UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS

ELEXSANDRA MORONE ISAAC DE MACEDO

Luiz Gonzaga na cena do disco: um estudo de caso na formação do Nordeste

São Paulo

2021

ELEXSANDRA MORONE ISAAC DE MACEDO

Luiz Gonzaga na cena do disco: um estudo de caso na formação do Nordeste

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia, Programa Culturas e Identidades Brasileiras

Área de concentração: Estudos Brasileiros

Orientador: Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo ou pesquisa, desde que citada a fonte.

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca do
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

M141

Macedo, Elexsandra Morone Isaac de
Luiz Gonzaga na cena do disco : um estudo de caso na formação do Nordeste / Elexsandra Morone Isaac de Macedo ; Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende, orientador -- São Paulo, 2021.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras. Área de concentração: Estudos Brasileiros. Linha de pesquisa: Brasil: a realidade da criação, a criação da realidade.

Título em inglês: Luiz Gonzaga in the disc scene : a case study in the Northeast formation – São Paulo, SP.

Descritores: 1. Gonzaga, Luiz, 1912-1989 2. Música popular – Região Nordeste 3. Indústria fonográfica 4. Discos 5. Migração 6. Região Nordeste I. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Rezende, Gabriel Sampaio Souza Lima, orient. III. Título.

IEB/SBD105/2021 CDD 22.ed.780.981

Bibliotecária responsável: Daniela Piantola - CRB-8/9171

MACEDO, Elexsandra Morone Isaac de. **Luiz Gonzaga na cena do disco**: um estudo de caso na formação do Nordeste. Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia, Programa Culturas e Identidades Brasileiras.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. _____ **Instituição:** _____

Julgamento: _____ **Assinatura:** _____

Prof. Dr. _____ **Instituição:** _____

Julgamento: _____ **Assinatura:** _____

Prof. Dr. _____ **Instituição:** _____

Julgamento: _____ **Assinatura:** _____

Prof. Dr. _____ **Instituição:** _____

Julgamento: _____ **Assinatura:** _____

Para mainha, com quem, de Garanhuns, fui Nordeste adentro, e para André, a melhor companhia, mesmo quando eu estava só.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende, meu orientador, pelo apoio ao longo da jornada e pelo empenho na tentativa de me mostrar que o trabalho da pesquisa acadêmica pode (e deve) ser prazeroso.

Aos professores do IEB Ana Paula Cavalcanti Simioni, Alexandre de Freitas Barbosa, Jaime Tadeu Oliva e Walter Garcia, pelo acolhimento e pelo conhecimento partilhado em cada encontro em sala de aula. Muito obrigada.

Ao professor André Luiz de Miranda Martins, do Centro Acadêmico do Agreste da Universidade Federal de Pernambuco, por todas as leituras, contribuições e correções de rota, sem as quais meu percurso pela história do Nordeste teria sido muito mais difícil.

A professora Marcia Tosta Dias e ao professor Walter Garcia, por iluminar os caminhos durante a banca de qualificação, mas sobretudo por manifestar confiança na minha capacidade de percepção e de discernimento.

A professora Gláucia Machado, primeira leitora desta aventura, quando eu nem sabia direito por que este LP me inquietava.

Ao musicista e pesquisador Rodrigo Vicente, que muito gentilmente dispôs de seu tempo para ler, analisar e debater o embrião deste projeto, no já distante ano de 2017.

A Daniele Lopes e Maria Cristina Pires da Costa, da Secretaria de Pós-Graduação do IEB, que tanto me auxiliaram, mais ainda em situações de apuro.

A Milla Pizzignacco, Milla Pizzi, colega de IEB e estudiosa da poesia do cordel, por todas as conversas entre idas e vindas na Pauliceia.

A São Paulo, cidade-moinho onde tanto aprendi, como qualquer migrante nordestino.

Vós não viveis sozinhos,
os outros vos invadem,
felizes convivências,
agregações incômodas,
enfim ambientalismos,
e tudo subsistências,
e mais comunidades;

e tantas ventanias,
acotovelamentos,
desgastes de antemão,
acréscimos depois,
depois substituições,
a massa vos tragando,
as coisas vos bisando...

Jorge de Lima,
Invenção de Orfeu,
1952

RESUMO

MACEDO, Elexsandra Morone Isaac de. Luiz Gonzaga na cena do disco: um estudo de caso na formação do Nordeste. 2021. Dissertação (Mestrado em Filosofia, Programa Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Em julho de 1955, quando a gravadora RCA Victor mandou para as lojas o LP *A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga*, o Brasil vivia um momento de tensão entre atraso e progresso. Assimilada social, econômica e culturalmente, essa polarização parecia exigir da sociedade uma escolha entre imobilismo e avanço, com o Nordeste representando a estagnação e o Centro-Sul simbolizando o desenvolvimento. Coletânea de oito canções gravadas por Gonzaga entre os anos de 1947 e 1953, o disco que marcou a estreia do artista no *long-play* cristalizava esse contraste, materializando-o numa narrativa já esboçada na literatura e nas artes plásticas, mas somente amplificada a partir dos gêneros discursivos dos meios de comunicação e dos mecanismos de uma cultura de massas que crescia e se consolidava. Nesse enredo, não havia nuances: todo nordestino era visto como migrante sertanejo, e todo migrante sertanejo era visto como nordestino. Agreste, zona da mata e litoral, territórios de opulência e de grande complexidade social antes mesmo de sua conversão em região, deram lugar a um conjunto de clichês explorado não apenas nas faixas da compilação, mas especialmente no conteúdo impresso em sua capa e no verso de capa. Do bando de cangaceiros retratado na ilustração frontal ao texto encerrado em sua face posterior, no programa ali contido o consumidor encontrava um imaginário plasmado nos temas da pobreza, da violência, da seca e da migração, tudo apresentado com fragrância épica e em um tom de aventura que flertava com os códigos do faroeste. Composta por êxitos fonográficos e peças menos celebradas, a coletânea teve lançamento no período em que o mercado abandonava o 78rpm para investir na gravação em *long-play*, formato que alçaria a canção a um patamar de popularização talvez impensável para a indústria cultural que então se desenhava. Por meio de uma leitura-escuta alicerçada no instrumental usado na investigação de questões da canção popular, da literatura, das artes visuais, da tradição oral, do cinema, da produção editorial e do próprio design gráfico, este trabalho busca identificar as camadas que, sobrepostas, acabaram por conferir sentidos ao primeiro LP do sanfoneiro pernambucano, possibilitando sua apropriação como disco a partir de fragmentos da própria história da formação do Nordeste.

Palavras-chave: Luiz Gonzaga, Nordeste, migração, música nordestina, disco, mercado fonográfico.

ABSTRACT

MACEDO, Elexsandra Morone Isaac de. Luiz Gonzaga in the disc scene: a case study in the Northeast formation. 2021. Dissertation (Masters in Philosophy, Cultures and Brazilian Identities Program) – Institute of Brazilian Studies, University of São Paulo, São Paulo, 2021.

In July of 1955, when the RCA Victor record label sent to shops the LP *The history of Northeast in the voice of Luiz Gonzaga*, Brazil experienced a moment of tension between backwardness and progress. Social, economic, and culturally assimilated, this polarization seemed to demand society to choose between halt and advancement, having the Northeast representing stagnation and the Center-South symbolizing development. A collection of eight songs recorded by Gonzaga between 1947 and 1953, the album that marked the debut of the artist in the Long Play crystallized this contrast, materializing it in a narrative already outlined in the literature and the visual arts, but only amplified through discursive genres of mass media and the mechanisms of a mass culture that was on the rise and being consolidated. In this plot, there were no nuances: every Northeastern was seen as a country migrant, and every country migrant was seen as a Northeastern. The Agreste, the Zona da Mata, and the coast, territories of opulence and great social complexity even before their conversion into a region brought about a range of cliches explored not only on the tracks of the compilation but especially in the printed content on its cover and back cover. From the gang of bandits portrayed on the front illustration to the text embedded on its rear face, in the program it held the consumer found imagery embodied in the themes of poverty, violence, drought, and migration, all displayed with epic fragrance and in an adventurous tone which flirted with the western codes. Composed of phonographic accomplishments and less celebrated pieces, the collection was released in the period in which the market abandoned the 78 rpm to invest in Long Play recording, a format that would boost the song to the level of popularization perhaps unthinkable to the cultural industry that was then being designed. Through a reading-and-listening grounded in the instrumental used on the investigation of matters of popular music, literature, visual arts, oral tradition, cinema, editorial production, and graphic design per se, this work aims to identify the layers that, overlapped, ended up conveying meaning to the first LP of the accordion player from Pernambuco, allowing its appropriation as a disc from the fragments of the history of the Northeast formation itself.

Keywords: Luiz Gonzaga, Northeast, migration, Northeastern music, disc, phonographic market.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – *O sertão* (1967), nanquim sobre papel de Aldemir Martins 18

Figura 2 – Artigos de selaria e peças do traje do vaqueiro em exposição no Cais do Sertão Luiz Gonzaga (Recife) 29

Figura 3 – O compositor e violonista João Teixeira Guimarães (1883-1947), o João Pernambuco 31

Figura 4 – O compositor Lauro Maia (1913-1950), cunhado de Humberto Teixeira 31

Figura 5 – O cantor, compositor, jornalista e pintor Manezinho Araújo (1910-1993), com quem Luiz Gonzaga ensaiou uma malograda parceria 31

Figura 6 – O conjunto Quatro Ases e Um Coringa em fevereiro de 1951, na *Revista do Rádio* 33

Figura 7 – O mapa *Terra Brasilis*, do cartógrafo português Lopo Homem, desenhado sobre pergaminho entre 1515 e 1519 com o auxílio de Pedro e Jorge Reinel 42

Figura 8 – Pintura *Engenho de Pernambuco*, de Franz Post (séc. XVII) 49

Figura 9 – Gravura *Silva Aestu Aphylla, Quam Dicunt Caa-Tinga, Silva Aestu Aphylla, Quam Dicunt Caa-Tinga* (1842), de Carl Friedrich Philipp von Martius 49

Figura 10 – Cartão-postal ilustrado com imagem de refugiado da "grande seca de 1876--1879" no Ceará 51

Figura 11 – Mapa da região flagelada pela seca de 1877 51

Figura 12 – Banda de músicos da Companhia Nitro Química Brasileira, em foto de 1936 63

Figura 13 – Banda Jazz Nitro, em foto de 1944 63

Figura 14 – *Retirantes* (1944), óleo sobre tela de Candido Portinari 69

Figura 15 – Conjunto de *stills* de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), do diretor Glauber Rocha 70

Figura 16 – Capa do LP *A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga* (1955) 70

Figura 17 – Capa do LP *Aboios e vaquejadas* (1956) 70

Figura 18 – Capa do LP *São João na Roça* (1958) 70

Figura 19 – Capa do LP *O Nordeste na voz de Luiz Gonzaga* (1962) 70

Figura 20 – Capa do LP *Sertão 70* (1970) 70

Figura 21 – Capa do LP *Sangue de nordestino* (1979) 70

Figura 22 – Luiz Gonzaga em retrato feito em 15 de fevereiro de 1955 73

Figura 23 – Reprodução de manchete da edição de 13 de setembro de 1949 do *Diário Carioca* 76

Figura 24 – Reprodução de página da revista *Radar* (edição de 25 de outubro de 1949) 77

Figura 25 – Reprodução de página do jornal carioca *A Noite* de 7 de outubro de 1950 78

Figura 26 – Reprodução de página da edição junina de 1950 da revista *O Cruzeiro* 79

Figura 27 – Reprodução da página da revista *Radiolândia* de agosto de 1954 79

Figura 28 – Anúncio publicitário da RCA Victor 80

Figura 29 – Anúncio publicitário da RCA Victor 80

Figura 30 – Reportagem de 1950 sobre o sucesso de vendas dos discos de Humberto Teixeira 81

Figura 31 – O compositor Humberto Teixeira 81

Figura 32 – Imagem frontal da embalagem da coletânea *O Nordeste na voz de Luiz Gonzaga* (1962) 85

Figura 33 – Imagem posterior da embalagem da coletânea *O Nordeste na voz de Luiz Gonzaga* (1962) 85

Figura 34 – Contato fotográfico com Luiz Gonzaga vestindo trajes do vaqueiro e do cangaceiro 87

Figura 35 – Anúncio publicitário da Rádio Nacional sobre Luiz Gonzaga 88

Figura 36 – Anúncio publicitário da RCA Victor sobre Luiz Gonzaga 88

Figura 37 – Luiz Gonzaga com o acordeonista gaúcho Pedro Raimundo 88

Figura 38 – Vaqueiros do Sertão do Pajeú 91

Figura 39 – Lampião e seu bando posam para foto 91

Figura 40 – Reprodução de página da revista *Radiolândia* de 10 de setembro de 1955 92

Figura 41 – Indumentária que mescla elementos da vaqueiragem e do cangaço no acervo do Museu Cais do Sertão Luiz Gonzaga, no Recife 92

Figura 42 – Capa da gesta *Vida, amor e morte e Lampeão* 93

Figura 43 – Capa da gesta *Os cabras de Lampião* 93

Figura 44 – Capa da gesta *Lampeão, o rei do cangaço: amores e façanhas* 93

Figura 45 – Capa do “drama em cinco quadros” *Lampião* (1953), de Rachel de Queiroz 93

Figura 46 – Capa do romance *Cangaceiros* (1953), de José Lins do Rego 93

Figura 47 – Capa do LP *A história dos Nordeste na voz de Luiz Gonzaga* (1955) 95

Figura 48 – Detalhe da capa do LP *A história dos Nordeste na voz de Luiz Gonzaga* (1955) 96

Figura 49 – Detalhe da capa do LP *A história dos Nordeste na voz de Luiz Gonzaga* (1955) 96

Figura 50 – Detalhe da capa do LP *A história dos Nordeste na voz de Luiz Gonzaga* (1955) 96

Figura 51 – Lampião em registro fotográfico de 1936 97

Figura 52 – Maria Bonita em registro fotográfico de 1936 97

Figura 53 – O cangaceiro Corisco, do bando de Lampião 98

Figura 54 – Cangaceiros em formação com suas armas 98

Figura 55 – O chapéu de Lampião fotografado após sua captura e morte 99

Figura 56 – Ilustração da cruz-de-malta, emblema usado nos trajes dos cangaceiros 99

Figura 57 – Ilustração da flor-de-lis, emblema usado nos trajes dos cangaceiros 99

Figura 58 – Reprodução de página do jornal *Correio da Manhã* de 14 de agosto de 1955 com a coluna "Discoteca" 102

Figura 59 – Detalhe da coluna "Discoteca" na edição de 14 de agosto de 1955 do jornal *Correio da Manhã* 102

Figura 60 – Elemento do conjunto de dizeres impressos na capa da embalagem do LP *A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga* 104

Figura 61 – Elemento do conjunto de dizeres impressos na capa da embalagem do LP *A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga* 104

Figura 62 – Elemento do conjunto de dizeres impressos na capa da embalagem do LP *A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga* 104

Figura 63 – Elemento do conjunto de dizeres impressos na capa da embalagem do LP *A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga* 104

Figura 64 – Elemento do conjunto de dizeres impressos na capa da embalagem do LP *A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga* 104

Figura 65 – Elemento do conjunto de dizeres impressos na capa da embalagem do LP *A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga* 104

Figura 66 – Capa do LP *Primeira audição* (1958), de Jorge Goulart (RCA Victor) 106

Figura 67 – Verso de capa do LP *Primeira audição* (1958), de Jorge Goulart (RCA Victor) 106

Figura 68 – Capa do LP *O tango na voz de Nelson Gonçalves* (1956), de Nelson Gonçalves (RCA Victor) 106

Figura 69 – Verso de capa do LP *O tango na voz de Nelson Gonçalves* (1956), de Nelson Gonçalves (RCA Victor) 106

Figura 70 – Capa do LP *Noites brasileiras* (1958), de Canhoto e seu Regional (RCA Victor) 106

Figura 71 – Verso de capa do LP *Noites brasileiras* (1958), de Canhoto e seu Regional (RCA Victor) 106

Figura 72 – Capa do LP *Elvis* (1956), de Elvis Presley (RCA Victor) 107

Figura 73 – Verso de capa do LP *Elvis* (1956), de Elvis Presley (RCA Victor) 107

Figura 74 – Capa do LP *In a mellotone* (1958), de Duke Ellington and his orchestra (RCA Victor) 107

Figura 75 – Verso de capa do LP *In a mellotone* (1958), de Duke Ellington and his orchestra (RCA Victor) 107

Figura 76 – Capa do LP *Tijuana moods* (1962), de Charles Mingus (RCA Victor) 107

Figura 77 – Verso de Capa do LP *Tijuana moods* (1962), de Charles Mingus (RCA Victor) 107

Figura 78 – Cena do filme *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto 109

Figura 79 – Anúncio do toca-discos Admiral publicado em 1946 115

Figura 80 – Anúncio natalino dos aparelhos reprodutores da RCA Victor publicado em 1954 115

Figura 81 – Anúncio do aparelho dois em um (leitor de discos e televisão) da Admiral publicado em 1952 115

Figura 82 – Anúncio do aparelho dois em um (televisor e fonógrafo) da General Electric publicado em 1957 115

Figura 83 – Anúncio da fabricante de aparelhos leitores Standard Eletrica S.A. publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em 10 de fevereiro de 1957 116

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Taxas de crescimento populacional anual nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, 1940-1991 61

LISTA DE SIGLAS

IOCS	Inspetoria de Obras contra as Secas
SUDENE	Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste
CODEVASF	Companhia de Desenvolvimento dos Vales do São Francisco e do Parnaíba
CODENO	Conselho de Desenvolvimento do Nordeste
GTDN	Grupo de Trabalho para o Desenvolvimento do Nordeste
RPM	Rotações por Minuto

SUMÁRIO

PARTE I

1 INTRODUÇÃO 19

1.1 Na experiência de leitura-escuta, a busca por um método 23

2 ENTRE PERCURSO E FORMA, UMA MÚSICA NORDESTINA 30

2.1 A trilha sonora de uma urbanização sem regras 35

PARTE II

3 NORDESTE, TERRITÓRIO E REGIÃO: UMA HISTÓRIA QUE SE CONTA, UMA HISTÓRIA QUE SE CRIA 43

3.1 Formação social e imaginário na dinâmica de uma região 47

3.2 O Nordeste Seco e a consolidação de um arranjo regional 50

3.3 O migrante sertanejo como síntese de uma região 57

PARTE III

4 MERCADO E CONSUMO, EMBALAGEM E CONTEÚDO 74

4.1 Do título à capa e seu reverso, em ante/intervisão 86

4.2 Oito canções entre tempos 118

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 142

REFERÊNCIAS 147

ANEXOS 158

Figura 1 – *O sertão* (1967), nanquim sobre papel do pintor e ilustrador Aldemir Martins, criador da imagética que traduziu o Nordeste a partir do romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. Fonte: Acervo James Lisboa (reprodução).

PARTE I

1 INTRODUÇÃO

No dicionário, o conceito de dissonância diz respeito à combinação simultânea de notas musicais convencionalmente aceitas como em estado de irresolução harmônica. Por derivação, o termo também é usado para indicar falta de harmonia ou discordância entre duas ou mais coisas, exatamente como ocorre quando falamos de Nordeste. Dissonante em sua própria natureza, a região, que só viria a receber oficialmente esse nome após a criação da Inspetoria de Obras contra as Secas (IOCS), em 1909[1], teve sua representação homogeneizante contestada desde sempre. Já em 1937, um par de obras pioneiras na discussão apontava para a existência de dois Nordestes[2], um marcado pela aridez do semiárido algodoeiro e pastoril e chamado de "civilização do couro", e outro situado entre a zona da mata e suas franjas litorâneas, que o sociólogo Gilberto Freyre (1900-1987) definiu como o "(...) Nordeste do massapê, da argila, do humus gorduroso"[3].

Em 1955, quando o primeiro LP do cantor e compositor Luiz Gonzaga chegou às lojas, o Nordeste não exibia essa denominação havia assim tanto tempo; a bem dizer, muitos ainda se referiam à região como Norte, Meio Norte ou Norte Seco. A adoção mais ampla do termo (em princípio) empregado no sentido posicional ocorreria lenta e gradualmente, mas prevaleceria. Revestido do caráter totalizante que pretendia sintetizar esse território de quase 1.600.000 quilômetros quadrados, *A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga* buscava dar conta de um espaço que ainda se conformava enquanto realidade regional (um processo em curso talvez até hoje) e que havia encontrado, no migrante sertanejo, sua mais complexa síntese – equilibrando em torno de si um imaginário que sobrepunha temas como seca, migração e cangaço e combinava valores de uma sociedade que se queria urbana (moderna e industrializada) com os de uma sociedade rural

---

[1] BERNARDES, Denis de M. Notas sobre a formação social do Nordeste. **Lua Nova**. 2007, n.71, p. 62-69.

[2] A Livraria José Olympio Editora lançou em 1937, pela Coleção Documentos Brasileiros, os livros **Nordeste:** aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil, de Gilberto Freyre, e **O outro Nordeste**, do sociólogo cearense Djacir Menezes (1907-1996).

[3] FREYRE, Gilberto. **Nordeste:** aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil. 7. ed. São Paulo: Global, 2004. p. 46.

(arcaizante mas desejada, porque idealizada), essa figura definiria o sucesso de uma narrativa alicerçada no pertencimento[4], na crença subjetiva em uma origem comum[5].

Sucesso no rádio e nos discos de 78 rpm entre meados da década de 1940 e início dos anos 1950, o enredo que seria potencializado nas páginas de jornais e revistas teve como esteio a obra do músico pernambucano Luiz Gonzaga (1912-1989), que ao lado dos compositores Humberto Teixeira e Zé Dantas, seus principais parceiros, formularia uma representação incontornável sobre o Nordeste brasileiro. Colocando-se ele próprio na pele do migrante, numa associação musical de viés eminentemente orgânico com essa narrativa, o sanfoneiro produziu um amálgama de voz, movimento e som tão impregnado de elementos do *habitat* e do *modus vivendi* sertanejo que não é exatamente uma surpresa constatar que sua ideia de Nordeste tenha tomado a dimensão de um clichê.

Embalado em papelão e estereótipos, *A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga* reunia oito canções registradas em discos de 78 rotações entre os anos de 1947 e 1953. Na seleção lançada em julho de 1955, êxitos fonográficos e faixas menos celebradas constituíam um roteiro cuja ação começava e terminava na experiência do migrante sertanejo. A necessidade de partir, o desejo de ficar, a natureza hostil, o sofrimento inescapável, os amores perdidos, as lembranças dolorosas e a promessa de voltar povoavam as diferentes fases de um estado de nostalgia que falava diretamente com o migrante nordestino, mas não só. Na arte de capa e nos textos que compunham a apresentação impressa no verso da embalagem, um conjunto de elementos reprisava certo imaginário sobre o Nordeste, parte dele já esboçado na literatura (em especial no Romance de 30[6]) e nas artes plásticas, mas somente (e verdadeiramente) impulsionado pela canção popular, esse dínamo capaz de fundir habilidades artísticas e estratégias de consumo da cultura de massas em discursos definidores de uma memória nacional.

Indicativa da mobilização da indústria fonográfica em torno do tema da migração e principalmente de um formato mercadológico muito mais lucrativo que o 78 rotações, a coletânea que configurou o primeiro *long-play* de Luiz Gonzaga instaurava uma

---

[4] SULPINO, Patrícia de Maria. Conceito de etnicidade: breve revisão teórica. **Revista dos Pós-Graduandos de Sociologia da UFPB**, n. 02, João Pessoa, junho, 2002 (ISSN 1518-9015).

[5] "(...) A construção e consolidação desses registros socioculturais de identificação ocorreram por conta dos trânsitos simbólicos envolvendo os espaços rurais e urbanos, mormente no decurso das décadas finais do século XIX, forjando parte substancial do imaginário social acerca das regiões e espaço brasileiros e engendrando formas de pertencimento, assim como toda sorte de estigmas e violências". Cf. ALVES, Elder P. Maia Alves. **A sociologia de um gênero**: o baião. Maceió: Edufal, 2012. p. 275.

[6] De Rachel de Queiroz a Jorge Amado, passando por José Lins do Rego e por Graciliano Ramos, o Romance de 30 descortinou uma rede de vivências dentro de um universo desprovido de rostos e vozes.

comunicação com o já conhecido retirante/migrante, mas também com o ouvinte citadino devidamente abastecido de "informações" sobre o Nordeste. No cenário de euforia de um Brasil desejoso de "crescer 50 anos em 5", o disco possibilitava que uma região em descompasso com a marcha do progresso em curso no Centro-Sul fosse "consumida" pela urbe. Entre realidade e fantasia, estabelecia-se um trânsito simbólico que contribuía tanto para homogeneizar diferenças intrarregionais como para suavizar o contexto de escassez que marcava o sertão. Este, por sua vez, transubstanciava-se em espaço idílico, livre de urgências e até mesmo ingênuo, reforçado por uma crônica poético-musical que favorecia a idealização e viabilizava, por assim dizer, a imobilização de um território desde sempre (e inclusive economicamente[7]) inquieto e multifacetado.

*

Dono de uma grande capacidade performática e de um singular instinto de autopromoção, Luiz Gonzaga não demoraria a ser incorporado ao *cast* da RCA Victor. O contrato foi assinado em 14 de março de 1941, e a partir dessa data ele passou a atuar como artista solo exclusivo, sendo acompanhado por nomes como o do guitarrista Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto (1915-1955), considerado o pai do violão moderno no Brasil. Subsidiária da gravadora que era uma das mais atuantes no mundo e com quem o Rei do Baião manteve um relacionamento de mais de três décadas, o escritório nacional do conglomerado norte-americano usou e abusou da habilidade do sanfoneiro de mimetizar os estereótipos associados à região. Mas, se por um lado suas gravações revelaram uma notável eficiência radiofônica para o período em que nasceram, a ponto de cristalizar elementos do plano fitogeográfico[8] no imaginário dos ouvintes, por outro sugeriram a adoção, por parte do artista, de uma estratégia de produção muito mais esquemática (com

[7] A respeito dos diferentes contextos econômicos que concorreram para a consolidação de visões equivocadas sobre o crescimento econômico do Nordeste, ver o artigo "Herança de diferenciação e futuro de fragmentação", da economista e socióloga Tânia Bacelar de Araújo. Cf. ARAÚJO, Tânia Bacelar de. Herança de diferenciação e futuro de fragmentação. **Estud. av.**, São Paulo, v. 11, n. 29, p. 7-36, abr. 1997.

[8] Vejamos o caso de "Juazeiro", talvez o mais famoso nesse sentido. A canção, uma parceria de Gonzaga com Humberto Teixeira, lembra o namoro do sanfoneiro com Nazinha, que, um dia, escreveu os nomes do casal numa árvore, um "pé de juazeiro". "Juazeiro, meu destino/ tá ligado junto ao teu/ No teu tronco tem dois nomes/ ela mesma é que escreveu", diz a letra.

tudo o que esse termo carrega de inferências) do que de fato parece ter existido em seu percurso rumo à construção de um "texto sertanejo"[9].

É verdade que Luiz Gonzaga estabeleceu uma relação das mais diretas com o mercado (o fonográfico, o do varejo e o dos meios de comunicação), e o fez de modo particular – embora contasse com empresários, o cantor não se furtava ao envolvimento (por vezes até pessoal) com contratantes (em geral comerciantes e industriais prósperos, mas também fazendeiros e autoridades políticas com cargos públicos) e patrocinadores (teve vários ao longo da carreira)[10]. Nada em sua trajetória, porém, sugeriu uma atuação deliberadamente calculada, fora do que seria possível classificar como um movimento executado entre o acidente e a intuição. Em um mercado fonográfico em intensa transformação, não seria disparatado pensar que o Rei do Baião estivesse reagindo às mudanças, ou apenas sendo afetado por elas.

A partir de meados dos anos 1950, a reorganização da indústria fonográfica em torno do *long-play* já inoculava novos modos de produção e consumo no cenário da canção popular brasileira. As estratégias para mobilizar o ouvinte do rádio mudavam, enquanto o consumidor de discos, aos poucos, abandonava os compactos para aderir aos LPs. Nas emissoras, programas de auditório que alternavam anúncios em série com números de música, mágica e circo perdiam apelo. Nas lojas, o 78 rotações, ainda que mais barato em relação ao LP, era vendido a um público de poder aquisitivo limitado, algo pouco atrativo para as gravadoras. O Brasil se modernizava, e a classe média substituía antigos padrões e valores, inclusive musicais. Diferentemente do que se dava com o público fiel de Luiz Gonzaga (e do baião), a audiência da bossa nova e da Jovem Guarda, considerada mais qualificada, permitia ações comerciais muito mais efetivas para a conquista de consumidores advindos de setores prósperos das economias industrial e comercial. A essa altura, era impossível resistir à "onda que se ergueu no mar"[11].

---

[9] Em seu artigo "O solo da sanfona", o antropólogo e ensaísta Antonio Risério percorre os argumentos e elementos que acabaram por constituir esse "texto". Cf. RISÉRIO, Antonio. O solo da sanfona: contextos do rei do baião. **Revista USP**, Brasil, n. 4, fev. 1990. p. 35-40. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25502>. Acesso em: 25 out. 2021.

[10] A respeito das práticas adotadas por Luiz Gonzaga na gestão de sua carreira, ver entrevista de Romeu Rainho (1929-2017), empresário do artista entre 1952 e 1960, ao jornal **Estado de Minas**. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/especiais/brasildegonzaga/noticias/2012/12/09/noticias_internas_brasil_de_gonzaga,335551/luiz-gonzaga-mulherengo-com-simpatia-de-sobra.shtml>. Acesso em: 18 out. 2021.

[11] Verso de "Wave" (1967), canção de Tom Jobim que é considerada uma síntese da bossa nova. Cf. CHEDIAK, Almir. Entrevista. Fala, Chico Buarque. In: _____. **Songbook Chico Buarque**. Vol. 4. Rio de Janeiro: Lumiar, 2020. Edição eletrônica. Não paginado.

É notório que atores de diferentes áreas da criação artística tentaram traduzir o que aprendemos a chamar de Nordeste. Mas como mesmo as representações genéricas exibem controvérsias, no caso de Luiz Gonzaga, o título de "Inventor do Nordeste"[12] (como se o Nordeste fosse apenas um[13]), outorgado por diferentes vetores midiáticos e endossado por parte da crítica, terminou, no limite, por estimular leituras redutoras sobre sua influência no imaginário brasileiro e sobre o impacto desse imaginário na cultura de massas originada no país. *A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga* cristaliza muitos dos aspectos que concorreram para esse tipo de redução, ao tempo em que aponta para operações comerciais indicativas dos rumos que o mercado cultural veio a tomar no país. Esta pesquisa é uma tentativa de identificar as camadas que, sobrepostas, acabaram por conferir sentidos ao primeiro LP do sanfoneiro pernambucano, possibilitando sua apropriação como disco a partir de fragmentos da própria história da formação do Nordeste.

1.1 NA EXPERIÊNCIA DE LEITURA-ESCUTA, A BUSCA POR UM MÉTODO

Em perspectiva interdisciplinar e a partir de uma experiência de leitura-escuta apoiada no referencial teórico usado na investigação de temas da comunicação e das artes (a canção popular, a indústria cultural, a literatura, as artes visuais, a tradição oral, o cinema, a produção editorial e o design gráfico) e da geografia (os estudos sobre região e migração), este trabalho se propõe a localizar, nas estruturas da linguagem e da informação visual presentes no primeiro *long-play* de Luiz Gonzaga, indícios dos mecanismos de representação da realidade por meio dos quais a canção popular-comercial brasileira[14] viabilizou a construção de um gênero musical amplamente alicerçado em uma visão de Nordeste e, principalmente, em certo fenômeno migratório.

---

[12] De peças publicitárias de marcas como O Boticário a veículos de comunicação como o jornal **O Estado de São Paulo** e o portal IG, ao longo dos tempos vários segmentos midiáticos se apropriaram do conjunto formado pela obra e pela figura de Luiz Gonzaga para conformá-la em categorias como "Inventor do Nordeste", "Inventor do Sertão", "Rei do Baião" etc.

[13] Ao trabalhar com o conceito de mosaico regional – os elementos desse conjunto seriam considerados um a um até surgir um "traço de união" capaz de ligá-los –, o geógrafo Manoel Correia de Andrade (1922-2007) evidenciou a necessidade de ir além dos elementos-chave que definem a região, de modo não apenas a evitar, mas também a confrontar, as reflexões superficiais que invariavelmente resultam em generalizações quando se trata de pensar o que entendemos como território nordestino. Cf. IUMATTI, Paulo Teixeira. Saberes populares no nordeste de Manuel Correia de Andrade. **Economia política do desenvolvimento**. Maceió, vol. 3, edição especial, p. 153-161, ago. 2010.

[14] "[Aquela] produzida para o consumo de um mercado, hegemônico ou não", segundo definição colhida por mim durante aula do professor Walter Garcia na disciplina Introdução à Crítica da Canção Popular--Comercial Brasileira (abr./jul., 2018) no Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Na lente metodológica arquitetada para este exame encontram-se tanto a experiência da audição sugerida pelo historiador Marcos Napolitano[15], quanto aquela já exercitada pelo crítico Walter Garcia na análise de obras de João Gilberto, em que se tornou especialista, e de nomes como Chico Buarque, Tom Jobim e Racionais MC's. Sobre tais abordagens, é interessante ressaltar o que parece ser o núcleo de cada uma delas, ou seja, o ponto a partir do qual as análises emanam ou para onde convergem.

Para Napolitano, o "problema metodológico" trazido pelas reflexões entre música e ciências sociais, música e história e música e política pode ser atacado em duas frentes.

> *Pensar nas relações entre música e ciências sociais, música e história, música e política, ao longo do século XX, principalmente, nos leva a um problema metodológico* (...)*, com um duplo caminho possível: pensar a construção do sentido histórico e político da música dentro de um circuito social no qual a música é apropriada e ganha um sentido que lhe é externo, ou, um pouco mais complicado, pensar se o próprio som musical teria um sentido intrínseco histórico, cultural e político.* [16]

Garcia, de modo similar, digamos, busca "o esclarecimento das relações de uma obra" a partir da observação de sua estrutura interna frente à dinâmica histórica do período em que ela foi concebida.

> [...] *A ideia principal é que uma descrição assim minuciosa possibilitará, ao fim, o esclarecimento das relações de uma obra, observada em sua estrutura interna, com a dinâmica histórica. O método de interpretação, portanto, embora pretenda se filiar a uma certa tradição de estudos da literatura brasileira, reconhece que a natureza do objeto inclui não apenas a dimensão literária (nas letras), mas ainda a musical (na melodia, na harmonia, no acompanhamento rítmico) e a comercial (na forma de mercadoria que lhe é intrínseca).*[17]

---

[15] O pesquisador discorreu sobre a proposta metodológica por ocasião da conferência de abertura do 1º Simpósio Internacional Música e Ciências Sociais do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), realizado em novembro de 2013 na cidade mineira. Cf. NAPOLITANO, Marcos. Música, história e política. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL MÚSICA E CIÊNCIAS SOCIAIS, 1., 2013, Juiz de Fora. Anais eletrônicos... Juiz de Fora: UFJF, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s5M3cZbqj_M>. Acesso em: 4 mar. 2021.

[16] NAPOLITANO, Marcos. Música, história e política. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL MÚSICA E CIÊNCIAS SOCIAIS, 1., 2013, Juiz de Fora. Anais eletrônicos... Juiz de Fora: UFJF, 2013.

[17] GARCIA, Walter**. Melancolias, mercadorias**: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013. p. 17.

Obviamente que essas visadas possibilitam o exame de algumas das problemáticas inscritas na coletânea. O trabalho de interpretação de suas faixas, quer seja encampado de forma a isolar as canções ali reunidas ou de modo a encontrar um todo capaz de conectá-las, passa inevitavelmente pela experiência da audição, da escuta, termo aqui tomado em sua origem latina (*ausculto*) e que propõe escutar, ouvir com atenção. Ao escutar com atenção, o ouvinte, ainda mais aquele que se detém sobre os processos que viabilizaram a construção da obra, alcança sentidos que o cotidiano por vezes apaga ou, no mínimo, embaralha. Cria-se um filtro, um dispositivo que, ao reter informações, permite absorvê-las seletivamente. Não se trata de discutir a validade do caminho, e sim, antes, de reconhecer os limites de tais análises.

O fato é que há, no primeiro LP de Luiz Gonzaga, toda uma zona cinzenta permeada por elementos que estão fora das canções. São aspectos que a "experiência da audição", exclusivamente, talvez não dê conta de cobrir, posto que se conformam a partir de um conhecimento anterior e exterior à canção que, por sua vez, é decorrente de dimensões como a do olhar, da percepção, da leitura. Como introdução à ação de ouvir, tais etapas funcionam como um prefácio, um momento preliminar que dá a conhecer o "material" ali contido; espécie de anteparo, previnem contra o acidente e a curiosidade, predispondo o ouvinte/consumidor a caminhos previamente propostos que, no limite, sugerem algum cálculo.

Assim, para além da "experiência da audição" (da busca por verificar a capacidade ou incapacidade de uma obra musical de transpor o teor meramente referencial de suas letras e de dialogar com o ouvinte), esta pesquisa também tenta localizar, nesse conjunto, elementos da sociologia da música gravada observados por Marcia Tosta Dias em investigações sobre o registro fonográfico e suas condições de produção. As diferentes configurações do mercado, sua ligação com os veículos de comunicação, sua organização interna (produtores, empresários, designers gráficos, fotógrafos, radialistas etc.), a evolução das tecnologias de reprodução e as relações produzidas entre todas essas instâncias e o consumidor, que assimila a linguagem musical segundo "(...) formas estéticas circunscritas a espaços culturais, sociais e políticos definidos"[18], são componentes de uma estrutura por demais influente para ser ignorada.

---

[18] DIAS, Marcia Tosta. Sociologia da música gravada: o trabalho do produtor musical. In: AMADEO, J.; BARBOSA, A.; EL FAR, A.. (Org.). **Ciências sociais em diálogo**: sociedades e suas imagens. 1ed. São Paulo: FAP/Unifesp, 2014, v. 2, p. 77-100.

> (...) *O advento dos registros fonográficos, no final do século XIX, marcou a emergência de maneiras diferenciadas de produção, difusão e fruição musical e, das múltiplas dimensões que tomam o estudo da música nas sociedades contemporâneas, passou-se a analisar a sua presença no mercado de bens culturais. Como música gravada, produzida por empresas a partir de esquemas originalmente alheios à lógica artístico--cultural, a música se aproximou da forma mercadoria, compondo um produto cultural de características muito especiais. As relações produzidas no encontro dessas duas dimensões têm sido o alvo principal dessa Sociologia específica.*[19]

Da representação encerrada na capa do disco ao texto que introduz a coletânea e cada um de seus fonogramas e da seleção de suas oito gravações à opção por enviá-la ao mercado na forma de um LP, na qualidade de produto, *A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga* obedeceu a critérios para chegar ao ouvinte/consumidor. Como, por óbvio, tais estágios não ocorreram ao acaso, e considerando o cenário em que se deu o lançamento, há muito a indagar. Por exemplo: o que é possível identificar, em termos representativos, nesse objeto? O que se pode depreender de sua proposta visual? Quais informações estão mais evidentes e quais são apenas sugeridas? Que instâncias foram conjugadas em sua materialização? Quão sofisticadas eram as engrenagens do mercado fonográfico nesse período? Que instrumentos mercadológicos estavam disponíveis? Qual teria sido o papel dos meios de comunicação nessa estratégia? Que tipo de enredo a compilação sugeria? São questões para as quais este trabalho pode buscar respostas.

Identificadas na experiência de leitura-escuta mencionada anteriormente, estruturas resultantes de tais relações serão abordadas no decorrer da pesquisa, de modo a ressaltar seus elementos e evidenciar sua posição e seus vínculos no interior do conjunto em que se configura o disco. Essa busca será empreendida com o auxílio do instrumental contido, entre outros, nos estudos sobre as conexões entre imagem e olhar desenvolvidos por Jacques Aumont; no conceito de paratextos editoriais[20] elaborado por Gérard Genette; na observação dos fundamentos da narrativa promovida por Tzvetan Todorov; na estética do

---

[19] DIAS, Marcia Tosta. Sociologia da música gravada: o trabalho do produtor musical. In: AMADEO, J.; BARBOSA, A.; EL FAR, A.. (Org.). **Ciências sociais em diálogo**: sociedades e suas imagens. 1ed. São Paulo: FAP/Unifesp, 2014, v. 2, p. 77-100.

[20] Cf. Gérard Genette "'Zona indecisa' entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto), nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto, orla (...)". GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009. p. 10.

cangaço desvelada por Frederico Pernambucano de Mello, e na figura, circunscrita por Ismail Xavier, do cangaceiro como espetáculo cinematográfico.

*

Os resultados da pesquisa são apresentados em três etapas. Na primeira delas, a intenção é mostrar como, entre percurso e forma, a chamada música nordestina ganhou tônus, adquiriu feições próprias e passou a figurar como gênero. Deixando para trás qualificativos territorial e nacionalmente abrangentes como "música folclórica" e "música sertaneja", essa música recebeu nomenclatura especificamente genérica, elaborada no trânsito entre a tradição oral gestada em um ambiente agrário-pastoril e a canção popular de um Brasil que se urbanizava. Foi esse cenário de transformações permanentemente em curso, aliás, que permitiu ao mercado fonográfico ultrapassar o legado de pioneiros como João Pernambuco, Lauro Maia e Manezinho Araújo e investir na proposta estilizadora (e bem mais lucrativa) do trio Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Zé Dantas.

Na segunda etapa da pesquisa, é a formação/transformação do Nordeste, de civilização do açúcar em indústria da seca, que estará em cena, numa revisão das condições socioeconômicas e dos arranjos regionais que levaram à conformação desse espaço em realidade histórico-conceitual. É necessário recapitular tais questões porque, entre ingenuidades, equívocos e estereótipos continuamente repetidos, elas iluminam o modo como as imagens construídas sobre a região (a principal delas, a de polo de expulsão/lugar de migração) foram gestadas.

> *Essas imagens, que podem ser também* estereótipos, *fazem parte do complexo jogo de* identidades, *construídas numa teia de relações entre os de* fora *e os de* dentro *da região. Identidades que são, também, peças fundamentais na afirmação de interesses políticos, econômicos e de reconhecimento cultural.*[21] (grifos do autor)

A terceira e última parte do trabalho se concentra nos elementos da embalagem do *long-play*, em sua sequência de faixas e nos pontos que conectam o que podemos chamar de ambiente externo (envoltório) e ambiente interno (conjunto de faixas). Propõe-se analisar capa e verso do disco a partir de seus elementos gráficos e de seus paratextos,

[21] BERNARDES, Denis de M. Notas sobre a formação social do Nordeste. **Lua Nova**. 2007, n.71, p. 42.

mediando tais conteúdos com aspectos relacionados à formação do Nordeste em diferentes dimensões, especialmente a cultural. Dado que o próprio nome da coletânea anuncia a "história" de um espaço geográfico, o que seria possível encontrar no primeiro LP do Rei do Baião? Uma história que se cria? Uma história que se conta? As duas coisas, talvez?

Ainda nesta etapa, a seção "Oito canções entre tempos", que antecede as considerações finais, traz leituras resultantes da tentativa de estabelecer conexões entre os fonogramas da compilação. Apoiada na experiência da audição, a proposta é compor um painel de informações sobre cada uma das faixas para confrontá-las com traços de sua matéria artística/histórica. Pretende-se, assim, buscar formas talvez menos ortodoxas de perceber essa sequência, numa abordagem distante de interpretações fossilizadas, mas sem perder de vista os contextos que trouxeram o Nordeste até aqui.

A seguir, a lista de fonogramas.

LADO 1

"Paraíba" (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)

78 rpm – 80.0510/1952

"Respeita Januário" (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)

78 rpm – 80.0960/1952

"Saudade de Pernambuco" (Sebastião Rozendo/Salvador Miceli)

78 rpm – 80.1104/1953

"O xote das meninas" (Luiz Gonzaga/Zé Dantas)

78 rpm – 80.1108/1953

LADO 2

"O ABC do sertão" (Zé Dantas/Luiz Gonzaga)

78 rpm – 80.1193/1953

"Acauã" (Zé Dantas)

78 rpm – 80.0961/1952

"Algodão" (Luiz Gonzaga/Zé Dantas)

78 rpm – 80.1145/1953

"Asa branca" (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)

78 rpm – 80.0510/1947

Figura 2 – Artigos de selaria e peças do traje do vaqueiro em exposição no Cais do Sertão Luiz Gonzaga, no Recife: a obra musical do Rei do Baião como fio condutor do imaginário sertanejo. Fonte: acervo pessoal.

2 ENTRE PERCURSO E FORMA, UMA MÚSICA NORDESTINA

A impressão é de que ela sempre esteve ali, naquele ponto específico da historiografia da música popular brasileira, bem entre o arrefecimento do samba e a ascensão da bossa nova[22]. Mas se é legítimo apontar esse momento como o que viria a determinar as feições dominantes da música nordestina[23], é necessário observar que ela não chegou pronta, terminada, ao instante que demarcou seu lugar na cena cultural do país, em meados dos anos 1940[24]. Da aproximação inicial, orientada pelas expressões da cultura popular, ao lance derradeiro, quando enfim se vestiu de canção[25], o repertório regional que ganharia *status* de gênero transmudou-se continuamente no percurso que resultou em sua consolidação.

Como indicam os qualificativos usados para delimitar essa produção ("música folclórica", "música sertaneja", "música pernambucana"), foi no caminho entre a tradição oral gestada em um ambiente agrário-pastoril, e a canção popular de um Brasil que se urbanizava[26], que o que passamos a chamar de música nordestina ganhou corpo. Cocos e emboladas teriam como primeiro vetor o violonista João Teixeira Guimarães (1883-1947), o João Pernambuco[27], que ao migrar do Recife para a capital federal, em 1904, levaria consigo um arquivo de criações populares coletadas nas feiras livres, junto aos cantadores. Posteriormente os temas oriundos da porção norte do país seriam incorporados por outros artistas e intérpretes, incluindo os onipresentes conjuntos regionais, cada vez mais requisitados em razão do crescimento do rádio e da produção de discos[28].

---

[22] MELLO, Zuza Homem de; SEVERIANO, Jairo. **A canção no tempo:** 85 anos de músicas brasileiras (1901-1957). 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 247-249.
[23] TINHORÃO, José R. **Pequena história da música popular segundo seus gêneros**. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 255.
[24] NAVES, Santuza C. **Canção popular no Brasil:** a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 89-93.
[25] NAPOLITANO, Marcos. **História e música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 11.
[26] GARCIA, Walter. **Melancolias, mercadorias:** Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil. Cotia: Ateliê Editorial, 2013, p. 21.
[27] BARBOSA, Rodrigo C. R. (Caçapa). Por uma discografia nordestina: 1927. **Outros Críticos**, fev., 2019.
[28] Cf. SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 254-264.

Até assumir os contornos definidos pelo cantor Luiz Gonzaga e pelo advogado Humberto Teixeira[29] e se encaixar no fluxo da canção popular-comercial brasileira, a música nordestina viveria ciclos de razoável popularidade, embora não tão expressivos comercialmente. Em 1943, o compositor Lauro Maia (1913-1950) impressionaria a audiência e o próprio Gonzaga com o xote "Fa-ran-fun-fan!..."[30], no qual ensinava que "(...) o xote a capim puba/ Só se dança figurado/ Dança dez e dança vinte/ Mas é tudo impariado". Outro a se destacar no panorama, na trilha de sucessos como "Pra onde vai valente" e "Cuma é o nome dele", foi o embolador Manoel Pereira de Araújo, o Manezinho Araújo (1910-1993). Com protagonismo no rádio e uma agenda concorrida nos auditórios, entre 1933 e meados de 1950 o artista gravaria 46 discos e 92 canções, boa parte delas de sua autoria.

Figuras 3 a 5 – Da esquerda para a direita, o violonista João Teixeira Guimarães (1883-1947), o João Pernambuco; o compositor Lauro Maia (1913-1950), cunhado de Humberto Teixeira, e Manezinho Araújo (1910-1993), com quem Luiz Gonzaga ensaiou uma malograda parceria. Fontes: Sítio Allan Sales, Arquivo Nirez e Fundo Correio da Manhã.

Nenhum momento, contudo, foi comparável ao do sucesso de "Baião", a segunda parceria da dupla formada desde Pernambuco e Ceará cujo lançamento se deu em outubro de 1946, no 78 rpm de número 12724 da Odeon[31]. Gravada pelos Quatro Ases e Um

[29] Luiz Gonzaga teve mais de 50 parceiros de composição. Natural de Iguatu, a 400 quilômetros de Fortaleza, Humberto Teixeira, nascido em uma influente família do Ceará, foi o principal deles, seguido por Zé Dantas, como era conhecido o médico pernambucano José de Souza Dantas Filho (1921-1962).

[30] ECHEVERRIA, Regina. **Gonzaguinha e Gonzagão**: uma história brasileira. São Paulo: Ediouro, 2006. p. 83.

[31] A peça de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga ocupava o lado B do 78 rotações; o lado A trazia o samba "De quem é o azar", de Gil Lima e Nelson Teixeira.

Coringa, a canção que sucedeu "No meu pé de serra" configurou-se na peça abre-alas do ritmo, inaugurando o período de maior êxito de uma então recém-formatada música nordestina. A propósito desse processo, Teixeira cunharia inclusive a expressão "polígono do baião", uma referência ao termo "polígono das secas"[32], usado de forma genérica para nomear o Trópico Semiárido (TSA) brasileiro, extensão de 115 milhões de hectares que abrange quase 70% da área da região Nordeste e que corresponde a 15% do território nacional.

Sobre a formação desse gênero musical, em seu livro *A sociologia de um gênero: o baião* (Edufal, 2012), Elder Maia Alves reflete sobre os trânsitos simbólicos e musicais verificados entre os espaços rurais e urbanos que teriam concorrido para sua consolidação, ressaltando o "senso de pertencimento"[33] despertado "em diversos contingentes humanos"[34] em razão do "(...) recrudescimento das relações entre arte, técnica, memória e mercado no decorrer do processo de *industrialização do simbólico*"[35] ocorrido no Brasil entre as décadas de 1930 e 1950. Sem essa afluência, acredita o sociólogo,

> (...) *o baião, provavelmente, não teria se constituído como gênero musical, diferente dos gêneros que experimentaram trânsitos semelhantes, como o coco de embolada e a moda de viola caipira, mas* [que] *já estavam definidos em suas linhas rítmico-melódicas e instrumentais, nos seus respectivos espaços rurais.*[36]

Na rota aberta por "Baião" surgiriam outros xotes e marchas juninas, além de xamegos, toadas, cocos e xaxados, um cancioneiro que, durante quase dez anos, entre 1946 e 1954, teria espaço garantido na programação das emissoras e no catálogo das gravadoras. No livro *Baião dos dois: Zedantas e Luiz Gonzaga*, a professora e pesquisadora Mundicarmo Maria Rocha Ferretti contextualiza esse cenário, reafirmando o baião como fator determinante para a conversão, em gênero, dos demais ritmos nordestinos estilizados e popularizados à época.

---

[32] A respeito desta associação, ver o artigo "Um mito do sertão: Feira de Santana, 1954", do professor e pesquisador Muniz Sodré. Cf. SODRÉ, Muniz. Um mito do sertão: Feira de Santana, 1954. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 dez. 2010. Caderno Ilustríssima. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il1912201007.htm>. Acesso em: 23 set. 2021.
[33] ALVES, Elder P. Maia. **A sociologia de um gênero**: o baião. Maceió: Edufal, 2012. p. 30.
[34] ALVES, 2012, p. 30.
[35] Ibid., p. 29.
[36] Ibid., p. 31.

> (...) *Não se podia dizer que a música do sertão nordestino era desconhecida pela indústria cultural. Além de Baiano e Cadete, Catulo, Volta Seca, Raul Torres* (...), *dentre os que contribuíram para a divulgação daquela produção, já se conhecia o 'balanceio' de Lauro Maia, considerado pelo próprio Humberto Teixeira (seu cunhado) e Luiz Gonzaga, como o primeiro estilizador da música nordestina. Luiz Gonzaga já era também conhecido por seus "xamegos", tocados na sanfona, recebidos no Rio de Janeiro como choro nordestino. Mas, foi a partir do lançamento do baião* [enquanto gênero e produto radiofônico-fonográfico] *que o Nordeste passou a ter uma presença maior no cenário musical brasileiro.*[37]

Figura 6 – O conjunto Quatro Ases e Um Coringa, em foto publicada na edição de fevereiro de 1951 da *Revista do Rádio*: trilha aberta por "Baião" prepararia a audiência para a consolidação de xotes e marchas juninas e de xamegos, toadas, cocos e xaxados. Fonte: Arquivo Nacional.

Sanfonizadas por Gonzaga, tais peças, distintas em razão da pluralidade de sua própria conformação cultural, adotariam contudo o mesmo formato[38] para chegar aos ouvintes: a canção de três minutos, convenção que perdura até hoje e que, introduzida a

---

[37] FERRETTI, Mundicarmo. **Baião dos dois**: Zedantas e Luiz Gonzaga. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 1988. p. 64.

[38] Adoto, neste trabalho, a diferenciação feita por Marcia Tosta Dias acerca do que vem a ser suporte e do que vem a ser formato. "O formato, dado a partir das características físicas e técnicas do suporte, refere-se às qualidades e especificidades musicais e estéticas que o registro pode conter e alcançar. Assim, por mais que tenham sido vários os tipos de suporte que já deram corpo às gravações (cilindros, os vários tipos de discos, compactos, LPs, K7s, CDs, arquivos digitais, como o MP3, dentre outros) deles derivaram essencialmente dois tipos de formatos: o álbum e o single". Cf. DIAS, Marcia Tosta. Quando o todo era mais do que a soma das partes: álbuns, singles e os rumos da música gravada. **Revista Observatório Itaú Cultural**, n. 13 (set. 2012). São Paulo, Brasil: Itaú Cultural, 2012, p. 63-74.

partir do advento do microssulco, já era usada para um melhor aproveitamento dos discos de 78 rpm[39]. Passo decisivo rumo a uma constituição estável, capaz de superar o "caráter de improviso interminável das rodas de festa nordestina"[40], o modelo foi providencial para a elevação, à condição de gênero, do feixe de ritmos em que consistia a música nordestina de então. Um lançamento após o outro, e a preferência do público apenas se consolidava.

> (...) *Não há dúvida de que Luiz Gonzaga pôs o Nordeste na "mídia", no final dos anos 1940, ao traduzir as culturas orais do universo agropastoril do couro e do gado, do semiárido nordestino, para a linguagem dos meios de massa, isto é, para o formato cancional dos auditórios das rádios e do disco. Para isso ele teve que reinventar esse Nordeste, ou, em outras palavras, inventar um gênero midiático-musical com a respectiva instrumentação, um estilo, uma poética, um* layout.[41]

Inicialmente energizada pelo "vigor de pulsação rítmica sustentada pela base instrumental"[42] do baião, a audiência seguiria outras trilhas[43] na extensão dilatada do novo gênero, caminhos nitidamente moldados pelo fenômeno da migração e por seus reflexos. Com o deslocamento cada vez maior de nordestinos primeiro para o Rio de Janeiro, e depois para São Paulo, o mercado radiofônico-fonográfico serviria-se com eficiência dos meios de produção e do potencial de consumo precipitados nesse fluxo, conquistando um segmento específico de público e atingindo, por tabela, a crescente parcela de ouvintes que perseguia as novidades propagandeadas no rádio.

Para ilustrar como a realidade da migração pode ter, no limite, determinado movimentos comerciais de emissoras e gravadoras em atividade no Brasil no período em que "reinou o baião"[44], basta lembrar que, a certa altura, a RCA Victor teve de interromper a produção de discos dos demais artistas de seu catálogo para prensar somente os 78 rpm

---

[39] DIAS, Marcia Tosta. Quando o todo era mais do que a soma das partes: álbuns, singles e os rumos da música gravada. **Revista Observatório Itaú Cultural**: OIC, n. 13, p. 63-74, set. 2012.
[40] TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996. p. 149.
[41] WISNIK, José Miguel. De pai para filho: no final dos anos 1940, Luiz Gonzaga reinventou o gênero musical nordestino. **O Globo**, Rio de Janeiro, nov. 2012.
[42] TATIT, op. cit., p. 149.
[43] O cantor, instrumentista e compositor paraibano Jackson do Pandeiro (1919-1982) costuma ser apontado por críticos e pesquisadores como um dos artistas responsáveis por jogar luz sobre outras estéticas do cancioneiro nordestino. Cf. MOURA, Fernando; VICENTE, Antônio. **Jackson do Pandeiro:** o rei do ritmo. São Paulo: Editora 34, 2001. p. 257-259.
[44] ALMEIDA, Onildo; QUEIROGA, Luiz. **Hora do adeus**. 1967. Verso da canção gravada ao vivo por Luiz Gonzaga no show "Volta pra curtir", de 1972. A apresentação só chegou ao público em 2001, no CD lançado pela Sony & BMG que vendeu mais de cem mil cópias em um mês.

de Gonzaga[45]. "(...) Circulando no eixo das cidades mais modernas do Brasil, tocando nas emissoras de rádio e gravando discos, [Gonzaga] entrou com o Brasil sertanejo país adentro. Ali onde milhares e milhares de camponeses passavam, de repente, à condição de urbanitas"[46], anotou o antropólogo e ensaísta Antonio Risério no texto fundador do Cais do Sertão Luiz Gonzaga, museu que, inaugurado em 2014 no Recife, recorre justamente ao Nordeste sertanejo para homenagear o artista.

2.1 A TRILHA SONORA DE UMA URBANIZAÇÃO SEM REGRAS

E assim foi que, quase uma década e cem discos de 78 rpm depois, o lançamento de uma coletânea confirmava o quão bem-sucedida havia sido a operação promovida por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira ainda em agosto de 1945, quando de seu primeiro encontro. Sob o título *A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga*, o disco que marcou a estreia do Rei do Baião no *long-play* chegou às casas comerciais em julho de 1955[47]. Não trazia temas originais, como não poderia deixar de ser em se tratando de uma antologia, mas oferecia um conjunto de canções reunidas numa evidente tentativa de representação do Nordeste, do nascer, crescer e viver na região, mas especialmente do partir.

Todos os fonogramas do LP haviam sido lançados anteriormente em discos de 78 rpm pela RCA Victor, gravadora estadunidense originada da Radio Corporation of America, a RCA Records. O Lado 1 trazia as faixas "Paraíba", "Respeita Januário" (parcerias com Humberto Teixeira), "Saudade de Pernambuco", de autoria de Sebastião Rosendo e Salvador Miceli, e "O xote das meninas", feita com outro dos parceiros mais prolíficos de Gonzaga, o médico José de Souza Dantas Filho, conhecido como Zé Dantas. Duas das quatro músicas do Lado 2, por sinal, também são resultantes do trabalho com Dantas: "O ABC do Sertão" e "Algodão". "Acauã" é assinada apenas por Dantas[48]. "Asa

---

[45] "Entre os anos de 1949 e 1950, a gravadora RCA foi obrigada, em detrimento de outros artistas, a dedicar suas prensas e quase toda a sua produção aos discos de Luiz Gonzaga – o artista que mais vendeu discos no período de 1946 a 1955. Para confirmarmos este fato basta verificarmos que, em apenas dois meses de lançamento, as músicas 'A dança da moda' e 'Qui nem jiló' propiciaram o número de 150 mil discos vendidos". Cf. SANTOS, José Farias dos. **Luiz Gonzaga:** a música como expressão do Nordeste. São Paulo: Ibrasa, 2004. p. 54.

[46] RISÉRIO, Antonio (org.). **Texto-base**: provocações para um fazer. Recife: Cais do Sertão, 2012. Documento interno do Cais do Sertão.

[47] O levantamento feito pela pesquisadora Mundicarmo Ferretti para o livro **Baião dos dois:** Zedantas e Luiz Gonzaga aponta esta como a data de lançamento do disco. Destaco a informação porque há imprecisões nas referências ao LP nas poucas publicações que trazem a in noticiaram sua chegada ao mercado.

[48] A viúva do compositor, Yolanda Dantas, costumava afirmar, em entrevistas, que a maior parte das canções apresentadas como parcerias com Luiz Gonzaga foi feita exclusivamente por Zé Dantas. Esse teria sido o

branca", que fecha a sequência e é o clássico maior do sanfoneiro, é outra parceria com Teixeira[49].

Registradas no arco temporal de 1947 a 1953, as gravações aparecem organizadas em uma espécie de narrativa cujos acontecimentos, mais ou menos encadeados, reais ou imaginários, referem-se à experiência migratória, ressaltada seja na dimensão poética das letras, seja na inserção de elementos cristalizados no imaginário do nordestino sertanejo. Para ilustrar essa apropriação (inclusive sonora), temos o acauã (*Herpetotheres cachinnans*), ave que, segundo Luís da Câmara Cascudo (1898-1986), é "(...) conhecida no Nordeste por anunciar a seca"[50]. O pássaro surge em verso e melodia na segunda faixa do Lado 2, com Gonzaga agudizando a voz de barítono e apressando o andamento ao final da toada. "Ai cauã uãraaam/ Ai cauããã/ Teu canto é penoso e faz medo/ Te cala, acauã/ Que é pra chuva voltar cedo/ Que é pra chuva voltar cedo...", pede a canção.

Ao longo de sua carreira, o Rei do Baião propagou um sem número de representações sobre uma parte específica do nordeste brasileiro, e não foram muitas as ocasiões em que o filho de Januário e Santana desviou dessa temática[51]. Nas canções do artista nascido em Exu, a 600 quilômetros do Recife, é fácil constatar a variedade de elementos que remetem às paisagens do sertão e ao cotidiano de quem não apenas habita esse ecossistema, mas é afetado por ele. O Nordeste de Luiz Gonzaga é um Nordeste unívoco, homogêneo. É o Nordeste do semiárido, aquele vulgarmente chamado de Sertão, sobre o qual nos fala o geógrafo Aziz Ab'Sáber (1924-2012):

> *O Nordeste seco possui uma área total da ordem de 700 mil km^2, onde vivem 23 milhões de brasileiros – entre os quais, quatro milhões de camponeses sem terra – marcados por uma relação telúrica com a*

---

caso de "Acauã". Segundo Yolanda, o marido não quis dá-la em parceria por "gostar demais da canção". A esse respeito, ver: TELES, José. Zé Dantas: há 100 anos nascia o fazedor de hits cantados por Luiz Gonzaga. **Revista Continente**. Recife, 1º de fevereiro de 2021. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/242/ze-dantas>. Acesso em: 29 set. 2021.

[49] Em depoimento ao Museu Cearense da Comunicação de Nirez, Humberto Teixeira falou do "sistema de parcerias" estabelecido com Gonzaga: "(...) são tantas e tantas músicas que eu fiz com o Luiz, algumas delas talvez a ideia maior ou tema maior da letra, da música, talvez tenha sido do Luiz, inúmeras outras são minhas sozinho, mas era uma parceria afetiva, fraterna, de maneira que tudo que nós fazíamos era Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira...". AZEVEDO, Miguel A. de (Nirez). **Humberto Teixeira**: voz e pensamento. Depoimento do compositor para o Museu Cearense da Comunicação Nirez. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2006. p. 42-43.

[50] CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 9. ed. São Paulo: Global Editora, 2000. p. 7.

[51] Em 1971 Luiz Gonzaga se aventurou por composições não necessariamente ligadas à temática "nordestina". Foi no LP *O canto jovem de Luiz Gonzaga* (RCA Camden), em que gravou, entre outros, Caetano e Gil ("No dia que eu vim-me embora"), Tom e Vinicius ("Caminho de pedra") e Geraldo Vandré ("Fica mal com Deus").

> *rusticidade física e ecológica dos sertões, sob uma estrutura agrária particularmente perversa. É uma das regiões semiáridas mais povoadas entre todas as terras secas existentes nos trópicos ou entre os trópicos.*[52]

À sua maneira, Gonzaga propôs uma narrativa sobre esse Nordeste. E embora ela já se mostrasse localizada (foram muitos os temas explorados por ele e por seus parceiros no que passamos a chamar de "gramática sertaneja", de aspectos fitogeográficos a valores sociais), seus contornos sugerem um recorte ainda mais específico: o da migração, que cresceria significativamente no Brasil pós-guerra, com a interrupção da chegada de imigrantes europeus, e que teria sua "grande onda"[53] nos idos de 1950, com o fluxo de nordestinos a se espraiar para além do Rio de Janeiro rumo a São Paulo.

Vivíamos a década da bossa nova, com o processo de industrialização do Centro--Sul, e o Nordeste começara, ainda nos anos 1930, a ser visto como região-problema, um fosso de anacronismo social e estagnação econômica que, "desabonando a reputação nacional-desenvolvimentista"[54], necessitava de esforços governamentais constantes para se equiparar ao restante do país. A essa altura São Paulo já era a "locomotiva do Brasil", e a combinação de fatores como o colapso de culturas agrícolas (a cana-de-açúcar e o algodão, esteios produtivos da região) e estiagens prolongadas agravava as condições de vida do sertanejo, um quadro tematizado por Gonzaga antes mesmo da consolidação da agroindústria sudestina[55].

Mas, se as imagens de um Nordeste faminto e desvalido já ocupavam as páginas de jornais e revistas, o noticiário do rádio e o discurso de autoridades públicas mobilizadas no esforço de demonização do migrante nordestino[56], por que em dado momento

---

[52] AB'SABER, Aziz Nacib. Sertões e sertanejos: uma geografia humana sofrida. **Revista do Instituto de Estudos Avançados**, São Paulo, v. 13, n. 36, ago. 1999. p. 7-59.

[53] VILLA, Marco Antonio. **Quando eu vim-me embora:** história da migração nordestina para São Paulo. São Paulo: Leya, 2017. p. 61-64.

[54] PODCAST DO IEB: **Coisas alinhadas na prateleira da memória, com um rótulo**: Nordeste, Sudene. Autor/pesquisador: André Luiz de Miranda Martins: Podcast do IEB, 20 out. Podcast. Disponível em: <https://anchor.fm/difusieb/episodes/133--Coisas-alinhadas-na-prateleira-da-memria--com-um-rtulo-Nordeste--Sudene-por-Andr-Luiz-de-Miranda-Martins-elap0d/a-a3i1ga7>. Acesso em: 5 mar. 2021.

[55] Tomo de empréstimo as reflexões do professor e pesquisador André Luiz de Miranda Martins sobre o gentílico inexistente "sudestino", em contraponto ao "nordestino", este desde sempre dicionarizado. "O que não faz ser 'sudestino'?", perguntava ele aos participantes do Curso de Difusão Interpretações do Nordeste, realizado em maio de 2019 no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP).

[56] A esse respeito, conferir o segundo e o terceiro capítulos do livro **Quando eu vim-me embora:** história da migração nordestina para São Paulo, já referenciado aqui. Intitulados respectivamente "As levas nativas" e "Chamam eles de morrendo-andando", neles o autor transcreve trechos de reportagens, de notícias do rádio e de discursos de políticos e outras autoridades nos quais é possível vislumbrar o modo como os migrantes nordestinos eram vistos e apresentados à opinião pública. Cf. VILLA, Marco Antonio. **Quando eu vim-me embora:** história da migração nordestina para São Paulo. São Paulo: Leya, 2017. p. 69-93.

características identificadas como força e determinação, frequentemente associadas a essa figura, passaram a merecer mais do que atenção, despertando empatia? Um dos motivos, de que trataremos mais adiante, talvez resida no fato de que, de símbolo do atraso nacional, as hostes errantes[57] assumiram a condição de mão de obra decisiva para a manutenção do crescimento paulista. Nesse sentido, a recém-formatada música nordestina, ainda que dinamizada em um esquema protocomercial, de algum modo suavizava a realidade migratória de então.

No artigo em que analisa a cena musical brasileira da década de 1950 e seu lugar na historiografia da música produzida no país, o historiador Marcos Napolitano aborda esse processo de suavização: "A visão ora amena, ora trágica [presentes no baião e na música caipira] da vida no campo compunha um quadro sentimentalista que sublimava as tensões advindas da urbanização sem regras em processo nos anos 1950"[58].

Os números registrados nos boletins[59] sobre a chegada de migrantes e imigrantes a São Paulo entre as décadas de 1940 e 1950 reforçam o entendimento de que o nordestino que se deslocava de sua região de origem para as capitais do Sudeste, nesse período, acabou por atender a uma demanda econômica específica, qual seja a de fornecer mão de obra para áreas em fase de crescimento.

> *O crescimento da migração esteve também vinculado ao sucesso econômico paulista e à decadência do setor primário nordestino, que reforçava os fatores para a expulsão da mão de obra. Na agricultura, a produção de São Paulo, em 1939, representava 25% da produção nacional. Em 1950, havia saltado para 34%. Já o setor industrial estadual participava, em 1939, com 39% da produção nacional; em 1950 esse número tinha saltado para 49%. Foi o dinamismo econômico que possibilitou absorver os milhares de migrantes e, ao mesmo tempo, estimular a chegada de mais nordestinos.*[60]

Tal fluxo, contudo, não serviria apenas à necessidade de força de trabalho de um estado que ampliava suas fronteiras agrícolas e industriais. Esse migrante também seria

---

[57] Faço uso, aqui, de expressão cunhada pelo sociólogo Francisco de Oliveira (1933-2019) em um de seus mais conhecidos artigos. OLIVEIRA, Francisco de. Anos 70: as hostes errantes. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 1, dez. 1981. p. 20-24.

[58] NAPOLITANO, Marcos. A música brasileira na década de 1950. **Revista USP**. v. 87, p.56-73, 2010.

[59] Entre estes, destacam-se o Boletim da Diretoria de Terras, Colonização e Imigração, o Boletim do Departamento de Imigração e Colonização e o Boletim do Serviço de Imigração e Colonização.

[60] VILLA, Marco Antonio. **Quando eu vim-me embora:** história da migração nordestina para São Paulo. São Paulo: Leya, 2017. p. 35.

assimilado pela classe política paulista como contingente eleitoral. “O universo da política não poderia ignorar esses novos eleitores”[61], aponta o historiador Marco Antonio Villa ao recuperar números sobre o total de votantes contabilizados no período.

> (...) *O número de eleitores no estado inscritos em 1933, quando da eleição para a Assembleia Constituinte, foi de 299.074. E no momento do restabelecimento da democracia, em 1945, até a primeira eleição para o governo do estado, em 1947, o eleitorado saltou para 1.565.248, um crescimento de mais de 400%.*[62]

Daí não configurar um despropósito pensar *A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga* como um documento, uma conjunção de elementos que, longe de assegurar verdades, contribui para expandir questionamentos acerca do papel da música, especificamente da canção popular-comercial brasileira, na conformação do Nordeste como organismo regional. Mesmo porque, numa contemporaneidade cada vez mais enredada em imagens e sons, “(...) perceber as fontes audiovisuais e musicais em (...) seus mecanismos de representação da realidade”[63] possibilita uma leitura mais acurada, porque talvez menos subjetiva, dos engenhos por meio dos quais a obra pode responder a dois níveis fundamentais de crítica.

O primeiro nível estaria relacionado ao que chamamos de ilusão da subjetividade, situação em que o “(...) conjunto de significados quase insondáveis e relativos”[64] de uma criação musical, “variável de acordo com a fruição do ouvinte”[65], impediria, de saída, um exame mais rigoroso dos aspectos localizados tanto no interior quanto na órbita da canção, enquanto o segundo diz respeito à supervalorização das letras, disposição em que “o sentido histórico da canção estaria restrito ao seu conteúdo verbal (...)”[66].

Dada a sua consolidação através da indústria fonográfica e do rádio e, mais ainda, a “(...) posição hegemônica que essa forma musical adquiriu”[67] com o avançar de tempos e tecnologias, tais apreciações parecem ignorar não somente as múltiplas estruturas que

---

[61] VILLA, Marco Antonio. **Quando eu vim-me embora:** história da migração nordestina para São Paulo. São Paulo: Leya, 2017. p. 95.
[62] VILLA, 2017. p. 95.
[63] NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel: os historiadores e as fontes audiovisuais e musicais. In: PINSKY, Carla B. (Org.). **Fontes históricas**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 236.
[64] NAPOLITANO, 2008. p. 236.
[65] Ibid., p. 236.
[66] Ibid., p. 236.
[67] NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**: a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 7.

concorrem para a produção da canção e, consequentemente, do disco (no caso de uma coletânea, do momento propício à escolha dos fonogramas e à sua preparação para o mercado), mas sobretudo sua relevância como "(...) tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais"[68]. Senão, vejamos: realizados em grande parte segundo os métodos da Análise Crítica do Discurso (ACD), os estudos sobre o cancioneiro de Luiz Gonzaga têm-se mostrado pouco reveladores à medida que privilegiam o exame conteudístico e deixam escapar aspectos elucidativos não necessariamente contidos em suas letras.

Feito em parceria com Humberto Teixeira, o baião "Paraíba" (1950), um dos maiores sucessos da dupla, é singular nesse sentido. Lançada primeiramente numa gravação de Emilinha Borba (1923-2005) com instrumental de Canhoto e seu Regional e coro de Os Boêmios, a canção que só viria a ser registrada pelo Rei do Baião em 1952 foi a princípio entendida como um achincalhe às paraibanas – para a audiência da época, tratava-se de uma alusão ao "homossexualismo feminino"[69]. A certa altura, porém, a percepção mudou, e a composição passou a ser apropriada como uma homenagem à fortaleza da mulher nordestina, "muié macho, sim sinhô". Na origem, contudo, a canção que introduz o primeiro LP de Gonzaga nasceu como um *jingle* eleitoral e faz referência a uma contenda política que operou desdobramentos na configuração e na própria simbologia do Nordeste.

Tão sedutor quanto acidentado, o terreno sobre o qual se assenta a canção popular brasileira é antes de tudo plural: perpassa costumes e períodos históricos, conjuga valores políticos e culturais, adensa-se, ou, ao contrário, se retrai segundo a cadência da economia, reflete contextos e percepções de vida, de país, de identidade, de territorialidade. Com ela, é possível até construir uma ideia de nação[70]. Não por acaso, estudá-la requer esforços em prol do reconhecimento (controle?) de certas subjetividades, de modo a evitar que estas conduzam a raciocínios comprometidos com visões estreitas, pessoais; implica, também, em buscar ângulos que no mais das vezes não estão direta ou explicitamente conectados à sua estrutura musical, motivo pelo qual, nesse percurso, talvez importe menos alcançar certezas e (muito) mais tensionar camadas, promovendo interrogações.

---

[68] NAPOLITANO, Marcos. **História e música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 8.

[69] MELLO, Zuza Homem de; SEVERIANO, Jairo. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras (1901-1957). Vol. 1. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 292.

[70] NAVES, Santuza Cambraia. **A canção brasileira**: leituras do Brasil através da música. Frederico Coleto et al. (org.). Rio de Janeiro: Zahar, 2015. p. 83-91.

Isso não significa que a música, na forma de canção popular, deixa de figurar como questão central numa investigação nesses termos, e sim que pode se tornar "(...) mais compreensível quanto mais forem os focos de luz sobre ela. Focos que devem ter origem em várias Ciências Humanas, como a sociologia, a antropologia, a crítica literária, a comunicação social, os estudos culturais como um todo"[71].

Ou, como nos diz Luiz Tatit:

> *A canção brasileira ocupa hoje um lugar artístico amplo demais para permanecer desvinculada de qualquer esfera de reflexão no país. Há todo um aparato industrial, tecnológico e mercadológico cuidando de sua produção e aumentando seu poder de penetração nos diversos setores socioculturais sem que haja, em contrapartida, qualquer acompanhamento analítico em condições de desvendar ao menos uma parcela desses estratos de sentido que a canção movimenta diariamente.*[72]

[71] NAPOLITANO, Marcos. **História e música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 8.
[72] TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2012. p. 309-310.

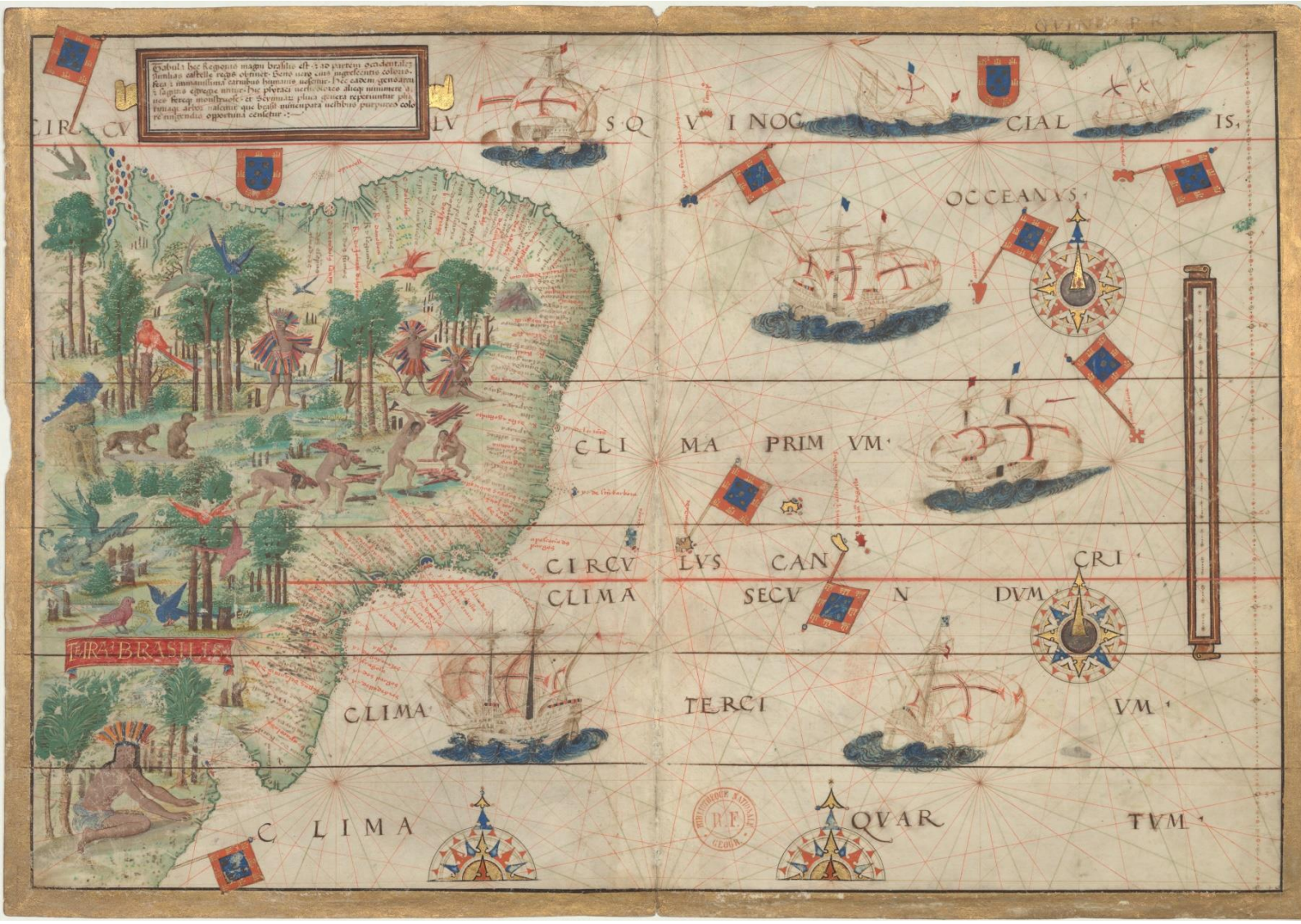


Figura 7 – O mapa “Terra Brasilis”, do cartógrafo português Lopo Homem: desenhada sobre pergaminho entre 1515 e 1519 com o auxílio de Pedro e Jorge Reinel, a carta mostra os contornos e a riqueza da costa brasileira na região que viria a ser conhecida como Nordeste. Fonte: Biblioteca Virtual da Cartografia Histórica (BN).

PARTE II

3 NORDESTE, TERRITÓRIO E REGIÃO: UMA HISTÓRIA QUE SE CONTA, UMA HISTÓRIA QUE SE CRIA

A pretexto de discutir a voz do Nordeste frente ao processo de "colonização literária" que julgava em curso na prosa brasileira das primeiras décadas do século XX, em 10 de março de 1935 Graciliano Ramos (1892-1953) publicava, no *Diário de Pernambuco*, um artigo em que repreendia seus pares: "Nestes quatrocentos anos de colonização literária recebemos a influência de muitos países. Sempre tentamos reproduzir com todas as minudências a língua, as ideias, a vida de outras terras. Não sei donde vem esse medo que temos de sermos nós mesmos. Queremos que nos tomem por outros."[73]

Mais de oito décadas após o pito do autor de *Vidas secas* (1938), o que é possível dizer sobre uma suposta voz do Nordeste? Ela existiu? Como soava na década de 1930 e como soaria hoje? Evidentemente que o escritor nascido no município de Quebrangulo, zona da mata alagoana, e crescido em Buíque, no sertão de Pernambuco, conhecia a heterogeneidade da região, inclusive a literária[74]. O escritor, portanto, não ignorava as relações de poder que se intercruzavam na construção desses territórios[75].

E embora tenha conseguido elaborar uma das mais contundentes leituras sobre a improbabilidade da vida no semiárido brasileiro, nem mesmo um criador genial como Graciliano seria capaz de solucionar os enigmas surgidos da inequação em que se transformou o Nordeste. Não porque não reunisse meios para tal, e sim porque pensar esse recorte, hoje mais do que ontem, significa adentrar um caleidoscópio de hipóteses ainda

---

[73] RAMOS, Graciliano. O romance do Nordeste. In: SALLA, Thiago Mio (Org.). **Garranchos**: textos inéditos de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Record, 2012. p. 138-142.

[74] "(...) O que é certo é que o romance do Nordeste existe e vai para diante. As livrarias estão cheias de nomes novos. Não é razoável pensarmos que toda essa gente escreva porque um dia o Sr. José Américo publicou um livro que foi notado com espanto no Rio: – Um romance do Nordeste! Que coisa extraordinária!", escreveu Graciliano Ramos no artigo destacado.

[75] MARTINS, André Luiz de M. Secas, estado e força de trabalho no Nordeste no século XX. In: ENCONTRO NACIONAL DE ECONOMIA POLÍTICA, 18., 2013, Belo Horizonte. Disponível em: <https://www.academia.edu/39263424/SECAS_ESTADO_E_FOR%C3%87A_DE_TRABALHO_NO_NORDESTE_NO_S%C3%89CULO_XX?source=swp_share>. Acesso em: 15 mar. 2021.

mais permeáveis, que acabam por originar novas imprecisões sobre os já imprecisos contornos da região[76].

Mas não é porque determinado exame adquiriu ares de insolubilidade que não se deva empreendê-lo. No que se refere à região, aliás, ocorre justamente o contrário – são muitos os estudos voltados à "compreensão do Nordeste", das investigações sobre a elaboração de uma identidade nordestina à questão regional[77], passando pelo próprio debate sobre o conceito de região. Uma busca por termos como "Nordeste" e "nordestino" nos principais repositórios de pesquisa do país demonstra como a proposta de refletir sobre esse espaço tem sido encampada multidisciplinarmente no meio acadêmico, em abordagens diversas e, algumas vezes, controversas.

No campo das artes, por exemplo, há atualmente certa adesão a uma leitura centrada na ideia da "invenção" desse território. Segundo essa interpretação, nomes do pensamento social e da produção artístico-cultural teriam disseminado, em suas teorias e representações, um discurso eminentemente reacionário sobre a região, tendo como tônica principal a oposição às tentativas de transformação desta sociedade.

Autor de uma série de livros calcados nessa abordagem[78], o professor e historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr. é hoje o mais destacado defensor desse enfoque[79]. Para o pesquisador, o Nordeste "inventado" configurou um bloco de resistência a um processo de modernização que foi interrompido e, em alguma medida, sabotado. Nesse sentido, a região se apresentaria como uma "rugosidade[80] do espaço nacional, um arranjo surgido a partir de uma aliança de forças cuja intenção era barrar o processo de integração proposto a

---

[76] VESENTINI, José William. O conceito de região em três registros. Exemplificando com o Nordeste brasileiro. **Confins**, 2012. n. 14. Disponível em: <http://journals.openedition.org/confins/7377>. Acesso em: 13 mar. 2021.

[77] OLIVEIRA, Francisco de. A questão regional: a hegemonia inacabada. **Revista do Instituto de Estudos Avançados**, 7 (18), 1993. p. 45.

[78] Entre eles **A invenção do Nordeste e outras artes**, Massangana/Cortez, 1999; **Nordestino: uma invenção do falo (uma história do gênero masculino – Nordeste 1920/1940)**, Catavento, 2003, e **A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste, 1920-1930)**, Intermeios, 2013.

[79] O pesquisador busca se alinhar ao discurso teórico do filósofo Michel Foucault (1926-1984), que em obras como *Microfísica do poder* (1978) defende a tese de que as convenções espaciais seriam estratégias que, disfarçadas sob a forma de discurso, atuariam diretamente sobre as relações de poder.

[80] A título de elucidação, transcrevo a reflexão do professor e geógrafo Milton Santos (1926-2001) sobre o conceito de "rugosidade": "Chamemos rugosidade ao que fica do passado como forma, espaço construído, paisagem, o que resta do processo de supressão, acumulação, superposição, com que as coisas se substituem e acumulam em todos os lugares. As rugosidades se apresentam como formas isoladas ou como arranjos. É dessa forma que elas são uma parte desse espaço-fator. Ainda que sem tradução imediata, as rugosidades nos trazem os restos de divisões do trabalho já passadas (todas as escalas da divisão do trabalho), os restos dos tipos de capital utilizados e suas combinações técnicas e sociais com o trabalho." Cf. SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2006. p. 92.

partir do Centro-Sul"[81]. Não haveria o que estranhar, portanto, na intenção declarada do pesquisador de "atacar" o Nordeste, de forma a prosseguir com a busca do que ele chamou de "dissolução da maquinaria imagético-discursiva de reprodução das relações econômico-sociais e de poder"[82].

Mas voltemos ao Romance de 30. Embora sem o caráter de coletividade do modernismo[83], o movimento que legou ao Brasil uma de suas mais potentes gerações de prosadores é visto com reticência por Albuquerque Jr..

> *Quanto mais os golpes de Estado, as ditaduras, as conciliações dos vencedores nos prometem salvar a nação e a região, mais a carência da nação e a carência da região parecem se agravar. Discursos como os da dependência, do subdesenvolvimento como parte do desenvolvimento, da exploração colonial como causas explicativas da nossa situação enquanto país parecem estar cada vez mais desgastados, porque partem de uma premissa de fundo, que é nossa vitimização enquanto país; a culpa por nosso atraso é dos outros, não nossa, enquanto vencedores e vencidos. O mesmo se pode dizer dos discursos que giram em torno da denúncia do colonialismo interno, das desigualdades regionais, da exploração do Nordeste pelo Sul e vice-versa. São discursos presos a essa lógica da vitimização, da culpa sendo posta sempre no "outro", criando um "eu" descomprometido com sua própria condição.*[84]

Não há questões propriamente literárias na análise[85] do autor de *A invenção do Nordeste e outras artes*, como se pode notar, ao passo que é possível identificar uma atitude acusatória em relação a esses romancistas, mobilizados que supostamente estiveram no objetivo de perenizar um Nordeste arcaico, aprisionado pelas tradições e refratário a possibilidades transformadoras como as representadas pelo café e por certa proposta de integração nacional[86].

---

[81] ALBUQUERQUE JR., Durval M. de. **A invenção do Nordeste e outras artes**, Recife: FJN, Massangana; São Paulo: Cortez, 1999. p. 94.
[82] ALBUQUERQUE JR., 1999. p. 342.
[83] "Os escritores de 30 não produziram um único manifesto estético". Cf. BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006. p. 66.
[84] ALBUQUERQUE JR., op. cit., p. 346.
[85] Albuquerque Jr. divide a produção cultural nordestina em dois blocos. Um seria o das obras, e o outro o dos artistas identificados com as representações do Nordeste enquanto 1) espaço da saudade (criado no rastro da decadência da sociedade patriarcal açucareira) e 2) território da revolta ("que olhava sem saudade para a casa-grande"). Cf. ALBUQUERQUE JR., Durval M. de. **A invenção do Nordeste e outras artes**, Recife: FJN, Massangana; São Paulo: Cortez, 1999. p. 183-184.
[86] OLIVEIRA, Francisco de. A questão regional: a hegemonia inacabada. **Revista do Instituto de Estudos Avançados**, 7 (18), 1993. p. 48.

> *Embora produto do olhar moderno, estes romances são nostálgicos em relação a uma visão naturalista e realista do real, em que tudo parecia claro, fixo, estável, e todas as hierarquias e ordenações no seu lugar. O que mais temem na modernidade é o dilaceramento, o conflito em torno do próprio espaço tido, até então, como referente natural e eterno.*[87]

O enfoque de Albuquerque Jr. é controvertido não porque o Nordeste, na qualidade de um grande sertão, não tenha sido, em muitos aspectos, construído, imaginado. O que espanta na abordagem é constatar, nela, a negação do fato de que as classes envolvidas na consolidação de determinados interesses também foram, elas próprias, atingidas pelas relações estabelecidas nesse espaço, e que responderam, em alguma medida, às disputas políticas e econômicas travadas com as demais regiões do país.

Nesse campo, a perspectiva da geógrafa Iná Elias de Castro é bem mais equilibrada. A pesquisadora reconhece, na realidade, tanto a contraposição de indivíduos e sociedades ao que é peculiar, quanto ao que se articula com o geral: "Problematizar o espaço geográfico é considerar estes paradoxos. Refletir sobre seus conteúdos simbólicos e materiais possibilita responder a questão de como se forjam desigualdades a partir da articulação do espaço da função política com outras dimensões do espaço da sociedade"[88]. A partir dessa noção de regionalismo, a expressão de uma base territorial seria dada por meio da relação do homem com o meio e seus símbolos.

> *Sinteticamente, o regionalismo é a expressão política de grupos numa região, que se mobilizam em defesa de interesses específicos frente a outras regiões ou ao próprio Estado. Esse é um movimento político, porém vinculado à identidade territorial. Se eliminarmos do conceito a ideia purista de defesa de interesses da 'região', percebemos que se trata, na realidade, de uma mobilização política em torno de questões e interesses de base regional, embora sua ideia-força possa ser, e quase sempre é, explicitada como defesa da sociedade regional.*[89]

Outra controvérsia da abordagem de Albuquerque Jr. refere-se ao discurso como resultado de um processo de produção e recepção de pensamento e linguagem: a prevalecer o entendimento do historiador, o leitor não passaria de um receptáculo de códigos, incapaz

---

[87] ALBUQUERQUE JR., Durval M. de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. p. 114.
[88] CASTRO, Iná E. de. Visibilidade da região e do regionalismo. In: LAVINAS, Lena et al (Orgs). **Integração, região e regionalismo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994. p. 164-165.
[89] CASTRO, Iná E. de. Visibilidade da região e do regionalismo. In: LAVINAS, Lena et al (Orgs). **Integração, região e regionalismo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994. p. 164-165.

de refletir sobre enunciados, enredos, intenções. Para o autor, haveria uma mensagem reacionária na obra de certos escritores, como se estes não fossem elementos de uma mesma construção – todo sujeito carrega consigo modos de ver o mundo, mas daí a atuar deliberadamente em favor desta ou daquela ordem pode haver um abismo, que alguns pesquisadores parecem dispostos a escavar[90].

> *Ao desconsiderar o espaço como produção social, como materialidade, como conceito, e suas relações com as formações sociais distintas que foram gestadas como vários "nordestes" – o de José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Graciliano Ramos, só para citar alguns escritores com os quais Muniz trabalha – ele* [Albuquerque Jr.] *acaba por negar a importância de percebermos as especificidades históricas e sociais que ele diz tanto procurar.*[91]

3.1 FORMAÇÃO SOCIAL E IMAGINÁRIO NA DINÂMICA DE UMA REGIÃO

A história do Nordeste ocupa muitas prateleiras na estante reservada à formação do Brasil. Construída a partir de diferentes abordagens, essa história foi por vezes contada, no sentido de expor fatos reais, e por vezes criada, no sentido de imaginar coisas, pessoas e fatos sem existência real. Tal intercurso estabeleceu uma dinâmica que viria a resultar em leituras específicas acerca deste lugar, parte considerável delas matizada por obras da literatura, do teatro, da pintura, da música e do cinema. E quer tenham sido empreendidas ou não como um esforço de tradução, essas interpretações, talvez porque organicamente conectadas aos gêneros discursivos dos meios de comunicação (imprensa, rádio e

---

[90] A abordagem proposta por Albuquerque Jr. ancora a tese **A reinvenção do Nordeste nas crônicas d'**O Carapuceiro (2007), defendida por Roberto Azoubel da Mota Silveira na PUC-RJ: "De uma forma geral, os livros do 'Ciclo da cana-de-açúcar' descrevem um processo de destruição paralelo a um esforço de reconstrução deste território existencial. Na sua escrita, José Lins denota uma vontade de reconstruir o passado que viveu, para assim escapar do presente que vivia. Uma vontade de dar continuidade ao ambiente da gente no meio da qual foi criado, de seus antepassados. Como tem consciência da impossibilidade de tal desejo, o autor fez de sua prosa um veículo de vingança contra os que contribuíram para a dissolução das relações sociais tradicionais. Daí a presença de elementos da velha sociedade patriarcal (...) opondo-se a uma nova realidade que emerge." Cf. SILVEIRA, Roberto Azoubel da Mota. **A reinvenção do Nordeste nas crônicas d'**O Carapuceiro (tese). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

[91] VIEIRA, Flávio L. R.. A teia inescapável do regionalismo nordestino: "A invenção do Nordeste e outras artes". **Revista Conceito**. João Pessoa, n. 5, jun. 2001. p. 53-63.

televisão), contribuíram mais do que o próprio pensamento social brasileiro para a instituição de um imaginário[92] sobre um espaço até então apartado do restante do país.

Sem desbordar para a análise do que há de superficial nessas leituras, e há muito, é possível entrever como esses discursos se alinharam, ainda que de modo incidental, na construção de um olhar homogeneizado e homogeneizante sobre a região. Para identificar esse alinhamento é bastante situar, na cronologia da formação desse território e na criação artístico-cultural brasileira, passagens do desvelamento de um Nordeste que, após a crise da economia açucareira e a ascensão, no Centro-Sul, de uma burguesia cafeeira[93], começava a ser enxergado como um lugar carente de esforços voltados à transposição de um sistema de produção alicerçado no trabalho escravo para um regime de assalariamento precário.

> *O que há de específico na formação social do Nordeste* (...) *diz respeito ao modo pelo qual foi feita a transição do trabalho escravo para o trabalho livre.* (...) *No Nordeste, ao contrário do que ocorreu com a grande lavoura cafeeira, não houve a utilização de grandes contingentes de mão de obra provenientes da Europa. Não havia, no Nordeste, recursos locais para financiar a vinda de trabalhadores europeus nem força política para mobilizar recursos do poder central para seu fim.*[94]

A imagem até então cultivada, a do Nordeste abundante da zona da mata, consonante com os interesses do Império, "(...) de árvores gordas, de sombras profundas, de bois pachorrentos, de gente vagarosa e às vezes arredondada quase em sanchos-panças pelo mel de engenho (...), onde nunca deixa de haver uma mancha de água"[95], era, aos poucos, substituída pela do outro Nordeste, aquele marcado pelo "(...) 'melting-pot' das caatingas, [pelas] condições de vida determinadas pelo meio, [pela] civilização dos vaqueiros, [pelos] currais (...), [pela] formação de uma plebe rural de onde repontam os místicos e os bandidos"[96].

---

[92] COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 211--213.
[93] PRADO JÚNIOR, Caio. **História econômica do Brasil**. 26. ed. Brasiliense: São Paulo, 1981. p. 114-135.
[94] BERNARDES, Denis de M. Notas sobre a formação social do Nordeste. **Lua Nova**. 2007, n.71, p. 62.
[95] FREYRE, Gilberto. **Nordeste**: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil. 7. ed. São Paulo: Global, 2004. p. 45.
[96] MENEZES, Djacir. **O outro Nordeste**: formação social do Nordeste. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1937. p. 11.

Figuras 8 e 9 – Uma outra iconografia: sai o Nordeste da abundância, com sua paleta de cores vivas e férteis, e entra o Nordeste da seca, monocromático e miserável. No alto, a pintura *Engenho de Pernambuco*, de Franz Post (séc. XVII); acima, a gravura *Silva Aestu Aphylla, Quam Dicunt Caa-Tinga, Silva Aestu Aphylla, Quam Dicunt Caa-Tinga* (1842), de Carl Friedrich Philipp von Martius. Fontes: Palácio do Itamaraty e Acervo de Iconografia/Instituto Moreira Salles.

Nessa transição que contrapôs zona da mata e sertão, não apenas o referencial[97] que havia sobre o Nordeste, mas também sua paleta de cores, sofreriam grande transformação. Sai de cena a cana-de-açúcar (*Saccharum officinarum*), gramínea nativa da Ásia que, cultivada na porção nordeste do Brasil, transfiguraria para sempre as feições e a própria composição social, econômica e política do país, e surge no palco o mandacaru (*Cereus jamacaru*), cacto de grande porte que servia de alimento para o gado e que passou à condição de símbolo maior da caatinga nordestina.

[97] FERREIRA, Angela L.; SILVA, Adielson P.; SIMONINI, Yuri. Um botânico a favor da caatinga: o relatório "Notas Botanicas" e a Inspetoria de Obras Contra as Secas – IOCS (Nordeste/Brasil, 1909-1910). In: ENANPUR, 17., 2017, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: ANPUR, 2017. p. 1-19.

> *Ocorria então uma espécie de sentença da civilização do açúcar, em agonia desde o século XVIII.* (...) *Parece até que as cenas da vida cotidiana e as paisagens exuberantes da zona da mata e das vilas pernambucanas desenhadas e pintadas pelos artistas holandeses trazidos por Maurício de Nassau (1637-1644) perderam também um pouco de seu encanto. A imagem que ascendia era distinta e com uma estrutura iconográfica fincada na topografia inóspita, nos modos de produção em que a pecuária desempenhava papel importante e nos costumes dos habitantes da Caatinga, um lugar até então pouco visitado pelos artistas e intelectuais que mais tarde reproduziriam o termo Sertão e produziriam seu campo semântico. Nesse plano de significados, o arranjo inclinou-se para a consideração da penúria do espaço, do clima e do ser humano que o habitava.*[98]

3.2 O NORDESTE SECO E A CONSOLIDAÇÃO DE UM ARRANJO REGIONAL

Atrelada à crise da exportação açucareira que outrora permitiu, nas palavras de Gilberto Freyre, a ocupação da "(...) terra pegajenta [na qual] foi possível fundar-se a civilização moderna mais cheia de qualidades, de permanência e ao mesmo tempo de plasticidade que já se fundou nos trópicos"[99], assomou-se, potente como o sol do meio-dia, a imagem do outro Nordeste, aquele sem árvores densas, sem bois vagarosos, sem cursos d'água, sem qualidades. Tratava-se do mesmo lugar, do mesmo espaço, mas na verdade era outro, desde que, em fins do século XIX, uma seca sem precedentes provocou uma catástrofe humanitária desde o Ceará[100], amplificando o território que muitos geógrafos chamavam de Nordeste Seco.

Conhecido como "grande seca de 1876-1879", esse período de estiagem atingiu não apenas o Brasil, mas também territórios da África do Sul, da Coreia e da Nova Caledônia

---

[98] COSTA, Sebastião Guilherme A. da. Figuras do Nordeste e representação nacional do Brasil. **Revista Iberoamericana**, v. IXXVIII, p. 1-20, 2012.

[99] FREYRE, Gilberto. **Nordeste**: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil. 7. ed. São Paulo: Global, 2004. p. 47.

[100] "Embora os dados sejam imprecisos, são 'indicativos' do sofrimento e da catástrofe. (...) O repórter Herbert Smith, que estava no Ceará cobrindo a seca para a *Scribner's Magazine*, registrou que, durante a seca, provavelmente quinhentos mil sertanejos haviam morrido de varíola e fome. Além de escrever para a revista, Smith publicou, em 1879, o livro resultado dessa sua viagem ao Brasil, no qual reitera o número de quinhentas mil mortes causadas diretamente pela fome e pelas doenças que acompanharam a seca". Sobre o livro aludido na citação: trata-se de *Brazil, the Amazonas and the Coast*, publicado em Nova York pela editora Charles Scribner's Sons. Cf. SECRETO, María Verónica. A seca de 1877-1879 no Império do Brasil: dos ensinamentos do senador Pompeu aos de André Rebouças: trabalhadores e mercado. **Hist. Cienc. Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, p. 34-51, mar. 2020.

(Índia), além de Java, das Filipinas e do Magreb (o Grande Magreb inclui Marrocos, Argélia, Tunísia, Mauritânia e Líbia). Com tal magnitude, não apenas estudiosos brasileiros, mas de outros países, se debruçariam sobre o assunto, fosse para documentar a tragédia, fosse para, segundo anunciavam, buscar soluções. A professora e pesquisadora María Verónica Secreto pontua que "(...) essa dimensão global, que passou despercebida por mais de um século para nós historiadores, não o foi para muitos dos viajantes, cronistas, economistas, políticos que, no final da década de 1870, analisaram, escreveram, fotografaram, relataram a 'calamidade da seca'"[101].

Figuras 10 e 11 – À esquerda, cartão-postal ilustrado com imagem de refugiado da "grande seca de 1876-1879" no Ceará. Nos dizeres, lê-se: "Coberto de immundos trapos/ Dormindo exposto ao luar;/ Falta-me – n'alma o talento/ Té mesmo para chorar!". À direita, o mapa da região flagelada pela seca de 1877. Fontes: Joaquim Antônio Corrêa/Fundação Biblioteca Nacional e BNDigital do Brasil.

Desse período até os primeiros anos do século XX, a visibilidade adquirida pelo tema e as tragédias ocorridas em sua consequência resultariam no segundo e talvez mais decisivo lance para a consolidação de um regionalismo nordestino, embora essa elaboração tenha se dado em outras bases: com a seca, a região exibiria um "fortíssimo elemento 'regionalizador' (...), articulando em torno do semiárido um conjunto imaginário

[101] SECRETO, María Verónica. A seca de 1877-1879 no Império do Brasil: dos ensinamentos do senador Pompeu aos de André Rebouças: trabalhadores e mercado. **Hist. Cienc. Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, p. 34-51, mar. 2020.

extremamente amplo e complexo de significados, expresso em discursos, imagens, valores, normas de conduta e movimentos artísticos”[102].

A essa altura, a criação da Inspetoria de Obras contra as Secas (IOCS), pelo governo Nilo Peçanha (1906-1910), já inoculara o debate sobre as secas nos círculos políticos nacionais. O assunto ganharia destaque nas discussões que envolviam o governo central porque, entre 1915 e 1919, outra estiagem severa veio a atingir o Nordeste, forçando o Congresso Nacional a discutir, pela primeira vez, propostas para o enfrentamento do problema pelas vias oficiais, ou seja, por meio do Estado.

Foi somente nas duas décadas finais da Primeira República (1889-1930) que as distinções regionais do território brasileiro passaram a figurar mais fortemente nos círculos decisórios do país, e muito em razão da contrariedade que as ações estatais para o combate à seca (viabilizadas na presidência de Epitácio Pessoa, entre 1918 e 1922) despertaram na imprensa e entre autoridades políticas. Para ilustrar o quanto o debate assumiu contornos de polarização, reproduzimos a seguir excertos de duas manifestações contrárias ao envio de recursos financeiros para a região.

Por mais espantoso que possa parecer, a primeira delas foi apresentada como resposta ao trabalho intitulado “O problema do Norte”, durante o 4º Congresso Brasileiro de Geografia. O evento foi realizado no Recife, em 1915.

> (...) *pensa a Comissão que o melhor meio de evitar aqueles horrores* [provocados pela seca] *será a emigração e colonização dentro do próprio país, sendo abandonadas aquelas regiões, e procurando seus atuais habitantes outras paragens, principalmente terras devolutas da União, que a vil preço as dará e nas mais favoráveis condições de pagamento.*[103]

A segunda, destacada a seguir, foi levada a público na forma de artigo, publicado anonimamente no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro, em 17 de março de 1916. Seu título era “A volta aos campos”.

> *Suspendamos, pois, esta luta inglória, inútil, louca com que os nossos mirrados braços pretendem armazenar nos sertões do Ceará água suficiente para desalterar o sol tropical e deixar ainda sobras para a boca dos homens. Não enterremos mais um vintém nesse deserto americano quase tão branco, como as areias do Saara, pelas alvas ossadas que já o*

[102] NEVES, Frederico de C. O nordeste e a historiografia brasileira. **Ponta de Lança**: Revista Eletrônica de História, Memória & Cultura, v. 6, n. 10, p. 6-24, 31 out. 2012.
[103] BERNARDES, Denis de M. Notas sobre a formação social do Nordeste. **Lua Nova**. 2007, n.71, p. 63.

> *cobrem. Se das primeiras vezes que o terrível flagelo da seca que açoitou as nossas províncias do norte tínhamos o direito de nos queixar da natureza, agora já não o temos. A periodicidade das secas daquelas regiões já não está por demonstrar* (...). *Feliz o país em que aos males que afligem os homens do norte oferece remédio a própria terra do sul. São Paulo, Minas e Rio de Janeiro lutam com a falta de braços e com a carestia do trabalho rural para a exploração de suas riquezas.*[104]

É importante destacar, também, o conjunto de esforços protagonizado por vários jornais da época, mas especialmente por *O Estado de S. Paulo*, para demonstrar o que foi tomado como inferioridade nordestina, condição que supostamente retardava o desenvolvimento do Centro-Sul. Tal expediente era levado a cabo por meio de reportagens de correspondentes[105] enviados à região do semiárido e de textos escritos por figuras proeminentes do empresariado e da agricultura paulista. Conforme anota o historiador Frederico de Castro Neves, um dos primeiros a reagir a essa campanha foi o próprio Gilberto Freyre[106], em razão da série de crônicas "Impressões do Nordeste", de autoria do médico, político e empresário Paulo de Moraes Barros (1866-1940).

> *Barros, de um lado, observa que "o Nordeste brasileiro só foi divulgado com tal designação após a última calamidade que assolou em 1919" (*O Estado de São Paulo*, 10.08.1923), antecipando-se a um intenso debate sobre o lugar das secas na configuração das identidades regionais nordestinas* (...). *Por outro lado, coloca-se em posição de continuidade em relação aos textos que elaboram um contraste entre o "Sul do Brasil, isto é a região que vai da Bahia até o Rio Grande do Sul" – que "apresenta um tal aspecto de progresso" – e o "Norte, com seus desertos, sua ignorância, sua falta de higiene, sua pobreza, seu servilismo" (*O Estado de São Paulo*, 03.09.1920). A fim de comprovar essas impressões, o autor viaja a Juazeiro, no Ceará, e, de fato, constata a presença de "fanáticos boçais" e*

---

[104] BERNARDES, Denis de M. Notas sobre a formação social do Nordeste. **Lua Nova**. 2007, n.71, p. 63-64.

[105] VENTURA, Roberto. Canudos como cidade iletrada: Euclides da Cunha na urbs monstruosa. **Rev. Antropol.**, São Paulo, v. 40, n. 1, p. 165-181, 1997. p. 168-169.

[106] "(...) Em primeiro lugar, e de modo mais explícito e direto, Freyre procurava combater as ideias expressas no jornal *O Estado de São Paulo*, especialmente as crônicas escritas por Paulo Barros, em 1923, intituladas 'Impressões do Nordeste'. De fato, este jornal empenhou-se, nestes anos, em apresentar uma nova configuração regional brasileira que pudesse legitimar uma suposta superioridade paulista baseada nas ideias de 'progresso', 'abundância' e 'higiene'". Cf. NEVES, Frederico de C. O nordeste e a historiografia brasileira. **Ponta de Lança**: Revista Eletrônica de História, Memória & Cultura, v. 6, n. 10, p. 6-24, 31 out. 2012.

> *de "bandidos facinorosos", resultados "naturais" da inferioridade racial dos "nordestinos" (*O Estado de São Paulo, *16.08.1923).*[107]

Pressionados, os governos que sucederam o de Epitácio Pessoa abandonaram as iniciativas que visavam levar qualquer lenitivo para o semiárido e suas populações. O país só voltaria a encampar projetos de regionalização nessa direção após a Revolução de 1930, quando investimentos para o combate às secas passaram a ser previstos em lei. Na Constituição de 1934, o Artigo 177 preconizava: "A defesa contra as secas nos Estados do Norte obedecerá a um plano sistemático e será permanente, ficando a cargo da União, que despenderá com as obras e os serviços de assistência quantia nunca inferior a quatro por cento de sua receita tributária sem aplicação especial."[108]

O reconhecimento da territorialidade nordestina como região só se afirmaria a partir dos anos 1930, no Estado Novo (1937-1945), e redundaria na formulação do que os estudiosos passaram a chamar de questão regional[109]. Nessa chave, o combate às secas integraria uma pauta mais ampla, a da superação das desigualdades regionais a partir do estabelecimento de ações econômicas resultantes de discussões que estariam atreladas, também, a questões sociais. Nesse contexto tivemos, por exemplo, a substituição da política da açudagem (de represamento de águas) pela da irrigação, vista como mais útil à tentativa de incrementar "a produtividade dos capitais porventura investidos na região"[110].

Como se abandonasse o andamento da toada para avançar ao ritmo do baião, no início da década de 1950 o Nordeste já contava com entidades como a Companhia Hidrelétrica do São Francisco, a Chesf, e a Comissão do Vale do São Francisco (CVSF, posteriormente rebatizada de Codevasf), criadas respectivamente em 1945 e 1948. O Banco do Nordeste do Brasil seria fundado em julho de 1952, com a proposta de funcionar como agente indutor do desenvolvimento na região. Tentava-se, então, implementar um programa de industrialização regional. A proposta viria a ser defendida com mais força a partir da instalação do Grupo de Trabalho para o Desenvolvimento do Nordeste, o GTDN,

---

[107] BERNARDES, Denis de M. Notas sobre a formação social do Nordeste. **Lua Nova**. 2007, n.71, p. 63-64.
[108] BRASIL. **Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil**, de 16 de julho de 1934.
[109] "(...) a Questão Regional é, basicamente, a história da resolução da questão do mercado de força de trabalho, a qual vai ter consequências sobre a irresolução da questão agrária." Cf. OLIVEIRA, Francisco de. A questão regional: a hegemonia inacabada. **Revista do Instituto de Estudos Avançados**, 7 (18), 1993. p. 50.
[110] MARTINS, André Luiz de Miranda. Visões da "insuficiência": o nordeste e o desenvolvimento regional no pensamento social brasileiro. São Paulo, **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, v. 3, p. 69-88, 2011. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34669>. Acesso em: 14 jun. 2020.

em 1956, e com a transformação, em 1959, do Conselho do Desenvolvimento do Nordeste (Codeno) na Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste, a Sudene.

Mas os intentos governamentais não apenas sofreriam acidentes de percurso (a crise da indústria algodoeira-têxtil, entre as décadas de 1930 e 1940, foi um desses desvios), como seriam afetados por fatores talvez sociologicamente previsíveis: entre eles, a crescente insatisfação no campo (as Ligas Camponesas como "barril de pólvora", conforme descreveria Josué de Castro no livro *Sete palmos de terra e um caixão: ensaio sobre o Nordeste, área explosiva*); a política de assistência equivocada que originaria os "industriais da seca" (apresentados por Antonio Callado em *Os industriais da seca e os Galileus de Pernambuco: aspectos da luta pela reforma agrária no Brasil*), e uma cultura da tutela que, ao se alimentar da visão de São Paulo (Centro-Sul) como "locomotiva do Brasil" e depositar na Sudene todas as fichas para o "progresso" regional, colaboraria para um esquema em que a região tinha cada vez menos chances de exercer sua autonomia.[111]

> *A percepção de uma região que atravancava o progresso* (...) *seria reforçada pelo impacto da publicação do ousado trabalho de Josué de Castro,* Geografia da fome, *em 1946, ao qual se somaria a divulgação do censo industrial de 1949 e das contas nacionais e regionais do Brasil, em 1951 e 1952. O resultado seria um desenho nada harmônico da distribuição da renda nacional. Ficavam evidentes as perdas relativas de um Nordeste epidêmica e endemicamente faminto nos mercados em que apresentava alguma competitividade: o mercado do algodão, suplantado desde meados dos anos 1930 pela produção do estado de São Paulo, que em 1945 responderia por 75% da cotonicultura nacional; e o mercado do açúcar, praticamente ressuscitado pelo Instituto do Açúcar e do Álcool (IAA) nos anos 1930 – o que deu sobrevida às mais antigas elites do país e reforçou a monocultura* (...) *–, mas que sucumbe à expansão da cultura canavieira e da produção açucareira a áreas outrora consumidoras do açúcar nordestino (notadamente São Paulo), sob os auspícios desse mesmo IAA.*[112]

Esses fatores estariam na base da incapacidade de reação da economia nordestina, que diante das inúmeras carências que enfrentava – entre as principais delas, infraestrutura

---

[111] MARTINS, André Luiz de Miranda. Visões da "insuficiência": o nordeste e o desenvolvimento regional no pensamento social brasileiro. São Paulo, **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, v. 3, p. 69-88, 2011. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34669>. Acesso em: 14 jun. 2020.

[112] PODCAST DO IEB: **Coisas alinhadas na prateleira da memória, com um rótulo**: Nordeste, Sudene. Autor/pesquisador: André Luiz de Miranda Martins: Podcast do IEB, 20 out. Podcast. Disponível em: <https://anchor.fm/difusieb/episodes/133--Coisas-alinhadas-na-prateleira-da-memria--com-um-rtulo-Nordeste--Sudene-por-Andr-Luiz-de-Miranda-Martins-elap0d/a-a3i1ga7>. Acesso em: 5 mar. 2021.

quase inexistente e mão de obra limitada –, "apresentaria, ao longo dos anos 1950, uma dificuldade crescente de frear as perdas de renda e de força de trabalho para o Centro-Sul, onde se concentravam de 50% a 70% do valor adicionado pela indústria de bens de capital".[113]

Na falência da obra em progresso que constituía o Nordeste dos anos 1950, a seca, mais uma vez, contribuiria para o quadro de inviabilidade desenhado para a região – somente nesse período foram duas estiagens prolongadas, entre 1951 e 1953 e em 1958. Em tudo, e como ocorrera tantas vezes antes[114], a realidade induzia à partida, e não apenas no sertão, posto que a fragilidade econômica permanentemente em curso atingiria de maneira indistinta territórios do litoral, da zona da mata e do agreste.

Como resultado desses desequilíbrios, na década que marca o avanço da industrialização[115] brasileira um contingente de mão de obra adequado às necessidades da porção desenvolvida do Brasil encontrava-se disponível. Aos governos, industriais e grandes agricultores que manobravam essa engrenagem, cabia ajustar seus instrumentos e servir-se da população que se deslocava.

> *No século XX* (...), *verificou-se o rápido aumento da migração a partir de estados do Nordeste (em grande parte com origem rural)* (...) *em direção ao Sudeste brasileiro. Durante a década de 1930, o Nordeste perdeu algo em torno de 650 mil pessoas para outras áreas do país e, no decorrer da década seguinte, o número de emigrantes chegou a mais de 900 mil. A década de 1950 foi também um período de intensa emigração inter-regional, de tal modo que a taxa média de crescimento anual da população*

---

[113] PODCAST DO IEB: **Coisas alinhadas na prateleira da memória, com um rótulo**: Nordeste, Sudene. Autor/pesquisador: André Luiz de Miranda Martins: Podcast do IEB, 20 out. Podcast.

[114] "Os fluxos de saída da população a partir do Nordeste (emigração) conduziram seus naturais para todas as regiões brasileiras, mas os primeiros registros de expressivos grupos de emigrantes destacam inicialmente a Região Norte como destino. Em meados do século 19 a Amazônia experimentou crescimento econômico em função da extração da borracha, atraindo numerosos migrantes para a região como consequência do uso extensivo de mão de obra. No decorrer do período que vai de 1839 (quando da descoberta da vulcanização da borracha) a 1932 (final da grande depressão), essa região recebeu uma grande quantidade de nordestinos, procedentes, em sua maioria, das zonas do agreste e do sertão do Ceará, Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte". Cf. OJIMA, Ricardo; FUSCO, Wilson. Migrações e nordestinos pelo Brasil: uma breve contextualização, p.11-26. In: _____. **Migrações nordestinas no século 21**: um panorama recente. São Paulo: Editora Edgard Blücher, 2015.

[115] "País de industrialização retardatária, a partir dos anos de 1930 e, sobretudo, depois da Segunda Guerra Mundial, [o Brasil] teve um fabuloso crescimento econômico, consolidando seu setor industrial como o eixo dinâmico da economia. Este vigor é geralmente explicado pela adoção de políticas ativas de substituição de importações, marca da política econômica brasileira depois de 1945 até, seguramente, o governo João Goulart. Ancorado na utilização de seletivos e limitados recursos externos, o Brasil (e outros países primário--exportadores) empreendeu um progressivo e gradual processo de industrialização". Cf. CAPUTO, Ana C.; MELO, Hildete P. de. A industrialização brasileira nos anos de 1950: uma análise da instrução 113 da SUMOC. **Estud. Econ.**, São Paulo, v. 39, n. 3, p. 513-538, set. 2009.

nordestina ao longo do decênio foi de 2,1%, enquanto a do Brasil foi de 3,4%.[116]

3.3 O MIGRANTE SERTANEJO COMO SÍNTESE DE UMA REGIÃO

A migração nordestina é uma realidade secular, assim como todos os processos migratórios verificados no Brasil ao longo dos tempos. Mas, longe de ter sido causado única e exclusivamente pela seca, o fenômeno reflete na verdade desequilíbrios regionais resultantes de ciclos econômicos (períodos em que o dinamismo de determinada economia torna-se dependente de um produto lucrativo no mercado internacional e privilegiado na pauta de exportações) ocorridos em momentos mais ou menos favoráveis à sua expansão.

Embora pareça óbvia, tal relação é por vezes ignorada quando se fala de migração e de nordestinos. No lugar do devido exame dos cenários econômicos, imprescindível para identificar "no espaço e no tempo da realidade nacional, os rumos que as migrações internas assumiram por ocasião do surgimento dos diversos ciclos da nossa economia"[117], verifica-se, com alguma frequência, a incorporação de leituras elaboradas a partir de investigações, digamos, pouco rigorosas.

Em certos círculos, por exemplo, o termo "migrante", dicionarizado simplesmente como aquele que migra, foi substituído na prática por "retirante", acepção usada para definir o "sertanejo que, sozinho ou em grupo, emigra para outras regiões nacionais, fugindo à seca, nas regiões áridas do Nordeste"[118]. Outro entendimento, este de fato extravagante, aponta para um certo "instinto migratório" que existiria no brasileiro em geral, mas que, no nordestino, assumiria características congênitas. Até meados do século XX, apreciações como essas eram comuns, inclusive nos livros didáticos de geografia.[119]

Equivocadas de saída, tais avaliações podem até ter prejudicado uma apreensão mais nítida sobre os efeitos desse fenômeno no desenvolvimento da população brasileira, mas jamais impediram a assimilação dos significados da ação de migrar: compreender o

---

[116] OJIMA, Ricardo; FUSCO, Wilson. Migrações e nordestinos pelo Brasil: uma breve contextualização, p.11-26. In: _____. **Migrações nordestinas no século 21**: um panorama recente, São Paulo: Editora Edgard Blücher, 2015. p. 13.

[117] SOUZA, Itamar de. **Migrações internas no Brasil**. Petrópolis: Vozes; Natal: Fundação José Augusto, 1980. p. 10.

[118] RETIRANTE. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 3. ed., revista e atualizada, 1.ª imp. Curitiba: Positivo, 2004. Edição eletrônica.

[119] SILVA, Maria Ediney F. da. **O nordeste nos livros didáticos de geografia de 1905-1950**. 2012. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. p. 97.

fenômeno migratório, afinal, permite-nos não somente conhecer o número de pessoas que deixam uma região em direção a outra (e são muitos os aspectos iluminados pelas estatísticas demográficas, do tamanho à densidade e da distribuição à esperança de vida dos habitantes), mas capturar o impacto que determinado grupo produz, com seu deslocamento, nas regiões receptoras.

O contingente de nordestinos, em especial de cearenses, que se deslocou em direção à Amazônia no final do século XIX é ilustrativo desse impacto, dado que tal corrente possibilitaria um incremento da produção de borracha na região amazônica antes mesmo de vir a favorecer a lavoura cafeeira no Centro-Sul do país[120]. Em grande parte devido ao processo de vulcanização da borracha (que a tornava resistente à temperatura), em 1910 a substância resultante da coagulação do látex vegetal chegou a responder por aproximadamente 40% da exportação brasileira[121].

> *Concomitantemente ao auge da produção cafeeira no Centro-Sul ocorreu o* rubber boom *na região Amazônica. A ocupação desta imensa região se iniciara durante a segunda metade do século XVII, liderada principalmente por jesuítas e carmelitas.* (...) *Em fins do século XIX, a Europa e os Estados Unidos, dando continuidade à sua Revolução Industrial, encontraram na indústria automobilística um novo campo de expansão. Esta indústria encontrou na Amazônia a maior reserva mundial de seringais para atender, numa primeira fase, à demanda de borracha de que necessitava.* (...) *Foi do Nordeste que a Amazônia recebeu a mão-de-obra necessária à extração da borracha nos seringais.*[122]

O migrante nordestino é, primeiramente, decorrência da migração interna, "um processo social resultante de mudanças estruturais de um determinado país, que provocam o deslocamento horizontal de pessoas de todas as classes sociais, que, por razões diversas, deixam o seu município de nascimento e vão fixar residência noutro".[123] Como reflexo das dinâmicas socioeconômicas de sua região, ele é também uma condição, elaborada no curso

---

[120] "[Havia] toda uma resistência dos migrantes nordestinos a se transferirem para o sul, para a economia cafeeira, que era vista por eles como economia escravista, ao mesmo tempo que a volta de Manoel Urbano [expedicionário pioneiro na abertura do caminho para a colonização do Vale do rio Purus], por exemplo, para o Nordeste, depois de enriquecido, virou lenda, transformando a Amazônia, o Acre, em novo Eldorado ante a perspectiva do enriquecimento rápido." Cf. PAULA, João A. de. **Notas sobre a economia da borracha no Brasil**. 41 p. Belo Horizonte: CEDEPLAR/UFMG, 1980. p. 4.
[121] SILVA, Luiz O. da. **A luta pela Amazônia**. São Paulo: Fulgor, 1962. p. 101.
[122] SOUZA, Itamar de. **Migrações internas no Brasil**. Petrópolis: Vozes; Natal: Fundação José Augusto, 1980. p. 54.
[123] SOUZA, 1980. p. 33.

dos sucessivos ciclos econômicos que têm beneficiado as elites agrárias, industriais, políticas e governamentais do país no decorrer dos séculos.

O movimento antiescravagista no Brasil, iniciado em 1850 com a Lei Eusébio e consolidado em 1888 com a Lei Áurea, levou ao fim do tráfico negreiro. Foi um baque para a oligarquia agrária do Centro-Sul, que, sem a mão de obra escrava, viu-se obrigada a recrutar trabalhadores para a lida em suas propriedades. A elite cafeeira utilizou-se primeiramente do contingente originado da imigração estrangeira, estimulada a partir de um esquema que contava com "companhias ou sociedades de colonização, verba governamental para transportar gratuitamente os imigrantes desde o seu país de origem até as fazendas de destino, e a construção de uma hospedaria para recebê-los em São Paulo"[124].

> *Em 1900 os nove estados do Nordeste* (...) *abrigavam 40% do total da população. Todavia, com a escalada dos valores modernos o êxodo foi inevitável, mormente em razão das prolongadas estiagens e de seu sistema econômico primitivo com áreas inteiras cuja relação de trabalho era pré--capitalista, o que desencorajava o contingente populacional a se manter nas pequenas propriedades* (...). *Desse período são os primeiros fenômenos de migração interna e externa no Brasil, com massas de escravos nordestinos, semi-libertos devido à falta de trabalho nas fazendas decadentes mas com algum valor de troca em razão do fim do tráfico negreiro em 1850, deslocando-se para trabalhar nas lavouras de café próximas à cidade de São Paulo e assim substituir o negro local na mão de obra e apoiar os estrangeiros que também imigravam, especialmente portugueses, italianos, espanhóis e alemães.*[125]

Publicado originalmente em inglês[126], no estudo *Migration, regional and urban growth and development in Brazil: a selective analysis of the historical record, 1872-1970*, de 1971, o historiador Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) e o economista Douglas H. Graham dividiram as migrações internas ocorridas no século XX no Brasil em dois períodos – um anterior a 1930, e outro subsequente a esta década. Ambas as fases,

---

[124] SOUZA, Itamar de. **Migrações internas no Brasil**. Petrópolis: Vozes; Natal: Fundação José Augusto, 1980. p. 53.

[125] COSTA, Sebastião Guilherme A. da. Figuras do Nordeste e representação nacional do Brasil. **Revista Iberoamericana**, v. IXXVIII, p. 1-20, 2012. p. 845.

[126] O estudo desenvolvido pelo autor de *Raízes do Brasil* (1936) e pelo professor emérito do Departamento de Agricultura, Meio Ambiente e Desenvolvimento Econômico da Universidade Ohio ganhou lançamento no Brasil em 1984. Ver: GRAHAM, Douglas H; HOLANDA, Sérgio B. **Migrações internas no Brasil**: 1872--1970. São Paulo: IPE/USP/CNPq, 1984. 130 p.

enfatizavam os estudiosos, tiveram desdobramentos no panorama do desenvolvimento social, político e econômico do país.[127]

Nessa perspectiva, cada um desses momentos exibiria padrões específicos, com o primeiro deles apresentando as seguintes características: persistência da evasão de mão de obra primária do Norte em decorrência da continuidade da expansão do Ciclo da Borracha na Amazônia; migração intrarregional de imigrantes italianos das fazendas de café para as áreas urbanas em fase inicial de industrialização do Sul; inserção, estimulada e subsidiada pelo poder público, de outros imigrantes em substituição aos italianos, e a utilização ainda relativamente incipiente da migração interna como recurso para induzir o desenvolvimento econômico do Centro-Sul.

O segundo período, pós-1930, foi marcado justamente pela redução do fluxo de imigrantes estrangeiros, em especial dos europeus (em razão da Grande Depressão, da suspensão dos programas de apoio à vinda desses contingentes e da instituição de cotas para imigrações futuras); pela formação, agora expressiva, de um processo de migração interna do Nordeste em direção a São Paulo (em substituição aos imigrantes que deixaram os cafezais rumo às novas fronteiras agrícolas abertas no Paraná, muitos dos quais voltariam para atuar no parque industrial paulista); pelo despontar dos estados de Goiás e do Mato Grosso como regiões de atração para a migração interna, e pela consolidação dos fluxos inter-regional e intrarregional de viés rural-urbano, os quais cresceriam significativamente de 1940 a 1970.

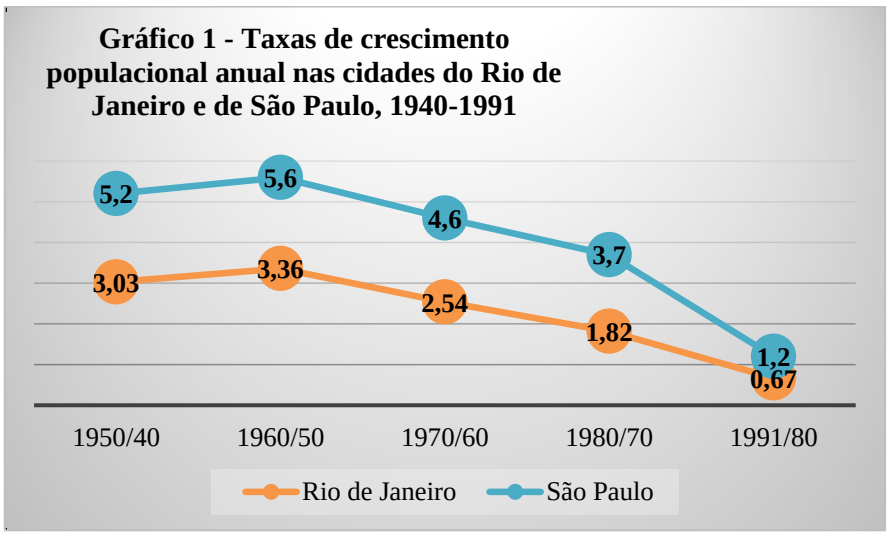
Assim, nesses dois períodos (pré e pós-1930), afetariam a mobilidade do trabalho no país tanto o alargamento da fronteira agrícola (em que se desenvolvia uma agricultura de exportação em moldes especificamente capitalistas), quanto a expansão do capitalismo industrial – este último tendo São Paulo como foco e, a partir dos anos 1950, como indutor contínuo e permanente. A industrialização ocasionaria o aumento da produtividade e a elevação do padrão de vida das populações urbanas de então, mas não só; impulsionaria, também, todo um setor de serviços no entorno das unidades fabris, com os pequenos negócios em sua órbita a oferecer um mercado de trabalho crescente e diversificado.

---

[127] "(...) conseguiram os seus autores demonstrar, através da utilização de metodologia rigorosa (e até exaustiva), o modo como determinadas regiões brasileiras perderam populações e outras foram beneficiadas com a recepção desta, ao longo do período analisado, em diferentes épocas." Cf. CALDEIRA, José de Ribamar C. Resenha: Migrações internas no Brasil – 1872-1970. **Estudos Econômicos**, São Paulo, 14 (3): 801-802, set./dez. 1984.

> *O processo de industrialização no Brasil, centrado em São Paulo, muito beneficiou-se de* (...) *períodos em que a retração do comércio mundial gerou a necessidade de substituição de importações, favorecendo a produção local de bens de consumo. Por volta de 1950, já com os fluxos de imigração estrangeira bastante reduzidos e, ao mesmo tempo, em fase de grande impulso industrial, a cidade passou a atrair contingentes populacionais de outros Estados* (...), *transformando-se então no maior polo de migração interna.*[128]

Especificamente sobre a migração de nordestinos para o Sudeste, de início esta seria verificada em direção à capital federal, mas se deslocaria, aos poucos, para São Paulo. Nesse recorte migratório, já entre 1940 e 1950 a cidade do Rio de Janeiro não mais fazia frente à capital paulista como centro de atração, o que alteraria profundamente a acomodação de forças dos cenários político-econômico e sociocultural do país. Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) sobre o crescimento da população residente nos dois núcleos habitacionais sudestinos refletem a substituição da rota, ao passo que indicam a opção do migrante pela meca da industrialização brasileira. Não por acaso, durante mais de 50 anos as taxas de São Paulo cresceriam acima das do Rio, confirmando uma expansão urbana e industrial poucas vezes vista em âmbito mundial.



Fonte: IBGE, Censos Demográficos.

[128] Por meio de informações censitárias colhidas desde 1872, data do primeiro censo demográfico feito no Brasil, o Histórico Demográfico do Município de São Paulo, editado pela Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano, compila números que retratam as mudanças ocorridas na cidade ao longo de mais 100 anos. Cf. Prefeitura de São Paulo. Histórico Demográfico do Município de São Paulo. **Secretaria Municipal de Urbanismo e Licenciamento**, 2021. Disponível em: <http://smul.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/index.php>. Acesso em: 12 jun. 2021.

No estudo em que recompõe as relações entre industrialização, migração e formação de classe a partir da mobilidade de nordestinos em São Miguel Paulista no período de 1940 a 1960, o historiador Paulo Fontes[129] evidencia a figura do migrante não (necessariamente) como retirante, mas como sujeito de sua própria história, um indivíduo que, ao perseguir um projeto de vida, faz suas escolhas sob determinadas condições. O pesquisador elegeu o bairro da zona leste do município de São Paulo como foco de sua análise devido à transformação da localidade, ainda em fins da década de 1930, de área de atividade rural originalmente povoada pelos jesuítas em centro industrial. Tal metamorfose ocorreu a partir da instalação, na região, da Companhia Nitro Química Brasileira.

> *Pequeno e isolado vilarejo nas cercanias de São Paulo, o bairro teve sua face radicalmente alterada quando, no final da década de 1930, ali se instalou a Nitro Química, grande fábrica de fibras artificiais e produtos químicos.* (...) *A maioria dos trabalhadores da Nitro Química era composta de migrantes rurais, em particular nordestinos, que foram morar nas imediações da fábrica e nas diversas vilas erguidas em São Miguel. Um vigoroso processo de loteamento urbano transformou o bairro em um dos distritos de maior crescimento e um dos mais acabados exemplos da expansão periférica em São Paulo. A forte presença de migrantes tornou-se uma das marcas características da região e São Miguel ficaria conhecido como um dos primeiros redutos de nordestinos na cidade.*[130]

Criada no auge do Estado Novo e na esteira da política econômica que se baseava no modelo de substituição de importações, a fábrica, fundada em 1935 e pertencente ao Grupo Votorantim e à Klabin Irmãos e Cia., foi a primeira indústria de nitrocelulose do mercado nacional. Se de início a mão de obra estrangeira ainda estava disponível, com a interrupção dos programas de incentivo à imigração do governo Vargas restaria à empresa recrutar braços na fonte em que os barões do café e do algodão já haviam se servido. Conforme nota o historiador, a companhia recorreria ao agenciamento oficial para viabilizar a transferência de nordestinos para São Miguel Paulista, e chegaria a enviar caminhões para a região em busca de operários. "(...) Na (futura) Grande São Paulo, São

[129] FONTES, Paulo. **Um Nordeste em São Paulo**: trabalhadores migrantes em São Miguel Paulista, 1944-1966. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2008. Edição eletrônica. Não paginado.
[130] FONTES, 2008.

Miguel Paulista, não mais que um vilarejo de sete mil habitantes, ganharia a alcunha de 'Bahia Nova': chegaria a 140 mil habitantes em 1960!"[131], destaca.

Figura 12 – A banda de músicos da Companhia Nitro Química Brasileira, em foto de 1936. Fonte: Memória Votorantim.

Figura 13 – A banda Jazz Nitro posa antes de apresentação, em 1944: no entorno de fábrica, a reelaboração de sociabilidades pela via da música. Fonte: Memória Votorantim.

Inseridos em um contexto que possibilitava empregos e salários regulares, migrantes nordestinos logo transporiam seus hábitos e costumes de origem para o novo núcleo habitacional. Na rede de sociabilidades constituída nesse ambiente, pontos de

[131] FONTES, Paulo. **Um Nordeste em São Paulo**: trabalhadores migrantes em São Miguel Paulista, 1944-1966. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2008. Edição eletrônica. Não paginado.

convivência surgiriam no cotidiano de operários, donas de casa, comerciantes e serviçais, com o espaço urbano transformando-se em cenário para a elaboração de passado, presente e futuro. Do entorno da fábrica à capela de São Miguel Arcanjo e passando pela praça central do distrito, indivíduos de diferentes partes da região recuperavam vivências e memórias, numa operação de contentamento/reconhecimento[132] que se dava pela via da música ou, mais especificamente, da canção. "(...) Em 1940, os operários migrantes começam a se reunir na praça aos finais de semana, para ouvir e dançar ao som de bandas de forró nordestinas. Também havia naquele local uma tradicional feira, onde se vendia comidas, roupas e objetos típicos do Nordeste."[133]

*

Como se vê, o principal fator de impulsão da migração originada no Nordeste foi mesmo a industrialização do Centro-Sul, a de São Paulo em especial. O historiador Itamar de Souza explica a sequência basilar desse processo, iniciado com o agrupamento das indústrias nos arredores dos centros urbanos. Essa concentração espacial provocaria o aumento da capacidade de atração das cidades sobre a população de seu entorno, atingindo, em um primeiro momento, os grupos que vivem nas proximidades dessas empresas. Somente após esse movimento inicial os grupos sociais das regiões mais distantes seriam atraídos, em razão dos desequilíbrios regionais marcados "basicamente pela acumulação incessante de vários tipos de vantagens na região em fase de industrialização e desvantagens nas regiões que permaneceram com uma economia primária"[134].

O deslocamento dos primeiros contingentes segundo o padrão inter-regional teria papel decisivo nos processos de migração interna, ocasionando uma dinâmica dentro dos próprios grupos de migrantes e criando uma categoria específica, a dos "seguidores".

> *Nas migrações inter-regionais, a notícia de sucesso dos migrantes "pioneiros" nas regiões de atração provoca, nas regiões de expulsão, o surgimento de outra categoria de migrantes chamada de "seguidores".*

---

[132] "Ao ser apresentado o sempre mesmo final do filme, o sempre mesmo ponto alto da canção, surge o contentamento por meio do reconhecimento". Cf. DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz:** indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008. p. 31.

[133] LANDIM, Lucas de P. Os lugares de memória operária *versus* a gentrificação. **Revista Îandé** - Ciências e Humanidades. São Bernardo do Campo, v. 2, n. 3, p. 58 69, jul/2019. p. 58-69.

[134] SOUZA, Itamar de. **Migrações internas no Brasil**. Petrópolis: Vozes; Natal: Fundação José Augusto, 1980. p. 37.

> *Estabelecem-se, deste modo, os elos de uma corrente migratória de grandes dimensões. Na formação e continuidade desta corrente migratória desempenha um papel importante, nas regiões de expulsão, a ideologia da emigração. Esta encontra nos grupos familiares e de vizinhanças os principais agentes de difusão. Sair do meio social de origem é a ideia dominante desta ideologia, cujos grupos sociais, que a aceitam, agem na certeza de que "sair é melhor". O sucesso dos que já foram tem uma força de persuasão superior ao fracasso dos que regressaram derrotados. Por isso, ruem por terra todas as restrições que eram feitas anteriormente. A migração deixa de ser uma maldição, uma viagem para o desconhecido, para ser uma caminhada para o progresso.*[135]

Em relação ao migrante nordestino, contudo, é importante ressaltar que nas regiões de atração a chegada desses indivíduos nem sempre era reconhecida pelo prisma da "caminhada para o progresso". Itamar de Souza salienta que "os problemas sociais criados pelos migrantes de classe média baixa e da classe operária nas grandes cidades do país deram origem a uma contra-ideologia, ou melhor, à ideologia da fixação do homem no meio rural, na suposição de que todo migrante era um trabalhador rural"[136]. Segundo o pesquisador, essa ideia teria emergido em extratos da classe média alta e da burguesia urbana, que viam na volta desses indivíduos para suas regiões de origem a solução para o "inchaço das cidades".

Estima-se que entre 1941 e 1950 cerca de 600 mil pessoas migraram para São Paulo, afluxo que, além de revelar a ausência de políticas governamentais capazes de coordenar minimamente a assistência a esses indivíduos e a distribuição de contingentes[137], acabou por mobilizar a opinião pública na cobrança de ações, por parte do poder público, para conter a migração de nordestinos ou fazê-los retornar às suas localidades de origem. O jornal *O Estado de São Paulo*, tal como ocorrera antes, transformou-se numa espécie de porta-voz dessas reclamações. Em seu livro *Quando eu vim-me embora: história da migração nordestina para São Paulo*, o historiador Marco Antonio Villa compilou alguns dos inúmeros editoriais do matutino nesse sentido.

---

[135] SOUZA, Itamar de. **Migrações internas no Brasil**. Petrópolis: Vozes; Natal: Fundação José Augusto, 1980. p. 37.
[136] Ibid., p. 37.
[137] Nem mesmo a criação, em 1939, da Inspetoria de Trabalhadores Migrantes (ITM), órgão ligado ao Departamento de Imigração e Colonização (DIC), foi suficiente para estabelecer protocolos de assistência para os nordestinos que se deslocavam em massa para São Paulo.

> *Em São Paulo, os jornais cobravam insistentemente do governo federal medidas urgentes para conter o êxodo.* O Estado de S. Paulo *publicou um editorial exigindo providências para "mantê-los na terra natal", pois havia o receio do "despovoamento do Nordeste" e de "revoltas no sul". Em outro conclamou o presidente a "interromper o êxodo imediatamente". De acordo com o jornal, só em janeiro de 1952 tinham entrado em São Paulo 23 mil nordestinos: era necessário limitar o transporte dos migrantes, muitos "dos quais são portadores de doenças contagiosas".*[138]

Ao localizar o migrante nordestino no percurso que vai da comunidade à sociedade, "da 'Communitas' à 'Gesellschaft"[139], Antonio Risério lembra que essa integração (ou a busca dela) não se daria sem traumas e asperezas.

> *Mais do que uma transição brusca, trata-se de um corte profundo e radical. O sujeito caía na roda-viva de um novo universo geográfico, climático, social e cultural. E jamais se dá sem dificuldade esse salto em direção a outra ordem, em que passavam a vigorar direitos e modos associativos definitivamente dessemelhantes aos que as pessoas conheciam em seus lugares de origem. Estava em jogo, em São Paulo e em outras partes do país, e num horizonte de crise, toda uma teia de valores, padrões de comportamentos, estruturas de crenças, relações de trabalho etc. E tudo se desdobrando num meio muitas vezes hostil, em cujo âmbito se multiplicavam, por falar nisso, as "piadas de baiano".*[140]

*

Se a questão regional é, como afirma o sociólogo Francisco de Oliveira, "a história da resolução da questão do mercado de força de trabalho"[141], o migrante nordestino não pode ser visto senão como uma figura determinante no panorama da formação social brasileira, dada a sua inegável contribuição para a expansão econômica do Centro-Sul e, consequentemente, para a história do desenvolvimento nacional.

---

[138] VILLA, Marco Antonio. **Quando eu vim-me embora:** história da migração nordestina para São Paulo. São Paulo: Leya, 2017. p. 72-73.
[139] RISÉRIO, Antonio. Luiz Gonzaga e as fronteiras do Nordeste. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 out. 2013. Caderno Ilustríssima.
[140] RISÉRIO, 2013.
[141] OLIVEIRA, Francisco de. A questão regional: a hegemonia inacabada. **Revista do Instituto de Estudos Avançados**, 7 (18), 1993. p. 45.

Como tal, esse indivíduo mereceu olhares enviesados, por vezes estereotipados, e também esforços mais ou menos aprofundados na busca por iluminar suas motivações, características e necessidades. Pensadores, estudiosos, literatos, músicos, dramaturgos, artistas plásticos e cineastas empreenderam exames com esse propósito, contribuindo para a composição de uma imagem que, no limite, associava o sertanejo ao migrante nordestino e o migrante nordestino ao sertanejo. E ainda que não tenha sido introduzida intencionalmente, essa equivalência esteve/está em toda parte.

Na saga de Antônio Conselheiro narrada por Euclides da Cunha na obra-prima fundadora *Os sertões* (1902):

> *Seguiam sem que entre eles se rastreassem breves laivos sequer de organização militar. Tendo, na maior parte, por adaptação, copiado os hábitos do sertanejo, nem os distinguia o uniforme desbotado e em tiras. E calçando alpercatas duras; vestindo camisas de algodão; sem bonés ou barretinas, cobertos de chapéus de couro, figuravam famílias de retirantes demandando em atropelo o litoral, fustigados pela seca.*[142]

No Chico Bento de *O quinze* (1930), de Raquel de Queiroz:

> *Agora, ao Chico Bento, como único recurso, só restava arribar.*
> *Sem legume, sem serviço, sem meios de nenhuma espécie, não havia de ficar morrendo de fome, enquanto a seca durasse.*
> *Depois, o mundo é grande e no Amazonas sempre há borracha...*
> *Alta noite, na camarinha fechada que uma lamparina moribunda alumiava mal, combinou com a mulher o plano de partida.*
> *Ela ouvia chorando, enxugando na varanda encarnada da rede, os olhos cegos de lágrimas.*
> *Chico Bento, na confiança do seu sonho, procurou animá-la, contando-lhe os mil casos de retirantes enriquecidos no Norte.*[143]

No Fabiano de *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos:

> *A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O voo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos.*
> *— Anda, excomungado.*

---

[142] CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/Ministério da Cultura, s/d. Edição eletrônica. Não paginado.
[143] QUEIROZ, Raquel de. **O quinze**. 93. ed. São Paulo: José Olympio, 2012. Edição eletrônica. Não paginado.

> *O pirralho não se mexeu, e Fabiano desejou matá-lo. Tinha o coração grosso, queria responsabilizar alguém pela sua desgraça. A seca aparecia--lhe como um fato necessário — e a obstinação da criança irritava-o. Certamente esse obstáculo miúdo não era culpado, mas dificultava a marcha, e o vaqueiro precisava chegar, não sabia onde.*[144]

Na poesia de *Morte e vida Severina* (1955), de João Cabral de Melo Neto:

> *— O meu nome é Severino,*
> *não tenho outro de pia.*
> *Como há muitos Severinos,*
> *que é santo de romaria,*
> *deram então de me chamar*
> *Severino de Maria;*
> *como há muitos Severinos*
> *com mães chamadas Maria,*
> *fiquei sendo o da Maria*
> *do finado Zacarias.*
> (...)
> *E se somos Severinos*
> *iguais em tudo na vida,*
> *morremos de morte igual,*
> *mesma morte severina:*
> *que é a morte de que se morre*
> *de velhice antes dos trinta,*
> *de emboscada antes dos vinte,*
> *de fome um pouco por dia*
> *(de fraqueza e de doença*
> *é que a morte severina*
> *ataca em qualquer idade,*
> *e até gente não nascida).*
> *Somos muitos Severinos*
> *iguais em tudo e na sina:*
> *a de abrandar estas pedras*
> *suando-se muito em cima,*
> *a de tentar despertar*
> *terra sempre mais extinta,*
> *a de querer arrancar*
> *algum roçado da cinza.*
> *Mas, para que me conheçam*

[144] RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 120 ed. Rio de Janeiro: Record, 2013. Edição eletrônica. Não paginado.

melhor Vossas Senhorias
e melhor possam seguir
a história de minha vida,
passo a ser o Severino
que em vossa presença emigra.[145]

No painel de *Retirantes* (1944), o óleo sobre tela de 1,90cm x 1,80cm do pintor Candido Portinari.

Figura 14 – *Retirantes*, 1944, de Candido Portinari. Fonte: Coleção Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

[145] MELO NETO, João C de. **Morte e vida Severina e outros poemas para vozes**. 34 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 29-30.

Em cada quadro frenético das sequências de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), no cinema de Glauber Rocha.

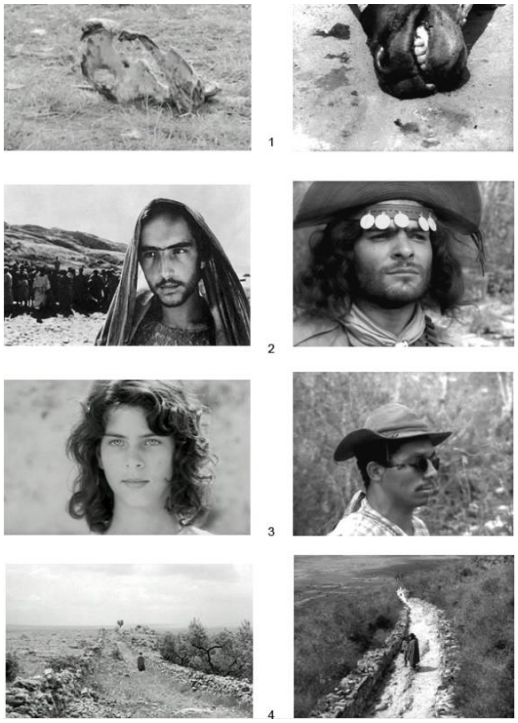


Figura 15 – Conjunto de stills de *Deus e o diabo na terra do sol*, filme lançado em 1964 pelo diretor Glauber Rocha. Fonte: Tempo Glauber (*still*).

E em boa parte (grande parte?) do cancioneiro de Luiz Gonzaga, o Rei do Baião.

Figuras 16 a 21 – Capas de alguns dos LPs lançados por Luiz Gonzaga: *A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga* (1955), *Aboios e vaquejadas* (1956), *São João na Roça* (1958), *O Nordeste na voz de Luiz Gonzaga* (1962), *Sertão 70* (1970) e *Sangue de nordestino* (1979). Fonte: RCA Victor.

*

Embora seja tentador (e talvez mais cômodo) eleger um motivo e um momento específicos para a inserção desse migrante no imaginário nacional, o fato é que a seca não constituiu o fator decisivo para a sua migração, e a assimilação dessa referência apenas reforça a complexidade dos elementos mobilizados nesse esforço, sendo a conformação do Nordeste Seco como região o principal deles.

Ao elencar as etapas do processo de composição de uma "figuração nordestina--sertaneja"[146] no panorama histórico-cultural brasileiro, Guilherme Albano da Costa afirma que o primeiro ato dessa operação remonta aos idos de 1870, quando integrantes da Escola do Recife[147] (entre eles Tobias Barreto, Sílvio Romero e Graça Aranha), recorreram ao estilo do miserabilismo (nos termos defendidos pelos franceses Claude Grignon e Jean-Claude Passeron[148]) para estabelecer as balizas da "gênese da nacionalidade brasileira"[149].

> *A origem e a formação desses intelectuais* [da Escola do Recife] *os orientou a que considerassem os fatores históricos da constituição das populações do semiárido nordestino como um de seus atributos importantes. Mais tarde, as pesquisas de Luís da Câmara Cascudo sobre o folclore, o Manifesto Regionalista e outros textos de Gilberto Freyre, mais o romance do Nordeste, assentaram as marcas da representação da região e as alçaram a tópicos incontornáveis da nacionalidade* (...). *Com o advento dos meios de comunicação, a invasão do xote-baião-forró como gênero de música popular, o Cinema Novo e sua inspiração tanto na mitologia quanto na realidade do Sertão, e finalmente as telenovelas e os seriados, cristalizou-se um tipo de figuração nordestina-sertaneja no Brasil. A saber, organizaram-se, no plano das textualidades, uma série de tropos, ícones, sons e temas que ecoavam uma região imaginária.*[150]

---

[146] COSTA, Sebastião Guilherme A. da. Figuras do Nordeste e representação nacional do Brasil. **Revista Iberoamericana**, v. IXXVIII, p. 1-20, 2012.
[147] ESCOLA DO RECIFE. In: VIEIRA, Rosa M.; RAGO, Maria Aparecida de P. **Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil/Fundação Getúlio Vargas** (FGV/CPDOC). Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/ESCOLA%20DO%20RECIFE.pdf>. Acesso em: 24 mar. 2021.
[148] Ver GRIGNON, Claude; PASSERON, Jean-Claude. **Lo culto y lo popular**: miserabilismo y populismo en sociologia y en literatura. Trad. Fernando Alvarez-Uria e Julia Varela. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta, 2016. Edição eletrônica. Não paginado.
[149] COSTA, 2012, p. 1-20.
[150] Ibid., p. 1-20.

De fato, o que permitiria a consolidação dessa região imaginária, a ponto de transformá-la em um clichê[151] habitado (também) por um migrante imaginário, seria a formação, no Centro-Sul, de um mercado de massas nascido da combinação de radiofonia e fonografia, ainda que este fosse incipiente se comparado ao período do triunfo televisivo. Mas, mesmo que tímida, foi essa base de consumidores (um amálgama que misturava indivíduos oriundos do Nordeste e cidadãos protourbanos sedentos pelas novidades anunciadas no rádio) que garantiu a apropriação dessas representações.

> *Romanticamente, pode-se dizer que em seu tempo livre de proletários,* [os migrantes] *assimilaram uma reelaboração da plasticidade de seu folclore e de seus costumes e o fomentaram, ao parecer como tática de manutenção ou resgate dos resíduos das tradições transplantadas a um novo meio. O fato é que, por exemplo, a adequação realizada por Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro aos ritmos de arrasta-pé do Nordeste às estruturas melódicas da música tocada no rádio pode ser um sintoma dessas novas necessidades que dispunham de dimensões mercadológicas e existenciais.*[152]

Não é difícil perceber que uma superposição de categorias levou a questão da migração nordestina para o Centro-Sul entre início e meados do século XX a outro patamar de complexidade. Dado que esse fluxo foi o que mais impactou a realidade do Brasil e da própria região – "(...) aqui encontra-se uma das raízes mais fundas do estranhamento entre classes dominantes, elites dirigentes e mesmo vastas parcelas das classes médias abastadas do Sul e do Sudeste e os imigrantes vindos do Nordeste"[153] –, pode-se dizer que se aprofunda, a cada dia, a distância entre a compreensão da causa da expulsão desses migrantes e a imagem que se faz dessa causa.

---

[151] "Clichês, frases feitas, adesão a códigos de expressão e conduta convencionais e padronizados têm a função socialmente reconhecida de proteger-nos da realidade, ou seja, da exigência de atenção do pensamento feita por todos os fatos e acontecimentos em virtude de sua mera existência". Cf. ARENDT, Hannah. **A vida do espírito**: o pensar, o querer, o julgar. Trad. Antonio Abranches. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995. p. 6.

[152] COSTA, Sebastião Guilherme A. da. Figuras do Nordeste e representação nacional do Brasil. **Revista Iberoamericana**, v. IXXVIII, p. 1-20, 2012. p. 841.

[153] OLIVEIRA, Francisco de. A questão regional: a hegemonia inacabada. **Revista do Instituto de Estudos Avançados**, 7 (18), 1993. p. 48.

Figura 22 – Usando peças de vestuário que compunham tanto o traje do vaqueiro quanto o do cangaceiro, Luiz Gonzaga posa para retrato em 15 de fevereiro de 1955. Fonte: Chico Albuquerque (Acervo Fotografia/Instituto Moreira Salles).

PARTE III

4 MERCADO E CONSUMO, EMBALAGEM E CONTEÚDO

Luiz Gonzaga iniciou a carreira durante o reinado dos discos de 78 rpm, e alcançou seu auge entre 1945 e 1955, quando a produção discográfica do país circulava sobretudo pelo rádio e sob a forma de compactos simples. Coincidente com o período em que Rio de Janeiro e São Paulo consolidavam sua posição como vetores de certa política industrial brasileira, o apogeu do Rei do Baião se daria no momento em que esse eixo também se transformava em cenário para uma indústria cultural que, embora incipiente, originaria um mercado de bens simbólicos[154] capaz de moldar[155] as formas de lazer das massas urbanas de então.

Inicialmente alicerçado nas operações de uma indústria fonográfica em busca de expansão[156], no Brasil esse mercado seria retroalimentado pela radiofonia e pela imprensa[157], numa dinâmica que jogava com os desejos e aspirações de consumidores[158] em sua maioria negros, mestiços e migrantes, abrigados nas camadas mais humildes da população. No trânsito entre estúdios de rádio, bancas de revista e revendedoras de discos e

---

[154] ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 113-114.

[155] "(...) O estudo da música-mercadoria pode evidenciar um produto cultural de características muito especiais. A relação de proximidade que consegue estabelecer com o indivíduo lhe confere grande poder. Sua capacidade de sensibilizar as pessoas pode levar a reações do mais largo espectro: da angústia ao divertimento, do questionamento à passividade, da liberdade à clausura", como assegura Marcia Tosta Dias, reverberando Theodor W. Adorno. Cf. DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz:** indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008. p. 35.

[156] "(...) Na década de 50 estão lançadas as bases objetivas para a padronização da produção na indústria fonográfica mundial, que não podem ser compreendidas destacadas do movimento global do desenvolvimento capitalista." Cf. DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz:** indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008. p. 41.

[157] "(...) As empresas fonográficas possuíam um campo de atuação bastante amplo, que envolvia desde o desenvolvimento da tecnologia para obter um som 'puro' e 'sem chiados', até a venda dos discos ao ouvinte. Elas elaboravam catálogos periodicamente e distribuíam folhetos com as 'últimas novidades' em discos, faziam publicidade nos periódicos, financiavam a instalação de emissoras radiofônicas, que reservavam uma parte de sua programação para as 'horas de discos'". Cf. GONCALVES, Camila Koshiba. **Música em 78 rotações**: 'discos a todos os preços' na São Paulo dos anos 30. 2006. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

[158] "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. É isto que explica o trânsito, em duplo sentido, entre essas duas instâncias". Cf. ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 84.

aparelhos leitores, o público formado por operários, empregadas domésticas, porteiros e donas de casa suburbanas galvanizava um mecanismo de identificação cuja potência convém não ser ignorada. José Ramos Tinhorão oferece pistas sobre esse processo, que viria a resultar nos "partidos", conhecidos como fã-clubes.

> *Como a conquista do sucesso* (...) *estava ligada a uma ideia de vitória pessoal num terreno de grande competição, as admirações pelos ídolos* [do rádio e, consequentemente, dos 78 rpm] *passariam a obedecer não apenas às suas qualidades artísticas, mas a determinadas identificações pessoais, baseadas em dados biográficos que os fãs recolhiam inicialmente no noticiário especializado sobre rádio e, depois, nas reportagens fotográficas publicadas a partir de fins da década de 1930 por revistas como* Carioca, Pranove, Vida Doméstica, O Cruzeiro *e* Revista da Semana, *por semanários como* Cine-Rádio-Jornal, *por enorme variedade de pequenos jornais e publicações eventuais (*PR, Sintonia, A Voz do Rádio, Rio Rádio Reportagem*) e, finalmente, a partir de 1948, pela* Revista do Rádio.[159]

Suporte que obteria a preferência para a reprodução sonora entre início e meados do século XX[160], o disco de 78 rotações oferecia três minutos de música prensados em cada lado (a partir de 1949 esse tempo seria expandido para nove minutos), mas também era usado para registrar ruídos urbanos, histórias infantis e tradições folclóricas. Produzida principalmente a partir da mistura de goma-laca e cera de carnaúba, a chapa fabricada no Brasil entre 1902 e 1964 teria papel estratégico no movimento de conversão de ouvintes ativado desde o rádio, já que, por meio da "íntima comunicação"[161] estabelecida com o público dos auditórios, os ídolos das emissoras acabavam por transferir parte da popularidade conquistada no *dial* para o catálogo das gravadoras.

No caso de Gonzaga, a estratégia era operada em duas frentes intrarregionais: a partir do Rio de Janeiro, então capital federal, e de São Paulo, cidade que despontaria como motor da economia brasileira entre as décadas de 1940 e 1950. Primeiramente ao lado de Humberto Teixeira e depois de Zé Dantas, o sanfoneiro explorava ao máximo a

---

[159] TINHORÃO, José Ramos. **Música popular:** do gramofone ao rádio e TV. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 104-107.

[160] "(...) As dificuldades de reprodução em série dos cilindros limitaram a expansão do fonógrafo. Assim, ganhou destaque o disco de Berliner (78 rotações), que permitia a reprodução de grandes quantidades, a partir de matrizes gravadas, reproduzidas pelo gramofone, possibilitando que em 1900 a Berliner Gramophone Company, oferecesse um catálogo de 5 mil títulos e em 1903 declarasse lucros de US$ 1 milhão". Cf. DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz:** indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008. p. 38-39.

[161] TINHORÃO, 2014. p. 105.

notoriedade trazida por “Baião”[162], canção que, ao ser lançada em 1946 pelo conjunto Quatro Ases e um Coringa, demarcou uma trilha própria no terreno dos ritmos nacionais, tornando-se “(...) parte intrínseca do idioma da música popular brasileira e internacional”.[163]

Dividindo-se entre duas emissoras, a Rádio Nacional, no Rio, e a Rádio Record, em São Paulo[164], o artista aproveitava o melhor que as duas praças tinham a oferecer – de um lado, a fama irradiada do Rio para todo o Brasil com o destaque em programas de auditório e em séries como “No mundo do baião”[165], e, de outro, o acesso à “colônia nordestina” recém-instalada na capital paulista, em vias de se transformar no maior parque industrial do país e ponto de apoio para os migrantes que se transfeririam para municípios demandantes de mão de obra para a agricultura.

DISCOTECA:

BAÍÃO, O NOVO RÍTMO DO BRASIL

O Que é Baião? — E Humberto Teixeira Define: “200 Réis de Música, Para 100 de Ritmo Mil Quilos de Coração de Saudade” — Um Pouco do Compositor de “Asa Branca” — Seus Últimos Sucessos

Figura 23 – “Baião, o novo ritmo do Brasil”, anunciava a manchete da edição de 13 de setembro de 1949 do *Diário Carioca*. Fonte: Hemeroteca Digital/BN.

---

[162] “O ritmo do baião nordestino, transformado em gênero de música popular urbana a partir de meados da década de 1940, graças ao trabalho de estilização do acordeonista Luiz Gonzaga e do advogado cearense Humberto Teixeira (...), tem sua origem num tipo de batida à viola denominado exatamente de baião. (...) Criada, pois, a música que caracterizava o baião, (...) o novo tipo de canção popular e ritmo de dança explodiu em 1946 no mercado musical saturado de boleros e sambas-canções abolerados como uma redescoberta da vitalidade rítmica”. Cf. TINHORÃO, José Ramos. Baião. In: **Pequena história da música popular**. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 255-262.

[163] TELES, José. Baião, que já foi dança da moda do Brasil, completa 70 anos. **Jornal do Commércio**. Publicado em 24/06/2016. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2016/06/24/baiao-que-ja-foi-danca-da-moda-do-brasil-completa-70-anos-241488.php>. Acesso em: 29 jun. 21.

[164] Luiz Gonzaga permaneceu na Rádio Nacional por cerca de dez anos. Ao deixar a emissora, foi para a Mayrink Veiga, mas continuou a atuar entre Rio e São Paulo (rádios Record e Cultura).

[165] Como outras produções radiofônicas da época, as diferentes temporadas das séries que eram sucesso nas emissoras ganhavam registros em 78 rpm ou em LPs com vistas à sua comercialização.

São Paulo, 25 a 31 de Outubro de 1949 — RADAR — 5 —

A ordem, agora, é baião - Coqueluche nacional de 1949

"RADAR" PEDE E LUIZ GONZAGA CANTA PARA O POVO, NO LARGO PAISANDU — PARCERIAS COM HUMBERTO TEIXEIRA E ZE' DANTAS — OS BELOS EXEMPLOS DE IVON CURY E SOLON SALES — O CARNAVAL DE 50 VAI SER PRO' BAIAO! — "DEIXA FALAR TODA ESSA GENTE, MALDIZENTE . . ."

Tacho de ☆ Egas Muniz

Foto de JULIO AGOSTINELLI

Lá no Recife, encorpado no foles e na voz, cantarolava pela "Cidade Maravilhosa" um ritmo novo que, apesar de novo no Sul, era tradição das mais lindas do folclore nordestino. Era o baião abrindo caminho na vitoria nacional.

DANÇA TIPICA DE CABOCLO — COQUELUCHE, 1948

Hoje em dia o baião faz frente ao samba. Não lhe disputa a primazia, porque é a brasa caçula. Mas mostra que tem valor e que já é independente. Já anda na roda de cartazes. A sanfona estava ali, também. Então, foi só começar. Do café Joca à redação de RADAR foi um saltinho.

Luiz Gonzaga é o tipo do sujeito honesto. A gente sabe que é ele o proprio retrato sonoro da retumbante vitoria do "Baião". Mas o raboclo insiste em lembrar outros líderes musicais: — Humberto Teixeira e Zé Dantas. Aquele, cearense de 4 costados, fazendo a sua vidinha no Rio de Janeiro. Zé Dantas, pernambucano da gema, está lá no Recife ainda, esperando o fim do ano para receber o cartucho de advogado.

Aí está, pois, senhoras e senhores, a triade de vanguarda do baião no Brasil.

O BAIAO ERA LENTO, MAS FICOU BONITO, TAMBEM, BEM DEPRESSA...

Luiz Gonzaga, cercado pela amizade expontanea e pela curiosidade contagiante dos que estavam na redação do RADAR, foi desfilando o seu rosario de explicações:

— O baião, como dança folclorica nordestina, é ritmo lento. O desejo de mostrar ao Brasil uma das joias nativas do sertão, induziu-me a me especializar nesse genero. Mas, certa sala. O negocio pegou, de cara. Então, a dupla não parou mais. "Mesapé", "Qui nem gilo", "Joaquim", "Pé de serra", "Asa branca", "Siridó" e "Lenha tirana". Só pra lembrar algumas.

Com a parceria de Zé Dantas, Gonzaga tem outra serie. "Vem morena" (trofolego). "Forró de Mané Vito", e, para logo mais, "A volta da asa branca", um verdadeiro poema literario em ritmo de baião.

A ORDEM, ENTAO, SENHORES. E' BAIAO A TODA HORA

Luiz Gonzaga está em temporada na Radio Cultura de São Paulo. Canta às 2as e 4as-feiras. E cada audição é um espetáculo de vitória e de brasilidade. Então, ruminando seus pensamentos, Gonzaga fecha os olhos e pensa no seu pedaço de terra que fica lá em cima:

— Onde há uma sanfona, um zabumba e um chapéu de couro, tem que haver baião.

São Paulo não tem o zabumba nem o chapéu de couro. Mas baião, é que não falta. Dele, do Humberto Teixeira ou do Zé Dantas. E de muitos outros compositores. Ao que [illegible] pedaço do Brasil. Por [illegible] ele

O "aparelho" ri gulosa nas mãos do baianeiro. E os críticos dizem que ele não toca, e pese-pesado da R.C.A. Victor em venda de discos ainda agradece. Quem quiser ver que vá pra Mangaratiba...

"Me leva", de Hervé Cordovil e o meu "Gauchita", não quer outra vida. A proposito — frisou bem Luiz Gonzaga — Hervé Cordovil conseguiu um verdadeiro monumento musical com esse "Me leva". Que coisa linda, meu Deus! Singeleza nos versos, beleza melodica! E o Ivon sabe tirar o partido que a musica exige.

Por sua vez, Solon Sales, cantando com firmeza e com ternura, está me ajudando muito a fazer do "Joaquim" uma "coisa" que fique para sempre...

O CARNAVAL DE 50 VAI SER PRO BAIAO...

O famoso Carnaval veio à baila. E Luiz Gonzaga abre um sorriso contagiante e [illegible]

"FALEM MAL, MAS FALEM..."

Na volta à redação do RADAR, tudo era alegria. Que surpresa, hein?

Arrumando a sanfona na capa de couro grosso, Luiz Gonzaga fez um muchôxo: — há gente que não gosta como eu cagio! Que possa fazer? Foi assim que Deus me fez! E é assim que o povo ajuda a vitoria do baião!

Estranhamos o Luiz Gonzaga. Mas ele, abrindo novo sorriso e parodiando uma canção bem antiga, foi dizendo: — deixa falar toda essa gente, maldizente...

NA TUPI

Extraordinario. ASSA

Figura 24 – "A ordem, agora, é baião – Coqueluche nacional de 1949": na revista *Radar* (edição de 25 de outubro), o triunfo do ritmo estilizado pelo trio Gonzaga-Teixeira-Dantas. Fonte: Hemeroteca Digital/BN.

Apresentada pelo radialista Paulo Roberto (1903-1973) e estrelada por Luiz Gonzaga, a série "No mundo do baião" foi ao ar durante quatro meses, entre outubro de 1950 e janeiro de 1951[166], tendo Humberto Teixeira e Zé Dantas como roteiristas. Com 30 minutos de duração, a atração da Nacional era parte do programa *Cancioneiro Royal*, patrocinado pelos Produtos Royal (pudim, fermento, molho e gelatina, fabricados pela subsidiária da Standard Brands no Brasil)[167]. Transmitida às terças-feiras, a partir das 21h, para emissoras associadas, a série irradiava os elementos nordestinos conformados pelo Romance de 30 (moral religiosa, honra, resistência, perseverança, bravura, espírito festivo) em contos e causos musicados pelo sanfoneiro e narrados pelo locutor.

[166] PINHO, Marcio; MENDIVIL, Julio. Broadcasting the new nation: radio and the intentions behind national genres in Latin America. In: **Music radio**: building communities, mediating genres. MICHELSEN, Morten; KROGH, Mads; NIELSEN, Steen K.; HAVE, Iben (orgs.). New York: Bloomsbury Academic, 2019. p. 108.
[167] No Mundo do Baião: mundo de ritmos nordestinos. Jornal **A Noite**, Rio de Janeiro, 7 de outubro de 1950. p. 8.

PAGINA 8 — A NOITE — Sábado, 7 de outubro de 1950

"NO MUNDO DO BAIÃO"

MUNDO DE RITMOS NORDESTINOS

O programa que a Rádio Nacional lançará, no dia 10, de autoria de Humberto Teixeira e Zé Dantas, com orquestrações de Guio de Morais

Abatido o "Macumba" a facadas

DESORDEIRO E ÉBRIO CONTUMAZ, ACABOU TRAGICAMENTE

A última vitória

CAIU DO TREM

ALCOOLIZADO E FERIDO

O ALUNO Nº 1

EXTERNATO S. MIGUEL

ASSOCIAÇÃO DOS EX-ALUNOS

"ESVASIARAM" O APARTAMENTO

A Academia Diplomática Internacional

Clubs

Elegante reunião no Grêmio São José

Comunicados fúnebres

Figura 25 – A estreia da série "No Mundo do Baião" é noticiada no jornal carioca *A Noite*, edição de 7 de outubro de 1950. Fonte: Hemeroteca Digital/BN.

Se na Rádio Nacional Gonzaga consolidava nacionalmente certa representação do migrante nordestino, na Rádio Record o artista e sua gravadora encontravam os canais para fazer tal imaginário escoar, atingindo uma população que experimentava, quem sabe pela primeira vez, algum poder de consumo. "Instalei o QG do baião em São Paulo, onde a coisa ia bem, a colônia nordestina vibrando e dando apoio ao baião"[168], contou o sanfoneiro ao jornalista Sinval Sá (1922-2014). "(...) O ponto fixo era a Rádio Record, em contrato permanente. E, de lambuja, os contratos extraordinários para as cidades do interior e para os subúrbios distantes da Paulicéia"[169], detalhou. A atuação nas duas praças era rentável. "O dinheirão ia correndo. Tanto no Rio como em São Paulo, entre as quais eu ficava num vai e vem danado. Nacional no Rio, Record em São Paulo"[170].

Nas bancas, reportagens ilustradas e anúncios publicitários registravam o fenômeno em seus diversos ângulos. Luiz Gonzaga surgia em abordagens que tematizavam sua origem sertaneja (a cidade natal, as dificuldades da infância, a família, os herdeiros musicais), sua popularidade e até seus rendimentos. Na edição de julho de 1952, a revista *O Cruzeiro* assinalava a presença de 60 mil pessoas na festa de São João do Campo de São Cristóvão[171], no Rio. Dois anos depois, e mesmo com sua trajetória principiando em curva

---

[168] SÁ, Sinval. **O sanfoneiro do Riacho da Brígida**: vida e andanças de Luiz Gonzaga – O Rei do Baião. 7. ed. Recife: Cepe Editora, 2015. Edição eletrônica. Não paginado.
[169] SÁ, 2015.
[170] SÁ, 2015.
[171] "Luiz Gonzaga, o Rei do Baião, lança o seu novo ritmo perante uma assistência de 60.000 pessoas, reunidas no Campo de São Cristóvão – Balões com cédulas de 500 e mil cruzeiros disputados na noite de São João – Uma grande festa promovida pelas rádios Tamoio, Tupi e pela TV-Tupi", lê-se no subtítulo da reportagem, ilustrada com fotografias de Gonzaga e de uma jovem executando passos da dança. Cf. AUTUORI, Silvio. LYRA, Jorge. No campo de São Cristóvão: São João com xaxado. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 12 de julho de 1952.

descendente, a revista *Radiolândia* estampava matéria destacando os soldos do Rei do Baião: “Afirma Luís ‘Lua’ Gonzaga: ‘Eu sou o artista mais bem pago!’”[172].

Figura 26 – Na edição junina de 1950 da revista *O Cruzeiro*, o relato de uma apresentação que reuniu mais de 60 mil pessoas no Campo de São Cristovão, no Rio: depois do baião, Luiz Gonzaga lançava o xaxado, dando sequência ao “polígono do baião”. Fonte: Hemeroteca Digital/BN.

Figura 27 – Na revista *Radiolândia* de agosto de 1954, o Rei do Baião confirma seu sucesso: “Eu sou o artista mais bem pago!”. Fonte: Hemeroteca Digital/BN.

[172] “Sensacionais declarações de Luís Gonzaga – Como se deve fazer uma excursão – O baião não morreu – Resposta aos discotecários”. BERNARDO, Henrique. **Radiolândia**, Rio de Janeiro, 7 de agosto de 1954.

Figuras 28 e 29 – Anúncios publicitários da RCA Victor celebram o artista como "criador de melodias" e como estrela no 10º ano de atuação pela gravadora. Fontes: Hemeroteca Digital/BN.

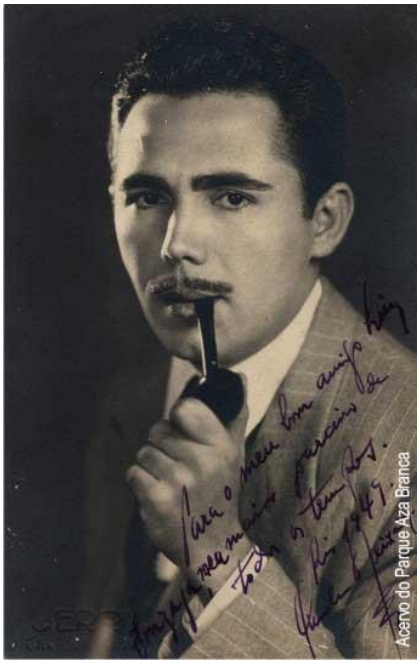
Obviamente que o "dinheirão" também irrigava o caixa da RCA Victor, gravadora com a qual o artista manteve uma relação de mais de três décadas. Pela longevidade do contrato e pelos poucos[173], mas substantivos, indícios do sucesso comercial proporcionado pelo trio Gonzaga-Teixeira-Dantas à subsidiária da companhia fundada em 1929, pode-se inferir que o negócio mereceu especial atenção por parte da antiga RCA Records, hoje parte do conglomerado Sony Music. Natural, portanto, que Humberto Teixeira e Zé Dantas também recebessem destaque nas publicações da época. Especificamente sobre Teixeira, em 1950 a *Revista do Rádio* informava sua eleição como "melhor compositor do ano" – "(..) recordista absoluto na vendagem de discos: 400 mil"[174]. A distinção voltaria a ser concedida nos dois anos seguintes[175].

---

[173] É tarefa ingrata buscar números sobre esse período da história do nosso mercado fonográfico; são poucas, além de imprecisas, as informações que dão conta do sucesso comercial de Luiz Gonzaga na cena do disco.

[174] A boa performance de vendas só desagradaria mesmo o pessoal da música erudita, a exemplo do pianista e compositor argentino, radicado no Brasil, Heriberto Leandro Muraro (1903-1968). Indagado sobre os eventuais dividendos que a fonografia estaria a lhe proporcionar, em junho de 1954, em entrevista à revista **Radiolândia**, ele respondeu: "O público, infelizmente, prefere a gravação de um baião ordinário executado por uma sanfona do que o disco de uma expressão artística". Cf. SALLES, Milton. As emissoras estão corrompendo a mentalidade do povo!. **Radiolândia**. Rio de Janeiro, junho de 1954.

[175] Segundo informa o **Dicionário Houaiss Ilustrado da Música Popular Brasileira**, Humberto Teixeira "(...) foi eleito o 'melhor compositor nacional' pela Revista do Rádio nos anos de 1950, 1951 e 1952, sendo



Figuras 30 e 31 – Reportagens destacavam os feitos comerciais de Humberto Teixeira: campeão de vendas, com 400 mil discos vendidos em 1950, e novamente nos dois anos seguintes. Fontes: Hemeroteca Digital/BN e Acervo do Parque Aza Branca.

De março de 1941 a abril de 1963, Luiz Gonzaga lançaria 123 discos de 78 rpm: o primeiro deles, de código V3474, reunia uma mazurca e uma valsa (as instrumentais "Véspera de São João" e "Numa serenata", ambas de sua autoria); o último, de número V802555, trazia a marcha "Liforme instravagante", de Raimundo Granjeiro, e o xote "Dêsse jeito, sim", parceria com José Jatahy. Foram mais de duas décadas de atuação, mas talvez essa marca, a de mais de uma centena de 78 rotações lançados, só tenha sido alcançada por causa do temor do sanfoneiro de apostar exclusivamente no *long-play*, mais caro e, portanto, menos acessível aos seus fãs.

O que havia, na verdade, era uma desconfiança generalizada acerca das chances de aceitação do LP no contexto mercadológico de então. Para muita gente, a "modalidade da gravação em long-playing"[176] sofreria rejeição dos consumidores pela impossibilidade de reprodução do *long-play* nos aparelhos em que os 78 rotações eram executados. Dono de uma das principais coleções de discos de cera do país, o jornalista cearense Miguel Ângelo de Azevedo, o Nirez, lembrou do ceticismo relacionado à inovação.

---

recebido pelo presidente Getúlio Vargas." Cf. ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006. p. 726-727.

[176] PASSOS, Claribalte. "Discoteca". **Revista Carioca**, Rio de Janeiro, n. 902, 17 de janeiro de 1953. p. 62.

> (...) *Ninguém acreditava no sucesso do LP, primeiramente porque eles não tocavam nos antigos aparelhos; outros, porque as músicas antigas vinham em novas interpretações, e ninguém pensou que os 78 rotações sairiam do mercado. Pensava-se que ficariam as duas formas para sempre à venda. Logo depois surgiram os compactos e os 45 rotações, de modo que se pensava que todas as formas ficariam.*[177]

Apesar do receio (que não virou resistência) e da limitação técnica imposta pelos aparelhos leitores (que acabariam, de fato, por ser substituídos), a popularização do *long--play*[178] foi inevitável, e demoliria gradativamente a hegemonia dos 78 rpm[179]. Em seu livro *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*, Dominique Dreyfus, biógrafa do artista, dá pistas sobre como a relação entre os dois suportes foi manejada pelo Rei do Baião.

> (...) *Foi nesse ano de 1955 que apareceram no mercado do disco os primeiros LPs. E, exatamente como ocorreria nos anos 80 com o CD, as gravadoras começaram utilizando o novo suporte não para gravações originais, mas para compilações do repertório antigo. De modo que Gonzaga continuou a gravar discos em 78 rotações e, ao mesmo tempo, a lançar, a cada ano, um LP. O primeiro deles foi* A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga, *no qual figuravam sucessos confirmados até hoje – e portanto eternos* (...) *A partir de 57, o processo se inverteria e começariam a ser lançados LPs com músicas inéditas, dos quais seriam tirados os 78 rpm. Tratava-se, sem dúvida, primeiramente, de acostumar o público a um novo objeto e, também, de não apavorar o povo, propondo um produto, o LP, excessivamente caro comparado ao 78 rotações. Era manifesta, na produção discográfica de Luiz Gonzaga, a política comercial da gravadora, nesse momento chave do mercado da música. Também havia a própria exigência do sanfoneiro, que fazia questão de não desfavorecer*

---

[177] NEGROMONTE, Bruno. **Musicaria Brasil**: a contemporaneidade e o paralelismo dentro da Música Popular Brasileira. 2. vol. Joinville: Clube de Autores, 2015. Edição eletrônica. Não paginado.

[178] Introduzido nos Estados Unidos em 1948 e fabricado no Brasil a partir de 1951: "(...) Coube à Sinter, fundada em 1945 e instalada em um prédio projetado por Oscar Niemeyer no Alto da Boa Vista, o lançamento do primeiro LP produzido no Brasil, sob o título I (1951)". Cf. VICENTE, Rodrigo Aparecido. **Música em Surdina**: sonoridade e escutas nos anos 1950. 2014. 232 p. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

[179] O *long-play* começou a ser comercializado no Brasil antes mesmo de ter fabricação nacional, obviamente. O primeiro LP a chegar às lojas do país, em 1º de junho de 1948, foi o vinil de 12 polegadas e $33^{1/3}$ rpm *Mendelssohn: concerto in E Minor for violin and orchestra Op. 64*, gravação que trazia a peça clássica executada pela New York Philharmonic Orchestra com o violinista Nathan Milstein (1903-1992) como solista. A condução era do alemão Bruno Walter (1876-1962), e o lançamento, da Columbia Records.

> *seu público mais popular, e continuava a gravar 78 rpm. Estes, em 1964, desapareceriam definitivamente, e Gonzaga teria que se conformar...*[180]

Acondicionados em embalagens simples, os discos de cera, à exceção de experimentos episódicos, não exibiam predicados capazes de seduzir o consumidor. Seu envoltório de papel pardo ou branco trazia textos tipográficos com informações básicas sobre os fonogramas ali contidos, e só. O *long-play*, embora mais caro[181], não apenas levaria a termo o 78 rotações[182] como promoveria uma das mais importantes revoluções do mercado fonográfico, a começar pela possibilidade de criação do álbum, talvez o maior catalisador de ideias[183] que a indústria cultural já conheceu.

Como demonstra o pesquisador Rodrigo Vicente em seu estudo sobre os modos de ouvir nos anos 1950[184], a importância social adquirida pelo LP seria tamanha, que levaria à reorganização de todo o negócio da música. As mudanças começariam pela forma, e se estenderiam para cada minuto dos agora mais de 20 disponíveis, os quais permitiriam o sequenciamento das faixas em uma ordem preestabelecida e evidentemente planejada. O suporte[185] que habilitaria o disco a figurar como produto comercial resultante da tradução de um projeto em linguagem musical alcançaria, de fato, dimensão preponderante em

---

[180] DREYFUS, Dominique. **Vida do viajante:** a saga de Luiz Gonzaga. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 194.

[181] Em 1953, em entrevista à **Revista do Disco**, Paulo Serrano, executivo da Sinter, pioneira na gravação de LPs no Brasil, foi praticamente intimado a responder sobre o aumento no preço dos discos. Perguntado sobre "quais foram os motivos que forçaram êste (sic) aumento", Serrano enumeraria: "(...) 'Cachets' dos músicos, capas para os discos, rótulos, transporte, embalagem, matéria-prima em geral, funcionários, estúdio, operários, suplementos impressos etc. Tudo isto em menos de 2 anos subiu de 100% enquanto o disco depois de quase 6 anos teve um acréscimo de apenas 25%, o que é bem razoável." Cf. REVISTA DO DISCO. "Será justo o aumento no preço do disco?". **Revista do Disco**. Ano 1, nº 2, 1953. p. 38-39.

[182] O 78 rotações encontraria seu fim, mas deixaria um legado, este igualmente revolucionário para o mercado fonográfico. Ao praticamente instituir o formato de três minutos para a canção como resposta ao que, na verdade, era uma limitação técnica, o disco de cera moldaria para sempre as relações entre texto e melodia. "Voltando ao período inicial do processo de gravação musical, é forçoso constatar que o suporte 78 rpm carregava limitações que tiveram impacto significativo sobre o modo de fazer música. (...) Os discos impunham uma duração limite de três a quatro minutos para cada gravação, já que esse era o tempo total disponível em cada uma de suas faces". Cf. VICENTE, Eduardo. Indústria da música ou indústria do disco? A questão dos suportes e de sua desmaterialização no meio musical. **Rumores**, v. 6, n. 12, p. 194-213. 2. dez.

[183] "(...) A adoção do LP como formato principal da indústria, no Brasil dos anos 60/70, da mesma forma que permitiu às companhias desenvolverem estratégias de grande apelo comercial, como as coletâneas e os discos de trilha sonora (sobretudo as de telenovelas), ofereceu aos artistas a possibilidade de produzirem 'discos de autor', concebidos muitas vezes com a unidade própria às obras de arte, nas quais até as capas eram elementos fundamentais." Cf. DIAS, Marcia Regina Tosta. A indústria fonográfica e os dilemas da difusão. Anais... **XI Congresso Brasileiro de Sociologia**, Campinas, 01 a 05/09/2003.

[184] VICENTE, Rodrigo Aparecido. **Música em Surdina**: sonoridade e escutas nos anos 1950. 2014. 232 p. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

[185] O termo suporte refere-se, aqui, aos meios físicos (LPs, CDs, fitas K7 etc.) e virtuais (WAV, MP3, AIFF, WMA etc.), através dos quais a música gravada é distribuída e consumida. Cf. DIAS, Marcia Tosta. Quando o todo era mais do que a soma das partes: álbuns, singles e os rumos da música gravada. **Revista Observatório Itaú Cultural**, n. 13 (set. 2012). São Paulo, Brasil: Itaú Cultural, 2012, p. 63-74.

nossas vidas. E para que assim fosse, novas ocupações tiveram de ser incorporadas aos quadros funcionais dos escritórios de gravação e das empresas em sua órbita.

Tal como ocorrera com as gravadoras, que passaram a arregimentar designers gráficos, fotógrafos e ilustradores e a compor equipes fixas de arranjadores e produtores, jornais e revistas veriam surgir, por exemplo, a figura do cronista de discos, "cristalizada ao longo dos anos 1950 à medida que o LP e a tecnologia Hi-Fi foram se consolidando no mercado fonográfico"[186] e imprescindível na estratégia que visava popularizar discos e catálogos.

> *Nesse momento, o disco se torna um produto simbólico plural, prenhe de sentidos e significados, que podem ser depreendidos não apenas do conteúdo musical, mas do design gráfico das capas, das resenhas impressas nos encartes e contracapas etc., assemelhando-se ao que já podia ser verificado no ramo editorial, em que funções sociais como a de crítico literário e ilustrador, por exemplo, já haviam se consolidado há décadas, tornando-se indissociáveis da prática literária propriamente dita. Ademais, a criação de colunas em diversos periódicos, dedicadas especialmente aos lançamentos fonográficos; as novas revistas especializadas no assunto, como a* Revista do Disco *(1953) e a* Revista Long Playing *(1956); ou ainda, a promoção de eventos como o "Primeiro Salão Nacional de Capas de Long Playing, uma homenagem ao progresso da indústria nacional", são casos reveladores da importância social* (...) *adquirida pelos LPs* (...).[187]

*

Colagem de fonogramas registrados em 78 rpm em diferentes momentos entre as décadas de 1940 e 1950, *A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga* surgiu na senha das expectativas da inserção do LP no mercado fonográfico. Sem ser ainda um "disco de autor" (as gravadoras precisariam de mais tempo para perceber o potencial desse tipo de produto e investir nele), mas planejado como uma coletânea temática, ao tempo em que permitia a revisão e o reposicionamento da obra do artista, o disco reorganizava seu

---

[186] VICENTE, Rodrigo Aparecido. **Música em Surdina**: sonoridade e escutas nos anos 1950. 2014. 232 p. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. p. 77.
[187] VICENTE, 2014, p. 77.

repertório em torno de um projeto específico, qual seja o de “contar a história” de uma região.

Não por acaso, em 1962 a RCA enviaria às lojas uma espécie de reedição do álbum que marcou a estreia do sanfoneiro no *long-play*. Seu título consistia de uma variação sobre o mesmo tema, *O Nordeste na voz de Luiz Gonzaga*, que, à exceção de “O xote das meninas” e “Algodão” (parcerias com Zé Dantas), trazia todas as canções reunidas no LP de 1955 acrescidas dos sucessos “Assun preto” (com Humberto Teixeira), “Calango da lacraria” (com J. Portela), “Cigarro de paia” (de Klecius Caldas e Armando Cavalcanti), “Derramaro o gai” (com Zé Dantas), “No meu pé de serra” (com Humberto Teixeira) e “Moda da mula preta” (de Raul Torres).

Figuras 32 e 33 – Frente e verso da embalagem da coletânea *O Nordeste na voz de Luiz Gonzaga*, lançado pela RCA Victor em 1962: se está dando certo, por que mexer? Fontes: RCA Victor.

E ainda que com títulos diferentes ou nem tão explicitamente temáticos, de tempos em tempos outras coletâneas com a mesma proposta surgiriam na discografia[188] de Gonzaga. Remasterizadas ou regravadas, as canções mobilizadas nessas antologias constituíam uma espécie de literatura musical em cuja poética condensavam-se fenômenos históricos, econômicos e culturais relacionados à região. Alicerçado na oralidade e nos ritmos populares e animado segundo certa visão do migrante nordestino, esse quadro explodiria em cores e significados, tornando inevitável o reconhecimento de um Nordeste

[188] O levantamento discográfico mais completo sobre a produção de Luiz Gonzaga foi feito pelo pesquisador Paulo Vanderley Tomaz e está disponível no livro **Gonzaguinha e Gonzagão: uma história brasileira**, de Regina Echeverria (Ediouro, 2006), e nos sítios www.gonzaguinha.com.br e www.luizluagonzaga.com.br.

que, nas palavras do sociólogo Francisco de Oliveira, pode ser entendido como uma "invenção musical".

> *O Nordeste que reconhecemos, hoje, é, em grande medida, uma invenção musical, ou, no mínimo, uma reinvenção ampliada, a partir da base original, do que se chamou Nordeste Oriental. Possivelmente, a maior invenção política do século XX nordestino, contemporânea e co--refundadora do Nordeste, intercruzando-se com a história do visionário Celso Furtado, da Sudene. Seus grandes demiurgos são Luiz "Lua" Gonzaga, Humberto Teixeira e Zé Dantas, ancorados numa tradição popular ampla e profunda* (...). *"Asa branca" passou a ser a certidão de nascimento desse Nordeste unificado que corresponde, mais nitidamente, aos sertões trabalhados por Euclides da Cunha e mais amplamente ao conjunto que vai do Ceará à Bahia. Essa unidade é muito recente.*[189]

4.1 DO TÍTULO À CAPA E SEU REVERSO, EM ANTE/INTERVISÃO

É singular o cruzamento de referências que emerge do primeiro contato do ouvinte com o disco de estreia de Luiz Gonzaga no *long-play*. Se as oito canções reunidas no álbum posicionam o migrante sertanejo como síntese da história do Nordeste, em chave sugerida desde o seu título e já indicada nesta pesquisa, a capa do LP parece adicionar novos elementos à mitologia[190] ali pretendida: uma ideia sobre o cangaço e sobre a figura do cangaceiro, ambos como resultantes de um tempo social em que "(...) começando a ordem pública a deitar seu longo braço no sertão, (...) já não mais se podia viver a existência selvagem que fora apanágio das gerações que sucederam o momento inicial da penetração das terras do leste setentrional brasileiro"[191], conforme nota o historiador Frederico Pernambucano de Mello.

Mas embora fosse de fato um elemento novo no então também novo comércio de discos em *long-play* da época, a escolha do cangaço como tema para a capa do primeiro LP

---

[189] OLIVEIRA, Francisco de. Nordeste: a invenção pela música, pp. 123-138. In: **Decantando a república**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Nova Fronteira: Rio de Janeiro; Editora Fundação Perseu Abramo: São Paulo, 2004.

[190] "(...) o mito é um sistema de comunicação, uma mensagem. Eis por que não poderia ser um objeto, um conceito ou uma ideia: ele é um modo de significação, uma forma. Será necessário, mais tarde, impor a essa forma limites históricos, condições de funcionamento, reinvestindo nela a sociedade". Cf. BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. Rita Buongermino e Pedro de Souza. 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. p. 131-133.

[191] MELLO, Frederico P. de. **Guerreiros do sol**: violência e banditismo no Nordeste do Brasil. 5. ed. São Paulo: A Girafa, 2011. p. 22.

do artista não constituía propriamente uma novidade. Bem-sucedido na substituição dos ritmos urbanos (valsas, modas, marchas) nos quais militava antes de se dedicar à chamada música nordestina, Gonzaga ilustrou sua adesão ao baião, ao xaxado e aos demais gêneros rurais urbanizados[192] com a introdução, em sua indumentária, de um chapéu de couro ao estilo do que era usado pelos cangaceiros.

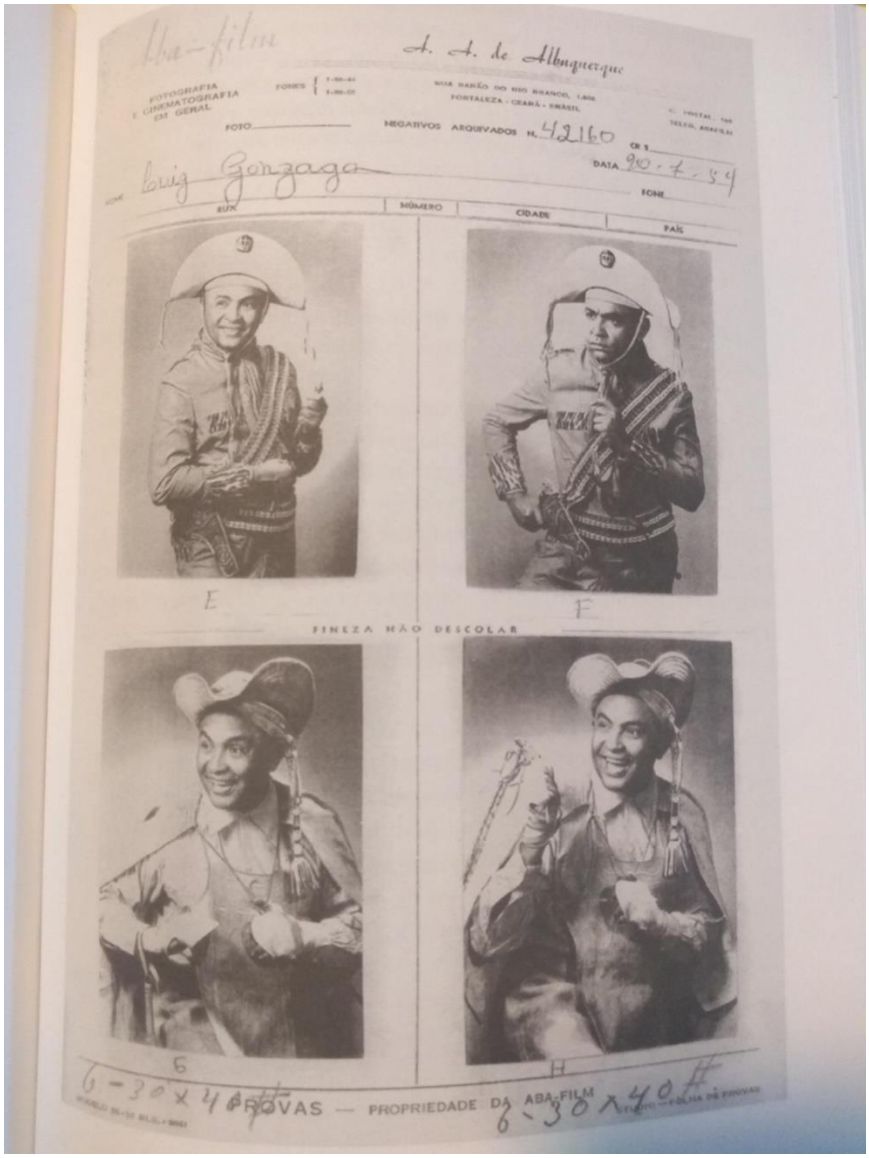
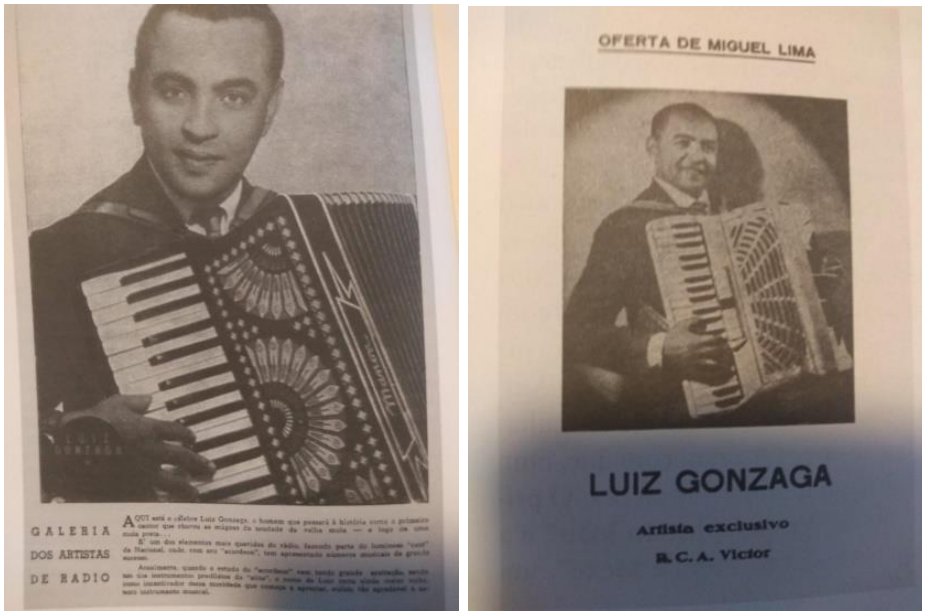


Figura 34 – Entre o vaqueiro e o cangaceiro, Luiz Gonzaga adota sua estratégia visual: o traje certo para o baião, o xaxado e os demais gêneros rurais urbanizados. Fonte: contato fotográfico da Aba-Film na Coleção José Ramos Tinhorão (Instituto Moreira Salles).

[192] Segundo pesquisador José Ramos Tinhorão, a preferência pelos gêneros rurais urbanizados "(...) não era resultado de uma admiração repentina do público urbano pela vida sertaneja, mas começara a ser preparada desde o início do século XX por uma série de circunstâncias ligadas à dinâmica das relações campo-cidade no Brasil". Cf. TINHORÃO, José R. **Pequena história da música popular segundo seus gêneros**. 7 ed. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 228-229.



Figuras 35 e 36 – Luiz Gonzaga era exaltado nas revistas que tratavam do universo do rádio: em anúncios publicitários ou em resenhas, destacava-se sua presença no *cast* "luminoso" da Rádio Nacional e sua exclusividade como artista da RCA Victor. Fontes: Hemeroteca Digital/BN.

Figura 37 – O acordeonista gaúcho Pedro Raimundo, em quem Gonzaga se inspirou para criar seu personagem: "Ele já tinha me influenciado porque sendo gaúcho ele fazia tudo de lá, então eu tinha de fazer tudo ao contrário dele". Fonte: Arquivo Dominique Dreyfus.

A estratégia não era original – em verdade, o Rei do Baião havia se inspirado em outro acordeonista, o gaúcho Pedro Raimundo (1906-1973) –, mas parece ter sido mais efetiva no caso de Gonzaga. "Ele já tinha me influenciado porque sendo gaúcho ele fazia

tudo de lá, então eu tinha de fazer tudo ao contrário dele”[193], contou o artista à biógrafa Dominique Dreyfus. “(...) O carioca tinha sua camisa listada, o baiano tinha o chapéu de palha, o sulista era aquela roupa do Pedro. Mas, e o nordestino? Eu tinha a oportunidade de criar sua característica e a única coisa que me vinha à cabeça era Lampião...”[194], explicaria o sanfoneiro, esquecendo-se, por um momento, de que o baiano também é nordestino.

Assim, ainda nos idos de 1947, após telegrafar para sua mãe, Santana, pedindo que esta lhe mandasse “um chapéu de couro bonito, lembrando Lampião”[195], Luiz Gonzaga passou a envergar o adorno-símbolo de Virgulino Ferreira da Silva (1897-1938) em apresentações, fotografias e peças gráficas promocionais. E como a marca-maior do cangaceiro consistia da estilização de uma peça do traje do vaqueiro da caatinga[196], o sanfoneiro acabou por fundir duas tradições – a vaqueiragem[197] e o cangaço. Da primeira, emprestava a resistência à aridez, o aprendizado instintivo e a constância pastoril frente à hostilidade diária; da segunda, recuperava certa *robinhoodização*, a ideia de que mesmo um bandoleiro poderia ser idealmente nobre a ponto de se preocupar com o bem-estar do sertanejo, “tirando dos ricos para dar aos pobres”.

Todos os elementos dessa fusão parecem indicar que houve, a princípio, um cruzamento intuitivo dessas duas tradições, ambas baseadas nos motivos da poesia tradicional sertaneja sobre a qual nos fala Câmara Cascudo: “A poesia tradicional sertaneja tem seus melhores e maiores motivos no ciclo do gado e no ciclo heroico dos cangaceiros (...)”[198]. Pressentido a partir de vivências próprias, o conjunto temático apropriado por Gonzaga mostrou-se tão eficiente quanto qualquer plano de marketing minimamente estruturado, mas essa eficácia talvez já estivesse, de certo modo, garantida – a estratégia, afinal, mobilizava valores que, além de caros ao sertanejo, compunham um enredo bastante

---

[193] DREYFUS, Dominique. **Vida do viajante:** a saga de Luiz Gonzaga. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 134.
[194] DREYFUS, 2012, p. 134.
[195] Ibid., p. 135.
[196] Moldada no couro, a vestimenta protegia cabeça, rosto, mãos e pés contra os espinhos e galhos secos dos arbustos e árvores desse ecossistema. O traje que caracteriza a figura rústica do vaqueiro fixou-se de forma tão profunda no imaginário nacional que persiste como tema de publicações e reportagens. Cf. SEVERO, Alvaro. Vaqueiros do sertão: uma viagem ao berço da “civilização do couro”. **Revista Globo Rural**, nov. 2019. Disponível em: <https://revistagloborural.globo.com/Noticias/Cultura/noticia/2019/11/vaqueiros-do-sertao-uma-viagem-ao-berco-da-civilizacao-do-couro.html>. Acesso em: 16 jul. 2021.
[197] Para compreender melhor a importância do vaqueiro e da economia pastoril como gênese de certa formação histórica, ver o artigo “Cavaleiros em tempos de glória”, do antropólogo Renan Martins Pereira. Cf. PEREIRA, Renan Martins. Cavaleiros em tempos de glória**:** uma análise etnográfica da história do vaqueiro do Nordeste. **Campos – Revista de Antropologia**, [S.l.], v. 20, n. 2, dec. 2019. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/69299>. Acesso em: 13 jun. 2021.
[198] CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. São Paulo: Global Editora, 2005. p. 15.

explorado no romanceiro e, a certa altura, nos diversos gêneros discursivos dos meios de comunicação.

Ao misturar essas duas tradições, Luiz Gonzaga e seus parceiros operavam habilmente com fenômenos cujas qualidades já se encontravam poeticamente adensados em cantigas, aboios, anedotas, provérbios, adivinhações, acalantos, autos populares e "estórias" mil popularizadas pela literatura oral e em folhetos de cordel também transmitidos oralmente em feiras e agrupamentos comunitários. Vejamos os motivos encerrados em cada um desses ciclos, a começar pelo do gado.

> (...) *Compreende as "gestas"*[199] *dos bois que se perderam anos e anos nas serras e capoeirões e lograram escapar aos golpes dos vaqueiros. A notícia de um animal arisco, veloz, fugindo aos melhores vaqueiros, corre de fazenda em fazenda e é comentada nas "apartações". A lenda vai aparecendo. Um dia o dono do animal resolve "dar campo", custe o que custar, ao boi rebelde. Juntam-se vaqueiros, prepara-se comida para todos, saem para o mato. Desta ou doutra vez, o boi é derrubado, trazido com máscara ou peado, para a humildade no curral. Incapaz de submeter-se à vida comum dos outros, abatem-no. Um cantador forja os versos.* (...) *Esses versos são espelhos da mentalidade do sertão. O cantador é a defesa única mais completa e contínua do animal perseguido. Os lances de coragem, as arrancadas doidas, os saltos magníficos, a valentia de vaqueiros ou caçadores, a covardia de uns, a imperícia de outros, arrogância, mentira, timidez, todos os aspectos morais são examinados duramente e expostos com nomes próprios e minúcias identificadoras.*[200]

A poesia tradicional sertaneja do ciclo do gado exalta as façanhas do vaqueiro na caatinga, mas sua fama não chega jamais a sombrear a "reputação" da vítima. "O cantador, mais das vezes anônimo, encarna o animal e por ele fala criticando os vencedores, apontando--lhes as falhas, as indecisões, as derrotas inconfessadas. (...) Os vencidos é que têm o supremo direito ao louvor"[201], pontua Cascudo. Tal aspecto é útil à constatação de que, com o cangaceiro, a perspectiva é outra: nem mesmo os mais cruéis e facinorosos malfeitores perdiam sua aura de heroísmo, ao passo que suas vítimas mergulhavam, quase sempre, na mais absoluta invisibilidade. "O ciclo heroico dos cangaceiros, posterior ao

---

[199] Gesta consiste em uma composição poética, em forma de canção, que narra feitos memoráveis, heroicos, façanhas, proezas.
[200] CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. São Paulo: Global Editora, 2005. p. 15-16.
[201] Ibid., p. 16.

ciclo do gado, não tem menor abundância nem influência na 'cantoria' sertaneja. Os grandes criminosos estão com suas biografias romanceadas"[202].

> *A gesta é uma poesia de ação. De luta e movimento.* (...) *Os cangaceiros são as figuras anormais que reúnem predicados simpáticos ao sertão. A coragem a tenacidade, a inteligência, a força, a resistência. Não são os cangaceiros uma organização técnica como os* gangsters *norte-americanos, financiando eleições, dirigindo imprensa e tendo biografias escritas por nomes ilustres. Nenhum Lampião se pode medir com a grandeza econômica e política dum Al Capone, dum Dillinger, dum Diamont, donos de palácios, iates, "vilas" maravilhosas. Os cangaceiros são a horda brava e rude, cavalaria frenética e primitiva até no processo de matar:* Já ensinei aos meus cabras/ a comer de mês em mês./ Beber água por semente/ Dormir no ano uma vez.../ Atirar em um soldado/ e derrubar dezesseis![203]

Figuras 38 e 39 – No alto, vaqueiros do Sertão do Pajeú; acima, Lampião (E) e seu bando posando para foto. Fontes: Acervo Valdir Nogueira e Coleção Luiz Antônio Barreto/Pesquisa (foto de Eronides de Carvalho).

[202] CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. São Paulo: Global Editora, 2005. p. 16.
[203] Ibid., p. 171-172.

Figuras 40 e 41 – De autoria de D.M., matéria da revista *Radiolândia* de 10 de setembro de 1955 destaca o "traje típico" do artista; indumentárias que mesclavam elementos da vaqueiragem e do cangaço integram o acervo do Museu Cais do Sertão Luiz Gonzaga, no Recife. Fontes: Hemeroteca Digital/BN e acervo pessoal.

No que se refere ao cangaço, tema que fornece ao ouvinte/consumidor a primeira impressão sobre o produto fonográfico de que tratamos, Frederico Pernambucano de Mello explica como o fenômeno resultou em imagens de grande efeito, especialmente vigorosas no que mobilizam de ilusão representativa[204].

> *Pelo orgulho, pela sobranceria, pela vaidade, pelo desassombro da imagem ostensiva, pela força de formação de uma subcultura à base de derivações nada desprezíveis na música, na poesia, na dança, na culinária, no artesanato, na medicina, nos costumes, na moral, na religiosidade, na arte militar intuitiva e mesmo na arte de expressão plástica, a partir da herança pastoril, o cangaço sumaria, aos olhos do brasileiro de hoje, a franja de todos os irredentismos, sua saga confundindo-se com a própria ideia de resistência contra poderosos.* (...) *O cangaço, em sua raiz de insurgência nômade, grupal e autônoma – é dizer, de chefia situada dentro do próprio bando – mostra-se tão velho quanto a própria colonização brasileira, as suas desordens remontando ao período das capitanias,*

[204] Nos termos da análise psicofisiológica defendida por Jacques Aumont, a ilusão só é possível na existência de duas condições, a perceptiva e a psicológica. Na primeira, "o sistema visual deve ser, nas condições em que está colocado, incapaz de distinguir entre dois ou mais perceptos." Na segunda, "[quando] colocado diante de uma cena espacial mais complexa, [o sistema visual] entrega-se a uma verdadeira *interpretação* do que percebe. A ilusão só se produzirá se produzir um efeito verossímil: ou seja, se oferecer uma interpretação plausível (mais plausível do que outras) da cena vista. Os próprios termos que emprego aqui – "verossímil", "plausível" – sublinham que se trata bem de um julgamento e, por conseguinte, que a ilusão depende muito das condições psicológicas do espectador, em particular de suas *expectativas*". Vale para o cinema, vale para a música, vale para outras tantas linguagens. Grifos do autor. Cf. AUMONT, Jacques. **A imagem**. Trad. Cláudio C. Santoro e Estela dos Santos Abreu. 2. ed. Campinas: Papirus Editora, 1995. p. 97.

> *fenômeno de origem litorânea que é, sem que se dispusesse, nesses primórdios junto ao mar, do nome por que ficaria conhecido, e que só viria a receber no sertão, quando para ali vai sendo enxotado pelo sucesso da colonização na faixa verde.*[205]

Personagem que desperta um "(...) sentimento contraditório de admiração e repulsa"[206], nas palavras do dramaturgo Ariano Suassuna (1927-2014), o cangaceiro surge na capa de *A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga* como um ente de atração, uma imagem socioculturalmente codificada cuja ilusão "(...) será tanto mais eficaz quanto mais for buscada nas formas de imagens socialmente admitidas, até desejáveis"[207].

Figuras 42 a 46 – Nas reproduções, folhetos e livros com histórias sobre o mais famoso dos cangaceiros: Lampião, seu bando, suas façanhas e seus amores surgem em contos populares e na literatura de expoentes do Romance de 30. Fonte: Coleção Pernambucano de Mello.

---

[205] MELLO, Frederico P. de. **Estrelas de couro**: a estética do cangaço. São Paulo: Escrituras Editora, 2010. p. 44.

[206] "(...) Que se entenda, então, que quando afirmo a minha admiração pelos cangaceiros, fazendo a sua exaltação enquanto figuras romanescas e de expressão do Nordeste, ou reconhecendo a coragem da sua vida épica e desgarrada, não estou, de maneira nenhuma, fechando os olhos para o fato de que eram também bandidos impiedosos, que sacrificavam vidas de pessoas indefesas e pacatas da forma a mais brutal possível", pontua Suassuna no prefácio de **Estrelas de couro**, de Frederico Pernambucano de Mello. Cf. MELLO, Frederico P. de. **Estrelas de couro**: a estética do cangaço. São Paulo: Escrituras Editora, 2010. p. 13-15.

[207] Cf. AUMONT, Jacques. **A imagem**. 2. ed. Campinas: Papirus Editora, 1995. p. 98.

Dotada de atributos empáticos, na dimensão aqui sugerida essa figura aglutinaria em torno de si características capazes de estimular mais afinidade do que repulsa, com o acionamento do que os estudiosos chamaram de "nostalgia do sertanejo": um desejo latente de retomar o *modus vivendi* do universo rural do semiárido nordestino em aspectos que vão, por exemplo, da justiça à morte e da religiosidade à honra, sempre na senha do herói, do heroísmo. A popularizar a temática do cangaço a partir da coragem, da valentia, o conjunto disseminador formado por cantadores e rabequeiros e pela literatura de cordel.

> *A cultura sertaneja abonava o cangaço, malgrado o caráter criminal declarado pelo oficialismo, com as populações indo ao extremo de torcer pela vitória dos grupos com que simpatizavam, quase como se dá hoje nos torneios entre clubes de futebol. A legenda dos capitães de cangaço mais famosos vai sendo esculpida de forma sedimentar pelos versos dos cantadores de feira, emboladores e cegos rabequeiros, todos dispostos a cantar a última façanha de guerra do grupo de sua preferência. Também a literatura de cordel se encarregava dessa celebrização, capaz de atingir* (...) *abrangência espacial e intensidade difíceis de avaliar, tal o volume.*[208]

*

A ilustração da capa do LP traz um bando de cangaceiros em trânsito. Nesse quadro, o ouvinte-espectador contava cinco deles, tendo Lampião e Maria Bonita na posição de liderança, como sugere a imagem. Em cavalgada, os personagens, paramentados a caráter, cruzam uma vereda cuja vegetação consiste em uma árvore seca de galhos retorcidos, dois mandacarus e o que parece ser um pequeno pé de palma forrageira, planta que, cultivada em zonas áridas e semiáridas, é a base alimentar dos rebanhos nessas regiões. Em linhas gerais, assim poderíamos descrever a cena escolhida para mediar o primeiro contato visual do consumidor com o disco que marcou a estreia de Luiz Gonzaga no *long-play*.

---

[208] MELLO, Frederico P. de. **Guerreiros do sol**: violência e banditismo no Nordeste do Brasil. 5. ed. São Paulo: A Girafa, 2011. p. 22.

Figura 47 – O grupo de cangaceiros liderados por Lampião e Maria Bonita na capa de *A história dos Nordeste na voz de Luiz Gonzaga*: animais fortes de porte medieval e feições de traços delicados contrastam com a rusticidade da imagética da caatinga e de seus habitantes.
Fonte: RCA Victor.

Mas, se o olho, órgão da visão, não é "(...) um instrumento neutro, que se contenta em transmitir dados tão fielmente quanto possível mas, ao contrário, [constitui] um dos postos avançados do encontro do cérebro com o mundo"[209], conforme pontua Jacques Aumont, sobre a imagem podemos dizer que ela constrói o espectador, ao tempo em que também é construída por ele[210]. Pertencentes ao domínio do simbólico, as imagens operam a mediação entre espectador e realidade, categorias sujeitas a certas condicionantes – "(...) além da capacidade perceptiva, [para o espectador] entram em jogo o saber, os afetos, as crenças, que, por sua vez, são modelados pela vinculação a uma região da história (a uma classe social, a uma época, a uma cultura)"[211].

Daí que uma interpretação da cena estampada no envelope do LP oferece a possibilidade de, digamos assim, expor elementos que, embora presentes no quadro, não foram vistos pelo consumidor/espectador/ouvinte, ou que, inversamente, apesar de ausentes, foram de alguma maneira percebidos. Os cavalos montados pelo bando, por exemplo, não lembram em nada os animais raquíticos frequentemente retratados na imagética sobre o Nordeste. A postura dos bandoleiros, como que em estado de alerta, insinua a ameaça de uma tocaia, à qual os guerreiros parecem reagir com altivez, atitude

[209] Cf. AUMONT, Jacques. **A imagem**. 2. ed. Campinas: Papirus Editora, 1995. p. 77.
[210] Cf. AUMONT, 1995. p. 81.
[211] Ibid., p. 77.

ressaltada na opção, feita pelo ilustrador, de apresentar o conjunto quase em contra-plongée[212], de baixo para cima. O Nordeste é um lugar de coragem, de brio.

Não há indicação, na embalagem do disco, da autoria da ilustração ou da técnica utilizada em sua produção. Pelas características da imagem, contudo, e em especial pelo uso de linhas brancas sobre fundo escuro, presume-se que ela foi obtida a partir da litografia, processo de composição de gravuras planas que revolucionou as artes gráficas a partir do século XX com "(...) suas extensas aplicações na indústria comercial de impressão"[213]. O traço em geral fino, encorpado apenas para o realce da vegetação, confere ao semblante dos cangaceiros uma delicadeza incomum, posto que essas figuras, em geral, costumam ter suas feições retratadas de modo a exprimir rusticidade.

Figuras 48 a 50 – Uso de linhas brancas sobre fundo escuro indica que a técnica adotada foi a da litografia, processo de composição de gravuras planas que revolucionou as artes gráficas a partir do século XX, com "(...) suas extensas aplicações na indústria comercial de impressão".
Fonte: RCA Victor.

[212] O enquadramento é um dos fatores primordiais para a construção da linguagem cinematográfica e consiste de três elementos: o plano, a altura da câmera e sua angulação em relação ao objeto fotografado. O enquadramento em contra-plongée é feito de baixo para cima, em geral abaixo do nível dos olhos do espectador, o que transmite sensações de superioridade, brio, poder. Para obter material abrangente sobre as técnicas cinematográficas necessárias à construção do filme, ver AUMONT, Jacques *et al*. **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.

[213] Para detalhes sobre o princípio litográfico, ver CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de arte**. Trad. Marcelo B. Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 311-312.

A linha fina aplicada no desenho, por outro lado, ajudava a evidenciar os pormenores do quadro, já que para caracterizar propriamente o bando, localizando-o no contexto do cangaço, seria necessário expor rifles, pistolas e mosquetões, mas também ornamentos de trajes e acessórios. Montando cavalos que parecem saídos do set de um épico medieval, na travessia sugerida na imagem os cangaceiros exibem o chapéu de couro notabilizado por Lampião. A composição privilegia as abas do adorno, mas a testeira e o cabelo também são retratados. De formato clássico, o chapéu de Maria Bonita é diferente dos demais – quase um coco, já que não era permitido, às mulheres do cangaço, usar o "chapéu de couro"[214]. Outro detalhe ornamental, digamos assim, consiste nas cartucheiras de ombro que permitiam "(...) o transporte, em condições anatomicamente ideais de distribuição de peso, de um acréscimo para a guerra que podia chegar aos 150 cartuchos de fuzil Mauser, obra de 3,6 kg, aproximadamente"[215].

Figuras 51 e 52 – Lampião e Maria Bonita em registros fotográficos de Benjamin Abraão feitos em 1936, na região do semiárido próxima ao rio São Francisco: indumentária apropriada para cruzar a caatinga. Fontes: Instituto Moreira Salles (IMS) e Aba-Film (Família Ferreira Nunes).

[214] "Com alguns traços de valquíria e quase nenhum da amazona, a matuta que se engajou no cangaço jamais adotou o chapéu de couro, de cuja origem pastoril já lhe viria o impedimento natural ao emprego. Não houve exceção quanto ao ponto: chapéu de couro era coisa de homem. De vaqueiro ou de cangaceiro, assunto de homem. A elas ficando reservado um chapéu de feltro de aba média, 6 a 8 cm, com testeira e barbela, que a imitação cedo ergueria em padrão, sem que nem mesmo se tolerasse a quebra da aba frontal para o alto, por evocar a tradição masculina." Cf. MELLO, Frederico P. de. **Estrelas de couro**: a estética do cangaço. São Paulo: Escrituras Editora, 2010. p. 72.

[215] MELLO, Frederico P. de. **Estrelas de couro**: a estética do cangaço. São Paulo: Escrituras Editora, 2010. p. 95.

Figuras 53 e 54 – À esquerda, Corisco, um dos mais temidos integrantes do bando de Lampião, posa com os cachorros que acompanhavam o grupo. À direita, os cangaceiros exibem suas armas. Fonte: Benjamin Abrahão (fotos).

"Ponto de concentração dos acrescentamentos simbólicos que caracterizam o traje do cangaceiro"[216], o chapéu de couro mais destacado da ilustração traz em sua aba, ainda que sem muito detalhamento, a representação da estrela que, ao lado da cruz-de-malta e da flor-de-lis, integra o rol de emblemas dos quais o cangaço tão plasticamente se apropriou. Aplicada na versão de seis pontas do signo-de-salomão[217], a figura, colocada dentro de um círculo, era empregada para garantir proteção. Como amuleto, o símbolo concentrava poderes de magia ativa em prol de uma unidade cósmica. No *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Câmara Cascudo detalha as propriedades desses "objetos" imemoriais:

> (...) *Medalha, inscrição, carântula, bentinho, venera, nômina, figa figura ou qualquer objeto que se traz dependurado ao pescoço, costurado na roupa ou conservado com cuidado, na persuasão de que ele pode prevenir doenças, curá-las, destruir os malefícios e desviar todas as calamidades. De uso imemorial, o amuleto é uma constante etnográfica em todos os povos e épocas.*[218]

O hexagrama colocava o indivíduo que dele se utilizava "(...) diante do fogo, no triângulo superior; da água, no inferior; do ar, na cavidade entre as duas pontas da

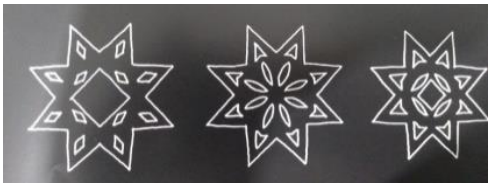
---

[216] MELLO, Frederico P. de. **Estrelas de couro**: a estética do cangaço. São Paulo: Escrituras Editora, 2010. p. 73.

[217] Talvez o ilustrador não conhecesse apropriadamente a simbologia do cangaço, a julgar pela escolha da estrela de cinco pontas para adornar o chapéu do líder do bando, já que, segundo Pernambucano de Mello, "(...) mostrou-se nula a presença da forma intermediária ímpar do pentagrama, a despeito de possuir tradição universal de sorte e acolhida na imaginária do vaqueiro". Cf. MELLO, Frederico P. de. **Estrelas de couro**: a estética do cangaço. São Paulo: Escrituras Editora, 2010. p. 50.

[218] CASCUDO, Luís da Câmara. Baião. In: _____. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12 ed. São Paulo: Global, 2012. p. 15.

esquerda, que nos dão, por sua vez, o quente e o úmido; e da terra, entre as pontas da direita, a indicarem, estas, o seco e o frio”[219]. A partir da síntese de opostos que encerra em si o universo, o adereço assegurava a defesa contra o perigo e fortalecia desejos e pedidos.



Figuras 55 a 57 – Peça mais característica do traje do traje do cangaceiro, o chapéu de Lampião traz em sua aba a representação da estrela que, ao lado da cruz-de-malta e da flor-de-lis, integra o rol de emblemas dos quais o cangaço se apropriou. Fontes: Coleção Pernambucano de Mello e livro *Estrelas de couro: a estética do cangaço*, de Frederico Pernambucano de Mello.

*

A representação do bando de cangaceiros ocupa a quase totalidade da capa do LP, mas o marrom cor de barro[220] que serve de fundo para o contraste com as linhas brancas do desenho também destaca outros elementos, igualmente necessários ao estabelecimento da comunicação com o consumidor e à consequente venda do produto. Em um empréstimo do universo dos estudos literários, chamemos tais elementos de “paratextos”, conforme

[219] MELLO, Frederico P. de. **Estrelas de couro**: a estética do cangaço. São Paulo: Escrituras Editora, 2010. p. 50.

[220] “O que as cores nos transmitem depende sempre do contexto em que elas se nos apresentam”, pontua a socióloga e psicóloga Eva Heller (1948-2008) ao discorrer sobre a relação das cores com os sentimentos, demonstrando como as duas coisas não traduzem apenas questões de gosto, já que mobilizam experiências universais profundamente enraizadas na nossa linguagem e no nosso pensamento. Cf. HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Gustavo Gili, 2013. Edição eletrônica. Não paginada.

conceituação do crítico francês Gérard Genette (1930-2018), para quem "(...) o paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público"[221].

Assim como ocorre com o livro, o conjunto dos dizeres impressos na capa e nos demais recantos da embalagem de um *long-play* conforma o modo por meio do qual, com o auxílio da imagética[222], um disco se propõe como tal a seus ouvintes. Definido por Genette como uma "zona indecisa" que oferece ao leitor uma espécie de inter/antevisão da obra em que se pretende adentrar, o paratexto pode ganhar em amplitude e complexidade (há até paratextos sem textos), mas em geral costuma compreender elementos como o nome do autor, o título da publicação, seu subtítulo, a denominação da coleção a que o livro pertence, o nome de seu editor e da casa editorial e o prefácio (ou prefácios).

Transpor tal entendimento sobre o sistema de produção editorial para o universo da indústria fonográfica possibilita uma visão mais sistematizada das estratégias paratextuais aplicadas ao LP como produto resultante de certas subjetividades e práticas comerciais. A propósito, Genette destaca que essa "zona indecisa" não vem a ser apenas de "transição"; seria, também, de "transação", termo que, se não evidencia propriamente a adoção de critérios em torno de uma negociação, de um contrato, sugere, quando menos, uma operação em que há troca de valores.

> (...) *Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um limiar, ou – expressão de Borges ao falar de um prefácio – de um "vestíbulo", que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroceder. "Zona indecisa" entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), orla, ou, como dizia Philippe Lejeune, "franja do texto impresso que, na realidade, comanda toda leitura". Com efeito, essa franja, sempre carregando um comentário autoral, ou mais ou menos legitimada pelo autor, constitui entre o texto e o extratexto uma zona não apenas de transição, mas também de transação: lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e*

[221] GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009. p. 9.
[222] EYNG, Célio Roberto. O conceito de imagética musical nas ciências cognitivas. **Percepta – Revista de Cognição Musical**, 5 (1), 79-92. Disponível em: <https://www.abcogmus.org/journals/index.php/percepta/article/view/14/13>. Acesso em: 4 jul. 2021.

> *de uma leitura mais pertinente — mais pertinente, entenda-se, aos olhos do autor e de seus aliados.*[223]

A reforçar a validade da apropriação, pelo sistema de produção fonográfica, do conceito desenvolvido por Genette, duas observações: 1) no texto de apresentação impresso no verso da coletânea, o produtor musical Elmo Barros refere-se à seleta de fonogramas como uma peça de "(...) oito números bem representativos da literatura musical nordestina"; 2) a crônica jornalística percorreria a mesma via, a exemplo do que se lê na resenha sobre *A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga* publicada na coluna "Discoteca" da edição de domingo, 14 de agosto de 1955, do jornal carioca *Correio da Manhã*. Assinado por Claribalte Passos[224], o texto investe na representação-padrão do ambiente habitado pelo sertanejo como indivíduo desde sempre afetado pela seca, enquanto informa sobre o "surgimento" de Gonzaga em "(...) sugestiva feição gráfica" após o auge do baião.

> *Sob aspectos os mais diversos, através do gênero regional e folclórico, da música popular brasileira, tem sido descrita a história pungente do homem do sertão. Seus costumes, crendices, a fé inabalável, a fibra indômita contra o meio físico, e até a poesia diferente de sua alma esperançosa. Agora, após uma fase áurea de triunfal carreira artística, tendo sido um dos pioneiros do lançamento do Baião, surge o compositor e sanfoneiro LUIZ GONZAGA com um belo disco* long-playing. *Trata-se de "A História do Nordeste", sêlo prêto, RCA Victor, n.o BPL-3.004, em 33 1/3 r.p.m, apresentando sugestiva feição gráfica. Na face A, estão reunidas as seguintes páginas: "Paraíba" (baião), de Humberto Teixeira-Luiz Gonzaga; "Respeita Januário" (baião), dos mesmos autores; "O Xote das Meninas" (xote), de Zédantas-L. Gonzaga; "Saudade de Pernambuco" (baião), de Sebastião Rosendo-Salvador Miceli. O aficionado encontrará, nestas quatro faixas, motivos regionalistas de grande fôrça descritiva, numa pintura exponencial do autêntico sertão nordestino e de sua maravilhosa literatura musical.*[225]

---

[223] GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009. p. 10.

[224] Nascido em Caruaru, a 130 quilômetros do Recife, Claribalte Passos (1923-1986) foi compositor, jornalista, advogado, folclorista, relações públicas e escritor. Após se mudar para o Rio de Janeiro, em 1944, começou a trabalhar em jornais e revistas, o Correio da Manhã entre estes. Um detalhe curioso: Passos também foi supervisor de imprensa do Departamento de Discos da RCA Victor Rádio S/A.

[225] PASSOS, Claribalde. A história do Nordeste. Coluna Discoteca, **Correio da Manhã**, 14 de agosto de 1955.

MUSICA POPULAR

Discoteca

A HISTÓRIA DO NORDESTE

CLARIBALTE PASSOS

LUIZ GONZAGA

JULGAMENTOS EM 78 RPM

PEREZ PRADO

Figuras 58 e 59 – Reprodução de página do jornal *Correio da Manhã* e detalhe da coluna "Discoteca", assinada por Claribalte Passos: resenha destaca a coletânea como uma "pintura exponencial do autêntico sertão nordestino e de sua maravilhosa literatura musical". Fonte: Hemeroteca Digital/BN.

Nessa espécie de prosa em verso musicada sobre certo migrante nordestino, os elementos paratextuais assumem contornos nitidamente funcionais. Identificá-los, ponderando sobre os propósitos de sua aplicação, pode evidenciar aspectos importantes, porém pouco vislumbrados. Ainda mais se considerarmos que, ao contrário do mercado editorial, o fonográfico, nesse período da vida cultural brasileira, apenas iniciava sua trajetória na rota dos bens simbólicos. Da produção de sentidos necessária à consolidação do LP enquanto objeto sonoro e imagético ao conjunto de informações que esse produto (embalagem e conteúdo) deveria conter, "(...) pode-se dizer que o 'ouvido' e o 'olho' passam a mediar cada vez mais as experiências estéticas da nova fase da música popular que se iniciava na década de 1950"[226].

Um olhar sobre tais elementos, ou tipos de elementos, como preferiria Genette, deve ser feito, ainda segundo ele, a partir do "(...) estudo de certo número de traços cujo

[226] Cf. VICENTE, Rodrigo Aparecido. **Música em Surdina**: sonoridade e escutas nos anos 1950. 2014. 232 p. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. p. 67.

exame permite definir o estatuto de uma mensagem do paratexto, seja ela qual for”[227]. Tais características estariam situadas no interior de categorias como espaço, tempo, substância, finalidade e função. Com essa sistemática, Genette propõe iluminar aquilo que frequentemente regula nossas leituras, de modo a ressaltar um aparato que, visível demais para ser percebido, pode operar sem que se note sua existência.

> *De maneira mais concreta: definir um elemento de paratexto consiste em determinar seu lugar (pergunta onde?), sua data de aparecimento e às vezes de desaparecimento (quando?), seu modo de existência, verbal ou outro (como?), as características de sua instância de comunicação, destinador e destinatário (de quem? a quem?) e as funções que animam sua mensagem: para fazer o quê?*[228]

Diante das possibilidades representativas plasmadas no primeiro *long-play* de Luiz Gonzaga e no contexto de uma cultura de massas iniciática, mas já permeável e responsiva, é importante refletir sobre tais instâncias porque a coletânea, em sua pretensão de contar “a história do Nordeste”, acabou por proporcionar a convergência de interesses políticos, econômicos e culturais em princípio opostos, divergentes. Mais ainda: se entendemos que as manifestações artísticas, como defende o crítico João Luiz Lafetá (1946-1996), carregam consigo tanto um “(...) projeto estético, diretamente ligado às modificações operadas na linguagem, [quanto um] projeto ideológico, diretamente atado ao pensamento (visão de mundo) de sua época”[229], talvez possamos encontrar, nos elementos paratextuais de *A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga*, expressões de um todo que se assemelhe a um estatuto, um conjunto de temas que, combinados, permitiram a este LP tornar-se um disco.

*

Aplicado em sobreposição ao desenho do bando de cangaceiros e na parte imediatamente superior da área frontal da embalagem do LP, o título da coletânea é o elemento de maior destaque na composição que busca traduzir graficamente a proposta do

---

[227] GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009. p. 12.
[228] GENETTE, 2009. p. 12.
[229] LAFETÁ, João Luiz. **1930**: a crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. p. 8-9.

disco. Em caixa alta e com detalhes em caixa baixa[230], a fonte tipográfica[231] foi usada nas cores amarelo e branco. Nas letras garrafais, em amarelo, lemos “a história do Nordeste” e “Luiz Gonzaga” (parte inferior da capa). Em branco, logo acima do nome do artista, lemos, em minúsculas, “na voz de”, e ainda os dizeres técnicos e de série “long play 33 1/3” e “BPL – 3004”, todos em caixa alta.

Também temos caracteres (letras, números e sinais) no logotipo da gravadora, na área reservada à indicação do fabricante, mais acima ainda na parte superior direita da área frontal da embalagem. São eles: “RCA Victor”, “música popular” e “a voz do dono”, todos aplicados em caixa alta. A ilustração que compõe o símbolo identificador da marca do produto é a icônica gravura de um cão ouvindo música[232], hipnotizado pelo som que ecoa do gramofone. Branco e amarelo também foram as cores escolhidas para compor o selo publicitário, que, vazado, faz com que a cor das letras e do próprio desenho do cachorro apresente a mesma tonalidade de fundo (marrom cor de barro) da capa do LP.

Figuras 60 a 65 – Elementos do conjunto de dizeres impressos na capa da embalagem de *A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga*: como nos livros, paratextos que conformam o modo por meio do qual, com o auxílio da imagética, um disco se propõe como tal a seus ouvintes. Fonte: RCA Victor.

---

[230] Os termos caixa alta e caixa baixa são comumente utilizados na produção editorial para dar conta da padronização de textos. Trata-se de uma convenção: caixa alta corresponde a fontes tipográficas maiúsculas, e caixa baixa a fontes tipográficas minúsculas. As casas editoriais costumam adotar padrões específicos para essa tarefa, em sua maioria dispostos em manuais de padronização utilizados por editores, preparadores e revisores.

[231] Chamamos de tipografia o jogo completo de letras, números e sinais. A fonte tipográfica seria o conjunto de características aplicadas a cada jogo completo de letras, números e sinais, que podem exibir variações estilísticas para atributos como serifa (com e sem), preenchimento (vazado ou encorpado), condensamento (mais ou menos estreita ou com maior e menor espaçamento entre os tipos) etc.

[232] O cão atendia pelo nome de Nipper, e pertencia ao pintor inglês Francis Barraud (1856-1924), autor do quadro “Dog Looking At and Listening To a Phonograph”. A pintura foi adquirida pela Gramophone Company em 1900, e pouco tempo depois seus direitos passaram para a Victor Talking Machine Company (que depois atenderia por RCA Victor). Acompanhando o famoso logotipo, o *slogan* “His Master’s Voice”/“A voz do dono”.

Na perspectiva do design gráfico, o convite feito ao consumidor, de que viesse a conhecer "a história do Nordeste" por meio da escuta de oito canções, é apresentado com grande eficiência. Se não era conceitual como o de outros LPs lançados no período[233], o projeto visual do disco fazia opções seguras, utilizando-se de convenções afetivas e atrativas. A fonte tipográfica escolhida para a arte de capa assemelha-se, por exemplo, à que viemos a conhecer por Haettenschweiler. Criada em 1954 pelo designer suíço Walter Haettenschweiler (1933-2014), a fonte do catálogo da Microsoft não possui serifa[234], filia-se ao estilo grotesque (de tipos preenchidos e condensados) e é especialmente recomendada para ressaltar textos de anúncios publicitários. Já o recurso de pintar o quadro com cores quentes (no caso, marrom vermelho-alaranjado e amarelo) evidencia a opção por um princípio basilar da arte da composição: quanto mais elevada a temperatura da cor, mais calor e mais atenção, ou seja, maior chance de envolvimento.

Produzido segundo determinados padrões comerciais em uma das subsidiárias da RCA Victor em atividade pelo mundo, *A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga* incorporou fórmulas e regras de negócio para transformar-se em produto. E ainda que muitos desses esquemas tenham sido adaptados ao modo de fazer nacional, a política de comunicação e marketing da matriz, digamos assim, parece ter sido amplamente encampada pela sucursal brasileira. Tal assimilação pode ser constatada, por exemplo, no projeto gráfico dos LPs aqui lançados e comercializados, os quais apresentavam o mesmo modelo de representação gráfica adotado nos EUA, com a exceção de certa preferência (nossa) pela fonte serifada e em caixa baixa, mas de todo modo "cheia".

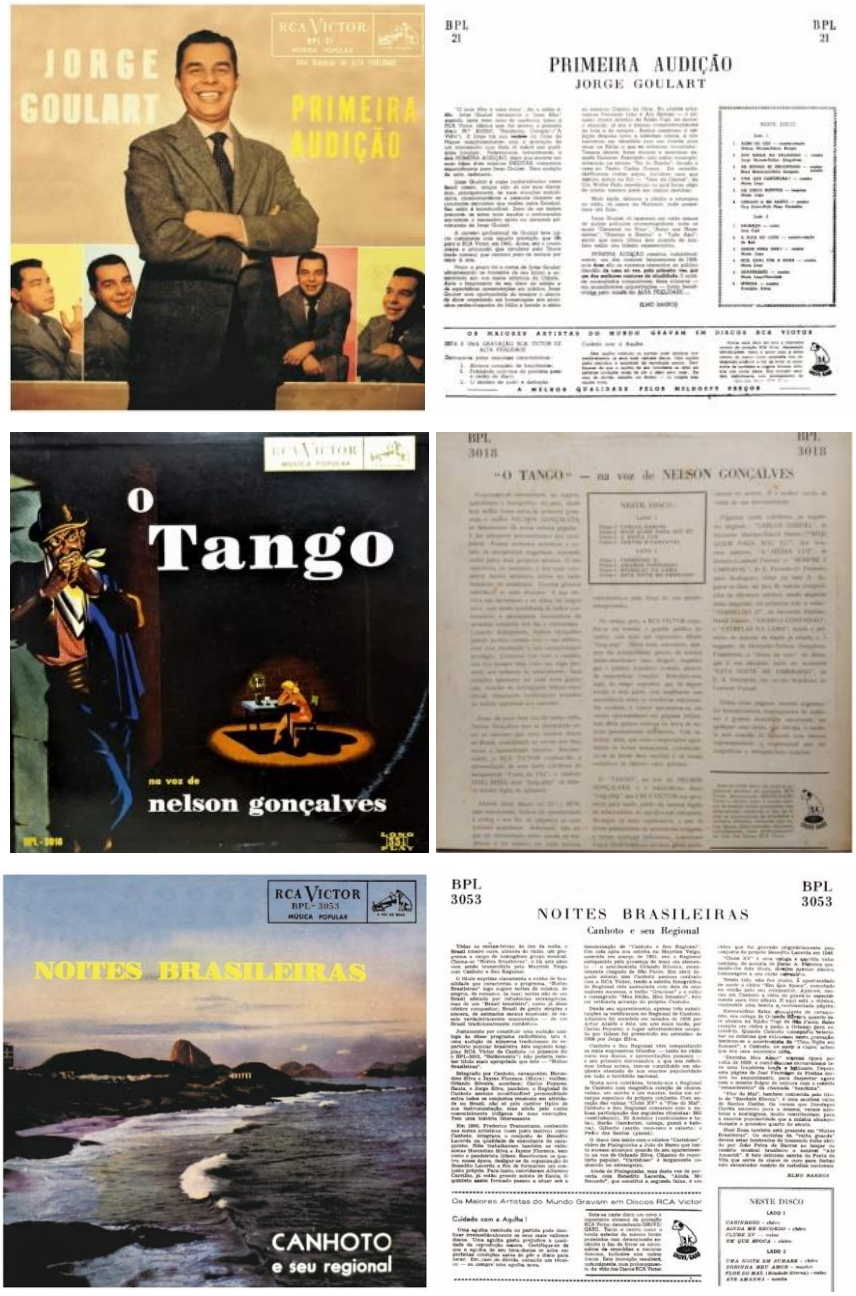
Tanto na coletânea de Gonzaga como em outras produções nacionais enviadas às lojas a partir de 1950, as estratégias de comunicação visual dos discos brasileiros eram bastante aproximadas daquelas praticadas pela gravadora no mercado norte-americano. Os *long-plays* compartilhavam várias características, e uma leitura comparativa é suficiente para atestar similaridades nas artes de frente e de verso de capa. Algumas delas: os títulos surgem em caixa alta e em fontes tipográficas cheias, enquanto as fotografias/ilustrações são aplicadas na quase totalidade da capa e com extrapolação da sangria (no jargão da área,

---

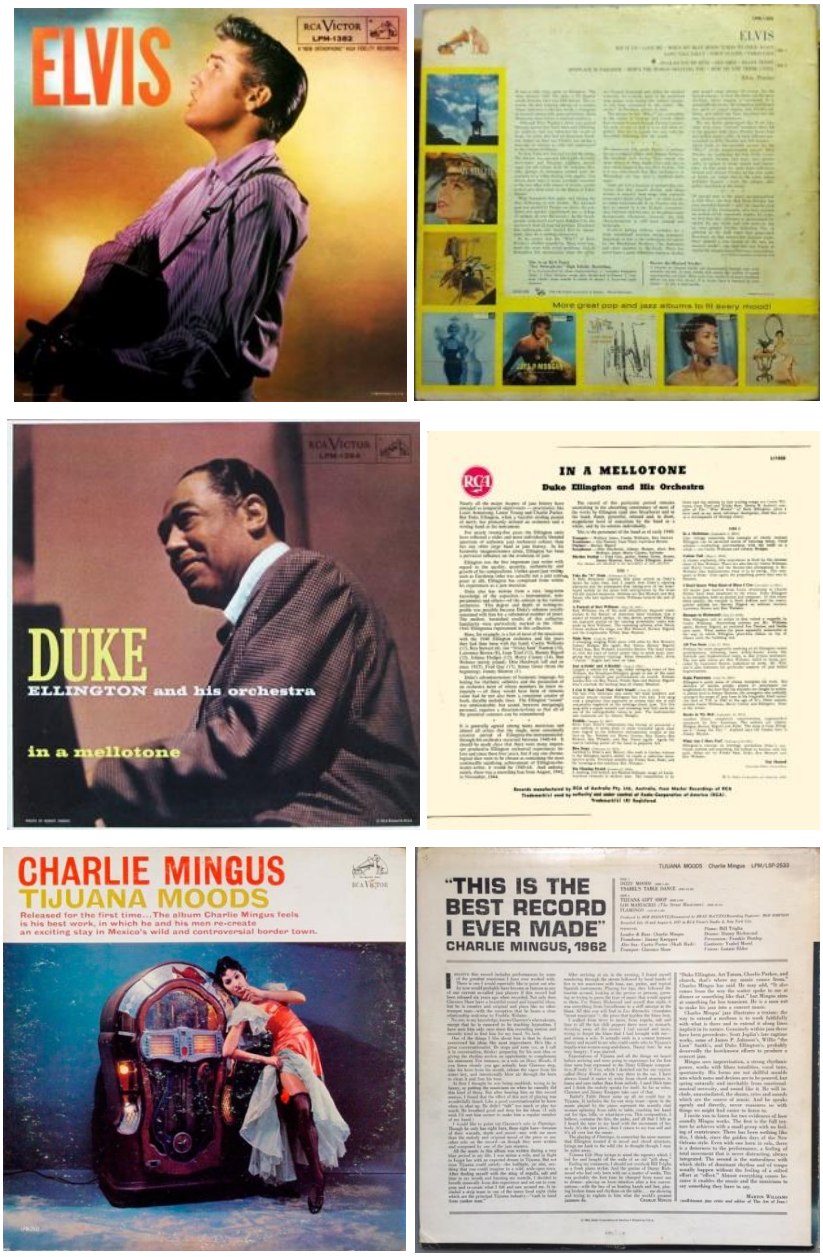
[233] Lançados respectivamente em 1953 e 1954, **Música de Ary Barroso, Canta Silvio Caldas** (Long Play Radio), de Silvio Caldas, e **Canções Praieiras**, de Dorival Caymmi (Odeon), já exibiam a busca por uma linguagem gráfica própria, capaz de gerar surpresa e identificação. Foi Aracy de Almeida (1914-1988), contudo, quem chegou mais perto de uma capa conceitual nesse período: lançado em 1950 em três discos de 78 rpm e em LP 10¨ em 1954, **Sambas de Noel Rosa** (Continental) trazia na capa uma pintura de Di Cavalcanti (1897-1976), grande nome do modernismo no Brasil. O pintor era amigo de Aracy, e aceitou o convite para ilustrar o álbum.

[234] Aquele traço ou barra que remata cada haste de certas letras, de um ou de ambos os lados.

quando a imagem, ilustração ou fundo ultrapassa a borda da área de impressão). O verso da embalagem, por sua vez, também exibe o fundo na cor branca e o texto distribuído em mancha gráfica blocada, obedecendo a determinada medida tanto à esquerda como à direita.



Figuras 66 a 71 – Lançamentos da RCA Victor no Brasil em gêneros musicais distintos entre as décadas de 1950 e 1960: Jorge Goulart, Nelson Gonçalves e Canhoto e Seu Regional. Fonte: RCA Victor.



Figuras 72 a 77 – Lançamentos da RCA Victor nos EUA em gêneros musicais distintos entre as décadas de 1950 e 1960: Elvis Presley, Duke Ellington e Charles Mingus. Fonte: RCA Victor.

Mas, se a incorporação de estratégias de comunicação visual originalmente formulada para o mercado norte-americano pode ter contribuído para o alcance dos resultados comerciais pretendidos pela sucursal da gravadora no Brasil, não parece apropriado dizer que esse processo – materializado, em linhas gerais, pela transmissão e pela recepção de mensagens entre uma fonte emissora (o disco) e um destinatário receptor (o ouvinte) – garantiu, por si só, a tônica da operação. Na mais pura tradição do marketing estadunidense, o que se observa, na coletânea, é a aplicação de fórmulas mercadológicas

voltadas à apropriação do comportamento do consumidor e ao manejo de suas experiências e anseios[235].

Com signos e símbolos amalgamados em uma mensagem dirigida a um público que possuía tanto recordações de algum modo conectadas ao sertão e ao cangaço (o migrante), quanto certa concepção sobre um território cuja regionalidade inclusive simbólica ainda se constituía (o urbanita), a capa do primeiro LP de Luiz Gonzaga exibia uma fecunda associação com o faroeste e seu referencial mítico. Personagens legendários e paisagens inóspitas constituíam os elementos de um "complexo místico e anárquico"[236] estabelecido na base de uma representação que ativava estereótipos e clichês, caracterizando o produto e disponibilizando-o segundo determinados atributos.

Considerado o cinema americano por excelência[237], o western carregava muitos dos valores contidos no imaginário sertanejo, qualidades devidamente absorvidas pelo audiovisual brasileiro no chamado *nordestern*[238], a transformação do cangaço em gênero cinematográfico[239]. Inaugurada em 1953 com *O cangaceiro*, de Lima Barreto (1906-1982), a produção nacional que tinha o faroeste como referência reelaborava discursos sobre o banditismo social[240] em abordagens diversas, das mais críticas às de viés eminentemente

---

[235] "Por se tratar de uma área multidisciplinar, o Marketing, desde seu surgimento a partir da revolução industrial e do avanço da economia nos Estados Unidos, recebeu aportes das áreas da Sociologia, da Economia, da História e da Psicologia. Essa última, em especial, contribuiu de forma significativa, e psicólogos adeptos de diferentes teorias psicológicas se aproximaram da área. Desse modo, as investigações sobre o comportamento do consumidor passaram a ter reconhecimento como área específica de pesquisa e de trabalho, a partir da década de 1960, pela APA - American Psychology Association: surgiu assim a Divisão23 (Divisão de Psicologia do Consumidor), legitimando a área no âmbito dos estudos psicológicos." JUSTO, Carmen S. P. Brunialti; MASSIMI, Marina. Contribuições da psicologia para a área do marketing e do conceito de consumidor: uma perspectiva histórica. **Rev. Psicol. Saúde**, Campo Grande, v. 9, n. 2, p. 107-120, ago. 2017. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2177-093X2017000200008&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 27 set. 2021.

[236] ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. 2. ed. São Paulo: CosacNaify, 2003. p. 91.

[237] Cf. BAZIN, André. "O western ou o cinema americano por excelência". In: _____. **O cinema**: ensaios. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 199-208.

[238] No catálogo da mostra "O cangaço no cinema", realizada em agosto de 2005 no Cinusp Paulo Emílio, a jornalista Maria do Rosário Caetano informa que o termo "nordestern" foi criado pelo pesquisador Salvyano Cavalcanti de Paiva (1923-2000), embora o crítico Antônio Moniz Viana também seja apontado como autor do neologismo. No livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Glauber Rocha dá o veredito: "Se o tema da aventura esteve presente na obra de Humberto Mauro e em outras experiências do antigo cinema brasileiro, sua definição como gênero de cangaço, hoje habilmente batizado por Salvyano Cavalcanti de Paiva como nordestern, apareceria somente em 1953, no polêmico filme de Lima Barreto". Cf. ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. 2. ed. São Paulo: CosacNaify, 2003. p. 91.

[239] VIEIRA, Marcelo Didimo S. **O cangaço no cinema brasileiro**. 2007. 418p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285053>. Acesso em: 28 set. 2021.

[240] "O ponto básico a respeito dos bandidos sociais é que são proscritos rurais, encarados como criminosos pelo senhor e pelo Estado, mas que continuam a fazer parte da sociedade camponesa, e são considerados por sua gente como heróis, como campeões, vingadores, paladinos da Justiça, talvez até mesmo como líderes da

aventureiro, hollywoodiano. As semelhanças e diferenças entre tais leituras foram tematizadas por muitos estudiosos, entre eles o crítico Ismail Xavier.

Em artigo no livro *Sertão mar* (CosacNaify, 2007), série de ensaios sobre a estética da fome no cinema de Glauber Rocha (1939-1981), ele destaca as diferenças entre *Deus e o diabo na terra do sol* e *O cangaceiro*, ao tempo em que evidencia os paralelos destes longas-metragens com o gênero que é um dos mais populares da história do cinema. Para Xavier, a aproximação com a mitologia do western, presente até determinado ponto tanto em Glauber quanto em Lima Barreto, residiria fundamentalmente no "(...) traço comum de um tratamento substantivo da violência como parte da natureza humana, atributo essencial e decisivo"[241] para a consolidação desta categoria.

Figura 78 – *O cangaceiro* (1953), filme de Lima Barreto cujo título em inglês é "The bandit": semelhança entre a cena do longa-metragem e a capa do primeiro LP de Luiz Gonzaga teria sido meramente acidental? Fonte: Acervo Cinemateca Brasileira/SAv/MinC.

Ecoando formulações do também crítico Luís Carlos Maciel (1938-2017) no célebre ensaio "Dialética da violência"[242], Ismail Xavier reflete ainda sobre os limites de tal proximidade, para ele restritos à dicotomia civilização *versus* barbárie e ao combate

---

libertação e, sempre, como homens a serem admirados, ajudados e apoiados." Cf. HOBSBAWN, Eric J. **Bandidos**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015. p. 11.

[241] XAVIER, Ismail. "*O cangaceiro*, ou o bandido social como espetáculo". In: _____. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: CosacNaify, 2007. p. 147.

[242] MACIEL, Luís Carlos. "Dialética da violência". In: VÁRIOS AUTORES. **Deus e o diabo na terra do sol**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

entre heróis e vilões, mocinhos e bandidos. "(...) Os duelos de feição cavalheiresca constituem matéria comum"[243], aponta, para então distinguir:

> (...) *Tal como num épico de John Ford ou Howard Wawks, o filme de Lima Barreto é marcado por aquela visão etnocêntrica que olha para o Outro no caso, ao invés do índio, o sertanejo, num impulso de sincera homenagem, mas a partir de uma distância que se denuncia a cada passo pelo próprio tom e pela forma como se organiza o discurso. Enquanto no filme de Glauber o sertão é mundo dentro da história, a experiência camponesa é processo e a violência é momento da* práxis *que aprimora a sociedade, em* O cangaceiro *o sertão é mundo fora da história, depósito de uma rusticidade quase selvagem que o progresso, vindo exclusivamente de fora, tende a eliminar. Nesse mundo imobilizado, onde terra e homem se fundem num todo regulado segundo leis da natureza, o cangaceiro é um dado, não é revolta. Como dado, é indiscutível, e o que resta é transformar as peculiaridades de seu comportamento em espetáculo. Dele distante, o narrador procura marcar o abismo que os separa, pois faz questão de se instalar do lado de cá, no terreno da história, num presente que é civilização por oposição a esse passado pitoresco mas definitivamente extinto.*[244]

Nessa perspectiva, não haveria equívoco na interpretação da capa do LP, peça--chave no marketing do disco[245], como espetacular e pitoresca, o drama ali mostrado em cores amenas e rescendendo a heroísmo e valentia, fascinante, mas encerrado em seu próprio tempo – o quadro todo preso a códigos de conduta fossilizados, prestes a serem ultrapassados pelas transformações do país, da economia, da sociedade, dos tempos. Anunciando-se no apito das fábricas, a locomotiva do progresso tingia imagem e discurso de arcaísmo, sua prosa rudimentar a evocar memórias talvez inventadas, a "ossificação da rotina"[246] à espera de superação, de uma nova realidade. Não é outra, afinal, a ideia que surge no verso da embalagem do disco, no escrito que introduz a coletânea.

De autoria de Elmo Barros, produtor musical que assina quase todos os textos dos LPs de Gonzaga produzidos pela RCA Victor entre 1950 e 1960, essa espécie de prefácio

---

[243] XAVIER, Ismail. "*O cangaceiro*, ou o bandido social como espetáculo". In: _____. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: CosacNaify, 2007. p. 148.
[244] Ibid., p. 150-151.
[245] Cf. BARAT, Aïcha Agoumi de Figueiredo. **Capas de disco**: modos de ler Tese (doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade), Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2018. p. 30.
[246] Cf. MARTINS, André Luiz de Miranda. O árido trajeto furtadiano: a política de desenvolvimento regional e a "nacionalização" do Nordeste entre 1960 e 1990. In: CLADHE – CONGRESSO LATINOAMERICANO DE HISTÓRIA ECONÔMICA, V, 2016. Anais...

parece confirmar, de saída, a visão segundo a qual a região de onde vem o artista estaria circunscrita ao território do passado, não propriamente do futuro. Em consonância com a "história" proposta na arte de capa do disco, a apresentação, passível de ser tomada como parte de um programa teatral como os que costumam ser entregues aos espectadores antes do início do espetáculo, encaminhava a percepção de que, naquele momento (meados de 1955, cerca de dez anos após o triunfo do baião), o Nordeste continuava a ser um produto da imaginação, uma fantasia sem possibilidade de se realizar, mas persistente a ponto de alcançar o presente, de fazer as pazes com ele. A música nordestina, com efeito, havia conseguido "florescer" em sua busca por certa condição civilizatória.

O ouvinte/leitor era então informado sobre o progresso que encontraria ali, bem como sobre os responsáveis por tal evolução. Entrava em cena a figura do migrante nordestino desde longe identificada com um modelo específico de sertanejo, um personagem cujo desejo por dias melhores dependia fundamentalmente da partida, do abandono da terra natal. No enredo desenhado, artistas nordestinos teriam chegado à cidade grande com "canções nativas" (fragmentos melódicos ou rítmicos usados na base das composições) no bornal, cabendo a um deles, um "caboclo amável e sorridente", aperfeiçoá-las em peças que lapidavam suas feições primitivas.

> *De aproximadamente dez anos para cá, vem a música do longínquo Nordeste ganhando foros de civilização, deixando as rústicas cabanas de taipa – onde é dançada no chão de barro batido, à luz bruxoleante de fumacentos lampiões – para ascender aos mais aristocráticos ambientes.*
>
> *Todavia, há um fato importante a observar: essa popularidade da música nordestina (côco, rojão, frêvo, baião, etc.) se deve, em geral, ao grande serviço de divulgação de artistas que aqui chegaram trazendo consigo, do Nordeste, as canções nativas.*
>
> *Dentre êles se destaca um sanfoneiro, um músico e compositor que fez escola. Trata-se, evidentemente, de Luiz Gonzaga, carinhosamente chamado "Lua". Luiz Gonzaga aproveitou motivos de sua terra e incorporou-os em luzentes composições musicais; burilou ritmos toscos e os estilizou. O baião floresceu e assumiu novos semblantes com a interpretação deste caboclo amável e sorridente.*[247]

[247] GONZAGA, Luiz. **A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga**. São Paulo: RCA Victor, 1955. 1 disco (20 min): 33 1/3 rpm, microssulco, estéreo. BPL-3004. (Texto do verso da capa).

O texto prossegue em tom de crônica, numa narrativa de superação a essa altura já amplamente evocada na abordagem, pelos meios de comunicação, da migração e de seus principais temas. Apoiado em passagens da própria trajetória de Luiz Gonzaga como migrante, uma experiência vivenciada por boa parte de seus ouvintes, e em cenas que conformam lugares-comuns ainda hoje explorados sobre a região, o discurso, por óbvio, é persuasivo (o elemento de persuasão "está colado ao discurso como a pele ao corpo"[248], frisa o professor e comunicólogo Adilson Citelli), mas vai adiante à medida que produz encantamento, sedução, um tipo de fascínio tão eficiente que nem sequer é notado. "O discurso sedutor é a persuasão suave (...), em que se busca agradar, fascinar, envolver o ouvinte"[249], pontua o sociólogo Afrânio Garcia. Jr.

> *Através de suas músicas, Luiz Gonzaga pinta maravilhosos quadros do Nordeste – de suas secas, de suas caatingas, de sua gente rude e valorosa. E conta também a sua história: uma história mesclada de tristeza, nostalgia, amargura, alegria, risos, folguedos. Uma história bem humana e representativa daquela brava gente.*[250]

Na sequência, em dois parágrafos, são apresentadas passagens pontuais da trajetória biográfica de Gonzaga. No primeiro deles, o artista surge como migrante sertanejo em aspectos recorrentes na descrição dessa figura: local de nascimento (o sertão, no caso o pernambucano), constituição familiar (filho de pequenos agricultores, tem origem humilde), formação cultural (cresceu ouvindo a poesia do folclore da região), influências (em especial a do pai, o velho Januário, com quem aprendeu a tocar "harmônica"). O tom adotado, de crônica, valoriza a jornada de superação calcada em episódios dos costumes e do cotidiano, tudo para que o autor possa, a seguir, enumerar as etapas cumpridas pelo sanfoneiro em seu caminhar para o sucesso: a convocação para servir ao Exército, a partida para o Ceará e depois para Belo Horizonte e Juiz de Fora, em Minas, a chegada ao Rio e a escolha da cidade como morada, ponto final. Passo a passo, o que temos é o retrato de um migrante nordestino que triunfou.

> *Filho do sertão pernambucano, de lavradores modestos, Luiz Gonzaga assimilou toda a poesia do folclore nordestino, e desde cedo se habituou a entoar as canções tradicionais de sua gente. Foi o velho Januário, seu pai,*

---

[248] CITELLI, Adilson. **Linguagem e persuasão**. 15. ed. São Paulo: Ática, 2002. p. 7.
[249] GARCIA, Afrânio. Tipos de discurso. **Revista Soletras**, Ano III, Nos. 05 e 06. São Gonçalo: UERJ, 2003. p. 186-190.
[250] GONZAGA, Luiz. **A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga**. São Paulo: RCA Victor, 1955. 1 disco (20 min): 33 1/3 rpm, microssulco, estéreo. BPL-3004. (Texto do verso da capa).

> *quem o iniciou no manejo dos instrumentos típicos do Nordeste. Um dia, viu-se o menino em condições de acompanhar, com sua harmônica, o inspirado cantador Januário. Era o início de uma carreira, que êle nunca imaginaria ultrapassasse os limites do sertão do Pajeú...*
>
> *O exército, então, convoca Luiz Gonzaga. Parte para o Ceará. Vem para o Sul. Estagia em Belo Horizonte e Juiz de Fora. É licenciado. Deve regressar a Pernambuco. Passa pelo Rio. E, apesar da saudade do seu velho sertão, sente-se fascinado pela grande cidade e vai ficando. Não tem dinheiro, e para viver começa a cantar em cafés humildes. Um dia, alguém, impressionado pela fôrça ingênua e simples de sua música, leva-o a uma estação de rádio... Depois – triunfo após triunfo.*[251]

Em cerca de 400 palavras, o texto do produtor Elmo Barros parece estabelecer uma lógica evolutiva para o trajeto pessoal-profissional percorrido por Luiz Gonzaga, de sua saída de Exu à consagração como astro da canção popular-comercial brasileira. São paralelos que acabam por relacionar fases dessas duas instâncias, ambas marcadas pelo contexto migratório e, consequentemente, pela confusão, já abordada aqui, entre a compreensão da(s) causa(s) da expulsão do nordestino de sua região de origem e a imagem que se faz dessa(s) causa(s). Nesse itinerário para o sucesso, o início do percurso corresponderia à partida, à arribação; o meio, à migração, com a chegada à cidade grande, e o fim, à superação, à bravura que permitia vencer obstáculos (uma vez mais, um valor caro ao faroeste).

Situada no campo da linguagem, a sistemática desses paralelos ocorria segundo duas categorias de construção da leitura, a significação e a simbolização, conforme mecanismo descrito por Tzvetan Todorov (1939-2017) sobre os textos representativos. O linguista explica o funcionamento dessa engrenagem: "Os fatos significados são compreendidos: para isso, basta que se conheça a língua na qual este texto está escrito. Os fatos simbolizados são interpretados; e as interpretações variam de um sujeito para outro"[252]. Em relação à exitosa jornada migratório-fonográfica de Luiz Gonzaga, é possível afirmar que ela encontra significado nas palavras do texto, enquanto o sucesso do

---

[251] GONZAGA, Luiz. **A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga**. São Paulo: RCA Victor, 1955. 1 disco (20 min): 33 1/3 rpm, microssulco, estéreo. BPL-3004. (Texto do verso da capa).

[252] TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980. p. 88.

empreendimento estaria simbolizado em "(...) outros fatos do universo imaginário, os quais são significados por palavras"[253].

Mas quem poderia, de fato, absorver o texto segundo os recursos apontados por Todorov? Para realizar quaisquer das apropriações identificadas pelo filósofo, o indivíduo precisava, no mínimo, ser alfabetizado, saber ler. É mais do que curiosa, portanto, a operação a que se dedica a gravadora, nesta produção. Ao trabalhar o verso da capa do disco como um programa, uma publicação que informa sobre um evento a que se deve assistir[254], a RCA Victor investe numa comunicação inédita com outro ouvinte, aquele que não era consumidor habitual das peças de Gonzaga – esse receptor, até outrora, assimilava as canções do artista pelo rádio[255] e adquiria seus 78 rotações em envelopes "pelados", cujos recortes centrais, redondos e vazados, davam a conhecer somente o rótulo da chapa, este limitando-se a informar, além de dados técnicos, o título da composição, seu autor ou intérprete e o gênero musical a que pertencia.

Disponíveis em *long-play* para um ouvinte letrado[256], os sucessos do Rei do Baião passavam, agora também, a ser oferecidos às classes médias com poder aquisitivo não apenas para o consumo do novo formato, mas para a compra de aparelhos leitores, rádiovitrolas, radiofonos e televisores-vitrolas que, a preços elevados[257], prometiam qualidade sonora em "excelente performance" no conforto dos lares modernos.

---

[253] TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980. p. 88.

[254] TORRES NETO, Walter Lima. Programas de teatro: objeto da cultura e da prática teatral. **Revista Sala Preta**, vol. 17, n. 2, 2017. p. 114-129.

[255] No capítulo de *Melancolias, mercadorias* em que apresenta a análise musical de "Carioca", de Chico Buarque, Walter Garcia aborda a capacidade de comunicação da canção popular quando esta se reveste de crônica, respondendo à necessidade por atualidade, oportunidade e difusão coletiva – "três condições essenciais de qualquer manifestação jornalística" (cf. MELO, José Marques de. **A opinião no jornalismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 118) – de um público que, além de "empecilhos físicos e financeiros" para adquirir livros e impressos, enfrentava também o analfabetismo. "(...) Em 1940, a taxa de analfabetismo, tomada a população brasileira de 15 anos ou mais, era de 56,17%. O índice vem diminuindo desde então, mas a queda se deu concomitantemente à implantação e à expansão dos novos meios de comunicação de massa", aponta. E detalha: "(...) O rádio, a partir da década de 1930, e a televisão, de forma definitiva a partir da década de 1970, a seu modo se apropriaram da tradição oral (...), num processo de que a canção participa." Cf. GARCIA, Walter. **Melancolias, mercadorias**: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil. Cotia: Ateliê Editorial, 2013, p. 151.

[256] O termo letramento vem do inglês *literacy*, que, por sua vez, tem origem do latim *littera* (letra). Diz respeito a uma ação mais ampla do que a alfabetização, e consiste em aplicar uma variedade de usos da leitura e da escrita na apreensão da diversidade dos contextos sociais. Cf. BISSACO, Cristiane M.; JOSÉ, Jacilene B. C.; SALESSI, Edilaine R. Letrar ou alfabetizar? **Letra Magna**, v. 14, 2011. Disponível em: <http://www.letramagna.com/art6_XIV.pdf>. Acesso em: 5 out. 2021.

[257] "As TVs combinadas (...) ascendiam a preços estratosféricos. Uma TV-radiovitrola GE podia custar 1.282 dólares; de 1.709 a 1.842 dólares, caso se optasse por modelos Philco de 17 ou Admiral de 21 polegadas na Mesbla ou Eletrolândia". Cf. SOUZA, José Inácio de M. E as famílias na sala de jantar: aprendendo a ver televisão na década de 1950**. Revista USP**, São Paulo, n.69, p. 159-180, 2006.

Figuras 79 a 82 – Anúncios veiculados em revistas e jornais respectivamente nos anos de 1946, 1952, 1954 e 1957 vendiam aparelhos leitores e o dois em um que reunia televisor e fonógrafo: evolução tecnológica disponível para os ouvintes das classes médias. Fonte: Hemeroteca Digital/BN.

Parece nítida a estratégia da gravadora de lançar produtos mais arrojados no gênero da música nordestina, que nos últimos anos da década de 1950 perdia espaço para o rock e especialmente para a bossa nova. Considerada de maior qualidade artística e cada vez mais associada aos ideais de desenvolvimento e progresso, esta última, vale salientar, viraria sinônimo de modernidade em contraponto aos baiões, boleros e sambas-canção tidos como símbolos de "estagnação criativa e decadência estética"[258].

[258] A esse respeito, ver o artigo "A música brasileira na década de 1950", em que Marcos Napolitano reverbera trabalhos de estudiosos como Walter Garcia e Fábio Poletto para refletir sobre o "entrelugar" a que essa produção musical foi relegada. Cf. NAPOLITANO, Marcos. A música brasileira na década de 1950. **Revista USP**. v. 87, p.56-73, 2010.

Capa e verso do LP buscavam, desse modo, manter a comunicação com o já conhecido migrante, em geral analfabeto, e "falar" com o citadino, mais ilustrado e desejoso de ser reconhecido (e de se reconhecer) como sujeito sofisticado, refinado. Um anúncio veiculado pela fabricante de equipamentos de comunicação e aparelhos telefônicos Standard Electrica S.A. em 10 de fevereiro de 1957, no jornal *O Estado de São Paulo*, é elucidativo no que se refere ao público-alvo dessas empresas, mesmo daquelas que não atuavam estritamente no mercado fonográfico. Na peça publicitária (reproduzida a seguir) em que uma jovem comemora o presente (um radiofono) recebido do pai, lemos:

> *Papai comprou este radiofono só para mim! Ganhei este radiofono porque papai tem ciúmes do seu Alta Fidelidade… só ele pode tocá-lo. Agora, no meu Boutique Standard Electric, posso tocar todos os meus discos… e ouvir meus programas favoritos.*

E, na sequência:

> *Alegre como a juventude, Boutique é o radiofono para tocar ritmos modernos dos seus filhos… para o baile em casa… e para alegrar toda a família. Veja… ouça e compare. Boutique, um radiofono de pequeno custo. Lindo móvel em marfim ou imbuia que ressalta a beleza do ambiente. Notável rádio de duas faixas de ondas e tudo de um radiofono de luxo. Toca todos os discos de todos os tamanhos em todas as velocidades, Grande sonoridade.*

Figura 83 – Em 1957, a Standard Electrica S.A. "falava" com certo consumidor em seus anúncios publicitários. Fonte: Hemeroteca Digital/BN.

O sanfoneiro migrava novamente, ainda que sem sair do lugar: o deslocamento, desta feita, ocorria no próprio mapa do mercado fonográfico, numa tentativa, aparentemente em linha com a política comercial da RCA Victor, de consolidar uma atuação a partir do disco de catálogo, "(...) aqueles que não possuem um sucesso de público que fosse veiculado nas rádios para alavancar as vendas no curto prazo, mas que possuem mais tempo de prateleira, com a comercialização acontecendo aos poucos, no longo prazo"[259]. A mudança de rota fazia sentido, já que a carreira de Gonzaga começara a decair, tendência consumada a partir de 1958. E embora tenha continuado a gravar e fazer shows (Nordeste adentro, praças, circos, cinemas e carrocerias de caminhão lhe serviriam de palco), o Rei do Baião viu a sanfona ser substituída pelo violão e o "Bim Bom" de João Gilberto silenciar a festa dos ritmos sertanejos[260].

No embalo do progresso, a locomotiva do Brasil desprendia o vagão do Nordeste. Pobre, rígida e pesada, a região sumia no retrovisor, reaparecendo em ocasiões muito específicas ao longo das três décadas seguintes, em reportagens que "denunciavam" as consequências da seca, a exemplo dos saques aos armazéns de alimentos; em ações beneficentes como a Campanha da Fraternidade[261], e em produções televisivas que, além de enaltecer certos exotismos, cristalizavam uma realidade sofrida[262], mas definitivamente viciada. Neste último caso, séries como *Lampião e Maria Bonita*[263] e projetos como o SOS

---

[259] MAGOSSI, José Eduardo G. **O folclore na indústria fonográfica**: a trajetória da Discos Marcus Pereira. 2013. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. p. 43.

[260] A referência a esta canção é feita devido às conexões que ela sugere com o baião, e não necessariamente em decorrência das origens da batida de violão que mudou a história da música popular brasileira. A respeito de ambos os vieses, recomenda-se a leitura de **Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto**. Originado da dissertação defendida por Walter Garcia em 1998, o estudo parte da composição que está entre as mais conhecidas de João Gilberto para examinar os elementos que permitiram a criação da lendária batida. "Bim Bom" foi lançada em 1958, no 78 rpm que trazia também "Chega de Saudade", de Tom e Vinicius. Cf. GARCIA, Walter. **Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

[261] Realizada anualmente desde 1964 pela da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), em 1985 a campanha teve como tema "Pão para quem tem fome". O cartaz da campanha trazia uma família de mãe e filhos esquálidos, sugestivamente nordestina, enquanto seu texto pedia: "(...) Fome no mundo e fome no Brasil! Sem deixar de reconhecer a complexidade do problema, pode perguntar-se: Terá esta tragédia de tantos irmãos nossos, explicação somente nas calamidades naturais ou também obras ou omissões comodistas, egoístas dos homens contribuem para agravá-las?". Disponível em: <https://campanhas.cnbb.org.br/campanha/fraternidade1985>. Acesso em: 10 out. 2021.

[262] ALVIM, Daniel Horta. **Mobilizações contra a fome no Brasil (1978-1988)**. Tese (doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, 2016.

[263] Vendida para a Guatemala, Itália, Irlanda, Peru, Portugal e Uruguai, a minissérie dirigida por Aguinaldo Silva e Doc Comparato tinha oito capítulos e foi ao ar entre 26 de abril e 5 de maio de 1982. A produção foi reapresentada três vezes (em março de 1984, em 1990 e 1991, na faixa Vale a Pena Ver de Novo). A minissérie enfocava dois aspectos do protagonista Lampião: "(...) o líder sanguinário, combatido pelas autoridades, e o herói, como era visto por parte da população do sertão nordestino". MEMÓRIA GLOBO. **Lampião e Maria Bonita**. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/lampiao-e-maria-bonita/>. Acesso em: 10 out. 2021.

Nordeste[264], veiculados respectivamente em 1982 e 1985 na TV Globo, ilustram, em alguma medida, o caráter de abstração que se sobrepunha a uma profunda complexidade regional. Na perspectiva dos clichês de ontem ou de hoje, não é possível dizer que esse panorama tenha sido modificado.

*

Os trechos da apresentação do disco reproduzidos até aqui correspondem à primeira parte do texto do verso da capa da coletânea – há uma segunda, a ser examinada na subseção a seguir, constituída por comentários para cada um dos fonogramas reunidos no LP. A série de notas é anunciada de modo a destacar o formato do lançamento (o *long--play*, uma novidade para o mercado), mas também a quantidade de gravações ("oito números"), sua temática (a "literatura musical nordestina") e a associação de compositores que possibilitou sua criação. "A RCA Victor apresenta, nesta gravação Long Play de Luiz Gonzaga, oito números bem representativos da literatura musical nordestina, seis dos quais de co-autoria do próprio Gonzaga"[265].

4.2 OITO CANÇÕES ENTRE TEMPOS

Foi o crítico literário Alfredo Bosi quem resumiu: gênio da ciência e das artes, Leonardo da Vinci (1452-1519) atribuía a faculdade de criar "fundamentalmente à natureza em sua luta contra o tempo aniquilador". Para o pintor italiano, a natureza seria mais generosa do que o tempo porque esta, "contando com meios finitos, produz infinitamente". Já o tempo figuraria como o grande consumador, "mais lento na sua obra de desfazer as criaturas do que a natureza na sua vontade solícita de engendrá-las". "Só sabemos do tempo quando um ser se move", sintetizou Bosi uma vez mais, ao destacar o

[264] Em entrevista sobre a passagem dos 28 anos do projeto Criança Esperança, o apresentador do programa, Renato Aragão, falou do surgimento da atração, produzida pela Globo e pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). "Considero que o Criança Esperança tem 28 anos, mas sempre digo que o primeiro programa não tinha esse nome. Houve uma seca no Nordeste em 1985 e eu pedi à direção para fazermos um programa para arrecadar fundos para doar. No ano seguinte, em 1986, criamos o Criança Esperança". Cf. REDE GLOBO. Clipe relembra os 26 anos de Renato Aragão à frente do Criança Esperança. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/criancaesperanca/noticia/2012/08/video-clipe-relembra-os-26-anos-de-renato-aragao-no-crianca-esperanca.html>. Acesso em: 10 out. 2021.

[265] GONZAGA, Luiz. **A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga**. São Paulo: RCA Victor, 1955. 1 disco (20 min): 33 1/3 rpm, microssulco, estéreo. BPL-3004. (Texto do verso da capa).

fascínio de Leonardo pelo movimento. E acrescentou: “O tempo é o efeito subjetivo do movimento e da mudança”[266].

Entre o ido e o vindouro e entre o vindouro e o ido, a condição primordial de *A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga* parece residir na temporalidade, identificada tanto no aspecto formal dos versos das canções (nos advérbios usados para expressar a circunstância de tempo e nas conjunções que introduzem essa ideia nas orações) quanto na narrativa que se desenvolve na sequência de faixas como resultado (justamente) do movimento e da mudança.

No primeiro caso, a predominância adverbial[267] pode ser constatada no “quando” presente nos versos de seis das oito canções (“Paraíba”, “Respeita Januário”, “O xote das meninas”, “Saudade de Pernambuco”, “Algodão” e “Asa branca”), no “lá” que inicia “O ABC do sertão” e no “cedo” da linha que encerra “Acauã”. Nessa ordem, temos frases como: “**Quando** a lama virou pedra e mandacaru secou/ **Quando** ribaçã de sede, bateu asa e voou...”, em “Paraíba”; “**Quando** voltei lá no sertão/ eu quis mangá de Januário/ com meu fole prateado...”, em “Respeita Januário”; “Mandacaru **quando** fulora na seca/ É um sinal que a chuva chega no sertão...”, em “O xote das meninas”; “Ai, ai, meu Deus, eu vou voltar/ Não posso mais,/ **Quando** eu me lembro dá vontade de chorar...”, em “Saudade de Pernambuco”; “Mas **quando** chega o tempo rico da colheita,/ trabaiadô vendo a riqueza se deleita...”, em “Algodão”; “**Quando** oiei a terra ardendo/ Qual fogueira de São João...”, em “Asa branca”; “**Lá** no meu sertão, pro cabôco lê/ Tem que aprender um outro ABC...”, em “O ABC do sertão”, e “Teu canto é penoso e faz medo, te cala, acauã/ Que é pra chuva voltar **cedo...**”, em “Acauã”.

A constatação do aspecto formal é sugestiva, mas a seleta de fonogramas parece encontrar mais substância no ambiente interno das canções, nas relações que estas mantêm entre si e no conjunto que permite a leitura de uma narrativa situada entre movimento e mudança. “Toda mudança constitui, com efeito, um novo elo da narrativa”[268], assevera Tzvetan Todorov, ao lembrar que apenas a descrição não é suficiente para criar uma narrativa, “(...) que ela não se contenta com isso, exige o desenvolvimento de uma ação,

---

[266] O ensaio do professor Alfredo Bosi (1936-2021) sobre Leonardo da Vinci que traz todas essas citações foi lançado em 2017 pela Editora da Universidade de São Paulo. Um livro pequenino, mas absolutamente luminoso. Cf. BOSI, Alfredo. **Arte e conhecimento em Leonardo Da Vinci**. São Paulo: Edusp, 2017.

[267] A respeito desta classe de palavras, ver o capítulo “O advérbio”, presente no Livro da semântica de Walmirio Macedo. Cf. MACEDO, Walmirio. **O livro da semântica**: estudo dos signos linguísticos. Rio de Janeiro: Lexikon, 2012. p. 92-95.

[268] TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980. p. 62.

isto é, a mudança, a diferença”[269]. Resultado da vontade humana em conflito, a ação, conforme postulou Aristóteles (384 a.C.-322 a.C), seria a função mais importante, de um total de seis (o enredo, a formação dos caracteres, o pensamento, a elocução, a melopeia e o espetáculo), do conjunto da arte poética[270].

> *A mais importante dessas partes é a trama dos fatos, pois a tragédia é a mimese não de homens, mas das ações e da vida [a felicidade e a infelicidade se constituem na ação, e o objetivo visado é uma ação, não uma qualidade; pois, segundo os caracteres, os homens possuem determinadas qualidades, mas, segundo as ações, eles são felizes ou o contrário].*[271]

Sobre as reflexões de Aristóteles, o tradutor Paulo Pinheiro anota que o filósofo encontrava nos termos “eudaimonía” e “kakodaimonía”, traduzidos por “felicidade” e “infelicidade” ou “infortúnio”, “o sentido claro de boa ou má ventura, indicando o resultado de uma ação e o sentimento que a acompanha”[272]. “Aristóteles quer ressaltar a diferença entre a ação, que determina o destino do herói, e sua qualidade, ou seu caráter, que o torna bom ou mau”[273], explica Pinheiro, ao situar a ação como elemento principal da tragédia. “A ação, no caso da *Poética*, é, ao menos a princípio, independente da qualidade dos caracteres [ou seja, dos personagens]. O homem bom pode ser atingido pelo infortúnio, como acontece, em geral, na situação trágica”[274].

O caráter trágico presente nas canções do disco é inegável (os momentos de “respiro” se limitam a “O xote das meninas” e a “O ABC do sertão”, que, mesmo na chave do prosaico, não chegam a desviar da unidade temática seca-miséria-arribação), assim como não há dúvidas acerca da benignidade dos personagens que conduzem o movimento entre as faixas. Dito isso, vale reafirmar a necessidade de colocar os diferentes atos da coletânea em perspectiva, pois, de outro modo, talvez não seja possível enxergar a sucessão de adversidades que legitimam o disco como narrativa. Trata-se de perceber o jogo de causa e efeito que vai além de cada faixa, o conflito que se traduz em motor do

---

[269] TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980. p. 62.
[270] Para a compreensão deste “lugar”, utilizei-me da introdução e das elucidativas notas compostas pelo professor e tradutor Paulo Pinheiro para *Poética* de Aristóteles. Cf. ARISTÓTELES, (384-322 a.C). **Poética**. Edição bilíngue; tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.
[271] ARISTÓTELES, 2017. p. 81.
[272] Ibid., p. 81.
[273] Ibid., p. 81.
[274] Ibid., p. 81.

enredo. "(...) A evolução desse conflito processa-se através de um sistema de causa e efeito em que o acontecimento A gera o B, o B gera o C, este o D e assim por diante"[275], assinala o professor e dramaturgo Luiz Paulo Vasconcellos.

Com efeito, naquele julho de 1955, os fonogramas reunidos em *A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga* ofereciam mais do que a mera descrição de estados/quadros em uma ordem pré-determinada. Ao avançar das faixas, o ouvinte era envolvido numa ação entretempos, o partir, o permanecer, o lembrar e o voltar fixando não apenas temporalidades, mas a própria migração como vetor de transformação de vidas e de destinos. "Tanto a descrição quanto a narrativa pressupõem a temporalidade, mas temporalidade de natureza diferente"[276], esclarece Todorov, ao pontuar: "(...) A descrição situava-se certamente no tempo, mas esse tempo era contínuo, ao passo que as mudanças, próprias da narrativa, recortam o tempo em unidades descontínuas"[277].

De faixa em faixa, micronarrativas que poderíamos tomar por contos desenhavam o drama protagonizado pelo migrante sertanejo, essa figura tragicamente desamparada que a hostilidade do meio físico exilara de sua terra[278]. Empreendido segundo temporalidades que decorriam tanto das condições meteorológicas (o tempo dos fenômenos atmosféricos) quanto das experiências (o tempo que se abandona e que se tenta reconstituir a partir do regresso), nesse trânsito de memórias lúdico-musicais[279] o ouvinte era convidado a visitar uma região idílica repleta de bravura, pureza – e exotismo. Nesse sentido, o que a coletânea oferecia era um encontro com o Brasil do passado, representado em um Nordeste que, embora mal tivesse nascido, já havia morrido[280].

*

[275] VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. 6. ed. Porto Alegre: L&PM, 2009. p. 95.
[276] TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980. p. 62.
[277] TODOROV, 1980. p. 62.
[278] Esse exílio, como se sabe, na verdade tinha origem nas estruturas produzidas pelo sistema de propriedade de terras vigente havia muito na região; nesse cenário as estiagens prolongadas exacerbavam o caráter concentrador e excludente desse sistema. A respeito, ver FURTADO, Celso. **A fantasia desfeita**. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
[279] Ver, a respeito desse trânsito, o primeiro capítulo de **A sociologia de um gênero**: o baião ("Os trânsitos simbólicos-sonoros e a formação dos gêneros musicais no Brasil: o baião, o mundo rural e o urbano"), do sociólogo Elder P. Maia Alves. Cf. ALVES, Elder P. Maia Alves. **A sociologia de um gênero**: o baião. Maceió: Edufal, 2012.
[280] Recriada institucionalmente em 1909 pela Inspetoria de Obras Contra as Secas (IOCS), em menos de meio século a porção que em verdade era a mais antiga do país seria ultrapassada, transformando-se em um anacronismo vivo, um espaço em desacordo com o ritmo imposto pelo restante da nação.

Dispostos no verso da capa da compilação, os comentários para os fonogramas ali reunidos materializavam a figura do migrante sertanejo no enredo sugerido no disco, preparando o ouvinte para absorvê-lo. O encadeamento das faixas, a ordem estabelecida para que estas fossem preferencialmente ouvidas/consumidas, parecia auxiliar nessa tarefa, introduzindo um jogo de ritmos em grande medida conectado ao movimento corporal e à dança, mas dotado, também, de momentos de calmaria, até de contemplação. A narrativa iniciava-se com "Paraíba", de 1952, seguia com "Respeita Januário", do mesmo ano, e continuava com "Saudade de Pernambuco" e "O xote das Meninas", ambas de 1953. Encerrado o Lado 1, uma sucessão de um baião, dois xotes e um baião, a sequência do Lado 2 trazia "O ABC do sertão", de 1953, um baião, "Acauã", de 1952, uma toada, "Algodão", de 1953, outro baião, e "Asa Branca", curiosamente a gravação mais antiga da coletânea, de 1947, classificada como um baião-toada.

Contabilizando os tempos rítmicos, temos que o conjunto de fonogramas enviado às lojas pela RCA Victor trazia quatro baiões, dois xotes, uma toada e um baião-toada. A abundância do ritmo que praticamente engendrou a música nordestina como gênero pode nos levar a concluir pelo predomínio, no LP, do tom de festa, de celebração, mas, como nos mostra Luiz Tatit, é possível que haja mais nostalgia no tecido dessas canções do que nos é dado perceber. No capítulo dedicado à "Dicção de Luiz Gonzaga" de seu livro *O cancionista*, o pesquisador identifica, nos baiões, a existência de um teor melancólico não tão explícito, mas característico, que decorreria da "combinação, aparentemente paradoxal, entre tematização e passionalização"[281].

Tematização e passionalização integram o conjunto de categorias elaboradas por Tatit[282] para examinar o papel da melodia na canção popular brasileira. Anteriormente a estas, teríamos a figurativização, um "(...) processo geral de programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial do texto [que sugere] ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas"[283]. Ao apontar vogais e consoantes, para ele os "ingredientes mínimos inevitáveis da canção"[284] – posto que são elementos essenciais para a compreensão do texto, para a elaboração de "figuras enunciativas"[285] e para a construção do terreno sonoro sobre o qual o compositor imprimirá as tensões representativas de seu

[281] TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996. p. 149.
[282] TATIT, 1996. p. 21.
[283] Ibid., p. 21
[284] Ibid., p. 22.
[285] Ibid., p. 22.

estado interior –, Tatit aponta para uma operação de modalização do "percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão (é necessário o pleonasmo)"[286].

Ou, conforme explicitou:

> [As tensões internas do compositor] *são transferidas para a emissão alongada das frequências e, por vezes, para as amplas oscilações de tessitura. Chamo a esse processo de* passionalização. *Ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência. Trata-se, aqui, da* tematização.[287] (grifos no original)

Segundo Tatit, enquanto a tematização melódica seria "um campo sonoro propício às tematizações linguísticas"[288] e serviria aos propósitos de conferir materialidade às ideias contidas na canção, seja construindo personagens (o malandro, o mulherengo) ou imprimindo-lhe marcas (de brasilidade, de regionalidade), a passionalização operaria com estruturas do nível psíquico, levando o ouvinte a uma experiência de intersubjetividade e sugerindo-lhe uma "vivência introspectiva de seu estado"[289]. Daí que, ainda que contasse com exemplares do chamado baião-exaltação (caso de "Paraíba", cuja elaboração teria se dado somente segundo processos de tematização linguística e melódica), a sequência de faixas não afastava certa disposição nostálgica, presente na referência ao "heroísmo extraviado" da imagem da capa do LP e no texto de sua face posterior e fortemente reiterada com a execução dos fonogramas.

> (...) *O efeito dessa solução técnica é quase sempre subliminar ao ouvinte que, em geral, só toma consciência da estampa rítmica. No fundo, trata-se de uma oportuna fusão entre a tradicional dança de umbigada (baião ou baiano) e a toada, canção sentimental de caboclo que, vez por outra, os compositores urbanos (Sinhô, Lamartine Babo, Ary Barroso etc.) abraçavam para expressar nostalgia.*[290]

Na perspectiva da nostalgia, a partida, a permanência, a lembrança, o regresso e o retorno dariam as senhas para o avanço da proposta narrativa contida no disco. E não importava, necessariamente, se os ouvintes/consumidores tinham (ou não) vivenciado as

---

[286] TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996. p. 22.
[287] Ibid., p. 22.
[288] Ibid., p. 23.
[289] Ibid., p. 23.
[290] Ibid., p. 149.

situações então sugeridas, já que a experiência de uma "história do Nordeste" podia estar, como parece o caso, muito mais ligada à saudade do não vivido, a uma memória inventada, a um valor nostálgico capaz de atravessar coletividades segundo uma visão de passado e uma expectativa de futuro. Tatit chamou esse processo de "resgate subjetivo da experiência".

> *O verdadeiro teor de uma experiência pessoal é inatingível pelo outro e intransmissível por quem a viveu. Utilizando a linguagem verbal, podemos recuperar parte dessa experiência (infelizmente a parte menos pessoal), projetá-la nos termos habituais da coletividade e obter uma certa empatia por aproximação de experiências. Pela poesia, a originalidade do tratamento espacial e fonológico, o trabalho com as justaposições que rompem a hierarquia discursiva pode criar outra singularidade relacionada ou não com a experiência (ou ideia) inicial. Pela canção, parece que a singularidade da própria existência foi fisgada. Como se o texto coletivizasse a vivência, o tratamento poético imprimisse originalidade, mas o resgate subjetivo da experiência, esse, só fosse possível com a melodia.*[291]

De fato, talvez seja no terreno da subjetividade que o primeiro LP de Luiz Gonzaga mais nos "diga", dado que pensar seu conjunto de faixas (inter)subjetivamente, buscando ali uma interpretação, digamos, de caráter mais ordinário, pode oferecer uma aproximação com o que o disco (o objeto em todos os seus artifícios) efetivamente se esforçou para comunicar, dizer. Não se trata de transpor o tempo, num empreendimento em tudo impossível, e sim de arriscar uma leitura capaz de conectar as unidades (des)contínuas da coletânea, já que, como ponderou Tatit, "cada vez que se repete uma canção, recorda-se um fragmento de tempo"[292].

Recordar é fazer voltar à memória, é reconduzir à imaginação aquilo que lá já esteve ou que assim julgamos que tenha ocorrido. Mas essa operação seria realmente possível? O que a sequência de fonogramas de *A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga* poderia nos restituir? Recorrendo à experiência da audição de que falamos na introdução deste trabalho, e de certo modo subvertendo-a, como promover uma escuta reveladora da matéria artística e do contexto histórico da canção que permita, no caminho, um exercício entre temporalidades, operações e sentidos? Vejamos.

---

[291] TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996. p. 19.
[292] Ibid., p. 20.

“Paraíba”, o baião de quem fica.

Gravada em 1952 no 78 rpm de número 80.0510, na faixa que inicia a coletânea é ao ritmo do baião que a mulher que fica, que a despeito da seca e do abandono precisa cuidar dos filhos, da casa e do sítio enquanto o marido tenta a sorte na cidade grande, tem sua história contada. O embrutecimento da mulher nordestina cantado com energia, sentimento e algum humor. “Quando a lama virou pedra/ E mandacaru secou/ Quando ribaçã, de sede/ Bateu asa e voou/ Foi aí que eu vim-me embora/ Carregando a minha dor/ Hoje eu mando um abraço pra ti pequenina/ Paraíba, masculina/ Muié-macho, sim senhor (...)”, diz a letra, seu eu-enunciador a equilibrar-se entre passado, presente e, quem sabe, (um) futuro.

Quem quer que ouça “Paraíba” pela primeira vez e inadvertidamente, nos dias de hoje, não terá a mais pálida ideia de que a canção, uma das mais famosas dos parceiros Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira[293], nasceu como uma peça de campanha eleitoral, um *jingle* político criado para a candidatura do advogado José Pereira Lira ao Senado pela União Democrática Nacional (UDN). Lira concorria pelo partido do governo do marechal Eurico Gaspar Dutra (1883-1974) na chapa que tinha Argemiro Figueiredo como candidato a governador da Paraíba.

> *Essa música saiu como* jingle *político, no governo do marechal Dutra* (...). *O chefe da Casa Civil, Pereira Lira, muito elegante, simpático, sempre de cachimbo na boca, entrou em contato com o diretor da Rádio Nacional, José Caó. Aí o Caó pediu a mim e ao Humberto Teixeira que fizéssemos um* jingle. *Então, nós fizemos essa música invocando o Zé Pereira, aquela coisa toda, cantamos essa música pela primeira vez na praça central de Campina Grande, num comício.* (...) *Os adversários aproveitaram para dizer que o baião era um achincalhamento à mulher paraibana. Que besteira! Essa música é uma homenagem a Paraíba. Nós queríamos homenagear a Paraíba que, apesar de pequena, foi valente em 1930. “Eita Paraíba, muié macho sim sinhô!” quer dizer, sendo um estado de nome feminino, então: “Muié macho sim sinhô!”. “Paraíba pequenina, muié*

[293] Em 1950, ano em que “Paraíba” explodiu na voz de Emilinha Borba, Luiz Gonzaga ocupou a programação das emissoras de rádio com vários outros sucessos, entre eles “Assum preto” (parceria com Humberto Teixeira), “Baião de dois” (também com Teixeira), “Cintura fina” (xote feito com Zé Dantas) e “Forró de Mané Vito” (também com Dantas).

> *macho sim sinhô!" Isso em relação à mulher que luta, que batalha. Tem mulher que é um verdadeiro homem.*[294]

O relato de Gonzaga simplifica um pouco o cenário político a que ele e Teixeira se referiram quando do surgimento da canção, antes mesmo de seu registro em um fonograma, mais ou menos como fez o produtor Elmo Barros no comentário escrito para a faixa: "Um dos menores estados da União inspirou Luiz Gonzaga, de parceria com Humberto Teixeira, a escrever êste melodioso baião, o qual retrata a bravura da pequenina, porém 'macho' Paraíba..."[295]. O fato é que "Paraíba" havia sido originalmente inspirada em um conflito inscrito entre as ocorrências que resultariam na Revolução de 30, movimento deflagrado em 3 de outubro de 1930 sob a liderança civil de Getúlio Vargas e o comando militar do tenente-coronel Pedro Aurélio de Góis Monteiro. O objetivo era depor o governo de Washington Luís e impedir a posse de Júlio Prestes, eleito presidente da República em 1º de março. A iniciativa sagrou-se vitoriosa, como é sabido, e após um mês Vargas assumiria o cargo de presidente provisório.

Parte dessa contenda teve como palco a Paraíba porque o Estado era o braço nordestino da Aliança Liberal, a coligação formada ainda por políticos do Rio Grande do Sul e de Minas Gerais que havia lançado Vargas, presidente do Rio Grande do Sul, e João Pessoa Cavalcanti de Albuquerque, presidente da Paraíba (os governadores eram chamados de presidentes nesse período), como candidatos à presidência e à vice-presidência do país. Espécie de primeiro-ministro do sertão, José Pereira Lima, o Coronel Zé Pereira, influente comerciante de algodão, organizaria em fevereiro de 1930 um movimento de oposição ao governo estadual de João Pessoa no município paraibano de Princesa, atual Princesa Isabel. João Pessoa acabaria assassinado, e o ensaio insurgente perderia força com o acordo entre seus líderes e o governo federal em nome da pacificação da Paraíba.

Na canção, o verso "Eita, Pau Pereira, que em Princesa já roncou" é uma referência a José Pereira e à Revolta de Princesa, mas também ao pereiro (*Aspidosperma pyrifolium*)[296], árvore dos domínios da caatinga conhecida por pau-pereiro e popularizada

---

[294] ÂNGELO, Assis. "A lua cheia do sertão". **Folha de São Paulo**, 26 de março de 1978. Nº 65.31, Ano 58. Caderno Folhetim. p. 10-11.

[295] GONZAGA, Luiz. **A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga**. São Paulo: RCA Victor, 1955. 1 disco (20 min): 33 1/3 rpm, microssulco, estéreo. BPL-3004. (Texto do verso da capa).

[296] SANTOS, Rosângela. S.; SILVA, José Eduardo. dos S. B. da; BARBOSA, Laise G.; MATIAS, Janete R.; RIBEIRO, Renata C.; DANTAS, Bárbara F. Armazenamento de diferentes lotes de sementes de pereiro (Aspidosperma pyrifolium Mart.) e catingueira-verdadeira (Poincianella pyramidalis Tul.). JORNADA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA EMBRAPA SEMIÁRIDO, 8., 2013. Anais... Petrolina: Embrapa Semiárido,

segundo sua corruptela feminina, pau-pereira. Qualificar uma pessoa como "pau-pereiro" ou "pau-pereira" significa reconhecer, nela, dotes como força e resistência, já que sua madeira é dura, quase impossível de quebrar.

Vale lembrar que, quando a gravação de Luiz Gonzaga foi lançada, em 1952, a canção já circulava havia aproximadamente dois anos no rádio e em um 78 rotações de Emilinha Borba. A cantora, um dos principais nomes do *cast* da Rádio Nacional, teve, em sua interpretação, o acompanhamento de Canhoto e seu Conjunto e o coro de Os Boêmios. Era a segunda vez que uma peça de Gonzaga e Teixeira ganhava o que podemos chamar de "versão Broadway", para lembrar uma crítica feita pelo pesquisador Ivan Vilela ao que configuraria uma adequação do baião aos cânones da classe média consumidora. "A primeira gravação de uma música de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, *Baião*, pelo conjunto Quatro Ases e Um Coringa, tem arranjo vocal típico de musical da Broadway"[297], pontua o musicista.

Classificada como um "baião-exaltação" por Luiz Tatit, "Paraíba", na versão de Emilinha, levava ao *dial* uma atmosfera de exotismo, amaciando seu acento rústico com um arranjo tropical, quase praiano. Em entrevista disponível no arquivo de áudios do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), Gonzaga, ao lado de Teixeira, rechaçava o que a princípio poderia ser visto como uma colaboração com certa estratégia de mercado da RCA Victor – a hipótese era a de que, com a antecipação da gravação operada simultaneamente no rádio e no 78 rpm, a filial da *major* oferecia às massas uma versão mais palatável da canção, de forma a potencializar seu consumo.

> *Foi o seguinte: naquela época, a RCA Victor estava montando sua fábrica em São Paulo* [na Avenida Engenheiro Billings, em Jaguaré] *e todos os artistas da RCA gravavam na Odeon. Quando a Odeon, sabendo que a RCA Victor estava montando sua própria fábrica, ia perder o seu grande freguês que era a RCA, eles cortaram relações, e a RCA Victor ficou sem ter onde gravar com seus artistas. Abriu mão dos artistas: "Vocês vão gravar onde quiserem, porque nós vamos demorar mais ou menos um ano com essa fábrica". Aí eu fui leal, eu digo: "Eu espero". Foi nessa época, que eu tava esperando a nova fábrica, que o baião foi crescendo com Quatro Ases e Um Coringa, essa tropa toda, e eu fora. Eu não podia*

2013. Disponível em: <https://ainfo.cnptia.embrapa.br/digital/bitstream/item/94701/1/SDC253.pdf-6.pdf>. Acesso em: 16 nov. 2021.

[297] GARCIA, Lauro Lisboa. A era do rádio. **Revista Pesquisa Fapesp**. Edição 249, nov. 2016. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/a-era-do-radio/>. Acesso em: 16 nov. 2021.

> *gravar, eu não tinha... Eu tinha fábrica, tava assim de fábrica em cima de mim pra gravar, mas eu queria esperar, lealmente, a RCA Victor.*[298]

"Respeita Januário", o xote de quem volta.

À primeira audição, "Respeita Januário" também parece se debruçar sobre a figura de alguém que fica. Isto porque o fonograma traz à cena, como protagonista, o sanfoneiro Januário José dos Santos (1888-1978), pai de Luiz Gonzaga, que, como tantos outros, viu o filho deixar o sertão em busca de uma vida melhor. O tempo aqui, no entanto, é o de quem volta, não propriamente o de quem retorna – retornar, numa perspectiva migratória (a da migração de retorno), consiste em retomar a vida cotidiana no lugar de origem, algo muito diferente de uma visita, mesmo que demorada.

Ao abandonar Exu, o Rei do Baião era ainda um adolescente, e só voltaria à terra natal mais de 15 anos depois, já feito homem, como se diz. Na canção, o regresso ocorria com o devido alerta sobre os códigos que continuavam a nortear as relações pessoais nesse mundo, mais ainda as familiares. O pai, por óbvio, era a autoridade maior para o filho, alguém a quem se devia (muito) mais do que respeito. Sobre tal vínculo, Câmara Cascudo observou: "[O pai era o] o chefe natural, autoridade indiscutível, vitalícia, inderrogável; voz imperiosa e sagrada pela tradição; o maior, Pai-de-todos, o dedo médio nas parlendas infantis"[299]. No verso da capa do LP, Elmo Barros falava de "um poema de amor filial" e destacava a "legítima expressão da pureza e da sinceridade da alma sertaneja", confirmando o significado da palavra clichê.

> *Êste é o poema de amor filial de Luiz Gonzaga. Tem uma história comovente. Em 1946, Luiz volta ao sertão, já famoso e rico, em visita aos parentes. É saudado em toda parte que vai, por conhecido e desconhecidos. Mas, ainda assim, a consagração do menino Luiz não modificara a admiração dos caboclos pelo velho Januário: êste continuava ainda sendo "o maior". E é realmente tocante a ternura com que o filho, orgulhoso, ouve a exaltação ao pai e mestre. Êste baião, dedicado aos amigos do velho Januário, constitui a legítima expressão da pureza e da sinceridade da alma sertaneja.*[300]

---

[298] Entrevista concedida a Ricardo Cravo Albin. Arquivo de áudio do Museu da Imagem e do Som: 06 de setembro de 1968. Com a participação de Humberto Teixeira. CD 1, faixa 09.

[299] CASCUDO, Luís da Câmara. Pai. In: _____. **Dicionário do folclore brasileiro**. 9. ed. São Paulo: Global Editora, 2000. p. 466.

[300] GONZAGA, Luiz. **A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga**. São Paulo: RCA Victor, 1955. 1 disco (20 min): 33 1/3 rpm, microssulco, estéreo. BPL-3004. (Texto do verso da capa).

Segunda faixa da coletânea, a canção descrita no LP como um baião (é, na verdade, um xote[301]) foi gravada por Gonzaga em maio de 1952 (ele havia feito uma gravação antes desta, em abril de 1950, no lado B do 78 rpm de número 8006-58; o lado A continha "A dança da moda", parceria com Zé Dantas). Mais que um conselho ("Luiz!/ Tu pode ser famoso,/ mas teu pai é mais tinhoso/ e com ele ninguém vai, Luiz.../ Luiz, respeita os oito baixo do teu pai...") para que respeitasse a autoridade paterna (aqui exposta pela maestria no manejo da sanfona), o fonograma evidenciava uma necessidade de quem volta ou de quem retorna: mostrar a efetiva superação das dificuldades, a obtenção de um estágio de vida superior (inclusive financeiramente), a vitória na cidade grande.

Esse aspecto está evidenciado na prosa inserida por Gonzaga nos versos da canção, que oferecia um vislumbre de sua chegada a Exu após passar por Granito, Taboca, Rancharia, Salgueiro e Bodocó; era como se, ainda que rapidamente, o ouvinte pudesse percorrer o conjunto dessas localidades sertanejas junto com o narrador. Ao assumir o papel do "véi Jacó", o sanfoneiro colocava-se a narrar seu regresso de modo teatral, na chave da comédia, de modo a não ceder espaço para os tradicionais dramas retirantes.

Eita, com seiscentos milhões, mas já se viu!
Despois que esse fí de Januário voltou do Sul
Tem sido arvoroço da peste lá pra banda de Novo Exu
Todo mundo vai ver o diabo do nego
Eu também fui, mas num gostei
O nego tá muito mudificaaado
Nem parece aquele mulequinho que saiu daqui em 1930
Era amalero, bochudo, cabeça de papagaio, zambeta, feio pá peste!
Qual o quê????
O nego agora tá gordo que parece um major
É uma casimira lascada
Um dinheiro danado
Enricouuu
Tá rico
Pelos carculo que eu fiz ele deve possuir pa mais de dez conto de réis
Sofonona grande danada: 120 baixo
É muito baixo
Eu nem sei pra quê tanto baixo
Porque arreparando bem ele só toca em dois
Januário não
O fole de Januário tem oito baixo, mas ele toca em todos oito

[301] CHEDIAK, Almir. **Songbook Luiz Gonzaga**: volume 1. São Paulo: Irmãos Vitale, 2013. p. 114-116.

Sabe de uma coisa?
Luiz tá com muito cartaz
É um cartaz da peste!
Mas ele precisa respeitar os oito baixo do pai dele
E é por isso que eu canto assim[302]

Em artigo publicado no blog do Instituto Moreira Salles (IMS), o professor e pesquisador Carlos Sandroni aborda outro aspecto presente na canção, o que aponta as diferenças entre a sanfona de oito baixos, usada pelo patriarca Januário, e a de 120 baixos, usada por seu filho. "'Oito baixos' é a sanfona de oito baixos, oito botões tocados pela mão esquerda do sanfoneiro para produzir o acompanhamento, mais grave (daí o nome 'baixos') que a melodia, tocada pela mão direita", ele explica. E complementa:

> *"Respeita Januário" conta que o pai de Luiz Gonzaga tocava sanfona de oito baixos. Sanfonas de oito baixos fazem menos notas, sendo por isso geralmente mais baratas que as sanfonas comuns, cujos menores modelos possuem 40 baixos. Mas o que acabei de chamar de "sanfonas comuns" certamente não era o modelo comum no sertão pernambucano durante a juventude de Januário. Quando Gonzaga volta à sua terra natal em 1946* [...] *e já cantor de sucesso, seu reluzente "fole prateado" deve ter causado sensação pela novidade. Hoje, ao contrário, a imensa maioria dos sanfoneiros nordestinos usa sanfonas de teclado. As de oito baixos é que são incomuns, especialidade de poucos (...).*[303]

"Saudade de Pernambuco", o baião de quem lembra.

"Ai que saudade lá de Pernambuco/ De Iputinga, Arruda, Encruzilhada/ De Água Fria, Torre, Dois Irmãos/ A saudade tá danada não resisto, não", cantava o filho de Januário em "Saudade de Pernambuco", única faixa de *A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga* em que o sanfoneiro não aparecia nos créditos como compositor, nem em parceria. E então voltar parecia um imperativo: "Ai, ai, meu Deus/ Eu vou voltar/ Não posso mais/ Quando eu me lembro dá vontade de chorar (...)".

Alguns de fato voltavam, contabilizados nas estatísticas da migração de retorno. A maioria, contudo, ainda que conservasse lembranças, jamais regressaria, uma vez que isto significava abandonar as possibilidades (carteira assinada, renda fixa no fim do mês,

---

[302] GONZAGA, Luiz. **A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga**. São Paulo: RCA Victor, 1955. 1 disco (20 min): 33 1/3 rpm, microssulco, estéreo. BPL-3004. (Texto do verso da capa).
[303] SANDRONI, Carlos. Luiz e Januário, de filho para pai. **Blog do IMS**. 13 dez. 2012. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/luiz-e-januario-de-filho-para-pai-por-carlos-sandroni/>. Acesso em: 17 nov. 2021.

benefícios sociais mínimos) da cidade grande. Nesse sentido, lembrar, além de uma forma de reviver momentos inscritos no tempo, revelava expectativas e um certo grau de fantasia – retornar, afinal, podia ser tão traumático quanto partir[304].

O personagem principal da canção de autoria de Sebastião Rosendo e Salvador Miceli, compositores sobre os quais ainda hoje pouco se sabe, não é o retirante que deixou a seca para trás em busca de sobrevivência; é o migrante de classe média, aquele que era enviado pelos pais para estudar ou que passava temporadas de férias na casa de parentes (e acaba ficando). Daí, talvez, a ode à sociabilidade, num fluxo de memórias que misturava aspectos da convivência (os versos aludem, por exemplo, a ocasiões festivas vividas com o multi-instrumentista paraibano Sivuca e o cantor e compositor baiano Gordurinha) e percepções sensoriais (o narrador canta para recordar o sabor da cachaça que bebia – Pitu e Chica Boa – e dos pratos que degustava – peixada, siri, lagosta e camarão –, os quais evidentemente não cabiam no orçamento do retirante-padrão).

"Saudade de Pernambuco", com efeito, poderia se chamar "Saudade do Recife", já que são as paisagens da capital pernambucana, mais especificamente de sua porção norte/noroeste (os bairros de Iputinga, Arruda, Encruzilhada, Água Fria, Torre e Dois Irmãos)[305], junto com um pedacinho de Olinda (a Praia do Rio Doce, na orla marítima da cidade histórica), que ilustram seus versos. O migrante em questão cultiva a saudade, mas esta não guarda semelhanças com aquela descrita em "Paraíba" ou "Asa branca". Ao expor sua melancolia, o enunciador não reverbera elementos clássicos da gramática sertaneja mobilizada pelo trio Gonzaga-Teixeira-Dantas. Sobre isso, contudo, não se tem notícia no texto do verso da capa do *long-play*:

> *O consagrado sanfoneiro do Nordeste jamais esqueceu o seu 'Pernambuquinho' querido, e a êle sempre se refere carinhosamente em*

[304] A migração de retorno com frequência se dá em função de um projeto de mudança de vida fracassado que acabou por colocar o migrante, e não raro seus familiares, em situação de vulnerabilidade social. Para sobreviver em sua região de origem, os retornados, em geral, passam a contar ou com o apoio de parentes ou com a renda oriunda de programas governamentais (às vezes, as duas coisas). Essa condição costuma desencadear conflitos e afeta sobremaneira a adaptação desse contingente. A respeito, ver: BENINI, Élcio G.; DO NASCIMENTO, D. T.; LEITE, M. M. Migrações de retorno ao Nordeste: dinâmicas, motivações e novos desafios frentes às consequências desse fenômeno migratório. **Multitemas**, v. 22, n. 52, p. 223-246, 5 dez. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.20435/multi.v22i52.1445>. Acesso em: 21 nov. 2021.

[305] Cf. JUCÁ, Gisafran Nazareno Mota . O lazer no cotidiano do Recife do pós-guerra. **Trajetos** (UFC), v. 4, p. 119-130, 2006. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/19998>. Acesso em: 21 nov. 2021.

> *várias de suas composições. Aqui, neste baião, é com sentimento tocante que êle evoca o estado natal, referindo-se a momentos inesquecíveis.*[306]

O tempo de "Saudade de Pernambuco" sem dúvida é o de lembrar, o da evocação de memórias, mas o destinatário da mensagem, definitivamente, é outro. O caso, aqui, talvez seja o de perguntar se seria possível chamar a atenção desse ouvinte (seduzi-lo?) sem recorrer aos clichês e à melodia nostálgica tão magistralmente executada por Gonzaga em sua sanfona e seu canto.

*

Certa feita, numa entrevista, Luiz Gonzaga recorreu a uma comparação curiosa para explicar a distinção que fazia entre seus dois grandes parceiros: diferentemente do cearense Humberto Teixeira, para ele um sertanejo já integrado ao meio urbano, o pernambucano Zé Dantas havia conservado o "cheiro de bode". Adaptada a contextos diversos e reproduzida sob formas variadas desde sua publicação, na edição de 30 de julho de 1983 do *Jornal do Brasil*, a frase-manchete continua a ecoar em artigos, reportagens e discursos políticos, sem contudo ter sido lida para além de sua superfície. "Zé Dantas veio do sertão brabo. Eu costumava dizer que podia sentir o cheiro de bode na pessoa dele", disse o sanfoneiro ao falar do compositor com quem assinara cerca de 50 canções, a maioria delas sucesso absoluto no rádio.

Vale notar que há muito mais subjetividades no dito espirituoso de Gonzaga do que a leitura jornalística dos conteúdos da vida parece sugerir. Se à primeira impressão a referência ao bode estabelece uma associação imediata entre o compositor e as características fisiológicas do animal (sendo a mais conhecida delas justo o cheiro forte que ele exala pelas glândulas odoríferas), uma apreciação menos urgente do enunciado encontrará "camadas" na declaração do sanfoneiro.

Pertencente à espécie *Capra aegagrus* ou *Capra hircus*, o bode, como chamamos o macho da cabra, está envolto em uma simbologia cujas representações remontam a tempos imemoriais e se assentam em aspectos como resistência (suporta condições climáticas extremas, adoece pouco) e adaptabilidade (subsiste mesmo na escassez de água e alimento). Tais qualificações integram o ideário de fortaleza e obstinação tantas vezes já

---

[306] GONZAGA, Luiz. **A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga**. São Paulo: RCA Victor, 1955. 1 disco (20 min): 33 1/3 rpm, microssulco, estéreo. BPL-3004. (Texto do verso da capa).

evocado para definir o sertanejo e o próprio nordestino e reafirmam um conjunto de visões ligado ao que podemos chamar de tradição sertaneja. Quando os bodes desfalecem, dê-se por certo que a seca está realmente "braba"...

É provável que Gonzaga jamais tenha se dado conta disso, mas foi na chave dessas contradições que ele acabou por situar Zé Dantas. Nascido em Carnaíba de Flores, município do Sertão do Pajeú que hoje atende apenas por Carnaíba, José de Souza Dantas Filho efetivamente plasmou elementos da cultura sertaneja em suas canções. Embalados na "sanfonização" do parceiro, os fonogramas que viriam a ser registrados com a autoria da dupla transformaram-se em potentes narrativas sobre os usos e costumes de uma parte específica do semiárido brasileiro.

Talvez não seja um acaso o fato de as canções subsequentes da coletânea ("O xote das meninas", "O ABC do sertão", "Acauã" e "Algodão", quatro de um total de oito) trazerem todas a autoria de Zé Dantas. Ao operar "(...) uma forma de integração da cultura popular nordestina à comunicação de massa"[307], o compositor oferecia a Gonzaga (e à sua gravadora) um manancial de vivências proveniente da música de matriz rural que já conhecia de ouvido, ajustando seus elementos às necessidades de um mercado fonográfico que se expandia a reboque do rádio, mas especialmente das novas tecnologias de reprodução musical. Era como se o quarteto de faixas que antecedia "Asa branca" garantisse o drama necessário aos acontecimentos centrais e prenunciasse seu desfecho.

*

"O xote das meninas", o xote de quem permanece.

Encerrando o Lado 1, "O xote das meninas" fazia um gracejo com o início da vida sentimental das moças, período que era comparado ao da floração do mandacaru (*Cereus jamacaru*): pertencente à família das cactáceas, a planta que ocorre na região semiárida do Nordeste tem as extremidades de seus ramos cobertos por uma penugem branca, com flores que se abrem à noite durante a estação das chuvas. Mestre na apropriação de elementos do plano fitogeográfico da região, com a canção Zé Dantas inseria para sempre o mandacaru no imaginário nacional. Reproduzido em um artigo do antropólogo Antonio

[307] FERRETTI, Mundicarmo. **Baião dos dois**: Zedantas e Luiz Gonzaga. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 1988. p. 147.

Risério, o depoimento do cantor e compositor Gilberto Gil é ilustrativo sobre a dimensão desse alcance, em tudo alusivo ao sertão:

> *Luiz Gonzaga iluminava minha vida, do mandacaru ao pé-de-serra. Eu era menino, vivia no sertão, na caatinga, numa pequena cidade no interior da Bahia. Gonzaga refletia a nossa cara. Vinha com uma temática que até nos envaidecia, porque falava de nossa vida. Da vida do mundo rural no sertão brasileiro.* (...)[308]

Para quem já havia arribado, a canção funcionava como um lenitivo, um alento. Lembranças prosaicas alimentavam o cotidiano do migrante, preenchendo o vazio que teimava em se instalar, ajudando-o a permanecer, a ficar. Gravado em 5 de fevereiro de 1953 no lado A do 78 rpm de número 801108 e lançado em maio do mesmo ano, o xote cuja cadência é marcada pela harmonia entre sanfona, triângulo e zabumba tornou-se uma das peças mais populares do repertório dos parceiros e certamente está entre as mais regravadas. "Eis aqui uma brejeira canção focalizando a típica adolescente nordestina... Com graça e finura, Gonzaga satiriza os modos e caprichos da menina-moça, quando, deixando as bonecas, ela, agora, 'só quer saber de namorar...'"[309], escreveu o produtor Elmo Barros no verso da capa do LP, mais uma vez na chave do exotismo.

"O ABC do sertão", o baião de quem lembra.

Fonograma que inicia a sequência de faixas do Lado 2, o baião gravado em julho de 1953 no lado A do 78 rpm de número 801193 (o lado B trazia o baião-toada "Vozes da seca", também de Zé Dantas) marcava o momento de reafirmar raízes, mesmo que à distância. A intenção parecia ser a de revigorar o orgulho do migrante sertanejo por meio da ênfase ao seu sotaque, ao seu modo de falar (e de aprender). "Lá no meu Sertão, pro caboco lê/ Tem que aprendê um outro abecê/ O jota é ji, o éle é lê/ O ésse é si, mas o érre/ Tem nome de rê...", entoava Luiz Gonzaga, com a verdade de quem de fato havia experimentado o método.

Na canção, Zé Dantas recuperava o modo de soletrar do nordestino, que pronunciava as letras do alfabeto com uma fonética diferente do "abecê convencional",

---

[308] GIL, Gilberto *apud* RISÉRIO, Antonio. O solo da sanfona: contextos do rei do baião. **Revista USP**, Brasil, n. 4, fev. 1990. p. 35. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25502>. Acesso em: 21 nov. 2021.

[309] GONZAGA, Luiz. **A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga**. São Paulo: RCA Victor, 1955. 1 disco (20 min): 33 1/3 rpm, microssulco, estéreo. BPL-3004. (Texto do verso da capa).

digamos assim. Formado em Medicina, aos nove anos de idade o compositor foi estudar no Recife, mas visitava com frequência o município de Carnaíba e a fazenda da família, no distrito de Brejinho, microrregião de São José do Egito, a cerca de 400 quilômetros da capital. Nessas oportunidades, exercitava os dotes de folclorista, registrando causos, poemas e toadas cantadas pelos vaqueiros com o auxílio de um gravador que transportava na mala do automóvel.

Não é improvável que a prática que buscava facilitar o aprendizado da linguagem escrita entre as crianças sertanejas tenha sido registrada em uma dessas visitas. O método que Zé Dantas chamou de "ABC do sertão", comum nos grupos escolares instalados nas comunidades rurais da região, leva em consideração os sons das letras, e não seus nomes. Desse modo, diz-se "mê" ao invés de "eme", e "lê" no lugar de "éle". No texto do verso da capa do LP, o recurso é descrito como uma "faceta curiosa da vida no Nordeste", novamente pela via do exotismo.

> *Êste baião se prende a determinada região do país em que os meninos ao aprenderem o alfabeto soletravam as letras f, g, j, l, m, n, r, s, com as respectivas pronúncias: fê, guê, ji, lê, mê, nê, si... Dono de uma bonita melodia e ritmo vivo,* O ABC do Sertão *revela esta faceta curiosa da vida no Nordeste.*[310]

"Acauã", a toada de quem parte.

A faixa seguinte, "Acauã", busca na natureza a justificativa para a nova partida. Gravada em maio de 1952 no lado A do 78 rpm de número 800961, a toada revisitava a crença popular de que a ave, a *Herpetotheres cachinnans*, descrita pela primeira vez em 1758, prenunciava a estiagem ao cantar no silêncio da caatinga. "Toda noite no sertão/ Canta o João Corta-Pau/ A coruja, mãe da lua/ A peitica e o bacurau/ Na alegria do inverno/ Canta sapo, jia e rã/ Mas na tristeza da seca/ Só se ouve acauã", entoava Gonzaga, aqui mais melodiosamente, oferecendo ao ouvinte uma espécie de inventário resumido da fauna sertaneja.

Ao inserir esse elemento específico da avifauna do semiárido na canção, Gonzaga e Zé Dantas acionavam um mecanismo de transferência por meio do qual a responsabilidade pela partida passava a ser não de quem efetivamente decidia partir, mas sim da própria

[310] GONZAGA, Luiz. **A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga**. São Paulo: RCA Victor, 1955. 1 disco (20 min): 33 1/3 rpm, microssulco, estéreo. BPL-3004. (Texto do verso da capa).

natureza, que enviava um pássaro[311] para revelar se seria possível plantar (e sobreviver) naquele ano. Restava atender ao comando, numa narrativa repleta de drama e sofrimento. Esse, aliás, é o tom que se destaca no comentário de Elmo Barros, na face posterior da embalagem do *long-play*.

> *É uma toada repleta de angústia e sentimento. O acauã é um pássaro agourento para as populações nordestinas: chama a sêca. Seu canto tristonho confrange os corações, lança o pavor no espírito dos que o surpreendem. É a angústia do caboclo que José Dantas, filho de Riacho do Navio, sertanejo como Luiz Gonzaga, traduz na melancolia da música e da letra de* Acauã.[312]

Também chamada de acuã, gavião-cauã, gavião-couã, macaá, macaguã, maçaguã, macauã, nacauã e uacauã (a depender da região em que ocorre – do México até a Argentina, incluindo todo o território brasileiro), a ave cujo nome é originado do tupi *wa'kawã*, já habitava, a bem da verdade, as modas e cantigas populares no Nordeste brasileiro. Durante a "viagem etnográfica" que realizou pela região entre 1928 e 1929, o poeta Mário de Andrade (1893-1945) coletou peças que traziam a ave como personagem ou tema, registrando algumas delas em seus escritos[313]. A "Embolada do Aracauã" ("Aracauã.../ Cuacuã/ Cuacauã/ Aracauã.../ Cuacuã/ Cuacauã"), recolhida no Rio Grande Norte, é uma delas.

Compositor e pesquisador, ao estudar a diferença e a repetição na melodia do canto dos pássaros, Sílvio Ferraz ressalta que "o que chama a atenção no canto específico de certos pássaros (...) é justamente o grau de empatia que ele desperta no homem, independendo das complexas relações frequenciais e harmônicas que apresentam"[314]. Se lembrarmos que "empatia" também significa a capacidade de projetar a personalidade de alguém num objeto ou corpo físico, de forma que este pareça como que impregnado dela,

---

[311] A depender da região do país, o canto do acauã tanto pode ser considerado de bom como de mau agouro. No folclore amazonense, por exemplo, o chamado da ave indica a chegada ou a presença de forasteiros. Há quem acredite, ainda, que seu canto é o prenúncio da morte de alguém da casa, da família. No Nordeste, porém, a lenda afirma que: "Se o acauã cantar em uma árvore seca, o ano será de seca. Se for em uma árvore com folhas, a chuva será boa".

[312] GONZAGA, Luiz. **A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga**. São Paulo: RCA Victor, 1955. 1 disco (20 min): 33 1/3 rpm, microssulco, estéreo. BPL-3004. (Texto do verso da capa).

[313] Alguns desses registros estão reunidos em **O turista aprendiz** (ANDRADE, Mário de. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002).

[314] FERRAZ, Sílvio. **Cinco invenções sobre diferença e repetição**: composições e análise. Dissertação de Mestrado, ECA/USP, São Paulo, 1990. p. 19-30.

não será difícil compreender o fascínio (temor, admiração, assombro) causado pelo canto do acauã[315] no imaginário do sertanejo.

"Algodão", o baião de quem permanece (ou retorna).

O sonho de ver a terra natal prosperar a ponto de reter seus habitantes ou de poder recebê-los de volta é a tônica de "Algodão". Diz sua letra: "Sertanejo do Norte/ Vamos plantar algodão/ Ouro branco/ Que faz nosso povo feliz/ Que tanto enriquece o país/ Produto do nosso sertão". Aqui, o potencial econômico da cultura algodoeira surge como esperança para o sertanejo – esperança para permanecer ou para retornar. "Um baião que Luiz Gonzaga interpreta com alma, lembrando o labor dos caboclos no campo colhendo o 'ouro branco', que é a rica fibra do algodão. Novamente Zédantas é o parceiro de Luiz Gonzaga nesta melodiosa e inspiradora composição"[316], anota o produtor Elmo Barros no texto em que comenta a canção.

Gravado em fevereiro de 1953 no lado B do 78 rpm de número 801145, o fonograma nasceu de uma encomenda: ministro da Agricultura do Segundo Governo Vargas (1951-1954), João Cleofas de Oliveira (1899-1987)[317] teria sugerido ao médico Zé Dantas, seu conterrâneo e amigo pessoal, que compusesse algo sobre a cultura do algodão no "Norte". O parceiro de Gonzaga apresentou o sanfoneiro a Cleofas, e os dois teriam ficado próximos.

> *Quando eu gravei "Algodão", esse baião começou a fazer sucesso e o ministro da Agricultura, João Cleofas de Oliveira, me chamou, elogiou o trabalho, e me perguntou o que é que o ministério devia fazer. Eu falei que o povo nordestino era muito carente e que se ele quisesse fazer algo para Exu, eu ficaria muito grato. Ele então meteu a mão na gaveta dele e me deu um documento: "Tá aí seu presente: a autorização de construir um colégio agrícola no Exu". Esse colégio foi construído rapidamente. Tinha tudo* (...). *O corpo docente foi criado. Meados de 55, ele estava prontinho e foi inaugurado. Eu não pude assistir porque estava no Sul. Quando foi mais tarde, eu vim para Exu e nada do colégio funcionar. Eu via professores, tudo lá, mas não davam aula. Veio até um grupo de cientistas*

---

[315] Uma amostra, em registro amador, do canto do acauã pode ser encontrada neste link <https://www.youtube.com/watch?v=9rPuuBQl_FU>, em vídeo de Ronald Peret. Acesso em: 22 nov. 2021.

[316] GONZAGA, Luiz. **A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga**. São Paulo: RCA Victor, 1955. 1 disco (20 min): 33 1/3 rpm, microssulco, estéreo. BPL-3004. (Texto do verso da capa).

[317] **DICIONÁRIO HISTÓRICO-BIOGRÁFICO BRASILEIRO PÓS-1930**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/biografias/Joao_Cleofas>. Acesso em: 13 ago. 2019.

> *franceses pra cá, estudar um negócio de endemias rurais e eles ocuparam o colégio* (...). *Depois eles foram embora, e o colégio nunca funcionou. Tinha tudo para funcionar, mas a política comeu ele.*[318]

Se uma primeira análise pode revelar, na construção da composição, engrenagens da civilização de raízes rurais[319] instaurada no Brasil com a sociedade colonial, uma leitura mais detida iluminará o arranjo político-econômico que permitiu o nascimento e a morte da cultura algodoeira no Nordeste brasileiro, cuja primeira fase se deu entre 1775 e 1830 e marcou a bem-sucedida inserção do plantio em localidades de Pernambuco, Ceará, Bahia, Paraíba e Maranhão.

O cultivo se dava no estilo *plantation*, com as grandes plantações escravistas originando empreendimentos caros à nascente burguesia agroindustrial têxtil[320] avalizada pelos banqueiros londrinos. Tais consórcios, contudo, não resistiriam à concorrência dos EUA (em fase de retomada no pós-Guerra Civil) e ao valor cobrado pelos africanos escravizados (considerado alto), fatores "(...) decisivos para a crise e colapso econômico da cotonicultura escravista" [321]. Esses dois ciclos marcariam o Nordeste no período colonial/imperial, na transição para o trabalho livre.

A partir daí a região viveria fases intermitentes de produtividade e de decadência da cultura algodoeira, até o intervalo entre 1930 e 1970, quando os governos, os de Getúlio Vargas em especial, adotariam sucessivos programas de estímulo ao cultivo. Porém, enquanto Vargas atuava para incentivar a produção do "ouro branco" no Meio-Norte[322] e no sertão nordestino, as secas periódicas, entre outros fatores, ocasionariam novos movimentos migratórios, que acabariam por se contrapor às políticas de desenvolvimento fixadas para o Norte, o Nordeste e o Centro-Oeste.

O fato é que, para a "estratégia do algodão"[323] lograr êxito, era preciso ter braços nas lavouras. "Decalcadas" do primeiro Governo Vargas, é aí que as políticas migratórias

---

[318] DREYFUS, Dominique. **Vida do viajante:** a saga de Luiz Gonzaga. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 191.

[319] HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 27. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2014. p. 83-109.

[320] O "ouro branco" produzido no Brasil e enviado para o parque fabril britânico deu origem a uma burguesia entusiasmada com os "valores" ingleses. Publicações da época (catálogos de produtos especialmente dirigidos a esse público) dão uma ideia das fortunas surgidas nesse período.

[321] ALBUQUERQUE, Rui Henrique Pereira Leite de. **Capital comercial, indústria têxtil e produção agrícola**: as relações de produção na cotonicultura paulista, 1920-1950. São Paulo: Hucitec, 1982.

[322] Composta por nove estados, a primeira região do País a ser ocupada pelos colonizadores apresenta características físicas, sociais e econômicas bastante distintas ao longo do seu território. Daí a divisão do Nordeste em quatro sub-regiões: Meio-Norte, Sertão, Agreste e Zona da Mata.

[323] "Outra via pela qual se materializariam essas novas concepções seria a criação do Banco do Nordeste do Brasil-BNB. Criado por indicação do banqueiro paulista Horácio Lafer, à época Ministro da Fazenda, o BNB

entram em cena. Voltadas especificamente aos nordestinos[324], elas visavam garantir mão de obra barata[325] para as propriedades dedicadas à agroindústria, mas também cumpriam a missão de aliviar a pressão sobre os latifúndios da região, que começava a registrar o surgimento dos primeiros movimentos de luta pela terra[326]. Soa contraditório e, de certa forma, é contraditório: ao mesmo tempo em que precisava permanecer, ficar, o migrante sertanejo também tinha de partir.

Como isso se traduzia na canção? Em dado momento, Gonzaga abre o vozeirão de barítono e alonga sílabas e notas, anunciando comandos. O narrador descreve o processo de colheita do algodão. A voz é imperativa – manda que se bata "a enxada no chão", que se limpe "o pé do algodão". O segundo e o terceiro versos se encarregam do "estímulo" ao sertanejo, sua figura é engrandecida; agora, além de "forte" (qualificativo comum em sua descrição), ele também precisa ser "robusto", "valente" ou "nascer do sertão" (o sertão como representação de resistência física). Mas, adverte Gonzaga, só quem "suar muito" pode ganhar (merecer?) o pão.

Na segunda parte da canção Gonzaga acentua o sotaque, utilizado aqui para realçar a importância do envolvimento da família sertaneja no esforço ("Chama a famíia e sai, pelo roçado vai, cantando alegre, ai ai, ai ai, ai") que permite a "colheita da riqueza". O cantor diminui a impostação e libera o balanço (o momento é de festa, afinal). No refrão, o cantor migra para a coletividade – "(...) **vamos** plantar algodão", "(...) **nosso** povo feliz" e "(...) produto do **nosso** Sertão" atuam na chave da comunidade, do comunitário. Com elementos de sugestão, "Algodão" sustenta uma mensagem cujo estribilho, simples e de

---

surgiria como banco de investimento e desenvolvimento, instrumento financeiro voltado especialmente para a expansão do cultivo do algodão arbóreo, 'mocó', esse velho conhecido de oligarcas e sertanejos." Cf. MARTINS, André Luiz de Miranda. O árido trajeto furtadiano: a política de desenvolvimento regional e a "nacionalização" do Nordeste entre 1960 e 1990. In: CLADHE – CONGRESSO LATINOAMERICANO DE HISTÓRIA ECONÔMICA, V, 2016. **Anais**...

[324] OJIMA, Ricardo; FUSCO, Wilson. Migrações e nordestinos pelo Brasil: uma breve contextualização, p.11-26. In: _____. **Migrações nordestinas no século 21**: um panorama recente. Editora Edgard Blücher: São Paulo, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5151/BlucherOA-ojimafusco-04>. Acesso em: 13 ago. 2019.

[325] "Aqui encontra-se uma das raízes mais fundas do estranhamento entre classes dominantes, elites dirigentes e mesmo vastas parcelas das classes médias abastadas do Sul e do Sudeste e os imigrantes vindos do Nordeste, que forma o pano de fundo do separatismo dos ricos em expansão hoje no Rio Grande do Sul e Paraná, sendo a seu modo uma espécie de limpeza étnica." Cf. OLIVEIRA, Francisco de. A questão regional: a hegemonia inacabada. **Revista do Instituto de Estudos Avançados**, 7 (18), 1993. p. 48.

[326] "Criada para defender os direitos dos mortos, ela [a Liga] iria agora se constituir como instrumento de reivindicação dos direitos dos vivos. Mas, não é mesmo morrendo que melhor se aprende a viver? Pelo menos no Nordeste brasileiro. Foi tratando dos problemas da morte que os camponeses do Engenho Galiléia [local de fundação da primeira Liga] abriram os olhos para a vida. E viram melhor, e melhor compreenderam as injustiças da vida e quais eram os autores dessas injustiças." Cf. CASTRO, Josué de. **Sete palmos de terra e um caixão: ensaio sobre o Nordeste**, uma área explosiva. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1967.

curta duração, é próprio para ser lembrado, cantarolado. “Sertanejo do Noooorte, vamos plantar algodãooooo”... Haveria forma mais adequada de fazer uma convocação?

“Asa branca”, a toada de quem parte (e deseja retornar).

E se chega a “Asa branca”, a mais conhecida canção de Luiz Gonzaga, espécie de hino de um Nordeste em que a esperança foi definitivamente perdida. Partir é preciso, reafirma a letra da toada: “Quando oiei a terra ardendo/ Qual fogueira de São João/ Eu preguntei a Deus do céu, ai/ Por que tamanha judiação/ Que braseiro, que fornaia/ Nenhum pé de prantação/ Por farta d’água, perdi meu gado/ Morreu de sede, meu alazão...”. Sobre o fonograma originalmente gravado em 3 de março de 1947 no lado B do 78 rpm de número 800510 (o lado A trazia a marchinha “Vou pra roça”, parceria com Zé Ferreira), o produtor Elmo Barros escreveria:

> *Esta toada é um quadro vivo e impressionante da sêca no Nordeste. “Quando olhei a terra ardendo, qual fogueira de São João, perguntei a Deus do Céu, ‘Oh, porque tamanha judiação?’”... E assim começa a lamentar-se o caboclo ante a inclemência do sol, que força até mesmo a “Asa Branca” a bater asas do sertão. Constitui um clássico no repertório popular sertanejo.*[327]

Canção que talvez seja a mais melancólica do repertório de Gonzaga e Teixeira, “Asa branca” fecha a coletânea da RCA Victor voltando ao ano de 1947, auge do baião, e reintroduzindo a parceria que deu início à música nordestina como gênero. Baseada em um tema folclórico e conectada à tradição oral, temos aqui, uma vez mais, a apropriação de um elemento da natureza – a asa branca, ave da família *Comlumbidae* que é a mesma do pombo e da rolinha, mas que, curiosamente, não é endêmica do Nordeste brasileiro. “Inté mesmo a asa branca/ Bateu asas do sertão/ Entonce eu disse ‘Adeus, Rosinha’/ Guarda contigo meu coração”, lamenta o cantor, a voz contida a expressar resignação.

Gonzaga conhecia o tema desde a infância, mas achava que ele era simples demais e que não se prestava a sustentar uma canção. Para atender ao pedido feito por uma comadre, porém, resolveu gravá-lo, mostrando-o a Humberto Teixeira, que deu um “trato” na peça. Compositor cuja linguagem musical era considerada altamente eficiente (chamado de Doutor do Baião, o autor de “Kalu”, segundo o sanfoneiro, conseguia dar “acabamento

---

[327] GONZAGA, Luiz. **A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga**. São Paulo: RCA Victor, 1955. 1 disco (20 min): 33 1/3 rpm, microssulco, estéreo. BPL-3004. (Texto do verso da capa).

fino" à mais rústica cantiga popular), Teixeira reformulou letra e melodia. Entre as mudanças, a inserção de versos imortais como "Quando o verde dos teus óio/ Se espaiá na prantação/ Eu te asseguro não chore não, viu?/ Que eu voltarei, viu, meu coração?", talvez a imagem mais potente já criada sobre o sertão nordestino.

Na época de seu lançamento em 78 rotações, "Asa branca" tinha a companhia, no rádio, de sucessos como "Felicidade", toada de Lupicínio Rodrigues, e "Marina", samba--canção de Dorival Caymmi. O páreo era duro, mas Gonzaga sabia da maestria de Teixeira. "'Asa branca' era folclore. Eu toquei isso quando era menino com meu pai. Mas aí chega Humberto Teixeira e coloca: 'Quando oiei a terra ardendo/ Qual fogueira de São João...' e se conclui um trabalho sobre 'Asa branca'. Agora, depois disso eu vou botar 'tema popular'?"[328], respondia o filho de Januário ao rebater quem o acusava de ter se apropriado de uma música de domínio público.

Trata-se da canção de encerramento de *A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga*, com toda a força que uma última faixa numa sequência como esta poderia vir a ter. "Asa branca" resume um conteúdo, configura uma espécie de clímax, concentra a intenção do disco, deixa a "última impressão", tão importante quanto a primeira ("Paraíba"). Gravado oito anos antes, o fonograma é uma espécie de selo de qualidade, uma marca definidora de toda uma obra. Não há quem lembre de Luiz Gonzaga sem seu emblema maior da partida (e do desejo de retornar).

Para Luiz Tatit, "o texto de 'Asa branca' traça o perfil da migração nordestina na 'experiência pessoal' do enunciador"[329]. A canção revela todas as fases de um estado aflitivo (a avaliação do cenário e a constatação da destruição causada pela seca estão nos dois primeiros versos) que é interrompido com a partida, mas que ainda assim não cessa. O fim do sofrimento somente seria possível com a volta definitiva, com o retorno que reparará a separação amorosa forçada. "Hoje longe muitas légua/ Numa triste solidão/ Espero a chuva cair de novo/ Pra mim vortá pro meu sertão", canta Gonzaga na senha do retorno, como se esta fosse a única forma de fazer o migrante feliz.

Obviamente que eles existem, mas são poucos, talvez muito poucos, os migrantes que nunca desejaram voltar.

---

[328] DREYFUS, Dominique. **Vida do viajante**: a saga de Luiz Gonzaga. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 121.
[329] TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996. p. 151.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao contrário da luz do sertão, que a tudo ilumina e da qual não é possível se esconder, a luz que irradia deste trabalho tem caráter difuso. Sem foco definido e longe de indicar convicções, ela realça mais imprecisões do que certezas, em um movimento que, de certo modo, se assemelha ao de um farol, instrumento luminoso que oculta e ao mesmo tempo revela, sem, contudo, deixar de orientar a navegação. Por isso talvez não seja pertinente falar, aqui, de considerações finais, e sim de considerações iniciais, possíveis. Estas, afinal, não apontam para um desfecho, mas para um olhar que, ao partir de uma formulação (um objeto) primordialmente comercial, contempla aspectos de um imaginário engendrado ainda no momento em que o Nordeste, sob o signo da calamidade e da miséria, passou a ser visto como região, antes mesmo de sua denominação como tal pela Inspetoria de Obras contra as Secas, em 1909.

Como na jornada do migrante, idas e vindas marcaram o percurso empreendido nesta pesquisa. Não foram poucas as vezes em que, após transpor leituras e distâncias, os caminhos se mostravam ambíguos, até contraditórios, e, por mais que tivessem demandado estudo e energia, precisaram ser abandonados. O desalento não se instalava porque todo insucesso trazia consigo novos modos de perceber e de pensar o primeiro LP de Luiz Gonzaga em sua relação com o Nordeste, em itinerários prontos a serem trilhados e vencidos. Promover a análise de um disco é tarefa árdua porque não é possível (não idealmente) eleger um único aspecto de sua conformação, de modo isolado, e, ainda assim, pretender uma investigação cuidadosa. A empreitada se mostra um tanto mais dificultosa se a obra em questão não configurar um “álbum” no sentido canônico do termo, justamente o que ocorre no nosso caso.

Um disco de catálogo de um artista popular nordestino cuja produção se deu a partir de uma colagem de fonogramas pré-existentes, que falava para um público formado em sua maioria por migrantes pobres e semianalfabetos, mas que pretendia alcançar a classe média surgida no auge do nacional-desenvolvimentismo brasileiro, apresenta lá suas dificuldades de apreensão e análise. Quando *A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga* chegou às lojas, o Brasil vivia um momento de tensão entre atraso e progresso. Assimilada social, econômica e culturalmente, essa polarização parecia exigir da sociedade uma escolha entre imobilismo e avanço, com o Nordeste representando a estagnação e o Centro-Sul o desenvolvimento. Verificava-se, à época, um dos mais intensos fluxos migratórios já

ocorridos no país, com levas de nordestinos deixando sua terra natal em direção primeiramente ao Rio de Janeiro e, com o aprofundamento da industrialização, a São Paulo, cidade cuja pujança desbancaria a então capital federal e antigo centro econômico da República – como mostram, em comparação, as taxas de crescimento populacional dessas localidades na década de 1940. Ao transpor essa narrativa para a linguagem musical e amplificá-la a partir dos mecanismos de uma cultura de massas que crescia e se solidificava, a coletânea fortalecia um enredo sem nuances em que todo nordestino era visto como migrante sertanejo, e todo migrante sertanejo era visto como nordestino.

Tal sobreposição prejudicava o entendimento entre as causas da expulsão desses migrantes de sua região de origem e a imagem que se fazia dessas causas, mas facilitava a assimilação de um Nordeste homogêneo, cuja composição uniforme não permitia distinguir singularidades, diferenças. Agreste, zona da mata e litoral nordestinos, outrora territórios de grande fartura e complexidade social, davam lugar a um conjunto de clichês explorado não apenas nas faixas da compilação, mas também no conteúdo impresso em sua capa e no verso de capa. Do bando de cangaceiros da ilustração frontal ao texto de sua face posterior, o "programa" ali contido oferecia ao consumidor um imaginário calcado nos temas da pobreza, da violência, da seca e da migração, tudo apresentado com fragrância épica e em um tom de aventura que flertava com os códigos do faroeste.

Nos embalos de uma incipiente, mas já ávida indústria fonográfica, Luiz Gonzaga e seu primeiro LP navegavam por entre sentidos mobilizados a partir de uma série de ideias preconcebidas sobre o Nordeste. Esse conteúdo, antes disperso numa imensa variedade de 78 rotações lançados pelo sanfoneiro entre 1941 e 1963, surgia energizado no *long-play*, tanto em sua "embalagem", um espaço de muitas possibilidades do qual as gravadoras não dispunham até então, como em sua sequência de faixas, estabelecida, obviamente, para que estas fossem ouvidas/consumidas em determinada perspectiva, uma orientação que, no limite, funcionava como uma prescrição.

Orquestrados no envoltório do LP, os elementos provenientes da cultura do cangaço, do referencial cinematográfico do nordestern (o faroeste nordestino) e de uma prosa alicerçada nos clichês sobre a região conduziam o ouvinte por um trajeto de caráter eminentemente nostálgico. Uma narrativa marcada pela saudade (inclusive do não vivido) plasmava-se no "disco do Rei do Baião", combinando interpretações superficiais (para não dizer exóticas) de questões decorrentes da miséria orgânica (a fome como consequência da

seca) e da miséria moral (o banditismo como consequência do desemprego rural)[330], ambas localizadas na base do fenômeno migratório.

Esse conjunto de temas era uma espécie de prefácio, uma introdução ao conteúdo propriamente musical do *long-play*. Entre movimento e mudança (a partida, a permanência, a lembrança, o regresso, o retorno), as faixas se encarregavam de levar, à audiência, os elementos de um discurso "histórico" sobre o Nordeste. Responsável por essa condução, o cantor ou cancionista, como definiu Luiz Tatit, recorria a certas armas para cativar o ouvinte, sendo a principal delas sua capacidade de entoação melódica. Tratava-se de "equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia"[331], de forma a garantir a naturalidade da canção, na busca por torná-la grandiosa. De fonograma em fonograma, era o que Luiz Gonzaga tentava realizar, trazendo a "fala nordestina" (ou o que se entendia como tal) em seu canto.

A respeito das associações estabelecidas por estudiosos e pesquisadores entre Luiz Gonzaga e o Nordeste, é necessário lembrar que estas têm se utilizado, em boa parte, de uma perspectiva que não percebe a região como resultado de uma teia de representações elaborada a partir de determinados interesses (com ou sem exageros)[332], ou que adota uma perspectiva internalista[333] para refletir sobre a obra gonzagueana, como se ela falasse somente de dentro para fora, e não (também) de fora para dentro[334]. Daí a razão pela qual a leitura dos conteúdos da embalagem de *A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga* e a audição de suas faixas devem ser feitas de modo complementar – sem tomar o disco nessas duas dimensões, talvez não seja possível apreendê-lo.

---

[330] "O cangaceiro que irrompe como uma cascavel doida deste monturo social significa, muitas vezes, a vitória do instinto da fome – fome de alimento e fome de liberdade – sobre as barreiras materiais e morais que o meio levanta. O beato fanático traduz a vitória da exaltação moral, apelando para as forças metafísicas a fim de conjurar o instinto solto e desadorado. Em ambos, o que se vê é o uso desproporcionado e inadequado da força – da força física ou da força mental – para lutar contra a calamidade e seus trágicos efeitos. Contra o cerco que a fome estabelece em torno destas populações, levando-as a toda sorte de desesperos." Cf. CASTRO, Josué de. **Geografia da fome**: o dilema brasileiro – pão ou aço. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1984. p. 239.

[331] "O cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não despendesse qualquer esforço. Só habilidade, manha e improviso. Apenas malabarismo". Cf. TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996. p. 9.

[332] BERNARDES, Denis de M. Notas sobre a formação social do Nordeste. **Lua Nova**. 2007, n.71, p. 42.

[333] SIECZKOWSKI, João Batista Cichero. Conhecimento e justificação: a origem do debate entre internalismo vs. externalismo. **Filosofia Unisinos**, v. 9, n. 3, set/dez, 2008. p. 228-242.

[334] Ver, a esse respeito, trabalhos como **"Louvado seja!"**: representações do sagrado nas canções de Luiz Gonzaga, de Valeska Barreto Gama (dissertação de mestrado, História Cultural, UnB, 2012), **"Truce um triângulo no matolão [...]**: xote, maracatu e baião": a musicalidade de Luiz Gonzaga na construção da "identidade" nordestina, de Jonas Rodrigues Moraes (dissertação de mestrado, História Social, PUC-SP, 2009), e **Trabalho e vida cotidiana do sertão nordestino na obra de Luiz Gonzaga**, de Natã Silva Vieira (dissertação de mestrado, Ciências Sociais, UFBA, 2012).

O primeiro LP de Luiz Gonzaga é uma espécie de testamento de uma região que vive um momento decisivo e que se verga. O Nordeste se quebra em razão do ritmo de crescimento (evolução?) vivenciado em tudo no restante do país; ele, porém, continua a ser a parte arcaica da equação, a região mais atrasada, a mais problemática, a mais pobre, a mais atingida pelos males históricos que impedem o progresso do país. Não há região da qual se tenha cobrado mais intensamente uma definição, uma "identidade", do que a Região Nordeste. Nesse sentido, uma interpretação que se precipita frente às demais interpretações é a que trata da migração.

A migração é tão forte no Brasil que formou o próprio país. O Brasil se constituiu a partir da migração – voluntária e, mui frequentemente, forçada. Ela é constitutiva do país, assim como são constitutivas do Brasil a violência, a desigualdade, o preconceito. Gonzaga é, ele próprio, um migrante que nasceu desse estado de coisas. Humberto Teixeira e Zé Dantas também são migrantes, mas outros migrantes – os de "Saudade de Pernambuco", talvez. Luiz Gonzaga e o baião só aconteceram em decorrência da combinação entre migração, seca e industrialização. A memória do migrante é muito diferente da memória do conterrâneo que ficou. O compositor migrante opera as lembranças de quem partiu, mas não (necessariamente) se desconectou de suas origens. São muitas as dimensões decorrentes da questão, mas, a despeito de tamanha multiplicidade, a relação entre a canção popular e a migração nordestina é pouco abordada diretamente em estudos e pesquisas, que se limitam, em geral, a mostrar como a música descreve o fenômeno segundo temáticas específicas (a ecologia, a culinária, a religiosidade...).

Essa constatação nos coloca diante de perguntas importantes: o que a canção popular brasileira diz, especificamente, sobre o migrante nordestino? Como essa figura pode ser compreendida na obra de Luiz Gonzaga, para além do lugar-comum que o coloca como "inventor do Nordeste"? Como o mercado fonográfico se apropriou desse tipo? E a indústria cultural como um todo? Seria Luiz Gonzaga, a seu modo, um "intérprete do Brasil"? O que seu primeiro disco no formato de *long-play*, trabalhado já sob o viés de produto, revela sobre essa categoria? Quais os aspectos mais significativos do LP, no sentido estrito da idealização desse personagem? Que tipo de imagem ela constrói? Quem a consome? O que se depreende desse consumo? Como o disco impactava a visão do conjunto dos brasileiros acerca da região?

Para tentar encontrar respostas, não havia alternativa senão percorrer os "caminhos" do disco, sua capa, verso de capa e conteúdo musical, tendo sempre no horizonte o papel

desempenhado pelos discos de catálogo na formação do imaginário nacional. Isto porque clichês de todos os tipos foram mobilizados nas operações de produção comandadas pelas gravadoras, e não será demais afirmar que estes acabaram por afetar a audiência, já que efetivamente modularam o modo como o brasileiro pensa. Há estudos interessantes sobre o poder da canção e os desdobramentos do disco nesse sentido; o que não há são modos mais livres de pensar essa forma de arte segundo métodos que não tenham de responder diretamente e/ou exclusivamente à musicologia, à sociologia, a áreas do conhecimento que acabam mais por limitar o exame do que por ampliá-lo.

Entre imprecisões e algumas incertezas, pontos iluminados ao longo da pesquisa pareciam oferecer considerações úteis em determinadas direções. Uma delas, e talvez a mais importante, diz respeito à necessidade de aproximação do estudo da canção popular, e consequentemente do disco, com os Estudos Brasileiros. A tarefa empreendida aqui buscou usar os referenciais e os autores desta área de concentração como via principal, não como atalho. No percurso, a tentativa de estabelecer conexões de fato amplas sobre o impacto da obra musical, em sua forma mercadoria, na vida do brasileiro, promovendo um diálogo mais direto com nomes que integram o panteão dos intérpretes do Brasil.

Revendo escritos para compor estas considerações e à luz difusa do que pude ler para a produção da segunda parte do trabalho, a percepção é de que os Estudos Brasileiros parecem gravitar mais proximamente em torno de um conjunto de temas relacionados à história cultural, à história social e à formação da memória nacional. Foi fascinante perceber como a pesquisa cabe nesse terreno, apesar da dificuldade de encontrar um método (minimamente) capaz de dar conta de um campo tão poroso. Que a experiência da leitura e a experiência da escuta tenham viabilizado, juntas, a análise de um disco revelador não apenas dos mecanismos iniciais do mercado fonográfico brasileiro, mas também das formas de apropriação dos elementos que compõem a nossa própria dinâmica social.

REFERÊNCIAS

Artigos

AB'SABER, Aziz Nacib. Sertões e sertanejos: uma geografia humana sofrida. **Revista do Instituto de Estudos Avançados**, São Paulo, v. 13, n. 36, ago. 1999. p. 7-59.

ARAÚJO, Tânia Bacelar de. Herança de diferenciação e futuro de fragmentação. **Revista do Instituto de Estudos Avançados**, São Paulo, v. 11, n. 29, abr. 1997, p. 7-36.

BENINI, Élcio G.; DO NASCIMENTO, D. T.; LEITE, M. M. Migrações de retorno ao Nordeste: dinâmicas, motivações e novos desafios frentes às consequências desse fenômeno migratório. **Multitemas**, v. 22, n. 52, p. 223-246, 5 dez. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.20435/multi.v22i52.1445>. Acesso em: 21 nov. 2021.

BERNARDES, Denis de M. Notas sobre a formação social do Nordeste. **Lua Nova**. 2007, n.71, p. 62-69.

BISSACO, Cristiane M.; JOSÉ, Jacilene B. C.; SALESSI, Edilaine R. Letrar ou alfabetizar? **Letra Magna**, v. 14, 2011. Disponível em: <http://www.letramagna.com/art6_XIV.pdf>. Acesso em: 5 out. 2021.

CALDEIRA, José de Ribamar C. Resenha: Migrações internas no Brasil – 1872-1970. **Estudos Econômicos**, São Paulo, 14 (3): 801-802, set./dez. 1984.

CAPUTO, Ana C.; MELO, Hildete P. de. A industrialização brasileira nos anos de 1950: uma análise da instrução 113 da SUMOC. **Estudos Econômicos**, São Paulo, v. 39, n. 3, set. 2009, p. 513-538.

COSTA, Sebastião Guilherme A. da. Figuras do Nordeste e representação nacional do Brasil. **Revista Iberoamericana**, v. IXXVIII, p. 1-20, 2012.

DIAS, Marcia Tosta. Quando o todo era mais do que a soma das partes: álbuns, singles e os rumos da música gravada. **Revista Observatório Itaú Cultural**, n. 13 (set. 2012). São Paulo, Brasil: Itaú Cultural, 2012, p. 63-74.

EYNG, Célio Roberto. O conceito de imagética musical nas ciências cognitivas. **Percepta – Revista de Cognição Musical**, 5 (1), 79-92. Disponível em: <https://www.abcogmus.org/journals/index.php/percepta/article/view/14/13>. Acesso em: 4 jul. 2021.

GARCIA, Afrânio. Tipos de discurso. **Revista Soletras**, Ano III, Nos. 05 e 06. São Gonçalo: UERJ, 2003. p. 186-190.

GIL, Gilberto *apud* RISÉRIO, Antonio. O solo da sanfona: contextos do rei do baião. **Revista USP**, Brasil, n. 4, fev. 1990. p. 35. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25502>. Acesso em: 21 nov. 2021

IUMATTI, Paulo Teixeira. Saberes populares no nordeste de Manuel Correia de Andrade. **Economia política do desenvolvimento**. Maceió, vol. 3, edição especial, p. 153-161, ago. 2010.

JUCÁ, Gisafran Nazareno Mota . O lazer no cotidiano do Recife do pós-guerra. **Trajetos** (UFC), v. 4, p. 119-130, 2006. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/19998>. Acesso em: 21 nov. 2021.

JUSTO, Carmen S. P. Brunialti; MASSIMI, Marina. Contribuições da psicologia para área do marketing e do conceito de consumidor: uma perspectiva histórica. **Rev. Psicol. Saúde**, Campo Grande, v. 9, n. 2, p. 107-120, ago. 2017. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2177-093X2017000200008&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 27 set. 2021.

LANDIM, Lucas de P. Os lugares de memória operária versus a gentrificação. Revista **Îandé – Ciências e Humanidades**. São Bernardo do Campo, v. 2, n. 3, p. 58 69, jul/2019. p. 58-69.

MARTINS, André Luiz de Miranda. Visões da "insuficiência": o nordeste e o desenvolvimento regional no pensamento social brasileiro. São Paulo, **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, v. 3, p. 69-88, 2011. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34669>. Acesso em: 14 jun. 2020.

NAPOLITANO, Marcos. A música brasileira na década de 1950. **Revista USP**. v. 87, p.56-73, 2010.

NEVES, Frederico de C. O nordeste e a historiografia brasileira. **Ponta de Lança**: Revista Eletrônica de História, Memória & Cultura, v. 6, n. 10, p. 6-24, 31 out. 2012.

OLIVEIRA, Francisco de. A questão regional: a hegemonia inacabada. **Revista do Instituto de Estudos Avançados**, 7 (18), 1993.

OLIVEIRA, Francisco de. Anos 70: as hostes errantes. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 1, dez. 1981.

PEREIRA, Renan Martins. Cavaleiros em tempos de glória: uma análise etnográfica da história do vaqueiro do Nordeste. **Campos** – Revista de Antropologia, [S.l.], v. 20, n. 2, dec. 2019. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/69299>. Acesso em: 13 jun. 2021.

RISÉRIO, Antonio. O solo da sanfona: contextos do rei do baião. **Revista USP**, Brasil, n. 4, fev. 1990. p. 35-40. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25502>. Acesso em: 25 out. 2021.

SECRETO, María Verónica. A seca de 1877-1879 no Império do Brasil: dos ensinamentos do senador Pompeu aos de André Rebouças: trabalhadores e mercado. **Hist. Cienc. Saúde** – Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, p. 34-51, mar. 2020.

SIECZKOWSKI, João Batista Cichero. Conhecimento e justificação: a origem do debate entre internalismo vs. externalismo. **Filosofia Unisinos**, v. 9, n. 3, set/dez, 2008.

SOUZA, José Inácio de M. E as famílias na sala de jantar: aprendendo a ver televisão na década de 1950. **Revista USP**, São Paulo, n.69, p. 159-180, 2006.

SULPINO, Patrícia de Maria. Conceito de etnicidade: breve revisão teórica. **Revista dos Pós-Graduandos de Sociologia da UFPB**, n. 02, João Pessoa, junho, 2002 (ISSN 1518-9015).

TORRES NETO, Walter Lima. Programas de teatro: objeto da cultura e da prática teatral. **Revista Sala Preta**, vol. 17, n. 2, 2017. p. 114-129.

VENTURA, Roberto. Canudos como cidade iletrada: Euclides da Cunha na urbs monstruosa. **Rev. Antropol.**, São Paulo, v. 40, n. 1, p. 165-181, 1997.

VESENTINI, José William. O conceito de região em três registros. Exemplificando com o Nordeste brasileiro. **Confins**, 2012. n. 14. Disponível em: <http://journals.openedition.org/confins/7377>. Acesso em: 13 mar. 2021.

VICENTE, Eduardo. Indústria da música ou indústria do disco? A questão dos suportes e de sua desmaterialização no meio musical. **Rumores**, v. 6, n. 12, p. 194-213. 2. dez.

VIEIRA, Flávio L. R.. A teia inescapável do regionalismo nordestino: “A invenção do Nordeste e outras artes”. **Revista Conceito**. João Pessoa, n. 5, jun. 2001.

Dicionários

ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 9. ed. São Paulo: Global Editora, 2000.

CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL/FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. Escola do Recife. In: VIEIRA, Rosa M.; RAGO, Maria Aparecida de P. FGV/CPDOC. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/ESCOLA%20DO%20RECIFE.pdf>. Acesso em: 24 mar. 2021.

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de arte**. Trad. Marcelo B. Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 2012.

DICIONÁRIO HISTÓRICO-BIOGRÁFICO BRASILEIRO PÓS-1930. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 3. ed., revista e atualizada, 1.ª imp. Curitiba: Positivo, 2004. Edição eletrônica.

Dissertações e teses

ALVIM, Daniel Horta. **Mobilizações contra a fome no Brasil (1978-1988)**. Tese (doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, 2016.

BARAT, Aïcha Agoumi de Figueiredo. **Capas de disco**: modos de ler Tese (doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade), Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2018.

FERRAZ, Sílvio. **Cinco invenções sobre diferença e repetição**: composições e análise. Dissertação de Mestrado, ECA/USP, São Paulo, 1990.

GONÇALVES, Camila Koshiba. **Música em 78 rotações**: 'discos a todos os preços' na São Paulo dos anos 30. 2006. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

MAGOSSI, José Eduardo G. **O folclore na indústria fonográfica**: a trajetória da Discos Marcus Pereira. 2013. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SILVA, Maria Ediney F. da. **O nordeste nos livros didáticos de geografia de 1905-1950**. 2012. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SILVEIRA, Roberto Azoubel da Mota. **A reinvenção do Nordeste nas crônicas d'**O Carapuceiro (tese). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

VICENTE, Rodrigo Aparecido. **Música em Surdina**: sonoridade e escutas nos anos 1950. 2014. 232 p. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

VIEIRA, Marcelo Didimo S. **O cangaço no cinema brasileiro**. 2007. 418p. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285053>. Acesso em: 28 set. 2021.

Documentos

BRASIL. Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil, de 16 de julho de 1934.

RISÉRIO, Antonio (org.). Texto-base: provocações para um fazer. Recife: Cais do Sertão, 2012. Documento interno do Cais do Sertão.

Entrevistas e podcasts

Entrevista concedida a Ricardo Cravo Albin. Arquivo de áudio do Museu da Imagem e do Som: 06 de setembro de 1968. Com a participação de Humberto Teixeira. CD 1, faixa 09.

PODCAST DO IEB: Coisas alinhadas na prateleira da memória, com um rótulo: Nordeste, Sudene. Autor/pesquisador: André Luiz de Miranda Martins: Podcast do IEB, 20 out. Podcast. Disponível em: <https://anchor.fm/difusieb/episodes/133--Coisas-alinhadas-na-prateleira-da-memria--com-um-rtulo-Nordeste--Sudene-por-Andr-Luiz-de-Miranda-Martins-elap0d/a-a3i1ga7>. Acesso em: 5 mar. 2021.

Eventos

DIAS, Marcia Regina Tosta. A indústria fonográfica e os dilemas da difusão. Anais... XI Congresso Brasileiro de Sociologia, Campinas, 01 a 05/09/2003.

FERREIRA, Angela L.; SILVA, Adielson P.; SIMONINI, Yuri. Um botânico a favor da caatinga: o relatório "Notas Botanicas" e a Inspetoria de Obras Contra as Secas – IOCS (Nordeste/Brasil, 1909-1910). In: ENANPUR, 17., 2017, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: ANPUR, 2017. p. 1-19.

MARTINS, André Luiz de Miranda. O árido trajeto furtadiano: a política de desenvolvimento regional e a "nacionalização" do Nordeste entre 1960 e 1990. In: CLADHE – CONGRESSO LATINOAMERICANO DE HISTÓRIA ECONÔMICA, V, 2016. Anais...

MARTINS, André Luiz de M. Secas, estado e força de trabalho no Nordeste no século XX. In: ENCONTRO NACIONAL DE ECONOMIA POLÍTICA, 18., 2013, Belo Horizonte. Disponível em: <https://www.academia.edu/39263424/SECAS_ESTADO_E_FOR%C3%87A_DE_TRABALHO_NO_NORDESTE_NO_S%C3%89CULO_XX?source=swp_share>. Acesso em: 15 mar. 2021.

NAPOLITANO, Marcos. Música, história e política. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL MÚSICA E CIÊNCIAS SOCIAIS, 1., 2013, Juiz de Fora. Anais eletrônicos... Juiz de Fora: UFJF, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s5M3cZbqj_M>. Acesso em: 4 mar. 2021.

SANTOS, Rosângela. S.; SILVA, José Eduardo. dos S. B. da; BARBOSA, Laise G.; MATIAS, Janete R.; RIBEIRO, Renata C.; DANTAS, Bárbara F. Armazenamento de diferentes lotes de sementes de pereiro (Aspidosperma pyrifolium Mart.) e catingueira-verdadeira (Poincianella pyramidalis Tul.). JORNADA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA EMBRAPA SEMIÁRIDO, 8., 2013. Anais... Petrolina: Embrapa Semiárido, 2013.

Livros ou capítulos de livros

ALBUQUERQUE JR., Durval M. de. **A invenção do Nordeste e outras artes**, Recife: FJN, Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

ALBUQUERQUE, Rui Henrique Pereira Leite de. **Capital comercial, indústria têxtil e produção agrícola**: as relações de produção na cotonicultura paulista, 1920-1950. São Paulo: Hucitec, 1982

ALVES, Elder P. Maia Alves. **A sociologia de um gênero**: o baião. Maceió: Edufal, 2012.

ARENDT, Hannah. **A vida do espírito**: o pensar, o querer, o julgar. Trad. Antonio Abranches. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

ARISTÓTELES, (384-322 a.C). **Poética**. Edição bilíngue; tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Trad. Cláudio C. Santoro e Estela dos Santos Abreu. 2. ed. Campinas: Papirus Editora, 1995.

AZEVEDO, Miguel A. de (Nirez). **Humberto Teixeira**: voz e pensamento. Depoimento do compositor para o Museu Cearense da Comunicação Nirez. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2006.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. Rita Buongermino e Pedro de Souza. 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BOSI, Alfredo. **Arte e conhecimento em Leonardo Da Vinci**. São Paulo: Edusp, 2017.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. São Paulo: Global Editora, 2005.

CASTRO, Josué. **Geografia da fome**: o dilema brasileiro – pão ou aço. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1984.

CASTRO, Josué de. **Sete palmos de terra e um caixão: ensaio sobre o Nordeste**, uma área explosiva. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1967.

CASTRO, Iná E. de. Visibilidade da região e do regionalismo. In: LAVINAS, Lena et al (Orgs). **Integração, região e regionalismo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994. p. 164-165.

CHEDIAK, Almir. Entrevista. Fala, Chico Buarque. In: _____. **Songbook Chico Buarque**. Vol. 4. Rio de Janeiro: Lumiar, 2020. Edição eletrônica.

CHEDIAK, Almir. **Songbook Luiz Gonzaga**: volume 1. São Paulo: Irmãos Vitale, 2013.

CITELLI, Adilson. **Linguagem e persuasão**. 15. ed. São Paulo: Ática, 2002.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/Ministério da Cultura, s/d. Edição eletrônica.

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

DIAS, Marcia Tosta. Sociologia da música gravada: o trabalho do produtor musical. In: AMADEO, J.; BARBOSA, A.; EL FAR, A.. (Org.). **Ciências sociais em diálogo**: sociedades e suas imagens. São Paulo: FAP/Unifesp, 2014, v. 2, p. 77-100.

DREYFUS, Dominique. **Vida do viajante:** a saga de Luiz Gonzaga. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

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

FERRETTI, Mundicarmo. **Baião dos dois**: Zedantas e Luiz Gonzaga. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 1988.

FONTES, Paulo. **Um Nordeste em São Paulo**: trabalhadores migrantes em São Miguel Paulista, 1944-1966. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2008.

FREYRE, Gilberto. **Nordeste:** aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.

FURTADO, Celso. **A fantasia desfeita**. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

GARCIA, Walter. **Bim bom**: a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GARCIA, Walter. **Melancolias, mercadorias**: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GRAHAM, Douglas H; HOLANDA, Sérgio B. **Migrações internas no Brasil**: 1872-1970. São Paulo: IPE/USP/CNPq, 1984. 130 p.

GRIGNON, Claude; PASSERON, Jean-Claude. **Lo culto y lo popular**: miserabilismo y populismo en sociologia y en literatura. Trad. Fernando Alvarez-Uria e Julia Varela. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta, 2016.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Gustavo Gili, 2013. Edição eletrônica.

HOBSBAWN, Eric J. **Bandidos**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 27. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2014.

LAFETÁ, João Luiz. **1930**: a crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MACEDO, Walmirio. **O livro da semântica**: estudo dos signos linguísticos. Rio de Janeiro: Lexikon, 2012.

MACIEL, Luís Carlos. "Dialética da violência". In: VÁRIOS AUTORES**. Deus e o diabo na terra do sol**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MELLO, Frederico P. de. **Estrelas de couro**: a estética do cangaço. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

MELLO, Frederico P. de. **Guerreiros do sol**: violência e banditismo no Nordeste do Brasil. 5. ed. São Paulo: A Girafa, 2011.

MELLO, Zuza Homem de; SEVERIANO, Jairo. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras (1901-1957). 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

MELO NETO, João C de. **Morte e vida Severina e outros poemas para vozes**. 34 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

MENEZES, Djacir. **O outro Nordeste**: formação social do Nordeste. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1937.

MOURA, Fernando; VICENTE, Antônio. **Jackson do Pandeiro**: o rei do ritmo. São Paulo: Editora 34, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel: os historiadores e as fontes audiovisuais e musicais. In: PINSKY, Carla B. (Org.). **Fontes históricas**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAVES, Santuza Cambraia. **A canção brasileira**: leituras do Brasil através da música. Frederico Coleto et al. (org.). Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**: a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NEGROMONTE, Bruno. **Musicaria Brasil**: a contemporaneidade e o paralelismo dentro da Música Popular Brasileira. 2. vol. Joinville: Clube de Autores, 2015. Edição eletrônica.

OJIMA, Ricardo; FUSCO, Wilson. Migrações e nordestinos pelo Brasil: uma breve contextualização, p.11-26. In: _____. **Migrações nordestinas no século 21**: um panorama recente. São Paulo: Editora Edgard Blücher, 2015.

OLIVEIRA, Francisco de. Nordeste: a invenção pela música, pp. 123-138. In: **Decantando a república**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Nova Fronteira: Rio de Janeiro; Editora Fundação Perseu Abramo: São Paulo, 2004.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PAULA, João A. de. **Notas sobre a economia da borracha no Brasil**. 41 p. Belo Horizonte: CEDEPLAR/UFMG, 1980.

PINHO, Marcio; MENDIVIL, Julio. Broadcasting the new nation: radio and the intentions behind national genres in Latin America. In: **Music radio**: building communities, mediating genres. MICHELSEN, Morten; KROGH, Mads; NIELSEN, Steen K.; HAVE, Iben (orgs.). New York: Bloomsbury Academic, 2019.

PRADO JÚNIOR, Caio. **História econômica do Brasil**. 26. ed. Brasiliense: São Paulo, 1981.

QUEIROZ, Raquel de. **O quinze**. 93. ed. São Paulo: José Olympio, 2012. Edição eletrônica.

RAMOS, Graciliano. O romance do Nordeste. In: SALLA, Thiago Mio (Org.). **Garranchos**: textos inéditos de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Record, 2012.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 120 ed. Rio de Janeiro: Record, 2013. Edição eletrônica.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. 2. ed. São Paulo: CosacNaify, 2003.

SÁ, Sinval. **O sanfoneiro do Riacho da Brígida**: vida e andanças de Luiz Gonzaga – O Rei do Baião. 7. ed. Recife: Cepe Editora, 2015. Edição eletrônica.

SANTOS, José Farias dos. **Luiz Gonzaga**: a música como expressão do Nordeste. São Paulo: Ibrasa, 2004.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2006.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

SILVA, Luiz O. da. **A luta pela Amazônia**. São Paulo: Fulgor, 1962.

SOUZA, Itamar de. **Migrações internas no Brasil**. Petrópolis: Vozes; Natal: Fundação José Augusto, 1980.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**: do gramofone ao rádio e TV. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

TINHORÃO, José R. **Pequena história da música popular segundo seus gêneros**. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. 6. ed. Porto Alegre: L&PM, 2009.

VILLA, Marco Antonio. **Quando eu vim-me embora**: história da migração nordestina para São Paulo. São Paulo: Leya, 2017.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: CosacNaify, 2007.

Sites

BARBOSA, Rodrigo C. R. (Caçapa). Por uma discografia nordestina: 1927. Outros Críticos, fev., 2019. Disponível em: <https://outroscriticos.com/por-uma-discografia-nordestina-1927/>. Acesso em: 24 nov. 2021.

CNBB. CAMPANHAS. Campanha da fraternidade 1985. isponível em: <https://campanhas.cnbb.org.br/campanha/fraternidade1985>. Acesso em: 24 nov. 2021.

MEMÓRIA GLOBO. Lampião e Maria Bonita. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/lampiao-e-maria-bonita/>. Acesso em: 24 nov. 2021.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. Histórico Demográfico do Município de São Paulo. Secretaria Municipal de Urbanismo e Licenciamento, 2021. Disponível em: <http://smul.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/index.php>. Acesso em: 12 ju. 2021.

REDE GLOBO. Clipe relembra os 26 anos de Renato Aragão à frente do Criança Esperança. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/criancaesperanca/noticia/2012/08/video-clipe-relembra-os-26-anos-de-renato-aragao-no-crianca-esperanca.html>. Acesso em: 10 out. 2021.

Textos publicados na imprensa

ÂNGELO, Assis. “A lua cheia do sertão”. **Folha de São Paulo**, 26 de março de 1978. Nº 65.31, Ano 58. Caderno Folhetim.

AUTUORI, Silvio. LYRA, Jorge. No campo de São Cristóvão: São João com xaxado. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 12 de julho de 1952.

BERNARDO, Henrique. **Radiolândia**, Rio de Janeiro, 7 de agosto de 1954.

ESTADO DE MINAS. Luiz Gonzaga: "Mulherengo com simpatia de sobra". 09/12/2012. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/especiais/brasildegonzaga/noticias/2012/12/09/noticias_internas_brasil_de_gonzaga,335551/luiz-gonzaga-mulherengo-com-simpatia-de-sobra.shtml>. Acesso em: 18 out. 2021.

GARCIA, Lauro Lisboa. A era do rádio. **Revista Pesquisa Fapesp**. Edição 249, nov. 2016. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/a-era-do-radio/>

JORNAL A NOITE. No Mundo do Baião: mundo de ritmos nordestinos. Rio de Janeiro, 7 de outubro de 1950. p. 8.

PASSOS, Claribalte. "Discoteca". **Revista Carioca**, Rio de Janeiro, n. 902, 17 de janeiro de 1953.

PASSOS, Claribalte. A história do Nordeste. Coluna Discoteca, **Correio da Manhã**, 14 de agosto de 1955.

REVISTA DO DISCO. "Será justo o aumento no preço do disco?". Rio de Janeiro. Ano 1, nº 2, 1953.

RISÉRIO, Antonio. Luiz Gonzaga e as fronteiras do Nordeste. **Folha de São Paulo**. Caderno Ilustríssima. São Paulo, 20 out. 2013.

SALLES, Milton. As emissoras estão corrompendo a mentalidade do povo!. **Radiolândia**. Rio de Janeiro, junho de 1954.

SANDRONI, Carlos. Luiz e Januário, de filho para pai. **Blog do IMS**. 13 dez. 2012. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/luiz-e-januario-de-filho-para-pai-por-carlos-sandroni/>. Acesso em: 17 nov. 2021

TELES, José. Baião, que já foi dança da moda do Brasil, completa 70 anos. **Jornal do Commércio**. Publicado em 24/06/2016. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2016/06/24/baiao-que-ja-foi-danca-da-moda-do-brasil-completa-70-anos-241488.php>. Acesso em: 29 jun. 21.

TELES, José. Zé Dantas: há 100 anos nascia o fazedor de hits cantados por Luiz Gonzaga. **Revista Continente**. Recife, 1º de fevereiro de 2021. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/242/ze-dantas>. Acesso em: 29 set. 2021.

WISNIK, José Miguel. De pai para filho: no final dos anos 1940, Luiz Gonzaga reinventou o gênero musical nordestino. **O Globo**, Rio de Janeiro, nov. 2012.

ANEXOS

ANEXO 1 – CAPA E VERSO DE CAPA DO LP

BPL 3004

BPL 3004

A HISTÓRIA DO NORDESTE

Na Voz de Luiz Gonzaga

De aproximadamente dez anos para cá, vem a música de inspiração Nordeste ganhando foros de civilização, deixando as rústicas cabocas do taipa — onde é dançada ao chão de barro batido, à luz bruxuleante de lamparinas turquesas — para ascender aos salões aclimatados ambientes.

Poderia, há um fato importante a observar: com popularidade da música nordestina (coco, rojão, frevo, baião, etc.) se deve, em geral, ao grande serviço de divulgação de artistas que aqui chegaram trazendo consigo, do Nordeste, as canções nativas.

Dentre ôles se destaca um sanfoneiro, um músico e compositor que tão cavala. Trata-se, evidentemente, de Luiz Gonzaga, carinhosamente chamado "Lua". Luiz Gonzaga apresenta motivos de sua terra e incorpora-se aos famosos compositores nomádicos, barbas ritmos tuscos e ia estilizar. O baião floresce e adquiria novos sembiantes com a interpretação dêste cabocio amável e sorridente.

Através de suas músicas, Luiz Gonzaga pinta maravilhosos quadros do Nordeste — de suas secas, de suas cachaças, de sua gente rude e valente. E conta também a sua história: uma história cheia de triunfos, vitórias, energia, alegria, risos, lágrimas. Uma história bem humana e representativa daquela brava gente.

Filho do sertão pernambucano, de lavradores modestos, Luiz Gonzaga aconchegou-se a poesia do folclore nordestino, e desde cedo se habituou a entoar as canções brasileiras de sua gente. Foi a velho Januário, seu pai, quem o iniciou no manejo dos instrumentos típicos do Nordeste. Um dia, viu-se o menino sem instrumento de acompanhar, com sua harmônica, o inspirado cantador Januário. Era o início de uma carreira, que ia ultrapassar, ultrapassar as fronteiras do sertão de Pajeú...

O sertão, então, conhecia Luiz Gonzaga.

Parte para o Ceará. Vem para o Sul. Estagia em Belo Horizonte e Juiz de Fora. E Recife. Deve regressar a Pernambuco. Passa pelo Rio. E, apesar da saudade do seu velho sertão, sente-se fascinado pela grande cidade e vai ficando. Não tem dinheiro, e para viver começa a cantar em casas humildes. Um dia, atraído, impressionado pela fôrça imensa e campo de sua música, leva-o a uma estação de rádio. Depois — triunfo após triunfo.

A RCA Victor apresenta, nesta gravação Long Play de Luiz Gonzaga, oito sucessos bem representativos da literatura musical nordestina, sete dos quais de sua autoria de própria Gonzaga.

LADO 1

Faixa 1 — *Paraíba* (Humberto Teixeira — Luiz Gonzaga)

Um dos maiores estudos da União Inspirou Luiz Gonzaga, de parceria com Humberto Teixeira, a escrever êste maravilhoso baião, o qual retrata a bravura da pequenina, porém "macho" Paraíba...

Faixa 2 — *Estrela Jandaia* (Luiz Gonzaga — Humberto Teixeira)

Este é o poema de amor final de Luiz Gonzaga. Tem uma Rainha sonhando. Em 1948, Luiz volta ao sertão, já famoso e rico, em visita aos parentes. É saudado em toda parte que vai, por conhecidos e desconhecidos. Mas, ainda assim, a consagração de nosso Luiz não modificara a admiração dos sabedos pelo velho Januário: êste continuara ainda sendo "o mestre". E é realmente tocante a terneza com que o filho, orgulhoso, cura a saudade ao pai e Mestre. Este baião, dedicado aos amigos de velho Januário, constitui a legítima expressão da poesia e da sinceridade da alma sertaneja.

Faixa 3 — *Saudade de Pernambuco* (Sebastião Rosenio — Salvador Miceli)

O monograde sanfoneiro do Nordeste Jandaia empresta a seu "Pernambucoquerido", e a êle sempre se refere carinhosamente em várias de suas composições. Agora, neste baião, é com sentimento tocante que êle revela o estado natal, refletindo-se a saudade inesquecível.

Faixa 4 — *O Xote das Meninas* (Zédantas — Luiz Gonzaga)

Ele acha uma bejeira canção localizada a tipica adolescente nordestina... Com graça e finura, Gonzaga satiriza os modos e caprichos da moçoila-moça, quando, deixando as bonecas, sia, agora, "só quer saber de namorar..."

LADO 2

Faixa 1 — *O ABC do Sertão* (Zédantas — Luiz Gonzaga)

Este baião se prende a determinada região do País em que os meninos se aproveitam o alfabeto sobretudo as letras C, G, I, L, Q, R, T, X, com as respectivas pronúncias: Si, gué, ji, ié, ká, ré, ti... Como se nota na bela melodia e ritmo vivo, *O ABC do Sertão* revela sua fazeria curiosa da vida no Nordeste.

Faixa 2 — *Acauã* (Zédantas)

É uma toada cheia de angústia e sofrimento. O acauã é um pássaro agourento para as populações nordestinas; chama a seca, pois canta trisando contrange os corações, lança o pavor no espírito dos que a surpreendem. É a angústia da cabocla que José Dantas, filho de Bacabo do Maria, sertanejo como Luiz Gonzaga, lavrou na melancolia da melodia e da letra de *Acauã*.

Faixa 3 — *Algodão* (Zédantas — Luiz Gonzaga)

Um baião que Luiz Gonzaga interpreta com alma, lembrando o labor dos cabocles no cultivo do "ouro branco", que é a fibra da algodão. Novamente Zédantas é o parceiro de Luiz Gonzaga nesta saudosa e inspirada composição.

Faixa 4 — *Asa Branca* (Luiz Gonzaga — Humberto Teixeira)

Esta toada é um quadro vivo e impressionante da seca do Nordeste. "Quando voltar a terra ardendo, qual fogueira de São João, perguntei a Deus do Céu, Ôi, porque Lourinha judiação?"... E assim começa a lamentar-se o cabocle ante a inclemência do sol, que força alí Bicudo a "Asa Branca" a bater asas de sertão. Constitui um clássico do repertório popular sertanejo.

ELNO BARROS

OS MAIORES ARTISTAS DO MUNDO GRAVAM EM DISCOS RCA VICTOR

Cuidado com a Agulha!

Nos-se nesta data, em nome e importante sistema de gravação RCA Victor, denominado DIRETRIZAMO. Trata-se de um sistema a fonte anterior de nossos fonos (gravações em descobrindo melhorar a fim de tornar os microsulcos de amanhã e conseguir discos, inclusive com nova agulha. Esta inovação realmente, sensacional, foi patrocinada de rota dos fonos RCA Victor.

DIRETRIZAMO

A MELHOR QUALIDADE PELOS MELHORES PREÇOS

ANEXO 2 – TRANSCRIÇÃO DO TEXTO DO VERSO DA CAPA DO LP, DE AUTORIA DE ELMO BARROS

De aproximadamente dez anos para cá, vem a música do longínquo Nordeste ganhando foros de civilização, deixando as rústicas cabanas de taipa – onde é dançada no chão de barro batido, à luz bruxoleante de fumacentos lampiões – para ascender aos mais aristocráticos ambientes.

Todavia, há um fato importante a observar: essa popularidade da música nordestina (côco, rojão, frêvo, baião, etc.) se deve, em geral, ao grande serviço de divulgação de artistas que aqui chegaram trazendo consigo, do Nordeste, as canções nativas.

Dentre êles se destaca um sanfoneiro, um músico e compositor que fez escola. Trata-se, evidentemente, de Luiz Gonzaga, carinhosamente chamado "Lua". Luiz Gonzaga aproveitou motivos de sua terra e incorporou-os em luzentes composições musicais; burilou ritmos toscos e os estilizou. O baião floresceu e assumiu novos semblantes com a interpretação deste caboclo amável e sorridente.

Através de suas músicas, Luiz Gonzaga pinta maravilhosos quadros do Nordeste – de suas secas, de suas caatingas, de sua gente rude e valorosa. E conta também a sua história: uma história mesclada de tristeza, nostalgia, amargura, alegria, risos, folguedos. Uma história bem humana e representativa daquela brava gente.

Filho do sertão pernambucano, de lavradores modestos, Luiz Gonzaga assimilou toda a poesia do folclore nordestino, e desde cedo se habituou a entoar as canções tradicionais de sua gente. Foi o velho Januário, seu pai, quem o iniciou no manejo dos instrumentos típicos do Nordeste. Um dia, viu-se o menino em condições de acompanhar, com sua harmônica, o inspirado cantador Januário. Era o início de uma carreira, que êle nunca imaginaria ultrapassasse os limites do sertão do Pajeú...

O exército, então, convoca Luiz Gonzaga. Parte para o Ceará. Vem para o Sul. Estagia em Belo Horizonte e Juiz de Fora. É licenciado. Deve regressar a Pernambuco. Passa pelo Rio. E, apesar da saudade do seu velho sertão, sente-se fascinado pela grande cidade e vai ficando. Não tem dinheiro, e para viver começa a cantar em cafés humildes. Um dia, alguém, impressionado pela fôrça ingênua e simples de sua música, leva-o a uma estação de rádio... Depois – triunfo após triunfo.

A RCA Victor apresenta, nesta gravação Long Play de Luiz Gonzaga, oito números bem representativos da literatura musical nordestina, seis dos quais de co-autoria do próprio Gonzaga.

LADO 1

Faixa 1 – *Paraíba* (Humberto Teixeira – Luiz Gonzaga)
Um dos menores estados da União inspirou Luiz Gonzaga, de parceria com Humberto Teixeira, a escrever êste melodioso baião, o qual retrata a bravura da pequenina, porém "macho" Paraíba...

Faixa 2 – *Respeita Januário* (Luiz Gonzaga – Humberto Teixeira)
Êste é o poema de amor filial de Luiz Gonzaga. Tem uma história comovente. Em 1946, Luiz volta ao sertão, já famoso e rico, em visita aos parentes. É saudado em toda parte que vai, por conhecido e desconhecidos. Mas, ainda assim, a consagração do menino Luiz não modificara a admiração dos caboclos pelo velho Januário: êste continuava ainda sendo "o maior". E é realmente tocante a ternura com que o filho, orgulhoso, ouve a exaltação ao pai e mestre. Êste baião, dedicado aos amigos do velho Januário, constitui a legítima expressão da pureza e da sinceridade da alma sertaneja.

Faixa 3 – *Saudade de Pernambuco* (Sebastião Rosendo – Salvador Miceli)
O consagrado sanfoneiro do Nordeste jamais esqueceu o seu "Pernambuquinho" querido, e a êle sempre se refere carinhosamente em várias de suas composições. Aqui, neste baião, é com sentimento tocante que êle evoca o estado natal, referindo-se a momentos inesquecíveis.

Faixa 4 – *O Xote das Meninas* (Zédantas – Luiz Gonzaga)
Eis aqui uma brejeira canção focalizando a típica adolescente nordestina... Com graça e finura, Gonzaga satiriza os modos e

caprichos da menina-moça, quando, deixando as bonecas, ela, agora, "só quer saber de namorar..."

LADO 2

Faixa 1 – *O ABC do Sertão* (Zédantas – Luiz Gonzaga)
Êste baião se prende a determinada região do país em que os meninos ao aprenderem o alfabeto soletravam as letras f, g, j, l, m, n, r, s, com as respectivas pronúncias: fê, guê, ji, lê, mê, nê, si... Dono de uma bonita melodia e ritmo vivo, O ABC do Sertão revela esta faceta curiosa da vida no Nordeste.

Faixa 2 – *Acauã* (Zédantas)
É uma toada repleta de angústia e sentimento. O acauã é um pássaro agourento para as populações nordestinas: chama a sêca. Seu canto tristonho confrange os corações, lança o pavor no espírito dos que o surpreendem. É a angústia do caboclo que José Dantas, filho de Riacho do Navio, sertanejo como Luiz Gonzaga, traduz na melancolia da música e da letra de Acauã.

Faixa 3 – *Algodão* (Zédantas – Luiz Gonzaga)
Um baião que Luiz Gonzaga interpreta com alma, lembrando o labor dos caboclos no campo colhendo o "ouro branco", que é a rica fibra do algodão. Novamente Zédantas é o parceiro de Luiz Gonzaga nesta melodiosa e inspiradora composição.

Faixa 4 – *Asa Branca* – Luiz Gonzaga – Humberto Teixeira)
Esta toada é um quadro vivo e impressionante da sêca no Nordeste. "Quando olhei a terra ardendo, qual fogueira de São João, perguntei a Deus do Céu, 'Oh, porque tamanha judiação?'"... E assim começa a lamentar-se o caboclo ante a inclemência do sol, que força até mesmo a "Asa Branca" a bater asas do sertão. Constitui um clássico no repertório popular sertanejo.

ANEXO 3 – TRANSCRIÇÃO DAS LETRAS DAS CANÇÕES

Paraíba

(Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)

78 rpm (80.0510), 1952

Quando a lama virou pedra e mandacaru secou
Quando ribaçã de sede, bateu asa e voou
Foi aí que eu vim me embora, carregando a minha dor
Hoje eu mando um abraço pra ti pequenina

Paraíba masculina, muié macho sim sinhô
Paraíba masculina, muié macho sim sinhô

Eita, Pau Pereira, que em Princesa já roncou
Eita, Paraíba, muié macho sim sinhô
Eita, Pau Pereira, meu bodoque não quebrou
Hoje eu mando um abraço pra ti pequenina

Paraíba masculina, muié macho sim sinhô
Paraíba masculina, muié macho sim sinhô

Quando a lama virou pedra e mandacaru secou
Quando ribaçã de sede, bateu asa e voou
Foi aí que eu vim me embora, carregando a minha dor
Hoje eu mando um abraço pra ti pequenina

Paraíba masculina, muié macho sim sinhô
Paraíba masculina, muié macho sim sinhô

Eita, eita, muié macho sim sinhô
Eita, eita, muié macho sim sinhô
Muié macho sim sinhô

Muié macho sim sinhô

Muié macho – sai pra lá, peste! – sim sinhôôôô...

Respeita Januário
(Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)
78 rpm (80.0960), 1952

Quando voltei lá no sertão eu quis mangá de Januário com meu fole prateado
Só de baixo 120 botão preto bem juntinho, como nego empareado
Mas antes de fazer bonito, de passagem por Garanito foram logo me dizendo
De Itaboca a Rancharia, de Salgueiro a Bodocó, Januário é o maior

E foi aí que me falou meio zangado o véi Jacó:
Luiz, respeita Januário...
Luiz, respeita Januário...
Luiz! Tu pode ser famoso, mas teu pai é mais tinhoso e com ele ninguém vai, Luiz...
Luiz, respeita os oito baixo do teu pai...
Luiz, respeita os oito baixo do teu pai...

[Eita, com seiscentos milhões, mas já se viu!
Despois que esse fí de Januário voltou do Sul
Tem sido arvoroço da peste lá pra banda de Novo Exu
Todo mundo vai ver o diabo do nego
Eu também fui, mas num gostei
O nego tá muito mudificaaado
Nem parece aquele mulequinho que saiu daqui em 1930
Era amalero, bochudo, cabeça de papagaio, zambeta, feio pá peste!
Qual o quê????
O nego agora tá gordo que parece um major
É uma casimira lascada
Um dinheiro danado
Enricouuu

Tá rico
Pelos carculo que eu fiz ele deve possuir pa mais de dez conto de réis
Sofonona grande danada: 120 baixo
É muito baixo
Eu nem sei pra quê tanto baixo
Porque arreparando bem ele só toca em dois
Januário não
O fole de Januário tem oito baixo, mas ele toca em todos oito
Sabe de uma coisa?
Luiz tá com muito cartaz
É um cartaz da peste!
Mas ele precisa respeitar os oito baixo do pai dele
E é por isso que eu canto assim]

Luiz, respeita Januário
Luiz, respeita Januário
Luiz! Tu pode ser famoso, mas teu pai é mais tinhoso e com ele ninguém vai, Luiz...
Luiz, respeita os oito baixo do teu pai...
Luiz, respeita os oito baixo do teu pai...
Respeita os oito baixo do teu pai

Saudade de Pernambuco
(Sebastião Rozendo/Salvador Miceli)
78 rpm (80.1104), 1953

Ai, que saudade lá de Pernambuco
De Iputinga, Arruda, Encruzilhada
De Água Fria, Torre, Dois Irmão
A saudade tá danada, não resisto não
Se me aperta mais o peito, pego um avião
Vou cumê sarapaté, carne de charque com feijão
Vou tomá uma Pitu ou Chica Boa com limão

Quando eu lembro de Recife, ai, que dor no coração
Da sanfona do Sivuca, do Sherlock a conversar
Do Turim e o Buda Peixe, Haroldo Praça a gaguejar
Da peixada, da lagosta, do siri com camarão
Da praia do rio doce, tudo é belo meu irmão
Do caju, do abacaxi e das tarde de verão

Ai, ai, meu Deus, eu vou voltar
Não posso mais, quando eu me lembro dá vontade de chorar
Daquelas pontes do Capibaribe, das caçada em Beberibe
E das noites de luar
Dos valentões com peixeira na cinta
E o punhal de sobreaviso
E a rasteira a vadiar

Em Pernambuco tudo é diferente
Como é boa aquela gente, quem vai lá não quer voltar

Ai, que saudade lá de Pernambuco
De Iputinga, Arruda, Encruzilhada
De Água Fria, Torre, Dois Irmão
A saudade tá danada, não resisto não
Se me aperta mais o peito, pego um avião
Vou cumê sarapaté, carne de charque com feijão
Vou tomá uma Pitu ou Chica Boa com limão

Quando eu lembro de Recife, ai, que dor no coração
Da sanfona do Sivuca, do Sherlock a conversar
Do Turim e o Buda Peixe, Haroldo Praça a gaguejar
Da peixada, da lagosta, do xinxim e das tarde de verão
Da praia de rio doce, tudo é belo meu irmão

Ai, ai, meu Deus, eu vou voltar

Não posso mais, quando eu me lembro dá vontade de chorar

Daquelas pontes do Capibaribe, das caçada em Beberibe
E das noites de luar
Dos valentões com peixeira na cinta
E o punhal de sobreaviso
E a rasteira a vadiar

Em Pernambuco tudo é diferente
Como é boa aquela gente, quem vai lá num quer voltar

Te aquieta, coração véio!
Tais numa teinha de nada, hein?!

O xote das meninas
(Luiz Gonzaga/Zé Dantas)
78 rpm (80.1108), 1953

Mandacaru quando fulora na seca
É um sinal que a chuva chega no sertão
Toda menina que enjoa da boneca
É sinal que o amor já chegou no coração

Meia comprida, num quer mais sapato baixo
Vestido bem cintado, não quer mais vestir timão

Ela só quer, só pensa em namorar
Ela só quer, só pensa em namorar

De manhã cedo já tá pintada
Só vive suspirando, sonhando acordada
O pai leva ao dotô, a fia adoentada
Não come nem estuda, não dorme nem qué nada

Ela só quer, só pensa em namorar
Ela só quer, só pensa em namorar

Mas o dotô nem examina
Chamando o pai dum lado
Lhe diz logo em surdina
Que o mal é da idade
Que pra tal menina
Não tem um só remédio em toda medicina

Ela só quer, só pensa em namorar
Ela só quer, só pensa em namorar

O ABC do Sertão
(Zé Dantas/Luiz Gonzaga)
78 rpm (80.1193), 1953

Lá no meu sertão, pro cabôco lê
Tem que aprender um outro ABC
O jota é ji, o ele é lê, o esse é si, mas o erre tem nome de rê
O jota é ji, o ele é lê, o esse é si, mas o erre tem nome de rê

Até o ípsilon, lá é psilône
O eme é mê e o ene é nê
O efe é fê, o gê chama-se guê
Na escola é engraçado, ouvir-se tanto e
a, b, c, d, fê, guê, lê, mê, nê, pê, quê, rê, tê, vê e z

Acauã
(Zé Dantas)
78 rpm (80.0961), 1952

Acauã, acauã vive cantando
Durante o tempo do verão
No silêncio das tarde agoirando
Chamando a seca pro sertão
Chamando a seca pro sertão

Ai, cauã
Ai, cauã
Teu canto é penoso e faz medo
Te cala, acauã
Que é pra chuva voltar cedo
Que é pra chuva voltar cedo

Toda noite no sertão
Canta o joão corta pau
A coruja, mãe da lua
A peitica e o bacurau

Na alegria do inverno
Canta sapo, jia e rã
Mas na tristeza da seca
Só se ouve acauã
Só se ouve acauã

Arre acauã, ai, cauã
Acauã, dá-lhe cauã
Acauã, dá-lhe cauã
Acauã, dá-lhe cauã
Acauã, dá-lhe cauã
Acauã, cauã
Cauã, acauã
Dá-lhe cauã

Ai, cauã
Ai, cauã
Teu canto é penoso e faz medo
Te cala, acauã
Que é pra chuva voltar cedo

E acauã, dá-lhe cauã
Acauã, cauã
Cauã, acauã
Dá-lhe cauã
Acauã, dá-lhe cauã
Acauã, dá-lhe cauã
Cauã, acauã, acauã
Dá-lhe cauã
Acauã
Dá-lhe cauã

Algodão
(Luiz Gonzaga/Zé Dantas)
78 rpm (80.1145), 1953

Bate a enxada no chão, limpa o pé do algodão
Pois pra vencer a batalha é preciso ser forte, robusto, valente ou nascer no Sertão
Tem que suar muito pra ganhar o pão, que a coisa lá não é brinquedo, não

Mas quando chega o tempo rico da colheita, trabaiadô vendo a riqueza se deleita

Chama a famíia e sai, pelo roçado vai, cantando alegre, ai ai, ai ai, ai
Chama a famíia e sai, pelo roçado vai, cantando alegre, ai ai, ai ai ai, ai ai

Sertanejo do Norte, vamos plantar algodão
Ouro branco que faz nosso povo feliz, e que tanto enriquece o país
O produto do nosso Sertão

Asa branca

(Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)

78 rpm (80.0510), 1947

Quando oiei a terra ardendo
Qual fogueira de São João
Eu preguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação
Eu preguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação

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

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

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

Quando o verde dos teus óio
Se espaiá na prantação
Eu te asseguro não chore não, viu?
Que eu voltarei, viu, meu coração?
Eu te asseguro não chore não, viu?
Que eu voltarei, viu, meu coração?

ANEXO 4 – MATÉRIA SOBRE O LANÇAMENTO DO LP (REPORTAGEM SOBRE *A HISTÓRIA DO NORDESTE NA VOZ DE LUIZ GONZAGA* NO JORNAL *CORREIO DA MANHÃ*, EDIÇÃO DE DOMINGO, 14 DE AGOSTO DE 1955)

Discoteca

A HISTÓRIA DO NORDESTE

CLARIBALTE PASSOS

LUIZ GONZAGA

Sob aspectos os mais diversos, através do género regional e folclórico, da música popular brasileira, tem sido descrita a história pungente do homem do sertão. Seus costumes, crendices, a fé inabalável, a fibra indómita contra o meio físico, e até a poesia diferente de sua alma esperançosa. Agora, após uma fase áurea de triunfal carreira artística, tendo sido um dos pioneiros do lançamento do Baião, surge o compositor e sanfoneiro LUIZ GONZAGA com um belo disco long-playing. Trata-se de "A História do Nordeste", selo prêto, RCA Victor, n.º BPL-3.004, em 33 1/3 r.p.m. apresentando sugestiva feição gráfica. Na face A, estão reunidas as seguintes páginas: 'Paraíba" (baião), de Humberto Teixeira-Luiz Gonzaga; "Respeita Januário" (baião), dos mesmos autores; "O Xóte das Meninas" (xóte), de Zedantas-L. Gonzaga; "Saudade de Pernambuco" (baião), de Sebastião Rosendo-Salvador Miceli. O aficionado encontrará, nestas quatro faixas, motivos regionalistas de grande fôrça descritiva, numa pintura exponencial do autêntico sertão nordestino e de sua maravilhosa literatura musical. Sobretudo, o expressivo baião "Paraíba", uma composição que abriu as portas da consagração pública no sul do país ao contagiante ritmo sertanejo. As criações de Luiz Gonzaga agradam, de modo especial, pela sinceridade emotiva e particularmente pela côr local dos episódios, cenários, e a beleza litero-melódica dos temas. Conta-as, imbuído de tôda a sensibilidade, exprimindo o apego à terra, a bravura de sua gente simples e acolhedora, o amor filial, os caprichos da menina-moça, a lembrança querida do Estado natal. Na face B, aparecem: "ABC do Sertão" (baião) de Zedantas-L. Gonzaga; "Acauã" (toada), de Zedantas; "Algodão" (baião), dos autores anteriormente citados; e, finalmente, "Asa Branca" (toada-baião), de L. Gonzaga-Humberto Teixeira. A primeira destas composições oferece uma interessante característica, revelando a maneira como os meninos de determinada região do país soletravam as letras f, g, j, l, m, n, r, s, do nosso alfabeto. A segunda composição, "Acauã", nome de um pássaro agourento cujo canto pressagia a sêca, é uma das mais belas no gênero e a que mais nos agradou em todo o long-playing. "Algodão", a seguinte, exterioriza no seu conteúdo literário o precioso labor dos caboclos no roçado, colhendo o chamado "ouro branco". Por fim, "Asa Branca", pintura impressionante da sêca implacável que, vez por outra, assola o nordeste do país. Também nestas páginas, as interpretações de Luiz Gonzaga justificam nossos aplausos. Tècnicamente, as oito gravações, em ambas as faces, apresentam excelente nível sonoro graças ao tirocínio e competência profissional do gravador Alberto. Atua de forma louvável, o pequeno conjunto de ritmistas, sob a direção do sanfoneiro Luiz Gonzaga. A RCA Victor inicia, assim, vitoriosamente, os seus magníficos lançamentos de música popular brasileira em long-playing. — C. P.

JULGAMENTOS EM 78 RPM

PEREZ PRADO

Transcrição da coluna "Discoteca", assinada por Claribalte Passos

A HISTÓRIA DO NORDESTE

Sob aspectos os mais diversos, através do gênero regional e folclórico, da música popular brasileira, tem sido descrita a história pungente do homem do sertão. Seus costumes, crendices, a fé inabalável, a fibra indômita contra o meio físico, e até a poesia diferente de sua alma esperançosa. Agora, após uma fase áurea de triunfal carreira artística, tendo sido um dos pioneiros do lançamento do Baião, surge o compositor e sanfoneiro LUIZ GONZAGA com um belo disco long-playing. Trata-se de "A História do Nordeste", sêlo prêto, RCA Victor, n.º BPL-3.004, em 33 1/3 r.p.m, apresentando sugestiva feição gráfica. Na face A, estão reunidas as seguintes páginas: "Paraíba" (baião), de Humberto Teixeira-Luiz Gonzaga; "Respeita Januário" (baião), dos mesmos autores; "O Xote das Meninas" (xote), de Zédantas-L. Gonzaga; "Saudade de Pernambuco" (baião), de Sebastião Rosendo-Salvador Miceli. O aficionado encontrará, nestas quatro faixas, motivos regionalistas de grande fôrça descritiva, numa pintura exponencial do autêntico sertão nordestino e de sua maravilhosa literatura musical. Sobretudo, o expressivo baião "Paraíba", uma composição que abriu as portas da consagração pública no sul do país ao contagiante ritmo sertanejo. As criações de Luiz Gonzaga agradam, de modo especial, pela sinceridade emotiva e particularmente pela côr local dos episódios, cenários, e a beleza lítero-melódica dos temas. Canta-as, imbuído de toda a sensibilidade, exprimindo o apego à terra, a bravura de sua gente simples e acolhedora, o amor filial, os caprichos da menina-moça, a lembrança querida do Estado natal. Na face B, aparecem: "ABC do Sertão" (baião) de Zédantas-L. Gonzaga; "Acauã" (toada), de Zédantas; "Algodão" (baião), dos autores anteriormente citados; e, finalmente, "Asa Branca" (toada-baião), de L. Gonzaga-Humberto Teixeira. A primeira destas composições oferece uma interessante característica, revelando a maneira como os meninos de determinada região do país soletravam as letras f, g, j, l, m, n, r, s, do nosso alfabeto. A segunda composição, "Acauã", nome de um pássaro agourento cujo canto prenuncia a sêca, é uma das mais belas no gênero e a que mais nos agradou em todo o long-playing. "Algodão", a seguinte, exterioriza no seu conteúdo literário o precioso labor dos caboclos no roçado, colhendo o chamado "ouro branco". Por fim, "Asa Branca", pintura impressionante da sêca implacável que, vez por outra, assola o nordeste do país. Também nestas páginas, as interpretações de Luiz Gonzaga justificam nossos aplausos. Tecnicamente, as oito

gravações, em ambas as faces, apresentam excelente nível sonoro graças ao tirocínio e competência profissional do gravador Alberto. Atua de forma louvável, o pequeno conjunto de ritmistas, sob a direção do sanfoneiro Luiz Gonzaga. A RCA Victor inicia, assim, vitoriosamente, os seus magníficos lançamentos de música popular brasileira em long-playing.