territorialidade.

Um excerto desse *Manifesto* aborda os dias de meninice do poeta Augusto dos Anjos, mostrando que o artista tinha uma grande árvore de tamarindo no quintal da casa de seus pais. “A velha árvore foi para ele uma eterna confidente bom dos primeiros amores [...]”.⁵³⁶ O trecho do documento mostrou uma imagem discursiva de Nordeste. Por sua vez, na letra da canção “Juazeiro”, Gonzaga canta: “Juazeiro, juazeiro/ Me arresponda, por favor/ Juazeiro, velho amigo/ Onde anda o meu amor”⁵³⁷. Assim, percebe-se claramente que Gonzaga foi na mesma direção do *Manifesto* ao desabafar ao juazeiro – sua árvore predileta do sertão nordestino – as dores de amor.

Luiz Gonzaga, na infância e adolescência, já executava a sanfona e trabalhava como camponês na roça. Em sua carreira artística, pautou suas músicas pelas experiências sociais vividas; isto é, juntamente com seu pai, Januário, tocava “sambas” com a sanfona de oito baixos no sopé da Serra do Araripe, tematizando o cotidiano da roça como marco identitário da região e de seus habitantes.

Isso dialoga com o objetivo da presente pesquisa, que foi analisar a identidade de Nordeste e de nordestino instituída e expressa na estética musical de Luiz Gonzaga. No percurso, pôde-se verificar que, no repertório musical do sanfoneiro, há a proposição de uma continuidade das imagens de *nordestinidade* nos moldes da literatura e das artes, no viés do

⁵³⁵ Ibidem. p.72.

⁵³⁶ Ibidem. p.80.

⁵³⁷ Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Juazeiro**. Baião. Victor 800605/A, 78 RPM, gravação 07/06/1949, lançamento 10/1949.

regionalismo freyreano da década de 1930. Sua música, com temáticas vinculadas à região Nordeste, foi influenciada ainda pela concepção do nacional e popular na música brasileira.

Considera-se que tanto o regional como o nacional são faces da mesma moeda. Esta tese foi confirmada no cancioneiro de Gonzaga que dialogou com o *Manifesto Regionalista*. Neste documento se constata: “Regionalmente é que deve o Brasil ser administrado. É claro que administrado sob uma só bandeira e um só governo, pois regionalismo não quer dizer separatismo [...]”.⁵³⁸ Outro aspecto observado foi que o músico utilizou estratégias de linguagem e performance musical para inventar o baião, reelaborar outros gêneros e instituir essa identidade de Nordeste. Verificou-se também que o desempenho artístico e a linguagem musical gonzagueana operam como uma forma de resistência no campo cultural. Assim, considera-se que os objetivos correspondentes foram alcançados.

Nesse ínterim, olhar a produção gonzagueana é observar a potencialidade musical elaborada por esse sujeito. Com sua chegada ao Rio de Janeiro, aderiu inicialmente à execução dos sambas, choros, polcas, foxtrotes, tangos, entre outras sonoridades sanfonizadas pelo seu acordeão. Mas, o músico, juntamente com Humberto Teixeira, ao reinventar o baião, entrou num campo cultural de disputa e resistência com outras sonoridades, isso porque o sanfoneiro tinha perspectiva de consolidar sua música na recente indústria fonográfica da década de 1940. Essa disputa e resistência se deram pelo *embate cultural*. “Os termos do embate cultural, seja através de antagonismo ou afiliação, são produzidos performativamente.”⁵³⁹

Com efeito, Gonzaga criou uma vinculação simbólica para instituir sua música e uma “identidade” de Nordeste e nordestino. Foi pela imagem simbólica de sua indumentária e de seu repertório com temáticas ligadas ao sertão nordestino que o sanfoneiro imprimiu uma forma de olhar o Nordeste e de escutar as sonoridades construídas no entre-lugar campo/cidade. O migrante não é um sujeito totalmente desterritorializado; como migrante nas *terras civilizadas*, o sanfoneiro construiu sua *performance* e sua produção musical num território simbólico. Ele se colocou numa região de fronteiras, ou seja, no entre-lugar sertão nordestino/ *terras civilizadas*. E hoje se constata a sensação de viver nas “fronteiras do ‘presente’”, pois se vivencia um “momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para

⁵³⁸ FREYRE, Gilberto. Op. cit., 2009. p.72.

⁵³⁹ BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Coleção Humanitas. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p.20.

produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão”.⁵⁴⁰

O nordestino do meio rural, nas décadas de 1930 a 1940, era acostumado a fazer músicas e dançar. Tocar sanfona, zabumba, pandeiro, viola e instrumentos marciais se tornou uma prática comum no território rural. Quando o migrante, vindo do sertão, entrou em contato com a sociedade urbano-industrial, isso provocou uma ruptura na forma de fazer e praticar a música. Nesse período, no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, a música foi “[...] cada vez mais recebida que praticada. Ouvir rádio impôs uma nova educação musical e auditiva, uma nova escuta musical. O escutar o Nordeste foi um processo de aprendizagem pelo qual passou o próprio Gonzaga [...]”⁵⁴¹.

Esse processo de aprendizagem musical de Gonzaga se materializou numa criação de indumentária e instrumentação de palco que se constituiu num símbolo cultural que gerou significados de diálogo permanente com seu público/ouvinte. Nesse sentido, sabe-se que: “O significado de um símbolo cultural é atribuído em parte pelo campo social ao qual está incorporado pelas práticas com as quais se articulam e é chamado a ressoar.”⁵⁴²

Desse modo, seu repertório musical ressoou forte e se amplificou por todo país, tornando o baião uma música nacional. As composições “Eu vou mostrar pra vocês/ Como se dança o baião [...]”⁵⁴³ e “Pare o samba três minutos para eu cantar meu baião”⁵⁴⁴ se tornaram palavras da ordem musical, o que foi suficiente para a entrada do baião no cenário musical brasileiro.

A luta travada pelo sanfoneiro para instituir o baião como uma “nova” prática musical se relacionou numa teia de poderes. Ressalta-se que a musicalidade de Gonzaga, não só o baião, mas também outros gêneros, foi detentora de um poder discursivo capaz de produzir uma construção identitária do Nordeste. Assim, pode-se afirmar que a discursividade gonzagueana teve poder, e que esse “poder deve ser analisado como algo circular, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns [...]. O poder funciona e se exerce em rede”⁵⁴⁵.

⁵⁴⁰ Ibidem. p.19.

⁵⁴¹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2001. p.156.

⁵⁴² HALL, Stuart. **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. p.241.

⁵⁴³ Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Baião**. Baião. Essa música foi gravada pela primeira vez pelo grupo “4 ases & um coringa”, na gravadora Odeon, em 1946. Luiz Gonzaga gravou-a pela primeira vez em 1949, em 78 RPM, pela RCA Victor - 800606/A.

⁵⁴⁴ Humberto Teixeira. **Baião de São Sebastião**. LP “Luiz Gonzaga”. Odeon, 1973.

⁵⁴⁵ FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 19ªed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2004. p.183.

O poder discursivo que a música de Gonzaga teve foi “exercido em rede”. Esse poder se realizou também pela linguagem mediante elementos simbólicos que o sanfoneiro organizou para compor seu repertório. Mesmo com a invenção do baião por Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, foi necessário que essa linguagem musical discursiva tivesse ligação com o campo da estética, da política e do social para se instituir como construção da identidade de Nordeste.

Entende-se que a temática abordada – *musicalidade de Luiz Gonzaga na construção da “identidade” nordestina* – pode ser referência para outras produções no espaço acadêmico. Dessa forma, compreende-se que a trajetória artística e a produção musical do sanfoneiro Luiz Gonzaga, como fonte de pesquisa, são inesgotáveis e, por isso, sempre passíveis de continuidade. Ou seja, a produção gonzagueana oferece múltiplas histórias e outras possibilidades para a construção do conhecimento histórico. A pretensão de continuidade da presente pesquisa perpassa, por exemplo, pela discussão do ritmo como marcador identitário, instituidor de identidades e instrumento de negociação na composição dos fatos históricos.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. “As Malvadezas da identidade”. In: NEVES, Frederico (Org.). **Nordeste: Identidade, Imagens e Literatura**. Cadernos do NUDOC. Fortaleza: UFC/ NUDOC, 1996.

_____. “**‘Quem é froxo não se mete’**: violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino”. **Projeto história**. Vol.19. São Paulo: Programa de Pós-graduação em História da PUC-SP, 1999.

_____. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. **Nordestino - uma invenção do falo**: Uma história do gênero masculino (Nordeste -1920/1940). Maceió: Edições Catavento, 2003.

_____. “Um inventor do Nordeste”. **O Povo online**. Fortaleza, 01 Agosto de 2009. Disponível em: <<http://www.opovo.com.br/opovo/vidaarte/898236.html>>. Acesso em: 02/08/2009.

ALENCAR, Calé. “Lauro Maia: O Acendedor de Lampiões”. **Revista Agulha**. Revista de Cultura n.4/5. Fortaleza/ São Paulo, novembro de 2000. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag4lauro.html>>. Acesso em: 06/04/2009.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Música Brasileira**. São Paulo: Martins, 1965.

_____. **Ensaio da Música Brasileira**. São Paulo: Martins, 1975.

_____. **Pequena História da Música**. 8ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

_____. **Música, doce música**. 3ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

ÂNGELO, Assis. **Eu vou contar pra vocês**. São Paulo: Ícone, 1990.

_____. **Dicionário Gonzagueano, de A a Z**. 1ª ed. São Paulo: Parma, 2006.

ARAÚJO, Maria Mafalda Balduino de. **Cotidiano e imaginário**: um olhar historiográfico. Teresina: EDUFPI/ Instituto Dom Barreto, 1997.

AZEVEDO, Amailton Magno. “No Ritmo do RAP: música, oralidade e sociabilidade dos Rappers”. **Projeto História**. Vol.22 - “História e Oralidade”. São Paulo: Programa de Pós-graduação em História da PUC-SP, 2001.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

BATISTA, Josias Soares. **A Música de Luiz Gonzaga**: Literatura e Fonte de Pesquisa. Dissertação (Mestrado em Letras), PUC-RJ, Rio de Janeiro, 1998.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

BEZERRA FILHO, Feliciano José. **Resonâncias da tropicália**: mídia e cultura na canção brasileira. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), PUC-SP, São Paulo, 2005.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Coleção Humanitas. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BÍBLIA Sagrada: Nova tradução na Linguagem de Hoje. Barueri - SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2000.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 1989.

BRASIL. Ministério do Interior; Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste; Departamento de Recursos Naturais. **As Secas no Nordeste** (Uma abordagem histórica de causas e efeitos). Recife: Ministério do Interior, 1981.

CABRAL, Sérgio. **A MPB na era do rádio**. São Paulo: Moderna, 1996.

CALABRE, Lia. **A Era do Rádio**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CALADO, Carlos. **Tropicália**: a história de uma revolução musical. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. **Tudo isso junto de uma vez só**: o choro, o forró e as bandas de pífanos na música de Hermeto Pascoal. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2003.

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e Cantadores**. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; Universidade de São Paulo, 1994.

_____. **Dicionário do folclore brasileiro**. 11ª ed. São Paulo: Global, 2001.

CASTELO BRANCO, Edwar de A. **Todos os Dias de Paupéria**: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005.

CASTORIADIS, Cornelius. **A Instituição Imaginária da Sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade**: história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTRO, Simone de Oliveira. **Na poética da cantoria** - sertão e cidade no improviso de Ivanildo Vila Nova. Dissertação (Mestrado em História Social), PUC-SP, São Paulo, 2003.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do cotidiano**. Vol.1 - “Artes de Fazer”. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**. Entre Práticas e Representações. Rio de Janeiro: Difel; Lisboa: Bertrand, 1990.

CHAVES, Monsenhor. **Obras completas**. Teresina - PI: Fundação Monsenhor Chaves, 2005.

CONTIER, Arnaldo D. “Memória, História e Poder: A Sacralização do Nacional e do Popular na Música”. **Revista Música**. São Paulo: Depto. de Música - ECA-USP, maio de 1991.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Círculo do Livro, 1999.

DA COSTA E SILVA. **Anthologia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1934.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. “Hermenêutica do cotidiano na historiografia contemporânea”. **Projeto História**. Vol.17 - “Trabalhos da Memória”. São Paulo: Programa de Pós-graduação em História da PUC-SP, novembro de 1998. p.224.

DIAS, Wellington. **Programa Permanente de Convivência com o Semi-árido**. Brasília: Câmara do Deputados - Centro de Documentação e Informação, Coordenação de Publicações, 2000.

DOURADO, Autran. **Dicionário de termos e expressões da Música**. São Paulo: Ed. 34, 2004.

DREYFUS, Dominique. **Vida de Viajante**: a saga de Luiz Gonzaga. São Paulo: Ed. 34, 1996.

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

ESTRELA, Ely Souza. **Os sampauleiros**: cotidiano e representações. São Paulo: Humanitas/ FFLCH-USP/ Fapesp/ Educ, 2003.

FERNANDES, Florestan. **Mudanças sociais no Brasil**: aspectos do desenvolvimento da sociedade brasileira. São Paulo: Difel, 1960.

FERREIRA, José de Jesus. **Luiz Gonzaga, o Rei do Baião**. Sua vida, seus amigos, suas canções. São Paulo: Ática, 1986.

FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. **Baião dos dois**: Zé Dantas e Luiz Gonzaga. Recife: Massangana, 1988.

FORTUNA, Marlene. **A performance da oralidade teatral**. São Paulo: Annablume, 2000.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 19ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2004.

FREYRE, Gilberto. **Nordeste**: Aspectos da Influência da Cana sobre a Vida e a Paisagem do Nordeste do Brasil. São Paulo: Global, 2004.

_____. “Manifesto Regionalista”. **Cultura Cri-ti-ca**. Revista Cultural da APROPUC-SP. n°8. São Paulo, 2º semestre de 2009.

GARCIA, Tânia da Costa. **O “It verde amarelo” de Carmem Miranda (1930-1946)**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

GIRÃO, Raimundo. **Evolução histórica cearense**. Fortaleza: Banorte, 1986.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GONZAGA, Luiz Gonzaga. **O melhor de Luiz Gonzaga**: melodias cifradas para guitarras, violão e teclados. São Paulo: Irmãos, 2000.

HALL, Stuart. “Quem precisa de Identidade?” In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). **Identidade e diferença**: A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis - RJ: Ed. Vozes, 2000.

_____. **A Identidade cultural no pós-modernidade**. 6a ed. Rio de Janeiro: Dp&A, 2001.

_____. **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HIKIJ, Rose Satiko. **A Música e o risco**: etnografia da performance de crianças e jovens. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

HOBBSAWN, Eric. **Bandidos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1975.

_____. **Nações e nacionalismo**: desde 1780. 4a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. **A História Social do Jazz**. 5a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. **Era dos extremos**: O breve século XX (1914-1991). São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

_____; RANGER, Terence (Org.). **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

HUNT, Lynn. **A Nova História Cultural**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1992.

KHOURY, Yara Aun. “Muitas Memórias, outras histórias: cultura e o sujeito na história”. In: FENELON, Déa Ribeiro; MACIEL, Laura Antunes; ALMEIDA, Paulo Roberto de; KHOURY, Yara Aun (Orgs.). **Muitas memórias, outras histórias**. São Paulo: Olho D’Água, maio de 2004.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

LE GOFF, Jacques. Documento/ Monumento. **Enciclopédia Einaudi**. Vol.1. Porto: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985.

_____; Nora, Pierre. **História**: Novos Problemas, Novas Abordagens, Novos Objetos. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1988.

_____. **História e Memória**. 5ª ed. Campinas - SP: Ed. Unicamp, 2003.

LÉVI-STRAUSS, C. **O cru e o cozido**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LOPES, José de Sousa Miguel. **Cultura Acústica e Letramento em Moçambique**: em busca de fundamentos para uma educação intercultural. São Paulo: EDUC, 2004.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**. Comunicação, cultura e hegemonia. 2a ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

MATOS, Maria Izilda S. de; FARIA, Fernando A. **Melodia e Sintonia em Lupicínio Rodrigues**: o feminino, o masculino e suas relações. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

_____. **Cotidiano e Cultura**: história, cidade e trabalho. São Paulo: Edusc, 2002.

_____. **Dolores Duran**: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

_____. **A cidade, a noite e o cronista**: São Paulo e Adoniran Barbosa. Bauru - SP: EDUSC, 2007.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4ª ed. Brasília - DF: Musimed, 1996.

MORAES, Jonas Rodrigues de. “A musicalidade do Baião para entender a imagem discursiva da seca no Nordeste”. **Cadernos de Teresina**. Ano XVII, n.3. Teresina: FMC, agosto de 2005.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **Sonoridades Paulistanas**: final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.

_____. “História e música: canção popular e conhecimento histórico”. **Revista Brasileira de História**. Vol.20. nº39. São Paulo, 2000.

MORALES, Ed. **The latin beat**: the rhythms and roots of Latin Music from bossa nova to salsa and beyon. Cambridge - UK: Da Capo Press, 2003.

MORALES, Lúcia Arrais. **A Feira de São Cristóvão**: Um estudo de identidade regional. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume; Fapesp, 2001.

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

NATTIEZ, J-J; ECO, Umberto; RUWET, Nicolas; MOLINO, Jean. **Semiologia da Música**. Lisboa: Vega Universidade, s/d.

NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul**: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NEVES, Frederico de Castro. “Para Futuros Historiadores: Teoria e história na música de Chico Buarque de Holanda”. In: VASCONCELOS, José Geraldo; MAGALHÃES JUNIOR, Antonio Germano (Org.). **Linguagens da História**. Coleção Diálogos Impertinentes. Fortaleza: Impreço, 2003.

OLIVEIRA, Francisco. “Nordeste: a invenção pela música”. In: LANA, J. S.; OLIVEIRA, C. F. G.; FOREAUX, F. G. A.; MARTINS, B. V. **Decantando a República**: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira Vol.3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

OLIVEIRA, Gildson. **Luiz Gonzaga**: o matuto que conquistou o mundo. 6ª ed. Recife: Comunicarte, 1991.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e Música**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. “Som e Música: Questões de uma antropologia sonora”. **Revista de Antropologia**. Vol.44. nº1. São Paulo: USP, 2001.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. Cultura Brasileira e Indústria Cultural. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAES, Jurema Mascarenhas. **São Paulo em Noite de Festa**: Experiências culturais dos migrantes nordestinos (1940-1990). Tese (Doutorado em História Social), PUC-SP, São Paulo, 2009.

PARANHOS, Adalberto. **O roubo da fala**: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil. 2ª ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEDERIVA, Ana Bárbara Aparecida. **Jovens tardes de guitarras, sonhos e emoções**: fragmentos do movimento musical-cultural Jovem Guarda. Dissertação (Mestrado em História), PUC-SP, São Paulo, 1998.

PEIXE, Guerra. “Variações sobre o Baião”. “Revista da Música Popular”. n.5. fevereiro de 1955. In: MARTINS, Ismênia de Lima; SOUSA, Fernando (Orgs.). **Coleção Revista da Música Popular**. Rio de Janeiro: Funarte/ Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006.

PELISKI, Ramón. “Relaciones entre teoría y método en etnomusicología: los modelos de J. Blacking y S. Arom”. **Revista Transcultural de Música**. Sociedade de Etnomusicologia, 1995. Disponível em: <www.sibetrans.com.br>. Acesso em: junho de 2005.

PERES, Leonardo Rugero. **A sanfona de oito baixos na música instrumental brasileira**. Disponível em: <<http://ensaios.musicodobrasil.com.br/leorugero-asanfonadeoitobaixos.pdf>>.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

POLLAK, Michael. “Memória e Identidade Social”. **Estudos Históricos**. Vol.5. nº10. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1992. Disponível em: <www.cpdoc.fgu.br/comum/html>. Acesso em: dezembro de 2006.

QUEIROZ, Maria Isaura de. **Os cangaceiros**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

RAMALHO, Elba Braga. **Luiz Gonzaga: a Síntese Poética e Musical do Sertão**. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

RAMASSOTE, Rodrigo Martins. “Notas sobre o registro do Tambor de Crioula: da pesquisa à salvaguarda”. **Revista Pós Ciências Sociais**. Vol.4, n.7. São Luís, jan.-jun. de 2007. Disponível em: <http://www.pgcs.ufma.br/Revista%20UFMA/n7/n7_Rodrigo_Ramassote.pdf>. Acesso em: 17/04/2009.

RAYMUNDO, Sônia Marta Rodrigues. **A influência do Baião no repertório brasileiro erudito para contrabaixo**. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/PAINEIS/RAYMUNDO.PDF>. Acesso em: 19/08/2009.

RISÉRIO, Antonio. “O solo da sanfona: contextos do Rei do Baião”. **Revista USP**. São Paulo, dezembro/ janeiro/ fevereiro de 1990.

SÁ, Sinval. **Luiz Gonzaga: o sanfoneiro do riacho da Brígida**. 8a ed. Fortaleza: Realce, 2002.

SANDRONI, Carlos Feitiço Decente. **Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/ Zahar, 2001.

_____. “Adeus à MPB”. In: In: LANA, J. S.; OLIVEIRA, C. F. G.; FOREAUX, F. G. A.; MARTINS, B. V. **Decantando a República: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira Vol.1**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANTOS, José Farias dos. **Luiz Gonzaga: a música como expressão do Nordeste**. São Paulo: Ibrasa, 2004.

SAROLDI, Luiz Carlos. “Rádio e música”. **Revista USP**. nº56. São Paulo, dezembro/ fevereiro 2002-2003.

SCHAFF, Adam. **História e Verdade**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A Canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras**. Vol.1 - 1901-1957. São Paulo: Ed. 34, 1997.

SHAFER, R. Murray. **Afinação do mundo**: Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente - a paisagem sonora. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

SILVA, Expedito Leandro. **Forró no Asfalto**: mercado e identidade sociocultural. São Paulo: Anablume/ Fapesp, 2003.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. "Pecuária e formação do mercado interno no Brasil-colônia". **Estudos Sociedade e Agricultura**. Revista semestral de ciências sociais aplicadas ao estudo do mundo rural. n.8. Rio de Janeiro, UFRJ, abril 1997.

SILVA, Vladimir. **Modos da Música Nordestina**. s/d. Disponível em: <<http://www.pianoclass.com>>. Acesso em: dezembro de 2007.

SOUSA, Maria Sueli Rodrigues de. **Imaginário social de semi-árido e o processo de construção de saberes ambientais**: o caso do município de Coronel José Dias - Piauí. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento e Meio Ambiente), Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2005.

TATIT, Luiz. **Análise Semiótica Através das Letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

_____. **O Século da Canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TAUNAY, Visconde. **Inocência**. São Paulo: Ática, 1986.

THOMPSON, E. P. **A miséria da teoria ou um planetário de erros**: uma crítica ao pensamento de Althusser. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.

_____. **Costumes em comum**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

_____. **Música popular**: os sons que vêm da rua. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976.

_____. **Música Popular**: um tema em debate. 3a ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. **Cultura popular**: temas e questões. São Paulo: Ed. 34, 2000.

TORRES, Alfredo Werney Lima. “Relação entre *Melos* e *Logos*: A construção musical de *O Tempo Conseqüente*, de H. Dobal”. **Revista Litteris**. n.2. Rio de Janeiro, maio de 2009. Disponível em: <www.revistaliteris.com.br>. Acesso em: 09/06/2009.

VAINSENCER, Semira Adler. **Paulo Afonso** (usina hidrelétrica). Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=312&textCode=3711&date=currentDate>>. Acesso em: 14/08/2009.

VALENTE, Heloisa de Araújo Duarte. **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: Via Lettera/ Fapesp, 2003.

VARGAS, Herom. **Hibridismos musicais**: Chico Science & Nação Zumbi. Cotia - SP: Ateliê Editorial, 2007.

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música popular**: de olho na fresta. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1977.

VASCONCELOS, Ary. “Choro: Um ritmo bem brasileiro”. In: SOUZA, Tárík (Coord.). **Brasil Musical**: viagem pelos sons e ritmos populares. Rio de Janeiro: Art Bureau Representações e Edições de Arte, 1988.

VASCONCELOS, José Geraldo. **Leopardi e Nietzsche**: uma reflexão sobre história, memória e esquecimento. Disponível em: <<http://www.unimep.br/phpg/editora/revistaspdf>>. Acesso em: fevereiro de 2008.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

VIANA, Hermano. **O Mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ Ed. UFRJ, 1995.

VIEIRA, Maria do Pilar de A.; PEIXOTO, Maria do Rosário de C.; KHOURY, Maria Ann. **A pesquisa em História**. São Paulo: Ática, 1989.

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

VILARINO, Marco. “Luiz Gonzaga, o embaixador do sertão”. **Jornal Meio Norte**. Caderno Metrópole. Teresina, 15 dez. 2002.

VOVELLE, Michel. **Ideologia e Mentalidades**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. **A Cidade e o Campo**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

_____. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WISNIK, José Miguel. **O coro dos contrários**: a música em torno da Semana de 22. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

_____. “O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez”. In: BAHIANA, Ana Maria [et. al.]. **Anos 70**: Música Popular. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica e Editora, 1979-1980.

_____. **O som e o sentido**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

_____. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. 2ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. “Algumas questões de música e política no Brasil”. In: BOSI, Alfredo (Org.). **Cultura Brasileira**: Temas e Situações. 4ªed. São Paulo: Ática, 2006.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **A letra e a voz: A “literatura” medieval**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

SITES

BISCOITO FINO. **O Doutor do Baião** - Humberto Teixeira CD. Disponível em: <<http://www.biscoitofino.com.br>>. Acesso em: 19/04/2008.

CANTO DA EMA. Disponível em: <<http://www.cantodaema.com.br/>>.

COLLECTOR'S STUDIOS. **Alma do Sertão**. Teresópolis - RJ, s/d. Disponível em: <http://www.collectors.com.br/CS05/cs05_11a.shtml>. Acesso em: 15/09/2008.

COLLECTOR'S STUDIOS. **No Mundo do Baião**. Teresópolis - RJ, s/d. Disponível em: <http://www.collectors.com.br/CS05/cs05_14a.shtml>. Acesso em: 04/04/2009.

ENCICLOPÉDIA NORDESTE. Disponível em: <<http://www.encyclopedia-nordeste.com.br/>>. Acesso em: 04/02/2009.

FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br/>>. Acesso em: 20/05/2009.

GASPARINI, Fernando. **Guitarra e Sanfona** - Um Encontro Pulsante. 15 de julho de 2009. Disponível em: <<http://gasparinif.blogspot.com/>>. Acesso em: 02/08/2009.

INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. **Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira**. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/>>. Acesso em: 03/08/2009.

JORNAL DE POESIA. S.l., 04/07/2009. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/nirez.html>>. Acesso em: 13/04/2009, 19/04/2008.

LETRAS.COM.BR. **Deus me perdoe**. Disponível em: <<http://www.letras.com.br/>>. Acesso em: 06/04/2009.

LUIZ LUA GONZAGA. Disponível em: <<http://www.luizluagonzaga.com.br/>>. Acesso em: 01/06/2009, 04/06/2009, 05/06/2009, 08/06/2009, 10/06/2009, 11/06/2009, 07/07/2009, 20/08/2009, 21/08/2009.

MEMORIAL LUIZ GONZAGA. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/mlg/gui/Memorial.php>>.

NETSABER-BIOGRAFIAS. **Delmiro Augusto da Cruz Gouveia**: Empresário nacionalista brasileiro. Disponível em: <http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia_c_1858.html>. Acesso em: 14/08/2009.

OLIVER HOME PAGE. **Compositores**. Disponível em: <<http://www.oliver.psc.br/compositores>>.

ORQUESTA LA MODERNA TRADICIÓN. **History of Popular Cuban Music**. Disponível em: <<http://www.danzon.com/eng/history/cuban-music.htm>>. Acesso em: 20/08/2009.

PERNAMBUCO BEAT. Disponível em: <<http://pernambucobeat.com/>>. Acesso em: 03/08/2009.

PIRACURUCA. **A história da vaquejada no Piauí**. Disponível em: <http://www.piracuruca.com/menu_texto.asp?codigo=60>. Acesso em: 20/05/2009.

REI-DO-BAIÃO.COM.BR. **1977 - Chá Cutuca - RCA**. Disponível em: <<http://www.reidobaiao.com.br/cha-cutuba>>.

RITMO MELODIA. Disponível em: <www.ritmomelodia.mus.br/entrevistas>. Acesso em: 17/08/2009.

TRINCA FILMES. Disponível em: <<http://www.trincafilmes.com.br>> . Acesso em: 26/05/2009.

UNIMEP. Universidade Metodista de Piracicaba. Disponível em: <<http://www.unimep.br/phpg/editora/revistaspdf>>.

VIVATERRA. Sociedade de Defesa, Pesquisa e Educação Ambiental. **Humberto Teixeira, o Doutor do Baião**. Disponível em: <http://www.vivaterra.org.br/vivaterra_humberto_teixeira.htm>. Acesso em: 03/07/2009.

WIKIPÉDIA. A enciclopédia livre. **Triângulo** (instrumento musical). s/d. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Tri%C3%A2ngulo_\(instrumento_musical\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Tri%C3%A2ngulo_(instrumento_musical))>. Acesso em: 25/01/2009.

WIKIPÉDIA. A enciclopédia livre. **Novena**. s/d. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Novena>>. Acesso em: 28/03/2009.

MÚSICAS

1. Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Asa Branca**. Toada. Intérprete: Luiz Gonzaga. RCA Victor 80.0510b, 78 RPM, gravação 03/03/1947. CD “Coleção Revivendo”, remasterizado com 21 músicas, 56min11seg.
2. Luiz Gonzaga e Nelson Barbalho. **A Morte do Vaqueiro**. Toada. Intérprete: Luiz Gonzaga. RCA 80.2533b, gravação 14/02/1963. CD “Coleção Luiz Gonzaga”, remasterizado com 12 músicas, pela BMG e RCA, título “Pisa no Pilão (Festa do Milho).
3. Luiz Gonzaga e Zé Dantas. **A Volta da Asa Branca**. Toada. RCA Victor 80.0699b, outubro de 1950.
4. Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Baião**. Baião. Intérprete: Quatro Ases e Um Coringa. Odeon 12.724b, 78 RPM, gravação 22/05/1946.

5. Humberto Teixeira. **Baião de São Sebastião**. Baião. Odeon, 1973.
6. Luiz Gonzaga e H. Cordovil. **Baião na Garoa**. Baião. RCA Victor 80.0962a, setembro de 1952.
7. Luiz Gonzaga e Zé Dantas. **Paulo Afonso**. Baião. Intérprete: Luiz Gonzaga. RCA Victor 80.1441a, 78 RPM, gravação 21/03/1955.
8. Luiz Gonzaga e Guio de Moraes. **Pau de Arara**. Maracatu. Intérprete: Luiz Gonzaga. RCA Victor 80.0936b, 78 RPM, gravação 12/05/1952.
9. Luiz Gonzaga e Zé Dantas **Riacho do Návio**. Xote. Intérprete: Luiz Gonzaga. RCA Victor 80.1518b, 78 RPM, gravação 24/08/1955.
10. Zé Dantas. **Samarica Parteira**. LP “Sangue Nordestino”. Intérprete: Luiz Gonzaga, Odeon, 1974.
11. Luiz Gonzaga e Zé Dantas. **Vozes da Seca**. Toada-Baião. Intérprete: Luiz Gonzaga. RCA Victor 80.1193b, 78 RPM, gravação 02/07/1953.
12. Humberto Teixeira. **Sinfonia do Café**. Samba. 78 RPM, 1943.
13. Joaquim Augusto e Nelson Barbalho. **Sertão sofredor**. Baião. RCA Victor 802012/A, 78 RPM, gravação 09/1958, lançamento 12/1958.
14. Luiz Gonzaga. **Vira e mexe**. Xamego. RCA Victor 34778/A, 78 RPM, lançamento 06/1941.
15. Luiz Gonzaga. **Tesouro e meio**. Baião. RCA Victor 801689/B, 78 RPM, gravação 05/1956, lançamento 11/1956.
16. Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **No meu pé de serra**. Xote. Victor 800495/A, 78 RPM, 1946.
17. Lirinha e Clayton Barros. **Antes dos Mouros**. CD Cordel do Fogo Encatado, 2001.

JORNAIS E REVISTAS

A Tarde. Salvador - BA, sexta-feira, 1º de junho de 1984.

Bondinho. n° 34. São Paulo: Editora Arte e Comunicação, 03 a 16 de fevereiro de 1972.

Correio Brasiliense. Brasília, 10 de novembro de 1986.

Jornal do Amapá. Sábado, 07 de maio de 1949.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 08 de março de 1972.

Jornal do Manaus. Segunda-feira, 07 de junho de 1949.

Jornal O Globo. Rio de Janeiro, 02 de março de 1972.

Jornal O Globo. Rio de Janeiro, 08 agosto de 1972.

Jornal O Globo. Rio de Janeiro, 08 de maio de 1973.

O Besouro. Ceará, julho de 1878.

O Cruzeiro. Diários Associados, 29 de outubro de 1949.

O Jornal. Rio de Janeiro, 29 de março de 1973.

Vida Nova. Curitiba, setembro de 1943.

DEPOIMENTOS

Carta de Villa-Lobos endereçada ao Ministro da Educação e Saúde Gilberto Freyre. Rio de Janeiro, 14 de julho de 1949. Documento pertencente à Exposição Gilberto Freyre.

Depoimento de Luiz Gonzaga, em entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 06/09/1968. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Fita cópia 18.1.

Depoimento de Hermeto Pascoal. Rio de Janeiro, 10/08/1999. Transcrição de entrevista concedida a Rafael Soares, Pablo Pires e Carlos Figueiredo.

PROGRAMA DE RÁDIO, DVD, CD E LP

Programa *No Mundo do Baião* - Rádio Nacional, com Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Zé Dantas. CD digitalizado. São Paulo, 1950.

DVD Luiz Gonzaga “Danado de Bom”, 12 faixas, Extra “Volta pra Casa”, Gravado em 1984, Restaurado em 2003.

Gilberto Gil. Contra-capas do CD “Kayangandaya”. s/d.

LP duplo “Lauro Maia - 80 anos”. Equatorial Produções (Calé Alencar), lançamento 1993.

FILMES

Cipriano DVD [filme]. Trinca Filmes, 31 de março de 2001..

Abril Despedaçado DVD [filme]. Brasil, 2001.

ANEXOS

ANEXO 1 - BAIÃO

1. Baião, 1946; 2. Juazeiro, 1949; 3. Vem morena, 1950; 4. Dezesete léguas e meia, 1950; 5. Qui nem jiló, 1950; 6. A dança da moda, 1950; 7. Respeita Januário, 1950; 8. No Ceará não tem disso não, 1950; 9. Xanduzinha, 1950; 10. Macapá, 1950; 11. Própria, 1951; 12. Madame, 1951; 13. Sabiá, 1951; 14. Baião da Penha, 1951; 15. Cigarro de paia, 1951; 16. Baião na garoa, 1951; 17. São João do Carneirinho, 1952; 18. Paraíba, 1952; 19. Asa branca – (reedição) – baião, 1952; 20. Baião de vassouras, 1952; 21. Moreninha tentação, 1953; 22. Saudade de Pernambuco, 1953; 23. São João chegou, 1953; 24. A letra i, 1953; 25. Algodão, 1953; 26. ABC do sertão, 1953; 27. Velho Novo-Exu, 1954; 28. Vô casá já, 1954; 29. Noites brasileiras, 1954; 30. Relógio baião, 1954; 31. Velho pescador, 1954; 32. Minha fulo, 1954; 33. Pronde tu vai Lui?, 1954; 34. Baião granfino, 1955; 35. Só vale quem tem, 1955; 36. Paulo Afonso, 1955; 37. Padroeira do Brasil, 1955; 38. Cabra da peste, 1955; 39. Baião dos namorados, 1955; 40. Ai amor, 1955; 41. Mané e Zabé, 1956; 42. Lenda de São João, 1956; 43. Tacacá, 1956; 44. Tesouro e meio, 1956; 45. Saudade da Boa Terra, 1956; 46. Capital do Agreste, 1957; 47. São João antigo, 1957; 48. Malhada dos bois, 1957; 49. Sertão sofredor, 1958; 50. Gibão de couro, 1958; 51. Três e trezentos, 1958; 52. Dia dos Pais, 1959; 53. Estrela de ouro, 1959; 54. Casamento atrapaído, 1959; 55. Meu padrim, 1960; 56. Na Cabana do Rei, 1961; 57. Pisa no pilão, 1961; 58. Capitão Jagunço, 1961; 59. Dedo Mindinho, 1961; 60. Rosinha, 1961; 61. Corridinho Canindé, 1961; 62. Pássaro Carrão, 1962; 63. Matuto Aperriado, 1962; 64. Balança a Rede, 1962; 65. Pedido a São João, 1963; 66. A Festa do Milho, 1963; 67. Pronde Tu Vai, Baião, 1963; 69. Cabloco Nordestino, 1963; 70. O Baião Vai, 1964; 71. Não Foi Surpresa, 1964; 72. Documento Matuto, 1964; 74. Fogo do Paraná, 1964; 75. Toque de Rancho, 1964; 76. Viva o Arigó, 1964; 77. Cantiga do Vem-Vem, baião (José Marcolino) LP A Triste Partida – RCA, 1964.⁵⁴⁶

ANEXO 2 - FUSÕES DO BAIÃO

1. “Gato angorá” (marcha-baião), 1950; 3. Estrada de Canindé, 1950; 2. Estrada de Canindé (toada-baião); 4 “Mariá” (coco-baião), 1951; 5 “Vozes da seca” (toada-baião), 1953; 6. “Olha a pisada” (baião-xaxado), 1954; 7. “Balaio de Veremundo” (baião-xote), 1954; 8. “Café”

⁵⁴⁶ Esses títulos das composições do gênero baião foram gravados em 78 RPM ou em LP. DREYFUS, Dominique. **Vida de Viajante: a saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Ed. 34, 1996. p.317-9.

(baião-coco), 1955; **9.** “A Feira de Caruaru” (baião-folclore), 1957; **10.** “Comício do mato” (baião-côco), 1957; **11.** “Testamento de caboclo” (toada-baião), 1960; **12.** “Serrote Agudo” (toada-baião), 1962.⁵⁴⁷

ANEXO 3 - TOADAS

1. Asa-branca, 1947; **2.** Léguas tirana, toada, 1949; **3.** Assum-preto, 1950; **4.** A volta da asa-branca, 1950; **5.** Boiadeiro, 1950; **6.** Moreninha, moreninha, 1951; **7.** Acauã, 1952; **8.** Adeus Pernambuco, 1952; **9.** Piauí, 1952; **10.** A vida do viajante, 1953; **11.** Cartão de Natal, 1954; **12.** Açucena cheirosa, 1956; **13.** Quarqué dia, 1957; **14.** Linda brejeira, 1957, **15.** Meu Pajeú, 1957; **16.** Balance eu, 1958; **17.** Testamento de caboclo, 1960; **18.** Maceió, 1960, **19.** Amor que Não Chora, 1961; **20.** Adeus Iracema, 1962; **21.** A Morte do Vaqueiro, 1963; **22.** Rainha do Mundo, 1964; **23.** Nordeste Sangrento, 1964; **24.** A Triste Partida, 1964; **25.** Cacimba Nova, 1964; **26.** Ave Maria Sertaneja, 1964.⁵⁴⁸

ANEXO 4 - XOTES

1. No meu pé de serra, 1946; **2.** Mangaratiba, 1949. **3.** Cintura fina, 1950; **4.** Adeus Rio de Janeiro, 1950; **5.** O cheiro da Carolina, 1956; **6.** Vassouras, 1956; **7.** Moça de feira, 1958; **8.** Xote das moças, 1958; **9.** Xote do véio, 1959; **10.** Vida de Vaqueiro, 1960; **11.** O Tocador Quer Beber, 1961; **12.** De Teresina a São Luiz, 1962; **13.** Sertão de Aço, 1962; **14.** Forró de Zé Antão, 1962; **15.** A Dança de Nicodemos, 1962; **16.** No Piancó, 1962; **17.** Desse jeito sim, 1963; **18.** Desse Jeito Sim, 1963; **19.** Amigo Velho, 1963; **20.** Eu Vou Pro Crato, 1963; **21.** Casamento Improvisado, 1963; **22.** Sanfona do Povo, 1964; **23.** Fole Gemedor, 1964; **24.** Numa Sala de Reboco, 1964; **25.** Xote dos Cabeludos, 1967; **26.** Só Xote, 1973; **27.** Xote Machucador, 1986; **28.** Xote Ecológico, 1989.⁵⁴⁹

⁵⁴⁷ O baião com suas fusões, gravado em 78 RPM e LP. Ibidem. p.317-9.

⁵⁴⁸ O gênero toada foi gravado em 78 RPM e LP. Ibidem. p.317-9.

⁵⁴⁹ O gênero xote foi gravado em 78 RPM e LP. Ibidem. p.317-9.

ANEXO 5 - XAXADO

1. Vamos xaxear, 1952; 2. Xaxado, 1952; 3. Paraxaxá, 1953, 4. Que modelo são os seus, 1958; 5. O torrado da Lili, 1958; 6. Nega Zefa, 1964; 7. Lampião Falou, forró xaxado, 1981; 8. Lampião, 1983.⁵⁵⁰

ANEXO 6 - O TERMO E O GÊNERO FORRÓ

1. Forró de Mané Vito (s/i, 1949); 2. Forró do Quelemente (Xote miudinho, 1951); 3. Forró de Zé Tatu, rojão, 1955; 4. Forró no Escuro, 1958; 5. Sanfoneiro Zé Tatu, 1962; 6. Forró do Zé Antão, xote, 1962; 7. Marimbondo, 1964; 8. Forró de Zé do Baile, 1964; 9. Forró de Pedro Chaves 1967; 10. Forró do Zé Buchudo, 1972; 11. Retrato de um Forró, 1973/74; 12. Forró Fungado, 1977; 13. Tamborete de Forró, 1983; 14. Forró de Ouricuri, 1983; 15. Danado de Bom, 1984; 16. Sanfoninha Choradeira, 1984; 17. Casamento Rosa, 1984; 18. Aproveita Gente, 1984; 19. Lula Meu Filho, 1984; 20. Forrofiar, 1984; 21. Deixa Tanga Voar, 1985; 22. Forró Número 1, 1985; 23. A puxada, 1985; 24. Sanfoneiro Macho, 1985; 25. Flor de Lírio, 1985; 26. Maria Baiana, 1985; 27. Forró do Bom, 1985; 28. Tá Bom de Mais, 1985; 29. Forró de Cabo a Rabo, 1986; Forró da Miadeira, 1986; 30. Açucena Cheirosa, 1986; 31. Passo de Fome mas Não Deixo, 1986; 32. Forroneirão, 1986; 33. Queimando Lenha, 1986; 34. De Fiá Pavi, 1987; 35. Nem Se Despediu de Mim, 1987; 36. Forró no Interior (Furum Furum Firim), 1987; 37. Forró do Zé Antão, 1987; 38. Festa de Santo Antônio, 1987; 39. Pobre Sanfoneiro, 1987; 40. ABC do Sertão, 1988; 41. Vem Morena, 1988; 42. Derramar o Gai, 1988; 43. Noites Brasileiras, 1988; 44. Estrada de Canindé, 1988; 45. Bom Pra Eu, 1988; 46. Ai tem, 1988; 47. Vamos Juntar os Troços, 1988; 48. Forró Gostoso, 1988; 49. Vou Te Matar de Cheiro, 1989; 50. Um pra Mim, Um pra Tu, 1989; 51. Vê se Ligas Para Mim, 1989; 52. Coração Molim, 1989; 53. Forró das Crianças (S/d), 54. Forrobodó Cigano, 1989; 55. Oi o Freio (instrumental), 1989; 56. Do Jeito Que Vocês Gostam (instrumental); 1989; 57. Forró Apracatado (instrumental), 1989; 58. Budegando (instrumental), 1989; 59. Pra Poeira (instrumental), 1989; 60. Forró Atarranchado (instrumental), 1989; 61. Forró no Jaqueirão (instrumental), 1989; 62. Bia no Forró (instrumental), 1989; 63. Forró do Joquinha (instrumental), 1989.⁵⁵¹

⁵⁵⁰ O gênero xaxado foi gravado em 78 RPM e LP. Ibidem. p.317-9.

⁵⁵¹ O gênero forró foi gravado em 78 RPM e LP. Ibidem. p.317-9.

ANEXO 7 - GERALDO VANDRÉ, CAPA LP “HORA DE LUTAR”, 1965



Figura 41 - Capa do LP de Geraldo Vandré. ⁵⁵²

ANEXO 8 - OS PARCEIROS DE LUIZ GONZAGA



**Figuras 42 e 43 - (Capa da esquerda) Luiz Gonzaga e Zé Dantas;
(Capa da direita) Luiz Gonzaga - meus sucessos com Humberto Teixeira.** ⁵⁵³

⁵⁵² A música Asa Branca ocupa a 6ª faixa do LP “A Hora de Lutar”. Continental, 1965. Disponível em: <[http://musicodobrasil.com.br/loronixcontent/capasloronix/M/Geraldo+Vandre+-+Hora+de+Lutar+\(1965\)-image012.jpg](http://musicodobrasil.com.br/loronixcontent/capasloronix/M/Geraldo+Vandre+-+Hora+de+Lutar+(1965)-image012.jpg)>. Acesso em : 20/08/2009.

ANEXO 9 - 78 RPM - RCA VICTOR



Figuras 44 e 45 - (Disco da esquerda) Disco lado A “No Meu Pé de Serra”, Chote, em 78 RPM, 1946; (Disco da direita) Disco lado A “Vira e Mexe”, Xamêgo, em 78 RPM, 1950. ⁵⁵⁴



Figuras 46 e 47 - (Disco da esquerda) Disco lado B “Respeita Januário”, Baião, em 78 RPM, 1950; (Disco da direita) Disco lado B “Maceió”, Toada, em 78 RPM, 1960. ⁵⁵⁵

⁵⁵³ Capa da direita - LP “Luiz Gonzaga canta seus sucessos com Zé Dantas”. RCA Victor, 1959. Disponível em: <http://nilljunior.com.br/userfiles/image/ze_dantas_e_luiz_gonzaga.jpg>. Acesso em: 20/08/2009. Capa da esquerda - LP “Luiz Gonzaga - meus sucessos com Humberto Teixeira”. RCA Camden, 1968. Disponível em: <<http://2.bp.blogspot.com/_DSKVEvHtskc/R7jPZooHg6I/AAAAAAAAABHo/KYsfesI9s_I/s400/Luiz+Gonzaga+P.JPG>. Acesso em: 20/08/2009.

⁵⁵⁴ Disco da esquerda - Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **No meu pé de serra**. 1946. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/mlg/gui/DocumentoAudio.php?codigoDocumento=RM012>>. Acesso em: 21/08/2009. Disco da direita - Luiz Gonzaga. **Vira e mexe** - Xamêgo. 1941. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/mlg/gui/DocumentoAudio.php?codigoDocumento=RM001>>. Acesso em: 21/08/2009.

⁵⁵⁵ Disco da esquerda - Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Respeita Januário** - Baião. 1950. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/mlg/gui/DocumentoAudio.php?codigoDocumento=RM020>>. Acesso em: 21/08/2009. Disco da direita - Lourival Passos. **Maceió** - Toada. 1960. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/mlg/gui/DocumentoAudio.php?codigoDocumento=RM067>>. Acesso em: 21/08/2009.

**ANEXO 10 - A VIDA DE GONZAGA ANTES DA CHEGADA AO RIO DE JANEIRO,
OS ANOS DE ASCENSÃO, A INVENÇÃO DO BAIÃO,
O DESAPARECIMENTO DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO E,
POR ÚLTIMO, O RETORNO PARA A CENA MUSICAL DO PAÍS**

1912 a 1929	Fase da infância e adolescência, nesse período o sanfoneiro adquire experiência musical observando o concerto e afinação de Januário em sua oficina. Momento em que o músico começa a tocar os bailes nas proximidades da fazenda Caiçara no Exu-PE.
1930 a 1939	Período em que o Gonzaga entrou para o Exército tornando corneteiro com apelido de “Bico de Aço”. Nas viagens do soldado pelo Brasil passou a conhecer a <i>paisagem sonora</i> de outros estados brasileiros.
1939 a 1946	Inserção do artista no panorama musical do Rio de Janeiro. Exerceu outras praticas musicais, diferentes das executadas na região do Araripe.
1946 a 1956	Invenção do baião juntamente com o compositor Humberto Teixeira. Estrategicamente essa sonoridade entrou numa disputa com outras tendências musicais, conquistando sua hegemonia.
1956 a 1967	Período que a música de Luiz Gonzaga deixou de ser executada nos meios de comunicação, notadamente no Rádio e na televisão. Emergiu a bossa nova outro gênero que conquistou espaço na MPB.
1967 a 1989	As modificações se acentuam em sua carreira quando os tropicalistas e Geraldo Vandré passaram a tê-lo com referência musical para suas composições. Nos anos de 1980 recebeu a denominação de Gonzagão.

Luiz Gonzaga “Truce um triângulo no matolão
(...) XOTE, MARACATU E BAIÃO” (...) CD
Dissertação: Jonas Rodrigues de Moraes
História Social PUC/SP

01. Vira e mexe,xamego, 1941 (Luiz Gonzaga)
02. Asa Branca,toada 1947 (Luiz Gonzaga/H.Teixeira)
03. Qui Nem Jiló, baião, 1950 (H. Teixeira/Luiz Gonzaga)
04. Forró de Mane Vito 1950 (Z. Dantas/Luiz Gonzaga)
05. Assum Preto 1950 (H. Teixeira/Luiz Gonzaga)
06. Piauí, toada-baião, 1952 (Sylvio Moacyr de Araújo)
07. Paulo Afonso, baião (Luiz Gonzaga/ Zé Dantas)
08. Chorei, chorão, chorão,1958 (L.Gonzaga/ L. Passos)
09. Pra Onde Tu Vai Baião, baião, 1963 (J.Vale/S.Rodrigues)
10. Samarica Parteira, 1973 (Zé Dantas)
11. Pouporri: Juazeiro, Estrada de Canindé, Riacho do Navio
12. Da Vida 1981 (Gonzaga Jr.)
13. Boiadeiro 1981 (K. Caldas/A. Cavalcanti)
14. Pau-de-Arara 1981 (G. Moraes/Luiz Gonzaga)
15. Baião de São Sebastião 1981 (Humberto Teixeira)
16. Vozes da Seca 1981 (Zé Dantas/Luiz Gonzaga)
17. Baião 1981 (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)
18. Légua Tirana 1981 (Humberto Teixeira/Luiz Gonzaga)
19. Baião de Dois 1950 (Humberto Teixeira/Luiz Gonzaga)
20. Estrela de Ouro 1981 (A.B. Silva/ José Batista)