



Ruberval José da Silva

**Vida de Viajante: uma análise da obra musical
do compositor e intérprete Luiz Gonzaga na
cidade do Rio de Janeiro (1940 – 1970)**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
Graduação em História Social da Cultura do
Departamento de História da PUC-Rio.

Orientadora: Prof^a Juçara da Silva Barbosa de Mello

Rio de Janeiro
Agosto de 2017



Ruberval José da Silva

**Vida de Viajante: uma análise da obra musical
do compositor e intérprete Luiz Gonzaga na
cidade do Rio de Janeiro (1940 – 1970)**

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
graduação em História Social da Cultura do
Departamento de História do Centro de Ciências
Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão
Examinadora abaixo assinada.

Profa. Juçara da Silva Barbosa de Mello

Orientadora
Departamento de História - PUC-Rio

Prof. Luís Reznik

Departamento de História – UERJ

Prof. Romulo Costa Mattos

Departamento de História - PUC-Rio

Prof. Paulo Roberto Ribeiro Fontes

Departamento de História - FGV

Prof. Augusto Cesar Pinheiro da Silva

Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais - PUC-Rio

Rio de Janeiro, 15 de agosto de 2017

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Ruberval José da Silva

Graduado (2013) em História Social da Cultura, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Ex-bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET) de 2010 a 2011. Ex-bolsista de Iniciação Científica da pesquisa "Palavras do Brasil: vocabulário e experiência histórica no Império do Brasil" (2011 a 2013). Na Graduação dediquei minhas pesquisas em História dos Conceitos, História do Império e da Escravidão. A monografia abordou a escravidão na cidade do Rio de Janeiro e o medo das autoridades imperiais, em meados do século XIX. Atua como professor da rede particular de ensino.

Ficha Catalográfica

Silva, Ruberval José da

Vida de viajante: uma análise da obra musical do compositor e intérprete Luiz Gonzaga na cidade do Rio de Janeiro (1940-1970) / Ruberval José da Silva; orientadora: Juçara da Silva Barbosa de Mello. – 2017.

173 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2017.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. Luiz Gonzaga. 4. Rio de Janeiro. 5. Baião. 6. Migração. 7. Sertão(ões). I. Mello, Juçara da Silva Barbosa de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD:900

Para e por minha família migrante.
E à Raquel, porque juntos, *transmigra*remos permanentemente.

Agradecimentos

O agradecimento é sempre um gesto de reconhecimento e humildade para com aquelas pessoas que, direta ou indiretamente, nos ajudaram em algum momento de nossas vidas. Neste, agradeço à Pontifícia Universidade Católica (a cada dia mais plural e menos desigual) e à CAPES pela bolsa de estudos concedida que possibilitou financeiramente a realização dessa pesquisa.

Muito agradecido a Luiz Antônio de Almeida e Maria Helena Cardoso de Oliveira do Museu da Imagem e do Som (Lapa-RJ) e também à Vilma Oliveira, Alice Barbosa e Queli Delgado da Associação Brasileira de Imprensa (RJ).

Solidariedade, carinho e competência são algumas das referências dos funcionários que fazem o Departamento de História um lugar acolhedor e alegre: Anair, Cleusa, Cláudio, Edna e o Moisés.

Adjetivos que, somados a muitos outros, fazem do corpo docente desse Departamento de História exemplo da excelência e humanidade. Por suas preocupações para que a nossa formação como professores e historiadores também seja de excelência. Merece, portanto, todo o meu reconhecimento e agradecimento.

Ao mestre Ilmar Rohloff de Mattos, um amigo, meu professor e minha referência primeira no ofício do *Ser* professor-historiador.

Quero agradecer aos membros da banca de qualificação do projeto e de aprovação da dissertação: Luís Reznik (UERJ), Paulo Roberto Ribeiro Fontes (FGV) e à Flávia Eyler (PUC-RIO), por sua ternura que aflora e nos contagia, e ao Rômulo Mattos (PUC-RIO) pelas suas indicações e contribuições acadêmicas em conversas formais e informais.

E à Juçara Mello que - com sua sensibilidade de mulher, mãe, professora e de pesquisadora do ensino-aprendizagem em História - aliada à sua competência, soube, em cada instante, orientar a pesquisa que resultou neste trabalho dissertativo. Por acreditar, incentivar e contribuir decisivamente para o desenvolvimento dessa dissertação demonstro aqui toda a minha gratidão.

Dedico este singelo trabalho para os meus pais: Berenice e Manoel. As duas pessoas mais importantes que contribuíram para a minha formação em todos os sentidos! Mesmo com as distâncias, espacial e temporal, que provocavam uma

saudade incomensurável, o incentivo e a força que demonstravam eram sentidos por mim com a mesma intensidade de quando eu decidi, não só trilhar os rumos da História, mas também quando segui outro horizonte por causa da própria História. Em meio a essas escolhas e rumos tomados, fizeram e farão parte sempre, meus irmãos e irmãs, que de certa forma se veem realizados com este trabalho, pois as circunstâncias fizeram com que eles abdicassem de horizontes semelhantes para que eu pudesse seguir no caminho dos estudos acadêmicos. Por tudo isso e muito mais, que essa dissertação é também da autoria do Zé, do Edmilson, do Nilton, do Erivaldo, da Eliane, da Hozana e da Érica.

À esta família migrante, a minha inspiração, meu propósito e minha realização. E, por último, como expressão de um sentimento indescritível, compartilho essa dissertação com minha companheira para a vida: Raquel. Um presente que a migração me proporcionou para seguirmos transmigrando juntos.

Resumo

Silva, Ruberval José da; Mello, Juçara da Silva Barbosa de. **Vida de viajante: uma análise da obra musical de Luiz Gonzaga na cidade do Rio de Janeiro (1940-1970)**. Rio de Janeiro, 2017. 173 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O presente trabalho analisa a trajetória de Luiz Gonzaga e do gênero musical Baião, sua inserção e atuação no mercado fonográfico brasileiro, a partir da cidade do Rio de Janeiro, entre meados da década de 1940 até o final dos anos 1970. Na dissertação também se discutiu dois temas que marcam a extensa obra do compositor e intérprete pernambucano: os conceitos polissêmicos de *sertão(ões)* e de *migração*. Tais temáticas dialogam com a própria trajetória de Luiz Gonzaga enquanto migrante e dos milhões de trabalhadores e trabalhadoras que saíram da região Nordeste para os grandes centros urbanos do Sudeste. Por isso, esse trabalho representa o esforço de compreender as relações conflitivas e/ou consensuais entre autor, obra e público sem deixar de discutir as diversas implicações teóricas e metodológicas impostas pelas fontes consultadas (imprensa e canções). Através da mobilização dessas fontes e das leituras diversas, foi possível perceber que Luiz Gonzaga contou com uma importante rede de solidariedade de muitos agentes mediadores do rádio e da imprensa carioca provenientes da região Nordeste. Isso foi decisivo para a introdução, difusão e circulação do Baião no mercado fonográfico como uma forma de resistência cultural. Por outro lado, a recepção pelo público, em particular o migrante, foi responsável pelo grandioso sucesso desse gênero musical entre os anos 1947 a 1953 e sua perpetuação como música nacional.

Palavras-chave

Luiz Gonzaga; Rio de Janeiro; baião; migração; sertão(ões); música.

Abstract

Silva, Ruberval José da; Mello, Juçara da Silva Barbosa de. (Advisor). **Traveler's life: an analysis of the musical work of the composer and singer Luiz Gonzaga in the city of Rio de Janeiro (1940-1970)**. Rio de Janeiro, 2017. 173 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This work analysis the trajectory of Luiz Gonzaga as well as his insertion and performance in the Brazilian phonographic market, and the musical genre Baião in Rio de Janeiro from the middle of the forties till the last years of the seventies. It is also discussed two themes which defined the long work of this “pernambucano” composer and singer: the polysemic concepts of “sertão” (Brazilian backwoods) and migration. These themes walk together with Luiz Gonzaga’s history as a migrant and also with millions of workers who left the Brazilian Northeast to go to big Southeast cities. Therefore, this work represents the effort to understand the conflictive and/or agreement among the author, work and public without forgetting to discuss the several theoretical and methodological implications imposed by the researched source (press and songs). Through these source mobilization and several reading, it was possible to realize that Luiz Gonzaga counted on an important solidarity network formed by many radio mediators agents and from the carioca press coming from the Northeast. This was decisive to the Baião introduction, diffusion and circulation in the phonographic market as a cultural resistance form. On the other hand, the audience reception, especially by the migrant one, was responsible for the big success of this musical genre between 1947 and 1953 and its perpetuation as a national kind of music.

Keywords

Luiz Gonzaga; Rio de Janeiro; baião; migration; sertão (brazilian backwoods); music.

Sumário

1. Introdução	12
Parte I - Luiz Gonzaga e o Baião: o fazer-se e o refazer-se de dois migrantes	22
2. 1. “Quando eu vim do sertão...”	23
2. 2. Do “estado primitivo” à “internacionalização”: o Baião, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira” na cidade do Rio de Janeiro	35
2. 3. O Baião e Luiz Gonzaga na imprensa carioca: de “coqueluche nacional” ao “Rei do Baião”	63
Parte II - Luiz Gonzaga entre conceitos e representações: Sertão(ões) e Migrantes	104
3. 1. Dos sertões ao Sertão: as representações territoriais na obra de Luiz Gonzaga	105
3. 2. Da partida à saudade: as representações de migrantes do Nordeste na obra de Luiz Gonzaga	133
4. Conclusão	156
5. Referências bibliográficas	161
5. 1. Fontes	161
5. 1. 1. Depoimentos	161
5. 1. 2. Impressos (jornais e revistas)	161
5. 1. 3. Canções	163
5. 1. 4. Outras fontes	167
5. 2. Bibliografia	168

Lista de figuras

Figura 1 - Luiz Gonzaga e a RCA Victor em propaganda	69
Figura 2 - Luiz Gonzaga e sua sanfona	75
Figura 3 - “Pernas no Xaxado”	76
Figura 4 - Multidão no Campo de São Cristóvão no lançamento do Xaxado	78
Figura 5 - Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira	84
Figura 6 - “Luiz Gonzaga. Primeiro e Único Imperador do Baião”	85
Figura 7 - Luiz Gonzaga em sua casa com Helena e a sogra	90
Figura 8 - Luiz Gonzaga dança o baião e Helena (esposa) toca a sanfona	91
Figura 9 - “Em meio à confusão, espectadora desmaiou”	93

“Transmigrar: 2. §. *Transmigrar-se*, mudar-se, ou passar a alma de hum corpo a animar outro.

(SILVA, Antonio de Moraes . *Diccionario da lingua portuguesa*, 1789.)

Introdução

“Minha vida é andar por este país
Pra ver se um dia descanso feliz
Guardando as recordações
Das terras onde passei
Andando pelos sertões
E dos amigos que lá deixei
[...]
Longe de casa
Sigo o roteiro
Mais uma estação.”

(CORDOVIL, Hervê; GONZAGA, Luiz. *A vida do viajante*, 1953.)¹

A letra da canção que serve de epígrafe a esta introdução e de inspiração para o título dessa dissertação (“vida de viajante”) remete-nos às noções de tempo e espaço com o personagem operando-as em suas experiências² enquanto migrante. Na melodia saudosista da toada os compositores misturaram as três percepções do tempo: presente (“minha vida é andar”), passado (“guardando as recordações”) e projetos (“pra ver se um dia descanso feliz”), em um momento que o Baião começava a declinar no cenário musical dos grandes centros urbanos do Sudeste. Na letra da canção expressa-se também a íntima relação na pessoa que migra entre o tempo e o espaço, pois a vida do migrante será sempre perpassada pelas implicações afetivas entre o *seu lugar* e o *outro*, entre as reminiscências e os projetos. Tudo isso em constante movimento, como poderemos constatar ao longo do texto.

¹ CORDOVIL, Hervê; GONZAGA, Luiz. *A vida do viajante* (Lado B). In. **80-1221**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1953. Disponível em: < <http://www.recife.pe.gov.br> >. Último acesso em 2 de Junho de 2017.

² O conceito de experiência será referenciado, ao logo da dissertação, de acordo com o entendimento e o sentido empregados pelo historiador inglês marxista E. P. Thompson. Nos baseamos principalmente no capítulo “Educação e experiência” que integra o livro *Os Românticos: a Inglaterra na era revolucionária*. Assim explica o autor o significado desse conceito na seguinte fórmula:

“(...) educação = ideias = classe média; experiência (a própria vida) = sentimento = gente do povo.” (p. 37)

Discutindo o conflito entre a educação informal, “a cultura provinda da experiência” e da sensibilidade da população pobre inglesa do século XVIII e a cultura letrada e intelectual, Thompson ressalta a importância de percebermos as implicações das ações concretas e reais dessa classe popular na construção de experiências sociais e históricas de uma sociedade ou país. Na nossa análise historiográfica levamos em consideração os sentimentos e as ações dos migrantes com a finalidade de destacarmos suas decisões, angústias, memórias, projetos e realizações (sensibilidades) que, muitas vezes, enfrentavam ou contornavam as estruturas econômicas, políticas e culturais impostas tanto em seus locais de saída como nos lugares que chegavam. Cf. THOMPSON, E. P. “Educação e experiência”. In. **Os Românticos: a Inglaterra na era revolucionária**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002, p. 11-48.

Este trabalho dissertativo analisa uma parte da obra musical de Luiz Gonzaga e sua própria incursão no mercado fonográfico e no meio cultural da sociedade carioca, entre meados da década de 1940 até o final de 1970. Essa delimitação temporal não ficou restrita a essas duas balizas fixas, podendo ultrapassá-las em alguns capítulos. Foi nessas quatro décadas que o país presenciou um grande crescimento na migração interna entre as regiões Nordeste e Sudeste – principalmente para as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro –, que influenciou decisivamente na própria criação e difusão do Baião entre o público migrante. Então, a referência à cidade do Rio de Janeiro dar-se pelo fato dela ter sido o local de criação e irradiação do gênero Baião, e, vinculado a isso, por ser vista como o centro aglutinador e dinamizador da “cultura nacional”.

O texto está dividido em duas partes. Na primeira, intitulada “*Luiz Gonzaga e o Baião: o fazer-se e o refazer-se de dois migrantes*”, tratamos do compositor e intérprete Luiz Gonzaga e da sua obra como elementos marcados pela experiência migratória e suas implicações identitárias (para o intérprete) que estão representadas em inúmeras canções suas ou de outros compositores. E, ainda, como os contatos musicais diversos que o migrante Luiz Gonzaga teve em suas andanças pelo país influenciou na gestação do gênero musical Baião entre embates e convergências.

Nesta primeira parte, composta de três capítulos, é apresentada inicialmente uma trajetória de Luiz Gonzaga na qual são ressaltados aspectos e eventos que marcaram sua vida como indivíduo migrante e que tiveram impactos diretos ou indiretos na produção da obra ao longo da sua carreira, a qual denominamos de “*Quando eu vim do sertão...*”. Neste sentido, as propostas da Micro-história e seus métodos são importantes na investigação dos objetos analisados e na releitura dos fenômenos maiores daquele período.³ Nosso objetivo é mostrar como Luiz Gonzaga foi se confrontando com diversas experiências musicais que foram

³ Seguimos as orientações teóricas e metodológicas de: LEVI, Giovanni. “Usos da biografia”. In: AMADO, Janaína; FERRERA, Marieta de Moraes (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

LEVI, Giovanni. “Sobre a micro-história” In: BURKE, Peter (Org). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

REVEL, Jacques. *Micro-história, macro-história: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado*. Tradução de Anne-Marie Milon de Oliveira. In: **Revista Brasileira de Educação**, vol. 15, n. 45, set./dez. 2010.

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. (Orgs.). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

importantes para sua formação como compositor e intérprete do Baião – desde quando saiu da cidade Exú (PE), em 1929, até a sua chegada na cidade do Rio de Janeiro no ano de 1939. As fontes mais mobilizadas foram as canções, depoimentos pessoais (Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro) e entrevistas na imprensa da época.

No capítulo segundo – “Do ‘estado primitivo’ à ‘internacionalização’:⁴ o Baião, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira” na cidade do Rio de Janeiro –, nosso objetivo foi o de evidenciar as disputas e tensões entre esses dois criadores do Baião e os folcloristas e musicólogos, nas décadas de 1940 a 1950, na imprensa, em torno dos sentidos do que seria uma tradição erudita e uma memória vinculadas ao discurso do nacional e da cultura popular. Além do encontro entre tradições e inovações, no cerne do qual surgiu um novo gênero, também é abordado o encontro entre Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira – artífices do Baião – enquanto agentes marcados pelas experiências migrantes e que procuraram legitimar o novo gênero perante os mais diversos setores culturais.

Ao longo desse capítulo procuramos esclarecer algumas questões: Quais foram as possíveis genealogias e associações que Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga fizeram a respeito do Baião em busca de uma música “autêntica brasileira”? Quais as simbologias e tradições absorvidas e/ou renegadas nesse momento inicial do gênero musical? Quais as pretensões dos compositores do Baião em relação ao público crítico, aos folcloristas, musicólogos e ao mercado radiofônico?

Enquanto isso, a partir da década de 1940 a 1950 foram intensos os debates sobre a música nacional. Os intelectuais, músicos e musicólogos,

⁴ As duas expressões em destaques pertencem a Humberto Teixeira que as proferiu numa entrevista concedida à *Revista O Cruzeiro*, quando ele estava planejando a ida de uma caravana musical para a Europa com músicos que interpretavam o Baião. Na entrevista Humberto Teixeira fez uma enfática defesa desse gênero destacando suas origens autênticas (primitivas) da região Nordeste como sendo uma das qualidades que justificavam seu lançamento como ritmo brasileiro no exterior.

CARNEIRO, Luciano; TEIXEIRA, Humberto. *Baião – turista na Europa*. In: **Revista O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, ABI, 29 de Setembro de 1956, p. 85.

Na composição *Chapéu de couro e gratidão*, de 1977, essa relação entre o local de origem do Baião e sua difusão da cidade do Rio de Janeiro para o mundo ficou explícita:

“A minha voz do Nordeste / Vai ser som universal / Quando nós cantamos juntos / Meu baião na capital

Bato palma, trago flores / De Januário a bênção / E no meu chapéu de couro/ Nada mais que gratidão.”

Cf. BATISTA, Aguinaldo; GONZAGA, Luiz. *Chapéu de couro e gratidão* (Lado A-7). In. **Chá cutuba**. Rio de Janeiro: RCA/CAMDEN (33 rpm), 1977. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br>>. Último acesso em 3 de Junho de 2017.

folcloristas ou não, debatiam por meio da imprensa (em colunas de jornais e/ou revistas diversas e especializadas) os gêneros musicais em termos como “popular”, “erudita”, “vanguardista”, “folclórica” e “comercial” no cenário musical nacional.

O Rádio como principal meio de comunicação de massa da época procurava, por meio de seus produtores e locutores, discutir qual seria o gênero que melhor expressava a “pureza musical” brasileira. O Baião e outros ritmos trazidos do Nordeste pelo “querido sanfoneiro da cidade”, entraram nesta disputa. Para os seus defensores, o Baião era o único que poderia não só rivalizar com o samba, mas seria aquele que melhor expressava a “cor brasileira” e era defendido como uma “obra nacionalista” e digno de ser exportado ao mesmo tempo em que o mercado fonográfico brasileiro importava muitos gêneros: Fox, Bolero, Tango, etc.

Porém, mapear toda a recepção do Baião na sociedade carioca daquele período é uma tarefa quase impossível. Por isso, a análise foi delimitada à recepção pelos críticos musicais dos meios de comunicação da época com a intenção de perceber uma defesa enfática em torno do Baião por um grupo de produtores, compositores, radialistas, entre outros profissionais, proveniente da região Nordeste, que viu naquele gênero uma representatividade regionalista.

Essas interlocuções “solidárias” foram feitas na escrita do terceiro e último capítulo dessa parte, intitulado “*O Baião e Luiz Gonzaga na imprensa carioca: de ‘coqueluche nacional’ ao ‘Rei do Baião’*”. Foi feito um balanço da circulação e recepção do Baião pela crítica do Rádio e pelo público de modo geral, por meio da imprensa. Como o título já deixa subentendido, trata-se de análise do período em que o Baião e Luiz Gonzaga foram consagrados na sociedade carioca pelo sucesso nas rádios, nas revistas, em jornais, na incipiente televisão, shows e em muitos países – através da indústria fonográfica e de outros intérpretes que fizeram sucesso na “onda” do Baião.

Os criadores do Baião estavam inseridos nessa lógica capitalista do mercado fonográfico que forçava, por vezes no conflito, uma negociação sobre os temas e os tipos de referências que o compositor e/ou intérprete desejavam executar nas canções ou em apresentação. Foram esclarecidos os interesses, as disputas e as negociações por trás desse sucesso, principalmente em relação ao

mercado fonográfico, Luiz Gonzaga e os distintos públicos – entre eles os migrantes.

Tendo como fonte principal a imprensa do período de criação e auge do Baião, foi analisada a sua *recepção e circulação* na mídia – privilegiando a crítica “especializada”. O estudo da recepção e da circulação foi primordial nesta etapa do trabalho, pois procuramos identificar as preferências ideológicas e culturais ligadas ao meio radiofônico e passadas para o público, que reagiu de distintas maneiras ao produto musical Baião. Nessa perspectiva, um dos nossos pressupostos é o de que Luiz Gonzaga e os seus principais compositores, como Humberto Teixeira e Zé Dantas, negociaram (ora cedendo, ora impondo) com a indústria fonográfica os seus interesses relacionados à estética da fala e da imagem e dos temas cantados pelo intérprete “estilizador do ritmo nordestino”.

Nesta parte primeira, o foco esteve sobre a criação, a produção, a circulação e a recepção do gênero Baião e Luiz Gonzaga em revistas e jornais especializadas em música, como a *Revista do Rádio* (1948 - 1970), lançada pelo jornalista Anselmo Domingos, não por acaso no momento em que houve a ascensão do rádio no Brasil. A revista circulou em praticamente todo o território nacional. Outra fonte utilizada foi a *Revista O Cruzeiro*⁵ (fundada em 1928), comprada pelo paraibano Assis Chateaubriand – o poderoso presidente dos *Diários Associados* –, além de reportagens e entrevistas em jornais da época, canções e depoimentos de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

Sustentamos nessa dissertação que, tanto o processo inicial como ao longo do percurso de um gênero musical como o Baião, deve ser compreendido em suas nuances e especificidades históricas ao envolver os interesses, as interações, as resistências e as influências do mercado fonográfico, do público, do meio cultural, etc., pois: “Na verdade, deve-se perceber como se instituem as relações culturais e sociais em que se acomodam elementos de gestação de uma dada música/canção urbana e da vida do autor (...).”⁶

Nesse processo de gestação do Baião, acontecimentos da biografia de Luiz Gonzaga ganharam relevância na medida em que suas canções representavam

⁵ A *Revista O Cruzeiro* fazia parte do maior conglomerado de mídia da América Latina, chamado Diários Associados, que reunia em todo o Brasil jornais, revistas diversas, rádios e televisão.

⁶ MORAES, José G. Vinci de. *História e música: canção popular e conhecimento histórico*. **Rev. Brasileira de História**. São Paulo, vol. 20, n. 39. São Paulo, 2000. Disponível em: <<http://www.scielo.br/>>. Acesso em 25 de Março de 2016, p. 204.

algumas das experiências de sua vida, na condição de migrante que foi, e que eram comuns para uma parte do público que havia migrado para a cidade do Rio Janeiro ou São Paulo. Embora o trabalho como um todo não esteja focado na sua trajetória pessoal, algumas considerações feitas pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, em seu artigo *A ilusão biográfica*⁷ constituíram balizas para a análise.

Já o sociólogo e crítico literário brasileiro Antônio Cândido⁸ chama a nossa atenção para o fato de que, além das relações com a estrutura social, os valores e ideologias em que o artista está inserido, quando este produz sua obra e a faz circular, gera um “efeito prático” no meio social que o transforma. Esse modelo estruturalista chamado por Cândido de “tríade indissolúvel” – em relação à criação da obra, a circulação e a recepção na sociedade – servirá de parâmetro para pensarmos o Baião, o compositor e intérprete Luiz Gonzaga e o seu público ouvinte/leitor. Dar conta desses três processos interdependentes é um dos grandes desafios da historiografia que tem como tema a música. Neste trabalho, buscou-se privilegiar os momentos distintos da criação e da recepção do gênero Baião, sem, no entanto, deixar de analisar seu processo de circulação.

Como orienta o historiador José Vinci de Moraes:

“Sendo assim, além de suas características físicas e das primeiras escolhas culturais e históricas, os sons que se enraízam na sociedade na forma de música também supõem e impõem relações entre a criação, a reprodução, as formas de difusão e, finalmente, a recepção, todas elas construídas pelas experiências humanas.”⁹

Na segunda parte da dissertação, em que me ocupei da análise das letras de algumas canções, a preocupação esteve voltada para o aspecto dos “parâmetros poéticos”, como se refere Marcos Napolitano. Quais sejam: o tema geral da canção; a identificação do “eu poético” e seus possíveis interlocutores (“quem” fala através da “letra” e “para quem” fala); e qual a fábula narrada (quais as imagens poéticas utilizadas). Por outro lado, não foi dada ênfase aos “parâmetros musicais” da obra, como: melodia, arranjo, andamento e vocalização.¹⁰ Embora recorra aos estudos de musicologia para complementar esse aspecto na análise da

⁷ BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998, p. 183-191.

⁸ CÂNDIDO, Antônio. “A literatura e a vida social”. In: **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965, p. 25.

⁹ MORAES, José G. Vinci de., op. cit., p. 211.

¹⁰ NAPOLITANO, Marco. **História e música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, pp. 100-101.

canção, acredito que a esfera poética na letra responderá grande parte das questões colocadas, pois “o ‘entre-lugar’ é a própria canção, enquanto obra e produto cultural concreto”¹¹ que interfere na vida cotidiana das pessoas.

Foi com esse intuito que, na segunda parte da dissertação – denominada “*Luiz Gonzaga entre conceitos e representações*”:¹² *Sertão(ões) e Migrantes*” –, destacou-se a relevância da relação umbilical na análise das músicas, ao serem tratadas as representações que os compositores e o intérprete fizeram acerca dos migrantes nordestinos e dos lugares diversos referenciados em sua obra.

O objetivo central nesta segunda parte é mostrar a diversidade na obra musical de Luiz Gonzaga a respeito de dois assuntos que renderam tanto sucesso ao longo de sua extensa carreira: *os migrantes* e *o(s) Sertão(ões)*. Sendo assim, postamo-nos criticamente em relação a alguns trabalhos historiográficos que criticaram uma suposta padronização temática na obra gonzagueana que impossibilitaria enxergar toda a diversidade de uma região em seus aspectos, geográficos, sociais, econômicos e políticos.¹³

¹¹ Ibid., p. 85.

¹² Tomamos como referência desse conceito o filósofo Paul Ricoeur que articula em sua extensa obra a questão da representação (mimesis) com a História, a Memória e a Ficção. Em sua principal obra o autor afirma: “O tempo torna-se humano na medida em que é articulado de maneira narrativa; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que desenha os traços da experiência temporal.”

Cf. RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. São Paulo: Papirus, 1994, tomo I, p. 15.

Esse conceito de representação tem uma particularidade:

“É importante sublinhar que a *representância* não pretende resolver o paradoxo da aplicação do conceito de “realidade” ao passado, mas problematizá-lo”. Uma das implicações epistemológicas que incorre do fato de o passado ser, ao mesmo tempo, preservado e abolido nas marcas deixadas pelo passado é que a narrativa historiográfica jamais consegue re-efetuá-lo plenamente. Por outro lado, o conhecimento histórico tem a intencionalidade de visar e de representar os acontecimentos, um comprometimento que o submete ao que um dia foi.”

Cf. MENDES, Breno; ZICA, Guilherme Cruz e. *Paul Ricoeur e a representação historiadora: a marca do passado entre epistemologia e ontologia da história*. In. **Revista História da historiografia**. Ouro Preto, n. 10, dez., 2012, p. 326-327. Disponível em: <<https://www.historiadahistoriografia.com.br>>. Acesso em 2 de Junho de 2017.

Já o historiador português Fernando Catroga conceituando a palavra *traços* relaciona a memória com a representação, dialogando com Paul Ricoeur, com o sentido de vestígios, indícios e testemunhos que compõem a representação memorial ou a historiografia. Diz Catroga: “não deixa de ser sintomático que a própria origem da palavra memória parece solicitar o *traço* e o rito.”

Cf. CATROGA, Fernando. **Memória, história e historiografia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015, p. 25.

¹³ Cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 1999. 4ª Edição revista. São Paulo: Cortez, 2009.

Conferir também: MORAES, Jonas Rodrigues. “**TRUCE UM TRIÂNGULO NO MATOLÃO [...] XOTE, MARACATU E BAIÃO**”: A musicalidade de Luiz Gonzaga na construção da “identidade” nordestina. 170 fls. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, 2009.

Confrontando tal postulação no penúltimo capítulo “*Dos sertões ao Sertão: as representações territoriais na obra de Luiz Gonzaga*”, apresentou-se o argumento de que há nas canções uma variedade de referências que tratam do Sertão enquanto lugar homogêneo e generalizante e também os sertões enquanto lugares específicos e cheios de significados afetivos que comprovam um caráter pluralizado à obra de Luiz Gonzaga. E considerando que todo conceito possui um caráter polissêmico,¹⁴ fez-se necessário, na operação historiográfica, identificar as particularidades de acordo com os atores e o contexto histórico no qual o discurso foi produzido e proferido, a fim de que pudessem ser compreendidas as relações históricas entre Luiz Gonzaga, a região Nordeste e o processo migratório interno.

É no último capítulo “*Da partida à saudade: as representações de migrantes do Nordeste na obra de Luiz Gonzaga*”, que a questão da migração assume a centralidade nesta dissertação. Primeiro porque o próprio Luiz Gonzaga, assim como seus principais compositores, mediadores, interlocutores-ouvintes (e o próprio Baião) experimentaram da condição migrante – construindo o próprio contexto histórico da migração Nordeste-Sudeste ao longo da segunda metade do século XX.

Segundo: visando mostrar o caráter diverso da obra de Luiz Gonzaga, foi traçado um percurso pelas distintas representações que os compositores das canções, e o próprio cantor, fizeram acerca do ser migrante em suas diversas experiências. Foram analisados os sentimentos, os estranhamentos e as ações que permearam essas vivências das personagens migrantes. Enfim, a finalidade foi discutir a diversidade dos tipos de migrantes representados na obra do “Rei do Baião”, ressaltando os seus aspectos identitários e as facetas da memória.

Portanto, de alguma forma, as duas partes deste trabalho se entrelaçam e complementam-se, assim como estão umbilicalmente ligadas à obra do principal autor e intérprete do gênero Baião. Este também percorreu o caminho da migração do campo para a cidade, com Luiz Gonzaga, com os compositores ou por meio dos milhões de migrantes que poderiam se enxergar nas mais diversas experiências vividas pelos personagens representados naquelas canções. Essas músicas provocavam e ajudavam a forjar não apenas sensações, ideias, opiniões,

¹⁴ KOSELLECK, Reinhart. “História dos conceitos e História social”. In. **Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos**; tradução, Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira; revisão César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto-Editora PUC-Rio, 2006, p. 108 e ss.

imagens e memórias; elas foram agentes responsáveis pela formação de um senso comunitário “nordestino” no *lugar outro*, superando ou criando diferenças.

O poderoso discurso musical na letra, nos ritmos e na melodia do Baião, reinventado por Luiz Gonzaga e os “letristas” de suas canções, contribuiu para a consolidação de determinadas representações heterogêneas acerca do *Sertão/ões* e dos milhões de trabalhadores que – “com a coragem e a cara”¹⁵ e longe de casa, seguiam o roteiro, rumo a mais uma estação na incerteza do destino, mas guiados pela esperança.

¹⁵ GONZAGA, Luiz; MORAES, Guio de. *Pau de arara* (Lado B-1). In. **80-0936**. Rio de Janeiro: RCA Victor (78 rpm), 1952. Disponível em: <<http://www.luizluagonzaga.mus.br/>>. Acesso em 17 de Outubro de 2016.

Parte I

Luiz Gonzaga e o Baião: o fazer-se e o refazer-se¹⁶ de dois migrantes

Ao fazermos menção a Luiz Gonzaga ou as suas músicas, são quase espontâneas em nossa memória as imagens acerca do Nordeste brasileiro. Associado a essas imagens também somos levados, no embalo envolvente das suas canções, a um conjunto poderoso de referências que forjam nosso imaginário e, por vezes, opiniões sobre essa região do Brasil.

O compositor e intérprete Luiz Gonzaga do Nascimento (1912 - 1989), conhecido como Luiz Gonzaga, o “Rei do Baião”, foi um dos mais importantes e influentes nomes da música brasileira no século XX. Sem ele, possivelmente, a música popular brasileira, como a conhecemos hoje, não teria tanta riqueza e diversidade rítmica e melódica.

Ao falar em Luiz Gonzaga torna-se indissociável a análise de sua musicalidade, que tem o Baião como carro-chefe de um conjunto de ritmos que o acompanhou durante toda a sua vida. Outro referencial constante em sua obra é o(s) *Sertão(ões)* (de)cantado em inúmeras canções suas com outros compositores que apresentam diversas representações das vivências e características daqueles lugares genericamente chamado de *Sertão*.

Sendo assim, buscou-se situar brevemente na primeira parte desse texto a trajetória de Luiz Gonzaga, desde sua saída da cidade pernambucana de Exu até a chegada na cidade do Rio de Janeiro – capital do país naquele momento. Sem a pretensão de mapear detalhadamente o percurso da vida do compositor e intérprete, são apresentados alguns aspectos singulares de sua experiência migrante, presentes em suas canções e relatos.

¹⁶ Os conceitos em destaque carregam os sentidos empregados pelo historiador inglês Edward P. Thompson em sua obra *A formação da classe operária*. Logo na segunda frase do primeiro parágrafo do prefácio, o autor define: “Fazer-se, porque é um estudo sobre um processo ativo, que se deve tanto à ação humana como os condicionamentos. A classe operária não surgiu tal como o sol numa hora determinada. Ela estava presente ao seu próprio fazer-se.” E como esclarece a tradutora: “No entanto, a palavra “formação” perde em muito o conteúdo subjetivo e processual de “making”: ao substantivar o gerúndio de *to make*, o autor pretende, efetiva e conscientemente, ressaltar esse movimento de “autofazer-se” das classes sociais ao longo da história.” Cf. THOMPSON, Edward Palmer. “Introdução”. **A formação da classe operária**. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1987 [1963], p. 9.

Em prosseguimento será discutido o processo de (re)invenção do Baião com o cearense Humberto Teixeira, e, por fim, far-se-á um balanço da recepção do Baião na imprensa especializada.

2. 1

“Quando eu vim do sertão...”

“Quando eu vim do sertão,
seu môço, do meu Bodocó
A malota era um saco
e o cadeado era um nó
Só trazia a coragem e a cara
Viajando num pau-de-arara
Eu penei, mas aqui cheguei.”

(GONZAGA, Luiz; MORAES, Guio de. *Pau de arara*, 1952.)¹⁷

A obra de Luiz Gonzaga contém muitos traços de sua própria trajetória enquanto migrante que foi até o seu retorno definitivo para a terra natal, no final de década de 1980.

Luiz Gonzaga do Nascimento (1912 - 1989) era o segundo filho, dos nove, que tivera o “sanfoneiro Januário” e sua esposa Santana – Joca, Geni (Efigênia), Severino, José, Raimunda (Muniz), Francisca, Socorro e Aloísio – na fazenda Caiçara, cuja localização encontra-se no município pernambucano de Exu. Essa localidade representa uma das melhores faixas de terras da região, devido à drenagem das águas da Serra do Araripe que por ela se espalham. Apesar de encontrar-se na parte semiárida do Nordeste, essa serra e suas planícies, que estendem-se pela divisa dos estados do Ceará, Piauí, pelo extremo oeste da Paraíba e Pernambuco, assegura o abastecimento de água para a população e a lavoura mesmo nos períodos de seca, dada a sua conformação natural. Não por acaso, aquelas terras eram dominadas política e economicamente pelo Barão de Exu, da poderosa família Alencar que não reconhecia as fronteiras dos estados limítrofes, pois estava ramificada por toda parte daqueles territórios.¹⁸

A família de Luiz Gonzaga era moradora da fazenda Caiçara e o seu pai Januário prestava serviços, ao que parece, como empreiteiro:¹⁹

¹⁷ GONZAGA, Luiz; MORAES, Guio de. *Pau de arara* (Lado B). In. **80-0936**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1952. Disponível em: < <http://www.recife.pe.gov.br>>. Último acesso em 23 de Maio de 2017.

¹⁸ “Exu é terra dos Alencar, antepassados – entre tantos outros – do romancista José de Alencar e de sua heroica avó, a revolucionária Barbara do Crato, e do político Miguel Arraes de Alencar. Desembarcando de Portugal, Leonel Alencar chegou na região em 1709.” Cf. DREYFUS, Dominique. **Vida do viajante**: a saga de Luiz Gonzaga. São Paulo: Editora 34, 1996.

¹⁹ Empreiteiro é um trabalhador que faz serviços para o fazendeiro, geralmente mora nas terras da fazenda, em troca de um pagamento diário. Chama-se também de trabalhador alugado (aluga sua

“Nossa vida ali, era de menino pobre: sem escola, sem cultura (...) e pai puxando sempre, sonhando uma rocinha melhor.”

[...]

E nessa base de troca que a gente tinha uma variedade na semana santa, porque já era tempo de feijão verde. E a gente, num sei qual milagre, a gente conseguia ficar forte. *Talvez porque os patrões dali não fossem tão tiranos*. Sobrava um leitinho, uma coisinha porque o patrão de lá também não era tão rico (...). Era a nossa infância, assim, no sertão.”²⁰

A situação descrita pelo compositor era típica dos moradores pobres de regiões marcadas pelas desigualdades social e econômica que refletem na posição de subalternidade de sua família perante a poderosa família Alencar. É o que indica a composição feita por Luiz Gonzaga em homenagem ao centenário de Exu.

“Quero louvar/ Os grandes desse lugar/ Luiz Pereira, *Dona* Bárbara de Alencar/
E o *Barão* que não sai da lembrança/ Que mandou buscar na França
São João e Baltazar/ Cadê *Seu* Aires, Cadê *Madrinha* Nenê/ *Dona* e *Donana*,
nova santa lá em Bahia/ Cadê, *Seu* Sete/ *Sinharinha* dos Canário/ Pra cantar
com Januário
[...]

”²¹

A canção em ritmo de toada e em tom de solenidade homenageia “os grandes” da região e as expressões de tratamento dispensadas a estes mostram os elos de dependência e também de proximidade da família de Luiz Gonzaga. Assim, como no trecho de sua entrevista, Gonzaga demonstra exaltação e gratidão pelas ajudas que recebia desses poderosos daquela região do sertão pernambucano. Essa relação representada na canção permite associação à postura

força de trabalho). Essa condição é muito ruim em relação a outros trabalhadores porque a dependência perante o dono da terra gera uma subalternidade desses primeiros.

²⁰ 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. [Grifos meus]

²¹ GONZAGA, Luiz; SILVA, João. *Meu Araripe* (Lado B-4). In: **São João do Araripe**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1968. Disponível em: < <http://www.luizluagonzaga.mus.br/>>. Acesso em 17 de Outubro de 2016. [Grifos meus]

Segundo Dominique Dreyfus, principal biógrafa de Luiz Gonzaga, a família Gonzaga tinha laços de sangue com a família Alencar por parte da mãe de Luiz Gonzaga. A omissão durou até o retorno do cantor/compositor à sua terra quando já era famoso. Isso significa que Luiz Gonzaga ainda é parente distante do político Miguel Arraes de Alencar, “do romancista José de Alencar e de sua heroica avó, a revolucionária Bárbara do Crato”, que lutou contra a Coroa em 1817 e ficou presa durante 7 anos, e viu o filho José Martiniano proclamar a República na cidade do Crato em 1824, na Confederação do Equador.

Cf. DREYFUS, Dominique. Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga. São Paulo: Editora 34, 1996, p. 27. Cf. *O Estado de São Paulo*. “**Tristeza e medo ainda acompanham a velha Exu que Gonzagão pacificou**”. In. Caderno de Política, 12 de Outubro de 2013. Disponível em: <<http://politica.estadao.com.br/noticias/geral,tristeza-e-medo-ainda-acompanham-a-velha-exu-que-gonzagao-pacificou,1084782>> . Acesso em 14 de Novembro de 2016.

que o intérprete teve ao longo de sua vida, expressa pelo apoio às autoridades que estavam no poder, sejam estas em âmbito nacional ou local. Tal posicionamento ficou claro também nos versos que antecedem a homenagem que os compositores fizeram aos “grandes” daquele lugar: “Já tem luz que alumeia/ Que os *homem mandou dar*”.

No entanto, é importante destacar que nesta composição, cujo tema encontra-se sintetizado no título, “*nossa festa*” do centenário do município de Araripe, a família de Luiz Gonzaga está presente em dois momentos simbólicos da canção: no início (“Sejam bem-vindos / Os filhos de Januário / Pro centenário do Araripe festejar”); e no fim (“Pra cantar com Januário / São João com alegria”). Percebe-se a tentativa de inclusão da família, naquele momento que seus membros desfrutavam de uma ascensão social na região, graças a Luiz Gonzaga e sua obra, superando uma condição de subalternidade. Ao que parece, na canção, o nivelamento social da família Gonzaga se deu por cima tendo como equiparação “os grandes do lugar” de outrora (expresso na palavra “cadê”).

Além de trabalhar na fazenda Caiçara, o pai de Luiz Gonzaga consertava sanfonas em sua própria casa nas horas vagas e também tocava sanfona nos “forrós” daquela região, como está narrado nas canções “Januário vai tocar”²² e “Respeita Januário”²³, pois “(...) quando um cabra dá um grito/ Januário vai tocá/ Acaba feira, acaba jogo, acaba tudo”²⁴ para ver e ouvir as desenvolturas do músico com sua sanfona de oito baixos. Na composição de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira “Respeita Januário”, é narrada a volta do intérprete ao seu torrão natal. A música é tocada em ritmo alegre de uma chegada de um ente querido depois de muitos anos ausente. Luiz Gonzaga já era “cartaz”, mas ouve comparações sobre quem tocava mais sanfona; se era ele ou pai, como ele relembra na canção: “*De Itaboca à Rancharia, de Salgueiro à Bodocó, Januário é o maior!*”.

O fato é que Luiz Gonzaga, como o segundo filho mais velho, quando ainda em Exu, ajudava o seu pai tanto no conserto das sanfonas como

²² DANTAS, Zé; GONZAGA, Luiz. *Januário vai tocar*. In. Participação no Disco de Januário. Disponível em: <<http://www.luizluagonzaga.mus.br/>>. Acesso em 17 de Outubro de 2016.

²³ GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. *Respeita Januário* (Lado B). In. **80-0658**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1950. Disponível em: <<http://www.luizluagonzaga.mus.br/>>. Acesso em 17 de Outubro de 2016.

²⁴ GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. *Respeita Januário* (Lado B). In. **80-0658**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1950. Disponível em: <<http://www.luizluagonzaga.mus.br/>>. Acesso em 17 de Outubro de 2016.

acompanhando-o nas festas particulares ou públicas que Januário era convidado ou contratado para animá-las: “Eu tinha ouvido bom e comecei a remedar o velho e certos tocadores que vinham de longe com os instrumentos desafinados para meu pai afinar (...).”²⁵

Por dentro da técnica de funcionamento de um instrumento musical que iria ser central no trio (com o triângulo e a zabumba) na formação do gênero Baião, Luiz Gonzaga também aprenderia na prática uma variedade de ritmos que futuramente, em parceria com Humberto Teixeira, iria sintetizá-los.

Luiz Gonzaga começou a acompanhar seu pai nas festas desde 1920, então com apenas oito anos de idade. No entanto, “quando eu ainda era verdinho, o meu pai não me deixava tocar assim a noite inteira. Primeiro ele mandava eu dormir, né?”.²⁶ O cuidado do pai Januário era compreensível naquele contexto em que as festas duravam até o dia amanhecer e as distâncias eram percorridas geralmente a pé, como sugere a canção “Estrada de Canidé”: “No sertão de Canidé/ Artomove lá nem sabe se é home ou se é muié/ Quem é rico anda em burrico/ Quem é pobre anda a pé”.²⁷

Muitas canções compostas por Luiz Gonzaga e seus parceiros descrevem as paisagens de lugares daquela região entre os estados de Pernambuco e Ceará que ele percorreu quando criança e adolescente em viagens a pé pelos vilarejos e cidades, principalmente quando foi contratado para ser acompanhante do coronel e advogado Manoel Aires de Alencar, que foi prefeito de Exu, para tomar conta do cavalo.

Apesar das condições financeiras do coronel, o meio de transporte dos dois não era um “artomove”, como Gonzaga lembrou: “[Ele era] advogado ali, sertanejo, rábula. Mas tinha um molequinho que o acompanhava, um espoletinha pra tomar conta do cavalo dele e do burrinho, que era o burrinho do espoleta. E eu era o espoleta predileto dele, né?”²⁸

²⁵ 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.

²⁶ 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.

Observação: “Verdinho” significava novinho.

²⁷ GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. *Estrada de Canidé* (Lado B). In: **80-0744**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1950. Disponível em: < <http://www.recife.pe.gov.br> >. Último acesso em 23 de Maio de 2017.

²⁸ 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.

Certamente, da década de 1920 para 1930 eram poucos o que poderiam possuir um automóvel, sendo, por isso, o principal meio de transporte naquelas redondezas o lombo dos cavalos, burros e jumentos – mesmo tratando-se dos “grandes” daquela sociedade. Apesar de gostar de viajar para conhecer outros horizontes, Luiz Gonzaga declarou porque em 1930 fugiu da cidade de Exu para iniciar suas andanças como migrante. A razão foi decorrente de seu envolvimento numa confusão na feira da cidade, que acarretou ameaça de morte por um pequeno proprietário de terras da região, que desaprovava o envolvimento de Luiz Gonzaga com a filha dele. Esse episódio de ameaça aconteceu quando o filho de Januário procurou o pai da moça para tomar satisfação. Como Santana, mãe de Luiz, vendia cordas naquela feira, ficou sabendo do evento e saiu do local às pressas com o jovem sanfoneiro para casa, que levou uma surra:

“Eu fugi de casa porque eu queria casar e minha mãe não gostou. Minha mãe era autoritária, mulher valente! E disse que eu não prestava pra casar, não. Eu achei ruim e fugi. Fugi e cheguei em Fortaleza e aumentei a idade, entrei no Exército. Revolução como o diabo! Fiz mais de cinco, mas num dei um tiro.”²⁹

Neste relato há a prefiguração que ele expôs na canção “Pau de arara”. Foi com a “cara e a coragem” que o jovem Luiz Gonzaga, com apenas 17 anos de idade, fugiu de casa levando poucos pertences pegando o trem na cidade do Crato – no Ceará, próximo à cidade de Exu – e partindo para Fortaleza para se alistar no Exército no momento em que acontecia a Revolução de 1930.

Esse recorte temporal também representa um período importante na obra musical de Luiz Gonzaga porque a relação entre o indivíduo e os lugares é afetiva, mesmo que ganhe, nos contornos de uma canção, uma dimensão imaginativa fruto das lembranças de suas experiências. Para um migrante, sua identidade é forjada de uma forma retrospectiva (lembranças e esquecimentos) e – ao mesmo tempo – perspectivamente, tendo como suporte dessa vivência, além de

²⁹ 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.

Esse episódio foi marcante para Luiz Gonzaga não só por ter feito ele sair de casa ou levado uma surra, mas também porque ele gostava tanto da moça que a transformou numa espécie de musa em inúmeras canções com o nome de Rosinha. Por exemplo, a canção “Rosinha”:

“Vou vender os meus terengue / Vou deixar minha terrinha / Meu coração tá pedindo / Pra eu rever minha Rosinha / Rosinha tá longe d’ eu / Eu to longe de Rosinha / Mode ir pra perto dela / Largo intê minha mãezinha”

Cf. AUGUSTO, Joaquim; BARBALHO, Nelson. *Rosinha*. (Baião). In: **Luiz “Lua” Gonzaga Vinil**. Rio de Janeiro: RCA Victor (33 rpm), 1961. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 18 de Janeiro de 2017.

outros elementos, os lugares vividos em comparação com os novos que vai experimentando em sua trajetória.

Essa relação espacial também é perpassada pelo tempo, e, por isso, envolve a subjetividade:

“Todos [geógrafos] observam que o relacionamento de pessoas e lugar é recíproco – uma simbiose pessoa-lugar; o próprio lugar incorpora significado, que depende da história pessoal que uma pessoa traz para ela. É através dessas interações pessoas-lugares que desenvolvemos uma profunda associação psicológica com um lugar específico (...).”³⁰

Na obra musical de Luiz Gonzaga e em seus relatos (muitos deles dentro das próprias composições), a afetividade em relação aos lugares de sua infância está bastante presente. Não queremos com isso estabelecer uma verdade nas composições ou que elas retratam uma realidade tomada de sentido e de uma narrativa totalizante. Acreditamos que há elementos e referências nelas que nos possibilitam entender as conexões que o artista fez que afetaram não somente os demais ouvintes migrantes presentes nas grandes metrópoles como São Paulo e Rio de Janeiro, como também para os próprios moradores daquelas paragens (de)cantadas por ele.

Nesse sentido, tampouco pretendemos determinar e detalhar uma origem com o intuito de legitimar a produção de suas músicas ou ressaltar o indivíduo-artista como um gênio, daí a nossa ênfase em demarcar o caráter sempre crítico da análise, focada nos vestígios memoriais e históricos de sua trajetória.

Essa trajetória de Luiz Gonzaga não pode ser analisada sem levar em conta sua percepção de si presente em sua obra musical. Apesar de apresentar uma lógica prévia em sua narrativa, podemos perceber que as escolhas feitas por ele não estavam previstas e muito menos planejadas. Um exemplo disso é o relato que o artista faz de sua saída de Exu para a cidade do Crato no estado do Ceará, perto da divisa com Pernambuco, e dali para a capital Fortaleza em 1930:

³⁰ CARNEYS, George O. “Música e lugar”. In. CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). **Literatura, música e espaço**. Rio de Janeiro. EdUERJ, 2007, pp. 127 -128.

“Fugi, Fui para Fortaleza, Ceará. Lá ingressei nas forças. Naquele tempo era revolução como o diabo! Guerra em Princesa, guerra na Paraíba. Luta em todo Brasil e eu nas forças, comendo na boia da viúva. Fiquei quase 9 anos como soldado. Não passei de corneteiro. Quando me deu baixa, eu vim para o Rio de Janeiro. Pra essa cidade maravilhosa!”³¹

Assim como está narrado no depoimento feito ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, é fato que o indivíduo Luiz Gonzaga foi um partícipe da dinâmica política e social que caracterizou um período importante da história do Brasil, conhecida como a Primeira República ou República Velha. Contudo, como ressalta o historiador Giovanni Levi, devemos tomar cuidado ao associar “uma cronologia ordenada, uma personalidade coerente e estável, ações sem inércia e decisões sem incertezas”³² nas trajetórias individuais. Por outro lado, acreditamos na importância de relacionar esses aspectos da vida do compositor e intérprete que são indissociáveis dos acontecimentos que transformaram a vida política do país naquele momento. Por isso, é necessário que operemos de forma diferente essa relação entre indivíduo e contexto apelando para “a redução da escala [pois] é um procedimento analítico que pode ser aplicado em qualquer lugar, independentemente das dimensões do objeto analisado.”³³

Como já apresentamos, a família de Luiz Gonzaga prestava serviços à família Alencar, pois vivia e trabalhava nas terras da fazenda Caiçara, pertencente a essa oligarquia que controlava a região entre Pernambuco e o Ceará. Uma relação de apadrinhamento político e econômico muito comum que caracterizava o Brasil da Primeira República. Ao vender sua sanfona no Crato e pegar o trem para Fortaleza – certamente escutara de alguém que as forças armadas estavam recrutando jovens para ingressar o exército – Luiz Gonzaga dava início à sua

³¹ Este relato geralmente é feito por Luiz Gonzaga antes de cantar a música “*Respeita Januário*”. A canção narra o retorno de Luiz do Rio de Janeiro (já famoso) à casa do seu pai depois de 15 anos:

“(…)”

Eita com seiscentos milhões, mas já se viu! / Dispois que esse fi de Januário vortô do sul / Tem sido um arvorosso da peste lá pra banda do Novo Exu / Todo mundo vai ver o diabo do nego / Eu também fui, mas não gostei / O nego tá muito mudificado / Nem parece aquele mulequim que saiu daqui em 1930 / Era malero, bochudo, cabeça-de-papagaio, zambeta, feei pa peste!”

Cf. GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. *Respeita Januário* (Lado B). In. **80-0658**. Rio de Janeiro: RCA Victor (78 rpm), 1950. Disponível em: <<http://www.luizluagonzaga.mus.br/>>. Acesso em 17 de Outubro de 2016.

³² LEVI, Giovanni. “Usos da biografia”. In: AMADO, Janaína; FERRERA, Marieta de Moraes (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996, p. 169.

³³ LEVI, Giovanni. “Sobre a micro-história.” In. BURKE, Peter (Org). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora da UNESP, 1992, p. 137.

migração levando consigo a incerteza e a dúvida, mas também, com “a coragem e cara”.³⁴

Nas palavras de Luiz Gonzaga, “era revolução como o diabo” no Brasil. Ele se referia à Revolução de 1930 liderada por Getúlio Vargas, como resultado das disputas intra-oligárquicas ao longo dos efervescentes anos da década de 1920. O que estava em jogo era a sucessão da presidência da República entre Minas Gerais e São Paulo pela indicação do candidato, tendo este último estado vencido a quebra de braço política com Júlio Prestes eleito contra a chapa Getúlio Vargas – João Pessoa, que contava com o apoio de Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Paraíba, entre outros estados satélites – chamada de Aliança Liberal.

Como se não bastasse, havia ocorrido em Recife o assassinato de João Pessoa, presidente da Paraíba, por um membro da família Dantas que era inimiga política dos Pessoa. Esse evento em Recife, no mês de julho de 1930 (a eleição seria em outubro), só agravou a crise política em esfera nacional e no âmbito local. Pois,

“A divergência de interesses e os ódios pessoais acumulados resultaram na Revolta de princesa – uma cidade do sudoeste da Paraíba, quase no limite de Pernambuco – sob o comando do ‘coronel’ José Pereira (março de 1930). A família Dantas, amiga do ‘coronel’, colocou-se a seu lado.”³⁵

A articulação da trajetória de Luiz Gonzaga com a dinâmica da política nacional pode ser um exemplo do que afirmou Jacques Revel sobre a “multiplicidade de espaços e tempos sociais”³⁶, que são experimentados por certos personagens que tiveram uma mobilidade social naquele contexto. Neste sentido, as propostas da Micro-história e seus métodos são importantes na investigação dos objetos analisados e na releitura dos fenômenos maiores daquele período. Ou,

³⁴ O historiador José Murilo de Carvalho afirma que o recrutamento militar, tanto no Império do Brasil como no início do regime republicano, foi marcado pela exclusão da população civil. Isso mudou a partir da década de 1910 com a ingressão cada vez maior de tenentes e praças que “eram de fato recrutados entre as camadas proletárias da população”. Cf. CARVALHO, José Murilo de. “Forças armadas e política”. In. **Forças armadas e política no Brasil**. Rio de Janeiro, Zahar, 2005, p. 69.

³⁵ FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 2ª edição. São Paulo: Editora USP; FDE, 1995, p. 323.

³⁶ REVEL, Jacques. *Micro-história, macro-história: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado*. Tradução de Anne-Marie Milon de Oliveira. In. **Revista Brasileira de Educação**, vol. 15, n. 45, set./dez. 2010, p. 439.

nas palavras de Giovanni Levi, que vê na redução de escala “um ponto específico da vida real, a partir do qual se exemplificam conceitos gerais.”³⁷

Tendo como foco o olhar microscópico, percebemos que as trajetórias individuais perpassam diferentes eventos que embaralham a realidade e dão uma dinâmica que afasta a ideia de uma “história coerente e totalizante”³⁸, ou que procura dar sentido e extrair uma lógica retrospectiva e prospectiva da vida de um indivíduo. A vida de Luiz Gonzaga entrelaçou-se com os eventos políticos e, em um determinado momento, os pontos se cruzaram, não como um acaso, e sim pelas redes ocultas dos laços sociais, econômicos e políticos de uma região com os grupos sociais. Por isso, Peter Burke ressalta a importância da Micro-história e dos seus historiadores precursores, como Carlo Ginzburg e Giovanni Levi que criaram “uma alternativa atraente para o telescópio, permitindo que as experiências concretas, individuais ou locais, reingressassem na história”.³⁹

Seguindo a narrativa feita por Luiz Gonzaga, percebemos que uma parte importante de sua obra representa experiências singulares que ajudam a esclarecer aspectos relevantes da história do país naquele contexto histórico. Na vivência de migrante suas canções configuram realidades que se sobrepõem aos elementos subjetivos que compõe as narrativas. Tanto é que foi através da sua inserção no Exército brasileiro que Luiz Gonzaga viajou por uma parte do país devido às crises políticas do início da década de 1930, como a eclosão da própria revolução daquele ano, como também participara de outras como reação das forças legalistas. Depois de servir um tempo no estado do Ceará, o soldado Gonzaga partira para Teresina, capital do Piauí e depois para a cidade paraibana de Souza para apaziguar as resistências dos coronéis da região ao novo regime:⁴⁰ “Eu era empregado do Exército, era soldado. Tinha disciplina. E eu sempre gostei de

³⁷ LEVI, Giovanni. “Sobre a micro-história” In: BURKE, Peter (Org). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora da UNESP, 1992, p. 138.

³⁸ BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. (Orgs.). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006, (pp.183-191), p. 185.

³⁹ BURKE, Peter. “Ao microscópio”. In. **O que é história cultural?** Tradução de Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, (pp. 60-64), p. 61.

⁴⁰ Segundo o historiador José Murilo de Carvalho, “(...) os movimentos típicos de sargentos eram rebeliões de quartéis, frequentemente violentas, com demandas às vezes radicais, embora pouco articuladas.” Cf. CARVALHO, José Murilo de. “Forças armadas e política”. In. **Forças armadas e política no Brasil**. Rio de Janeiro, Zahar, 2005, (pp. 62-101), p. 67.

O foco da rebelião em Teresina foi no 25º Batalhão de Caçadores, em Junho de 1931. Em Recife, em Outubro, os rebelados do 21º BC chegaram a expulsar o interventor e o substituíram por um cabo, mas logo foram rendidos. Entre o início da Revolução de 1930 até meados dessa década foram dezenas de rebeliões desse tipo e/ou maiores.

disciplina. Lá em casa, Santana mandava, ensinava a disciplina e eu era bem mandado. Então, me dei bem no Exército.”⁴¹

O aspecto disciplinar foi algo marcante na carreira e na vida pessoal do cantor/compositor. E o Exército teve um papel importante na sua formação, como parece sugerir a letra da canção “Toque de rancho”, composta no emblemático ano de 1964:

O batalhão tá me chamando, / estou aqui seu Coroné / [...] Recruta tá tocando rancho, / é o primeiro toque que se aprende no quartel / No tempo certo fiz o meu alistamento, / estou aqui senhor sargento/ pra fazer a inspeção / Quero servir ao exército brasileiro, / quero ser logo o primeiro a entrar no batalhão / [...] No tempo certo estarei desembrachado, / quero ser um bom soldado / cumpridor do meu dever / Quando sair quero ter limpo o meu nome, / falo grosso sou um homem brasileiro pra valer.”⁴²

Essa canção é um indício que embasa nosso argumento de que Luiz Gonzaga transplanta para sua obra aspectos e casos que ocorreram na sua vida ressignificando-os positivamente ou ocultando fatos, como a questão da alteração da sua idade para ter a autorização do alistamento no exército.

O primeiro ponto a ser destacado é o fato da necessidade do Exército recrutar jovens para ter contingente suficiente numa situação de agravamento da crise política e social. Além da importância dessa instituição na formação do indivíduo Luiz Gonzaga, inclusive reafirmando o seu caráter disciplinado, cumpre destacar a importância do Exército no aprendizado da sua musicalidade, visto que ele foi elevado a corneteiro da companhia.

Nos nove anos que serviu ao Exército, Luiz Gonzaga cruzou as fronteiras dos estados envolvidos direta e indiretamente nos eventos conflituosos a partir de meados de 1930. De certa forma, ele usufruía de uma liberdade regrada, uma vez que estava cumprindo o seu dever, e, por isso, era obrigado a ir para onde os seus superiores determinassem. E foi assim que ele veio parar em Belo Horizonte devido à chamada Revolução Constitucionalista de 1932, no estado de São Paulo.

⁴¹ GONZAGA, Luiz, apud DREYFUS, Dominique. **Vida do viajante:** a saga de Luiz Gonzaga. São Paulo: Editora 34, 1996, p. 63.

⁴² FERREIRA, Jota; GONZAGA, Luiz. *Toque de rancho* (Lado A-2). In. **A triste partida**. Rio de Janeiro: RCA Victor (33 rpm), 1964. Disponível em: <<http://acervo.ims.com.br/>>. Acesso em 07 de Novembro de 2016.

[Grifos meus].

Esta canção faz parte do mesmo disco que contém a música *A triste partida* (que intitula o Disco), e que analisaremos no último capítulo sobre os migrantes na obra de Luiz Gonzaga.

Uma parte dos soldados de um quartel da capital mineira havia se rebelado em apoio aos paulistas.

De Minas Gerais, Luiz Gonzaga partira ainda para o estado de Mato Grosso por causa da chamada Guerra do Chaco, em 1933.⁴³ Segundo sua biógrafa, em Campo Grande Luiz Gonzaga entrou em contato com a polca paraguaia que “mais tarde ele aprimoraria ao ritmo na sanfona”.⁴⁴ Voltando para o Sul de Minas Gerais (São João Del-Rei e Ouro Fino), e depois Juiz de Fora, Luiz Gonzaga fez sua primeira exibição pública tocando uma sanfona. E quando também ouvia pelo Rádio os sucessos de cantores importantes para sua carreira como cantor/compositor profissional: o acordeonista Antenógenes Silva, Augusto Calheiros, Zé do Norte e o baiano Dorival Caymmi:

“Quando eu estava aqui no Sul de Minas, eu comecei a ouvir, pelo rádio, Antenógenes Silva, que achei aquilo maravilhoso. Eu fiquei encantado com o *som da sanfona*. Digo: “- Ah! Que coisa linda!”. Depois eu ouvi Zé do Norte cantando *coisas do norte*. *Aí meu coração foi se abrindo pra esse gênero*, porque eu andava tocando por ali, em companhia de companheiros, eram músicas importadas: valsa vianense, tango argentino, boleros. Eu assassinava esse povo todo, né? Mas quando eu via Antenógenes Silva, Zé do Norte e Augusto Calheiros, então eu digo: ‘*Meu caminho é este!*’.”⁴⁵

Os caminhos percorridos pelo indivíduo Luiz Gonzaga definiram não apenas sua identidade, como também ajudaram a tecer o contexto político e social do Brasil em meados do século XX. Neste trecho narrado *a posteriori*, o saudosismo parece demonstrar uma trajetória repleta de certeza que nos omite “uma miríade de fragmentos e estilhaços”⁴⁶, que nos impede de constituirmos uma narrativa de vida completa, o que seria, conseqüentemente, uma “ilusão biográfica”.⁴⁷

⁴³ A Guerra do Chaco (1932-1935), que oponha, numa questão de fronteira, a Bolívia (que queria acesso para a Bacia do Platina para escoar sua produção petrolífera), ao Paraguai (por uma questão também econômica), o Brasil, que apoiava a Bolívia, enviou forças militares para Campo Grande, sede de uma guerra incentivada pelas poderosas empresas multinacionais, como a Shell e a Standart Oil.

⁴⁴ DREYFUS, Dominique. **Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Editora 34, 1996, p. 65-66.

⁴⁵ 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. [Grifos meus]

⁴⁶ LEVI, Giovanni. “Usos da biografia”. In: AMADO, Janaina; FERRERA, Marieta de Moraes (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996, p. 173.

⁴⁷ BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. (Orgs.). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006, (pp.183-191), p. 183.

O caminho ao qual se refere para a continuação de sua trajetória, não é tanto o dos lugares – embora seja uma necessidade inerente ao outro caminho em questão –, mas sim o do *som da sanfona*, o *das coisas do norte* e daquele que o *coração foi se abrindo*. Embora essa decisão contivesse mais dúvidas e medos do que segurança, sentimentos muitos presentes nas experiências migrantes,⁴⁸ Luiz Gonzaga começava a reencontrar naquele momento dentro de si o caminho musical da sua terra natal: o sertão.

No entanto, o polo de atração de tantos aspirantes a artistas, como dos demais migrantes oriundos de alguns estados da região Nordeste, era a capital Rio de Janeiro. E foi com a “coragem e a cara” naquela cidade que sua trajetória seria associada ao gênero musical denominado *Baião*.

O autor chama de “ilusão biográfica” a narrativa de uma vida que procura constituir-se de um sentido lógico a partir dos acontecimentos retrospectivos significativos que foram “selecionados” posteriormente. Teria o propósito de uma história coerente e totalizante – quando na verdade a realidade é desprovida de sentido (direção) e com imprevistos –, provocando uma “ilusão retórica”.

⁴⁸ Para o psicólogo Ademir Ferreira, que estudou os efeitos da migração dos que passaram por essa experiência:

“O migrante terá que metabolizar o seu passado (perdas, mortes, distanciamento) em relação ao futuro, geralmente indefinido, que tem que ser ‘reconstruído’ entre essa perspectiva de um novo lugar e o sonho do retorno, já que tende a manter uma certa fidelidade a sua terra natal.”

Cf. FERREIRA, Ademir Pacelli. “O migrante e o devaneio lírico: uma memória saudosista ou o recalque do passado”. In: **A Migração e suas vicissitudes**: análise de uma certa diversidade. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Psicologia, 1996, p. 206.

Essas questões, além de gerar uma tensão, também provocam incertezas em relação ao novo lugar estranho, uma vez que o migrante “(...) é aquele que, ao se deslocar espacialmente, encontra-se num espaço contraditório de provisoriedade subjetiva, onde há o desejo de retorno e de permanência real e afetiva, no qual existe e necessidade de prolongar sua estada, surgindo num contexto sociocultural específico.”

Cf. OLIVEIRA, Paula R. M. de. “O migrante, seu drama psíquico e a percepção das diferenças”. In: PÓVOA NETO, Helion (Org.); FERREIRA, Ademir Pacelli (Orgs.). **Cruzando fronteiras disciplinares**: um panorama dos estudos migratórios. 1. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2005, p. 163.

2. 2

Do 'estado primitivo' à 'internacionalização':⁴⁹ o Baião, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira na cidade do Rio de Janeiro.

“Trouxe um triângulo, no matolão
 Trouxe um gonguê, no matolão
 Trouxe um zabumba dentro do matolão
 Xóte, maracatu e baião
 Tudo isso eu trouxe no meu matolão”

(GONZAGA, Luiz; MORAES, Guio de. *Pau de arara*, 1952)⁵⁰

Quando Luiz Gonzaga chegou na capital da República em 1939, na iminência do Brasil governado por Getúlio Vargas entrar na Segunda Guerra Mundial, a cidade estava numa grande efervescência devido às movimentações de marinheiros na zona portuária, e, por extensão, na região do Mangue.⁵¹ Como Luiz Gonzaga estava sendo dispensado do serviço militar, pelo fato de ter completado 10 anos servindo, ele deveria aguardar o navio que iria levá-lo até Recife para, de lá, ir para cidade de Exu. Porém, enquanto aguardava num quartel da Ilha do Governador, ele tocava sua sanfona adquirida em São Paulo de uma família italiana e um dos soldados o viu com o instrumento e o convenceu a ir nas ruas do Mangue para ganhar alguns *trocados* para ambos. Apesar da desconfiança

⁴⁹ As duas expressões em destaques foram ditas por Humberto Teixeira numa entrevista concedida à *Revista O Cruzeiro*, quando ele estava planejando a ida de uma caravana musical para a Europa com músicos que interpretavam o Baião. Na entrevista Humberto Teixeira fez uma enfática defesa desse gênero destacando suas origens autênticas (primitivas) da região Nordeste como uma das qualidades para ser lançado como ritmo brasileiro no exterior.

TEIXEIRA, Humberto; CARNEIRO, Luciano. *Baião – turista na Europa*. In: **Revista O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: ABI, 29 de Setembro de 1956, p. 85.

Na composição *Chapéu de couro e gratidão*, de 1977, essa relação entre o local de origem do Baião e sua difusão da cidade do Rio de Janeiro para o mundo ficou explícita:

“A minha voz do Nordeste / Vai ser som universal / Quando nós cantamos juntos / Meu baião na capital

Bato palma, trago flores / De Januário a bênção / E no meu chapéu de couro / Nada mais que gratidão.”

Cf. BATISTA, Aguinaldo; GONZAGA, Luiz. *Chapéu de couro e gratidão* (Lado A-7). In: **Chá cutuba**. Rio de Janeiro: RCA/CAMDEN (33 rpm), 1977. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br>>. Último acesso em 3 de Junho de 2017.

⁵⁰ GONZAGA, Luiz; MORAES, Guio de. *Pau de arara*. Maracatu (Lado B-1). In: **80-0936**. Rio de Janeiro: RCA Victor (78 rpm), 1952. Disponível em: <<http://www.luizluagonzaga.mus.br/>>. Acesso em 17 de Outubro de 2016.

⁵¹ Nesta época, era “muito marinheiro estrangeiro e agente tocava nos bares correndo pires e ganhando dinheiro de toda cor. Dinheiro de tudo que era nação do mundo!”

Entrevista completa de Luiz Gonzaga no Programa "Proposta" da TV Cultura (21/08/1972).

Com Júlio Lerner, Gonzaguinha, Dominginhos e Quinteto Violado. Disponível em YOUTUBE: <<https://www.youtube.com/watch?v=E6fsItmgm9k>>. Acesso em 10 de Janeiro de 2017.

e do desconhecimento, logo começou a ser chamado para ficar tocando nos cafés de comerciantes portugueses em troca de cerveja, comida e algumas gorjetas. O fato é que Luiz Gonzaga começou a chamar a atenção, e também clientes, para o ambiente pela maneira como tocava a sanfona e os tipos de músicas que adaptava com certa destreza:

“O povo vinha mesmo porque *eu tocava diferente*. [...] Eu andava tocando Ernesto Nazaré, eu tocava meus choros, eu tocava Xamego, eu tinha esse chamego ‘Vira-e-mexe’, que foi o primeiro que eu gravei, que foi uma brasa ali, né? Então, gorjeta caía...Era tanta gorjeta que eu ficava com medo, sabe? Nunca tinha visto tanto dinheiro! *Aí eu me libertei do soldado*. ‘— Eu num vou pro norte agora não. Eu nem quero nem essa passagem mais’.”⁵²

Através dos contatos que Luiz Gonzaga foi fazendo com músicos conhecidos que frequentavam aquele local as oportunidades foram surgindo para além das gorjetas dos fregueses dos bares. Um desses frequentadores era Xavier Pinheiro, português que tocava naquele ambiente, que convidou Luiz Gonzaga para morar num quarto encostado à sua casa no Morro da Providência, no centro da cidade do Rio de Janeiro, sabendo que o migrante não tinha ainda local fixo para morar.

Numa determinada noite, um grupo de estudantes cearenses, que morava na Lapa, reconheceu o sotaque familiar de Luiz Gonzaga e o desafiaram a tocar mais canções e ritmos “do norte” com a promessa de pagar boas gorjetas para o sanfoneiro matar a saudade dos migrantes conterrâneos. Foi nesse momento que o cantor deu-se conta da dificuldade de lembrar-se das músicas tocadas e cantadas com o seu pai Januário nos forrós dos sertões pernambucanos.

E foi assim que ele começou a rememorar e improvisar na sanfona uma dessas cantigas: o “Vira-e-mexe”.

“Eu era muito tonto ainda. Eu não sabia que tinha *um troço novo comigo*, né? [...] Mas eu vou tocar um negocinho diferente aqui do Norte... *Aí eu meti o ‘Vira-e-mexe’* [...] *Aí eu comecei só tocando regionais*, que eu havia tocado quando menino. *Aí fui adaptando ao acordeon*. [...] Foi aí que *eu criei um estilo novo*. Porque transportei da sanfona de 8 baixos para o acordeon, aquilo que toquei nos pés-de-serra, nos forrós, lá no sertão em companhia do meu pai.”⁵³

⁵² 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. [Grifos meus].

⁵³ 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. [Grifos meus].

Luiz Gonzaga não tinha a noção de estar tocando música regional. Essa denominação foi construída posteriormente, gerando uma configuração do espaço social na qual a cidade do Rio de Janeiro aparecia no centro, ordenado, por conseguinte, em oposições marginais os demais estados e regiões do país. E esse “troço novo” eram os ritmos e musicalidades que ele estava acostumado ouvir e também a tocar, como o xote, o maracatu, a toada, entre outros, a partir do encontro com outras musicalidades enquanto migrante que experimentava a diferença. Todas essas referências que estavam dentro das lembranças – do já não tão jovem migrante – foram confrontadas através da educação da escuta para o processo de adaptação do seu instrumento de infância para o acordeon de 120 baixos com a finalidade de recriar novos ritmos.

A canção “Pau de arara”, no ritmo do maracatu, que contou com o arranjo orquestral do compositor pernambucano Guio de Moraes, obteve sucesso no ano 1952 em diante e parece ser uma metáfora-síntese de vida e obra. Na letra daquela canção mesclaram-se as vivências difíceis do indivíduo migrante Luiz Gonzaga com as diferentes referências musicais que o músico escutava quando criança.

O matolão, que era uma espécie de mala na qual os sertanejos carregam seus pertences quando viajavam para fugir da seca ou para migrar para regiões mais distantes, como o Centro-Sul, é símbolo da resistência. Era um objeto que guardava não apenas os instrumentos musicais responsáveis pela composição e sucesso do Baião, mas também as musicalidades que exerceram influências variadas na recriação desse gênero. Enfim, era uma metáfora daquilo que ele trazia guardado na memória: as lembranças do seu lugar, dos ritmos tocados por seu pai, das letras simples que ouvia nos sambas ou forrós e dos instrumentos musicais importantes daquela região da qual ele era proveniente.

Ao longo de sua trajetória, Luiz Gonzaga foi se confrontando com diversas experiências musicais que foram importantes para sua formação como compositor e intérprete do Baião. Antes mesmo dele criar esse gênero, junto com o compositor cearense Humberto Teixeira, já tinha alguns propósitos definidos, como: o tema, que “era entrar no norte, no sertão” e “a decantar a vida da minha gente”⁵⁴; e tinha no gaúcho Pedro Raimundo o tipo de intérprete ideal que o

⁵⁴ 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.

“inspirou para cantar”, pois “ele tanto cantava, como falava, quanto improvisava, como dizia, declamava. Tudo entronizado na sanfona.”⁵⁵

No entanto, Luiz Gonzaga, que fora descoberto no programa de calouros de Ary Barroso⁵⁶, depois de tantas tentativas fracassadas, precisava de um compositor que satisfizesse a sua vontade de falar dos assuntos regionais, como Pedro Raimundo estava fazendo e obtendo sucesso. Como o sanfoneiro já havia sido aprovado no “tenebroso” programa de Ary Barroso e estava tocando nos programas de auditório na mesma Rádio Tupi – por intermédio do locutor e compositor Almirante –, era o momento ideal para alçar voos maiores.

Por volta de 1943, Luiz Gonzaga transferiu-se para a poderosa Rádio Nacional e conseguiu gravar algumas músicas (sambas, choros e mazurcas) como solista, pois encontrou algumas resistências dentro daquela Rádio por causa da sua voz que não agradou aos produtores e diretores. E como a principal emissora de rádio da cidade e do país, Luiz Gonzaga teve contato com o grupo cearense *4 Ases e 1 Curinga*⁵⁷ que tinha grande cartaz no momento e sempre participava como atração dos programas de auditório. O alvo dele era justamente o compositor das canções desse grupo: Lauro Maia.⁵⁸

“Eu vinha tentando tudo... Gravava carnaval, eu gravava outras coisas porque meus parceiros *não sentiam o que eu queria*. Eu queria *outra coisa*. Mas eu queria era *entrar no norte, no sertão*. Eu queria cantar *as coisas da minha terra*. Eu queria alguém que ajudasse a *decantar a vida da minha gente*. Estava muito difícil de encontrar...”⁵⁹

⁵⁵ 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.

⁵⁶ Ary Barroso já era um compositor e apresentador famoso por ter vencido vários concursos de composições que se tornariam clássicas, desde o início da década de 1930. Nos anos 1940, o programa “Calouros em desfile”, na Rádio Tupi, tornou-se famoso, pois ele fazia uso de estridente gongo para apontar a desclassificação dos calouros.

⁵⁷ “Em 1939, os irmãos cearenses Evenor, José e Permínio estudavam no Rio de Janeiro e decidiram formar um quarteto vocal e instrumental juntamente com o amigo André, mais conhecido por Melé, que significa coringa. Depois de formar-se em Química, em 1941, Evenor viajou com os outros três para Fortaleza, onde se apresentaram na Ceará Rádio Clube com o nome de Bando Cearense. Foi então que se juntou a eles o violonista Esdras Falcão, o Pijuca. [...] De volta ao Rio, apresentaram-se na Rádio Mayrink Veiga durante três meses e depois foram para a Rádio Tupi por indicação de João Dummar, diretor da Ceará Rádio Clube. Dummar sugeriu ainda que o conjunto trocasse o nome para Quatro Ases e Um Coringa [...]” Em 1946 o grupo gravou a primeira composição entre Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga: “Baião”. Sendo, portanto, o lançador do novo gênero musical brasileiro. Cf. DICIONÁRIO MPB. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br>>. Acesso em 13 de Janeiro de 2017.

⁵⁸ Para mais informações sobre este compositor, conferir: DICIONÁRIO MPB. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/lauro-maia/dados-artisticos>>. Acesso em 04 de Janeiro de 2017.

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. [Grifos meus.]

Lauro Maia já era um compositor reconhecido nas rádios do Rio de Janeiro por causa das canções que fazia para o grupo *4 Ases e Um Coringa*, que apresentava uns ritmos também diferenciados tidos como regionais. Porém, o ritmo mais interpretado pelo grupo era o chamado *Balanceio* que Lauro Maia havia trazido, segundo Humberto Teixeira, também do estado do Ceará. E tal musicalidade não obteve sucesso entre os instrumentistas devido às dificuldades de execução e para a dança.

Ao escutar as intenções musicais de Luiz Gonzaga, Lauro Maia indicou o seu cunhado Humberto Teixeira que advogava em seu escritório no centro da cidade. Ele havia se formado em 1943, pela Faculdade Nacional de Direito da Universidade do Brasil e já era um compositor relativamente conhecido no meio radiofônico compondo sambas, marchas, xotes e toadas, inclusive. O cearense da cidade de Iguatu certamente conhecia algumas melodias que Luiz Gonzaga lhe apresentou, pois este município fica há apenas 200 quilômetros da cidade pernambucana de Exu.

O fato é que os dois artistas semiconhecidos pelo meio artístico-musical juntaram-se numa parceria, da qual surgiria o novo gênero musical que viria a chamar-se Baião.

Humberto Teixeira em depoimento feito ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em Maio de 1968, reproduziu a proposta feita por Luiz Gonzaga:

“(...) ‘Eu já vi seu estilo dentro desses xotes que você faz. Nós precisamos fazer umas coisas *puramente nordestinas*. Descobrir um *ritmo novo*’. E então, naquela noite, tinham saído os últimos clientes e eu fiquei até horas com Luiz Gonzaga no meu escritório conversando, debatendo, calculando, verificando o que seria possível dos ritmos mais *conhecidos do Nordeste*... ‘É melhor um ritmo que *já tenha raiz*, que tenha, ao menos, *uma certa sedimentação*. Que pelo menos *uma parte do povo já conheça*. É uma questão de *nós urbanizarmos*, de *nós cidadinizarmos* esse ritmo. Nós darmos *características comerciais para gravação*’.”⁶⁰

O trecho acima deixa em evidência duas necessidades: a primeira era a de Luiz Gonzaga de (de)cantar os seus “motivos do norte” em um ritmo dentre os inúmeros presentes na região Nordeste do país. Por outro lado, Humberto Teixeira

⁶⁰ Depoimento de Humberto Teixeira, em entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 23/05/1968. Coleção Depoimentos (Música Popular Brasileira). Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. (Grifos meus).

enquadrou essa vontade de Luiz Gonzaga de acordo com a visão de quem estava mais atento às discussões musicais, do público potencial, do mercado fonográfico e da cultura em geral, para o lançamento de um novo gênero musical.

Humberto Teixeira demonstrava saber que os ritmos musicais nordestinos não eram novidades nas rádios da capital da República e nos eventos culturais. No entanto, ainda eram tratados como músicas exóticas pelo público em geral, e como símbolo da riqueza e da pureza cultural do país por uma elite intelectual privilegiada.

A propósito de exemplos, as toadas, xotes, cocos, maracatus e outros ritmos foram trazidos por músicos e grupos musicais para temporadas na cidade, sejam por incursões culturais ou por ocasião de eventos políticos, como foi o caso da vinda do grupo *Turunas Pernambucanos*, em 1922, convidado pel’*Os Oito Batutas* para participar das celebrações do centenário da independência do Brasil.⁶¹ A interlocução musical entre os dois grupos contribuiu para a introdução dos ritmos nordestinos no meio musical carioca, com apresentações em cine-clubes, nos teatros, nas casas da alta sociedade e nas rádios.

No rastro do sucesso feito pelos *Turunas Pernambucanos* vieram os *Turunas de Mauricéia* (1926), formado em Recife pelos irmãos Luperce Miranda, no bandolim, João Miranda, também no bandolim e Romualdo Miranda, no violão, e por Manoel de Lima e João Frazão nos violões e Augusto Calheiros nos vocais. Eles desembarcaram na capital do país em 1927 e fizeram shows com roupas típicas sertanejas e com chapéus de abas grandes cantavam emboladas, cocos e sambas nordestinos, ritmos até então desconhecidos pelo público da cidade.

O sucesso foi tanto que o grupo gravou uma dezena de discos pela principal gravadora da época, a Odeon,⁶² e Augusto Calheiros consagrou-se como

⁶¹ MORAES, Jonas Rodrigues. “**TRUCE UM TRIÂNGULO NO MATOLÃO [...] XOTE, MARACATU E BAIÃO**”: A musicalidade de Luiz Gonzaga na construção da “identidade” nordestina. 2009. 170 fls. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, p. 25.

Os Turunas Pernambucanos (1920) contavam com a participação de Jararaca e Ratinho que formaram uma dupla de sucesso no meio radiofônico nacional. Assim como Pixinguinha, Donga e, depois, João Pernambuco que faziam parte do grupo *Oito Batutas* (1919) e foram considerados fundadores do samba carioca.

⁶² “A Odeon instalou a primeira fábrica de discos no Brasil, no bairro da Tijuca, Rio de Janeiro, em 1911 (...).” Cf. NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias**: a questão da tradição na música popular brasileira. 1ª edição. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 21.

cantor solo e foi, inclusive, um dos ídolos de Luiz Gonzaga, como destacamos acima.

Antes dos dois *Turunas* fazerem sucesso no Rio de Janeiro, outro músico e poeta da região Nordeste trouxe para os salões privados da elite os sons daquela região: Catulo da Paixão Cearense (1863 - 1946). Proveniente de uma família de classe média baixa do Maranhão. Ele chegou na cidade com 17 anos de idade e fez parcerias com músicos importantes, como João Pernambucano com a embolada “Cabocla de Caxangá”, em 1913 – e que foi sucesso até o carnaval do ano seguinte. Outra música que trazia a temática sertaneja foi a toada “Luar do Sertão” e fez um sucesso ainda maior do que a anterior – também em parceria com João Pernambucano.⁶³ Não por acaso, Luiz Gonzaga gravou tal canção devido à sua melodia monótona – como é característica desse tipo de música, em 1981. Ambas as canções tinham um teor folclórico em suas letras e ritmo que resultaram numa boa receptividade. As elites e a classe média da capital federal pareciam apreciar esse tipo de canção.

Segundo o historiador Marcos Napolitano, na obra *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*, essas expressões musicais tidas como regionais estavam sendo valorizadas pelo público “como uma onda ‘sertaneja’ de salão que tomou conta da capital federal, estimulada pelo nacionalismo ufanista da Primeira República, cuja marca maior era o autoelogio das grandezas naturais e diversidades humanas do Brasil.”⁶⁴

Já na década de 1940, o debate em torno do que era, ou do que poderia ser pertencente ao folclore nacional estava gerando uma grande mobilização de intelectuais da academia, instituições governamentais e civis, dos meios de comunicação (muito fortemente no Rádio, como Almirante). Segundo Luís Rodolfo Vilhena, no livro resultado de sua tese de doutoramento, “essa composição expressa claramente o sentido nacional que assumia o movimento folclórico”.⁶⁵ E a preocupação recorrente dos intelectuais e pesquisadores, principalmente a partir da década de 1930, era pesquisar, catalogar, proteger e

⁶³ Para mais detalhes sobre a vida e a obra desse músico e poeta Cf. DICIONÁRIO MPB. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/catulo-da-paixao-cearense/dados-artisticos>>. Acesso em 06 de Janeiro de 2017.

⁶⁴ NAPOLITANO, Marcos., loc. cit.

⁶⁵ VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro** (1947 - 1964). Rio de Janeiro: FUNARTE; FGV, 1997, p. 99.

difundir a produção folclorista em todo o país. Para Luís Vilhena, os folcloristas⁶⁶, depois de muito embate entre si, conseguiram convergir no entendimento de que eles eram as únicas autoridades competentes para chancelar se determinada manifestação era folclórica ou não. Ou seja, eram eles quem estabelecia uma “autenticidade” para legitimar uma tradição de acordo com os preceitos “científicos” da antropologia e da etnologia da época.

Pelos indícios da documentação analisada, acreditamos que, quando Humberto Teixeira expressou sua visão sobre como poderia ser esse “ritmo novo”, estava atento às experiências daqueles pioneiros de outrora que apresentaram as musicalidades “puramente nordestinas” e sua boa receptividade. Como também estava muito atento aos debates na imprensa como um todo, e no Rádio em particular, sobre a música brasileira e os embates contra os gêneros estrangeiros que “invadiam” o Brasil. Assim, Humberto Teixeira teve o cuidado em utilizar palavras como “raiz” e “povo”, para o lançamento do Baião, tanto quanto os verbos no gerúndio (“conversando, debatendo, calculando, verificando”) que indicam o cuidado que ele e Luiz Gonzaga procuraram ter em relação à receptividade dos intelectuais ligados ao folclore que atuavam no meio radiofônico (rádio, jornais e revistas).

Como salientam, Maria Clara Wasserman e Marcos Napolitano:

“A partir do final dos anos 40, eles tomaram para si a tarefa de consolidar um pensamento historiográfico sistematizado em torno da música urbana. Nesse momento, nomes como Almirante (Henrique Foréis Domingues) e Lúcio Rangel ganharam destaque. Dialogando com as posições de Francisco Guimarães, mas imbuídos de um espírito “científico” de coleta e preservação, estes jornalistas e radialistas acabarão por demarcar o espaço de um inusitado “folclorismo urbano”.”⁶⁷

E a preocupação do “doutor Humberto Teixeira”, como “homem das letras”, como se referia Luiz Gonzaga, tinha fundamento, pois a maioria dos folcloristas buscavam no “povo” e em suas tradições as raízes autênticas do que deveria ser a cultura nacional:

⁶⁶ “Quando um intelectual é descrito aqui como “folclorista”, ele merece esse epíteto apenas na medida em que escreve sobre o tema, participa de um congresso, reúne-se em comissões folclóricas.” Ibid., p. 248.

⁶⁷ NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*. In: **Revista Brasileira de História**, vol. 20, n. 39, São Paulo, 2000. Disponível em: < <http://www.scielo.br/>>. Acesso em: 28 de Março de 2016, p. 172.

“Se aos fenômenos folclóricos se atribui uma autenticidade e uma espontaneidade de correntes de sua origem popular, qualquer interferência externa, mesmo tendo como objetivos a proteção do folgado, representaria uma potencial ameaça a essa autenticidade.”⁶⁸

No campo musical a defesa do folclore nacional já era objeto de cuidados e críticas de Mário de Andrade. Principalmente quando ele criou e dirigiu o Departamento de Cultura da Municipalidade Paulistana, que mais tarde se tornaria a Secretaria Municipal da Cultura (entre 1935 a 1938). Numa série de artigos na imprensa paulista, em meados dos anos 1930, o escritor expunha seu vasto conhecimento sobre as manifestações culturais e históricas do país em relação à música. Esse conjunto de artigos comporia, depois da sua morte em 1945, um livro chamado *Música, doce música*, onde ele reconheceu o Nordeste do Brasil como um celeiro musical ideal para os compositores eruditos tirarem sua matéria prima:

“Mas é realmente com as canções e danças do Nordeste que o Brasil manifesta o melhor da sua musicalidade. As curiosíssimas emboladas [...] e romances e cocos, e representações dançadas formam uma base formidável de riqueza folclórica de que os nossos compositores contemporâneos têm sabido magnificamente se aproveitar.”⁶⁹

Segundo Arnaldo Contier⁷⁰, Mário de Andrade estava ciente de que o folclore deveria ser a fonte principal dos compositores eruditos brasileiros com o intuito de fazer uma música nacionalista, como deixa claro em inúmeras outras obras suas sobre música. Enquanto era diretor do Departamento de Cultura, Mário de Andrade esforçou-se com um rigor “científico” em recolher o máximo que podia de manifestações de folclore nacional graças a contatos que havia tido com outros intelectuais e amigos em diversas regiões do Brasil.

Entre seus colaboradores no Nordeste do país estava Luís da Câmara Cascudo que já era um tanto conhecido por ser um dos expoentes do movimento modernista e ter pesquisas e estudos voltados para o folclore local. Apesar das divergências pontuais entre os dois intelectuais, Câmara Cascudo contribuiu com materiais e textos publicados em periódicos tanto da cidade de São Paulo como na

⁶⁸ VILHENA, Luíz Rodolfo. **Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)**. Rio de Janeiro: FUNARTE; FGV, 1997, p. 187.

⁶⁹ ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. São Paulo: Martins Editora, 1963, p. 24.

⁷⁰ CONTIER, Arnaldo Daraya. *Mário de Andrade e a Música brasileira*. In: **Revista Música**, vol. 5, n. 1, São Paulo, Maio de 1994. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/>>. Acesso em 16 de Janeiro de 2017.

cidade do Rio de Janeiro sobre os sons, as músicas e as danças típicas “regionais”. Nos anos da década de 1940, durante o processo de institucionalização dos estudos do folclore, por exemplo, “o folclorista potiguar foi um dos mais importantes de sua geração, sendo certamente o responsável pela obra mais extensa existente nesse campo.”⁷¹ No final dos anos 1940, Câmara Cascudo já era, sem dúvida, o folclorista de maior prestígio no Brasil. E não por acaso, na entrevista que Humberto Teixeira cedeu ao MIS, o compositor citou Câmara Cascudo mais de um vez quando foi instigado sobre a origem da palavra *Baião*:

“Alguns pesquisadores, talvez, mas de modo geral era um termo quase desconhecido no Sul, mesmo no Rio de Janeiro, quase inteiramente desconhecido. Eu não digo que os pesquisadores como Câmara Cascudo e tantos outros que pesquisam nosso folclore, e tudo isso, conheciam. E todo nordestino que veio de lá para cá queria saber o que era o baião. E mesmo porque o baião, você sabe, é um corruptela, para alguns, da palavra Baiano, para outros de bailão. Define Câmara Cascudo que o baião possivelmente teria *sua origem lá no Nordeste*, do Lundu baiano, que numa *determinada época*, teve sua fase importante na Bahia. De lá, ele *atravessou fronteiras* e foi para outros estados do Nordeste e por absorção tiraram o lundu e ficou o baião: ‘Toca um baião’. E no Nordeste *ele pegou, assimilou e absorveu aquelas características locais*, sobretudo, do *canto gregoriano*. [...] Agora, o ritmo era àquele: simples, uniforme, da cadência da viola de feira, da viola de cego e tal. Nós achamos que o ritmo era muito bom, eu e Luiz. Concordamos que nós íamos lançar o Baião.”⁷²

Na narrativa de Humberto Teixeira, feita posteriormente, o argumento da autenticidade em torno do Baião é ancorado na autoridade do folclorista potiguar como “cientista” do assunto. Uma segunda linha argumentativa está pautada na busca de uma determinada tradição que é legitimada no território específico – no Nordeste, mais especificamente na Bahia – e num tempo indeterminado. Associado a essas condições, o Baião seria, portanto, uma manifestação cultural que, assim como o samba, não só tinha uma origem essencialmente brasileira como também sua transformação ao longo do tempo credenciava-o à categoria de elemento tradicional nacional por excelência.

O Baião seria uma espécie de migrante que teria percorrido o interior do Nordeste e ficou circunscrito numa determinada região ao longo de um tempo

⁷¹ VILHENA, Luíz Rodolfo. **Projeto e Missão**: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: FUNARTE; FGV, 1997, p. 77.

⁷² Depoimento de Humberto Teixeira, em entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 23/05/1968. Coleção Depoimentos (Música Popular Brasileira). Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. [Grifos meus.]

longínquo que lhe garantia, por sua vez, uma qualidade primitiva devido ao seu isolamento das interferências externas e resguardado na cultura local do povo e em suas manifestações. Dessa forma, podemos afirmar que tanto Humberto Teixeira quanto Luiz Gonzaga pensaram a criação de um novo gênero musical “cuja origem estivesse demarcada no passado e em uma comunidade, atrelada a uma rede de significados que mantivesse relações profundas com o ‘caráter nacional’.”⁷³ Tendo em vista que o debate entre musicólogos, folcloristas e demais intelectuais girava em torno também da classificação do que seria uma música “popular urbana”, comercial e “de massa”, todas elas vistas e tratadas como inautênticas ou impuras.

E se colocamos o Baião como resultado de um encontro entre o arcaico e o novo, do rural com o urbano e de culturas diversas, devemos discuti-lo como um produto do “entre-lugar”, posto que no entendimento do conceito de Homi Bhabha, em seu trabalho seminal “*O Local da Cultura*”, é apresentada uma teoria sobre o hibridismo cultural, cujo teor contribuiu para embasar o arcabouço teórico que permite a compreensão a partir desta perspectiva.

Para este autor:

“Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade.”⁷⁴

Esse conceito será importante no desenvolvimento desse trabalho dissertativo para analisarmos o que estava em jogo no momento da gestação do Baião por Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, a partir das interações culturais que procuraram construir para legitimação e defesa desse gênero.

A música de Luiz Gonzaga como objeto híbrido por excelência, articula inovação com a tradição no momento em que seus criadores reivindicam uma autenticidade no folclore calcada na cultura oral do interior do Nordeste. Nesse processo de criação “a hibridização musical pode ser analisada em termos de

⁷³ FERNANDES, Dmitri Cerboncini. **A inteligência da música popular**: a ‘autenticidade’ no samba e no choro. 2010. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010, p. 144.

⁷⁴ BHABHA, Homi. “Locais da cultura”. In: **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, (p. 19-42) p. 20.

afinidade e convergências”⁷⁵, mas também de resistência com outros gêneros musicais já presentes no cenário musical carioca e nacional, como o samba, o choro, a polka, o bolero, etc. Dessa maneira, ao elaborar as estratégias de um novo gênero naquele contexto, os inventores do Baião deveriam agir com cautela e analisar todas as possibilidades desse novo entrar no mundo ressignificando-os e alterando-o de acordo com as circunstâncias.

Seja por meio da procura de legitimação desse gênero perante as correntes folcloristas ou aproveitando-se do nacionalismo exacerbado por causa da Segunda Guerra Mundial para combater os ritmos externos, Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga também se aproveitaram do vácuo deixado pelo samba que, segundo alguns pesquisadores, passava por uma crise de identidade naquele período.⁷⁶

Portanto, o novo que surgia desse “entre-lugar” e ao mesmo tempo o transformava, era sempre uma negociação complexa em andamento com os meios hegemônicos, como o mercado fonográfico e uma tradição folclorista em constituição e, por isso, os sujeitos construtores e envolvidos desse “entre-lugar” precisaram sempre forjar uma autoridade aos hibridismos. Por isso, afirmamos que o Baião é um elemento da fronteira, ou melhor, concebido entre as fronteiras sociais, territoriais e simbólicas: no espaço da memória, entre oralidade e a escrita, do rural ao urbano e do discurso oficial daquele presente.

Vejamos o discurso nacionalista vigente naquele momento, de Luís da Câmara Cascudo ao sintetizar essa mistura no Baião:

“O baiano [Baião] é um *produto mestiço*; é a *transformação* do maracatu africano, das danças selvagens e do fado português. [...]”

A partir de 1946, o grande sanfoneiro pernambucano Luiz Gonzaga divulgou pelas estações de rádio do Rio de Janeiro o baião, *modificando-o* com a *inconsciente influência local* dos sambas e das congas cubanas. O baião vitorioso em todo o Brasil *conserva* células rítmicas e melódicas visíveis dos cocos (...).⁷⁷

⁷⁵ BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. Tradução de Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003, p. 30.

⁷⁶ Entre outros autores: Cf. TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**: da modinha à canção de protesto. Petrópolis: Editora Vozes, 1974, p. 211.; SEVERIANO, Jairo; HOMEM DE MELLO, Zuza. **A canção no tempo**: 85 anos de música brasileira. São Paulo: Editora 34, volume I (1901 – 1957), 1997, p. 245.; Cf. BATISTA, Josias Soares. **A música de Luiz Gonzaga**: literatura e fonte de pesquisa. 1987. Dissertação (Mestrado em Letras). 170 fls. Departamento de Letras, PUC-Rio, 1987, p. 07.; Cf. NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias**: a questão da tradição na música popular brasileira. 1ª edição. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 58.

⁷⁷ CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. [1954]. Rio de Janeiro: Ediouro, 2012, p. 128.

Conforme já visto, Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga vão reivindicar uma autenticidade para o novo gênero musical naquela mesma tradição cultural que exaltava as manifestações folclóricas provenientes do meio rural. No entanto, para alguns dos estudiosos da música brasileira, “a música popular urbana, com seus gêneros dançantes ou cancionistas, representava a perda de um estado de pureza sociológica, étnica e estética”,⁷⁸ ficando claras as contradições e divergências no momento da invenção do Baião enquanto canção e dança.

Percebe-se que o argumento de Câmara Cascudo, provavelmente orgulhoso de um gênero da região Nordeste ter feito tamanho sucesso em todo o país por tanto tempo, associou o Baião à interpretação sociológica dominante no Brasil, que era a exaltação da mestiçagem racial apresentada por Gilberto Freyre em meados da década de 1930.

A canção *Braia dengosa* pode ser representativa dessa aproximação dos criadores do Baião com os folcloristas nacionalistas dos anos 1950 que ainda depurava essa interpretação do sociólogo pernambucano, Gilberto Freyre:

“O maracatu, dança negra / E o fado tão português / No Brasil *se juntaram* / Não sei que ano, ou mês / Só sei é que foi Pernambuco / Quem fez essa braia dengosa / Quem nos deu o baião / Que é dança faceira e gostosa / Português cum fado e guitarra / Cantava o amor / E o negro ao som do batuque / Chorava de dor / *Com melê*, com gonguê / Com zabumba, e cantando nagô / Ô!!! Foi a melodia do branco / E o batucar de zulu / Quem nos deu o baião / Que nasceu do fado e do maracatu.”⁷⁹

A composição da canção traz um traço característico da poesia de Zé Dantas (José de Souza Dantas Filho) que foi, depois de Humberto Teixeira, o mais importante parceiro musical de Luiz Gonzaga, a partir de 1947. Formado em medicina na Faculdade de Recife, o jovem abastado frequentava a boemia recifense e era profundo conhecedor dos ritmos da capital e também “costumava passar as férias escolares no sertão, onde tomava parte em forrós realizados nas redondezas da fazenda da família.”⁸⁰

⁷⁸ NAPOLITANO, Marco. **História e música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 16.

⁷⁹ GONZAGA, Luiz; DANTAS, Zé. *Braia dengosa*. In: **Aboios e vaquejadas**. Rio de Janeiro: RCA Victor (33 rpm), 1956. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br>>. Acesso em 9 de Janeiro de 2017. [Grifos meus]

⁸⁰ Para mais detalhes sobre a biografia e a obra desse compositor consultar DICIONÁRIO MPB. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/ze-dantas/biografia>>. Acesso em 09 de Janeiro de 2017.

Se Humberto Teixeira representava em suas letras e melodia uma musicalidade mais telúrica e simples, Zé Dantas destacava-se como um autor mais crítico e apurado em relação às particularidades da região Nordeste sobre sua riqueza folclórica e situação social.

Como indício dessa aproximação entre os músicos e o discurso em torno da corrente folclorista vigente, a canção em destaque reproduz quase fielmente o trecho da principal obra de Câmara Cascudo (*Dicionário do Folclore Brasileiro*, publicado originalmente em 1954). Não por acaso, na contracapa do *long-play* chamado “Aboios e vaquejadas”, lançado dois anos depois do livro do folclorista, o autor Elmo Barros valoriza-o afirmando que: “(...) acham-se descritos aqui com maiores detalhes em obras consagradas ao folclore brasileiro, tais como, por exemplo, o Dicionário do Folclore Brasileiro, de Luiz da Câmara Cascudo (...).”⁸¹ Nesse *long-play*, comercializado em um momento em que o Baião e outros ritmos de origem nordestina começava a perder espaço no rádio, havia uma diversidade de “estilos musicais” (xote, aboio, chorão, maracatu, coco e baião) “que se enquadram perfeitamente com espírito folclórico”.⁸²

Assim como o Brasil, o Baião deveria ser valorizado pela mistura das diferenças culturais, que era resultado de um passado indeterminado. Nessa canção em ritmo de maracatu, o elemento representativo negro era a dança, ligada ao movimento e à “sensualização” (“dança faceira e gostosa”), aos instrumentos (gonguê e zabumba) e com a marca do sofrimento da escravidão. Já a influência portuguesa está associada à melodia da guitarra e ao amor que produziu essa “braia dengosa” que era o Baião. Dessa forma, na interpretação de Zé Dantas, o gênero Baião era o resultado de um processo híbrido entre dois ritmos, danças e estilos musicais opostos (maracatu e fado) que está sintetizado no significado da palavra desconhecida “melê” (unir coisas diferentes de maneira a formar um todo), empregada de propósito pelo compositor nesta canção que se inicia com piques da sanfona, seguido do toque seco do gonguê e na harmonia da zabumba com o agudo do triângulo ao fundo. Tudo idílica e harmoniosamente como deveriam conviver as diferentes etnias que compuseram a nação brasileira.

⁸¹ BARROS, Elmo; GONZAGA, Luiz. **Aboios e vaquejadas**. Rio de Janeiro: RCA Victor (33 rpm), 1956. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br>>. Acesso em 9 de Janeiro de 2017.

⁸² BARROS, Elmo; GONZAGA, Luiz., Ibid.

Logo, nesse processo de gestação e campanha de legitimação do Baião como música nacional, os argumentos giravam em torno de duas interpretações distintas sobre o Brasil, a de Zé Dantas e a de Humberto Teixeira. Para o primeiro, o Baião trazia para o cenário musical brasileiro a mistura que era característica identitária do próprio país, reelaborando essa manifestação cultural em associação com a história nacional oficial para o público urbano consumidor e à crítica.

A fala de Luiz Gonzaga, ao relembrar dos dois emblemáticos compositores no programa *Proposta*, da TV Cultura (1972), ao lado de Gonzaguinha, converge com o argumento:

“Zé Dantas era *completamente diferente* do grande Humberto Teixeira... Um homem que tanto decantava – e continua decantando o sertão – como o asfalto também. E, às vezes se dava ao luxo *de misturar os dois: sertão e asfalto*. Zé Dantas *apareceu puro!* *Sertanejo puro*, tangendo bode, imitando cantadores. Foi uma maravilha!”⁸³

O compositor pernambucano colaborou com uma complexidade maior para a poesia cantada, traduzindo o caldo cultural e, por outro lado, escancarando os problemas sociais da região Nordeste para o país através das canções interpretadas por Luiz Gonzaga.⁸⁴

Por sua vez, Humberto Teixeira apresentava em suas composições uma outra representação da nacionalidade tendo o Baião como produto simbólico: a pureza dos rincões afastados das influências que poderiam deslegitimar uma autenticidade defendida pelos folcloristas e musicólogos. Dessa maneira, os dois principais compositores de Luiz Gonzaga procuraram dialogar e conciliar sua produção musical de acordo com as diferentes correntes de pensamento do movimento folclorista nas décadas de 1940 a meados dos anos 1950, que selecionavam o que deveria fazer parte da tradição ou não.

Numa entrevista de Humberto Teixeira concedida à *Revista Cruzeiro*, em 1956, o compositor cearense esforça-se para costurar essas interlocuções na seguinte narrativa:

⁸³ Entrevista completa de Luiz Gonzaga no Programa "Proposta" da TV Cultura (21/08/1972). Com Júlio Lerner, Gonzaguinha, Dominginhos e Quinteto Violado. Disponível em YOUTUBE: <<https://www.youtube.com/watch?v=E6fsItmgm9k>>. Acesso em 10 de Janeiro de 2017.

⁸⁴ Podemos afirmar que Zé Dantas foi o responsável por introduzir na obra de Luiz Gonzaga um caráter mais crítico em relação às desigualdades sociais e econômicas da região Nordeste, tirando o foco do problema natural da seca como causa da pobreza. Luiz Gonzaga, em sua entrevista ao MIS em 1968, reivindica para sua obra as primeiras “canções de protesto” naquele contexto de agitação política no país com as canções que criticavam o regime militar.

“(...) o Baião saiu do *estado primitivo* sem perder as suas *características nativas*. *Urbanizou-se* no Rio, sem deixar de *ser sertanejo*. Correu as capitais, *criou raízes* no país inteiro. *Música folclórica* feita *música nacional*. E porque está provado que a *música folclórica* de cada povo é a única capaz de *interpenetração* entre os demais povos, é que confio na *internacionalização* do baião.”⁸⁵

Após dez anos do lançamento do Baião – e já perdendo espaço nacionalmente para a Bossa Nova e para outros gêneros que vinham de fora – o “doutor do Baião” traçou de modo sucinto a trajetória desse gênero musical e apontou até onde queria que ele chegasse. Analisando tanto o discurso de Humberto Teixeira como o de Luiz Gonzaga percebemos as tentativas de legitimar a origem do tal gênero musical numa determinada tradição que estava, por sua vez, calcada no folclore e nos costumes de um povo e um local: no Nordeste. Portanto, o percurso traçado por Humberto Teixeira é tentador e estava dentro da lógica evolutiva desse gênero musical tendo como parâmetro o samba.

E o ano de 1956 parecia o momento ideal para incentivar ainda mais a exportação desse gênero musical para outros países devido ao fato do Baião ter atingindo sua maturidade como uma música nacionalmente conhecida e que tinha uma origem no “espírito do povo” brasileiro. Sendo assim, parece claro que, de acordo com Humberto Teixeira, o Baião não só tinha suplantando o samba como também queria associar e reafirmar uma tradicionalidade àquele gênero porque teria uma origem nas manifestações folclóricas genuínas da nação brasileira.

Esse pensamento deu forma a interpretações e a correntes historiográficas como tivemos oportunidade de discutir mais acima com os folcloristas, musicólogos e memorialistas que “tinham se concentrado no estudo das formas tradicionais e seminais da música popular brasileira, num olhar frequentemente marcado pela busca das origens, dos gêneros, matrizes e das raízes folclóricas.”⁸⁶ Criticando esta mesma historiografia, o historiador Marcos Napolitano pontua, porém, que, “para se entender um determinado “gênero” é preciso entender a genealogia de uma determinada experiência musical”.⁸⁷

⁸⁵ TEIXEIRA, Humberto; CARNEIRO, Luciano. *Baião – turista na Europa*. In: **Revista O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: ABI, 29 de Setembro de 1956, p. 85. [Grifos meus]

⁸⁶ TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. 2ª edição. São Paulo: Editora da USP, 2002, 158.

⁸⁷ Para o historiador, “(...) Trata-se, principalmente, de uma convenção, de um conjunto de propriedades fluidas, constantemente debatidas e redefinidas por uma certa comunidade musical de criadores, empresários, críticos e audiências anônimas.” Cf. NAPOLITANO, Marcos. *História e música popular: um mapa de leituras e questões*. In: **Revista de História**. Universidade de São

As proposições metodológicas de historiadores como Marcos Napolitano e José Geraldo Vinci de Moraes que enfatizam em seus trabalhos e pesquisas um cuidado especial na abordagem do estudo da música, especialmente em delimitar bem as fronteiras do objeto em investigação, fundamentam a presente análise. Procuro, por isso, analisar a música do ponto de vista externo com o intuito de depurar as questões que giram em torno das representações do contexto histórico, social e cultural presentes nos discursos dos compositores e intérpretes, como por exemplo, sobre o momento de criação do Baião e sua expansão.

Essa historiografia da música também chama a atenção para o tipo de operação historiográfica que devemos fazer nesse campo de pesquisa, destacando a necessidade de alguns procedimentos no recorte dessa temática devido ao seu “estatuto estético um tanto híbrido”.⁸⁸ Como desdobramento dessa hibridez, Vinci de Moraes ressalta que “a canção é uma expressão artística que contém um forte poder de comunicação, principalmente quando se difunde pelo universo urbano, alcançando ampla dimensão da realidade social.”⁸⁹

Nesse sentido, é possível afirmar que Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga trataram de conciliar muitas questões conflitantes que se colocavam à criação do gênero musical que reivindicava uma origem da “pura cultura popular” ou folclórica, mas – e paradigmaticamente –, visavam inserir o Baião na mal vista “cultura de massa”, contaminada pela produção capitalista dos meios de comunicação. Contudo, o fato é que Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira souberam interpretar o contexto cultural em que estavam inseridos e negociaram naquele cenário musical diverso com interesses também distintos para lançar a nova música e dança:

“Conscientes do potencial até então pouco explorado da música nordestina, seus autores, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, são os estilizadores que tornaram o gênero assimilável ao gosto do público urbano.”⁹⁰

Paulo, n. 157, Dezembro de 2007, p. 156. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/>>. Acesso em 24 de Março de 2016.

⁸⁸ NAPOLITANO, Marcos., Ibid., p. 154.

⁸⁹ MORAES, José G. Vinci de. *História e música: canção popular e conhecimento histórico*. **Rev. Brasileira de História**. São Paulo, Vol. 20, n. 39. São Paulo, 2000, p. 204. Disponível em: <<http://www.scielo.br/>>. Acesso em 25 de Março de 2016.

⁹⁰ SEVERIANO, Jairo; HOMEM DE MELLO, Zuza. **A canção no tempo: 85 anos de música brasileira**. São Paulo: Editora 34, volume I (1901 – 1957), 1997, p. 245.

Como um gênero que forjou um “entre-lugar”,⁹¹ o Baião foi associado propositalmente ao tradicionalismo e à cultura popular, defendidos pelos folcloristas e musicólogos desde a década de 1930, pois:

“O popular era o “Outro” para a elite de um país que se autorrepresentava como espelho (invertido) da Europa. No processo de formatação de uma linguagem moderna para a música popular, esse exotismo cedeu lugar e fusões originais, despojadas, pontes diretas entre o local e o cosmopolita, buscando uma poética do cotidiano que pudesse expressar a afirmação da nova nacionalidade.”⁹²

Conseguindo quebrar paradigmas, entre: o popular e o erudito, a música regional e nacional, a linguagem formal e informal, tradição e modernidade; Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira, Zé Dantas, entre outros, não só criaram um outro campo musical como também influenciaram a música brasileira como um todo – seja negando-o ou absorvendo-o. Segundo Zuza Homem de Mello, importante pesquisador da música popular brasileira, durante o ano de 1950:

“(...) vivia-se o auge do ciclo do baião, com vários compositores (...) e intérpretes (...) de outras áreas aderindo ao ritmo nordestino. Incansável na renovação de seu repertório, Luiz Gonzaga chegaria a gravar durante o ano nada menos de vinte composições, sendo oito com Humberto Teixeira e sete com o novo parceiro, Zé Dantas.”⁹³

Para Néstor Garcia Canclini⁹⁴, pensar àqueles conceitos dialógicos em relação às experiências culturais no século XX, sem levar em consideração os seus entrecruzamentos, é cair no risco de uma essencialização da cultura que não corresponde com a realidade da pós-modernidade que, para ele, teve início na segunda metade daquele século. Seguindo uma linha interpretativa de S. Hall e Homi Bhabha sobre a interdependência entre a cultura, o mercado e a modernidade, esse antropólogo argentino buscou fazer uma “análise da hibridação intercultural”⁹⁵ também entre o local, o nacional e as redes transnacionais. Tal análise estrutura-se com “(...) a quebra e a mescla das coleções organizadas pelos

⁹¹ Apropriando-se desse conceito antropológico, o historiador Marcos Napolitano afirma que “seria mais produtivo, sobretudo para a análise histórica, trabalhar com o “entre-lugar” das duas instâncias. Esse “entre-lugar” é a própria canção, enquanto obra e produto cultural concreto.” NAPOLITANO, Marcos **História e música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p.85.

⁹² Id., **A síntese das ideias**: a questão da tradição na música popular brasileira, 2007, p. 22.

⁹³ SEVERIANO, Jairo e HOMEM DE MELLO, Zuza., loc. cit., p. 245.

⁹⁴ CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

⁹⁵ Ibid., p. 284.

sistemas culturais, a desterritorialização dos processos simbólicos e a expansão dos gêneros impuros.”⁹⁶

Entende-se como coleção o conjunto de referências, manifestações e práticas culturais conservadas pelo tradicionalismo associado ao popular que são, em sua maioria, homogeneizadoras. Portanto, a intenção do antropólogo em sua reflexão é possibilitar um outro entendimento desses processos destacando a necessidade de desconstruir as polaridades e hierarquias embasadas em conceitos que não correspondem mais às realidades pós-modernas – e principalmente latino-americanas – como: erudito e popular, tradição e modernidade, elite *versus* classes populares e urbano e rural.

Apesar de associar-se ao discurso cultural homogeneizador da época, os inventores do baião acabaram desconstruindo as hierarquias e polaridades tanto no mercado fonográfico quanto na sociedade brasileira em sua projeção nacional e internacional.

Em busca de uma legitimação do Baião como música representativa da nacionalidade brasileira, Humberto Teixeira incumbiu-se de difundir ainda mais o gênero no exterior em nove caravanas realizadas entre 1958 e 1964, ao mesmo tempo em que a Bossa Nova também ganhava projeção internacional com Vinícius de Moraes, Tom Jobim João Gilberto.

Enquanto deputado federal pelo estado do Ceará entre 1955 a 1959, eleito pela fama adquirida com o Baião, Teixeira aprovou na Câmara dos deputados a “Lei Humberto Teixeira”, através da qual institui-se que deveria divulgar no exterior as músicas populares símbolos da brasilidade. E foi por intermédio do Ministério da Educação, que ele organizou a primeira caravana, em 1958, chamada de “Os Brasileiros”, com músicos nordestinos como o maestro pernambucano que orquestrou o Baião, Guio de Moraes, o sanfoneiro paraibano Sivuca e o conjunto vocal e instrumental *Trio Irakitan*, do Rio Grande do Norte.⁹⁷

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ “O primeiro nome dado ao trio foi Trio Muirakitan, escolhido por Luiz da Câmara Cascudo (...). Como na época já havia um com o mesmo nome, Câmara Cascudo resolveu criar um neologismo, rebatizando de Tio Irakitan (...). Por três anos seguidos, em 1951, 1952 e 1953, excursionaram pela América Latina e pelo Caribe apresentando-se nas Guianas Holandesa e Inglesa, na Ilha de Trinidad, em Caracas, na Venezuela, e em Bogotá, Medellín, Barranquilla e Cartagena, na Colômbia. Ficaram no México durante um ano, atuando em night clubs e na televisão.” Para mais informações consultar DICIONÁRIO MPB, disponível em: < <http://dicionariompb.com.br>>. Acesso em 11 de Janeiro de 2017.

Antes de excursionar com o grupo acima, devidamente caracterizados com indumentária típica de cangaceiros, Humberto Teixeira tinha sido designado a participar como delegado do XVIII Congresso Internacional de Autores e Compositores na Noruega, e aproveitou que o paraibano e dono da mega cadeia de comunicação, Assis Chateaubriant era embaixador do Brasil na Inglaterra, para articular um evento na embaixada com jornalistas ingleses com o intuito de divulgar o Baião. Segundo Humberto Teixeira, a imprensa londrina havia dado uma boa recepção às novidades musicais apresentadas.

O fato é que a revista *Manchete* de 21 de Agosto de 1954 noticiava em tom alarmante o regresso de Humberto Teixeira, da Europa com sua frase: “O Baião tomou conta da França, da Inglaterra, de Portugal, da Espanha, etc.”.⁹⁸

Mas, contrapondo-se ao entusiasmo presente no texto documental, ponderou José Ramos Tinhorão:

“No entanto, apesar de Humberto Teixeira insistir nas primeiras caravanas, os músicos aparecem exoticamente vestidos com chapéus de couro na cabeça, para acentuar a cor local, a ilusão da propaganda de música popular, em geral, e do baião, em particular, terminou melancolicamente sem resultados.”⁹⁹

A ideia de levar músicos brasileiros para apresentar os ritmos nacionais no exterior não era novidade e talvez Humberto Teixeira estivesse atento para isso. O grupo *Oito batutas* (1919), por exemplo, patrocinado por Arnaldo Guinle, desembarcou em Paris em 1922, tendo sido um sucesso imediato nas apresentações que fizeram e, em seguida, foram excursionar na Argentina.

O país vizinho foi um dos principais receptores do Baião no momento do seu auge (1948 a 1952). Segundo Humberto Teixeira, o presidente argentino Juan Domingo Perón (1946 - 1955) fez uma lei protecionista que procurava evitar a propagação daquele gênero musical e de outros brasileiros em detrimento do tango. Se a lei realmente existiu ou ficou apenas na proposta, não conseguimos comprovar, no entanto, muitos cantores e cantoras brasileiros foram expoentes desse gênero e fizeram sucesso por lá, como por exemplo, a “rainha do Baião”, Carmélia Alves, que fez sucesso em sua turnê pelo Uruguai e na Argentina em 1954.

⁹⁸ **Revista Manchete**. Rio de Janeiro: ABI, 21 de Agosto de 1954, n. 122, p. 49.

⁹⁹ TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**: da modinha à canção de protesto. Petrópolis: Editora Vozes, 1974, p. 216.

De acordo com a prestigiada *Revista do Rádio*, em 1952, o Baião: “Invadiu ‘boites’ granfinas, fez concorrência aos tangos dolentes nos ‘cabarets’ de terceira classe, exportou ritmo para os Estados Unidos e Europa (Argentina nem se conta!) e enriqueceu.”¹⁰⁰

A primeira expansão do novo gênero musical expressava-se como fenômeno cultural nas inúmeras matérias que saíam na mídia da época. Na mesma *Revista do Rádio*, na edição 50 do mês de dezembro de 1950, Luiz Gonzaga foi o destaque de um “romance-novela” que contava a trajetória dele até o sucesso que vivia naquele momento, “(...) alcançando sucesso até mesmo além-fronteiras, a ponto de receber ofertas diversas para se apresentar no estrangeiro (...).”¹⁰¹

Se o intérprete era tido como ídolo nacional e servia como principal propagador do Baião, Humberto Teixeira atuava como um catalizador de informações dos meios “acadêmico” e cultural e do contexto artístico empresarial. É para o que aponta a fala de Luiz Gonzaga no início da difusão internacional:

“Eu pensei em terminar o por ali mesmo. Que era o máximo. Que eu não tinha mais nada para fazer mais. E eu estava com o homem que sabia fazer, né? Ele sabia me arrastar: ‘Luiz, o negócio é assim!’. Então trocava o negócio miudinho que estava acontecendo no Japão, EUA, na Inglaterra. Carmem Miranda cantando essa coisa toda. E eu fiquei só usufruindo porque Humberto Teixeira estava com as rédeas e tal. Mas a essa altura começaram a parecer outros valores. Não para tirar o doutor Humberto Teixeira, aquela coisa fabulosa que ele conseguia. O doutor Humberto Teixeira não. Os que apareciam vinham para reforço, porque gostavam mesmo.”¹⁰²

O ápice dessa “internacionalização do baião” mercadológica foi o ano de 1950 causada pela efervescência musical no mercado fonográfico brasileiro que estava interligado ao mercado fonográfico mundial por intermédio da indústria radiofônica. Não por acaso Luiz Gonzaga cita o Japão como receptor e difusor do baião, que, através da gravadora estadunidense RCA Victor – a mesma que

¹⁰⁰ **Revista do Rádio**. Rio de Janeiro: ABI, n. 126, 5 de Fevereiro de 1952, p. 41.

¹⁰¹ FILHO, Borelli. ...*E Luiz Gonzaga não sabia cantar!*. In. **Revista do Rádio**. Rio de Janeiro: ABI, n. 50, 5 de Dezembro de 1950, p. 12.

¹⁰² 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. Segundo o Dicionário MPB: “No exterior chegou a ganhar imitações, como foi o baião “O Baião de Ana”, interpretado pela atriz italiana Silvana Mangano no filme “Arroz amargo”, e que era de autoria dos seus conterrâneos V. Roman e F. Gionda. Em 1953, a música do filme “O cangaceiro”, baseado no baião “Muié rendeira”, recebeu a menção especial no festival de Cannes na França.” Conferir: DICIONÁRIO MPB. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br>>. Acesso em 12 de Janeiro de 2017.

detinha os direitos autorais dele – produziu um disco em 1951 com os sucessos “Paraíba” e “Baião de dois” interpretados em japonês pela cantora Keiko Ikuta.

Enquanto Humberto Teixeira, Luiz Gonzaga e, depois, Zé Dantas estavam preocupados em legitimar o Baião perante uma corrente folclórica nacionalista, os artífices do mercado musical como cantores, produtores e consumidores expandiam para além das fronteiras um gênero que reivindicava para si uma pureza e uma autenticidade ligada ao meio radiofônico. Nesse sentido, tornam-se frágeis as argumentações de uma historiografia que se refere ao Baião e outros ritmos provenientes da região nordeste do país como “regionais”, posto que tal colocação assume uma visão determinista de um centro de poder específico sem levar em conta os circuitos que quebram certas barreiras.

Sobre essa conjuntura dos anos 1940 e 1950, concordamos com Néstor Canclini, cuja análise apresenta as manifestações culturais a partir de perspectivas não homogeneizadoras:

“Nos intercâmbios da simbologia tradicional, com os circuitos internacionais de comunicação, com as indústrias culturais e as migrações, não desaparecem as perguntas pela identidade e pelo nacional, pela defesa da soberania, pela desigual apropriação do saber e da arte.”¹⁰³

Esse processo de irradiação do Baião para outros países contou com uma rede de intercâmbio internacional, sem, no entanto, abrir mão da reafirmação do folclore popular e de uma tradição vinculadas ao discurso nacionalista. Dessa maneira, os agentes nacionais e internacionais responsáveis pela difusão do Baião não apenas emplacaram-no como manifestação cultural autêntica do país, como também associaram-no a uma modernidade musical como novidade.

De modo que o Baião “firma-se como o mais legítimo substituto do samba”, nas palavras de Humberto Teixeira, em 1950. Inclusive com música tema de filmes internacionais:

¹⁰³ CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 326.

“Impossível duvidar do êxito do baião nordestino. Sua majestade, o baião, domina toda parte. Alcançou o cinema na América e aparece aqui na voz de Carmem Miranda. E já desembarcou na Europa com Ester de Abreu fazendo de Portugal sua cabeça de ponte. Aqui o cinema nacional aproveita o baião. Vai surgir em um filme de carnaval um baião apoteótico e espetacular especialmente encomendado a Humberto Teixeira.”¹⁰⁴

As informações que chegavam do exterior davam a dimensão do circuito cultural que o Baião fazia nas vozes de intérpretes consagradas como Carmem Miranda e Carmélia Alves, entre outros. Essa rede que se estabelecia entre os agentes possibilitava também aquilo que Canclini denominou de “circuitos simbólicos”, pois ganhavam reconhecimento, comunicação, poder, e, conseqüentemente, forçavam os criadores do gênero a aderir aos pretensos projetos modernos do mercado radiofônico como também se aproveitavam do próprio processo modernizador.

Como exemplo dessas conexões, a revista *O Cruzeiro* de 29 de Julho de 1950 – portanto, cinco meses antes de ser divulgada no programa da Rádio nacional “No Mundo do Baião”- publicava a seguinte notícia:

“Na última quinzena, o compositor Humberto Teixeira recebeu de seu amigo Carlinhos Guinle, atualmente na Europa, o seguinte telegrama: ‘O Baião alastrando-se toda Europa. Portanto, não durma no ponto.’ Simultaneamente a Metro Goldwyn Mayer anunciou para setembro próximo o lançamento, no Rio, do filme ‘Romance Carioca’ (...), no qual Carmem Miranda acompanhada pelo Bando da Lua e pelas Andrews Sisters, canta e dança o Baião.”¹⁰⁵

A informação trazida para o leitor da revista pode ser dividida em duas frentes: a primeira refere-se a um agente que, pela rede de amizade, atualiza a desenvoltura do gênero musical na Europa e sinaliza ao criador do Baião uma ação direta para expandi-lo como um produto cultural.

Por outro lado, e “simultaneamente”, Humberto Teixeira, Luiz Gonzaga e o público leitor, em geral, são informados que no principal mercado fonográfico e radiofônico mundial (Estados Unidos), uma expoente e símbolo da “cultura nacional” vai interpretar canções do Baião num filme que abordará um romance

¹⁰⁴ DANTAS, Zé (produtor); GONZAGA, Luiz (participante); ROBERTO, Paulo (locutor); TEXEIRA, Humberto (produtor). *Programa Cancioneiro Royal: No mundo do Baião*. In: Museu da Imagem e do Som, Coleção Rádio Nacional, CD 1- 0190, n. 04, 28 de Novembro de 1950.

O programa foi lançado pela Rádio Nacional, através do Departamento de Música brasileira, no início de outubro de 1950. E era patrocinado pelos produtos Royal, como fermento e gelatina, da empresa norte-americana Standart Brands, que foi instalada no Rio de Janeiro em 1932.

¹⁰⁵ AMÉDIO, José; MARTINS, João. *O doutor do Baião*. In: **Revista O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: ABI, 27 de Julho de 1950, p. 57.

que se passaria na cidade do Rio de Janeiro, e produzido por uma companhia estrangeira.

Por isso, concordamos mais uma vez com o argumento de Néstor Canclini, que é necessário relativizar os discursos daqueles indivíduos que defendem uma “autenticidade” ou “pureza”, mas que mesclam com a inovação tecnológica vigente. Então, não podemos ignorar que as fronteiras simbólicas, em sua ambiguidade, são apropriadas por esses autores/criadores para ganhar visibilidade – portanto, poder –, uma vez que “a articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica.”¹⁰⁶

Por isso não causaria estranheza que um filme com Carmem Miranda cantando Baião se passasse no Rio de Janeiro e sendo um romance com temas de origem nordestina. Como desdobramento disso, podemos reafirmar que não é aconselhável tentar buscar uma centralidade para o Baião tendo como perspectiva o Nordeste ou a cidade do Rio de Janeiro, mesmo esta sendo a capital da República. Isso seria cair no erro de uma historiografia que reproduz a disputa daquele passado sem levar em conta os discursos tendenciosos dos agentes envolvidos, além de incorrer na discussão inócua da busca de uma origem de determinado gênero. Entretanto, procuramos nessa seção discutir quais foram as possíveis genealogias e associações que Luiz Gonzaga (e principalmente) Humberto Teixeira esforçaram-se por constituir a respeito do Baião com a finalidade de legitimá-lo como obra musical folclórica e nacional, como que num processo de invenção de uma tradição.

Em 1950, os gêneros chamados de regionais disputavam com o samba a hegemonia musical na cidade do Rio de Janeiro – e no Brasil, respectivamente. O Rádio, como principal meio de comunicação de massa da época, procurava, através de seus produtores, diretores e locutores, discutir qual seria o gênero que melhor expressava a “pureza musical” brasileira. O Baião e outros ritmos e danças apresentados pelo “querido sanfoneiro da cidade”, entraram nesta disputa. Para os seus defensores, o Baião era o único que poderia não só rivalizar com o samba, mas também seria aquele que melhor expressava a “cor brasileira” e era defendido

¹⁰⁶ BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, p. 20-21.

como uma “obra nacionalista”, e digna de ser exportada, por ser autêntica, como contextualizaria Humberto Teixeira em 1968:

“Ali era uma fome de novidade do povo brasileiro em torno de um ritmo novo. Como Luiz disse muito bem, naquela época era uma música estrangeira que dominava completamente o Brasil em 1944, que era o Bolero. Houve, digamos assim, o aspecto nacionalista-chauvinista do povo de aceitar uma novidade que surgia ainda mais brasileira, pura. Por outro lado, essa pureza contribuiu muito para isso. A pureza não só do ritmo, que era essencialmente brasílico, a pureza sobretudo do intérprete. Luiz foi a grande revelação que levou o baião para frente. [...] Surge, assim, um cantador. Um homem que, com pureza, autenticidade, interpreta aquela coisa, que por si só era novidade, tinha que causar o impacto que causou (...) E causou de forma definitiva.”¹⁰⁷

Ao fazermos uma análise dessas fontes, constatamos que o Baião, e depois o Xaxado, dominaram o cenário musical brasileiro ao lado do samba por, pelo menos, dez anos: entre as décadas de 1940 a 1950. Por isso, não queremos neste trabalho desvalorizar um determinado gênero musical em detrimento de outro, pelo contrário. Por tamanha relevância do Baião e outros ritmos no cenário musical brasileiro, pretendemos investigar o porquê da quase ausência desse gênero na historiografia da música brasileira e nas demais áreas que tratam da música.

Nesse campo historiográfico as referências para o Baião e outros gêneros e ritmos são raras e quando aparecem é em função de outros, como o samba e a Bossa Nova. Nos artigos e livros de autores como José Geraldo Vinci de Moraes e Marcos Napolitano, principais estudiosos da música popular brasileira atualmente, há uma nítida omissão de gêneros como o Baião, o ritmo do Xaxado e do Xote, mesmo quando esses historiadores se referem ao mesmo contexto espacial e histórico.

Vejamos, por exemplo, Napolitano fazendo uma análise da conjuntura musical brasileira nos anos 1940 e 1950:

¹⁰⁷ 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.

“Na virada dos anos 40 para os anos 50, tratava-se de afirmar um gênero específico, que deveria trazer uma marca de origem – o samba – contra outros gêneros reconhecíveis que interferiam na audiência nacional – como o jazz, o bolero e a rumba. Mas no final dos anos 50, a Bossa Nova iria abalar toda a estrutura de criação e audição, baseada nos gêneros estabelecidos, na medida em que procurava uma renovação dentro da tradição do samba.”¹⁰⁸

No *link* feito entre o domínio do samba nos anos 1930 ao ritmo trazido pela Bossa Nova nos anos 1950, há ocultação de um gênero que dominou por mais de uma década o cenário musical carioca e nacional. Ainda nessa historiografia, um dos pesquisadores mais criticados (e também o mais citado) é José Ramos Tinhorão. Este foi um dos primeiros a destacar a importância do Baião para o cenário musical, ainda na década de 1960. Tido como um nacionalista de esquerda e pesquisador ligado à cultura popular, o jornalista tem uma vasta produção acadêmica sobre a história da música brasileira e é uma das principais autoridades no assunto. Em sua obra “*Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*”¹⁰⁹, Tinhorão dedica um dos capítulos aos “*Gêneros rurais urbanizados*”, desde o século XIX e ao longo do século XX, e discute a origem do ritmo do Baião e sua criação por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira em meados da década de 1940. Embora a historiografia da música atualmente critique a postura do estudioso pela busca das origens dos gêneros musicais,¹¹⁰ Tinhorão tem seus méritos ao relacionar o advento do Baião com os interesses do mercado e em pé de igualdade com o samba e outros ritmos naquele período:

“Criada, pois, a música que caracterizava o baião, como quer Luiz Gonzaga, o novo tipo de canção popular e ritmo de dança explodiu em 1946 no mercado musical saturado de boleros e sambas-canção abolerados com uma descoberta da vitalidade rítmica.”¹¹¹

Além de buscar uma origem, José Ramos Tinhorão esclarece que o sucesso do Baião foi devido à presença da população nordestina migrante nos grandes centros urbanos que se identificavam com o “linguajar rural” e no “apelo

¹⁰⁸ NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*, p. 178.

¹⁰⁹ Cf. TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto**. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.

¹¹⁰ Cf. TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1996. “Por outro lado, os musicólogos e memorialistas tinham se concentrado no estudo das formas tradicionais e seminais da música popular brasileira, num olhar frequentemente marcado pela busca das origens, dos gêneros matrizes e das raízes folclóricas.” (p. 158)

¹¹¹ TINHORÃO, José Ramos., op. cit., p. 211.

nostálgico” que havia nas canções. Por outro lado, havia nessas cidades um “exotismo do público” pelo desejo de conhecer e “viver” a vida no campo, do interior do país, o que, no nosso entender, ajudou na recepção desse gênero pela elite cultural e pela crítica especializada da época.

Convergingo nessa mesma interpretação, o historiador Durval Muniz, no capítulo chamado “Espaços da saudade”, tratou da música do Nordeste discutindo esse processo migratório de pessoas daquela região para o Sudeste do país e também da importância do rádio como um elemento difusor da nacionalidade. Logo em seguida insere o assunto da música em um parágrafo, e no outro começa a falar de Luiz Gonzaga afirmando que sua música “é dirigida, sobretudo, ao imigrante nordestino radicado no Sul do país e ao público das capitais nordestinas que podia consumir discos.”¹¹²

Entretanto, acreditamos que relacionar o sucesso e a dimensão que esse gênero ganhou apenas à audição dos migrantes presentes nas grandes capitais do país, como São Paulo e Rio de Janeiro, é simplificar um processo de negociações e convergências entre setores diversos envolvendo os criadores do Baião, como compositores e intérpretes, com os interesses da elite intelectual ligada ao folclore, que, por vezes, iam ao encontro do interesse do mercado como “uma estratégia de conquista”.¹¹³ E também, colocando-se hegemonicamente nos meios radiofônicos e de comunicação de massa pelo viés da resistência cultural¹¹⁴, como bem relativizado no trabalho dissertativo de Josias Soares:

“As suas músicas eram produzidas por e para migrantes nordestinos, radicados no Rio de Janeiro, numa época em que era grande a abertura da indústria cultural para a arte popular nordestina na comunicação de massa, sem se descaracterizarem ou perderem a sua identidade regional.”¹¹⁵

Nesse processo perpassado por ambiguidades, procuramos apresentar e discutir os discursos e as ações dos agentes históricos envolvidos no contexto de

¹¹² ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 1999. 4ª Edição revista. São Paulo: Cortez, 2009, p. 175.

¹¹³ Ibid., p. 176.

¹¹⁴ MORAES, Jonas Rodrigues. “**TRUCE UM TRIÂNGULO NO MATOLÃO [...] XOTE, MARACATU E BAIÃO**”: A musicalidade de Luiz Gonzaga na construção da “identidade” nordestina, p. 11.

¹¹⁵ BATISTA, Josias Soares. **A música de Luiz Gonzaga: literatura e fonte de pesquisa**. 1987. Dissertação (Mestrado em Letras). 170 fls. Departamento de Letras, PUC-Rio, 1987, p. 51. O trabalho da área de letras contribui com uma abordagem mais preocupada com a forma e o sentido dos discursos poéticos das canções. Ao mesmo tempo em que o autor estabelece um diálogo com a sociologia, mais voltada para a análise dos circuitos, sobretudo os circuitos industriais e comerciais, que marcavam a canção como experiência social.

criação, inserção e legitimação do Baião e outros ritmos no campo musical brasileiro, tomando o cuidado de relativizar conceitos cristalizados ou ressignificados, como: autenticidade, pureza musical, música folclórica, música regional, música tradicional ou moderna, entre outros. Conceitos estes que giram em torno da criação, produção e da circulação do Baião e que procuramos historicizar, levando em consideração os sentidos aplicados ao passado a partir dos eventos, valores culturais herdados e a posição dos personagens e suas obras (Luiz Gonzaga e o Baião, por exemplo).

Como eles foram inseridos (ou inseriram-se?) na lógica capitalista do mercado fonográfico e em relação aos temas, representações e referências que o compositor e/ou intérprete desejavam executar nas canções ou em apresentações? Quais articulações foram forjadas entre os agentes e os meios de comunicação diversos que possibilitaram essa inserção e o sucesso adquirido pelo compositor/intérprete Luiz Gonzaga, “Rei do Baião”, e este gênero musical como uma “epidemia” nacional?

Na próxima seção iremos aprofundar mais essas relações de convergências e conflitos privilegiando a recepção e a circulação do intérprete Luiz Gonzaga e do Baião na imprensa especializada carioca. De modo complementar, interessamos analisar como esse gênero musical obteve uma audiência ligada à população migrante da região Nordeste, e, ao mesmo tempo, despertou o interesse da população urbana como um todo.

2.3

O Baião e Luiz Gonzaga na imprensa carioca: de ‘coqueluche nacional’ ao ‘Rei do Baião’

“Eu vou mostrar pra vocês
Como se dança o baião
E quem quiser aprender
É favor prestar atenção.”

(GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. *Baião*, 1949.)¹¹⁶

Neste último capítulo da primeira parte da dissertação será feito um balanço da recepção do Baião pela crítica do Rádio e pelo público de modo geral, por meio da imprensa. Como o título já deixa subentendido, trata-se de analisar o período em que o Baião e Luiz Gonzaga foram consagrados pela sociedade carioca por meio do sucesso perceptíveis nas rádios, nas revistas, em jornais, na incipiente televisão e até em filmes.

O Baião, enquanto gênero musical, foi pensado, criado e lançado por Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga como um produto, dando-lhe “características comerciais para gravação”.¹¹⁷ E, por isso, seria necessário fazer um trabalho de tradução cultural para um público consumidor diverso (tanto o urbano como o rural) que, em sua grande maioria, não conhecia o ritmo ou o tema daquela musicalidade que se apresentava. Era necessário um esforço dos criadores do Baião no sentido de torná-lo mais atraente para a prática da dança e à escuta com uma canção pedagógica, como chamou Humberto Teixeira.

Na composição da canção *Baião* – gravado primeiramente pelo grupo *Quatro Ases e Um Coringa*, em 1944 – os compositores explicavam ao ouvinte/leitor/espectador como se dançava, cantava e o que era o Baião:

¹¹⁶GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. *Baião* (Lado B). In. **80-0605**. Rio de Janeiro: RCA Victor (78 rpm), 1949. Disponível em: <<http://acervo.ims.uol.com.br>>. Acesso em 7 de Fev. de 2017.

¹¹⁷ Depoimento de Humberto Teixeira, em entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 23/05/1968. Coleção Depoimentos (Música Popular Brasileira). Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

Eu vou mostrar pra vocês/ Como se dança o baião/ E quem quiser aprender/ É favor presta atenção/ Morena chega pra cá,/ Bem junto ao meu coração/ Agora é só me seguir/ Pois eu vou dançar o baião/ Eu já dancei, balancê,/ Xamego, samba e Xerém/ Mas o baião tem um quê,/ Que as outras danças não têm/ Oi quem quiser só dizer,/ Pois eu com satisfação/ 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.¹¹⁸

É possível afirmar que, por seu caráter pedagógico, essa canção pode ser considerada como um documento-manifesto porque além de ensinar a prática do dançar e do cantar o Baião, há também a preocupação de legitimá-lo pelas experiências musicais passadas. Sendo assim, podemos dividir o texto da composição em seis partes no que diz respeito às estratégias de sedução e convencimento do ouvinte/espectador/leitor.

Na introdução dessa canção interpretada por Luiz Gonzaga, o destaque é para o solo de sanfona em sua melodia que dá o tom e o ritmo da música e estende-se até o verso “Pois eu vou dançar o baião”, como faziam os cantadores e tocadores de viola nas feiras e festas do interior do Nordeste, nos quais Luiz Gonzaga se inspirou para criar o Baião.

A sanfona como instrumento musical e símbolo maior do gênero Baião, encarrega-se de abrir performaticamente a canção, pois “(...) a maior parte das performances, em qualquer contexto cultural, começam por um prelúdio não vocal, batida de um objeto, passo de dança, medida musical preliminar: expõe-se assim o cenário onde vai se desenrolar a voz.”¹¹⁹

Depois da interpretação inicial da sanfona, Luiz Gonzaga começou a cantar evocando o espectador que espera a performance da dança e estimulando o ouvinte ausente a imaginá-la para aprender. Depois de feito o apelo ao público, o passo seguinte é a ação do ator para a dança com a parceira “morena” mostrando como deveria ser a performance dos corpos (‘chega pra cá’, ‘bem junto’, ‘me seguir’) na dança do Baião.

Destaca-se assim, a simultaneidade de texto, música e ação, pois:

¹¹⁸ GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. *Baião* (Lado B). In. **80-0605**. Rio de Janeiro: RCA Victor (78 rpm), 1949. Disponível em: <<http://acervo.ims.uol.com.br>>. Acesso em 7 de Fev. de 2017.

¹¹⁹ ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 184.

“O texto das canções para dançar, determinado por sua função, se parece com o gesto que ele verbaliza. Breve, curto, reduzido ao apelo, à exclamação alusiva, à sentença; ou mais amplo, com largos contornos estróficos, prestando-se às modulações emotivas e às evocações míticas.”¹²⁰

Na segunda parte do texto da canção, os compositores trataram de ressaltar as experiências passadas a partir do confronto das diferenças no dançar, no tocar e no cantar. No ato de dançar, é perceptível os gêneros musicais que Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga já tinham bastante intimidade ao longo das suas trajetórias e enfatizaram uma singularização do Baião perante as outras danças, tendo “um quê” a mais, como algo que deveria o público sentir. E apela mais uma vez para a plateia “dançar cantando”, destacando-se mais a dança no todo da canção, como reconheceu posteriormente Humberto Teixeira a necessidade de lançar um ritmo dançante que rivalizasse com o samba. E, finalmente, completou sua performance como cantor e tocador de sanfona em distintos lugares que o credenciava como autoridade para “afirmar com toda convicção” sobre o novo gênero musical e de dança que estava sendo lançado naquele momento, com o coro repetindo no final “baião, baião...”, interpretando o papel do público espectador/ouvinte.

Apesar do empenho e do cuidado que os dois criadores do Baião tiveram ao lançar o novo gênero no mercado fonográfico carioca, não foi suficiente para que a proposta tivesse êxito. A canção foi entregue por Humberto Teixeira ao conjunto *Quatro Ases e Um Coringa* que gravou pela Odeon, pois Luiz Gonzaga tinha sido proibido de gravá-la pela RCA Victor, onde somente era permitido que ele gravasse acompanhando outros cantores ou os seus solos de sanfona.

No entanto, segundo relato de Humberto Teixeira, o diretor de gravação Vitório Lattari, ao ver e ouvir a grande receptividade da canção pelo público do país, reagiu com grande entusiasmo:

“Eu me lembro que o Vitório (Lattari) telefonou e dizia assim: ‘- Mas não é possível! Que diabo de ritmo é esse que cês lançaram?! Essa loucura, esse negócio que você fez?! Todo mundo, o Brasil inteiro procurando, exigindo.’ E você foi deixar que outros gravassem.”¹²¹

¹²⁰ Ibid., p. 228.

¹²¹ Depoimento de Humberto Teixeira, em entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 23/05/1968. Coleção Depoimentos (Música Popular Brasileira). Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

Em entrevista ao periódico *O Pasquim*¹²², em 1971, Luiz Gonzaga também narrou esse episódio em sua difícil inserção no meio fonográfico e como ele agia negociando com esses intermediários. Quando o diretor da RCA Victor, Vítório Lattari, impediu que Luiz Gonzaga gravasse canções – alegando que ele cantava mal –, o sanfoneiro criou seu espaço na base da resistência cultural e do seu talento musical.

Nessa época, Luiz Gonzaga era contratado pela Rádio Tamoio (e Tupi que faziam parte do grupo midiático de Assis Chateaubriand) para fazer acompanhamento de sanfona aos cantores nos grandes auditórios “das Associadas” e também enfrentou resistências dos intermediários. O cantor e maestro Manezinho Araújo que integrava o mesmo programa de Luiz Gonzaga faltou justamente no dia em que iriam lançar a música da dupla *Dezessete e setecentos*,¹²³ no programa de Átila Nunes. Como Luiz Gonzaga era o letrista e intérprete dessa canção, ele teve carta branca do locutor para cantá-la assim como a música “Alfaiate de primeiro ano”.¹²⁴ Ele teve grande êxito perante o público do auditório e dos ouvintes da Rádio Tamoio. Contudo, e mais uma vez, foi barrado de continuar cantando pelo diretor da rádio, o pernambucano Fernando Lobo. Ainda assim, Átila Nunes afirmou que: “Fernando Lobo manda na Rádio, mas no meu programa manda eu e o meu patrocinador”.¹²⁵

Lembrou Luiz Gonzaga do episódio e como utilizou-o para construir seus espaços em diferentes meios de comunicação:

“Aí eu me armei até os dentes e fui falar com o diretor da RCA Victor: ‘- Olha, eu estou cantando no programa do Átila Nunes. Já tem duas cartas lá’. Ele disse: ‘- Ah é? Então traz essas cartas aqui. Quando eu fui apanhar as cartas já tinha mais de dez. O povo pedindo pra eu cantar.’”¹²⁶

¹²² GONZAGA, Luiz. O verdadeiro cabra da peste. **O Pasquim**. Rio de Janeiro: ABI, n. 111, 17 a 23 de Agosto de 1971. Entrevista.

¹²³ Foi com essa canção que Luiz Gonzaga tirou nota máxima no famoso programa de calouros de Ari Barroso catando-a e tocando sanfona, em 1944.

¹²⁴ GONZAGA, Luiz; LIMA, Miguel; PORTELA, J. *Alfaiate de primeiro ano*. (Rancheira). In. **Xamego**. Rio de Janeiro: RCA Victor (33 rpm), 1958. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 1 de Maio de 2017.

Essa música também é conhecida pelo título de “Cortando o pano”. Cf. Memorial Luiz Gonzaga, Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 7 de Fevereiro de 2017.

¹²⁵ GONZAGA, Luiz. O verdadeiro cabra da peste. **O Pasquim**. Rio de Janeiro: ABI, n. 111, 17 a 23 de Agosto de 1971. Entrevista.

¹²⁶ GONZAGA, Luiz. O verdadeiro cabra da peste. **O Pasquim**. Rio de Janeiro: ABI, n. 111, 17 a 23 de Agosto de 1971. Entrevista.

Dessa forma, Luiz Gonzaga foi ampliando seu espaço profissional pelos meios de comunicação de massa da época e conseguindo circular sua obra para conhecimento e avaliação de todo o país. Com a difusão de sua musicalidade pela Rádio e fazendo espetáculos os pedidos dos ouvintes chegavam através de cartas na sede da gravadora RCA Victor para que o sanfoneiro gravasse com sua voz as canções que ele interpretava no acordeon. Mesmo diante da boa recepção, o diretor recusou-se a gravar e Luiz Gonzaga; até que ele ameaçou ir para a concorrente Odeon, exigindo uma permissão por escrito da RCA, por intermédio de Felisberto Martins, para gravar com o nome de seu pai, Januário. Quando o diretor Fernando Lobo percebeu o potencial do mercado consumidor musical que se abria, voltou atrás e autorizou o sanfoneiro e, a partir daquele momento, o cantor a gravar apenas um lado do disco contendo as primeiras canções, como: *Dança Mariquinha* (em ritmo de Polca), *Cortando o pano* e o seu maior sucesso da época *Mula preta*.

Por meio desses dois casos envolvendo Luiz Gonzaga, no momento de sua inserção profissional no meio radiofônico, percebemos um jogo conflituoso entre os agentes responsáveis pela produção e circulação do mercado fonográfico e os atores difusores com os mais diversos interesses. Por isso, colocar em evidência essas estratégias é importante porque corrobora com o nosso argumento de que Luiz Gonzaga e sua música não teria alcançado tanto êxito perante o público receptor (imprensa e ouvintes/leitor) se não tivesse forçado sua inserção no mercado fonográfico e adquirido um respaldo da população urbana em sua diversidade social e cultural, e também da nordestina (migrante ou não).

Em sua obra clássica *Literatura e Sociedade*, de 1965, o sociólogo e crítico literário Antônio Cândido discute entre outras coisas o impacto recíproco da obra de arte no meio social, desde o ato de sua criação até recepção e ressignificação pelo público leitor-ouvinte-espectador. Destaca os meios de comunicação e suas técnicas na difusão da obra que causa nos indivíduos “um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção de mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais.”¹²⁷

Seja para o público migrante da região Nordeste que vinha para as grandes cidades do Sudeste para trabalhar, seja para a própria população que habitava

¹²⁷ CÂNDIDO, Antônio. “A literatura e a vida social”. In. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965, p. 19.

àquela região ou para o público urbano e crítico musical, o Baião agiu sobre esses diversos grupos em seus meios territoriais de forma positiva, conforme é possível perceber acima.

Vale ressaltar que nossa análise está fundamentada na orientação metodológica de Antônio Cândido com a finalidade de ver “como a sociedade define a posição e o papel do artista; como a obra dependente dos recursos técnicos para incorporar os valores propostos; como se configuram os públicos”,¹²⁸ principalmente por meio da imprensa especializada.

Para atingimos esse objetivo, visaremos a imprensa como um “ingrediente do processo de registro dos acontecimentos, atuando na constituição de nossos modos de vida, perspectivas e consciência histórica.”¹²⁹ Porque a imprensa é como um palco de espaços concorridos com atores diversos na apropriação e divulgação de projetos, ideias, valores e comportamentos do campo musical que são muitas vezes antagônicos ou convergentes. Um exemplo disso era a *Revista do Rádio* que concentrava informações das diferentes experiências musicais do mercado brasileiro da época aonde o consumidor múltiplo (leitor-ouvinte-espectador) fazia girar toda a engrenagem do mercado fonográfico acirrando as disputas entre gravadoras, entre as rádios, artistas e colonistas e concursos.

É através da imprensa como fonte que podemos perceber melhor como implicavam-se os fios que costuraram a chamada “tríade indissociável” na estrutura cultural e social no mercado da música, tendo o Baião e Luiz Gonzaga como foco: obra, autor e público.¹³⁰

Como veremos mais adiante, “o público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador.”¹³¹ No entanto, o sociólogo Antônio Cândido não mencionou a influência comercial que alterava grande parte dessa dinâmica,

¹²⁸ Ibid., p. 22.

¹²⁹ CRUZ, Heloisa de Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. *Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa*. In. **Projeto História**, São Paulo, n.35, dezembro de 2007, p. 257. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br>>. Acesso em 21 de Fevereiro de 2017.

¹³⁰ Seguimos também as orientações metodológicas de Marcos Napolitano no que diz respeito à pesquisa historiográfica que tem a música como objeto. Escreve que: “Há um tempo e um espaço determinados e concretos, através dos quais a canção se realiza como objeto cultural. Cabe ao pesquisador traçar o mapa dos circuitos socioculturais e das recepções e apropriações da música, dependendo do enfoque da sua pesquisa.” Cf. NAPOLITANO, Marcos. **História e música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 100.

¹³¹ CÂNDIDO, Antônio. “A literatura e a vida social”. In. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965, p. 33.

principalmente no pós-guerra, quando houve no Brasil (e na América Latina) um deslocamento de influência do mercado externo: da Europa (França e Inglaterra) para os Estados Unidos. Isso fez com que impulsionasse o mercado fonográfico interno para entrar no mundo da propaganda que transformavam os artistas em exemplos quase divinizados para os ouvintes-leitores-espectadores consumi-los por meio de suas obras e dos produtos à eles associados.¹³² Foi o que aconteceu com Luiz Gonzaga e sua parceria de décadas com a RCA Victor:



Figura 1. Luiz Gonzaga e a RCA Victor em propaganda.¹³³

Essa aproximação estratégica cultural e política dos Estados Unidos com a América Latina e o Brasil ficou conhecida como “política da Boa vizinhança”, especialmente no governo de Eurico Gaspar Dutra (1945-1951) com sua postura passiva frente aos interesses externos. Nesse período, o país sofreu um grande impacto de urbanização e industrialização com um crescimento dos segmentos médios urbanos e de trabalhadores migrantes, em sua grande maioria da região Nordeste. Segundo Lúcia Lippi, nessa época, a “sociedade moderna passou a ser

¹³² SEVCENKO, Nicolau (Org.). “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio.” In. **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, vol. 3, 1998, (pp. 513-620).

¹³³ **Revista O Cruzeiro**. “Álbum comemorativo do 10º aniversário de Luiz Gonzaga em gravações RCA Victor”. [s/d]. Foto color. Rio de Janeiro: ABI, 9 de Agosto de 1952, p. 55.

A imagem foi editada pelo autor da dissertação. Chamamos a atenção para o uso do chapéu de couro de cangaceiro e o lenço que foram, no início de sua carreira, empecilhos nas rádios cariocas. O álbum com “músicas profundamente brasileiras” para os consumidores guardarem os discos lançados pelo “grande compositor” e “popular intérprete da alma sertaneja”

identificada como sociedade de massas”¹³⁴ e, por isso, viu-se o surgimento e solidificação do mercado da propaganda no rádio brasileiro ao longo da década de 1930, e se popularizando e diversificando-se nas duas décadas seguintes. Outra historiadora que pesquisou sobre o rádio e seu impacto na vida cotidiana da população brasileira foi Lia Calabre de Azevedo, em sua tese de doutorado em História Social, “No tempo do rádio: radiofusão e cotidiano no Brasil” (1923-1960).¹³⁵ Entre outras questões, ela destaca que entre 1945 e 1950 houve um acelerado processo de modernização no setor radiofônico brasileiro, aumentando a qualidade e a extensão das frequências de transmissões de rádios e angariando ainda mais ouvintes-consumidores.

Como esclarece Renato Ortiz, em sua obra (já clássica) *Moderna tradição brasileira*:

“A relação entre rádio e publicidade é orgânica (...). O sistema radiofônico se realiza através do processo de comercialização. Por isso, o campo do rádio tem nas agências de publicidade, que controlavam as verbas dos anúncios, um dos polos de estruturação.”¹³⁶

Lembremos do conflito entre Luiz Gonzaga, o diretor da Rádio Tamoio Fernando Lobo e locutor do programa Átila Nunes que tomou parte de cantor alegando que no seu programa mandava ele e o patrocinador. Dessa forma, Luiz Gonzaga começou a perceber naquele momento como deveria estabelecer essa relação de acordo com as regras do mercado, para, dali em diante, orientar suas ações no campo musical.

Essa relação era sempre pautada pelo conflito direto, convergência ou na base da negociação desde o processo de produção da canção até o consumo final pelo ouvinte-leitor-espectador, e entre os múltiplos agentes inseridos na indústria cultural.¹³⁷

¹³⁴ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. “Sinais de modernidade na Era Vargas: vida literária, cinema e rádio”. In. DELGADO, Lucília de Almeida N.; FERREIRA, Jorge (Orgs.). **O Brasil republicano**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, vol. 2, 2003, (pp. 323-349), p. 325.

¹³⁵ AZEVEDO, Lia C. de. **No tempo do rádio: radiofusão e cotidiano no Brasil (1923-1960)**. Tese de Doutorado em História Social. 272 fls. Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2002.

¹³⁶ ORTIZ, Renato. “Memória e sociedade: os anos 40 e 50”. In: **Moderna tradição brasileira**. São Paulo, Brasiliense, 1988, p. 84

¹³⁷ Compreendendo “a indústria cultural não como estrutura fechada, mas como um processo de produção e consumo de bens culturais cujos efeitos devem ser analisados como movimentos impregnados de contradições e conflitos.” O autor esclarece que o conceito de “cultura de massa” utilizado em seu texto tem o sentido de modelos de comportamento social e cultural, não necessariamente como democratização cultural ou decadência da cultura na modernidade como

Conforme já discutido, os criadores do Baião estavam inseridos na lógica capitalista do mercado radiofônico que fazia uma negociação sobre os temas e os tipos de referências que o compositor e/ou intérprete desejavam executar em suas canções, em apresentações e na gravação pensando estrategicamente na questão financeira de seu público consumidor.

Quando da introdução dos primeiros *Long plays* no Brasil, a partir de 1951, eram muito caros e Luiz Gonzaga – em processo de declínio do Baião – continuou gravando discos também em 78 rpm (rotações por minuto) visando o acesso à sua obra pela população mais pobre. E todo ano lançava no mercado um LP – o primeiro foi em 1955, *A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga*,¹³⁸ com oito músicas que fizeram sucesso anteriormente. E como um novo suporte que reproduzia muito mais músicas, pois o disco de 78 rotações por minuto tinha um tempo de gravação de 4 minutos em média, a música passou a ser consumida de uma forma muito mais abrangente, expandindo o mercado e angariando um público de baixo poder aquisitivo.¹³⁹

Tanto José Roberto Zan quanto Eduardo Vicente em seus respectivos trabalhos afirmam que a partir de meados dos anos 1940, houve uma consolidação da indústria fonográfica como indústria musical com as gigantes norte-americanas Odeon, sua concorrente mais direta RCA Victor e a Columbia. Elas contribuíram para a popularização e massificação do disco, criando toda uma cadeia produtiva e de logística em torno deste suporte (desde profissionais de ilustração das capas ao material de que era fabricado), e faziam seus próprios aparelhos de leitura, como era o caso da gravadora de Luiz Gonzaga (RCA Victor)¹⁴⁰, fomentando o mercado da propaganda em diversos meios de comunicação.

O esforço até aqui tem sido, no sentido de possibilitar uma visão da trajetória de uma determinada obra musical (e ao mesmo tempo) discutindo-a.

seu oposto. Cf. ZAN, José Roberto. *Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. EccoS Revista Científica*, vol. 3, n. 1, jun., 2001, (pp. 105-122), p. 106.

¹³⁸ RCA Victor. *A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga*. Rio de Janeiro, 1954, Long play (BPL-3004).

¹³⁹ VICENTE, Eduardo. *Indústria da música ou indústria do disco? A questão dos suportes e de sua desmaterialização no meio musical. Rumores*, edição 12, ano 6, n. 2, jul. – dez., 2012, (pp. 194-213), p. 201.

¹⁴⁰ Segundo Lia Calabre Azevedo, em 1949 a RCA Victor liderava com 23,0% o ranking da pesquisa feita pelo IBOPE sobre a preferência dos compradores de aparelhos de rádios na cidade do Rio de Janeiro.

Cf. AZEVEDO, Lia C. de. *No tempo do rádio: radiofusão e cotidiano no Brasil (1923-1960)*. Tese de Doutorado em História Social. 272 fls. Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2002, p. 81.

Para tanto, é necessário identificar e interligar os fios que percorrem essa manifestação musical. Embora nos esteja claro que o desafio que se apresenta ao historiador que tem como objeto de pesquisa a música, por seu caráter híbrido e pelas possibilidades de transdisciplinaridade, conforme aponta Marcos Napolitano:

“Produto mais das convenções e interesses de mercado, o gênero musical não se define apenas pelo parâmetro do “ritmo”, como quer um certo senso comum. Trata-se, principalmente, de uma convenção, de um conjunto de propriedades fluidas, constantemente debatidas e redefinidas por uma certa comunidade musical de criadores, empresários, críticos e audiências anônimas. Portanto, para se entender um determinado “gênero” é preciso entender a genealogia de uma determinada experiência musical, em seus aspectos diversos, como canção, como dança, como identidade cultural e como produto comercial revestido de efeitos que vão além da *performance* direta.”¹⁴¹

Encontramo-nos aqui na discussão em torno do Baião e de seus criadores (mais especificamente, Luiz Gonzaga) em relação a “uma certa comunidade musical”, tendo como palco principal a imprensa especializada e seus agentes.

Inseridos num contexto mais amplo do mercado cultural nacional, precisamos discutir esses contatos comunitários, levando em consideração uma consolidação da expansão urbana, a ampliação dos bens culturais ligados a esse crescimento urbano, a introdução de tecnologias de comunicação que interligou as relações culturais internacionais e a massificação do consumo de bens culturais e simbólicos.¹⁴²

Por isso, tanto o estudo da recepção quanto da circulação são primordiais nesta etapa do trabalho, pois estão intrinsecamente ligadas. As preferências ideológicas e culturais ligadas ao ouvinte-leitor-espectador pelos meios comunicativos que possibilitam a circulação – rádio, revistas e jornais; e esta última como aquela instância que procura identificar o meio privilegiado de circulação e de escuta de uma canção, um gênero, um artista ou movimento musical em um determinado contexto.

Para falar-se em meios de comunicação no Brasil dos anos 1940 e 1950, não podemos deixar de lado o mais poderoso grupo midiático do país daquele

¹⁴¹ NAPOLITANO, Marcos. *História e música popular: um mapa de leituras e questões*. In. **Revista de História**. Universidade de São Paulo, n. 157, Dezembro de 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/>>. Acesso em 24 de Março de 2016, p. 156.

¹⁴² CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 85.

momento: “As Associadas”, denominação que faz alusão à empresa chamada *Diários Associados*. O conglomerado era formado por uma cadeia de rádios, jornais, revistas, agências de publicidade e televisão que pertencia ao jornalista, advogado e político paraibano Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello (1892-1968), mais conhecido como Assis Chateaubriand. O empresário enxergou numa verdadeira explosão de artistas e ritmos provenientes do Nordeste para a capital federal, uma grande oportunidade de expandir seus negócios no mercado cultural de olho, também, no público-migrante-consumidor dos grandes centros urbanos.

Fazia parte desse grupo a maior revista de circulação nacional – *Revista O Cruzeiro*.¹⁴³ Essa revista semanal possuía um material de qualidade superior às demais e oferecia uma grande diversidade de assuntos do país e do exterior para um público seletivo, visto o valor alto do periódico. As matérias referentes ao Nordeste eram bastante comuns, principalmente sobre os problemas relacionados à seca. Não por acaso a reportagem “Uma tragédia brasileira – Os paus-de-arara”, publicada em 22 de outubro de 1955, deu aos repórteres Mario de Moraes e Ubiratan de Lemos o primeiro *Prêmio Esso* distribuído no Brasil como o melhor trabalho jornalístico do ano. Além disso, a revista também contava com colunistas como Raquel de Queiroz e José Lins do Rego, entre outros, que traziam temáticas diversas sobre o Nordeste do país.

Na mesma formulação de grandes reportagens, a *Revista O Cruzeiro* divulgou o lançamento do novo gênero musical e ritmo de dança de Luiz Gonzaga em 1952.¹⁴⁴ A edição de 12 de Julho de 1952 deu grande cobertura do lançamento

¹⁴³ A *Revista O Cruzeiro* foi criada em 1928 no Rio de Janeiro e comprada posteriormente por Assis Chateaubriand.

¹⁴⁴ Essas duas rádios das “Associadas”, ao lado da Rádio Nacional e da Mayrink Veiga, eram as que tinham uma programação altamente popular na capital. Sendo que a Rádio Nacional era a líder absoluta na audiência em todas as classes sociais e em todos horários. Cf. AZEVEDO, Lia C. de. **No tempo do rádio: radiofusão e cotidiano no Brasil (1923-1960)**. Tese de Doutorado em História Social. 272 fls. Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2002, p. 81.

Em relação ao Xaxado, Luiz Gonzaga explicou, em 1973, como era o ritmo melódico e de dança: “Eu criei o chachado que hoje é o que vocês chamam de moderno, que tem aí. Se você diminuir o ritmo do chachado vai cair na toada moderna, que tem aí. O chachado lento deu na toada moderna que o mundo inteiro está cantando por aí.” GONZAGA, Luiz. O Baião pede a palavra. In. **Revista O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: ABI, n. 30, 27 de Julho de 1973. Entrevista.

Na canção *Vamos xaxear*, Luiz Gonzaga relembra o lançamento do novo ritmo de dança e a relação profissional que tinha com o dono das “Associadas”, Assis Chateaubriand. Nessa composição, os autores fazem referência ao fato do Xaxado ter sido levado para Paris, durante uma festa que foi realizada num castelo de um estilista francês famoso com a finalidade de divulgar o algodão produzido no Nordeste no mesmo ano de lançamento do Xaxado: 1952. A festa, que foi divulgada no Brasil pela *Revista O Cruzeiro* e pela *Revista Manchete*, ficou conhecida como a

com a reportagem de Silvio Autuori e com muitas fotos (de alta qualidade) de Jorge Lyra com o título “No campo de São Cristóvão: São João com Xaxado”.¹⁴⁵ A reportagem em tom alarmante se referia a festa promovida pelas Rádios Tupi e Tamoio e pela TV-Tupi que havia acontecido em 19 de Junho. As imagens mostravam as “garotas da TV” ensinando a dançar o novo ritmo – “como uma autêntica cabocla nordestina” – a um público de mais de 60 mil pessoas que foi, nas palavras do jornalista, “um dos maiores espetáculos do rádio brasileiro.”

festa dos “6 milhões”, devido ao alto valor gasto e pela presença de artistas hollywoodianos e da imprensa internacional. Um dos organizadores foi Assis Chateaubriand que levou muitas personalidades brasileiras, incluindo Darcy Vargas. A música ficou por conta dos músicos pertencentes aos seus meios de comunicação e estavam fantasiados de vaqueiros ou de cangaceiros, tendo Zé Gonzaga como o representante do Baião do Xaxado e ensinando os estrangeiros os ritmos de dança. Isso porque Luiz Gonzaga havia se desentendido com o “patrão”, como ele se refere a Assis Chateaubriand, na canção:

“Fiz o xaxado só pra ver no que dava/ Queria ver se meu povo gostava/ Logo de cara ele venceu / Todo mundo xaxou, taí no que deu/ [...] / A dança do xaxado, eu quero te ensinar/ Vou chamar doutor Assis/ Meu patrão sabe o que diz/ Pra levar meu zabumba e pandeiro/ Sanfona e vaqueiro pra Paris [...]”.

Cf. NASCIMENTO, Geraldo; GONZAGA, Luiz. *Vamos xaxear* (Lado A). In. **80-0977**. Rio de Janeiro: RCA Victor (78 rpm), 1952. Disponível em:

<<http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 13 de Abril de 2017.

¹⁴⁵ AUTUORI, Sílvio; LYRA, Jorge. No campo de São Cristóvão: São João com Xaxado. **Revista O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: ABI, 12 de Julho de 1952.



Figura 2. Luiz Gonzaga e sua sanfona.¹⁴⁶

¹⁴⁶ LYRA, Jorge. No campo de São Cristóvão: São João com Xaxado. 1952. In. **Revista O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: ABI, 1 fot., color, [Sem dimensões].



Figura 3. “Pernas no Xaxado”¹⁴⁷

As imagens acima, retiradas (e recortadas) da reportagem da *Revista O Cruzeiro*, chama a nossa atenção para a nitidez das cenas captadas pelas lentes das modernas máquinas do fotógrafo Jorge Lyra. Na figura 2 podemos ver Luiz Gonzaga e seu instrumento símbolo¹⁴⁸ do Baião que, a partir daquele momento, também interpretará o novo ritmo de música e de dança que ele “crismou” de Xaxado, como escreveu o autor da matéria. Já na imagem da direita, observamos a interpretação da nova dança por uma das inúmeras dançarinas da TV-Tupi aos olhos atentos dos espectadores em segundo plano, e levando ao estado de êxtase o rapaz sacodindo as mãos manifestando a alegria.

Na fixidez das imagens o destaque é justamente para os movimentos que caracterizam a dança representada pela destreza dos pés que se lançam para frente

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ Para José Miguel Wisnik, alguns instrumentos musicais fazem parte da própria performance do artista e são vistos pelo público como “mágicos, fetichizados, tratado como talismã”. Cf. WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 28.

e para trás arrastando-se no chão e criando um som (xá-xá), em ritmo próprio na performance, pois une-se simultaneamente a ação, imagem e sonoridade:

“Sem dúvida, isso é apenas uma manifestação extrema do dinamismo vital que, em todo momento, liga a palavra que se forma ao olhar que se lança e à imagem que nos proporciona o corpo do outro e sua vestimenta. O intérprete, na performance, exibindo seu corpo e seu cenário, não está apelando somente à visualidade. Ele se oferece a um contato. Eu o ouço, vejo-o, virtualmente eu o toco: virtualidade bem próxima, fortemente erotizada; um nada, uma mão estendida seria suficiente (...). Entretanto, uma outra totalidade se revela, interna, sinto meu corpo se mover, eu vou dançar...”¹⁴⁹

Na imagem, o intérprete Luiz Gonzaga é dono de si e de sua imagem que divulga para o público uma vestimenta significativa para ele e para muitos outros migrantes nordestinos que poderiam estar naquele evento: o chapéu de cangaceiro e a roupa de couro típica dos vaqueiros da região Nordeste. Com o sucesso adquirido e o espaço criado por muitas disputas e negociações, o sanfoneiro não seria mais barrado por usar adereços que remetesse ao seu ídolo Lampião. Muito pelo contrário, ele reafirmou essa referência em seu próprio corpo enquanto suporte dessa imagem,¹⁵⁰ porque “é pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama, emanção do nosso ser.”¹⁵¹

A obra que Luiz Gonzaga interpretava com seu corpo (dança) e voz (canto) teve uma ampla divulgação por meio dos inúmeros canais de comunicação da “taba associada”, como eram conhecidas, fazendo referência à moradia dos povos indígenas que davam nomes as rádios e TV (Tamoio e Tupi):

“Um novo grito de alegria, que certamente, irá *contagiar* todo o país, foi dado na taba ‘associada’. Uma *divulgação intensa* em torno do assunto *despertou o mais vivo interesse popular*. Pelas ruas da cidade, moça, rapazes, velhos, enfim, o povo carioca fazia conjecturas sobre o que seria o “Xaxado” de Luiz Gonzaga.”¹⁵²

¹⁴⁹ ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 218.

¹⁵⁰ Essa referência está presente na canção “Xaxado”, lançada em 1974 no disco com o sugestivo título de “Luiz Gonzaga/ São Paulo: QG do Baião”:

“Xaxado, meu bem, xaxado/ Xaxado vem do sertão/ É dança dos cangaceiros/ Dos cabras de Lampião”.

Cf. CORDOVIL, Hervê; GONZAGA, Luiz [Compositores]. Xaxado. In. _____. **Luiz Gonzaga/ São Paulo: QG do Baião**. São Paulo: Gravadora/ Produtora: RCA/ CAMDEN, 1974. 1 Disco Long play.

¹⁵¹ ZUMTHOR, Paul., op. cit., p. 166.

¹⁵² AUTUORI, Sílvio; LYRA, Jorge. No campo de São Cristóvão: São João com Xaxado. **Revista O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: ABI, 12 de Julho de 1952.

Como fez questão de destacar, o protagonismo do evento parece dividido entre o criador e o intérprete do novo ritmo e os meios de comunicação que promoveram a festa, disputando a popularidade do público espectador-ouvinte-espectador. O grito certamente foi dado por Luiz Gonzaga, mas a potência de radiação e o seu alcance para “contagiar todo o país” seria por meio das rádios e TV, deixando clara a interdependência entre os atores e meios de comunicação na busca da audiência de um público soberano em suas escolhas.

Segundo os repórteres da *Revista O Cruzeiro*, o sucesso do novo ritmo foi absoluto com uma multidão de 60 mil pessoas entoando-o, pois ele “pertencia ao povo e dele recebeu a mais estrondosa consagração.” Como podemos perceber na imagem a seguir:



Figura 4. Multidão no Campo de São Cristóvão no lançamento do Xaxado.¹⁵³

A imagem dividida entre duas páginas indica uma inovação editorial da revista e pretendia impactar o leitor, assim como no texto escrito, com a grandiosidade do evento. A percepção visual era tão enfatizada na reportagem que “nos permite ‘imaginar’ o passado de forma mais vívida”¹⁵⁴ e para tornar para

¹⁵³ LYRA, Jorge. No campo de São Cristóvão: São João com Xaxado. 1952. In. **Revista O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: ABI, 1 fot., color, [Sem dimensões].

¹⁵⁴ BURKE, Peter. “O testemunho das imagens” (Introdução). In. **Testemunha ocular: História e imagem**. Bauru, Editora EDUSC, 2004, (pp. 11-24), p. 17.

leitor a sensação do estar “ao vivo” no show e desfrutar da presença do performance que canta e dança uma novidade, numa relação emocional entre o executante e o público.”¹⁵⁵

Outro veículo importante na recepção e circulação do Baião e da imagem de Luiz Gonzaga foi o periódico semanal *Revista do Rádio*, veículo criado no Rio de Janeiro em 1948, pelo jornalista Anselmo Domingos. Ela divulgava notícias diversas dos bastidores do meio radiofônico e do mercado da música, como as músicas de sucesso nas rádios e casas de vendas de discos, as curiosidades da vida pública e privada dos artistas e a recepção do público através de cartas, telegramas e telefonemas com diversas demandas, além de servir de suporte da crítica musical em suas colunas e seções. Por isso, esse meio comunicativo pode nos ajudar a entender aspectos das relações entre músico, obra, produção e o público.

Em uma reportagem que tomou duas páginas inteiras da *Revista do Rádio*¹⁵⁶ (edição de 5 de Dezembro de 1950), o redator Borelli Filho apresentou em seu texto um “romance-novela” contando a trajetória de Luiz Gonzaga com o título “...e Luiz Gonzaga não sabia cantar!”, numa referência ao momento inicial da carreira quando o sanfoneiro enfrentou preconceitos e divergências de diretores do rádio e da gravadora cariocas. A narrativa em tom épico contrasta com a representação do compositor e intérprete nas imagens com a legenda “Luiz Gonzaga, sua sanfona e sua simpatia” ou “pernambucano de rosto cheio e simpatia” que havia vencido todas as dificuldades desde sua saída da cidade de Exu até virar um campeão de popularidade com “a consagração” do público leitor/ouvinte e com os recordes que viravam uma rotina no rádio carioca. Segundo Borelli Filho, até aquele ano de 1950, Luiz Gonzaga liderava o mercado da música nacional com uma venda de 40 mil gravações, incluindo os demais artistas que regravaram suas canções.

Se nas grandes reportagens, a ênfase era na trajetória individual do artista e em sua vida privada e profissional, na sessão fixa da *Revista da Rádio* chamada “Chacrinha Musical” – que tomava uma página inteira –, o locutor pernambucano Abelardo Barbosa apresentava um panorama do meio radiofônico nacional. E privilegiava claramente o rádio carioca – e mais especificamente a Rádio Nacional

¹⁵⁵ ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 167.

¹⁵⁶ FILHO, Borelli. ...E Luiz Gonzaga não sabia cantar!. In. **Revista do Rádio**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (Hemeroteca), n. 65, 5 de Dezembro de 1950, p. 12.

–, com detalhes da vida pessoal e artística dos cantores, compositores e diretores, entre outros. E trazia enquetes, perguntas, pedidos musicais e de informações ou fotos de artistas dos ouvintes de todo o Brasil. Além disso, levantava informações de vendas de discos das principais gravadoras e casas de vendas (discotecas) espalhadas pela cidade, divulgava o *ranking* das músicas mais pedidas pelas rádios e informações diversas sobre os programas de rádios.

Por meio da análise dessa seção periódica percebemos como era formada a cadeia comercial radiofônica com a circulação que alimentava a recepção das mais diversas classes sociais. No que diz respeito ao Baião, era notável o seu domínio nas diversas esferas dessa cadeia comercial, deixando claro o sucesso que fazia perante o público. Para termos uma ideia da difusão e recepção desse gênero, na coluna “Chacrinha Musical”, edição de 4 de Julho de 1950, em plena festa “julhina” na cidade, a canção *A dança da Moda* (Luiz Gonzaga e Zé Dantas) era àquela “de maior aceitação em todas as casas da cidade” e estava em terceiro lugar no *ranking* feito a partir das vendas de discos e dos pedidos dos ouvintes.

No texto e no título da própria canção ficou representada uma realidade que os números constatavam: “No Rio tá *tudo mudado* / Nas noites de São João / Em vez de *polca e rancheira* / O povo só pede e só dança o baião / [...] / É a dança da moda / Pois em toda a roda / Só pede baião.”¹⁵⁷

Essa canção ficou atrás de outros grandes sucessos na época, e que se tornariam clássicos: *Paraíba*, de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga – interpretada por Emilinha Borba, que também havia gravado *Baião de dois*¹⁵⁸ e estava em primeiro lugar neste “ranking”. E outro baião da autoria de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, chamado *Cariri*, foi regravado por *Quatro Ases e Um Coringa*” estava em nono lugar.

Mais do que uma moda, que é repentina e passível de esquecimento, o Baião desde o início lançou sucessos seguidos no mercado musical carioca e nacional, que Abelardo Barbosa (Chacrinha) afirmou em Dezembro de 1950:

¹⁵⁷ DANTAS, Zé; GONZAGA, Luiz. *A dança da moda* (Baião – Lado A). In. **800658**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1950. Disponível em Instituto Moreira Salles: <<http://acervo.ims.uol.com.br>>. Acesso em 14 de Fevereiro de 2017.

¹⁵⁸ Composição de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga daquele ano que joga com o duplo sentido (ao prato típico do Nordeste e ao gênero musical): “Capitão que moda é essa/ [...] / Ai, ai ai, ó baião que bom tu sois/ Se o baião é bom sozinho, que dirá baião de dois.”

Na canção gravada por Emilinha Borba pela gravadora Continental está escrito “Abdon” no lugar de “capitão”.

“Temos a impressão que estamos apreciando a maior safra musical de todos os tempos.”¹⁵⁹ Embora outros gêneros tivessem contribuído para esse saldo positivo, como o Samba e o próprio Bolero.

Em nossa análise nas revistas e jornais, em suas respectivas colunas e seções musicais, percebemos que, entre 1949 a 1953, em média, 3 em cada 10 canções mais ouvidas, pedidas ou compradas pelos ouvintes consumidores eram baiões e/ou outros ritmos que ele encapava (Xaxado, Xote ou Toada). Humberto Teixeira lembrava em 1967, em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som, sobre ritmo da produção de canções entre ele e Luiz Gonzaga naquela época: “Ricardo, era inacreditável! Nós fazíamos duas, três letras por dia! A maior parte eu trazia as letras. Luiz me trazia os motivos e eu fazia a letra. E ele, então, dizia: ‘- Vou safonizar!’.”¹⁶⁰

Não há outro termo mais adequado para explicar a demanda dos ouvintes pelo Baião do que àquele empregado pelo cantor René Bittencourt em sua seção semanal “Feiras de Amostras”, na *Revista do Rádio*, quando este disse que “Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga continua “fabricando Baião.”¹⁶¹ Segundo estimativas da própria *Revista do Rádio* (edição de 5/02/1952), só Luiz Gonzaga lucrou 100.000 cruzeiros por mês, figurando entre os mais bem pagos do rádio brasileiro. No entanto, a reportagem destacava a ambição pessoal de Luiz Gonzaga de sempre “encontrar forma de renovação de sua música [...] e enchendo os olhos do público de auditório com músicas variadas e divertidas”.¹⁶² Inclusive tocando em seus programas frevos, maracatus e emboladas, principalmente por influências de Zé Dantas e do maestro pernambucano Guio de Moraes.

Para entendermos a relação entre essa produção cultural acelerada e o mercado consumidor é necessário apresentarmos alguns aspectos da modernidade desse período que Néstor Canclini destaca: o projeto moderno emancipador das

¹⁵⁹ BARBOSA, Abelardo. Chacrinha Musical. **Revista do Rádio**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (Hemeroteca), n. 67, 19 de dezembro de 1950.

¹⁶⁰ Depoimento de Humberto Teixeira, em entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 23/05/1968. Coleção Depoimentos (Música Popular Brasileira). Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

Desde o lançamento desse novo gênero com a canção “Baião”, em 1946, os dois parceiros compuseram sucessos seguidos, como “Pé de serra” (1946), a mais importante de toda obra musical “Asa Branca” (1947) e “Juazeiro” (1948).

¹⁶¹ BITTENCOURT, René. Feira de Amostras. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (Hemeroteca), 13 de Junho de 1950.

¹⁶² BITTENCOURT, René. “Feira de Amostras”. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (Hemeroteca), 5 de Fevereiro de 1952, p. 41.

massas (mas não necessariamente democrático) aliado à produção das práticas simbólicas; e o projeto expansionista que compreende a circulação e o consumo de bens¹⁶³, ligada ao lucro. E, por último, o projeto renovador que é busca constante de aperfeiçoamento e inovação constante “que o consumo de massificado desgasta.”¹⁶⁴

Se o rádio nos anos 1950 era um meio de comunicação mais acessível para a população brasileira, por outro lado havia o interesse mercadológico pela audiência cada vez maior em torno dos artistas cantores, pois estes seriam agregadores de lucros para os produtos a que eram vinculados. Por outro lado, o intérprete Luiz Gonzaga satisfazia seu público urbano e rural explorando a produção de “práticas simbólicas” diversas ligadas a discursos folcloristas, e, ao mesmo tempo, representando aspectos identitários da espacialidade nordestina, fomentando essa inovação musical.

Essa modernidade e seus projetos estavam representados pelo rádio e os demais meios comunicacionais de seu entorno, do processo criativo à recepção pelo consumidor ouvinte-leitor que alterava esses projetos diretamente. Como podemos perceber na seção “Chacrinha Musical”, mais especificamente na parte “Opinião do fan”, na qual o editor cedeu espaço para um leitor chamado Arlindo, da cidade de Aracajú, argumentar sobre “os reis do baião”:

“Arlindo entende que o título pertence, de justiça, ao Luiz Gonzaga. E à Carmélia Alves, no tocante à Rainha do novo ritmo brasileiro. Elogiando Humberto Teixeira, o Arlindo, entretanto, considera que a reportagem foi uma falseta ao legítimo criador do baião.”¹⁶⁵

Sem dúvidas que Humberto Teixeira foi, a partir da parceria com Luiz Gonzaga, um dos principais compositores da música brasileira, graças ao gênero musical que ajudou a criar. No entanto, como reclamou o “fan” Arlindo, esse

¹⁶³ Todavia, Néstor Canclini se refere ao conceito de consumo como um “conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos”, como os bens simbólicos, com uma “racionalidade econômica” na qual essa apropriação por parte dos consumidores (ouvintes-espectador-leitor) impõem suas demandas aos meios hegemônicos de produção e circulação.

Cf. CANCLINI, Néstor G. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais e globalização**. 8ª edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010, p. 60.

¹⁶⁴ Id., **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 31-32.

¹⁶⁵ BARBOSA, Abelardo. Chacrinha Musical. In. **Revista do Rádio**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (Hemeroteca), ano 4, n. 79, 13 de Março de 1951, p. 34.

compositor não tinha espaço suficiente na mídia tanto quanto Luiz Gonzaga desfrutava.

Paul Zumthor esclarece que na tradição ocidental o letrado com sua erudição foi perdendo espaço social e cultural em detrimento do autor enquanto executante, porque este expõe-se mais ao público em sua performance e recebe em troca as reações afetivas desse público por ter lhe proporcionado prazer. Por mais que a ação do compositor ao criar uma letra ou música coloque sua performance, a disputa entre o intérprete era desigual, como reconheceu Humberto Teixeira em seu depoimento:

“Surgiu uma reportagem enorme *no Cruzeiro* (Revista O Cruzeiro) ‘O doutor do baião’, em que acredito que fui apresentado realmente ao público, porque de um modo geral – não pelo Luiz em si – mas pelo fato exatamente dessa projeção, dessa proximidade dele ser o cantor, dele ser o intérprete. Era o homem que viajava o Brasil todo, que fazia os shows, o Luiz era o dono quase integral.”¹⁶⁶

Como ressalta Josias Soares Batista em sua dissertação de mestrado, essa dupla compôs nada menos do que 80% das execuções musicais no país enquanto estiveram na parceria, sendo o restante dividido entre os compositores e cantores do samba e os ritmos estrangeiros.¹⁶⁷ Por isso, lembramos que Humberto Teixeira, até 1950, era considerado “o doutor” (notoriedade do saber) e “rei do Baião” em muitas reportagens, mas logo depois a mídia ofuscou este compositor em detrimento do processo de individualização de Luiz Gonzaga como intérprete do Baião.

¹⁶⁶ Depoimento de Humberto Teixeira, em entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 23/05/1968. Coleção Depoimentos (Música Popular Brasileira). Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

¹⁶⁷ BATISTA, Josias S. **A música de Luiz Gonzaga: literatura e fonte de pesquisa**. Dissertação de Mestrado em Literatura, 170 fls. Departamento de Letras, PUC-Rio, 1987, p. 07.



Figura 5. Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira¹⁶⁸

Como não poderia assumir dois reis o mesmo trono, se foi consagrando pelo público Luiz Gonzaga como rei absoluto do “Reino do Baião”¹⁶⁹, pois ele percorria o território brasileiro expandindo seus domínios, se fazendo de corpo-presente ou assumindo uma representação mítica em imagens e textos, por via dos meios de comunicação, perante o público ouvinte/leitor, como podemos perceber na fotografia da *Revista O Cruzeiro*.¹⁷⁰

¹⁶⁸ A imagem (autor desconhecido) foi usada na contracapa do disco LP “Meus sucessos com Humberto Teixeira”. Um copilado produzido pela CAMDEN e gravado pela RCA, em 1968.

¹⁶⁹ Luiz Gonzaga gravou pela RCA Victor um LP chamado “O Reino do Baião”, em 1957.

¹⁷⁰ **Revista O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: ABI, de 25 de Agosto de 1956.



Figura 6. “Luiz Gonzaga. Primeiro e Único Imperador do Baião.”¹⁷¹

A frase da legenda da imagem é elucidativa em relação à representação que a revista outorgou ao intérprete do Baião e que é repassada ao público leitor. Observamos que naquele momento não havia mais espaço imaginário para outro “rei do baião”, como quis resgatar os produtores do disco “Meus sucessos com Humberto Teixeira”, de 1968. No complemento da legenda o seu autor diz, que: “Suas músicas já deram, por várias vezes, a volta ao mundo. E seu reinado ainda prossegue.” Apesar de destacar o alcance espacial do poder “imperial” da sua música, a presença do advérbio de tempo “ainda” indica, acertadamente, o período de decadência desse gênero no meio mercadológico da música.

Esse tipo de representação, instigada pelos meios comunicativos, era recepcionada pelo público que, por sua vez, tratava de julgar antes de consumir enquanto produto: “Em meio ao universo teatralizado a que pertencem um e outro, por um tempo, o ouvinte reage à ação do intérprete como ‘amador esclarecido’, ao mesmo tempo consumidor e juiz, sempre exigente.”¹⁷²

¹⁷¹ **Revista O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: ABI, de 25 de Agosto de 1956. 1 fot., color, [Sem dimensões e editada].

¹⁷² ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 261.

Este ouvinte-leitor-espectador era um consumidor que fazia parte da performance do indivíduo-artista, pois ele fazia a leitura na “última fase interpretativa”,¹⁷³ integrando-se ativamente aos domínios do “reino do Baião”. Atento a essas exigências, Luiz Gonzaga e seus principais parceiros compositores dessa época estudavam as demandas e eram inquietos na busca de “novos motivos”, para satisfazer o interesse do público nos seus programas, dando muita importância às pesquisas feitas pelo IBOPE¹⁷⁴, como ressaltou Luiz Gonzaga numa entrevista à *Revista do Rádio*: “Mais importante para mim é a colocação que o IBOPE deu ao meu programa da Mayrink Veiga, no horário de ouro do rádio carioca. Já viu? Estou em primeiro lugar, batendo a Rádio Nacional.”¹⁷⁵

A Rádio carioca Mayrink Veiga, que foi fundada em 1926, estava entre as rádios mais populares da cidade, ficando atrás apenas da Rádio Nacional. Essas pesquisas eram encomendadas pelas agências de publicidade com a finalidade de promover os produtos por meio da propaganda ou como patrocinador de um programa, por exemplo. Por outro lado, os dados levantados por essas pesquisas de opinião eram usados pelos intermediários culturais, como produtores e diretores dos programas das rádios que, em atendimento as demandas do mercado tentavam subordinar (impondo ou negociando) os valores estéticos dos projetos individuais ou coletivos dos artistas e compositores.

Porém, não foi o caso de Luiz Gonzaga com o seu programa na Mayrink – no mais caro e concorrido horário, que era o das 21:00 horas. E ainda desfrutava de grande sucesso perante o público e tinha autonomia para interferir na produção, direção e no arranjo musical do programa.

O ouvinte-espectador-leitor, por sua vez, “(...) opera num espaço de liberdade, mas que é constantemente pressionado por estruturas objetivas (comerciais, culturais e ideológicas) que lhe organizam um campo de escutas e experiências musicais.”¹⁷⁶

¹⁷³ TATIT, Luiz. *Valores inscritos na canção popular*. In. **Revista Música**. São Paulo, vol. 6, n. 1/2, Maio/nov. 1995. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br>>. Acesso em 01 de Abril de 2017.

¹⁷⁴ Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE) criado em São Paulo, em 1942, pelo jornalista Auricélio Penteado, como pesquisas para rádios e depois expandindo para outros meios (revistas, jornais, política, etc.)

¹⁷⁵ **Revista do Rádio**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (Hemeroteca), n. 126, 5 de Fevereiro de 1952, p. 41.

¹⁷⁶ NAPOLITANO, Marco. **História e música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 82.

Essa relação entre artistas, público e os atores mediadores de variados suportes de comunicação era, muitas vezes, tensa e gerava críticas recíprocas. Na *Revista Manchete*, de 22 de Janeiro de 1955, na coluna semanal “Música popular”, Lúcio Rangel – que foi um dos defensores do samba como tradição da nossa musicalidade ao lado de Almirante – interrogou: “E o grande público?”. No texto, criticou severamente o público “reduzido” de “snobs” e “milionários ou desocupados” dos clubes que não compreendiam a beleza da música popular brasileira e mesmo assim pagavam altos salários aos cantores. Estes, que não deveriam esquecer que: “(...) a fama e sua *popularidade* lhes foram *outorgada pelo grande público*, pela *massa que vive com eles as suas canções* (...). Que se apresentem também ao seu verdadeiro público (...).”¹⁷⁷

Esse “verdadeiro público” estaria nos teatros populares, nas festas carnavalescas, nos “longínquos circos suburbanos”, nos auditórios das rádios, entre outros espaços mais democráticos e acessíveis às classes sociais menos abastadas. Observemos que, para o colunista e compositor, a “popularidade” foi “outorgada” pelo povo nesses espaços, o que nos remete ao momento, já discutido anteriormente, da divulgação do Xaxado no Campo de São Cristóvão para uma multidão de 60 mil espectadores. Para este crítico musical todo e qualquer artista que gozava de sucesso era devedor do povo que lhe havia outorgado pelo reconhecimento. Portanto, esse conceito de “popularidade” é referenciado distintamente daquele que o mercado fonográfico e os meios de comunicações associavam.

Como afirma Néstor Canclini:

“Os índices de audiência, a média de discos que um cantor vende por mês, as estatísticas que podem exibir diante dos anunciantes. Para a mídia, o popular não é o resultado de tradições, nem da “personalidade” coletiva, tampouco se define por seu caráter manual, artesanal, oral, em suma, pré-moderno.”¹⁷⁸

Nesta visão mercadológica, o popular é aquele “campeão de audiência”, o que agrada a multidão dos números, associando o conceito de popularidade à quantidade – medida e regulada pelas pesquisas de opinião – e não à qualidade vinculada ao popular proveniente da cultura do povo ou de uma tradição. Luiz

¹⁷⁷ RANGEL, Lúcio. Música popular. In. **Revista Manchete**. Rio de Janeiro: ABI, 22 de Janeiro de 1955, n. 144. [Grifos meus].

¹⁷⁸ CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 259.

Gonzaga e Humberto Teixeira situavam-se entre os sentidos desse conceito de popularidade, pois eles estavam atentos às pesquisas de opinião em relação à audiência com a clara intensão de conquistar ou manter os patrocinadores. E, simultaneamente, não abriam mão de seu público popular – principalmente àquele formado por migrantes nordestinos presentes nas grandes cidades do país –, reafirmando um caráter identitário, já que esse “público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador.”¹⁷⁹

Numa estratégia de conquistar e manter o sucesso do Baião perante um público tão heterogêneo socialmente, Luiz Gonzaga foi privilegiando a audiência popular que frequentava àqueles espaços já mencionados acima por Lúcio Rangel. Já, a cantora carioca Carmélia Alves, a “Rainha do Baião”, como consagrou Luiz Gonzaga foi cantando seus baiões “arranjados” para àquele público de “snobs” dos clubes, cassinos e “boites”.

Na dimensão simbólica, Luiz Gonzaga utilizou-se da imagem que a mídia o vinculou a de um rei, enquanto gênio criador do Baião e *performer* desse gênero musical:

“(...) performance como um vento comunicativo no qual a função poética é dominante, sendo que, a experiência invocada pela performance é consequência dos mecanismos poéticos e estéticos produzidos de vários meios comunicativos simultâneos.”¹⁸⁰

Já discutimos as resistências sofridas pelo sanfoneiro em suas tentativas de vestir-se e cantar ao seu modo no rádio carioca e sua superação. E se a imprensa especializada ajudou a difundir a imagem de Luiz Gonzaga como “um rei”, ele apropriou-se disso como uma estratégia de expansão e legitimação do Baião na sociedade carioca, e no Brasil de modo geral. Essa construção da “imagem pública do rei”, como mostrou o historiador Peter Burke, em sua obra “*A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*”¹⁸¹ deu-se de várias formas e suportes: discursos falados e escritos, imagens diversas, obras,

¹⁷⁹ CÂNDIDO, Antônio. “A literatura e a vida social”. In. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965, p. 33.

¹⁸⁰ LANGDON, Esther J. *Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs*. In. **Revista Antropologia em Primeira Mão**, vol. 94, 2007, p. 8.

¹⁸¹ BURKE, Peter. **A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV**. Rio de Janeiro, Zahar, 2009.

vestimentas, cerimônias e encenações para a coletividade, entre outras, discutindo o envolvimento dos atores, meios de divulgação e suas funções durante o longo reinado do rei francês. Não temos a pretensão de comparar personagens traçando paralelos, o que seria inapropriado para esse trabalho historiográfico, e sim percebermos a metodologia adotada pelo historiador acima em seu trabalho.

Na dimensão pública de Luiz Gonzaga, a imprensa destaca sempre sua personalidade “simpática” e “cordial”, com o seu instrumento musical que é a sanfona como se esta fosse seu cetro, pois como reconheceu Humberto Teixeira em entrevista à *Revista O Cruzeiro*, Luiz Gonzaga era “a encarnação viva do Baião.”¹⁸² Naquele ano que Luiz Gonzaga e o Baião atingiram o ápice do sucesso, as metáforas “rei do baião” e o gênero como “coqueluche nacional” foram bastante utilizadas pela imprensa carioca como um indício do domínio do Baião no cenário musical da cidade e do país.

Luiz Gonzaga enquanto rei digno de ser chamado de popular estava sempre na “ordem do dia”, ou seja, deveria estar em sintonia “levando multidões” de ouvintes e espectadores ao meio comunicacional que estava contratado, conseguindo “contagiar os espectadores no auditório e os ouvintes em casa.”¹⁸³ O discurso do rei era a música que transmitia a felicidade geral com seu humor, “também contagiante, domina o público” nas duas esferas de circulação (auditório e rádio) e nas recepções (espectador e ouvinte).

O que argumentamos é que a imprensa de modo geral, por meio de seus agentes, colaborou em sua emissão como uma “instância de simbolização”¹⁸⁴ percebida e absorvida em sua interpretação, descrição e interatividade pelo público a respeito da figura de Luiz Gonzaga através dos diversos suportes de circulação. Para além da performance (ação, gestos, imagem e voz) nos auditórios, shows, programas, reportagens, entrevistas, etc., o público era capaz de fazer esses três processos citados acima de modo direto pelo fato dos programas serem ao vivo, por exemplo. Dessa maneira, esse receptor jamais ficaria inerte e reagiriam às provocações do emissor, construindo essa performance por meio das trocas simbólicas e reais. Como assegura Lia Calabre, que “a popularidade do rádio nos

¹⁸² AMÁDIO, José; MARTINS, João. **Revista O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: ABI, 29 de Julho de 1950, p. 57.

¹⁸³ FILHO, Borelli. Luiz Gonzaga na ordem do dia. **Revista do Rádio**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (Hemeroteca), n. 101, 14 de Agosto de 1951, p. 39.

¹⁸⁴ ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 166.

anos 1950, estava baseada nessa capacidade do meio de transitar entre o real e o imaginário (...).”¹⁸⁵

Nas reportagens ou entrevistas, Luiz Gonzaga como “Rei do Baião”, era mostrado ao público na esfera privada fazendo atividades corriqueiras em seu cotidiano, como fazia qualquer leitor/a ouvinte, passando uma imagem real de alguém visto como um ídolo. Geralmente as manchetes apresentavam chamadas de efeito, como: “24 horas com Luiz Gonzaga” ou “Tudo sobre a vida de Luiz Gonzaga”. E as imagens endossavam, mostrando um sujeito “simpaticíssimo e cordial” com a família (esposa Helena e a sogra) angariando um público feminino, “afinal, Luiz é bom marido e bom genro”,¹⁸⁶ além da preocupação com os afazeres masculinos da casa. Essa preocupação dos editores das revistas não era ingênua, pelo contrário, a intenção era justamente aproveitar-se da popularidade do intérprete para conquistar o leitor-ouvinte vinculando-o às similaridades do cotidiano do artista.



Figura 7. Luiz Gonzaga em sua casa com Helena e a sogra.¹⁸⁷

¹⁸⁵ AZEVEDO, Lia C. de. **No tempo do rádio**: radiofusão e cotidiano no Brasil (1923-1960). Tese de Doutorado em História Social. 272 fls. Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2002, p. 236.

¹⁸⁶ Para Lia Calabre Azevedo: “É através da figura feminina que o rádio conquista um papel de destaque no cotidiano familiar.”

Cf. Id., **No tempo do rádio**: radiofusão e cotidiano no Brasil (1923-1960). Tese de Doutorado em História Social. 272 fls. Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2002, p. 72.

¹⁸⁷ **Revista do Rádio**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (Hemeroteca), ano. 2, n. 11, 1949. 1 fot., PeB, [Sem dimensões e editada].

Sobre essas sutilezas ligadas aos discursos imagéticos, Peter Burke na obra supracitada, discute o caráter persuasivo por trás dessa narrativa cotidiana: “De fato, o mesmo poderia ser dito dos atos cotidianos do rei – levantar-se, fazer refeições, deitar-se –, que eram a tal ponto ritualizados que podem ser vistos como minipeças teatrais.”¹⁸⁸

A *Revista da Semana*, de 14 de Outubro de 1950, com título “Eu vou mostrar pra vocês...”¹⁸⁹, destacou seis páginas sobre Luiz Gonzaga entre textos e fotografias diversas também dando ênfase às cenas descontraídas do dia a dia. Essa revista semanal que circulava desde 1900 se destacou pela sua diversidade editorial, ilustrações e fotografias para um público de classe média para alta.

A extensa reportagem deu um enfoque ao visual uma vez que o intérprete procurava demonstrar sua habilidade ao dançar ensinando o Baião para as moças, possivelmente contratadas pela revista para fazer figuração.



Figura 8. Luiz Gonzaga dança o baião e Helena (esposa) toca a sanfona.¹⁹⁰

¹⁸⁸ BURKE, Peter. **A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV**. Rio de Janeiro, Zahar, 2009, p. 29.

¹⁸⁹ MORGADO, Walter; RODRIGUES, Abdias. Eu vou mostrar pra vocês.... **Revista da Semana**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (Hemeroteca), n. 41, de 14 de Outubro de 1950.

¹⁹⁰ MORGADO, Walter. Eu vou mostrar pra vocês.... 1950. 1 fot., P&B, [Sem dimensões e aditada]. In. **Revista da Semana**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (Hemeroteca).

A cena capturada pelas lentes da máquina fotográfica parece ter sido simulada como se o casal estivesse dançando o Baião, como sugeriu o título da reportagem. Percebe-se o olhar da parceira para o fotógrafo enquanto este enquadra a desenvoltura de Luiz Gonzaga sob o olhar de Helena Gonzaga com a sanfona. Era a representação de um rei despojado, amoroso e cordial na esfera privada, enquanto na narrativa textual sua vida ganhava um teor de heroicidade romântica, de exaltação à personalidade e louvação à sua obra de “fundo moral” de um intérprete que “cantava com lágrimas na voz” a “coqueluche do momento”, pois, “desde o mais simples cidadão ao mais eminente político, todos apreciam o intérprete do ‘Joazeiro’, Até mesmo o presidente da República – General Eurico Gaspar Dutra – gosta de ouvi-lo.”¹⁹¹

E como um “rei” – e fazendo referência à famosa frase de Euclides da Cunha –, o autor da reportagem afirmava: “Luiz Gonzaga é um forte. Soube vencer na vida. Conseguiu ser aquilo que mais desejava e para o qual fora predestinado: UM GRANDE ARTISTA.”

As narrativas (imagem e texto) reafirmam uma representação de Luiz Gonzaga como um rei dotado de talento, superação, cordialidade e, por vezes, tido quase como “divinizado”.¹⁹² Ao leitor, ficava o exemplo de que poderia superar as dificuldades e conquistar os mais altos degraus sociais e que aos leitores, ouvintes – e especialmente os espectadores –, eram informados que o cantor estava sempre acessível. Luiz Gonzaga foi “coroado” através da consagração popular e os meios de comunicação aos quais o sanfoneiro estava vinculado apropriaram-se dessa representação para se promover, assim como o mercado radiofônico.

Mas, Luiz Gonzaga era um rei enfermo portador de uma doença que havia tomado a cidade e o país pelos ares com os seguidos sucessos musicais que eram “verdadeiros ‘coqueluches’” que o “povo fazia questão de se deixar contagiar como uma novidade.”¹⁹³ O emprego do nome dessa doença como metáfora para exprimir o tamanho do sucesso do Baião é indicativo de um verdadeiro fenômeno musical no cenário nacional que foi além dos números estatísticos divulgados pela imprensa. Era algo incalculável porque atingia convulsivamente o público.

¹⁹¹ MORGADO, Walter; RODRIGUES, Abdias. Eu vou mostrar pra vocês.... **Revista da Semana**. Rio de Janeiro: ABI, n. 41, de 14 de Outubro de 1950.

¹⁹² BURKE, Peter. **A fabricação do rei**: a construção da imagem pública de Luís XIV. Rio de Janeiro, Zahar, 2009.

¹⁹³ A expressão era usada constantemente para se referir ao Baião pelas revistas *O Cruzeiro* (29/07/1950) e *Revista do Rádio* (14/08/1951), entre outras, desde, pelo menos 1948.

A coqueluche é causada por uma bactéria que quando expelida pelo ar se propaga rapidamente com alto poder de contaminação e, portanto, atinge qualquer faixa etária da população.¹⁹⁴ A bactéria atinge o sistema respiratório provocando uma forte tosse, perda de fôlego e uma convulsão que indica os últimos momentos de vida do enfermo. Como a imprensa especializada divulgava, e o próprio Humberto Teixeira relatou, a produção frenética de canções do Baião era para dar conta da convulsão coletiva dos ouvintes-leitores-espectadores que perdiam os sentidos e controle de seu próprio corpo com a melodia e a dança.

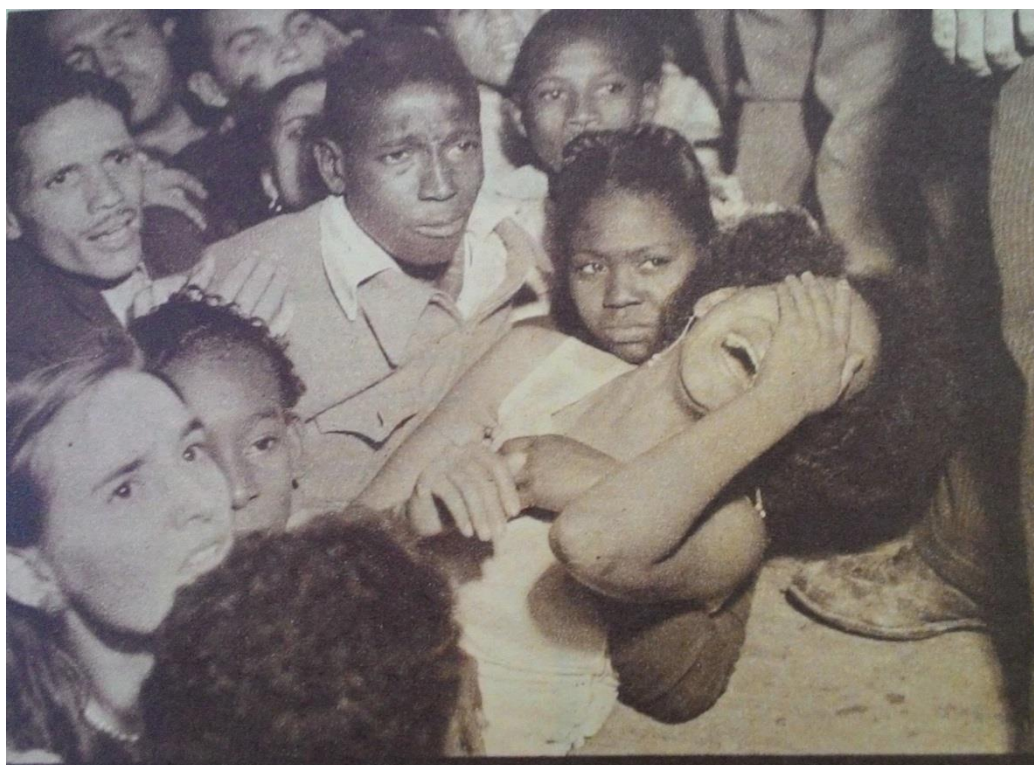


Figura 9. “Em meio à confusão, espectadora desmaiou.”¹⁹⁵

Nos dicionários brasileiros pesquisados até o final da década de 1940, a definição de “coqueluche” não era muito distinta da escrita acima. Porém, no dicionário de Caldas Aulete, *Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa* (edição de 1958)¹⁹⁶, já há um segundo sentido para a palavra “coqueluche”:

¹⁹⁴ STANCIK, Mário A. *Coqueluche: interpretações, controvérsia e terapêuticos*. **E-a jornal.com**, vol. 2, n. 1, Ago. de 2010. Disponível em: <www.ea-journal.com/art2.1>. Acesso em 21 de Fevereiro de 2017.

¹⁹⁵ LYRA, Jorge. “No campo de São Cristóvão: São João com Xaxado”. 12 de Julho de 1952. 1 color., [Sem dimensões e aditada]. In. **Revista O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: ABI.

¹⁹⁶ AULETE, Caldas; GARCIA, Hamilcar de (atualizador brasileiro). **Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Delta S. A., 1958, vol. II, p. 1.144.

“(Fig.) Coisa, pessoa ou hábito tido momentaneamente em grande apreço popular.” Essa constatação da alteração de sentido da palavra certamente não significa dever-se única e exclusivamente a alusão a Luiz Gonzaga e ao Baião, mas é perfeitamente plausível a suposição de que ambos tinham tido influência no surgimento e difusão desse novo significado.

Seguindo uma linguagem semelhante a dos demais periódicos, o/a colunista (s/a) da “Discoteca”, do *Diário Carioca*, edição de domingo de 13 de Setembro de 1949, estampou como título: “Baião, o novo ritmo do Brasil”, tendo como personagens principais Luiz Gonzaga, Carmélia Alves (fotos dos dois) e Humberto Teixeira. No texto expuseram o gênero com um marco novo na “música popular brasileira”, pois criou e legitimou um espaço próprio dentro do campo musical nacional “fazendo estremecer todo o vasto império do samba”, além de ter feito o povo cantar e dançar “com um entusiasmo nunca antes observado”. E constatava: “(...) são hoje a nova coqueluche musical das ‘boites’ e ‘dancings’ de todo o país. De Norte a Sul o povo se tem deixado contagiar por esse novo ritmo cadenciado, uniforme e de sabor tipicamente nordestino.”¹⁹⁷

A expressão “coqueluche” em seu novo sentido, calcada numa realidade produzida pelo sucesso do Baião, era “positivada”, pois foi vinculada a um sentimento prazeroso que o povo deixou-se contagiar pela bactéria da alegria em diversos espaços de sociabilidade. Tal constatação também foi feita pela *Revista O Cruzeiro*, em 1950: “O ritmo está impregnando a alma do povo. Está tomando conta das ruas, das praças e dos lares. E firma-se como o mais legítimo substituto do samba.”¹⁹⁸

Luiz Gonzaga era representado pela imprensa como um “rei” que estava sempre atento às demandas dos súditos “fans”, pois sabia suas vontades e sentia-lhes nas reações. Era um homem cordial, simpático e um vencedor na vida difícil que teve até ser consagrado por este mesmo público.

A abordagem da imprensa era semelhante em relação à cantora Carmélia Alves, que também era tratada pelo público como a “Rainha do Baião”. Na reportagem de Borelli Filho, na *Revista do Rádio* de 21 de Agosto de 1951, as

¹⁹⁷ **Diário Carioca**. [s/a]. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (Hemeroteca), 13 de Setembro de 1949.

¹⁹⁸ AMÁDIO, José; MARTINS, João. **Revista O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: ABI, 29 de Julho de 1950, p. 57.

fotos flagraram a recepção de uma parte da população da cidade de Araguaína (TO) à Carmélia Alves: “(...) o delírio da aclamação que consagrou Carmélia Alves partiu quase que totalmente da elite araguarina (...)” que “(...) fizeram um séquito, acompanhando a ‘Rainha do Baião’ (...)”. Percebamos que o autor da matéria faz questão da utilização de palavras que remetem a representação de um evento da realeza: aclamação, consagrou e séquito. Esta última palavra restringindo-se ao grupo mais privilegiado da cidade – que era o tipo de audiência da artista, como já discutimos.

Apesar de Carmélia Alves ter sido “consagrada” pelo público e divulgada sua imagem na imprensa como a “Rainha do Baião”, foi Luiz Gonzaga quem a coroou por ser o “Rei do Baião” que tinha forjado, não só um “império” ou “reino”, mas um mundo em torno desse gênero.

No relato abaixo, segue a explicação de Carmélia Alves sobre esse episódio da sua coroação:

“Depois que voltei do Recife, Luiz me levou para o programa que ele tinha com Humberto e Zé, e lá me apresentou como a Rainha do Baião. No dia seguinte, a *imprensa já estampou*: ‘Carmélia Alves foi eleita Rainha do Baião’. Luiz Gonzaga resolveu, então, *concretizar o título*, e me convidou novamente para o programa, onde *me coroou oficialmente*, colocando na minha cabeça *um chapéu de couro*, ‘que’, como ele disse então, ‘é símbolo do Nordeste’. Claro que eu não ia usar essa indumentária, porque trabalhando na boate do Copacabana, eu cantava boião de soirée. O meu baião era com orquestra. Luiz, ele, sempre nas origens, me dizia: ‘*Você vai com a elite, no society, e eu vou com o povão, pé no chão*’.”¹⁹⁹

O trecho acima é revelador de muitas questões que estavam em jogo naquele momento histórico para Luiz Gonzaga e o Baião. Como a coroação da cantora foi feita na Rádio Nacional e em horário de maior audiência do rádio brasileiro, a imprensa reproduziu a notícia positivamente – e de olho numa audiência ainda maior com a repercussão – a representação da coroação que foi repetida “oficialmente”. Além dessa estratégia de marketing, havia também a intenção de difundir ainda mais o Baião entre os diversos setores sociais em seus respectivos espaços.

Essa reapresentação de Carmélia Alves como “Rainha do Rádio” era uma jogada dos inventores do Baião, pois a categoria de “rainha” (do rádio) foi criada

¹⁹⁹ ALVES, Carmélia, apud DREYFUS, Dominique. **Vida do viajante**: a saga de Luiz Gonzaga. São Paulo: Editora 34, 1996, p. 169. [Grifos meus.]

pelos produtores e diretores desse veículo de comunicação para incentivar as disputas intensas na imprensa que fomentava a torcida dos fãs de cada cantora com os concursos e, dessa maneira, movimentava todo o mercado fonográfico. Por isso, Luiz Gonzaga dividiu seu “reinado” com Carmélia Alves que cantava um Baião mais estilizado para o público elitizado de “snobs” em “clubs” e “boites”, como reclamou Lúcio Alves. Ao passo que Luiz Gonzaga cantava para a audiência mais popular, como sempre falava, na qual estava a população trabalhadora migrante proveniente da região Nordeste. Isso significava a reafirmação real do Baião e de Luiz Gonzaga como estratégia comercial e também de representação simbólica de identidade regional.

Dessa maneira, o “reino do Baião” foi se expandindo com a vinda de músicos, radialistas e compositores da região Nordeste e com a adesão cada vez maior de intérpretes de outros ritmos e gêneros. Em relação aos primeiros, percebemos que havia uma espécie de “apadrinhamento de carreira” como um tipo de solidariedade profissional e de amizade baseado no sentimento de pertencimento identitário em defesa do Baião.

O conceito de “apadrinhamento de carreira” foi definido pelo sociólogo Renato Ortiz, como:

“O apadrinhamento da carreira *é um valor positivo* que define as relações entre os radialistas. A prática não é apenas aceita ou tolerada, *mas inclusive estimulada*, e dela *se beneficiam padrinho e apadrinhado*. O primeiro, não só nos bastidores, mas em programas irradiados, não perde oportunidade para contar pública e nominalmente os artistas que começaram a carreira através de seu apoio. O apadrinhado se transforma desta maneira em *polo atrativo de um sistema de lealdade* do qual participam todos os que foram beneficiados. De outro lado, o apadrinhado tem interesse em ter seu nome ligado a um profissional de prestígio.”²⁰⁰

Nesse seu trabalho clássico sobre a indústria cultural e o processo de modernização, Ortiz pesquisou em arquivos audiovisuais e entrevistas com os atores importantes no cenário cultural do país, entre os anos de 1940 a 1960 para perceber e discutir essas relações afetivas-mercado-lógicas na produção cultural.

Quando Carmélia Alves voltou de Recife trouxe consigo para a cidade do Rio de Janeiro o acordeonista paraibano conhecido como Sivuca, que tocava na Rádio Clube e na Rádio Jornal do Comércio. Ele veio com o intuito de

²⁰⁰ ORTIZ, Renato. “Memória e sociedade: os anos 40 e 50”. In: **Moderna tradição brasileira**. São Paulo, Brasiliense, 1988, p. 82. [Grifos meus.]

instrumentalizar o Baião para além do triângulo, da zabumba e da sanfona, no disco da intérprete, ajudando a constituir e expandir ainda mais “todo o vasto império do baião.”²⁰¹ Não fortuitamente, o disco de 78 rotações foi lançado em 1951 com o título “No mundo do Baião”, e acabou beneficiando “todo um elenco de intérpretes, autores, radialistas e a gravadora.”²⁰²

No auge do Baião no cenário musical carioca e nacional as indicações de quem poderia fazer parte ou não da “corte” não se restringiam mais aos seus criadores. Só de intérpretes o Baião conquistou, além de Carmélia Alves, as cantoras e rainhas do rádio Emilinha Borba e Marlene, Dalva de Oliveira (que “aderiu ao baião”), Dircinha Batista, Estelinha Egg, além de Carmem Miranda nos Estados Unidos. Entre os homens, destacaram-se Ivon Curi, Waldir Azevedo (com o seu maior “hit” do momento “Delicado”, durante todo o ano de 1950 até início de 51), Zé Gonzaga (irmão de Luiz que cantou o gênero na França), Luiz Bandeira (considerado o “Príncipe do Baião”) e o acordeonista Sivuca, entre outros. Além da “febre” dos trios, talvez inspirado na composição criada por Luiz Gonzaga, (zabumba, triângulo e sanfona): Trio Madrigal, Trio de Ouro, Trio Nagô (eleito melhor grupo vocal de 1954 pela Revista do Rádio), Vocalistas Tropicais e o famoso Quatro Ases e Um Coringa, entre outros oriundos, em sua grande maioria, do Nordeste. Muitos desses artistas e grupos quando aspirantes interpretaram o Baião para projetar-se no mercado musical nacional.²⁰³

Assim como os compositores, que eram intermediários por excelência, pois muitos deles exerciam também outras atividades como cantores, radialistas e colunistas abrangiam as diversas dimensões da produção musical: desde a criação, passando pela interpretação, circulação até a recepção, uma vez que recebiam um retorno dos “fans” por meio dos seus programas. Exemplos desses multiprofissionais foram os arranjadores e maestros pernambucanos, Manezinho Araújo (“Rei da Embolada”) e Guio de Moraes, o compositor, produtor e colunista Néstor de Holanda, o diretor de programas Fernando Lobo e o radialista e colunista Abelardo Barbosa – todos provenientes do estado de Pernambuco.

²⁰¹ DANTAS, Zé (produtor); GONZAGA, Luiz (participante); ROBERTO, Paulo (locutor); TEXEIRA, Humberto (produtor). *Programa Cancioneiro Royal: No mundo do Baião*. In: Museu da Imagem e do Som, Coleção Rádio Nacional, CD 1- 0191, n. 04, 9 de Janeiro de 1951.

²⁰² DREYFUS, Dominique. **Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Editora 34, 1996, p. 172.

²⁰³ Tais informações foram retiradas de diversos documentos (revistas e jornais) que foram consultados ao longo da pesquisa.

Esses profissionais atuaram de modo efetivo na legitimação, difusão e defesa do Baião pelo país afora por meio de suas intervenções nos diversos meios de comunicação aos quais estavam inseridos. Acreditamos que o sentimento ideológico de pertencimento identitário em relação ao Nordeste os movia ao interagir no meio sociocultural da cidade do Rio de Janeiro, construindo uma espécie de “comunidade fronteira”, como denominou Homi Bhabha:

“Mais uma vez, é o espaço da intervenção que emerge nos interstícios culturais que introduz a invenção criativa dentro da existência. E, uma última vez, há um retorno à encenação da identidade como interação, a recriação do eu no mundo da viagem, o reestabelecimento da comunidade fronteira da migração.”²⁰⁴

Através da nossa análise documental – principalmente na imprensa –, argumentamos que, a partir da capital da República da época, constituiu-se uma comunidade de sociabilidade e solidariedade em defesa não só do Baião, mas também de proteção mútua entre os diversos compositores, intérpretes, radialistas, colonistas, produtores e músicos que vinham da região Nordeste. A fronteira, nesse sentido, é o lugar onde algo (o Baião e os agentes citados acima) começava a se fazer presente a partir da diferença, reivindicando raízes semelhantes e intervindo naquele espaço como um ato de insurgência e ressignificando-o.

Essa migração cultural deu-se de maneira semelhante a qual se dá com uma família que decide sair do seu lugar de origem – como tanto decantou o próprio Luiz Gonzaga. Geralmente, são os membros mais velhos e experientes que vêm primeiro e vão criando os espaços e as possibilidades de atuação para os mais novos que chegam.

Contudo, é importante salientar que esse é um aspecto do fenômeno migratório que vai muito além da lógica mercadológica que os atraíam, pois esses atores ajudaram a transformar os olhares para a região Nordeste, destacando suas diversidades cultural e social tanto para o público de classe média, como para a elite. Simultaneamente, ressignificaram o sentimento de pertencimento e as ações dos migrantes nordestinos que viviam na cidade do Rio de Janeiro ou São Paulo, por exemplo, como também das pessoas que moravam na região, dando-lhes sentido de um todo homogêneo, mas mostrando suas diferenças.

²⁰⁴ BHABHA, Homi. “Locais da cultura”. In: **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, (p. 19-42) p. 29.

Essa presença de temas e assuntos sobre o Nordeste era tão intensa e em tantos meios de comunicação que causava certo esgotamento nos leitores da cidade do Rio de Janeiro, como reclamou um colunista na *Revista Manchete* de 19 de dezembro de 1953:

“A moda do Nordeste está demorando na praça de uma maneira irritante e assustadora. Depois de “O Cangaceiro”, então, não se pode ir a qualquer lugar, no rádio, nas boites, e nos teatros que não apareça uma coisinha sequer rotulada de ‘nordestina’, Não que sejamos contra o Nordeste. Somos nordestinos também (...). As coisas que os falsos vaqueiros e cantadores do sertão impingem ao público é o mais falso Nordeste, que faz corar de vergonha a qualquer um que tenha sequer passado pela caatinga. [...] Quando o negócio ficava nos domínios do baião era bom, e às vezes até ótimo porque a música é gostosa e a gente se desligava das letras quando estas não prestavam.”²⁰⁵

Este relato corrobora com nosso argumento de que, na cidade do Rio de Janeiro, foi constituída uma comunidade cultural nordestina que atravessava os meios intelectuais e comunicativos, como: na literatura, imprensa, música, cinema e na TV. E que exerceram uma influência nesse mercado consumidor que abarcava, desde a elite e a classe média carioca até, e decisivamente, os trabalhadores migrantes que vinham dos estados da região Nordeste e se apropriaram desse ambiente cultural favorável.

Homi Bhabha afirma que “os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos (...)”²⁰⁶, como podemos perceber no trecho documental acima. Mais do que uma constatação de uma influência cultural do Nordeste na capital federal, é necessário percebermos a apropriação dessa diferença como indicativo de uma hibridação

²⁰⁵ **Revista Manchete**. Rio de Janeiro: ABI, n. 87, 19 de Dezembro de 1953, p. 51.

O filme “O cangaceiro” (1953) foi dirigido por Lima Barreto e foi premiado no festival de Cannes, na França. A música de abertura foi “Mulé rendêra” (está como autor anônimo) e foi interpretada por Luiz Gonzaga. Segundo ele, em entrevista ao jornal *O Pasquim*: “‘Mulher rendeira’ é música que saiu do bando de Lampião. Muita gente quis colocar a mão, mas o Lima Barreto não permitiu. Ele sabia, tinha certeza que era folclore autêntico. Era dança de cangaceiro.” In. Entrevista com Luiz Gonzaga para *O Pasquim*. O verdadeiro cabra da peste. Rio de Janeiro, n. 111, 17 a 23 de Agosto de 1971. Entrevista.

A partir do ano de 1953 a imprensa começou a especular sobre a decadência do Baião em detrimento de outros gêneros nacionais, como o Samba-canção:

“O Baião, portanto que é uma expressão artística certamente muito mais alegre, vai perdendo terreno a cada dia que passa. Mas será que ele está mesmo condenado? Há quem assim o pense.”

Revista Manchete. “A volta do Samba-canção acabará com o Baião?”. Rio de Janeiro: ABI, 18 de Julho de 1953, p.16.

De fato, por meio da pesquisa na imprensa especializada, percebemos uma ausência desse gênero nos textos dos colunistas dos principais meios impressos do período.

²⁰⁶ BHABHA, Homi. “Locais da cultura”. In: **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, (p. 19-42) p. 21.

que vai além da mistura cultural: “Somos nordestinos também...”, gerando uma empatia no/pelo *Outro*.

Acreditamos que o Baião e os ritmos que esse gênero musical encampa, foi um dos principais elementos culturais responsáveis por essa “moda do Nordeste está demorando na praça”. Esse estabelecimento deu-se de duas maneiras distintas, tendo a questão identitária como “objeto de encenação”²⁰⁷; numa *reterritorialização*²⁰⁸ nas canções de Humberto Teixeira, Zé Dantas e na performance de Luiz Gonzaga – quando queriam valorizar o local com discurso regional folclorista – para buscar uma autenticidade nacional para esse gênero frente ao samba. E construindo um discurso de *desterritorialização*, quando desejavam associar o Baião ao mercado fonográfico nacional e internacional, também se colocando numa posição de combate aos gêneros externos que entravam no mercado musical brasileiro.

Sobre esse combate, o colunista René Bittencourt da *Revista do Rádio*, em sua seção semanal “Feira de Amostras”, assim definia a palavra “Bolero” no fictício “Dicionário Radiofônico”: “Dança espanhola. Música popular mexicana. Atualmente há tanto disso no Brasil, que chega a ser pior do que praga de gafanhotos. *São Baião que nos proteja!*”²⁰⁹

²⁰⁷ CANCLINI, Néstor G. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais e globalização**. 8ª edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

²⁰⁸ Segundo o geógrafo Rogério Haesbaert, esse conceito é vinculado aos discursos do sujeito que procura construir imaginariamente um território com sentido afetivo e, por isso, “prioriza a dimensão simbólica e mais subjetiva, em que o território é visto, sobretudo, como o produto da apropriação/valorização simbólica de um grupo em relação ao seu espaço vivido.” Cf. HAESBAERT, Rogério da C. **O mito da desterritorialização: do ‘dos territórios à multiterritorialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004, p. 40.

Já o conceito de desterritorialização está vinculado ao sentido de “fim dos territórios” nacionais ou comunitários destituídos de identidade pela globalização através da superação das fronteiras políticas e simbólicas. Embora esse geógrafo critique tal interpretação de cientistas sociais da década de 1990.

Portanto: “O olhar geográfico multiescalar é imprescindível para entendermos a desterritorialização, pois como se trata sempre de um processo concomitante de desterritorialização e reterritorialização, é preciso que ele seja interpretado em diversas escalas. O que em um nível escalar é percebido como processo desterritorializador, em outro nível pode ser visto como reterritorializador.” Cf. HAESBAERT, Rogério da C. *Da desterritorialização à multiterritorialidade*. **Boletim Gaúcho de Geografia**. Porto Alegre, vol. 29, n. 1, Jan./Jun., 2003, (pp. 11-24), p. 18. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br>>. Acesso em 13 de Fevereiro de 2017.

²⁰⁹ BITTENCOURT, René. Feira de Amostras. **Revista do Rádio**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (Hemeroteca), n. 36, 16 de Maio de 1950, p. 28.

Ao longo da pesquisa no corpo documental (seja na imprensa ou nos depoimentos), não foi possível identificar os nomes ou referências dos “opositores” do gênero musical Baião. Os defensores desse estilo musical apenas atacavam outros gêneros nacionais ou estrangeiros – como é perceptível na escrita do colunista René Bittencourt.

Em outro texto intitulado “História do Brasil”, o discurso nacionalista ganhava sentido de combate numa guerra contra o Bolero e outros ritmos externos, principalmente da América Latina, devido à política de alinhamento político, econômico e cultural do Brasil com os EUA.

Assim escreveu seu texto em tom nacionalista, o colunista nas páginas de uma revista repleta de anúncios de produtos norte-americanos:

“No entanto, de uns anos para cá, nossa Pátria vem sofrendo nova invasão. Tropas rebeldes comandadas pelo general Bolero atacam nosso mercado, apoiadas pelas forças do caudilho ‘Fox’ (...). A hora em que escrevemos estas linhas, um grande exército brasileiro está sendo formado, comandado pelos generais Baião e Samba-canção, para, mais uma vez, livrar o Brasil de malfeitores.”²¹⁰

A defesa (e ataque) do Baião contra os gêneros e ritmos externos era muito presente nos programas de rádios e na imprensa especializada da música, em reportagens e nas colunas fixas dos críticos musicais, que, muitas vezes, estavam inseridos ou tinham funções em mais de um meio de comunicação. Era o caso de Manezinho Araújo em sua coluna na *Revista do Rádio* chamada “Rua da Pimenta”. Esse pernambucano da cidade de Recife era conhecido no meio radiofônico carioca como o “Rei das Emboladas” e foi um dos precursores na divulgação e comercialização desse ritmo na cidade do Rio de Janeiro, desde meados da década de 1930. Além de arranjador e maestro da famosa Orquestra Tabajara, ele era um enfático defensor do Baião e demais gêneros musicais provenientes da região Nordeste e foi responsável por iniciar muitos músicos dessa região no rádio carioca. Como colunista semanal da *Revista do Rádio*, ele privilegiava os temas, músicos e músicas “do Norte”, assim como fazia Abelardo Barbosa (o Chacrinha) na sua seção nessa mesma revista.

Na mesma linha discursiva de René Bittencourt, colega de profissão na revista, Manezinho Araújo, era um ardoroso crítico dos gêneros musicais externos no mercado brasileiro de discos e “a cópia de tudo aquilo que é americano do norte, por exemplo, está na ordem do dia.”²¹¹ E que o “nosso setor artístico-musical” estava numa campanha nacional para “sustar a obra daninha do Bolero,

²¹⁰ BITTENCOURT, René. Feira de Amostras. **Revista do Rádio**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (Hemeroteca), n. 40, 13 de Junho de 1950, p. 30.

²¹¹ ARAÚJO, Manezinho. “Rua da pimenta”. **Revista do Rádio**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (Hemeroteca), n. 66, 12 de Dezembro de 1950.

que ameaça derrotar nossas melodias”. Nesse artigo intitulado “Acendamos o estopim”, ele utiliza palavras relacionadas à guerra e ao futebol como metáforas – talvez por causa do impacto da Segunda Guerra e da copa de 1950 no Brasil –, clamando: “Deter sua supremacia absoluta já é uma grande vitória.” E logo em seguida indica qual seria o único gênero musical capaz de combater o Bolero no campo musical: “O Baião, meus amigos, merece respeito. Vamos aplaudi-lo nesta obra nacionalista!”. Os amigos que ele recrutava não deixava de ser àqueles que constituíram uma comunidade musical muito específica, como Fernando Lobo, o colunista musical e supervisor de imprensa da RCA Victor Claribalte Passos (da cidade do Agreste pernambucano) e Abelardo Barbosa: os “bravos conterrâneos!”.

Segundo Manezinho Araújo estes estavam agindo como uma “legião de combatentes” que estavam nas “fileiras e trincheiras em defesa” dos gêneros nacionais (privilegiando o Baião) “de só difundir o que é nosso, de só projetar e valorizar o que nos pertence.” E se referindo a um desses conterrâneos, ele finaliza: “A nossa música deve reservar para ele aquela frase que o samba celebrou: ‘Pernambuco, você é meu!’.”²¹²

Mas ele também discordava daqueles críticos presentes nos “bastidores radiofônicos” que afirmavam que o Baião estava fadado a uma crise em detrimento do samba. Segundo ele, o gênero de origem nordestina tinha “sutilezas melódicas, puras e típicas” e variedades de ritmos “para agradar a todos em geral”. E, por isso, o Baião reinaria por muito tempo gozando da preferência nacional, devido ao samba ter perdido prestígio com a “revolução do Baião” em sua “vitória indiscutível e justa”, tanto sobre o samba quanto ao Bolero, “Swings e outros bichos”.²¹³ Portanto, acreditamos que o Baião não foi tão criticado pelos “especialistas” do meio radiofônico porque ele ajudou a conter a “invasão” de ritmos externos, como tanto vangloriou-se Manezinho Araújo em sua coluna fazendo uso de um discurso nacionalista contra os cantores de fora, ou do próprio país, que imitavam os estrangeiros.

Mas, como criticar a entrada de músicas e cantores no mercado nacional se as grandes indústrias de entretenimento que abriram e transformaram esse mercado eram provenientes dos EUA? Como argumentamos ao longo desse

²¹² ARAÚJO, Manezinho. “Rua da pimenta”. **Revista do Rádio**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (Hemeroteca), n. 48, 6 de Agosto de 1950.

²¹³ ARAÚJO, Manezinho. “Rua da pimenta”. **Revista do Rádio**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (Hemeroteca), n. 72, 23 de Janeiro de 1950.

capítulo, essas relações são contraditórias em um contexto de intensas trocas simbólicas que só podem ser percebidas a partir das interseções de interesses e projetos com a finalidade de formar e firmar um determinado produto no mercado em diferenciação aos outros.

Analisando os discursos daqueles agentes envolvidos no meio radiofônico (imprensa e rádio) percebemos que os criadores do *Baião* estavam inseridos na lógica capitalista do mercado fonográfico que forçava, por vezes no conflito, uma negociação sobre os temas e os tipos de referências que os compositores e/ou intérprete desejavam executar nas canções ou em apresentações. Por outro lado, esse gênero musical não teria ido tão longe se os seus (re)inventores não tivessem o respaldo de uma audiência ligada à população migrante do Nordeste nos grandes centros urbanos do Sudeste e no interesse de um público urbano em interagir com uma manifestação cultural que procurava associar-se a uma origem rural. Essas distintas audiências consumidoras, como vimos, interagiam impondo suas demandas e interesses sociais e simbólicos aos meios mediadores e aos agentes que viram o Baião como um produto cultural comercial. Num movimento simultâneo, os veículos de informação com seus agentes diversos ora impuseram ora submeteram-se tanto aos receptores quanto aos compositores, intérpretes, colonistas e radialistas, entre outros, formando um verdadeiro mosaico de interculturalidade,²¹⁴ com o Baião criando um “terceiro espaço”.²¹⁵

²¹⁴ CANCLINI, Néstor G. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais e globalização**. 8ª edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

²¹⁵ BHABHA, Homi. “O compromisso com a teoria”. In: **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, (pp. 43-69), p.69.

PARTE II

Luiz Gonzaga entre conceitos e representações: Sertão(ões) e Migrantes.

Ao longo da dissertação foram abordados o processo criativo, a produção e a circulação do gênero musical Baião. A partir de agora serão tratados de dois aspectos temáticos importantes relativos à recepção da obra de Luiz Gonzaga: o conceito de sertão(ões) e as representações do migrante.

O conceito de *Sertão* tem uma história que, ao longo do tempo, foi ressignificada de acordo com as experiências históricas dos grupos ou comunidades em suas relações com os seus respectivos lugares.

Na obra de Luiz Gonzaga, esse conceito, por um lado, correspondeu às delimitações de localidades que indicavam características e dinâmicas singulares. Por outro, esse intérprete e os compositores, difundiram esse conceito de maneira generalizante para toda uma região (Nordeste), através do discurso poderoso da música, tornando-os quase indissociáveis e revelando transformações históricas sociais, políticas e econômicas. Diante dessa dualidade, temos como objetivo principal nesta segunda parte da dissertação confrontar os distintos significados empregados por Luiz Gonzaga e seus compositores em relação ao conceito de *Sertão* em suas canções.

Outro “motivo” indissociável da extensa obra de Luiz Gonzaga é a figura do migrante. Não a apenas àquela representação do indivíduo que saiu de algum lugar da região Nordeste, tendo por projeto o retorno ao torrão natal. Apresentaremos uma diversidade de representações distintas nas canções que abordam experiências, sentimentos e imaginários particulares que, por sua vez, apresentam indícios históricos da migração no Brasil entre os anos de 1950 a 1970.

No último capítulo o objetivo foi o de analisar os sentimentos, os estranhamentos e as ações que permearam as experiências das personagens migrantes na narrativa fictícia da canção e que, certamente, tinha correspondência na vida concreta dos milhões de trabalhadores provenientes de diversos lugares da região Nordeste.

3. 1

Dos *sertões* ao *Sertão*: as representações territoriais na obra de Luiz Gonzaga

“Eu gravava outras coisas porque meus parceiros não sentiam o que eu queria. Eu queria outra coisa. Mas eu queria era entrar no norte, no sertão. Eu queria cantar as coisas da minha terra. Eu queria alguém que ajudasse a decantar a vida da minha gente.”²¹⁶

Luiz Gonzaga foi o indivíduo, com a colaboração dos seus inúmeros compositores, que mais se referiu ao *Sertão* do Nordeste brasileiro, divulgando-o. Por via de suas canções houve forte “subjativação de um espaço regional”²¹⁷ para um público diversificado ao longo de sua extensa carreira. No entanto, é preciso destacar desde o início que trataremos de um espaço que contém lugares diversos e que alteraram-se as referências representativas de acordo com os contextos em que as canções foram compostas.

Por isso, segundo o historiador Reinhart Koselleck,²¹⁸ para estudarmos os conceitos devemos levar em conta as relações entre as palavras e coisas, a consciência e a existência, e entre a linguagem e o mundo. Daí nosso interesse em pôr em evidência as condições em que viviam os compositores e o próprio Luiz Gonzaga como interlocutores, pois, como afirmou o geógrafo George O. Carney, “claramente os lugares afetam as pessoas e as pessoas os criam ou os mudam.”²¹⁹ Tal vínculo afetivo servirá para discutirmos as duas definições básicas acerca do termo *Sertão* neste capítulo com o objetivo de confrontar os distintos significados empregados por Luiz Gonzaga e seus compositores em suas canções.

²¹⁶ 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.

²¹⁷ MORAES, Jonas Rodrigues. “**TRUCE UM TRIÂNGULO NO MATOLÃO [...] XOTE, MARACATU E BAIÃO**”: A musicalidade de Luiz Gonzaga na construção da “identidade” nordestina. 2009. 170 fls. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, 2009, p. 91.

²¹⁸ KOSELLECK, Reinhart. “História dos conceitos e História social”. In. **Futuro Passado**: Contribuição à semântica dos tempos históricos; tradução, Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira; revisão César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto-Editora PUC-Rio, 2006, pp. 97-118.

²¹⁹ Este autor destaca algumas taxonomias nas pesquisas dos geógrafos na relação entre música e lugar na geografia cultural. Entre elas destacamos algumas que serão importantes nesta etapa do trabalho dissertativo: delimitação de regiões musicais (diferenças de lugar para lugar); o lugar de origem (berço cultural) como difusão para outros lugares, como discutimos nos capítulos anteriores; e a música como aspecto simbólico em relação aos lugares. Cf. CARNEY, George O. “Música e lugar”. In. CORRÊA, R. L. & ROSENDAHL, Z. (Orgs.) **Literatura, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007, (pp. 123-150), p. 124 et. seq.

O conceito de *Sertão* abarca sentidos que, ao longo do tempo, foram sendo ressignificados de acordo com as experiências históricas dos indivíduos e dos grupos ou comunidades em suas relações com os seus respectivos lugares. O *Sertão* enquanto tema do discurso musical de Luiz Gonzaga e seus parceiros foi alvo de diferentes interesses, juízos e valores, de distintos projetos e foi difundido e apropriado simbolicamente por diversos públicos em sua recepção.

Na mesma linha teórica do historiador Jonas Rodrigues Moraes e George Carney, o geógrafo Antônio Carlos R. de Moraes, diz:

“Na verdade, o sertão não é um lugar, mas uma condição atribuída a variados e diferenciados lugares. Trata-se de um símbolo imposto em certos contextos históricos – a determinadas condições locacionais, que acaba por atuar como um qualificativo local básico no processo de valorização. Enfim, o sertão não é uma materialidade da superfície terrestre, mas uma realidade simbólica: *uma ideologia geográfica*. Trata-se de um discurso valorativo referente ao espaço, que qualifica os lugares segundo uma mentalidade reinante e os interesses vigentes neste processo.”²²⁰

O autor discute nesse texto uma concepção clássica de *Sertão* que é aquela de oposição ao litoral ou com o sentido de vazios populacionais – referências que por si sós têm uma história própria. Com Luiz Gonzaga, o *Sertão* foi forjado a tal ponto para os seus ouvintes diversos – mas, principalmente aos migrantes e a população da região Nordeste – que esse simbolismo (co)funde-se com as realidades que este público vivenciou, principalmente quando tratava-se dos *sertões* enquanto lugares específicos e cheios de significados afetivos. O caráter simbólico das canções, durante a interpretação por parte dessa recepção, transformava um conjunto de referências discursivas em algo de concreto de acordo com a realidade de onde viviam ou de onde vieram enquanto migrantes. Não podemos negligenciar o dispositivo poderoso da representação na alteração da própria experiência concreta da vida do migrante, ou até mesmo do habitante da região Nordeste ao escutar àquelas canções.

Na obra de Luiz Gonzaga, o conceito de *sertões* correspondeu às delimitações de localidades muito particulares que indicavam características e dinâmicas situacionais próprias. Por outro lado, esse intérprete e os compositores difundiram o termo *Sertão* de maneira generalizante para toda uma região

²²⁰ MORAES, Antônio Carlos R. *O sertão: um 'Outro' geográfico*. In. **Revista Terra Brasilis** [Online], posto online em 5 de Novembro de 2012, p. 2. Consultado em 30 de Setembro de 2016.

delimitada política e administrativamente (Nordeste), através do discurso poderoso da música, tornando-os quase indissociáveis.²²¹ Por isso, a “ideologia geográfica” será muito importante quando da análise da concepção de Nordeste (e ao *Sertão*) atrelada ao desenvolvimentismo e ao progresso, principalmente em composições produzidas a partir da década de 1970.

Para termos uma ideia, das quase 70 músicas que citam a palavra *Sertão*, mais da metade (38 no total) foi composta após o golpe militar e político de 1964. Sendo que 14 delas na década de 1970. Esses dados serão importantes mais adiante, quando formos discutir o tipo de discurso empregado nas canções sobre o Nordeste e o sentido de *Sertão* vinculado pelos diversos compositores.

Os três principais compositores de Luiz Gonzaga, como cearense Humberto Teixeira (décadas de 1940 e 1950), o pernambucano Zé Dantas (início dos anos 50) e o paraibano Zé Marcolino (parceiro a partir dos anos 1960), tiveram poucas músicas de exaltação ao “Nordeste grande” em consonância com o discurso desenvolvimentista oficial dos militares presidentes que tomaram o poder da República em 1964.

No auge do sucesso do Baião – quando era considerado “uma coqueluche nacional” –, como visto no capítulo anterior, foi ao ar o programa “No Mundo do Baião”, na poderosa Rádio Nacional no dia 10 de outubro de 1950. Com orquestra de Ercole Vareto, locução de Paulo Roberto, produções de Humberto Teixeira e Zé Dantas e “estrelado sempre pelo sanfoneiro-cantor que todos apreciam, Luiz Gonzaga”, o programa foi patrocinado pelos produtos Royal (gelatina, fermento, molho) para as “donas de casa”, com propagandas produzidas pela agência norte americana *Standart Brands* do Brasil. No programa foram exibidos *estórias* ou causos com “personagens típicos” do *Sertão* que giravam em torno dos temas das canções de Luiz Gonzaga e eram escritas por Zé Dantas, que também interpretava as personagens em diálogos. E tudo isso com efeitos sonoros para “ambientalizar” àquela narrativa e com informações folclóricas de Humberto Teixeira sobre as “coisas do sertão”.

²²¹ O geógrafo George O. Carney esclarece que: “As regiões, de acordo com os geógrafos, são lugares que mostram similitude interna ou homogeneidade, tornando-se diferentes das áreas que as cercam. As regiões muitas vezes recobrem fronteiras de unidades políticas, como no caso dos estados e países.” Cf. CARNEY, George O. “Música e lugar”. In. CORRÊA, R. L. & ROSENDAHL, Z. (Orgs.) **Literatura, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007, p. 136. Sirvamo-nos dessa definição para relativizá-la na análise do conceito de *sertão* e seus diferentes sentidos na obra musical de Luiz Gonzaga.

Na exibição do “No mundo do Baião”, de 10 de outubro de 1950, foi apresentada “uma amostra” do que trataria o programa: “De que modo Paulo Roberto apresentará “No mundo do Baião”? Com certeza, começará focalizando o *sertão* brasileiro: o céu azul, o luar de prata, as cantigas e os carrascais do Nordeste brasileiro.”²²²

O anúncio do programa deveria angariar o máximo de público possível. Para a população migrante da cidade do Rio de Janeiro, “No mundo do Baião” era uma metáfora de um mundo que residia na força da memória social desse grupo que fora desterritorializado.²²³ Por outro lado, mas articulada a essa representação, o programa apelava para uma audiência mais ampla da cidade como uma forma de “tradução” ou reinscrição de um *Sertão* que correspondia ao todo do interior do Brasil, e, simultaneamente restrito ao Nordeste: da tranquilidade, do exotismo, de uma beleza inocente e pura por ser isolado – ao contrário do lugar urbano –, expandindo, portanto, as fronteiras simbólicas nas duas recepções auditivas. Tal concepção estava em voga no contexto dos anos 1940 e 1950 com os estudos dos costumes e tradições dos *sertões*, segundo a historiadora Regina Abreu.²²⁴

Tanto os migrantes “desterritorializados” quanto a própria população que habitava o *Sertão* do Nordeste, pareciam enxergar em Luiz Gonzaga e nas canções de seus parceiros, em sua grande maioria dessa região, uma representação que tinha sim, elementos significativos da vida real daquelas populações; ao contrário da crítica feita pelo historiador Durval Muniz, a respeito de uma possível

²²² DANTAS, Zé (produtor); GONZAGA, Luiz (participante); ROBERTO, Paulo (locutor); TEXEIRA, Humberto (produtor). *Programa Cancioneiro Royal: No mundo do Baião*. In: Museu da Imagem e do Som, Coleção Rádio Nacional, CD - 0187, n. 01, 10 de Outubro de 1950.

²²³ Segundo o geógrafo Rogério Haesbaert, o conceito de desterritorialização está vinculado ao sentido de “fim dos territórios” nacionais ou comunitários destituídos de identidade pela globalização através da superação das fronteiras políticas e simbólicas. Embora esse geógrafo critique tal interpretação de cientistas sociais da década de 1990.

Portanto: “O olhar geográfico multiescalar é imprescindível para entendermos a desterritorialização, pois como se trata sempre de um processo concomitante de desterritorialização e reterritorialização, é preciso que ele seja interpretado em diversas escalas. O que em um nível escalar é percebido como processo desterritorializador, em outro nível pode ser visto como reterritorializador.” Cf. HAESBAERT, Rogério da C. *Da desterritorialização à multiterritorialidade*. **Boletim Gaúcho de Geografia**. Porto Alegre, vol. 29, n. 1, Jan./Jun., 2003, (pp. 11-24), p. 18. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br>>. Acesso em 13 de Fevereiro de 2017.

Já o conceito de reterritorialização é vinculado aos discursos do sujeito migrante, por exemplo, que procura construir imaginariamente um território com sentido afetivo e, por isso, “prioriza a dimensão simbólica e mais subjetiva, em que o território é visto, sobretudo, como o produto da apropriação/valorização simbólica de um grupo em relação ao seu espaço vivido.” Cf. Id., **O mito da desterritorialização**: do ‘dos territórios à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004, p. 40.

²²⁴ ABREU, Regina. **O Enigma de Os Sertões**. Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1998, p. 371.

padronização representativa do Nordeste em relação ao *Sertão*: “Sertão onde tudo parece estar como antes, um espaço sem história, sem modernidade, infenso à mudanças. Um espaço preso ao tempo cíclico da natureza, dividido entre secas e invernos.”²²⁵

Tais relações são, no mínimo, ambíguas por suas dinâmicas territoriais que estão representadas na extensa obra do cantor e compositor Luiz Gonzaga. Ao analisar toda uma produção musical temática, estendida ao longo de mais de 50 anos, não devemos reduzi-la às oposições tão estáticas. No que se refere ao conceito de *Sertão* enquanto lugar²²⁶, por exemplo, há uma diversidade de territórios, temas, situações políticas, econômicas, sociais e culturais vinculadas ao seu significado tal qual é a natureza do conceito polissêmico. Portanto, devemos analisar esse conceito(s) entendendo “o uso da língua pelo autor, por seus contemporâneos e pela geração que o precede, com os quais ele viveu em comunidade linguística,”²²⁷ como desejava Luiz Gonzaga no trecho da epígrafe deste capítulo ou quando relembrava, em seu depoimento, de um dos seus mais importantes compositores:

“Era um grande autor! Fabuloso! Escritor *também nordestino*. Puro, puro, puro sertanejo. *Muito agarrado com as coisas do sertão*. [...] Zé Dantas *aprofundava muito dentro do sertão*! Brabo! Sertão de cabra macho! *E eu gostava da linguagem do Zé Dantas*.”²²⁸

Formado em medicina e exercendo essa profissão, Zé Dantas era, também, um imitador de muito talento de diversos personagens “típicos” da região sertaneja do Nordeste, principalmente no programa “No mundo do Baião”.

²²⁵ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 1999. 4ª Edição revista. São Paulo: Cortez, 2009, p. 183.

²²⁶ Empregamos o conceito de “lugar” tal como atribuiu a geógrafa Ana Fani Carlos: “O lugar é produto das relações humanas, entre homem e natureza, tecido por relações sociais que se realizam no plano do vivido o que garante a construção de uma rede de significados e sentidos que são tecidos pela história e cultura civilizadora produzindo a identidade, posto que é aí que o homem se reconhece porque é o lugar da vida.” A partir daqui o termo será empregado como *sertões* ou *sertão* (em minúsculo). Para expressar o lugar particular em comparação com Sertão (termo com sentido generalizado que abrange uma região). Cf. CARLOS, Ana Fani A. “Definir o Lugar?”. In. **O lugar no/do mundo**. São Paulo: FFLCH, 2007, (pp. 17-22), p. 22. Disponibilizado em: <<http://www.fflch.usp.br/dg/gesp>>. Acesso em 28 de Março de 2017.

²²⁷ KOSELLECK, Reinhart. “História dos conceitos e História social”. In. **Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos**; tradução, Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira; revisão César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto-Editora PUC-Rio, 2006, (pp. 97-118), p. 40.

²²⁸ 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. [Grifos meus].

Embora critiquemos o caráter determinista em relação ao homem ou mulher do sertão naqueles textos. É válido ressaltar, no entanto, que embora seja reconhecido o talento de Zé Dantas como imitador, o caráter determinista das representações – especialmente em referência aos lugares ocupados pelo homem e pela mulher no sertão – é passível de crítica por se apresentar como fortalecedor de estereótipos que empobrecem a compreensão da vida e vivências desses sujeitos.

Em algumas canções o sentido de *Sertão* (no singular) é ambíguo uma vez que se refere tanto à delimitação política do Nordeste quanto significa uma parte geográfica e climática dessa região, como é o caso da canção *Aquarela nordestina*, composta por Rosil Cavalcanti, em 1989: “No Nordeste imenso / Quando o sol calcina a terra /... / E o sol vai queimando / Brejo, Sertão, Cariri e Agreste / Ai, ai Meu Deus!!! / Tenha pena do Nordeste.”²²⁹

A música tematizava o fenômeno da seca como se ela tivesse atingido todas as microrregiões como o brejo, sertão, cariri e o agreste, menos o litoral. E clamava não pelas autoridades, mas por Deus, como era comum nos discursos musicais de Luiz Gonzaga.

Se na canção acima o qualificativo “nordestina” sugeria a diversidade geográfica da região política, em *Alvorada nordestina*, de 1979, o sentido altera-se: “Quando o sol também se for / É o sinal que vai chover / Volta à paz então / No meu sertão / É só viver.”²³⁰

Apesar de o título ter o qualitativo de “nordestina” em relação a alvorada, a letra da música faz referência ao “meu sertão”, atribuindo significado a um todo (Nordeste), e, simultaneamente, destacando a descrição de uma única paisagem e o sentimento de pertencimento ao lugar, evidenciando o caráter polissêmico do conceito. A ambiguidade do conceito de *Sertão* pode ser indicativo de uma intenção dos compositores de chamar atenção de um público de fora de região Nordeste, pois o tipo de linguagem utilizada pelos compositores é a padrão e o tema do discurso é comum: o Nordeste, o sol e a seca.

²²⁹ CAVALCANTI, Rosil; GONZAGA, Luiz. *Aquarela nordestina* (Lado A). Rio de Janeiro: Gravadora/ Produtora Copacabana, (33 rpm), 1989. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

²³⁰ SILVEIRA, Orlando; VOGELER, Dalton. *Alvorada nordestina* (Lado B-7). In: **Eu e meu pai**. Rio de Janeiro: RCA Victor (33 rpm), 1979. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

Já nas canções em que o conceito de *sertões* foi empregado, era utilizado, geralmente, o recurso linguístico coloquial para indicar as particularidades e familiaridade com o local representado e era dirigido para o público migrante ou para o da própria região Nordeste que poderia reconhecer-se naquele discurso. Indícios que constataremos mais adiante neste capítulo.

Esse tipo de referência ao lugar sertão também era feito com o objetivo de angariar um público urbano interessado nos valores e costumes rurais frente aos percalços da vida moderna nas cidades grandes, como o Rio de Janeiro. E um dos símbolos mais utilizado por Luiz Gonzaga em suas interpretações foi o vaqueiro. Conforme discutido no capítulo anterior, o sanfoneiro enfrentou forte resistência no meio radiofônico carioca ao querer apresentar-se com a vestimenta de Lampião, e, ao longo de sua carreira artística, ele foi adaptando o chapéu de cangaceiro ao de vaqueiro. Essa estratégia performática começou a partir do ano de 1953, quando mudou o visual, continuando a usar chapéu parecido com o de Lampião, mas passou a vestir-se com o gibão de couro do vaqueiro, que ficaria associado à sua imagem pelo o resto de sua carreira.

Ainda em 1950, no programa “No Mundo do Baião”, o apresentador esclareceu para os públicos ouvintes (auditório e em casa) da cidade do Rio de Janeiro:

“Ê violinha sertaneja que faz lembrar o boiadeiro do Nordeste. *Será que o homem do Sul pode formar uma ideia exata a respeito do boiadeiro nordestino?* Zé Dantas com seus aboios e Humberto Teixeira com suas toadas sobre o vaqueiro do Ceará, já decantaram com bastante propriedade essa figura caraterística do sertão. Mas acontece que esses dois cantores são justamente de lá! Da terra onde tem o seu mundo do vaqueiro paixonante e filósofo! Ágil e brio! Símbolo autêntico do Nordeste.”²³¹

Percebamos que há no trecho apresentado uma contradição no conceito de *Sertão* tendo como referência a figura do vaqueiro, cuja função, aí, é a de remeter a um determinado estado, o Ceará, representado como o próprio *sertão*, e como “símbolo autêntico do Nordeste”. Há, portanto, uma sobreposição de territórios na medida em que o elemento identitário “vaqueiro” aglutina os significados de *Sertão*, Ceará e Nordeste.

²³¹ DANTAS, Zé (produtor); GONZAGA, Luiz (participante); ROBERTO, Paulo (locutor); TEXEIRA, Humberto (produtor). *Programa Cancioneiro Royal: No mundo do Baião*. In: Museu da Imagem e do Som, Coleção Rádio Nacional, CD 1- 0190 (Parte 1), 21 de Novembro de 1950.

A representação do vaqueiro na performance de Luiz Gonzaga não ficava apenas na estética visual do intérprete. Como “símbolo autêntico” do *Sertão*, Gonzaga cantava esse tipo de música como se estivesse guiando o gado com os seus aboios ao longo da canção, a exemplo de *Aboio Apaixonado*: “Vou vender o meu gibão / Eu não quero mais vaquejar / Vou largar esse sertão / Num guento mais pelejar / Êêê... ê boi... ê boi... / Vou me embora *dessa terra*/ Porque você não me quer / Vou deixar *meu pé de serra*”.²³²

Para o músico Luiz Tatit, especialista em linguística da canção, esse é um recurso musical de “presentificação enunciativa”.²³³ Ou seja, os aboios presentes nas canções poderiam gerar tensões passionais nos migrantes ouvintes, que criavam ou lembravam os vínculos afetivos de identificação com a região ou com o lugar de onde vieram: “esse sertão”, que estava afetivamente qualificado como “meu pé-de-serra”.

Luiz Gonzaga cantava interpretando um vaqueiro aboiador tangendo o gado. Nesse tipo de canção é possível ouvir os chocalhos presos nos pescoços dos animais, sendo intervalado só com o vocal ou com o som dos demais instrumentos clássicos do Baião, como a zabumba, o triângulo e sanfona. A melodia desse tipo de canção é geralmente triste e melancólica, combinando mais com o ritmo da toada, pois aborda uma história triste ou saudosa. Segundo o historiador Jonas Rodrigues Moraes, “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 a função poética e performática”.²³⁴

Com essa dupla função, Luiz Gonzaga levava o ouvinte (migrante ou não) à sensibilização com sua melodia e letra, como nas canções *A morte do vaqueiro*

²³² Gonzaga, Luiz. *Aboio apaixonado*. (Lado B-1). In: **80-1645**. Rio de Janeiro, RCA Victor, (78 rpm), 1956. Disponível em: < <http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

²³³ Para este autor: “Este processo atinge o auge quando o cantor, durante um samba de breque, por exemplo, interrompe a melodia programada e passa a improvisar uma fala, cujas entoações, exclusivamente circunstanciais, jamais poderão ser novamente repetidas.” Cf. TATIT, Luiz. *Valores inscritos na canção popular*. In. **Revista Música**. São Paulo, vol. 6, n. 1/2, pp. 190-202, Maio/nov. 1995, p. 196. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/>>. Acesso em 01 de Abril de 2017.

²³⁴ MORAES, Jonas Rodrigues. “**TRUCE UM TRIÂNGULO NO MATOLÃO [...] XOTE, MARACATU E BAIÃO**”: A musicalidade de Luiz Gonzaga na construção da “identidade” nordestina. 2009. 170 fls. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, 2009, p. 77.

(1963)²³⁵ e *Vaca estrela boi fubá*, um cordel do poeta cearense Patativa do Assaré, de 1984: “O sertão se esturricou / Vê os açude secar / Morreu minha vaca estrela / Se acabou meu boi fubá / Perdi tudo quanto tinha / Nunca mais vou aboiar / Hei rá,rá,hei,rá,rá, hêêê vaca estrela, ôôô meu boi fubá.”²³⁶

O poema narra a história de um vaqueiro, em primeira pessoa, em linguagem coloquial e em ritmo melódico de toada intercalado com um aboiado imitando a tristeza. Quase como um choro de saudade das atividades da pecuária que o indivíduo executava e que perdeu tudo, inclusive seus animais, em detrimento da seca e teve que abandonar *sua* terra, *seu sertão* para vim parar “nas terras do sul longe do torrão natá”. Ao ser tangido como um gado para um lugar distante, o conceito de *Sertão* ganha duplo sentido em seu discurso: ora tem o sentido de torrão natal (localidade), ora refere-se à região Nordeste, pois a personagem migrante da música “fala” de um lugar distante, lembrando o seu cotidiano no campo e da vida do gado a partir da exterioridade.

No mesmo tom da canção acima, o trecho a seguir, escrito por Zé Dantas para o programa “No Mundo do Baião”, foi pincelado por uma pintura “viva” para os espectadores do auditório e para os ouvintes que estavam em suas casas, de como era a vida no *Sertão*:

²³⁵ BARBALHO, Nelson; GONZAGA, Luiz. *A morte de vaqueiro* (Lado B-3). In. **Sanfona do povo**. Rio de Janeiro: RCA-CAMDEN (33 rpm), 1964. Disponível em: < <http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

“Ei, gado, oi / Bom vaqueiro nordestino / Morre sem deixar tostão / O seu nome é esquecido / Nas quebradas do sertão / Nunca mais ouvirão / Seu cantar, meu irmão / Tengo, lengo, tengo, lengo, / tengo, lengo, tengo...”

²³⁶ ASSARÉ, Patativa do; *Vaca estrela boi fubá*. (Lado B-4). In. **Luiz Gonzaga e Fagner**. Rio de Janeiro: RCA-Victor (33 rpm), 1984. Disponível em: < <http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

“Na penumbra da tarde, o sol encimando as serras clareia o horizonte distante, dando-nos a beleza do contraste. Eita *sertão* bonito! O sol tinge de vermelho escarlate espaços dúbios de nuvens que parecem marcas de beijo da noite que chega na boca do dia que se despede. Imagem de Zé Dantas. No *sertão* o gado é sadio ouvindo o aboio saudoso do vaqueiro, anda pelo pátio da fazenda com o mugido de alegria (som). Nos açudes e nas lagoas houve-se o coxar das rãs (som). As aves em revoada passam cantando e vão se aninhar nas árvores mais frondosas (som). E o fazendeiro deitado numa rede no alpendre da casa-grande com os olhos voltados para o firmamento sorri dando graças ao senhor.

Bem amigos, esse quadro bonito traduz o crepúsculo *nordestino* nos anos de inverno. Mas nos anos de seca, quando a água acaba, nem por milagre cai do céu! Tudo ali é diferente. O gado magro fica silencioso, os pássaros emudecem, os açudes e lagos secam, as rãs desaparecem, o fazendeiro fica triste e cabisbaixo. E somente, de vez em quando, se ouve o aboio choroso de um vaqueiro ecoar no espaço para logo morrer no silêncio. Nesta hora triste e melancólica de tarde, como se alguém abrisse os pesados portões das trevas que se aproximam, ouve-se um piado que fecham os corações. É o canto da acauã (som do canto). Por preferir cantar no silêncio dessas tardes mornas de verão, o *sertanejo* com certa razão está crente que o canto da acauã afugenta a chuva e traz mau agouro.”²³⁷

A representação do espaço do *Sertão* é marcada pelo dualismo comum na obra de Luiz Gonzaga: *Sertão* cheio de vida proporcionada pelas águas das chuvas de inverno e um *Sertão* morto por um sol impiedoso do verão. O inverno e o verão simbolizavam a vida e morte, respectivamente, nessa região. Ou seja, são responsáveis pelas dinâmicas econômica, social, cultural, ambiental e até emocional do homem e dos animais. E apesar de tratar-se da descrição do *Sertão* ou da vida sertaneja, o autor funde o sentido desse conceito generalizando-o com o adjetivo de “nordestino”.

As descrições acima, referentes ao amanhecer e ao crepúsculo sertanejos durante o inverno e o verão tinham a função explicativa com forte apelo nostálgico, mas também ressaltando as práticas reais do cotidiano daquela população (não do Nordeste como um todo). Isso devido às canções com suas paisagens sonoras serem simultaneamente objetivas e subjetivas ao exporem “territorialmente tanto o sentido de posse e apropriação (...) bem como no aspecto de expressão e representação”, criando uma “consciência territorial” diversa nos ouvintes.²³⁸

²³⁷ DANTAS, Zé (produtor); GONZAGA, Luiz (participante); ROBERTO, Paulo (locutor); TEXEIRA, Humberto (produtor). *Programa Cancioneiro Royal: No mundo do Baião*. In: Museu da Imagem e do Som, Coleção Rádio Nacional, CD 1- 0192, n. 04, 9 de Janeiro de 1951.

²³⁸ FUINI, L. L. “Territórios e territorialidades da música: uma representação de cotidianos e lugares”. **GEOUSP – Espaço e Tempo** (Online). São Paulo, v. 18, n. 1, p. 97-112, 2014, p. 100. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br>>. Acesso em 3 de Abril de 2017.

Nas canções de sucesso como *Asa branca*, de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga (1947) e *A volta da asa branca* com Zé Dantas (1950), essa dualidade também está presente. No entanto, o conceito de *sertão* tem o sentido de localidade: “Inté mesmo a asa branca / Bateu asas *do sertão*/ [...] / Pra mim vortá / *Pro meu sertão*”²³⁹

Considerada como o hino da região Nordeste, a canção em ritmo lento e triste da toada conta a história de um retirante que – assim como a ave asa branca, símbolo da resistência –, foi obrigado a sair do seu lugar para procurar trabalho em outro local, deixando sua companheira Rosinha com a promessa de voltar depois com a chuva. É uma narrativa que descreve um lugar enquanto local de vivência mais particular e afetivo: “meu sertão”, visto que a percepção do personagem é sobre o seu entorno e de seus objetos que foram largados, e de seus animais, mortos pela dureza da seca.

Como resposta ou complemento à canção de Humberto Teixeira, Zé Dantas escreveu *A volta da asa branca* simbolizando a volta daquele retirante para o seu torrão natal: “Já faz três noite que pro *Norte* relampeia / A Asa Branca ouvindo o ronco do trovão / Já bateu asas e vortô pro *meu sertão* / [...] / A seca fez eu dissertar da *minha terra* / [...] / A linda frô do *meu Sertão pernambucano*.”²⁴⁰

A música também em ritmo de toada não é triste como em *Asa branca*, mas passa, isto sim, um sentimento de esperança em consonância com a letra da canção. Nela percebemos diferentes escalas de delimitação do território: norte, para *sertão* de Pernambuco e “minha terra”, onde o personagem recordou-se de sua localidade, da sua amada, da alegria do povo e fez planos, reforçando o pertencimento com as qualificações daquele lugar especial (territorialidade). É importante destacar também que o “norte” não significa região Nordeste – como passou a ser chamado desde o fim do século XIX –, pois a figura de retirante, interpretado por Luiz Gonzaga, deixa transparecer que ele encontrava-se perto do seu local, do *seu sertão*, que tinha “muié séra” e “home trabaiaidô”, reforçando o seu caráter comunitário com o uso da língua coloquial.

²³⁹ GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. *Asa Branca* (Lado B-1). In. **80-0510**. Rio de Janeiro: RCA Victor (78 rpm), 1947. Disponível em: < <http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

²⁴⁰ DANTAS, Zé; GONZAGA, Luiz. *A volta da asa branca* (Lado B-1). In. **80-0699**. Rio de Janeiro: RCA Victor (78 rpm), 1950. Disponível em: < <http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

Em inúmeras canções de Gonzaga, o *sertão* enquanto conceito com sentido de lugar único (sertão de Canidé, sertão de Exu) reúne em si uma *multiplicidade de significados*, como afirma R. Koselleck,²⁴¹ que não pode ser transformado em “caráter homogeneizante” para toda uma região, como supõe Durval Muniz ao afirmar que “suas músicas operam com a dicotomia entre espaço do sertão e o das cidades.”²⁴² O aspecto que o historiador levou em conta ao analisar obra de Luiz Gonzaga, tendo como objeto o *sertão*, foi apenas um entre uma diversidade de referências que este conceito concentra: *sertão* como sinônimo de lugares específicos (torrão natal); sertão de Pernambuco; sertão em comparação às demais microrregiões (Agreste); e, finalmente, *Sertão* como significado para toda uma região administrativa denominada Nordeste. Este último é o que aparece destacado por Durval Muniz de Albuquerque Júnior.

O *Sertão* com o sentido generalizante está nas canções que tratam das festas juninas, como em *A noite é de São João*, do paraibano Antônio Barros (1970), como sendo uma manifestação cultural particular dessa região. Músicas com melodias que ressaltam a pacacidade e a simplicidade do interior, como o ritmo da Rancheira. É o exemplo da canção *Noites brasileiras*, de Zé Dantas com Gonzaga (1954), que aborda a saudade “das noites de São João / das noites *tão brasileiras* na fogueira / Sob o luar *do sertão*.”²⁴³ É o sertão como brasilidade idílica, da nostalgia rural com suas práticas cotidianas desse período do ano pelo interior afora do país. “Aquilo sim que era vida, seu moço / A vida lá do sertão”,²⁴⁴ diz a canção com a descrição das atividades cotidianas de um sertanejo, com destaque para a simplicidade e o romantismo muito característicos de outros gêneros de música sertaneja, mas cantada em outras regiões do país. O uso do advérbio “lá” expressava o distanciamento, como constantemente era feito no programa “No Mundo do Baião”: da cidade para o interior. Nessas canções estava

²⁴¹ KOSELLECK, Reinhart. “História dos conceitos e História social”. In. **Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos**; tradução, Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira; revisão César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto-Editora PUC-Rio, 2006, p. 108 e ss.

²⁴² ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 1999. 4ª Edição revista. São Paulo: Cortez, 2009, p. 183.

²⁴³ DANTAS, Zé; GONZAGA, Luiz. *Noites brasileiras*. (Lado A-1). In. **80-1307**. Rio de Janeiro: RCA Victor (78 rpm), 1954. Disponível em: < <http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

²⁴⁴ GONZAGA, Luiz; PORTELA, Jeová. *Aquilo sim que era vida* (Lado A-3). In. **Sanfona do povo**. Rio de Janeiro: RCA-Victor (33 rpm), 1964. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017: “Plantava milho, arroz e feijão / Pescava de linha, lá no ribeirão / Domingo saí, no meu alazão / Dançava uma valsa, lá no matão.”

sendo resgatado outro sentido de *sertão*, que era àquele do final do século XIX: puro, autêntico, inocente. Por outro lado, e de modo complementar, esse tipo de composição remetia à uma “estrutura de sentimentos”²⁴⁵ marcante da maioria dos ouvintes – principalmente nos migrantes das grandes cidades – uma vez que poderia ativar “profundos laços psicológicos e emocionais [que] se formam entre as pessoas e os lugares que elas experimentam (...)”²⁴⁶

Podemos constatar esse vínculo afetivo num dos maiores sucessos de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira: *No meu pé-de-serra* (1946). O *sertão* é o lugar íntimo, um lar onde reside o coração com o sentimento de saudade, sinônimo de estabilidade e bem-estar “que impregna com uma identidade que diz respeito ao lugar como a nós mesmos.”²⁴⁷

“*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 / 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.*”²⁴⁸

No ritmo alegre e contagiante do Xote, a canção fala da saudade do sertanejo desse *sertão* e cita-o no sentido de localidade (pé-de-serra), onde ele havia nascido e se criado fazendo suas atividades cotidianas e os seus divertimentos. De modo que o caracteriza como uma microterritorialidade,²⁴⁹ pois cria um sentimento de pertencimento tal que o indivíduo-narrador só poderia viver ali e não em outro lugar, pois demonstra o desconforto de estar longe do seu berço

²⁴⁵ Raymond Williams aplica o conceito de “estruturas de sentimentos”, por ele formulado, ao analisar a relação campo-cidade na Literatura, na História (e na vida):

“No entanto, a estrutura de sentimentos resultante não se baseia apenas com a ideia de um passado mais feliz: apoia-se também numa outra ideia de inocência, associada a primeira: a inocência rural dos poemas bucólicos, neobucólicos e reflexivos. A chave de sua compreensão é o contraste entre, de um lado, o campo e de outro, a cidade e a corte: aqui na natureza, lá mundidade.” Cf. WILLIAMS, Raymond. “Cidade e campo”. In. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. Tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, (pp. 69-79), p. 69.

²⁴⁶ CARNEY, George O. “Música e lugar”. In. CORRÊA, R. L. & ROSENDAHL, Z. (Orgs.) **Literatura, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007, (pp. 123-150), p. 145.

²⁴⁷ Ibid., p. 132.

²⁴⁸ GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. *No meu pé-de-serra* (Lado A-1). In. **80-0495**. Rio de Janeiro: RCA Victor (78 rpm), 1946. Disponível em: < <http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

²⁴⁹ FUINI, L. L. “Territórios e territorialidades da música: uma representação de cotidianos e lugares”. **GEOUSP – Espaço e Tempo** (Online). São Paulo, v. 18, n. 1, p. 97-112, 2014, p. 98. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/>>. Acesso em 3 de Abril de 2017.

“A microterritorialidade requer o pensar sobre formas de expressões sociais e culturais, não somente as institucionalizadas, mas que têm forte capacidade de marcar com símbolos e identidades as formas e modos de viver em determinados lugares.” (p. 98)

e dos seus “brinquedos”: o roçado, o rancho, a sanfona, o xote e a saudade da cabocla. Ao discursar de fora desse lugar esse indivíduo representava, quase sempre, um estranhamento que trazia a saudade, pois as “viagens fornecem a base para uma comparação: os lugares subsequentes são inevitavelmente avaliados em relação ao lugar doméstico.”²⁵⁰

A “estrutura de sentimento” está dentro da narrativa da canção que é recepcionada pelo público migrante, transformando-a no ato individual dessa apropriação de maneira tal que vai se promovendo a identidade pela lógica da exterioridade do lugar (reterritorialidade). Em um xote leve a canção *Cantarino* (1973), por exemplo, de Nelson Valença – que era da mesma região de Luiz Gonzaga – atribui ao seu *sertão* os sinônimos de “minha terra”, “meu torrão”, “este recanto” e realça um vínculo umbilical entre indivíduo e àquela “terra que me fez nascer”.²⁵¹

A presença dos pronomes possessivos, junto aos substantivos evidenciam um intenso sentimento de pertencimento ao lugar, tanto em relação aos aspectos singulares materiais quanto aos imateriais: paz, amor, esperança, recanto, ano chovedor, vento na serra, etc.

Em *Quero ver*²⁵², de D. Matias, o *sertão* é associado apenas ao estado de Pernambuco, “minha vida”, e ao seu local de nascimento, criação até a adolescência, que é “Novo Exu minha razão”, do qual traz “na lembrança recordação do passado”: da vida social, como as festas de vaquejadas, dos forrós com baiões e xaxados, da natureza do lugar e dos animais. Elementos imateriais e materiais afetivos, que poderiam nutrir as “estruturas de sentimentos” daqueles que viviam fora dos seus lugares de origem.

Esse conceito de *sertão* (equivalente a localidades) está associado aos detalhes do cotidiano e aos sentimentos mais pessoais entre os indivíduos e o lugar representado na obra de Luiz Gonzaga com seus compositores. É o caso de *Estrada de Canindé*, um grande sucesso dos criadores do Baião, composta em 1950. Uma canção que mistura uma história lúdica – uma característica de

²⁵⁰ CARNEY, George O. “Música e lugar”. In. CORRÊA, R. L. & ROSENDAHL, Z. (Orgs.) **Literatura, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007, (pp. 123-150), p. 131.

²⁵¹ GONZAGA, Luiz; VALENÇA, Nelson. *Cantarino*. (Lado B-3). In. **Luiz Gonzaga**. Rio de Janeiro, ODEON, (33 rpm), 1973. Disponível em: < <http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

²⁵² MATIAS, D. *Quero ver* (lado B-2). In. **Capim Novo**. Rio de Janeiro: RCA/CAMDEN (33 rpm), 1976. Disponível em: < <http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

Humberto Teixeira – com referências reais da situação social do lugar, como por exemplo, os meios de transporte: “Quem é rico anda em burrico / Quem é pobre anda a pé”. Além disso, a canção traz outros indicativos desse conceito de sertão ao representar um local muito específico que é o “sertão de Canidé” com suas particularidades em relação aos outros *sertões* locais (heterogeneidade).

Por outro lado é preciso abordar o conceito de *Sertão* em seu “caráter homogeneizante”, como classificou R. Koselleck, empregando diferentes sentidos (territorialidade) nas canções ao longo de sua obra. Serão discutidos os diferentes sentidos (territorialidade) atribuídos às canções por Luiz Gonzaga ao longo de sua trajetória artística, e como essas distintas significações indicam possíveis transformações econômicas, políticas e sociais nesse território que era, geralmente, confundido com a própria região administrativa Nordeste em inúmeras canções.

Nesse perspectiva específica, nosso argumento vai ao encontro do que é defendido pelo historiador Durval Muniz, especialmente quando afirma que: “Esta identificação regional é facilitada pela *generalidade espacial* com que opera suas canções. Um espaço abstrato, sertão, Nordeste, norte em oposição ao Sul, ‘terra civilizada’, ‘cidade grande’.”²⁵³

No entanto, é preciso ressaltar mais uma vez que, como um conceito é sempre polissêmico, isto é, tem mais de um sentido de acordo com o contexto histórico que foi empregado, as qualidades ou referências a esse território mudaram ao longo do tempo. E as canções como fontes são índices dessas transformações.

Como o termo *Sertão* (no singular) refere-se a um conjunto de *sertões*, como argumentamos acima, nas canções analisadas daqui em diante, esse termo foi empregado para expressar um costume geral dessa região em oposição a outros lugares, como a cidade: “Peça a Deus que não invente dia dos pais *no sertão* (bis) / *Aqui* o pai tem um fio, / quem tem dois tem uma porção / *No sertão dá-se uma encrenca braba*, / *isso lá não presta não*, / Fio nasce de penca, feito mato pelo chão. (bis)”²⁵⁴

²⁵³ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 1999. 4ª Edição revista. São Paulo: Cortez, 2009, p. 182. [Destaque meu]

²⁵⁴ ANÍSIO, Francisco; GONZAGA, Luiz. *Dia dos pais* (Lado A-1). In. **80-2093**. Rio de Janeiro: RCA-Victor (78 rpm), 1959. Disponível em: < <http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

A letra da canção insinua um controle da taxa de natalidade nas cidades que possibilitaria a comemoração dos dias pais (positivação), em detrimento das famílias do *Sertão*, pois “fio nasce de penca”, tornando-se um empecilho para a festividade desse dia nesse território (negativação). Aliás, um tipo de estereótipo presente ainda hoje em relação à população da região Nordeste.

Já em *O andarilho*,²⁵⁵ a oposição entre *Sertão* e cidade fica mais evidente:

“Venho de longe, seu moço / Lugar chamado sertão / [...] / As terras que o Sol secou / Até chegar a cidade / [...] / Dos homens que Deus olhou / Que o santo padre perdoe / A triste comparação / Melhor viver no cangaço / Que a tal civilização / [...] / Eu vim pra ser melhor / Cheguei aqui, chorei.”

No ritmo da toada, a música apresenta em sua letra um conjunto de referências que caracterizam o conceito clássico de *Sertão*: território da barbárie do cangaço, de um sol que parecia determinar os comportamentos humanos – ao contrário dos homens das cidades, para quem Deus havia abençoado. É um lugar distante da cidade, esta vista como sinônima de civilização, que poderia melhorar o caráter distorcido com as virtudes de uma população polida. Uma ideia de *Sertão* muito semelhante àquela consagrada por Euclides da Cunha em *Os Sertões*, no início do século XX.

A novidade aqui é justamente em relação à decepção com a cidade tida como ilusória pela personagem, que desejava até mesmo voltar a viver nas dificuldades do *Sertão*. O *Sertão* como o *Outro* era semelhante à cidade com seus problemas que causou tristeza n’*O andarilho*. A cidade que descobria esse *Sertão* de Luiz Gonzaga era também descoberta pelos milhões de trabalhadores migrantes de toda a região do Nordeste que se viam, muitas vezes, na mesma situação de exploração econômica e precariedade social numa cidade imaginada

²⁵⁵ SILVEIRA, Orlando; VOGELER, Dalton. *O andarilho* (Lado A-6). In. **São João do Araripe**. Rio de Janeiro: RCA-Victor (33 rpm), 1968. Disponível em: < <http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017. [Destaques meus]

A canção aborda questões muito presentes no contexto cultural do país no momento mais duro da vida política nacional com a ditadura militar. Em meados da década de 1960 foi lançado o movimento do Cinema Novo tendo Glauber Rocha como seu principal expoente com filmes que traziam a discussão do social e do Sertão para o cenário nacional. Em 1964, por exemplo, no Festival de Cannes, na França, o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha) e *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, ganharam grande destaque causando repercussão na sociedade brasileira. Em 1967, também causou escândalo o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, sendo proibido pela ditadura brasileira, foi exibido e premiado no Festival de Cannes. Além de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, também desse diretor baiano, lançado no final da década de 1960.

como o lugar do conforto propiciado pela urbanização e modernização: sinônima de civilização.

O *Sertão* do Nordeste é singularizado tanto em relação as demais regiões climáticas que o cerca quanto aos *sertões* do resto do país. Em Luiz Gonzaga esse conceito ganhou uma concepção que reúne um conjunto de referências: aglutinação de *sertões* (localidades específicas); um significado clássico, como já vimos acima; e um *Sertão* “positivado” no discurso do progresso da região Nordeste, a partir da década de 1970.

Antes dessa década, algumas canções de sucesso que tinham como tema mais direto o *Sertão*, os compositores o enfatizaram como um território-problema. Em 1962, a canção triste e melancólica de Zé Dantas, *Acauã*, foi interpretada por Luiz Gonzaga imitando o canto de uma ave típica desse *Sertão*, e, que, no imaginário popular, anunciava a grande problema – a triste seca: “Acauã, acauã vive cantando / Durante o tempo do verão / No silêncio das tardes agourando / Chamando a seca pro sertão / Chamando a seca pro sertão / [...] / Toda noite no sertão.”²⁵⁶

Se a ave asa branca representava o inverno e a fartura no *Sertão*, a acauã era o passarinho que trazia consigo o signo da desesperança (agouro) para o sertanejo, que é o verão com a seca. A presença da acauã com seu cantar representava a seca que gerava a pobreza e a desestruturação social de toda uma região.

Já em *Sertão Sofredor*, composta por Nelson Barbalho e Joaquim Augusto no ano de 1957, há uma crítica leve aos governos em relação à ausência de políticas econômicas eficazes no combate a esse “problema natural”:

Falando:

“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... Puro 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 véio sofrêdo! Inté Paulo Afonso, que era a redenção do Nordeste, virou coisa de luxo. Só está servindo móde iluminar as cidade grande. Cadê as fábrica? Cadê as indústria? Cadê as coisa boa anunciada pro Nordeste?”

²⁵⁶ DANTAS, Zé; GONZAGA, Luiz. *Acauã* (Lado B-2). In. **O Nordeste na voz de Luiz Gonzaga**. Rio de Janeiro: RCA Victor (33 rpm), 1962. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

E se vier outra seca lascada? Ah! Ah! É uma praga, *meu chefe*... Ah! Sertãozinho sofredor...

É por isso que eu canto: Posso falar? - Pode...

Cantando:

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 / [...] / O que nos falta então / É uma ajuda leal
Do grande chefe / Do governo Federal / Pois é...”

Talvez ainda relembrando da grande seca de 1958 que assolou uma parte da região Nordeste, aumentando a desocupação e o êxodo rural, a primeira parte, numa espécie de desabafo, Luiz Gonzaga coloca-se como porta voz de toda essa região perante as autoridades, destacando os problemas causados ora no inverno com os excessos das chuvas, ora no verão com as secas. No entanto, logo em seguida vêm as interrogações sobre as promessas feitas pelo governo federal, exigindo “uma ajuda leal” no combate “ao problema”.

É possível afirmar que essa foi uma das primeiras canções de crítica política aos órgãos públicos como o Departamento Nacional de Obras Contra as Secas (DNOCS), criado em 1945, no Estado Novo. Um órgão corroído pela corrupção dos “coronéis da seca” que controlavam e desviavam as verbas enviadas pelos governos federais e estaduais, foi extinto para ser criado a SUDENE, em 1959, com a finalidade de intervir nos estados do Nordeste para promover o desenvolvimento regional.

Seguindo o mesmo roteiro narrativo, *Vozes da Seca* (1953), de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, no auge de mais severa estiagem, foi considerada e defendida pelo próprio Luiz Gonzaga, Zé Dantas e Humberto Teixeira como uma das primeiras músicas de protesto do país, no calor das agitações políticas de 1968.

Diz a canção:

“Seu doutô os nordestino têm muita gratidão / Pelo auxílio dos sulista nessa seca do sertão / Mas doutô uma esmola a um homem qui é são / Ou lhe mata de vergonha ou vicia o cidadão / [...] / Home pur nós escuído para as rédias do pudê / [...] / Se o doutô fizer assim salva o povo do sertão.”²⁵⁷

²⁵⁷ DANTAS, Zé; GONZAGA, Luiz. *Vozes da seca* (Lado B-1). In. **80-1193**. Rio de Janeiro: RCA Victor (78 rpm), 1953. Disponível em: < <http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

A letra da música em linguagem coloquial do morador, tendo Gonzaga como porta voz, apela para um paternalismo do Sudeste em relação ao Nordeste que é associado ao *Sertão* pelo qualificativo “nordestino”. No entanto, percebe-se uma crítica política em que o cidadão lembrava que foi o povo que colocou o político (“douto”) no poder, atribuindo aos políticos a responsabilidade pela grave situação social da população. Zé Dantas destaca a personagem do cidadão que tem vergonha de esmolas, que não resolviam o problema secular das secas e que era consciente de seu poder representativo na cobrança de políticas públicas: trabalhos, construção de barragens e açudes, barateamento de preços de alimentos, etc.

Depois de *Vozes da seca* (1953) e *Sertão sofredor* (1957), a canção *Queixas do Norte* (1964), um Xote de José Marcolino e Pantaleão, também apela às autoridades por proteção e ajuda, mas vitimizando o “Norte” – denominação do século XIX – confundindo conceitos geográficos distintos: “meu sertão”, “meu nordeste”.

No final da segunda metade da década de 1960, o conceito de *Sertão* passou a ser atrelado a outro significado, mesmo que confundido com a região Nordeste: progresso. As canções que foram compostas naquele final de década e início da subsequente refletem o declínio do gênero Baião e, respectivamente, apresentam uma mudança temática sobre os conceitos de Nordeste e *Sertão* que coincidem com as mudanças políticas nos cenários nacional e regional.

O historiador Marcos Napolitano em seu artigo “MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982)”²⁵⁸, discutiu a complexidade das manifestações musicais surgidas a partir da década de 1970 (destacando a MPB), com outras “tradições” musicais dos anos 1950 e 1960, num momento de radicalidade da ditadura militar com o endurecimento da censura e, ao mesmo tempo, de intensidade da propagandística oficial.

Afirmou:

“Consagrada como expressão da resistência civil ainda durante os anos 1960, a MPB ganhou novo impulso criativo ao longo do período mais repressivo da ditadura, tornando-se uma espécie de trilha sonora tanto dos “anos de chumbo” quanto da “abertura”.”²⁵⁹

²⁵⁸ NAPOLITANO, Marcos. *MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982)*. In. **Estudos Avançados**. [online]. São Paulo, vol. 24, n. 69, 2010, pp. 389-402. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso 10 de Abril de 2017.

²⁵⁹ Ibid., p. 389.

Entre os anos de 1969 a 1974, em que a MPB foi se constituindo como um polo de resistência cultural contra a ditadura, não era contraditório que artistas já conhecidos nacionalmente, como os exilados Caetano Veloso e Gilberto Gil, Maria Betânia e Gal Costa interpretassem algumas canções, já clássicas, de Luiz Gonzaga. Como uma forma de ressignificação por meio de suas performances que “marcavam a tal ponto o sentido da canção que poderíamos falar numa segunda autoria”,²⁶⁰ esses talentosos músicos transformaram as canções de Gonzaga em manifestações com um tímido teor crítico ao regime militar.

Gilberto Gil, por exemplo, gravou *17 léguas e meia* no ano de 1969 com violão e distribuindo solos de guitarra equilibrando com a bateria. E Caetano gravou *Asa branca* em 1970 à distância do Brasil – pois encontrava-se exilado em Londres – interpretando-a como um lamento choroso e melancólico e intercalado com silêncios de luto, enquanto Gal Costa pôs em seu disco “Legal” (1970), a canção de Gonzaga e Zé Dantas: *Acauã*. Lenta no início, como a cantava Gonzaga, mas acelerada com os solos agudos de guitarra repicados entre o outro agudo do triângulo e o zabumba – mistura estética inovadora para a época.

No Programa “Ensaio 1970”, com direção de Fernando Faro, a performance de Gal Costa interpretando essa canção chama a atenção pelo contraste entre a tristeza na melodia original (com instrumento sonoro imitando a acauã), e na letra com a explosão no som e transparecendo a raiva na expressão corporal ao término. Em seguida, ao interpretar *Assum Preto* (Luiz Gonzaga – Humberto Teixeira),²⁶¹ o sofrimento fica evidenciado no silêncio da voz intercalada ou pelos toques do baixo ou pelo gemido. Enquanto o corpo dela se contorce expressando a dor e a tristeza com os olhos quase o tempo todo fechados.

O que chama a atenção é que, no momento em que estes artistas da nova geração resgatavam Luiz Gonzaga, sua obra tornava-se uma espécie de porta-voz da propaganda política dos governos militares no período mais crítico e violento. Não era novidade para esses/as cantores/as das novas gerações saber que Gonzaga sempre fora apoiador das “autoridades do governo”, como costumava afirmar,

²⁶⁰ Ibid., p. 394.

²⁶¹ GONZAGA, Luiz; TEXEIRA, Humberto. *Assum preto* (Lado A-1). In. **80-0681**. Rio de Janeiro: RCA Victor (78 rpm), 1950. Disponível em: < <http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 11 de Abril de 2017.

sejam elas quais forem. Não por acaso, no disco de Gonzagão intitulado *Canaã*, lançado em 1968, há 4 músicas de sua autoria, interpretadas por Gonzaguinha, com subliminares críticas às situações política e social do país daquele momento de radicalidade dos militares.²⁶² Em Gonzaguinha, diz Marcos Napolitano, “a ‘boa palavra’, imperativo ético que deve marcar a consciência política, explode numa poesia agônica, beirando o melodrama,”²⁶³ enquanto há no mesmo disco canções de Luiz Gonzaga de exaltação ao “milagre econômico brasileiro” promovido pelos militares:

“Por que cantar tanta tristeza? / Me pergunta com frieza/ Gente alegre de riqueza / Que Deus quis pro lá de cá / Pra essa falsa realeza / Que nem sabe com certeza/ Que tá tem uma princesa / Vou de novo explicar / [...] / Minha lira, que a face de norte mudou / E eu mudei.”²⁶⁴

A letra da canção é uma resposta para as críticas que o Baião vinha sofrendo dos novos gêneros musicais, que queriam reafirmar-se no cenário musical desde meados da década de 1950, por ser ultrapassado e por cantar apenas as mazelas da região Nordeste.

Humberto Teixeira contemporiza a obra dele com Luiz Gonzaga nessa canção, ao criticar àqueles que os acusavam de só decantar as mazelas da Região Nordeste, reafirmando que esta região sempre fora desprezada e desconhecida pelo rico Sudeste.

Àquele era um momento histórico propício para reatar os laços com o sucesso, porque o Baião estava sendo revalorizado por uma nova geração de compositores e intérpretes e incumbiu-se do discurso político oficial de Estado regado pelo nacionalismo ufanista. Portanto, cabia aos dois criadores do Baião, pela “lei do destino”, responder a essas demandas e inaugurar as mudanças que o presente pedia como uma volta triunfal, assim como o *Sertão* estava no seu

²⁶² No lado A: “Pobreza por pobreza”, “Festa”, “Erva rasteira”; e no lado B: “Diz que vai virar”.

A capa do disco tem a figura de um Gonzaga já maduro com um chapéu de couro do vaqueiro (trabalhador) e “ordeiro” e não de Lampião que era inicialmente seu ídolo e representava conflito e desordem num contexto em que os militares estavam no poder. O rosto de Luiz Gonzaga parece (re)surgir com o Baião entre dois mandacarus, símbolo da resistência e do sertão, já maduros com as cores verde e amarelo, indicando um fio nacionalista do período.

²⁶³ NAPOLITANO, Marcos. *MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982)*. In. **Estudos Avançados**. [online]. São Paulo, vol. 24, n. 69, 2010, p. 392. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso 10 de Abril de 2017.

²⁶⁴ GONZAGA, Luiz; TEXEIRA, Humberto. *Canaã* (Lado A-1). In. **Canaã**. Rio de Janeiro: RCA Victor (33 rpm), 1968. Disponível em: < <http://www.recife.pe.gov.br>>. Acesso em 11 de Abril de 2017.

despertar, pois “parece que começa agora a se esboçar, que vem surgindo através do milagre”.²⁶⁵ Tanto é que o *Sertão* (referenciado como norte) figuraria nesse discurso como uma terra prometida tantas vezes decantada por Luiz Gonzaga, em que, na época da seca, muitos sertanejos bateram em retiradas:

“Asa Branca, Assum Preto, Acauã / Me ajudem de novo a cantar / E dizer que num é só tristeza / O que tem o sertão a mostrar / Que o caboclo que tanto sofreu / E caído, viveu pra sonhar / Amanhecer dentro de Canaã / Sem sair de seu próprio lugar / Tem agora não só a esperança / Mas certeza de se levantar / Eis porque eu voltei a cantar / Vejam todos, não há tristeza / Na viola que eu passo a tocar / Canaã, que alegria te encontrar / Canaã, Canaã, Canaã...”²⁶⁶

A volta do Baião ao cenário musical nacional, mesmo que nas vozes dos jovens intérpretes, representava o retorno para a terra prometida (*Sertão*) que havia mudado milagrosamente depois de duas décadas do lançamento do Baião. Devido ao fato da “face de norte” ter mudado, o *Sertão* significava a *Canaã* da esperança para os sertanejos e Luiz Gonzaga voltava a ser o porta-voz e guia desse retorno e, por isso, esse reencontro deveria ser de alegria, como Humberto Teixeira falava entusiasmado em sua entrevista ao MIS naquele ano de 1968.

Além dessa canção com metáfora bíblica em referência aos hebreus e a terra prometida, foi lançada nesse disco histórico a canção *Nordeste pra frente*, de Luiz Gonzaga e Luiz Queiroga, em que era anunciado para o “Sr. repórter já que tá me entrevistando” uma série de mudanças materiais proporcionada pelos investimentos federais através da SUDENE. A letra dessa música diz que essas mudanças ditadas por Luiz Gonzaga (interpretando um político?) deveriam ser publicadas no jornal “pra ficar documentado” que o “meu Nordeste tá mudado”:

“Já tem conjunto com guitarra americana / já tem hotel que serve whisky escocês e tem matuto com gravata italiana / ouvindo jogo no radinho japonês / 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 disparar / [...]*”²⁶⁷

²⁶⁵ TEXEIRA, Humberto. **Canaã**. Rio de Janeiro: RCA Victor (33 rpm), 1968. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017. (Na contracapa do disco)

²⁶⁶ GONZAGA, Luiz; TEXEIRA, Humberto. *Canaã* (Lado A-1). In. **Canaã**. Rio de Janeiro: RCA Victor (33 rpm), 1968. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

²⁶⁷ GONZAGA, Luiz; QUEIROGA, Luiz. *Nordeste pra frente* (Lado A-4). In. **Canaã**. Rio de Janeiro: RCA Victor (33 rpm), 1968. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

A canção em ritmo de xote, que expressava positividade e alegria na melodia, demonstrava também “as modernizações” (materiais comportamentais) na região Nordeste graças aos investimentos em infraestrutura nos governos Costa e Silva (1967-1969) e Emílio G. Médici (1969-1974) com os pesados investimentos do capital externo (principalmente norte americano).

A música exalta o paternalismo e o dependismo em relação aos governos militares com a suposta euforia econômica e social, decorre do chamado “milagre econômico”. A partir daquele momento Luiz Gonzaga torna-se o elo entre a região Nordeste e os políticos locais e nacionais, devido à sua simpatia artística e admiração perante os políticos conservadores e autoritários.

O governo militar de Emílio G. Médici definiu claramente o foco de sua “comunicação social” na propaganda de Estado, como reproduz o historiador Carlos Fico, com as seguintes orientações:

“(…) motivar a vontade coletiva para o esforço nacional de desenvolvimento’, ‘mobilizar a juventude’, ‘fortalecer o caráter nacional’, estimular o ‘amor à pátria’, a ‘coesão familiar’, a dedicação ao trabalho’, a ‘confiança no governo’ e a ‘vontade de participação’.”²⁶⁸

Segundo Carlos Fico, os militares à frente das propagandas políticas, buscaram produzir discursos em que fosse ressaltado uma visão de Brasil, como aquela fundamentada na interpretação de Gilberto Freyre, na qual figurava um certo padrão de comportamento, “de crenças, de instituições e outros valores espirituais e materiais” que poderiam conformar o povo.

Confluindo com essas intenções, a canção *Canto sem protesto* – não por acaso no mesmo disco *Canaã* e também de Luiz Queiroga –, pregava uma música alegre e de louvação, citando Cristo que também protestava pacificamente, pois “quem tem ódio não canta / E nem quero ouvir cantar”.²⁶⁹ Isso era um claro recado aos músicos da nova geração, como o próprio filho, Gonzaguinha com 4 músicas gravadas naquele mesmo disco e Caetano Veloso, entre outros, que foram duramente censurados pelos censores culturais.

²⁶⁸ FICO, Carlos. “Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão.” In. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano: O tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX.** 7ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014, v. 4, (pp. 167-206), p. 196.

²⁶⁹ GONZAGA, Luiz; QUEIROGA, Luiz. *Canto sem protesto* (Lado B-5). In. **Canaã**. Rio de Janeiro: RCA Victor (33 rpm), 1968. Disponível em: < <http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

A partir da segunda metade dos anos 1960, Luiz Gonzaga começou a se colocar como o representante direto do “povo nordestino” ou “sertanejo” perante as autoridades políticas, do discurso musical, como está explícito na passagem dita por ele, posta como epígrafe deste capítulo: “Mas eu queria era entrar no norte, no sertão. Eu queria cantar as coisas da minha terra. Eu queria alguém que ajudasse a decantar a vida da minha gente.”²⁷⁰

E no xote *Cantei*,²⁷¹ de autoria de Hugo Costa, Luiz Gonzaga tem essa representação reconhecida, pois “trabalha pelo progresso do Nordeste (...) querendo dizer outras coisas de sua região”, conforme reiterado por Luiz Queiroga na contracapa do disco.

“Cantei / Que quase rasga a boca / Toquei / Que a sanfona ficou roca / E andei / Os quatro cantos do Brasil / E rezei/ Só de oração foi quase mil. / Pra ver/ Meu sertão ser ajudado / Pra ter / Nossos filhos educados / E agora / Eu já posso descansar / Meu Nordeste / Começa a melhorar/ [...]”

Luiz Gonzaga era representado como um protetor e embaixador que cantou, tocou sanfona, viajou e rezou “pra ver meu sertão ser ajudado” através das supostas conquistas sociais e econômicas por via das “bondosas” autoridades políticas. Porque, como chamou nossa atenção o historiador Carlos Fico, esse tipo de discurso apaziguador e de apadrinhamento político de Luiz Gonzaga, associado à religião Católica, para ver “meu sertão” ajudado ia ao encontro das propagandas oficiais estatais:

“[...] / Os homens grandes tão oiando para o Norte / Talvez agora o sertanejo tenha sorte / [...] / Dizem que os bancos do governo têm dinheiro / É um tá de fomento / Pra acabar com o paradeiro / Se assim é / Vamos todos cooperar / Quem trabalha Deus ajuda / [...]”²⁷²

²⁷⁰ 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.

²⁷¹ COSTA, Hugo. *Cantei* (Lado A-4). In. **Sertão 70**. São Paulo: RCA Victor-CAMDEN (33 rpm), 1968. Disponível em: < <http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

O texto crítico de Luiz Queiroga, mesmo autor de canções de exaltação do “Nordeste Grande”, como *Nordeste pra frente* e *Canto sem protesto*, reconhece Luiz Gonzaga como o melhor interlocutor “para chamar atenção do Sul para as coisas do Norte”. E mais: “Desejando que o resto do Brasil desperte para a atualidade nordestina. É um prosseguimento do brado que ele deu com ‘Nordeste pra frente’, no LP ‘Canaã’, do ano passado.”

²⁷² COSTA, Hugo. *Cantei* (Lado A-4). In. **Sertão 70**. São Paulo: RCA Victor-CAMDEN (33 rpm), 1968. Disponível em: < <http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

Como definiu o geógrafo Antônio de Moraes, “o sertão é sempre um espaço-alvo de projetos”,²⁷³ como foi o caso do *Sertão*, em seu sentido genérico, em que diversos compositores das canções o confundiram com a própria região Nordeste como um todo. É o exemplo da canção *Sertão setenta*, de Zé Clementino, que, assim como *Nordeste pra frente*, é em ritmo de xote e comprime o Nordeste em relação ao conceito de *Sertão*, marcando uma distinção em comparação com o passado na abordagem sobre àquele território e sua população:

*“O nordestino hoje é homem diferente/ dos velhos tempos de cangaço lampião / deixou de lado a mania de valente / Pois o progresso mudou tudo, meu irmão. / Ele só fala no conflito do Oriente, / O homem lá na lua foi grande admiração. / É a nossa mentalidade, / que trouxe a televisão. / Lá todo mundo está informado muito bem / [...] / Afirmo todos que o Brasil vence no México / E que a taça vem com Pelé e Tostão / [...] / Meu sertão lendário de tristezas, hoje é certeza de progresso e alegria.”*²⁷⁴

A canção acima traz inúmeras características de um território que foi resignificado, no discurso repleto de referências que expressavam possíveis mudanças paradigmáticas materiais e comportamentais. É um tipo de discurso que iria ao encontro dos interesses ideológicos da política nacional de propaganda dos governos militares. O intuito desses governos autoritários era levar um discurso de apaziguamento dos conflitos sociais para uma região que foi palco das lutas camponesas contra a concentração de terras e pela reforma agrária antes do golpe de 1964. E Luiz Gonzaga, como representante máximo daquela região deveria ser portador desse discurso harmonioso e ufanista.

Nesse sentido, como esclarece o geógrafo Antônio Moraes:

*“O sertão é comumente concebido como um espaço para a expansão, como o objeto de um movimento expansionista que busca incorporar aquele novo espaço, assim denominado, a fluxos econômicos ou a uma órbita de poder que lhe escapa naquele momento.”*²⁷⁵

²⁷³ MORAES, Antônio Carlos R. *O sertão: um ‘Outro’ geográfico*. In. **Revista Terra Brasilis** [Online], posto online em 5 de Novembro de 2012, p. 3. Consultado em 30 de Setembro de 2016.

²⁷⁴ CLEMENTINO, Zé. *Sertão setenta* (Lado B-1). In. **Sertão 70**. São Paulo: RCA Victor-CAMDEN (33 rpm), 1968. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

Também fazia parte desse disco a faixa *Motivação Nordestina*, de autoria de César Rosseau e Carlos Cardoso: “Minha canção nordestina / Sem tristeza e amargor / [...] / Paulo Afonso foi um sonho / Teu progresso fez mudança / [...] Já são temas prá cantar.”

²⁷⁵ MORAES, Antônio Carlos R. *O sertão: um ‘Outro’ geográfico*. In. **Revista Terra Brasilis** [Online], posto online em 5 de Novembro de 2012, p. 3. Consultado em 30 de Setembro de 2016.

No xote acima percebe-se uma ruptura de um *Sertão* símbolo do atraso, da miséria, da tristeza e da morte para um *Sertão*, também confundido com o Nordeste, que estava integrado cultural e economicamente às demais regiões do país, vistas como mais desenvolvidas. O *Sertão*, que antes representava a antítese do progresso, naquele momento passa a ser seu símbolo, provocando um distanciamento ao passado. Era um Nordeste que, assim como o Brasil, não deveria exaltar mais os conflitos sociais, e sim a harmonia, o trabalho, a diversão e perspectivas positivas com as novidades e notícias nos lares trazidas pela televisão. Embora saibamos que as realidades sociais, políticas e econômicas não tenham sido alteradas, como dizia o discurso musical contagiante em ritmo de xote.

Porém, ao contrário do que delimitou Durval Muniz a respeito da representação do *Sertão* – “O sertão de Gonzaga é um espaço que, embora informado das transformações históricas e sociais ocorrendo no país, recusa estas mudanças”,²⁷⁶ ao longo desse capítulo, foi sendo apontado como que esses conceitos (*sertões* ou *Sertão*) concentram uma simultaneidade de significados ou sentidos – por vezes numa mesma canção – que oscilam do particular ao geral indicando permanências, mudanças ou eventos simultâneos. E foi na década de 1970 que Luiz Gonzaga e o Baião serviram como veículos de comunicação eficientes de políticos locais da região Nordeste, com o intuito de “impor um domínio efetivo ou uma dominação ao espaço em pauta” [como] objetivo de um processo que tem na apropriação simbólica um passo inicial.”²⁷⁷

Se nessa década o Baião foi reinserido no cenário nacional por meio dos novos compositores e intérpretes, na segunda metade da década de 1950 esse gênero entrou em franco declínio até o final dos anos 1960, como está indiciado na canção *Prá onde tu vai, Baião?*: “Pra onde tu vai Baião? / Eu vou sair por aí / Tu vais por que, Baião? / Ninguém me quer mais aqui / [...] / Eu vou pro meu pé-de-serra / Levando meu matulão / [...]”.²⁷⁸

Essa canção é um índice da plena crise do gênero na preferência do mercado fonográfico e do público das cidades grandes, que privilegiavam o “triste

²⁷⁶ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 1999. 4ª Edição revista. São Paulo: Cortez, 2009, p. 183.

²⁷⁷ MORAES, Antônio Carlos R., op. cit.

²⁷⁸ RODRIGUES, Sebastião; VALE, João . *Pra Onde Tu Vai, Baião?* (Lado A-6). In. **Pisa no pilão (Festa do milho)**. Rio de Janeiro: RCA Victor (33 rpm), 1963. Disponível em: < <http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

bolero, Rock e tchá tchá tchá”. Mas, o que nos interessa, aqui, é a retomada do sentido do conceito de *sertões* que está vinculado ao pé-de-serra. Lugar que contém o afeto no acolhimento de dois migrantes filhos da terra: Luiz Gonzaga e o Baião que viajou país afora dentro do matulão. Em 1967, Luiz Gonzaga interpretava *Hora do Adeus*,²⁷⁹ um Baião em um ritmo nostálgico, como uma despedida dos palcos reconhecendo-se como “Rei do baião”, e lembrando do seu legado, apesar da “sanfona ainda não ter desafinado”. Mas, acreditava que era hora de voltar para “Exu, no meu sertão”, depois de “juntar tudo, dar de presente ao museu”: sanfona, voz, chapéu de couro e o gibão. Símbolos que sempre foram representativos de Luiz Gonzaga, do Baião e do *Sertão* em seu sentido homogeneizante, como está claro na canção *Eterno cantador*, de 1982: “Sanfona, chapéu e gibão / É o retrato desse meu sertão / De Sol a Sol, por todos cantos e lugares.”²⁸⁰

No entanto, devemos ressaltar que neste período o velho “Rei do Baião” – após de ter sido reconsagrado pelo público ao lado dos jovens intérpretes da MPB, ao longo da década de 1970 –, pensava em aposentar-se (naquele momento voluntariamente) dos palcos e voltar para seu torrão natal. Isso é o que parece explicar, o conceito de *sertão* empregado nessas canções significar sempre o de lugar da afetividade do reencontro consigo mesmo, na medida que o território é valorizado simbolicamente e “identitário-existencial”.²⁸¹

Como um migrante que foi, Luiz Gonzaga narrou sua partida e a sua volta para o seu *sertão*, no sentido de torrão natal trazendo no seu matulão a experiência adquirida ao longo de uma jornada profissional e pessoal, marcadas por mudanças que sua própria obra denuncia, desde *Pau de arara*.²⁸² Essas canções são indícios

²⁷⁹ ALMEIDA, Onildo; QUEIROGA, Luiz. *Hora do Adeus* (Lado A-6). In. **Óia eu aqui de novo**. Rio de Janeiro: RCA Victor (33 rpm), 1967. Disponível em: < <http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

²⁸⁰ ALEMÃO; BATISTA, Elzo. *Eterno cantador* (Lado A-6). In. **Luiz Gonzaga - Eterno cantador**. Rio de Janeiro: RCA Victor (33 rpm), 1982. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

Essa canção apresenta um discurso que será muito semelhante em *Regresso do Rei*, de 1984, da autoria de Onildo Almeida e do próprio Luiz Gonzaga:

“Tou voltando/ Pra ficar no meu sertão/ Regressando/ E levando o meu matulão.”

E também na canção *Eu e meu fole*, de 1986, composta por Zé Marcolino, onde coloca Luiz Gonzaga como o “Retrato vivo lá do meu sertão”.

²⁸¹ HAESBAERT, Rogério da C. *Da desterritorialização à multiterritorialidade*. **Boletim Gaúcho de Geografia**. Porto Alegre, vol. 29, n. 1, Jan./Jun., 2003, (pp. 11-24), p. 15. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/>>. Acesso em 13 de Fevereiro de 2017.

²⁸² E aqui retomamos ao início dessa dissertação: “Quando eu vim do sertão,/ seu môço, do meu Bodocó/ A malota era um saco/ e o cadeado era um nó/ Só trazia a coragem e a cara/ Viajando

de uma vida de dois viajantes que, naquela reta final ele historicizava em sua própria memória: “Somos passageiros das recordações / [...] / Eita fole véio / Meu presente, meu passado”.²⁸³ Retoma o discurso de legitimação do Baião nos anos 1940 e 1950 ligando-o ao folclore, ao povo e à filiação dessa tradição ao pai Januário, que se fazia presente em suas lembranças no “fole véio” e naquele pé-de-serra: o *seu sertão* de Exu.

num pau-de-arara

Eu penei, mas aqui cheguei.”

Cf. GONZAGA, Luiz; MORAES, Guio de. *Pau de arara*. Maracatu (Lado B-1). In. **80-0936**. Rio de Janeiro: RCA Victor (78 rpm), 1952. Disponível em: <<http://www.luizluagonzaga.mus.br/>>. Acesso em 17 de Outubro de 2016.

²⁸³ MARCOLINO, Zé. *Eu e meu fole* (Lado B-1). In. **Gonzagão - Forró de cabo a rabo**. Rio de Janeiro: RCA-CAMDEN (33 rpm), 1986. Disponível em: < <http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

3. 2

Da partida à saudade: as representações de migrantes do Nordeste na obra de Luiz Gonzaga

“Meu Deus, se eu pudesse
Fazer o que manda
O meu coração...
Voltava pra lá
Ou trazia pra cá
Todo o meu sertão”.

(*Adeus Pernambuco*)²⁸⁴

Neste último capítulo, temos como propósito discutir o fenômeno da migração de trabalhadores vindos da região Nordeste do Brasil para as cidades de São Paulo e, principalmente para o Rio de Janeiro, na obra musical do compositor e intérprete Luiz Gonzaga, entre as décadas de 1950 a 1970.

Antes de adentrarmos na análise das canções, é necessário esclarecer que a mesma foi realizada a partir das orientações metodológicas do historiador Marcos Napolitano, no que diz respeito aos seus “parâmetros poéticos” (Letra), como o tema geral da canção e a “identificação do ‘eu poético’ e seus possíveis interlocutores”; e os “parâmetros musicais” (Música), como a melodia e seus pontos de tensão/repouso melódico e o “clima” predominante (se é alegre, triste, épico, etc.).²⁸⁵

Foi traçado um percurso pelas distintas representações que os compositores das canções, e o próprio cantor, fizeram acerca do *ser* migrante em suas diversas experiências. Procurou-se analisar os sentimentos, os estranhamentos e as ações que permearam essas experiências das personagens migrantes. Enfim, a nossa finalidade foi discutir a diversidade dos tipos de migrantes representados na obra do “Rei do Baião”, ressaltando os seus aspectos identitários e as facetas da memória.

A produção musical de Luiz Gonzaga baseia-se na escolha de um espaço narrativo e poético: o Nordeste. Uma região do Brasil assolada por uma série de dificuldades naturais que, em muitos discursos, legitimam as desigualdades

²⁸⁴ ARAÚJO, Manezinho; CORDOVIL, Hervê; GONZAGA, Luiz. *Adeus Pernambuco* (Lado B). In. **80-0961**. Rio de Janeiro: RCA Victor (78 rpm), 1952. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br>>. Acesso em 23 de Maio de 2017.

²⁸⁵ NAPOLITANO, Marcos **História e música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 100.

sociais, políticas e econômicas que apresenta como consequência a migração de muitos trabalhadores dessa região para o Sudeste do país, na esperança de desfrutar de uma vida melhor, e, geralmente, de voltar para a terra natal.

O Nordeste, e mais especificamente o(s) sertão(ões), foi o espaço representado na maioria das suas canções nas décadas de 1950 a 1970 e também o auge de muitos ritmos e temas musicais dessa região nos grandes centros urbanos do Sudeste, pois atendia a uma demanda do público ouvinte proveniente de lá. Segundo estudos²⁸⁶, a partir de 1950 a população urbana passou de 19 milhões para 138 milhões em 1970. Isso significa que, em média por ano, 2,4 milhões de pessoas foram acrescentadas à população urbana brasileira. Esse fenômeno não aconteceu naturalmente, pois contou com a participação efetiva do Estado com suas políticas de incentivo e controle desses fluxos migratórios pelo território brasileiro. Para o geógrafo Carlos Vainer, o Estado sempre elaborou estratégias de mobilização populacional desde, pelos menos, a passagem do trabalho escravo para trabalho livre até 1880. Daquele momento em diante fez-se a inserção de trabalhadores imigrantes com a “estratégia imigrantista-agrarista” (1875-1940). E nas décadas de 1950 e 1960 houve um direcionamento de políticas públicas em relação às migrações internas com a “gestão regional dos excedentes”, o que corroborou com esse grande êxodo rural.

Para Vainer, nessas duas décadas,

“(…) Seja do ponto de vista do projeto desenvolvimentista modernizador, seja do ponto de vista da preservação do pacto hegemônico, construído sobre a intocabilidade do latifúndio, as migrações internas apareciam antes como solução do que como problema.”²⁸⁷

Como consequência desse imenso fluxo migratório do campo para a cidade, na década de 1960 a população urbana superou a rural. Já na década de 1970, os governos militares com seus projetos de integração nacional tentaram racionalizar a distribuição desse grande contingente, intervindo na “circulação e redistribuição espacial de populações”.²⁸⁸

²⁸⁶ BRITO, Fausto. *O deslocamento da população brasileira para as metrópoles*. **Estudos Avançados** (Online). São Paulo, Vol. 20, nº. 57, Mai/Ago., p. 221- 236, 2006, p. 12. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Último acesso em 23 de Maio de 2017.

²⁸⁷ VAINER, Carlos. *Estado e Migrações no Brasil: anotações para uma história das políticas migratórias*. **Travessia**. São Paulo, vol. XIII, n. 36, p. 15-32, 2000, p. 25.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 26.

Segundo outro geógrafo pesquisador das migrações internas, João Rua: “entre 1960 e 1970, cerca de 12,8 milhões de pessoas deixaram as áreas rurais no país, enquanto a população urbana crescia 31,5 milhões para 52 milhões de pessoas.”²⁸⁹

Os números demonstram o grande impacto no processo de urbanização das grandes cidades do Sudeste, notadamente São Paulo e Rio de Janeiro. Por outro lado, a região Nordeste do país, em todos os cenários, foi a que mais perdeu trabalhadores: com 5 milhões de pessoas que deixaram ou perderam suas terras devido “a pecuarização” ou por causa da “expulsão generalizada de ‘moradores’ das fazendas de cana-de-açúcar”.²⁹⁰

O intuito era, segundo uma corrente teórica das ciências sociais, equacionar os desequilíbrios econômicos e sociais regionais diminuindo, por um lado, a pressão sobre os latifundiários e, do outro, suprir a necessidade de trabalhadores no intenso processo de industrialização que ocorria nos grandes centros urbanos da região Sudeste desde a década de 1940.

Se o abandono das áreas agrícolas tradicionais foi devido à falta de oportunidades e à desigualdade, na cidade esses migrantes enfrentaram esses e outros problemas sociais, como as exclusões sócio-econômica-cultural. Dessa perspectiva, o processo migratório deve ser analisado não apenas economicamente em seu ponto de partida (êxodo rural) ou de chegada à cidade, como também é importante analisar a trajetória dessa transmigração e as questões impostas aos migrantes no local de destino, bem como suas experiências diversas, como discutimos no capítulo 1 dessa dissertação, ao ser analisada a trajetória do próprio migrante Luiz Gonzaga.

Por isso que, em algumas músicas de Luiz Gonzaga, que tem como temática a migração, as personagens representadas nas narrativas pensam nas possibilidades de: ficar na cidade para onde eles migraram, ou veem-se divididos entre o local de destino e a volta ao sertão, conforme é apontado na epígrafe deste capítulo, no trecho da música *Adeus Pernambuco*.

Portanto, nosso argumento é que Luiz Gonzaga e seus compositores representaram distintas trajetórias e experiências migrantes que foram muito além

²⁸⁹ RUA, João. *Paus-de-araras e pardais: o Brasil migrante em começos do século XXI*. **GeoInova**. Lisboa - Portugal, vol. 8, p. 179-206, 2003, p. 194-195.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 197.

da teoria e narrativa clássicas das ciências sociais, que enfatizam “o caráter definitivo das migrações rurais-urbanas ou entre as regiões Nordeste e Sudeste.”²⁹¹ O objetivo, portanto, é discutir como esses compositores, através das canções e suas personagens migrantes, “tratam subjetivamente as suas experiências de viver entre espaços sociais e tempos diferenciados.”²⁹² Consideramos necessário atentarmo-nos às contradições e tensões impostas por essas estruturas socioeconômicas em contraposição aos sonhos e expectativas dos migrantes. E, para isso eles circulam, apropriam-se e constroem espaços ou encontram nas brechas das suas estruturas e do meio social opressor e explorador sua própria liberdade, construindo possibilidades para obter uma qualidade social.

Em suas canções, Luiz Gonzaga não configurou apenas a narrativa do “migrante clássico”, como iremos discutir nas páginas seguintes, mas também experiências de migrantes que atuaram sobre as estruturas (econômicas e sociais) e as resignificaram em benefício desses sonhos, projetos e conflitos psicológicos – como trataremos ao final deste capítulo – sobre um impasse identitário do migrante representado na letra da música *Adeus Pernambuco*.

A música citada acima pertence a um gênero conhecido como *toada* que é cantado como uma fala rítmica e lenta, geralmente rimando as falas, que tem origem na tradição oral – principalmente quando aborda alguma história triste – sendo muito semelhante a uma oração. Esse tipo de recurso rítmico foi muito utilizado nas narrativas musicadas de Luiz Gonzaga e seus “letristas” para representar as epopeias tristes vividas pelos personagens migrantes.²⁹³

O poema *A triste partida*, da autoria do poeta Patativa do Assaré, foi musicada e interpretada por Luiz Gonzaga, em 1964, justamente nesse ritmo com poucas alterações na letra. Tal poema, composto primeiramente para ser falado

²⁹¹ MENEZES, Marilda A. “Migrações e Mobilidade: Repensando Teorias, Tipologias e Conceitos”. In: TEIXEIRA, Paulo E. et al. (Org.). **Migrações: implicações passadas, presentes e futuras**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo; Cultura Acadêmica, 2012, p. 21 – 40, p. 21-22.

²⁹² Ibid., p. 27.

²⁹³ Segundo Josias Soares, Luiz Gonzaga e os seus compositores utilizavam-se de diversos recursos estilísticos e melódicos de acordo com o tema da canção: em textos épicos e líricos-românticos, o ritmo era a toada; já em textos heroicos, cômicos e satíricos aplicava-se os ritmos de xote, chamego e xaxado.

Cf. BATISTA, Josias Soares. **A música de Luiz Gonzaga: literatura e fonte de pesquisa**. 1987. Dissertação (Mestrado em Letras). 170 fls. Departamento de Letras, PUC-Rio, 1987, p. 35.

A introdução desses recursos melódicos exercia a função de “liberar do texto os conteúdos emocionais do projeto narrativo”, como esclarece Luiz Tatit, com a finalidade de persuadir a audiência migrante. Cf. TATIT, Luiz. *Valores inscritos na canção popular*. In: **Revista Música**. São Paulo, vol. 6, n. 1/2, pp. 190-202, Maio/nov. 1995, p. 197. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br>>. Acesso em 01 de Abril de 2017.

como oração, foi transformado em uma música que traz na letra, no ritmo da toada e na interpretação do cantor, a dramaticidade característica do tema da migração.

Como objeto de suas músicas, a letra aborda a saga de uma família sertaneja que espera mês após mês o quase milagre da chuva para a vida voltar e fervilhar no sertão. O tempo da narrativa no momento inicial da música é o natural: o do inverno (de março até julho) para o do verão, que coincide com o tempo da vida e da morte, respectivamente. O “horizonte de expectativa” do chefe da família muda de direção quando a esperança pela chuva se esvai. A decisão difícil é ir para a cidade de São Paulo, que também é temida por ser terra distante e, portanto, desconhecida. O verso da música “Meu Deus, Meu Deus”, repetido em coro após cada estrofe, representa as vozes, não só da família temerosa, mas também dos milhões de migrantes que vinham em direção às cidades como São Paulo e Rio de Janeiro naquele período: “Agora pensando / Ele segue outra trilha / Chamando a família / Começa a dizer / Meu Deus, meu Deus”.²⁹⁴

A decisão de seguir “outra trilha” em função de um fenômeno da natureza (a seca) é recorrente nas músicas de Luiz Gonzaga que quase não critica a omissão política que resulta em problemas econômicos e sociais que eram (e são ainda) os verdadeiros causadores da migração de milhões de pessoas das regiões mais secas do Nordeste do país para as cidades metropolitanas do Sudeste.

A narrativa cantada na terceira pessoa do singular relata as experiências de vida de muitos migrantes que passaram por situações similares. Nesse sentido, as canções são fontes importantes para conhecermos a visão de mundo do autor e o mundo comum aos migrantes, que coincide se tratando do compositor e intérprete Luiz Gonzaga como migrante que foi. Na intriga da narrativa musical a causalidade é atribuída à natureza que, por sua vez, força uma ação concreta dos agentes, que é o pai e sua família. No entanto, sabemos que “(...) a própria migração é movida pelos mais diferentes fatores e visa aos mais diversos objetivos”,²⁹⁵ como teremos oportunidade de apresentar ao longo deste capítulo.

²⁹⁴ ASSARÉ, Patativa do; GONZAGA, Luiz. *A triste partida* (Lado A-1). In. **A triste partida**. Rio de Janeiro: RCA Victor (33 rpm), 1964. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br>>. Último acesso em 23 de Maio de 2017.

No poema original não há esse recurso estilístico do coro, que pode ter sido introduzido com a finalidade de dramatizar ainda mais o discurso da canção.

²⁹⁵ HAESBAERT, Rogério. “Migração e desterritorialização”. In: PÓVOA NETO, Helion (Org.); FERREIRA, Ademir Pacelli (Orgs.). **Cruzando fronteiras disciplinares: um panorama dos estudos migratórios**. 1. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2005, p. 36.

Na imprensa das cidades que mais recebiam os migrantes, principalmente durante grandes secas ou estiagens, eram comuns reportagens sobre a “avalanche de ‘paus-de-arara’” que estavam “abandonando o chão nativo” em busca de “soluções salvadoras”. Essa matéria intitulada “Massas famintas abandonam a terra”, do periódico carioca *Mundo Ilustrado*, de 1955, perguntava ao seu leitor: “Até quando assistiremos ao episódio dos deslocamentos de famílias inteiras?”.²⁹⁶ Além de associar a saída das pessoas do Nordeste à seca, o autor da matéria também critica o “baixo nível técnico e cultural” dessa população, deixando claro o preconceito de origem. Também responsabilizava os políticos corruptos, os falsos técnicos dentro dos órgãos estatais responsáveis pelo combate às secas como o Ministério da Agricultura e sua política de colonização, pois “espalhou em áreas distantes dos centros consumidores uma infinidade de núcleos pouco promissores e sob o falso pretexto de conter os retirantes do Nordeste.”²⁹⁷ Como percebe-se, o jornalista discorda das estratégias da gestão regional dos excedentes que vinha sendo adotadas desde os anos 1940, e que resultaria na criação da SUDENE (Superintendência do desenvolvimento do Nordeste), no final do governo de Juscelino Kubitschek.²⁹⁸

Segundo Carlos Vainer, nos anos 1940 até meados da década seguinte, as migrações inter-regionais eram saudadas com o discurso do desenvolvimentismo como um sinal do progresso nas cidades, “coincidindo” com o intenso processo de urbanização causado pela absorção dessa mão de obra excedente, gerando um equilíbrio econômico nacional.²⁹⁹

²⁹⁶ OLIVEIRA, Beneval. “Massas famintas abandonam a terra”. In. **Mundo Ilustrado**. Rio de Janeiro: ABI, 19 de Janeiro de 1955.

²⁹⁷ OLIVEIRA, Beneval. “Massas famintas abandonam a terra”. In. **Mundo Ilustrado**. Rio de Janeiro: ABI, 19 de Janeiro de 1955.

²⁹⁸ O sociólogo Francisco de Oliveira elaborou uma relação entre essas políticas e a temática da migração nas canções de Luiz Gonzaga:

“O baião refletirá e expressará essa fase, e é aí que ele articula, no plano musical, àquela identidade e unidade nordestinas que a política institucional operava, noutro plano, no plano da Sudene. O baião será a música do subdesenvolvimento, no registro nordestino, de uma projeto de futuro, sob o signo do populismo (...).” Cf. OLIVEIRA, Francisco de. “Nordeste: a invenção pela música”. In. CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (Orgs.). **Decantando a república**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, Vol. 3, 2004, pp. 123-138, p. 132.

²⁹⁹ VAINER, Carlos. *Estado e Migrações no Brasil: anotações para uma história das políticas migratórias*. **Travessia**. São Paulo, vol. XIII, n. 36, p. 15-32, 2000, p. 24.

Na matéria do jornalista Beneval de Oliveira ficam bem claras essas estratégias desenvolvimentistas:

Em contraposição à frieza e à não correspondência dessas teorias econômicas com a vida real desses milhões de cidadãos “excedentes”, a canção *A triste partida* contém, como afirma o autor Paul Ricouer,³⁰⁰ os traços³⁰¹ dessa experiência humana no interior dessa narrativa, que nos possibilita entender a complexidade do *ser* migrante. Os traços aqui estudados são perceptíveis na escolha do próprio intérprete ao escutar o poema-oração do poeta Patativa do Assaré. O poema prefigurava espaços, experiências e sentimentos semelhantes àqueles que o cantor partilhava em sua juventude no seu lugar de origem e durante suas andanças pelo país, como apresentamos no capítulo 1.

Nas narrativas cantadas por Luiz Gonzaga está sempre em evidência essa “geografia imaginária” que, ao lado de outros elementos constituidores de sua cultura, exerceram influências reais que poderiam “ser revividos / memorados, reconstituindo assim a identidade do migrante enquanto grupo”,³⁰² por identificarem-se com certos traços presentes nas canções. Portanto, “é sobre essa pré-compreensão, comum ao poeta e a seu leitor, que se ergue a tessitura da intriga e, com ela, a mimética textual e literária.”³⁰³

Seguindo analisando a intriga da música *A triste partida*, a esperança não é mais pela chegada da chuva, mas sim pela volta ao torrão natal: “[...] Se o nosso destino / Não for tão mesquinho / Pro mesmo cantinho / Nós torna a voltar / Ai, ai, ai, ai”.³⁰⁴

O narrador cede o discurso para o migrante, que dependia do destino ser bom para que sua família retornasse para o mesmo lugar. O interessante nestes versos é a representação do tempo em sentido cíclico, como o tempo natural que marca o período da seca e o da chuva no sertão, aonde a esperança sempre

“Infelizmente, neste país, um ufanismo idiota gerou em nossa população uma ridícula concepção de opulência, a todos parecendo que a Amazônia ‘é o celeiro do mundo’ (Sic), que o Nordeste é um vergel e que Mato Grosso é a terra das esmeraldas.”

³⁰⁰ RICOUER, Paul. **Tempo e narrativa**. São Paulo: Papyrus, 1994, (tomo I), p. 74.

³⁰¹ Esse conceito é apresentado pelo historiador português Fernando Catroga e pelo próprio Paul Ricouer com o sentido de vestígios, indícios e testemunhos que compõem a representação memorial ou a historiografia. Como ele afirma, “não deixa de ser sintomático que a própria origem da palavra memória parece solicitar o *traço* e o *rito*.” Cf. CATROGA, Fernando. **Memória, história e historiografia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015, p. 25.

³⁰² HAESBAERT, Rogério. “Migração e desterritorialização”. In: PÓVOA NETO, Helion (Org.); FERREIRA, Ademir Pacelli (Orgs.). **Cruzando fronteiras disciplinares: um panorama dos estudos migratórios**. 1. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2005, p.40.

³⁰³ RICOUER, Paul. **Tempo e narrativa**. São Paulo: Papyrus, 1994 (tomo I), p. 101.

³⁰⁴ ASSARÉ, Patativa do; GONZAGA, Luiz. *A triste partida* (Lado A-1). In. **A triste partida**. Rio de Janeiro: RCA Victor (33 rpm), 1964. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br>>. Último acesso em 23 de Maio de 2017.

presente é sinalizada pelo conjunto entoando “Ai, ai, ai, ai”. No entanto, o planejamento é posto na incerteza do destino que terá um tempo marcado por outro parâmetro que está fora de alcance. A condição migrante é constantemente reformulada de acordo com as referências passadas do lugar de onde partiu em comparação com as novas experiências vivenciadas nos lugares que vai experimentando. É uma constante produção e reprodução de sentidos que jogam o passado contra o presente (este nem sempre confortável) sonhando e lutando por um futuro promissor. Portanto, acreditamos que a caracterização de uma identidade coletiva desses migrantes deu-se menos pela mesma origem geográfica, mas antes pelas condições e experiências semelhantes pelas quais passaram os indivíduos: desde o momento doloroso da despedida, nos desafios, medos e dificuldades nas estradas, à desconfiança no desconhecido e no esforço de desvendamento dos signos impostos no novo lugar pela sociedade.

E assim a família migrante entrava no tempo da cidade de São Paulo cosmopolita e “[...] Só ver cara estranha / De estranha gente / Tudo é diferente / Do caro torrão [...]”³⁰⁵

O estranhamento está explícito em relação às outras pessoas e ao lugar que gerava um desconforto quase insolúvel. Isso porque o indivíduo migrante

“(...) é inserido em outra realidade, onde, logo de início, seu psiquismo é confrontado com uma nova realidade, diferente e estranha. A partir daí, uma demanda de sentido se faz urgente, para que não seja invadido por essa estranheza.”³⁰⁶

Essa tensão identitária também é perceptível naquilo que Paul Ricoeur classifica como dialética aberta entre concordância/discordância que compõe toda e qualquer narrativa. Longe do conforto do seu torrão natal, as personagens vivenciam a desordem e o inesperado do destino. Essa tensão entre o conforto, a ordem (concordância) contra o caos, o medo e a surpresa (discordante) marca a construção dos percursos das personagens migrantes em suas decisões. E do ponto

³⁰⁵ Esse verso foi editado em relação ao poema de Patativa do Assaré: onde ler-se “de estranha gente” estava escrito “da mais feia gente”.

ASSARÉ, Patativa do; GONZAGA, Luiz. *A triste partida* (Lado A-1). In: **A triste partida**. Rio de Janeiro: RCA Victor (33 rpm), 1964. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br>>. Último acesso em 23 de Maio de 2017.

³⁰⁶ FERREIRA, Ademir Pacelli. “O migrante e o devaneio lírico: uma memória saudosista ou o recalque do passado”. In: **A Migração e suas vicissitudes: análise de uma certa Diversidade**. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Psicologia, 1996, p. 79.

de vista do “parâmetro musical”, como refere-se Marcos Napolitano, essa canção é um exemplo do que o professor de linguística e músico Luiz Tatit denominou de “passionalização melódica”, uma vez que há uma *tensividade* que indica separação, despedida, saudade e sentimento de perda.³⁰⁷ É nessa relação entre elementos discordantes (tensões) e concordantes que é construído o percurso de uma narrativa, seja ela na forma de uma canção ou na própria escrita historiográfica.

Percebemos esses traços da experiência no interior das narrativas que foram configurados nas músicas de Luiz Gonzaga a respeito dos eventos vividos pelos migrantes na experiência única da migração. Longe desta teoria musical e de representação estar descolada da realidade histórica, o que as reportagens da revista *O Cruzeiro* podem indicar é que a triste teatralização da migração com os títulos “A odisseia do Nordeste”³⁰⁸ e “Uma tragédia brasileira: os paus-de-arara”,³⁰⁹ corrobora com o que é representado na obra de Luiz Gonzaga sobre esse tema.

Nessa última reportagem, que ganhou o prêmio *Esso* de reportagem nacional daquele ano, os repórteres “experimentam, ao vivo”, as agonias vividas pelos migrantes, desde sua partida das localidades dos estados nordestinos afetados pela seca daquele ano, até a chegada na cidade do Rio de Janeiro. Os repórteres registraram no texto e em fotos de alta qualidade a “miséria indiana às margens da Central Rio-Bahia e de seus ramais no alto sertão” rumo aos centros urbanos e agrícolas do país. Viajando junto aos retirantes num caminhão com 104 pessoas, onde eram pagos 500 cruzeiros por cabeça aos chamados “agenciadores de araras”,³¹⁰ presenciaram os abusos, perigos e medos (elementos discordantes ou tensivos) que compõem a narrativa da canção *A triste partida*: as péssimas

³⁰⁷ TATIT, Luiz. *Valores inscritos na canção popular*. In. **Revista Música**. São Paulo, vol. 6, n. 1/2, p. 190-202, Maio/nov., 1995, p. 197. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br>>. Acesso em 01 de Abril de 2017.

³⁰⁸ MARTINS, João. *A odisseia do Nordeste*. In. **Revista O cruzeiro**. Rio de Janeiro: ABI, 12 de Maio de 1951.

³⁰⁹ LEMOS, Ubiratan de; MORAES, Mário de. *Uma tragédia brasileira: os paus-de-arara*. In. **Revista O cruzeiro**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (Hemeroteca), 22 de Outubro de 1955, p. 71.

³¹⁰ Escreveu os repórteres sobre essas pessoas que enganavam os trabalhadores rurais do interior do Nordeste com falsas promessas de adquirir bons trabalhos: “Gente sem escrúpulos que enriquece a custa do tráfico branco.”. In. LEMOS, Ubiratan de; MORAES, Mário de. *Uma tragédia brasileira: os paus-de-arara*. In. **Revista O cruzeiro**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (Hemeroteca), 22 de Outubro de 1955, p. 71.

condições da longa viagem de até 12 dias, preços abusivos nas paragens, fome, prostituição de menores, desastres e roubos.

Constatam os repórteres sobre àqueles trabalhadores: “Gente que herdara dos pais apenas o dia e noite, dona de uma vontade danada de juntar dinheirinho no Sul e voltar depois ao pé-de-serra.”³¹¹

E era com esse e outros sonhos em mente que muitos migrantes enfrentavam essas dificuldades materiais e simbólicas também ao chegar na cidade grande, com um tempo alargado com o sofrimento e consumindo suas boas expectativas: “[...] / E assim vai sofrendo / É sofrer sem parar / [...] / O tempo rolando / Vai dia e vem dia / E aquela família / Não volta mais não / Ai, ai, ai, ai / [...]”³¹²

O “tempo rolando” é uma metáfora onde o resultado da tensão entre dois termos numa enunciação metafórica complementa-se com a realidade de sofrimento lento vivido pela família migrante. No jogo interno da estrofe o tempo é o elemento central e a metáfora é o elemento discordante (agonizante) que dá uma “nova extensão do sentido” à experiência “real” dos personagens da narrativa. Nesse ponto, “o conteúdo da narrativa é [...] uma negociação entre uma certa representação do passado e um horizonte de espera”³¹³: a volta à terra natal como restauração de um tempo nostálgico (concordante).

O narrador conduz a toada em tom e sentido religiosos do conformismo insinuando que esse retorno ao torrão natal seria difícil de ser realizado. Situação lamentada pela família representada pelo coro. Nessa circunstância,

“O migrante terá que metabolizar o seu passado (perdas, mortes, distanciamento) em relação ao futuro, geralmente indefinido, que tem que ser ‘reconstruído’ entre essa perspectiva de um novo lugar e o sonho do retorno, já que tende a manter uma certa fidelidade a sua terra natal.”³¹⁴

³¹¹ LEMOS, Ubiratan de; MORAES, Mário de. *Uma tragédia brasileira: os paus-de-arara*. In: **Revista O cruzeiro**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (Hemeroteca), 22 de Outubro de 1955, p. 71.

Essa vontade era muito presente em muitas canções de Luiz Gonzaga. Como também foi a representação da trajetória cantada e seguida por ele mesmo ao retornar para sua cidade de Exu (PE).

³¹² ASSARÉ, Patativa do; GONZAGA, Luiz. *A triste partida* (Lado A-1). In: **A triste partida**. Rio de Janeiro: RCA Victor (33 rpm), 1964. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br>>. Último acesso em 23 de Maio de 2017.

³¹³ CANDAU, Joel. “Pensar, classificar: memória e ordenação do mundo.” In: **Memória e identidade**. Trad. de Maria Lúcia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2014, p. 83-104, p. 89.

³¹⁴ FERREIRA, Ademir Pacelli. “O migrante e o devaneio lírico: uma memória saudosista ou o recalçamento do passado”. In: **A Migração e suas vicissitudes: análise de uma certa Diversidade**.

A narrativa épica enreda-se na tragédia, como apresentavam os títulos das reportagens da revista *O Cruzeiro*, na qual a família migrante estaria condenada desde o início. E foi esta a representação clássica feita do processo migratório Nordeste-Sudeste ao longo da história que não levava em conta o papel dos migrantes como agentes interventores nesse processo. Como afirma o historiador Paulo Fontes, “a ênfase na agência dos migrantes remete para a valorização de sua experiência e memória”,³¹⁵ com a finalidade de mostrar uma diversidade de situações, experiências, trajetórias e representações que fogem de uma visão única de uma dada narrativa histórica.

A canção *A triste partida*, que traz a configuração de Patativa do Assaré (poética) e a de Luiz Gonzaga (música) representou o desejo de muitos migrantes de voltar para sua terra natal, pois segundo Paulo Fontes “as taxas de retorno para o Nordeste, ao longo da década de 50 foram sempre altas.”³¹⁶ Segundo os autores da reportagem na revista *O Cruzeiro*³¹⁷, usando os dados do IBGE, só para o estado de São Paulo vieram 246.780 pessoas da Paraíba (13,3% da população). Sendo que no final daquela década quase metade voltava, porque muitos daquela “boiada humana”, como se referiu a revista *O Cruzeiro*,³¹⁸ eram solteiros ou recém-casados e haviam deixado casa, terra e família. Porém, não foi o caso da saga da família representada na canção: “Faz pena o nortista / Tão forte, tão bravo / Viver como escravo / No Norte e no Sul / Ai, ai, ai, ai”³¹⁹

Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Psicologia, 1996, p. 206.

³¹⁵ FONTES, Paulo. “Mala de papelão e patuá nas costas’: migrações nordestinas nos anos 1950 em São Paulo”. In. **Um nordeste em São Paulo**: trabalhadores migrantes em São Miguel Paulista (1945-1966). Rio de Janeiro, Editora FGV, 2008, p. 41-88, p. 55.

O historiador pesquisou a migração para a cidade de São Paulo, mais precisamente para o bairro da região metropolitana chamado São Miguel Paulista. O foco de seu trabalho foi a análise da migração do ponto de vista da História Social desses trabalhadores relacionando consciência de classe, questões de identidade regional e movimentos sindicais.

³¹⁶ Ibid., p. 56.

³¹⁷ LEMOS, Ubiratan de; MORAES, Mário de. *Uma tragédia brasileira: os paus-de-arara*. In. **Revista O cruzeiro**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (Hemeroteca), 22 de Outubro de 1955, p. 75.

³¹⁸ LEMOS, Ubiratan de; MORAES, Mário de. *Uma tragédia brasileira: os paus-de-arara*. In. **Revista O cruzeiro**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (Hemeroteca), 22 de Outubro de 1955, p.71.

³¹⁹ ASSARÉ, Patativa do; GONZAGA, Luiz. *A triste partida* (Lado A-1). In. **A triste partida**. Rio de Janeiro, RCA Victor (33 rpm), 1964. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br>>. Último acesso em 23 de Maio de 2017.

Nessa canção, percebe-se as desigualdades sociais no período histórico em que o poema-oração foi composto. O migrante está fadado à exploração tanto no Nordeste do coronelismo, que não oferece amparo no período difícil da seca, como no “Sul”, aonde a exploração pelo capitalismo industrial impossibilitava o retorno sonhado desde o início da partida. Como constataram os repórteres da revista *O Cruzeiro*, em 1955, não era tanto a seca que causava o êxodo rural e a consequente onda migratória naquela década, e sim, a exploração dos donos das terras sobre o trabalho e a produção do trabalhador e o abuso de poder econômico pelos latifundiários sobre os donos de pequenos lotes de terras.

Perguntou o repórter aos migrantes durante uma parada na estrada: “*Por que vocês não juntam dinheiro e não compra uma terrinha?*”. O migrante, responde: “*É nessa esperança que nós viajamos, mas as terras são caras.*” Continua o repórter: “*Por que não cria bode e gado na terra do patrão?*”. Acusa o migrante a desigualdade e a opressão no campo: “*Ele não deixa. Diz que o pasto só dá para a criação dele. E se a gente criar, o patrão acaba descobrindo e expulsando a gente da fazenda.*”³²⁰

No que se refere ao “Sul”, sinônimo de progresso representado pelas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, apresentava-se em sua face de desigualdade e das exclusões social, econômica e cultural revelando também a intensa e rápida urbanização e sua falta de estrutura. Além do mais, “acostumados ao trabalho autônomo na lavoura, os migrantes nordestinos tiveram, de modo geral, dificuldades para se adaptar aos requisitos do mercado profissional da cidade grande, estruturado sobre o trabalho assalariado e a exigência de qualificação.”³²¹

Segundo Ferreira,

³²⁰ LEMOS, Ubiratan de; MORAES, Mário de. *Uma tragédia brasileira: os paus-de-arara*. In. **Revista O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (Hemeroteca), 22 de Outubro de 1955, p. 75.

Essa constatação foi representada no início da canção em análise quando, diz:

“Nós vamo a São Palo, que a coisa tá feia / Por terras aleia / Nós vamo vagá. / Se o nosso destino não fô tão mesquinho, / Pro mêmo cantinho / Nós torna a vortá. / E vende o seu burro, o jumento e o cavalo, / Inté / mêmo o galo / Vendêro também, / Pois logo aparece feliz fazendêro, / Por pôco dinhêro / Lhe compra o que tem.”

³²¹ NEMER, Sylvia. **Feira de São Cristóvão**: contando histórias, tecendo memórias. Rio de Janeiro, 2012, 255 p. Doutorado (História Social da Cultura) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

“Nesse sentido, o migrante, ao viver de forma dramática sua relação com o tempo, espelha também a experiência de todos nós, habitantes das metrópoles, com seu ritmo rápido e seu presente fugaz, determinado pela ideologia do consumo.”³²²

O discurso musical de Luiz Gonzaga reforça um imaginário acerca de um Nordeste e uma população que está voltado para o sertão e os migrantes/retirantes, respectivamente. A finalidade era sempre “usar uma palavra figurativa de modo a agradar ou talvez a seduzir o nosso auditório”³²³, ou seja, angariar seu público ouvinte presente nessas metrópoles do Sudeste. Por isso, é possível afirmar que a obra desse intérprete construiu um discurso poderoso de legitimação desse imaginário para toda uma região, uniformizando-a para essa população presente nos grandes centros urbanos.

E Luiz Gonzaga, enquanto porta-voz desse público migrante, viu naquele poema de Patativa do Assaré a configuração de uma realidade experimentada por quase todos que migraram: “O intérprete é também aquele que realiza a primeira leitura interpretativa do projeto enunciativo do compositor, orientando, com sua mediação, a segunda leitura que será praticada pelo ouvinte.”³²⁴

Luiz Gonzaga ajudou a constituir o que Joel Candau denominou de “memória longa”: “Essa memória longa [...], própria a uma coletividade, revela memórias fortes, pois organiza de maneira estável a representação que um grupo faz de si mesmo, de sua história e de seu destino.”³²⁵

Nesse sentido, o arcabouço teórico do círculo hermenêutico proposto por Paul Ricoeur é importante para pensarmos esse processo de idealização da obra de Luiz Gonzaga, a sua gestação e difusão para esse tipo de público articulado pela: mimesis I (prefiguração), mimesis II (configuração) e mimesis III (refiguração). Trata-se, por outras palavras, de levar em consideração o processo de constituição do antes e do depois dos textos dessas músicas tendo como foco a representação da figura do migrante em suas diversas facetas.

³²² Idem, 206.

³²³ RICOEUR, Paul. “A fala e a escrita”. In: **Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação**. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 60.

³²⁴ TATIT, Luiz. *Valores inscritos na canção popular*. In: **Revista Música**. São Paulo, vol. 6, n. 1/2, pp. 190-202, Maio/nov. 1995, p. 197. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br>>. Acesso em 01 de Abril de 2017.

³²⁵ CANDAU, Joel. “Pensar, classificar: memória e ordenação do mundo.” In: **Memória e identidade**. Trad. de Maria Lúcia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2014, p. 83-104, p. 86.

Para Paul Ricouer, em qualquer forma de narrativa, o que a caracteriza como tal é a presença do tempo que está intrinsecamente ligado a própria experiência do viver concreto. No ato de narrar uma história ficcional (canção ou a historiografia, em certa medida) e a apropriação por aquele que escuta ou lê, o tempo não é meramente um elemento que dá sentido ao todo dos eventos encadeados. O tempo ganha um peso concreto nas narrativas e em sua recepção, na medida em que ele se torna decisivo nas experiências dos indivíduos migrantes, como atestamos na canção *A triste partida*.

Nesse percurso por nós traçado, “da partida à saudade”, das narrativas musicais do intérprete Luiz Gonzaga, a intenção é construir uma história da identidade dos personagens migrantes sem, no entanto, polarizar estaticamente essas representações. Por isso, achamos importante analisar essas construções narrativas à luz da teorização que faz Paul Ricouer com o emprego do conceito de *mímesis* (representação).

Quando Luiz Gonzaga relembrava da necessidade que sentia de encontrar algum compositor que o ajudasse a decantar a sua terra e a sua gente no início de sua carreira (epígrafe do quarto capítulo); ou antes: quando havia sido desafiado na região do Mangue, na cidade do Rio de Janeiro, por um conjunto de estudantes cearenses a cantar ritmos ou músicas de sua terra e ele não recordava-se mais daquilo que tocava com seu pai nos forrós, eram as lembranças buscadas na escuridão da memória que deveria mobilizar para construir sua obra. E é nesse ponto que implicam-se a memória, a identidade, a representação e a história que ele ajudou a instituir:

“Daí que, na anamnese, a história e a ficção se misturem, a verdade factual se mescle com conotações estéticas e éticas, e que já Halbwachs encontrasse na narrativa memorial uma ‘lógica em acção’, onde os pontos de partida e de chegada são escolhidos pelo próprio evocador (fale em nome individual – no cumprimento de estratégia auto-legitimadora de um percurso de vida –, ou em nome de um grupo.”³²⁶

Luiz Gonzaga, enquanto migrante que foi, compôs com seus parceiros canções que abordavam as experiências diversas vivenciadas pelos milhões de migrantes ouvintes de sua obra ao longo de tantas décadas. Portanto, ele, como

³²⁶ CATROGA, Fernando. **Memória, história e historiografia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015, p. 22.

compositor e intérprete foi um evocador de suas lembranças enquanto ser que atuou no mundo e o resignificou para esse público. Ou nas palavras de Paul Ricoeur, no ato de compor, Luiz Gonzaga mobilizou uma “pré-compreensão do mundo da ação” que ele já havia experimentado:

“Percebe-se, em toda a sua riqueza, qual o sentido de mimesis I: imitar ou representar a ação é: em primeiro lugar, pré-compreender o que é o agir humano: sua semântica, sua simbólica, sua temporalidade. É nessa pré-compreensão, comum ao poeta e a seu leitor, que se delinea a construção da intriga e, com ela, a mimética textual e literária.”³²⁷

Ao mobilizar em sua memória a lembrança de seus atos ou de acordo com os eventos do presente e colocá-los numa ordem inteligível de sentidos e em forma de canção, abria-se o “reino do como se” ou “mimesis-criação” (mimesis II), como Paul Ricoeur refere-se, que era de interesse de Luiz Gonzaga encontrar um “letrista” que traduzisse seu sentimento e “motivos” – como vimos no capítulo segundo desta dissertação com relação à Humberto Teixeira. A intenção do intérprete parecia clara: angariar o público migrante que poderia carecer de um discurso que correspondia a muitos aspectos da realidade que viveram ou viviam. É nessa fase do círculo da mimesis que os fragmentos da memória e acontecimentos são transformados em uma história inteligível de maneira que essa narrativa seja compartilhada e reconhecida no seio de um horizonte comum daqueles que tiveram experiências semelhantes.

Nesse sentido, a canção de Gonzaga, no que tange ao tema da migração, é acionadora da metamemória que é, para Fernando Catroga, uma “procura activa de recordações”³²⁸ em permanente construção devido às mudanças do presente, e para Joel Candau, ela é àquele nível da memória que é responsável pela “representação que cada indivíduo faz de sua própria memória e o conhecimento que tem dela”.³²⁹ Portanto, é na configuração (composição) dessas canções que estabelece-se o início da construção de uma identidade individual ou coletiva constituindo uma “comunidade de destino”³³⁰ daqueles que se propuseram a migrar, pelos mais diversos motivos e viram-se em experiências semelhantes no lugar *outro*, criando um senso de unidade, no qual as canções de Luiz Gonzaga

³²⁷ RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. São Paulo: Papirus, 1994, (tomo I), p. 112.

³²⁸ CATROGA, Fernando. op., cit., p. 9.

³²⁹ CANDAU, Joel. “Memória e identidade: do indivíduo às retóricas holistas”. In: **Memória e identidade**. Trad. de Maria Lúcia Ferreira. São Paulo: 2014, p. 21-58, p. 23.

³³⁰ CATROGA, Fernando., op. cit., p. 29.

tiveram uma influência muito grande, uma vez que elas inserem “os indivíduos em cadeias de filiação identitária, distinguindo-os e diferenciando-os em relação a outros.”³³¹

Por outro lado, os migrantes enquanto audiência poderiam receber essas configurações não de forma passiva. Em mimesis III o círculo mimético (não vicioso, mas aberto), encontra no ouvinte a refiguração da mensagem. É o encontro do mundo configurado pelos compositores em forma de narrativa com o mundo particular do leitor marcado por sua trajetória. É no momento ímpar da audição que dar-se “o prazer do reconhecimento”, da identificação ou contestação, mas de qualquer forma inter-agindo no tempo e no espaço em que se situa o espectador. Concordando com Paul Ricoeur, Michel de Certeau destaca a autonomia que o leitor tem, e deve ter, em relação a vida do texto, pois “emancipado dos lugares, o corpo que lê se acha mais livre em seus movimentos. Exerce em gestos a capacidade que cada sujeito tem para converter o texto pela leitura e ‘queimá-lo’, assim como se queimam as etapas.”³³²

Dessa forma, os signos presentes nas canções só ganham representatividade quando retornam ao mundo da ação (quando restitui-se à temporalidade humana), deslocada pelo ouvinte de acordo com suas pré-figurações singulares (identitária) que as canções podem ajudar a “costurar” como algo comum ao conjunto dessa população migrante. É nessa interseção que a representação textual ganha uma dimensão social e histórica, pois a obra de Luiz Gonzaga como um todo, e mais especificamente o tema da migração, exerce(u) uma concretude na vida de inúmeros migrantes, cada qual com sua trajetória, mas que apresentam experiências intimamente semelhantes e de identificação: a despedida da família, do lugar, dos animais e pertences (vimos no início da canção *A triste partida*), a viagem com luto e como luta, os medos, as expectativas, as dificuldades, as alegrias, as conquistas, a saudade, etc.³³³ E esse poder mediador da música, que é “o elo comunicante do mundo material com o

³³¹ Ibid., p. 26-27.

³³² CERTEAU, Michel de. “Ler: uma operação de caça”. In. **A invenção do cotidiano**: as artes de fazer. Vol. I. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 259-276, p. 272.

³³³ Podemos afirmar que Luiz Gonzaga e seus compositores foram criadores, de modo voluntário ou não, de “atos de memória”, como chamou Joel Candau, ao transmitir essas experiências ao longo de sua obra.

mundo espiritual e invisível”,³³⁴ pode agir na memória do ouvinte que “reatualiza-se, portanto, num “campo de experiência” aberto à recordação e às expectativas, horizonte que a recebe como herança e como um imperativo de transmissão,”³³⁵ criando uma “cadeia de filiação identitária”³³⁶ entre os migrantes.

Sendo assim, “mais do que um fenômeno de resistência cultural, a música de Luiz Gonzaga participa da atualização de todo o arquivo cultural do migrante diante das novas condições sociais que enfrenta nas grandes cidades”, defende Durval Muniz.³³⁷

Ao contrário do que se imagina, há no tema da migração uma diversidade identitária de personagens representadas na obra de Luiz Gonzaga. Conforme analisado acima, a narrativa e os personagens da música *A triste partida*, destaca a vontade de voltar para o torrão natal e sua impossibilidade devido à exploração sofrida pela família do capital na cidade de São Paulo.

Já na composição *Sangue de nordestino*³³⁸, da autoria de Luiz Guimarães (1973/74), a saudade “pedrificada” do lugar de saída e dos parentes que ficaram está presente: “Quando eu vim da minha terra / foi com dor no coração / [...] / Se eu não sentisse saudade / tanto assim eu não diria / Minha história era sem versos, / inspiração não teria.”

A parte “ida” e a parte que “fica” é uma conciliação quase insolúvel para o migrante nessa situação, pois era “uma dor sem jeito” que só seria amenizada pelos versos cantados sobre sua própria saudade. Era a dor da saudade, portanto, que foi aliviada pelas lembranças das partes que ficaram e ajudaram a forjar sua identidade, pois mobilizava lembranças autobiográficas com sensações e

³³⁴ WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 28.

³³⁵ CATROGA, Fernando. **Memória, história e historiografia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015, p. 30.

Lembra-nos o historiador que: “Na experiência vivida, a memória individual é formada pela coexistência, tensional e nem sempre pacífica, de várias memórias (pessoais, familiar, grupais, regionais, nacionalistas, etc.), em permanente construção, devido à incessante mudança do presente em passado e às alterações o corridas no campo das re-presentações (ou representificações) do pretérito.” (Idem, p. 11)

³³⁶ Ibid., p. 27.

³³⁷ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 1999. 4ª Edição revista. São Paulo: Cortez, 2009, p. 180.

³³⁸ GUIMARÃES, Luiz; GONZAGA, Luiz. *Sangue de Nordeste* (Lado B-3). In. **O fole rocou**. Rio de Janeiro: ODEON (33 rpm), 1973-74. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br>>. Último acesso em 23 de Maio de 2017.

sentimentos na “memória de alto nível”³³⁹ como “elementos concordantes” perante uma situação permanente de desconforto que, geralmente, fazia parte da narrativa histórica dos migrantes.

“As ligações temporais e espaciais rompidas com a migração oferecem um lugar privilegiado para a idealização, ao funcionarem como reserva para o coletivo desse tempo que não volta mais. O cultivo desse tempo-lugar vai caracterizar o saudosismo migrante.”³⁴⁰

A própria música não existiria da mesma forma sem a saudade e a lembrança que têm “o poder de afetar de certo modo nosso caráter” com seus “efeitos emocionais” provocando mudanças, nas palavras de Aristóteles.³⁴¹ Segundo o filósofo, a música tem uma função importante na construção identitária dos homens porque imitam ou representam a realidade, neste caso, a da personagem migrante e àquela vivida pelo próprio Luiz Gonzaga, como analisamos no primeiro capítulo. Luiz Tatit chama esse tipo de canção de passional, pois “tais melodias sugerem ao letrista conteúdos de separação, de espera (saudade ou esperança) e de desejo,”³⁴² apesar de contrastar com o ritmo alegre do forró.

A recepção (refiguração) da obra gonzagueana foi importante no cenário urbano dos anos 1940 e 1950 porque preencheu um vazio representativo na população migrante da região Nordeste.³⁴³ E mais do que isso, ela forjou e

³³⁹ Para Joel Candau, a memória deve ser dividida em três níveis conceituais: a protomemória (como hábitos); memória de alto nível (recordação ou reconhecimento); e a metamemória (representação que cada um faz de sua própria memória). Percebamos que as canções de Luiz Gonzaga e seus parceiros apresentam representações de migrantes e suas experiências nesses últimos níveis, já que elas atuam conjuntamente voluntária e involuntariamente mostrando aspectos identitários nas canções. Cf. CANDAU, Joel. “Memória e identidade: do indivíduo às retóricas holistas”. In: **Memória e identidade**. Trad. de Maria Lúcia Ferreira. São Paulo: 2014, p. 21-58, p. 23.

³⁴⁰ FERREIRA, Ademir Pacelli. “O migrante e o devaneio lírico: uma memória saudosista ou o recalçamento do passado”. In: **A Migração e suas vicissitudes**: análise de uma certa Diversidade. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Psicologia, 1996, p. 215.

³⁴¹ ARISTÓTELES. **Política**. Trad. de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora UNB, 1985, Livro VIII, p. 282.

³⁴² TATIT, Luiz. *A canção e as oscilações tensivas*. In: **Estudos Semióticos**. [on-line]. São Paulo, vol. 6, n. 2, Novembro de 2010, p. 14–21, p. 18. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>>. Último acesso em 23 de Maio de 2017.

³⁴³ ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999; Cf. MORAES, Jonas Rodrigues. “**TRUCE UM TRIÂNGULO NO MATOLÃO [...] XOTE, MARACATU E BAIÃO**”: A musicalidade de Luiz Gonzaga na construção da “identidade” nordestina. 2009. 170 fls. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, 2009.

reforçou uma imagem acerca dessa região e do “ser” nordestino. Contudo, a figura do migrante não é estática ou única. Há variação nas representações do modo de vida, das experiências (desde a partida, trajetória, chegada, permanência ou volta), dos pensamentos, sentimentos e desejos.

Um desses desejos é quase determinista, que é o apelo ao retorno à terra natal, o sertão, percebido na música *Sangue de nordestino*. Um retorno sempre provisório marcado pelas partidas, já que “Sou sangue nordestino, marcado pelo destino, de ser sempre sofredor”.³⁴⁴

Nessa música, o caráter fatalista do migrante era viver entre o “lá” (sertão), puxado pelas lembranças, e o “cá” (cidade) preso pela necessidade do trabalho. Mas, por outro lado, “ao fixar-se em suas reminiscências, ele não consegue se adaptar à realidade atual”.³⁴⁵ E, por isso, “ele precisa aprender a fazer alianças entre a comunidade que ficou distante e a atual.”³⁴⁶ E é nesse jogo de negociação que a música exerce o seu poder de esquecer o sofrimento ou as dificuldades e

“Signos, 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.” (p. 91).

Cf. BATISTA, Josias Soares. **A música de Luiz Gonzaga**: literatura e fonte de pesquisa. 1987. Dissertação (Mestrado em Letras). 170 fls. Departamento de Letras, PUC-Rio, 1987.

“As suas músicas eram produzidas por e para migrantes nordestinos, radicados no Rio de Janeiro, numa época em que era grande a abertura da indústria cultural para a arte popular (...)” (Idem., p. 51).

³⁴⁴ GUIMARÃES, Luiz; GONZAGA, Luiz. *Sangue de Nordestino* (Lado B-3). In. **O fole roncou**. Rio de Janeiro, ODEON (33 rpm), 1973-74. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br>>. Último acesso em 23 de Maio de 2017.

³⁴⁵ FERREIRA, Ademir Pacelli. “O migrante e o devaneio lírico: uma memória saudosista ou o recalçamento do passado”. In: **A Migração e suas vicissitudes**: análise de uma certa Diversidade. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Psicologia, 1996, p. 206.

³⁴⁶ Ibid., p. 213.

Na canção *Matuto aperreado*, o desconforto sofrido pelo migrante beira quase à loucura tamanha era o seu estranhamento com o novo lugar:

“[...] / Eu vou me embora / Vou voltar pro meu lugar / À procura de aventura / Eu vim pra qui / Só pensando minha vida melhorar / Ao contrário, aqui só vejo a piora / Por motivo de eu não me acostumar / [...] / Lá deixei o meu cavalo, minha sela / Minha rede que comprei no Quixadá / Que eu armava na latada do terreiro / Pra Zefinha, meu amor, me balançar / Sou caboclo que nasceu lá no sertão / Tenho orgulho em dizer que sou de lá.” Cf. GONZAGA, Luiz; MARCOLINO, Zé. *Matuto aperreado* (Lado B-2). In. **Ó véio macho**. Rio de Janeiro, RCA Victor 33 rpm), 1962. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br>>. Último acesso em 23 de Maio de 2017.

O autor Ademir Ferreira, em seu trabalho supracitado constata que, “o indivíduo é inserido em outra realidade, onde, logo de início, seu psiquismo é confrontado com uma nova realidade, diferente e estranha. A partir daí, uma demanda de sentido se faz urgente, para que não seja invadido por essa estranheza.” (p. 79).

Nesse mesmo sentido, a historiadora Sylvia Nemer afirma que “a cidade, dentro desse quadro, era vista como terreno da imoralidade, da desestabilização das normas de conduta tradicionais, da ruptura com o passado.” Cf NEMER, Sylvia. **Feira de São Cristóvão**: contando histórias, tecendo memórias. Rio de Janeiro, 2012, 255 p. Doutorado (História Social da Cultura) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, p. 41-42.

fortalece a unidade alimentada pela esperança de retorno ao lugar rememorado e comemorado. Assim, a letra da música (em ritmo alegre) deixa transparecer que havia a possibilidade do retorno à terra natal, ao contrário da situação das personagens representadas n'*A Triste partida*. Na recepção (mímesis III) de uma canção como esta, “reconhecendo, estranhando-se ou distanciando-se do que foi, o sujeito atualiza, sem cessar, a sua ipseidade (que também o diferencia dos outros), em diálogo (passivou ou não) com passados comuns e na retro-projeção de um determinado sentido para a vida.”³⁴⁷

Finalizando o nosso percurso analítico das representações dos indivíduos migrantes na obra de Luiz Gonzaga, a música *Baião de São Sebastião*³⁴⁸ (composta por Humberto Teixeira em 1973) faz uma homenagem à cidade do Rio de Janeiro e também manifesta uma gratidão pelo acolhimento, uma vez que “o Rio abriu meu fole e me apertou em suas mãos”. Em ritmo alegre, a canção traça uma breve narrativa da recepção do próprio Luiz Gonzaga que, vindo “do Norte” com “fogo e sonho do sertão”, o medo e a emoção (elementos concordantes e discordantes), contou com o afago da cidade.

Na canção composta por seu mais importante parceiro musical (e também migrante), fica nítida a tentativa de auto-representação da trajetória de Luiz Gonzaga enquanto migrante na cidade do Rio de Janeiro, quando desembarcou, em 1939, com apenas “a coragem e cara”. O personagem migrante desta música sentia uma saudade inversa, que ressalta a dualidade da identidade em seus conflitos e harmonia em relação aos dois lugares aos quais se sentia pertencente, já que “ele se defronta com sua própria história, operação exigida como condição para que o sujeito possa alcançar seu lugar de pertinência no mundo”:³⁴⁹ “[...] / Se

³⁴⁷ CATROGA, Fernando. **Memória, história e historiografia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015, p. 30.

Como também salientou o sociólogo e crítico literário Antônio Cândido:

“(...) Não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só pode está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana (...)” Cf. CÂNDIDO, Antônio. “A literatura e a vida social”. In: **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965, p. 20.

³⁴⁸ TEXEIRA, Humberto; GONZAGA, Luiz. *Baião de São Sebastião* (Lado B-6). In: **O fole rocou**. Rio de Janeiro: ODEON (33 rpm), 1973-74. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br>>. Último acesso em 23 de Maio de 2017.

Observamos que também faz parte deste disco a música acima analisada *Sangue de nordestino*.

³⁴⁹ FERREIRA, Ademir Pacelli. “O migrante e o devaneio lírico: uma memória saudosista ou o recalamento do passado”. In: **A Migração e suas vicissitudes: análise de uma certa Diversidade**. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Psicologia, 1996, p. 205.

hoje guardo uma saudade / É enorme a gratidão / E por isso Rio amigo / Te ofereço este baião.”³⁵⁰

Lembramos que desde meados dos anos 1950, o gênero Baião, assim como outros gêneros regionais, havia perdido espaço nos meios midiáticos com a chegada de estilos internacionais – como o Rock e o Jazz, e no âmbito nacional a Bossa Nova entre outros. O próprio Luiz Gonzaga, que havia reinado mais de dez anos com seus baiões, reinventado na cidade de São Sebastião, reconhecia que a partir dessa época o Baião entrava em declínio. Desse evento, podemos sugerir que o autor tornava-se personagem em sua breve narrativa saudosa enredada pela rememoração do início de sua carreira, quando sua música foi consagrada como “coqueluche nacional” e ele “Rei do Baião”, pois, como salienta Paul Ricouer – citado por Fernando Catroga: “recordar é em si mesmo um acto relacional, ou melhor, de alteridade”³⁵¹ (pré-figuração), em relação ao pretérito acionado no momento da composição (configuração).

Se percebemos certo distanciamento do narrador-personagem na música acima, visto que se remete a um passado (e que inclusive guarda uma saudade), no xote alegre de Zé Dantas e Luiz Gonzaga chamado de *Adeus Rio de Janeiro*,³⁵² há uma despedida – mas a promessa é de voltar para a cidade. A canção composta em 1950, no auge da música nordestina, tem também como personagem o próprio Luiz Gonzaga. Tratava-se do “adeus ao Rio de Janeiro” do migrante que retornava ao “caro torrão natal”.

Se na música *Baião de São Sebastião* há a demonstração de gratidão, nessa última constatamos o vínculo afetivo do migrante com o lugar de destino e não com o de origem. E explica porquê: “Rio de Janeiro bota o visgo na gente / É terra boa pro caboco farriá / Eu só não fico porque rosa diz: "oxente / Será que Lula já deixou de me amar?””³⁵³

Luiz Gonzaga (Lula) representa-se nesta música com o sentimento de pertencimento do sujeito migrante ao lugar “outro”, que, naquele momento,

³⁵⁰ TEXEIRA, Humberto; GONZAGA, Luiz. *Baião de São Sebastião* (Lado B-6). In. **O fole rocou**. Rio de Janeiro: ODEON (33 rpm), 1973-74. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br>>. Último acesso em 23 de Maio de 2017.

³⁵¹ CATROGA, Fernando. **Memória, história e historiografia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015, p. 13.

³⁵² DANTAS, Zé, GONZAGA, Luiz. *Adeus Rio de Janeiro* (Lado A). In. **80-0739**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1950. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br>>. Último acesso em 23 de Maio de 2017.

³⁵³ Ibid.

sentia-se ligado (visgo). O sentimento de saudade inverte-se: “[...] Eu fico triste, sinto frio, sinto medo / E fico achando todo azedo e com vontade de chorar.”³⁵⁴

O personagem quer voltar (“Mas pro ano eu volto cá”) à cidade, não pela necessidade imposta por outrem, mas por seu apego e afeição ao lugar antes estranho e temeroso. A música, que foi composta durante o melhor momento do baião, refletia o desejo do narrador-personagem em ficar na cidade que “abraçou seu fole” e apertou suas mãos e que lançou-o para o mundo, como já discutimos nos capítulos 2 e 3: “Meu Deus, se eu pudesse / Fazer o que manda / O meu coração... / Voltava pra lá / Ou trazia pra cá / Todo o meu sertão”.³⁵⁵

E assim, no impasse identitário entre o sertão e a cidade, a memória, acionada pela lembrança, uniu os dois lugares no imaginário do migrante nordestino representado na canção. Um impasse tão subjetivo quanto inconciliável de resolver-se tendo em vista que é impossível sobrepor territórios tão opostos como é o sertão e a cidade. E é, talvez neste ponto, que reside a concretude da representação tal como teorizou Paul Ricouer em seu círculo hermenêutico (mimesis), desse imaginário que se faz presente na vida real e histórica daqueles que experimentaram e pavimentaram as estradas da migração interna deixando seus *traços* concretos e simbólicos.

Luiz Gonzaga foi um dos artífices de uma representação acerca de uma região, uma população, e “trouxe” uma representação do sertão, não só para os sertanejos migrantes, mas também para todos os trabalhadores vindos de diversas regiões do Nordeste que sentiram sempre a dor de uma partida e a saudade de uma espera. Ele ajudou a criar não uma “comunidade imaginada”, mas, sobretudo, uma “comunidade de destino”³⁵⁶ de indivíduos diversos com suas trajetórias singulares.

³⁵⁴ Ibid.

³⁵⁵ ARAÚJO, Manezinho; CORDOVIL, Hervê; GONZAGA, Luiz. *Adeus Pernambuco* (Lado B). In. **80-0961**. Rio de Janeiro, RCA Victor (78 rpm), 1952. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br>>. Acesso em 23 de Maio de 2017.

No programa “No Mundo do Baião”, o locutor, antes de Luiz Gonzaga interpretar essa canção, configurava o sentimento de saudade dividida que perpassava a canção:

“Um vaqueiro no Rio de Janeiro teve *saudade do berço* e voltou ao sertão. Mas voltou levando no coração *uma saudade estranha da cidade maravilhosa*. Zé Dantas e Luiz Gonzaga contam *essa história que se cruzam* em um xote sertanejo que será apresentado agora em audição: *Adeus Rio de Janeiro*.”

³⁵⁶ CATROGA, Fernando. **Memória, história e historiografia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015, p. 29.

Portanto, analisando a obra de Luiz Gonzaga em parceria com diversos compositores, percebe-se que não há uma homogeneidade em relação às representações dos personagens migrantes na sua obra. Nesse percurso que fizemos, destacamos as trajetórias e experiências distintas de alguns dos personagens que certamente assemelhavam-se com as de milhões de migrantes que deixaram seus locais de origem na região Nordeste para aventurar-se ao desconhecido das grandes metrópoles do Sudeste do País.

Nas representações analisadas procuramos mostrar que os indivíduos reagem de maneiras distintas em relação à saudade e à própria experiência migrante. E essa percepção é importante de ser ressaltada uma vez que a representação que se construiu ao longo da história recente da migração no Brasil é a do “nordestino”, no singular. Essa singularização coloca na invisibilidade as diferenças existentes entre as pessoas provenientes de inúmeros estados do Nordeste e, principalmente, contribui para a perpetuação de preconceitos, para a exclusão sociocultural e até as violências (física e simbólica) vivenciados nos espaços da cidade. E, talvez tenha sido por isso que a música de Luiz Gonzaga tenha feito tanto sucesso nos grandes centros urbanos naquelas décadas. Ele, com seus compositores, apresentou índices de identificações ou “atos de memória”³⁵⁷ que ajudou a construir uma “memória longa” nos migrantes, calcada no sentimento de pertencimento a uma comunidade que era, e continua sendo, culturalmente diversificada.

³⁵⁷ O antropólogo Joel Candau define como “atos de memória” manifestações culturais e materiais decididos e compartilhados de forma coletiva podendo cada um “delimitar uma área de circulação de lembranças, sem que por isso seja determinada a via que cada um vai seguir.” Cf. CANDAU, Joel. “Memória e identidade: do indivíduo às retóricas holistas”. In: **Memória e identidade**. Trad. de Maria Lúcia Ferreira. São Paulo: 2014, p. 21-58, p. 35.

Conclusão

Ao dar início a esta pesquisa, que trata de uma musicalidade com a qual sempre tive muita proximidade, um impasse logo se apresentou: estudar a trajetória de Luiz Gonzaga ou do *Baião*, enquanto fenômeno musical? E atrelada a esta pergunta, outra se empunhava: como desvencilhar o autor da obra? Como tratar metodologicamente a música como fonte, se ela é um material documental que requer uma interdisciplinaridade para poder identificar minimamente sua importância num contexto histórico determinado?

Com estas questões de cunho metodológico em mente, esse trabalho dissertativo tentou dar conta de uma diversidade de abordagens contemplando, na medida do possível, a trajetória do indivíduo Luiz Gonzaga enquanto artista e migrante e o *Baião* relacionando-os com assuntos, como: o mercado fonográfico, o contexto musical carioca (e, conseqüentemente nacional) e com a imprensa especializada. Além disso, durante a pesquisa, foi percebida a existência de uma solidariedade de outros artistas, músicos, compositores, produtores, diretores e apresentadores nordestinos que viram no *Baião* um símbolo cultural de identificação regional, e, portanto, de representação comunitária.

A inserção ou a presença desse grupo de pessoas nos meios radiofônicos (programas de auditório, televisão, shows, etc.) e na imprensa especializada (escrevendo em colunas, entrevistas e reportagens) foi decisiva na produção, circulação e recepção de Luiz Gonzaga e do *Baião*, adquirindo um sucesso enorme no rádio brasileiro. Essas relações formaram uma tessitura onde compositores, cantores, radialistas e escritores defendiam-se mutuamente em prol e em torno do *Baião*, enquanto produto (e produtor) discursivo de uma *visibilidade* e *dizibilidade*, como classificou Durval Muniz, sobre a região Nordeste e sua cultura.³⁵⁸

O nosso argumento central, defendido ao longo do texto, em especial no capítulo 3, é o de que, na cidade do Rio de Janeiro, foi constituída uma comunidade cultural nordestina que atravessava os meios intelectuais e comunicativos, como: na literatura, imprensa, música, cinema e na TV. E que exerceram uma influência nesse mercado consumidor que abarcava, desde a elite

³⁵⁸ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 1999. 4ª Edição revista. São Paulo: Cortez, 2009.

e a classe média carioca até, e decisivamente, os trabalhadores migrantes que vinham dos estados da região Nordeste e se apropriaram desse ambiente cultural favorável.

Portanto, a história da migração interna entre as regiões Nordeste e Sudeste é abordada – direta e indiretamente – ao longo dessa dissertação. Não somente acerca dos indivíduos que compuseram o Baião, mas tendo este gênero musical como indicador também desse processo migratório intenso que se deu entre os anos de 1940 a 1970, pois foi recriado no *lugar outro* através da memória e fruto das experiências diversas de seus criadores em embates e convergências para forjar um espaço perante os demais ritmos, como destacado nos capítulos 2 e 3.³⁵⁹

Nosso intento foi demonstrar como Luiz Gonzaga e o Baião foram índices e fatores de uma interculturalidade,³⁶⁰ dialogando com as coleções e correntes folclóricas vigentes e, por vezes, absorvendo-as para colocar-se como gênero musical que dominou o cenário musical nacional, pelo menos, entre 1947 a 1952. Esses “encontros” deram-se desde o seu processo de criação, produção e circulação com associações e divergências – às vezes interagindo simultaneamente –, mas colocando-se como resistência cultural.

No momento de sua inserção a resistência deu-se, por exemplo, perante os intermediários do meio radiofônico com seu poder de difusão, porém, as oportunidades que se apresentaram em circunstâncias inerentes aos planos de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira foram sendo aproveitadas por eles que criaram seu espaço e foram alargando-o para além desse setor midiático conquistando um público cada vez maior e diversificado.

Sem as negociações com esses intermediários, seja dentro do rádio ou na imprensa de modo geral, Luiz Gonzaga com o Baião não teria tido êxito e conquistado uma plateia tão diversa: econômica e culturalmente, urbana e rural, migrante ou da própria região Nordeste. E foi por via da imprensa especializada e, primordialmente, pelas ondas do rádio que esse público receptor transformou Luiz Gonzaga em “Rei do baião” e o novo ritmo em “coqueluche nacional”. E, por sua

³⁵⁹ Bhabha denominou essa estratégia como típica de uma “comunidade fronteira da migração” que poderia forjar um “entre-lugar” como resistência no *lugar outro*. Cf. BHABHA, Homi. “Locais da cultura”. In: **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, (p. 19-42) p. 29.

³⁶⁰ CANCLINI, Néstor G. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais e globalização**. 8ª edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

vez, movimentou enormemente o capital financeiro da fonografia brasileira no auge da sua popularidade, como constatamos através do cruzamento de fontes históricas.

Essa “tríade indissociável”,³⁶¹ que é composta por autor, obra e público também foi perpassada por conflitos e convergências com agentes do mercado capitalista norte-americano que se fazia presente nos meios de comunicação do Brasil, principalmente a partir de meados da década de 1940, sobretudo com a gravadora RCA Victor com a qual gravou por quase 50 anos. A relação entre Luiz Gonzaga e a propaganda nacional, por exemplo, caberia um estudo mais dirigido, visto que este cantor e compositor foi muito solicitado não apenas por empresas privadas do mercado interno como também servia como “garoto propaganda” de políticos, dos governos estaduais e federais, com destaque para o período de vigência da ditadura militar com os seus governos autoritários, com os quais Luiz Gonzaga sempre cultivou simpatia e proximidade, em suas próprias palavras, com esses “homens do poder”.

Na segunda parte da dissertação, e de modo complementar em relação à primeira, foi considerado importante um mergulho na análise da própria obra do cantor e compositor como uma forma de entendermos o sentido do sucesso que esse gênero teve em um determinado período e seu legado ao longo do tempo. Como percebemos, todas as epígrafes dessa dissertação remetem-se ao movimento que dar-se, obviamente, no espaço e no tempo. Categorias que ganham um significado especial na relação subjetiva que o migrante constrói antes mesmo do primeiro passo ser dado ao migrar. Um espaço que ganhou um qualitativo específico de *sertão/ões*, tonando-se um território com distintos significados na obra de Luiz Gonzaga, na dialética reterritorialização.³⁶²

Portanto, temas como a migração e o território (*sertão/ões*) são indispensáveis na análise histórica de Luiz Gonzaga e o Baião porque eles foram

³⁶¹ Como esclareceu Antônio Cândido: “O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador.” Cf. CÂNDIDO, Antônio. “A literatura e a vida social”. In. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965, p. 33.

³⁶² Como nos esclareceu o geógrafo Rogério Haesbaert, esse conceito é vinculado aos discursos do sujeito que procura construir imaginariamente um território com sentido afetivo e, por isso, “prioriza a dimensão simbólica e mais subjetiva, em que o território é visto, sobretudo, como o produto da apropriação/valorização simbólica de um grupo em relação ao seu espaço vivido.” Cf. HAESBAERT, Rogério da C. **O mito da desterritorialização**: do ‘dos territórios à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004, p. 40.

“forjados” – cada um a seu modo – historicamente, implicando-se mutuamente ao longo do tempo. Porque, como procuramos apontar, especialmente nos capítulos 1, 4 e 5, a relação do migrante com o espaço está presente desde a saída do indivíduo de sua localidade, passando por territórios diversos até chegar ao *lugar outro* de destino. Uma trajetória repleta de subjetividades em sua vivência por quem experimentou e/ou representou-a de alguma forma.

Nesse sentido, seja discutindo o conceito de sertão/ões ou analisando as representações dos migrantes nas canções, ao tratarmos de Luiz Gonzaga enquanto migrante – as duas partes do texto dissertativo tornam-se complementares, na medida em que este cantor-compositor fez-se representar em muitas canções compostas por si ou por outros que haviam sido marcados pela experiência migratória. Dito de outra maneira, por meio do conceito de representação de Paul Ricoeur: ao colocarmos a experiência vivida representada em canções (textos fictícios), os *traços*³⁶³ dessa experiência restituem-se à vida através da recepção pelo ouvinte ou espectador migrante por verossimilhança, que se altera de acordo com a sua identidade e o seu tempo histórico.³⁶⁴ As representações ganham uma concretude, por mais contraditório que pareça, pois pode alterar o sentido da vida daquele que ouve e absorve, transformando o tempo daquela narrativa em tempo humano, porque faz esse receptor agir em seu tempo e espaço.

Nessas relações subjetivas entre identidade, memória e história procuramos desvencilhar os seus limites – pelos indícios instigados nos documentos – e as implicações entre o concreto da vida e o “mundo do texto”, com o intuito de perceber a particularidade da trajetória migrante do compositor e intérprete Luiz Gonzaga e do próprio Baião. Uma trajetória que, como a de todos

³⁶³ Esse conceito é apresentado pelo historiador português Fernando Catroga e pelo próprio Paul Ricoeur com o sentido de vestígios, indícios e testemunhos que compõem a representação memorial ou a historiografia. Como ele afirma, “não deixa de ser sintomático que a própria origem da palavra memória parece solicitar o *traço* e o *rito*.” Cf. CATROGA, Fernando. **Memória, história e historiografia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015, p. 25.

³⁶⁴ Para esse filósofo, “é sobre essa pré-compreensão, comum ao poeta e a seu leitor, que se ergue a tessitura da intriga e, com ela, a mimética textual e literária.” O que caracteriza o primeiro estágio da mimesis (representação) antes da configuração textual em forma de canção (mimesis II) pelo compositor, que complementa-se e restitui à experiência da vida, por via do ouvinte, que reelabora-a de acordo com sua vivência. Cf. RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** (tomo I). São Paulo: Papirus, 1994, p. 101.

nós, foi perpassada por percalços, incertezas e certezas, incoerências e ocultações, por medos e coragem.³⁶⁵

Detalhes que foram privilegiados na análise da trajetória de Luiz Gonzaga e do Baião através das linhas historiográficas da Micro-história,³⁶⁶ da História dos Conceitos³⁶⁷ e da Música³⁶⁸ que, de alguma forma ou de outra, foram mobilizadas por nós do primeiro ao último capítulo dessa dissertação como uma contribuição para uma História Social da Cultura. Portanto, ao analisamos as representações dos migrantes nas canções de Luiz Gonzaga, procuramos lançar à *visibilidade* e à *dizibilidade* àqueles que ficaram não somente nas margens das rodovias e das grandes cidades desde país, como também da própria história. Esta que, por muito tempo, negligenciou aspectos fundamentais da história da migração Nordeste-Sudeste, como também não levou em conta a multiplicidade de experiências e suas questões que são possíveis de serem exploradas na interseção entre História cultural e a História social.

E, por fim, como Luiz Gonzaga e Hervê Cordovil aconselharam na canção que intitula esta dissertação: “Longe de casa / Sigo o roteiro / Mais uma estação / E a alegria no coração”.³⁶⁹ Conselho seguido por tantos indivíduos que migraram por caminhos concretos e tantos outros construídos e reconstruídos simbolicamente entre um lugar e outro, deixando os *traços* em uma trajetória permanentemente ressignificada. Seja na vida ou na própria História.

³⁶⁵ BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. (Orgs.). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006, (pp.183-191), p. 183.

O autor chama de “ilusão biográfica” a narrativa de uma vida que procura constitui-la de um sentido lógico a partir dos acontecimentos retrospectivos significativos que foram “selecionados” posteriormente. Teria o propósito de uma história coerente e totalizante – quando na verdade a realidade é desprovida de sentido (direção) e com imprevistos -, provocando uma “ilusão retórica”.

³⁶⁶ Cf. REVEL, Jacques. *Micro-história, macro-história: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado*. Tradução de Anne-Marie Milon de Oliveira. In: **Revista Brasileira de Educação**, v. 15 n. 45, set./dez. 2010, (pp. 434-444).

LEVI, Giovanni. “Sobre a micro-história” In: BURKE, Peter (Org). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

³⁶⁷ Conferir especialmente o capítulo: KOSELLECK, Reinhart. “História dos conceitos e História social”. In: **Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos**; tradução, Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira; revisão César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto-Editora PUC-Rio, 2006, pp. 97-118.

³⁶⁸ Os artigos e livros de autores como José Geraldo Vinci de Moraes e Marcos Napolitano, como principais estudiosos da música popular brasileira atualmente, foram fundamentais nos esclarecimentos sobre os meandros da metodologia na análise documental da/sobre canção.

³⁶⁹ CORDOVIL, Hervê; GONZAGA, Luiz. *A vida do viajante* (Lado B). In: **80-1221**. Rio de Janeiro, RCA Victor, 1953. Disponível em: < <http://www.recife.pe.gov.br> >. Último acesso em 29 de Maio de 2017.

5. Referências bibliográficas

5. 1. Fontes

5. 1. 1. *Depoimentos*

Depoimento de Humberto Teixeira, em entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 23/05/1968. Coleção Depoimentos (Música Popular Brasileira). Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

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.

5. 1. 2. *Impressos (jornais e revistas)*

DIÁRIO CARIOCA. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (Hemeroteca), 13 de Setembro de 1949.

MUNDO ILUSTRADO. Rio de Janeiro: ABI, 19 de Janeiro de 1955.

O ESTADO DE SÃO PAULO. “Tristeza e medo ainda acompanham a velha Exu que Gonzagão pacificou”. In. *Caderno de Política*, 12 de Outubro de 2013. Disponível em: <<http://politica.estadao.com.br>>. Acesso em 14 de Novembro de 2016.

O PASQUIM. Rio de Janeiro: ABI, n. 111, 17 a 23 de Agosto de 1971. Entrevista.

REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (Hemeroteca), n.41, de 14 de Outubro de 1950.

REVISTA MANCHETE. Rio de Janeiro: ABI, n. 122, 21 de Agosto de 1954.

REVISTA MANCHETE. Rio de Janeiro: ABI, n. 144, 22 de Janeiro de 1955.

REVISTA DO RÁDIO. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (Hemeroteca), ano 2, n. 11, 1949.

REVISTA DO RÁDIO. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (Hemeroteca), n. 65, 5 de Dezembro de 1950.

REVISTA DO RÁDIO. Rio de Janeiro: ABI, n. 50, 5 de Dezembro de 1950.

REVISTA DO RÁDIO. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (Hemeroteca), n. 67, 19 de dezembro de 1950.

REVISTA DO RÁDIO. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (Hemeroteca), 13 de Junho de 1950.

REVISTA DO RÁDIO. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (Hemeroteca), ano 4, n. 79, 13 de Março de 1951.

REVISTA DO RÁDIO. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (Hemeroteca), n. 101, 14 de Agosto de 1951.

REVISTA DO RÁDIO. Rio de Janeiro: ABI, n. 126, 5 de Fevereiro de 1952.

REVISTA O CRUZEIRO. “Álbum comemorativo do 10º aniversário de Luiz Gonzaga em gravações RCA Victor”. [s/d]. Foto color. Rio de Janeiro: ABI, 9 de Agosto de 1952.

REVISTA O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: ABI, 27 de Julho de 1950.

REVISTA O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: ABI, 12 de Julho de 1952.

REVISTA O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: ABI, 29 de Setembro de 1956.

REVISTA O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: ABI, de 25 de Agosto de 1956.

REVISTA O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: ABI, n. 30, 27 de Julho de 1973.

5. 1. 3. Canções

ALEMÃO; BATISTA, Elzo. *Eterno cantador*. (Lado A-6). In. **Luiz Gonzaga - Eterno cantador**. Rio de Janeiro: RCA Victor (33 rpm), 1982. Disponível em: < <http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

ALMEIDA, Onildo; QUEIROGA, Luiz. *Hora do Adeus*. (Lado A-6). In. **Óia eu aqui de novo**. Rio de Janeiro: RCA Victor (33 rpm), 1967. Disponível em: < <http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

ANÍSIO, Francisco; GONZAGA, Luiz. *Dia dos pais*. (Lado A-1). In. 80-2093. Rio de Janeiro: RCA-Victor (78 rpm), 1959. Disponível em: < <http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

ARAÚJO, Manezinho; CORDOVIL, Hervê; GONZAGA, Luiz. *Adeus Pernambuco* (Lado B). In. **80-0961**. Rio de Janeiro: RCA Victor (78 rpm), 1952. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 23 de Maio de 2017.

ASSARÉ, Patativa do; GONZAGA, Luiz. *A triste partida*. (Lado A-1). In. **A triste partida**. Rio de Janeiro: RCA Victor (33 rpm), 1964. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/>>. Último acesso em 23 de Maio de 2017.

ASSARÉ, Patativa do; *Vaca estrela boi fubá*. (Lado B-4). In. **Luiz Gonzaga e Fagner**. Rio de Janeiro: RCA-Victor (33 rpm), 1984. Disponível em: < <http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

AUGUSTO, Joaquim; BARBALHO, Nelson. *Rosinha*. (Baião). In: **Luiz “Lua” Gonzaga Vinil**. Rio de Janeiro: RCA Victor (33 rpm), 1961. Disponível em: < <http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 18 de Janeiro de 2017.

BATISTA, Aguinaldo; GONZAGA, Luiz. *Chapéu de couro e gratidão* (Lado A-7). In. **Chá cutuba**. Rio de Janeiro: RCA/CAMDEN (33 rpm), 1977. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/>>. Último acesso em 3 de Junho de 2017.

BARBALHO, Nelson; GONZAGA, Luiz. *A morte de vaqueiro* (Lado B-3). In. **Sanfona do povo**. Rio de Janeiro: RCA-CAMDEN (33 rpm), 1964. Disponível em: < <http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

BARROS, Elmo; GONZAGA, Luiz. **Aboios e vaquejadas**. Rio de Janeiro: RCA Victor (33 rpm), 1956. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 9 de Janeiro de 2017.

CAVALCANTI, Rosil; GONZAGA, Luiz. *Aquarela nordestina* (Lado A). Rio de Janeiro: Gravadora/ Produtora Copacabana, LP (33 rpm), 1989. Disponível em: < <http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

CLEMENTINO, Zé. *Sertão setenta* (Lado B-1). In. **Sertão 70**. São Paulo: RCA Victor-CAMDEN (33 rpm), 1968. Disponível em: < <http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

CORDOVIL, Hervê; GONZAGA, Luiz. *A vida do viajante* (Lado B). In. **80-1221**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1953. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br>>. Último acesso em 2 de Junho de 2017.

CORDOVIL, Hervê; GONZAGA, Luiz. *Xaxado*. In. **Luiz Gonzaga/ São Paulo: QG do Baião**. São Paulo: RCA/ CAMDEN (33 rpm), 1974. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br>>. Último acesso em 4 de Maio de 2017.

COSTA, Hugo. *Cantei* (Lado A-4). In. **Sertão 70**. São Paulo: RCA Victor-CAMDEN (33 rpm), 1968. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

DANTAS, Zé; GONZAGA, Luiz. *Acauã* (Lado B-2). In. **O Nordeste na voz de Luiz Gonzaga**. Rio de Janeiro: RCA Victor (33 rpm), 1962. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

DANTAS, Zé; GONZAGA, Luiz. *A dança da moda* (Baião – Lado A). In. **800658**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1950. Disponível em Instituto Moreira Salles: <<http://acervo.ims.uol.com.br>>. Acesso em 14 de Fevereiro de 2017.

DANTAS, Zé; GONZAGA, Luiz. *A volta da asa branca* (Lado B-1). In. **80-0699**. Rio de Janeiro: RCA Victor (78 rpm), 1950. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

GONZAGA, Luiz; DANTAS, Zé. *Braia dengosa*. In: **Aboios e vaquejadas**. Rio de Janeiro: RCA Victor (33 rpm), 1956. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br>>. Acesso em 9 de Janeiro de 2017.

DANTAS, Zé; GONZAGA, Luiz. *Januário vai tocar*. In. Participação no Disco de Januário. Disponível em: <<http://www.luizluagonzaga.mus.br>>. Acesso em 17 de Outubro de 2016.

DANTAS, Zé; GONZAGA, Luiz. *Noites brasileiras* (Lado A-1). In. **80-1307**. Rio de Janeiro: RCA Victor (78 rpm), 1954. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

DANTAS, Zé; GONZAGA, Luiz. *Vozes da seca* (Lado B-1). In. **80-1193**. Rio de Janeiro: RCA Victor (78 rpm), 1953. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

FERREIRA, Jota; GONZAGA, Luiz. *Toque de rancho* (Lado A-2). In. **A triste partida**. Rio de Janeiro: RCA Victor (33 rpm), 1964. Disponível em: <<http://acervo.ims.com.br>>. Acesso em 07 de Novembro de 2016.

GONZAGA, Luiz. *Aboio apaixonado*. (Lado B-1). In: **80-1645**. Rio de Janeiro: RCA Victor (78 rpm), 1956. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

GONZAGA, Luiz; LIMA, Miguel; PORTELA, J. *Alfaiate de primeiro ano*. (Rancheira). In. **Xamego**. Rio de Janeiro: RCA Victor (33 rpm), 1958. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 1 de Maio de 2017.

GONZAGA, Luiz; MORAES, Guio de. *Pau de arara*. Maracatu (Lado B-1). In. **80-0936**. Rio de Janeiro: RCA Victor (78 rpm), 1952. Disponível em: <<http://www.luizluagonzaga.mus.br/>>. Acesso em 17 de Outubro de 2016.

GONZAGA, Luiz; MARCOLINO, Zé. *Matuto aperreado* (Lado B-2). In. **Ó véio macho**. Rio de Janeiro, RCA Victor (33 rpm), 1962. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/>>. Último acesso em 23 de Maio de 2017.

GONZAGA, Luiz; PORTELA, Jeová. *Aquilo sim que era vida*. (Lado A-3). In. **Sanfona do povo**. Rio de Janeiro: RCA Victor (33 rpm), 1964. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

GONZAGA, Luiz; QUEIROGA, Luiz. *Canto sem protesto*. (Lado B-5). In. **Canaã**. Rio de Janeiro: RCA Victor (33 rpm), 1968. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

GONZAGA, Luiz; QUEIROGA, Luiz. *Nordeste pra frente* (Lado A-4). In. **Canaã**. Rio de Janeiro: RCA Victor (33 rpm), 1968. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

GONZAGA, Luiz; SILVA, João. *Meu Araripe* (Lado B-4). In: **São João do Araripe**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1968. Disponível em: <<http://www.luizluagonzaga.mus.br/>>. Acesso em 17 de Outubro de 2016.

GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. *Asa Branca* (Lado B-1). In. **80-0510**. Rio de Janeiro: RCA Victor, (78 rpm), 1947. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

GONZAGA, Luiz; TEXEIRA, Humberto. *Assum preto* (Lado A-1). In. **80-0681**. Rio de Janeiro: RCA Victor (78 rpm), 1950. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 11 de Abril de 2017.

GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. *Baião* (Lado B). In. **80-0605**. Rio de Janeiro: RCA Victor (78 rpm), 1949. Disponível em: <<http://acervo.ims.uol.com.br/>>. Acesso em 7 de Fev. de 2017.

GONZAGA, Luiz; TEXEIRA, Humberto. *Canaã*. (Lado A-1). In. **Canaã**. Rio de Janeiro: RCA Victor (33 rpm), 1968. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 11 de Abril de 2017.

GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. *Estrada de Canidé* (Lado B). In: **80-0744**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1950. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/>>. Último acesso em 23 de Maio de 2017.

GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. *No meu pé-de-serra* (Lado A-1). In. **80-0495**. Rio de Janeiro: RCA Victor (78 rpm), 1946. Disponível em:

<<http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. *Respeita Januário* (Lado B). In. **80-0658**. Rio de Janeiro: RCA Victor (78 rpm), 1950. Disponível em: <<http://www.luizluagonzaga.mus.br/>>. Acesso em 17 de Outubro de 2016.

GONZAGA, Luiz; VALENÇA, Nelson. *Cantarino* (Lado B-3). In. **Luiz Gonzaga**. Rio de Janeiro: ODEON (33 rpm), 1973. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

GUIMARÃES, Luiz; GONZAGA, Luiz. *Sangue de Nordeste*. (Lado B-3). In. **O fole rocou**. Rio de Janeiro: ODEON (33 rpm), 1973-74. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/>>. Último acesso em 23 de Maio de 2017.

MARCOLINO, Zé. *Eu e meu fole* (Lado B-1). In. **Gonzagão - Forró de cabo a rabo**. Rio de Janeiro: RCA-CAMDEN (33 rpm), 1986. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

MATIAS, D. *Quero ver* (lado B-2). In. **Capim Novo**. Rio de Janeiro: RCA/CAMDEN (33 rpm), 1976. Disponível em: < <http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

NASCIMENTO, Geraldo; GONZAGA, Luiz. *Vamos xaxear* (Lado A). In. **80-0977**. Rio de Janeiro: RCA Victor (78 rpm), 1952. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 13 de Abril de 2017.

RODRIGUES, Sebastião; VALE, João . *Pra Onde Tu Vai, Baião?* (Lado A-6). In. **Pisa no pilão (Festa do milho)**. Rio de Janeiro: RCA Victor (33 rpm), 1963. Disponível em: < <http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

SILVEIRA, Orlando; VOGELER, Dalton. *Alvorada nordestina* (Lado B-7). In: **Eu e meu pai**. Rio de Janeiro: RCA Victor (33 rpm), 1979. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

SILVEIRA, Orlando; VOGELER, Dalton. *O andarilho* (Lado A-6). In. **São João do Araripe**. Rio de Janeiro: RCA-Victor (33 rpm) 1968. Disponível em: < <http://www.recife.pe.gov.br/>>. Acesso em 10 de Abril de 2017.

TEXEIRA, Humberto; GONZAGA, Luiz. *Baião de São Sebastião* (Lado B-6). In. **O fole rocou**. Rio de Janeiro: ODEON (33 rpm), 1973-74. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/>>. Último acesso em 23 de Maio de 2017.

5. 1. 4. Outras fontes

AULETE, Caldas; GARCIA, Hamilcar de (atualizador brasileiro). **Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Delta S. A., vol. II, 1958.

DICIONÁRIO MPB. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br>>. último acesso em Maio de 2017.

DANTAS, Zé (produtor); GONZAGA, Luiz (participante); ROBERTO, Paulo (locutor); TEXEIRA, Humberto (produtor). *Programa Cancioneiro Royal: No mundo do Baião*. In: Museu da Imagem e do Som, Coleção Rádio Nacional, CD - 0187, n. 01, 10 de Outubro de 1950.

DANTAS, Zé (produtor); GONZAGA, Luiz (participante); ROBERTO, Paulo (locutor); TEXEIRA, Humberto (produtor). *Programa Cancioneiro Royal: No mundo do Baião*. In: Museu da Imagem e do Som, Coleção Rádio Nacional, CD 1- 0190 (Parte 1), 21 de Novembro de 1950.

DANTAS, Zé (produtor); GONZAGA, Luiz (participante); ROBERTO, Paulo (locutor); TEXEIRA, Humberto (produtor). *Programa Cancioneiro Royal: No mundo do Baião*. In: Museu da Imagem e do Som, Coleção Rádio Nacional, CD 1- 0190, n. 04, 28 de Novembro de 1950.

DANTAS, Zé (produtor); GONZAGA, Luiz (participante); ROBERTO, Paulo (locutor); TEXEIRA, Humberto (produtor). *Programa Cancioneiro Royal: No mundo do Baião*. In: Museu da Imagem e do Som, Coleção Rádio Nacional, CD 1- 0191, n. 04, 9 de Janeiro de 1951.

Programa "*Proposta*". In. **TV Cultura**, 21 de Agosto de 1972. Disponível em YOUTUBE: <<https://www.youtube.com/watch?v=E6fsItmgm9k>>. Acesso em 10 de Janeiro de 2017.

RCA Victor. **A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga**. Rio de Janeiro, 1954, Long play (BPL-3004).

5. 2. Bibliografia

ABREU, Regina. **O Enigma de Os Sertões**. Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1998.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 1999. 4ª Edição revista. São Paulo: Cortez, 2009.

ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. São Paulo: Martins Editora, 1963.

AZEVEDO, Lia C. de. **No tempo do rádio: radiofusão e cotidiano no Brasil (1923-1960)**. Tese de Doutorado em História Social. 272 fls. Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2002.

BATISTA, Josias Soares. **A música de Luiz Gonzaga: literatura e fonte de pesquisa**. 1987. Dissertação (Mestrado em Letras). 170 fls. Departamento de Letras, PUC-Rio.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. (Orgs.). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

BRITO, Fausto. *O deslocamento da população brasileira para as metrópoles*. **Estudos Avançados** (Online). São Paulo, vol. 20, n. 57, Mai/Ago., 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Último acesso em 23 de Maio de 2017.

BURKE, Peter. **A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV**. Rio de Janeiro, Zahar, 2009.

_____. **Hibridismo cultural**. Tradução de Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003.

_____. “Ao microscópio”. In. **O que é história cultural?** Tradução de Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

_____. “O testemunho das imagens” (Introdução). In. **Testemunha ocular: História e imagem**. Bauru, Editora EDUSC, 2004.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais e globalização**. 8ª edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

_____. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CANDAU, Joel. “Pensar, classificar: memória e ordenação do mundo.” In: **Memória e identidade**. Trad. de Maria Lúcia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2014.

CÂNDIDO, Antônio. “A literatura e a vida social”. In: **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CARLOS, Ana Fani A. “Definir o Lugar?”. In. **O lugar no/do mundo**. São Paulo: FFLCH, 2007. Disponibilizado em: <<http://www.fflch.usp.br/dg/gesp>>. Acesso em 28 de Março de 2017.

CARNEYS, George O. “Música e lugar”. In. CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). **Literatura, música e espaço**. Rio de Janeiro. EdUERJ, 2007.

CARVALHO, José Murilo de. “Forças armadas e política”. In. **Forças armadas e política no Brasil**. Rio de Janeiro, Zahar, 2005.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. [1954]. Rio de Janeiro: Ediouro, 2012.

CATROGA, Fernando. **Memória, história e historiografia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

CERTEAU, Michel de. “Ler: uma operação de caça”. In. **A invenção do cotidiano: as artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, vol. I, 1994.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Mário de Andrade e a Música brasileira*. In: **Revista Música**, vol. 5, n. 1, São Paulo, Maio de 1994. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/>>. Acesso em 16 de Janeiro de 2017.

CRUZ, Heloisa de Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. *Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa*. In. **Projeto História**, São Paulo, n.35, dezembro de 2007. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/>>. Acesso em 21 de Fevereiro de 2017.

DREYFUS, Dominique. **Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Editora 34, 1996.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 2ª edição. São Paulo: Editora USP; FDE, 1995.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. **A inteligência da música popular: a 'autenticidade' no samba e no choro**. 2010. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

FERREIRA, Ademir Pacelli. “O migrante e o devaneio lírico: uma memória saudosista ou o recalamento do passado”. In: **A Migração e suas vicissitudes: análise de uma certa diversidade**. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Psicologia, 1996.

FICO, Carlos. “Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão.” In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano: O tempo da ditadura - regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. 7ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Vol. 4, 2014.

FONTES, Paulo. “‘Mala de papelão e patuá nas costas’: migrações nordestinas nos anos 1950 em São Paulo”. In: **Um nordeste em São Paulo: trabalhadores migrantes em São Miguel Paulista (1945-1966)**. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2008.

FUINI, L. L. *Territórios e territorialidades da música: uma representação de cotidianos e lugares*. **GEOUSP – Espaço e Tempo** (Online) São Paulo, v. 18, n. 1, 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br>>. Acesso em 3 de Abril de 2017.

HAESBAERT, Rogério da C. *Da desterritorialização à multiterritorialidade*. **Boletim Gaúcho de Geografia**. Porto Alegre, vol. 29, n. 1, Jan./Jun., 2003. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br>>. Acesso em 13 de Fevereiro de 2017.

_____. “Migração e desterritorialização”. In: PÓVOA NETO, Helion (Org.); FERREIRA, Ademir Pacelli (Orgs.). **Cruzando fronteiras disciplinares: um panorama dos estudos migratórios**. Rio de Janeiro: Revan, 2005.

_____. **O mito da desterritorialização: do ‘dos territórios à multiterritorialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos**; tradução, Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira; revisão César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto-Editora PUC-Rio, 2006.

LANGDON, Esther J. *Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs*. In: **Revista Antropologia em Primeira Mão**, vol. 94, 2007.

LEVI, Giovanni. “Sobre a micro-história” In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

_____. “Usos da biografia”. In: AMADO, Janaína; FERRERA, Marieta de Moraes (Orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

MENDES, Breno; ZICA, Guilherme Cruz e. *Paul Ricoeur e a representação historiadora: a marca do passado entre epistemologia e ontologia da história*. In: **Revista História da historiografia**. Ouro Preto, n. 10, dez., 2012. Disponível em: <<https://www.historiadahistoriografia.com.br>>. Acesso em 2 de Junho de 2017.

MENEZES, Marilda A. “Migrações e Mobilidade: Repensando Teorias, Tipologias e Conceitos”. In: TEIXEIRA, Paulo E. et al. (Org.). **Migrações: implicações passadas, presentes e futuras**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo; Cultura Acadêmica, 2012.

MORAES, Antônio Carlos R. *O sertão: um 'Outro' geográfico*. In. **Revista Terra Brasilis** [Online], posto online em 5 de Novembro de 2012. Consultado em 30 de Setembro de 2016.

MORAES, Jonas Rodrigues. “**TRUCE UM TRIÂNGULO NO MATOLÃO [...]** **XOTE, MARACATU E BAIÃO**”: A musicalidade de Luiz Gonzaga na construção da “identidade” nordestina. 170 fls. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, 2009.

MORAES, José G. Vinci de. *História e música: canção popular e conhecimento histórico*. **Rev. Brasileira de História**. São Paulo, Vol. 20, n. 39. São Paulo, 2000. Disponível em: < <http://www.scielo.br/>>. Acesso em 25 de Março de 2016.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias**: a questão da tradição na música popular brasileira. 1ª edição. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. **História e música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. *História e música popular: um mapa de leituras e questões*. In. **Revista de História**. Universidade de São Paulo, n. 157, Dezembro de 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/>>. Acesso em 24 de Março de 2016.

_____. *MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982)*. In. **Estudos Avançados**. [online]. São Paulo, vol. 24, n. 69, 2010, pp. 389-402. Disponível em: <<http://www.scielo.br/>>. Acesso 10 de Abril de 2017.

_____. ; WASSERMAN, Maria Clara. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*. In. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, vol. 20, n. 39, 2000. Disponível em: < <http://www.scielo.br/>>. Acesso em: 28 de Março de 2016.

NEMER, Sylvia. **Feira de São Cristóvão**: contando histórias, tecendo memórias. Rio de Janeiro, 2012, 255 fls. Doutorado (História Social da Cultura) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

OLIVEIRA, Francisco de. “Nordeste: a invenção pela música”. In. CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (Orgs.). **Decantando a república**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, Vol. 3, 2004.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. “Sinais de modernidade na Era Vargas: vida literária, cinema e rádio”. In. DELGADO, Lucília de Almeida N.; FERREIRA, Jorge (Orgs.). **O Brasil republicano**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Vol. 2, 2003

OLIVEIRA, Paula R. M. de. “O migrante, seu drama psíquico e a percepção das diferenças”. In: PÓVOA NETO, Helion (Org.); FERREIRA, Ademir Pacelli

(Orgs.). **Cruzando fronteiras disciplinares: um panorama dos estudos migratórios**. Rio de Janeiro: Revan, 2005.

ORTIZ, Renato. “Memória e sociedade: os anos 40 e 50”. In: **Moderna tradição brasileira**. São Paulo, Brasiliense, 1988.

REVEL, Jacques. *Micro-história, macro-história: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado*. Tradução de Anne-Marie Milon de Oliveira. In: **Revista Brasileira de Educação**, vol. 15, n. 45, set./dez. 2010.

RICOUER, Paul. **Tempo e narrativa**. São Paulo: Papyrus, tomo I, 1994.

_____. “A fala e a escrita”. In: **Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação**. Lisboa: Edições 70, 1999.

RUA, João. “Paus-de-araras e pardais: o Brasil migrante em começos do século XXI”. In: **GeoInova**, Lisboa - Portugal, vol. 8, 2003.

SEVCENKO, Nicolau (Org.). “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio.” In: **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, Vol. 3, 1998.

SEVERIANO, Jairo; HOMEM DE MELLO, Zuza. **A canção no tempo: 85 anos de música brasileira**. São Paulo: Editora 34, Vol. I (1901 – 1957), 1997.

STANCIK, Mário A. *Coqueluche: interpretações, controvérsia e terapêuticos*. **E-a jornal.com**, vol. 2, n. 1, Ago. de 2010. Disponível em: <www.ea-journal.com/art2.1>. Acesso em 21 de Fevereiro de 2017.

TATIT, Luiz. *A canção e as oscilações tensivas*. In: **Estudos Semióticos**. [online]. São Paulo, vol. 6, n. 2, Novembro de 2010. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Último acesso em 23 de Maio de 2017.

_____. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. 2º edição. São Paulo: Editora da USP, 2002.

_____. *Valores inscritos na canção popular*. In: **Revista Música**. São Paulo, vol. 6, n. 1/2, Maio/nov. 1995. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br>. Acesso em 01 de Abril de 2017.

THOMPSON, Edward Palmer. “Educação e experiência”. In: **Os Românticos: a Inglaterra na era revolucionária**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002.

_____. “Introdução”. In: **A formação da classe operária**. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1987.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto**. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.

VAINER, Carlos. *Estado e Migrações no Brasil: anotações para uma história das políticas migratórias*. **Travessia**. São Paulo, vol. XIII, n. 36, 2000.

VICENTE, Eduardo. *Indústria da música ou indústria do disco? A questão dos suportes e de sua desmaterialização no meio musical*. **Rumores**, edição 12, ano 6, n. 2, jul. – dez., 2012.

WILLIAMS, Raymond. “Cidade e campo”. In. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. Tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

VILHENA, Luíz Rodolfo. **Projeto e Missão**: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: FUNARTE; FGV, 1997.

ZAN, José Roberto. *Música popular brasileira, indústria cultural e identidade*. **EccoS Revista Científica**, vol. 3, n. 1, jun., 2001.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.